

PER UN'EDIZIONE CRITICA DELLA MUSICA DA CAMERA DI
ROBERT SCHUMANN /
STUDIEN ZUR KRITISCHEN EDITION ROBERT SCHUMANNS
KAMMERMUSIK

Der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften
der Universität Leipzig
eingereichte

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades

DOCTOR PHILOSOPHIAE
(Dr. phil.)

vorgelegt

von Elisa Novara

geboren am 3.12.1983 in Rom (Italien)

Gutachter: Prof. Franco Piperno
Prof. Helmut Loos

Tag der Verteidigung: 14.11.2014



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



UNIVERSITÄT LEIPZIG

**PER UN'EDIZIONE CRITICA DELLA MUSICA DA CAMERA DI
ROBERT SCHUMANN /**

**STUDIEN ZUR KRITISCHEN EDITION ROBERT SCHUMANN'S
KAMMERMUSIK**

Dottorato in Storia e Analisi delle Culture musicali
Università di Roma "Sapienza"
in cotutela con
Fakultät für Geschichte, Kunst und Orientwissenschaften
Universität Leipzig

candidata
Elisa Novara
Matricola: 968196

Relatore
Prof. Franco Piperno

Correlatore
Prof. Dr. Helmut Loos

Anno Accademico 2013/2014

PER UN'EDIZIONE CRITICA DELLA MUSICA DA CAMERA DI ROBERT SCHUMANN
STUDIEN ZUR KRITISCHEN EDITION ROBERT SCHUMANNS KAMMERMUSIK

Indice

Ringraziamenti	5
Danksagung	6
Premessa.....	7
1. Aspetti generali del Trio con pianoforte in Germania dal 1830 al 1860.....	11
1.1 Introduzione.....	11
1.2 Limiti Cronologici.....	14
1.3 Ricerche effettuate sui principali giornali dell'epoca.....	24
1.3.1 Genere – <i>Salonmusik</i> versus <i>Kunst</i>	38
1.3.2 Romantici, virtuosi e « <i>die deutsche Kammermusik</i> »	43
1.3.3 Contenuti – Serietà e profondità	50
2. Problemi critici relativi all'edizione delle <i>Mährchenerzählungen</i> per Clarinetto (Violino <i>ad libitum</i>), Viola e Pianoforte, op. 132	57
2.1 Storia dell'opera	57
2.1.1 Concezione e Datazione.....	57
2.2 Pubblicazione.....	64
2.2.1 Le <i>Mährchenerzählungen</i> nella vecchia <i>Gesamtausgabe</i> : nuove testimonianze	69
2.2.2 Recensioni e prime esecuzioni pubbliche	75
2.2.3 Conoscitore di una moda o inventore di un genere? Schumann e la <i>Musikalische Mährchen</i> attorno al 1850	77
2.3 Fonti	85
2.3.1 Descrizione delle fonti	86
2.3.2 Valutazione delle fonti.....	95
3. Problemi critici relativi all'edizione delle <i>Phantasiestücke</i> per pianoforte, violino e violoncello, op. 88	97
3.1 Introduzione.....	97
3.2 Genesi e Datazione	98
3.3 Pubblicazione.....	110
3.3.1 Il carteggio con l'editore Whistling.....	110
3.3.2 Il carteggio con l'editore Peters	113
3.3.3 Il carteggio con la casa editrice Schuberth di Amburgo	116
3.3.4 Il carteggio con la casa editrice Kistner.....	120
3.4 Prime esecuzioni pubbliche e recensioni.....	123
3.5 Fonti	126
3.5.1 Descrizione delle fonti.....	127
3.5.2 Valutazione delle fonti	151
4. Problemi critici relativi all'edizione del Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello, op. 63.....	153
4.1 Genesi e Datazione	153
4.2 Pubblicazione.....	158
4.3 Recezione e Prime esecuzioni pubbliche.....	162
4.3.1 La recensione di Alfred Dörrfel.....	169

4.4 Fonti	173
4.4.1 Descrizione delle fonti.....	174
4.4.2 Valutazione delle fonti	193
5. Conclusioni	195
6. Zusammenfassung	205
7. Appendici	231
Appendice I. Recensioni sui Trii con pianoforte nella stampa musicale.....	231
Appendice II. Esempi di revisione al testo musicale.	277
Appendice III. Trascrizioni	287
Lista delle abbreviazioni	305
Bibliografia	307

RINGRAZIAMENTI

Senza il sostegno, l'aiuto e l'appoggio di tante persone questa tesi di dottorato non sarebbe mai stata realizzabile. Il primo ringraziamento va al mio relatore di tesi, il Professor Franco Piperno, per avermi tirato fuori, più di una volta, dal groviglio dei miei dubbi con i suoi consigli illuminanti e per avermi sostenuto e spronato nei momenti di difficoltà. Senza l'aiuto del mio relatore tedesco, il Professor Dr. Helmut Loos, non sarebbe mai stato possibile realizzare questo lavoro. A lui e alla sua enorme pazienza va il mio più sentito ringraziamento. Il Dr. Matthias Wendt, Dr. Michael Beiche, Dr. Armin Koch, Dr. Kazuko Osawa, Dr. Renate Brunner e tutti gli altri collaboratori della Robert-Schumann-Forschungsstelle di Duesseldorf sono stati per me in questi anni più di una famiglia: dovrei ringraziarli per ogni giorno trascorso insieme, per le discussioni, i consigli, la competenza e l'esperienza che mi hanno donato e la fiducia che hanno riposto in me; per aver risposto ad ogni mia domanda con calma ed interesse, e per avermi insegnato tanto. I loro insegnamenti saranno parte del mio bagaglio per sempre. Il Prof. Antonio Rostagno, le sue lezioni e discussioni, dalle quali nasce la passione per Robert Schumann, sono un valore inestimabile. Vorrei qui ringraziarlo per i suoi consigli puntuali e per il suo interesse costante verso il mio lavoro.

Alla mia „seconda“ famiglia, i Dottori Gernot e Barbara Gruene, va un ringraziamento speciale, per avermi fatto sentire a casa sempre e non avermi fatto mai mancare l'affetto di una famiglia. Alla mia collega Birgit Spörl, che mi è stata vicina in ogni situazione – e per aver dovuto leggere e correggere più di una volta – va il mio grazie più sincero. Senza l'affetto di mia sorella Francesca, Philipp, Cecilia e Matteo non sarei andata molto avanti: grazie per aver condiviso con me i giorni febbricitanti e quelli gioiosi. Grazie ad Andrea, che è sempre con me, anche da lontano. Infine, grazie ai miei genitori: a loro, alla loro pazienza, saggezza ed affetto incondizionato è dedicato questo lavoro.

DANKSAGUNG

Ohne die Unterstützung und Hilfe zahlreicher Personen hätte diese Doktorarbeit nicht realisiert werden können. Der oberste Dank geht an meinen Doktorvater Professor Franco Piperno, der mich mit seinen erleuchtenden Ratschlägen mehr als einmal von meinen Zweifeln befreit und mich in schwierigen Phasen stets unterstützt und motiviert hat.

Auch ohne die Hilfe meines deutschen Doktorvaters Professor Dr. Helmut Loos wäre diese Arbeit nicht zu verwirklichen gewesen. Ihm und seiner großen Geduld gilt mein innigster Dank. Dr. Matthias Wendt, Dr. Michael Beiche, Dr. Armin Koch, Dr. Kazuko Ozawa, Dr. Renate Brunner und alle anderen Mitarbeiter der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf wurden für mich in den letzten Jahren zu einer Familie: ich danke ihnen für jeden einzelnen gemeinsam verlebten Tag, für die Diskussionen und Ratschläge, die Sachkenntnisse und Erfahrungen, die sie mir vermittelten und für das mir entgegengebrachte Vertrauen, für die ausführliche und interessierte Beantwortung jeder meiner Fragen und für alles, was ich von ihnen lernen durfte. Ihre Schule wird mir immer ein bedeutender Erfahrungsschatz sein.

Professor Antonio Rostagno, sein Unterricht und seine Fachgespräche waren für mich von unschätzbarem Wert, da aus ihnen meine Leidenschaft für den Komponisten Robert Schumann hervorging. Ich möchte ihm hier für seine präzisen Ratschläge und sein beständiges Interesse an meiner Arbeit danken.

Meiner „zweiten Familie“, den Doktoren Gernot und Barbara Grüne gilt mein besonderer Dank dafür, dass sie mir stets das Gefühl gaben, in ihnen eine Familie und ein Zuhause gewonnen zu haben. Aufrichtig danke ich meiner Kollegin Birgit Spörl, die mir in jeder Situation beistand und mehr als einmal Korrektur las. Ohne den liebevollen Beistand meiner Schwester Francesca, Philipp, Cecilia und Matteos wäre ich nicht so weit gekommen: danke für die mit mir verbrachten fieberhaften und freudvollen Tage. Danke an Andrea, der, auch aus der Ferne, immer für mich da ist. Letztendlich danke ich meinen Eltern: ihrer Geduld, ihrer Lebensweisheit und ihrer bedingungslosen Liebe ist diese Arbeit gewidmet.

PREMESSA

La tesi si presenta come un lavoro preparatorio all'edizione critica dei Trii con pianoforte di Robert Schumann, in collaborazione con la *Robert-Schumann-Gesamtausgabe* e in cotutela con l'Università di Lipsia.

Il lavoro comprende l'edizione critica delle *Mährchenerzählungen* op. 132 (pubblicata dalla *Gesamtausgabe* in un volume a parte dedicato alla musica da camera con pianoforte – *RSA II/3* – attualmente in corso di stampa), delle *Phantasiestücke* op. 88 e del primo Trio con pianoforte, violino e violoncello op. 63.

Ai problemi critici presentati dalle opere scelte nella tesi si affianca una ricerca di tipo informativo sui più importanti giornali dell'epoca: per la maggior parte sulla *Neue Zeitschrift für Musik*, l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* e la *Neue Berliner Musikalische Zeitung*, in un arco temporale compreso fra il 1830 e il 1860.

Partendo dalle recensioni – schumanniane e non – dei trii del suo tempo, lo scopo è stato quello di mettere in luce complessivamente la presenza e le caratteristiche del prodotto “Trio con pianoforte”; la loro diffusione e il loro status fra gli altri generi della musica da camera tedesca, le critiche e le caratteristiche, in un interscambio produttivo fra indagine filologica e contesto storico-estetico. I risultati di questa ricerca vengono esposti nel primo capitolo della tesi, e confluiranno nella introduzione generale all'edizione critica vera e propria. In appendice si riportano le recensioni più significative.

In particolare il confronto fra la diversa concezione, pubblicazione e circolazione delle *Phantasiestücke* op. 88, e del primo Trio con pianoforte op. 63, alla luce della ricerca effettuata sui principali giornali dell'epoca, testimonia di un diverso atteggiamento del compositore nei confronti del genere: tanto è lunga, sofferta e laboriosa, la composizione dell'op. 88, che testimonia nelle fonti rimaste di un protratto processo di revisione, tanto fluisce veloce e relativamente priva di indecisioni la composizione e pubblicazione dell'op. 63. Se la circolazione dell'op. 88 rimane esclusivamente privata – di quest'opera non è stato possibile documentare neanche una recensione coeva – la lunga storia del Trio in re minore è da cercare nelle sale da concerto, nel repertorio degli ensemble cameristici come delle prime formazioni stabili di trii, che inseriscono l'opera nei loro programmi già subito dopo la pubblicazione, nel Luglio 1848. La recensione di Alfred Dörffel di quest'opera, infine, pubblicata nella *Neue Zeitschrift für Musik*, è una lucida riflessione sulla “nuova” via

schumanniana, che si inserisce con quest'opera sulla scia di una strada condivisa ed elogiata dalla nascente critica "d'arte".

I problemi di critica testuale offerti dalle tre opere, nel loro essere così eterogenei, danno la possibilità di confrontarsi con un ampio raggio di problematiche filologiche: da un lato, per l'op. 88, è possibile documentare due momenti importanti della genesi compositiva: un *Arbeitsmanuskript* contenente delle variazioni inedite – pubblicate in appendice sia nella tesi che nell'edizione; la *Stichvorlage* della partitura, che presenta significative revisioni da parte di Schumann e quella delle singole parti, non contemporanee alla copia della partitura e rivedute da un copista anonimo, pertanto non facilmente databili. Per l'op. 63, invece, sono rimasti principalmente gli schizzi preparatori all'*Arbeitsmanuskript*, trascritti e riportati in appendice, che sono una testimonianza preziosa della diversa maniera schumanniana di comporre dopo il 1845 – non più al pianoforte. La tecnica contrappuntistica, che anche nella versione definitiva dell'opera acquista un significato importante, è già presente fin dagli schizzi, così come una riflessione accurata nei riguardi dell'strumentazione che non era presente nei manoscritti per le *Phantasiestücke*: l'analisi di questi manoscritti, nonché alcune caratteristiche particolari presenti nella prima edizione a stampa dell'opera – nelle parti singole sono incise anche ampie sezioni di partitura pianistica, in un caso, la parte completa del pianoforte – testimoniano della preoccupazione schumanniana nei riguardi del linguaggio specifico del Trio con pianoforte.

Le interazioni con gli editori, infine, rappresentano ancora una volta una testimonianza significativa, e finora sottovalutata, di uno Schumann "uomo del suo tempo", abile uomo d'affari e conoscitore delle tendenze musicali del momento: nella tesi un ampio *excursus* sarà dedicato alla scelta schumanniana del titolo *Märchenerzählungen*, paragonandola con il fenomeno della *musikalische Märchen* in Germania fra il 1840 e il 1860. La pubblicazione del carteggio con gli editori, infine, osservato in particolar modo nelle lettere con le quattro diverse case editrici con cui Schumann prende accordi per la pubblicazione dell'op. 88, rivelano una capacità di negoziare finora poco osservato dalla letteratura schumanniana.

Correda la tesi di dottorato una *Zusammenfassung* in tedesco, così come previsto dalle norme della cotutela di tesi e come stabilito con il relatore tedesco della tesi, il Prof. Helmut Loos dell'università di Lipsia.

Nelle appendici vengono riportate per intero le recensioni tematizzate nel primo capitolo, così come la recensione di Alfred Dörffel al Trio op. 63 e due altri articoli che si sono rivelati particolarmente significativi nel corso della trattazione. Per la trascrizione degli esempi musicali tratti dai manoscritti è stata scelta la trascrizione diplomatica, seguendo le linee-guida della *Schumann-Gesamtausgabe*. Infine, si riportano alcuni esempi di revisione al testo musicale e il relativo commento sulla decisione presa in fase di edizione.

La maggior parte delle lettere riportate nella tesi sono inedite: mi è stata data la possibilità di prenderne visione nell'ambito del lavoro preparatorio all'edizione critica vera e propria. Ringrazio la Robert-Schumann-Forschungsstelle di Düsseldorf per il prezioso aiuto nel decifrare la complicata scrittura schumanniana e ottocentesca in generale. Tutte le traduzioni tedesco/italiano, laddove non esplicitamente riportato, sono a cura dell'autrice.

1. ASPETTI GENERALI DEL TRIO CON PIANOFORTE IN GERMANIA DAL 1830 AL 1860

1.1 INTRODUZIONE

Un quadro della storia della ricezione del genere Trio con pianoforte nel periodo compreso fra il 1830 e il 1860 è difficile da dipingere; i maggiori studi sull'argomento si soffermano principalmente sull'analisi e l'evoluzione della tecnica strumentale – in particolar modo nei riguardi dei maggiori compositori e dei maggiori rappresentanti del genere (Basil Smallmann, *The Piano Trio. Its History, Technique and Repertoire*, Clarendon Press, Oxford 1992); sui processi tecnico-stilistici che hanno portato alla sua nascita (Gaetano Cesari, *Le origini del Trio con pianoforte*, in: *Scritti Inediti*, a cura di Franco Abbiati, Carisch, Milano 1937, pp.183–198); sulla sua catalogazione (Catherine Anne Horan, *A survey of the piano trio from 1800 through 1860*, 2 voll., tesi di dottorato, Northwestern University, 1983)¹.

La difficoltà più ovvia nell'approccio sta nel suo *status* di genere semi-pubblico durante il trentennio 1830–1860, scelto come periodo di ricerca in questo studio proprio per la sua condizione di fase di passaggio determinante: è all'interno di questo intervallo di tempo che si verificano i cambiamenti – di natura stilistica, strumentale e sociale – che porteranno il Trio fuori dalle quattro pareti domestiche, nelle sale da concerto. A partire dal momento in cui esso si afferma come genere riconosciuto (all'incirca dalla seconda metà dell'Ottocento in poi), infatti, documentare la sua presenza “pubblica” è relativamente semplice: esso appare sistematicamente nei repertori e nelle statistiche delle maggiori sale da concerto tedesche; ma documentare la sua presenza “privata” richiede una incursione nella vita dei singoli strumentisti dell'epoca. Cosa accade ad un genere musicale quando da fenomeno quasi esclusivamente privato diventa pubblico? E qual è la metodologia adatta da utilizzare per seguirne i cambiamenti?

¹ Da segnalare, anche se ancora in preparazione, la tesi di abilitazione del Dr. Michael Kube, dedicata completamente al genere: *Studien zu einer Gattungsgeschichte des Klaviertrios*. Altri interessanti studi dell'autore sono indirizzati ai trii con pianoforte di Schubert, Mozart, Brahms, e al repertorio della musica da camera scandinava: “... dass alle Spieler hinlänglich beschäftigt sind”. *Schuberts Klaviertrio Es-Dur (D 929) aus satztechnischer Perspektive*, in: *Schubert-Jahrbuch 1998 (=Bericht über den Internationalen Schubert-Kongreß Duisburg 1997)*, a cura di Dietrich Berke, Walther Dürr, Walburga Litschauer e Christiane Schumann, Duisburg 2000, pp. 125–132; *Brahms' Klaviertrio op. 8 H-Dur (1854) und sein gattungsgeschichtlicher Kontext*, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht*, a cura di Ingrid Fuchs (=Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1), Schneider, Tutzing 2001, pp. 31–57; *Mozarts Klaviertrios aus satztechnischer Perspektive*, in: *Mozart-Jahrbuch 2003/04*, Bärenreiter, Kassel 2005, pp. 59–71; *Im nordischen Salon. Zur Geschichte des Klaviertrios in Skandinavien*, in: *A Due. Musical Essays in Honour of John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab (= Danish Humanist Texts and Studies 37)* a cura di Ole Kongsted, Niels Krabbe, Michael Kube e Morten Michelsen, København: Det Kongelige Bibliotek 2008, pp. 453–473. Estremamente importanti, infine, per il presente studio, sono state le tesi di laurea di Gianni Franceschi, *La musica da camera dell'Ottocento come problema compositivo: il Trio per pianoforte, violino e violoncello dal 1830 al 1860*, Università degli studi di Firenze, a. a. 1993/1994 e quella di Muriel Joan Kramer, *The piano trio in german cities from 1830 to 1860*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1970.

In questo studio si è cercato di documentare l'impatto del Trio con pianoforte sulla vita musicale della metà dell'Ottocento – in previsione e in preparazione dell'edizione critica dei trii con pianoforte di Robert Schumann – prendendo in considerazione la sua doppia natura di genere privato e pubblico: da una parte ricercando nei diari schumanniani e nelle lettere con i più importanti strumentisti dell'epoca, stilando un ipotetico repertorio dei trii maggiormente eseguiti negli ambienti orbitanti attorno a Schumann; dall'altra cercando nelle recensioni riguardanti il genere apparse sui più importanti giornali dell'epoca le qualità fondamentali che la critica colta attribuisce alle nuove opere per Trio con pianoforte: che cosa ci si aspetta da questo tipo di composizione? In un'epoca storicizzante e canonizzante come l'Ottocento, qual è la sua collocazione fra i generi? Di che cosa ha bisogno per raggiungere l'importanza dell'altro genere cameristico ormai entrato a pieno diritto nelle sale da concerto, il quartetto? Le recensioni non riguardano ancora, all'inizio degli anni '30, concerti pubblici, ma si tratta di critiche effettuate spesso sulla base della sola partitura, o di ascolti in occasione di *Soirée* private, difficilmente documentabili con sistematicità sui giornali contemporanei. È solo progressivamente, e a partire dalla metà degli anni '40 dell'Ottocento, che sarà possibile verificare l'attività concertistica di veri e propri "Trii", formati talvolta all'interno delle società musicali delle città, con un loro repertorio e a volte anche un luogo specifico adibito a sala da concerto.

In particolare, la circolazione e l'affermazione del genere Trio parte in Germania da due città importanti per la nascente borghesia tedesca, Lipsia e Berlino; mentre invece Dresda e Vienna, città storicamente più aristocratiche e pertanto più legate ai sistemi di circolazione e produzione di un mecenatismo ormai estinto, iniziano a proporre trii nel repertorio dei concerti pubblici solo a partire dalla fine degli anni '50², quando, cioè, nel resto della Germania il genere ha ormai quasi definitivamente preso piede nei concerti pubblici.

Proprio a partire dal 1844, infatti, a Berlino si forma la tradizione delle *Trio Soiréen*, che vedevano protagonisti un *ensemble* di musicisti berlinesi, i fratelli Adolph e Julius Stahlknecht (violino e violoncello) e Steifensandt (pianoforte), che per lungo tempo rimarranno l'unico trio stabile della città. E se Berlino detiene il primato della formazione di

² Per quanto riguarda Dresda, ad esempio, i concerti di musica da camera venivano portati avanti quasi esclusivamente da Clara Schumann, in formazione con i fratelli Franz e Friedrich Schubert, dunque in maniera più consistente solo dopo il 1844, anno in cui gli Schumann si trasferiscono in città; mentre Hanslick, nel suo *Geschichte des Concertwesens in Wien*, riporta come a Vienna: «"Trio-Soiréen" neben den stabilen Quartettproduktionen wurden in Wien selten gegeben und niemals mit bedeutendem Erfolg. Der interessanteste und gelungenste Versuch der Art waren drei "Trio-Soiréen", welche der geistreiche Pianist Alex. Winterberger (unter Mitwirkung von Käsmayer und Röver) im Januar 1858 in dem kleinen Salon „zum römischen Kaiser“ gab. Er cultivirte darin hauptsächlich Schumann und den späteren Beethoven». (Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, vol. 1, W. Braumüller, Wien 1869, p. 404).

un trio cittadino, Lipsia rimane indiscussa protagonista della produzione e circolazione di nuovi trii per pianoforte.

Le città che prenderemo maggiormente in considerazione nella scelta delle recensioni, dunque, sono Lipsia e Berlino, con uno sguardo alla città di Dresda, importante per i Trii di Schumann.

In sintesi, due fattori sembrano coinvolgere maggiormente la produzione di musica da camera in Germania negli anni '30 – '40, fino agli anni '60:

- la musica strumentale è vista come un fatto tutto tedesco, in virtù della linea diretta che da Bach passa per Beethoven e giunge fino alla contemporaneità; essa assume dunque il ruolo di *leadership* nazionale, in grado di combattere contro “il dilagante italianismo” dell’opera;
- il primato assegnato da Schumann – come da tanti suoi contemporanei – alla musica strumentale è ancora più evidente nel campo della musica da camera, nell’*ensemble* per ridotti strumenti; un genere elitario e borghese in cui i compositori, nella visione di Schumann, hanno il dovere di esercitarsi: *nello stile da camera, fra quattro pareti e con pochi strumenti, si mostra il vero musicista*³.

Non c’è dunque da meravigliarsi se intorno al 1840 vengono istituiti una serie di concorsi dai principali *Kunstvereine* della Germania aventi come scopo la premiazione della migliore Sinfonia, del miglior Quartetto, del miglior Trio con pianoforte⁴.

Le recensioni che si è scelto di pubblicare in appendice, tuttavia, e alle quali si farà riferimento in questo capitolo, non vogliono e non possono avere la pretesa di esaustività. La loro funzione è quella di aprire uno squarcio – differente a seconda del giornale, del critico e della città in questione – sulla vita musicale dell’epoca e sulla presenza, diffusione e importanza del Trio con pianoforte nell’arco del trentennio preso in considerazione.

Ovviamente, laddove possibile, nel campione sono stati inseriti i trii recensiti sia da Schumann nella *NZfM* che da altri autori contemporanei in altre testate, per analizzare ancora più approfonditamente la critica schumanniana nei confronti delle altre voci dell’epoca e il suo punto di vista nei riguardi del genere.

³ Robert Schumann nella recensione del 1842 del Trio op. 75 di Wilhelm Reuling, in *SC II*, pp. 919–920.

⁴ Cfr. paragrafo successivo.

1.2 LIMITI CRONOLOGICI

La prima opera del catalogo beethoveniano è rappresentata da tre Trii: non che questo sia il punto di partenza del nostro studio, tuttavia le sollecitazioni che hanno spinto Beethoven a comporre per questo genere ci portano alle origini della nostra indagine.

Quando Beethoven concepisce questa composizione sa benissimo che deve riuscire ad attirare l'ammirazione e la protezione del principe Lichnowsky, al quale i Trii sono dedicati, e a casa del quale avviene la prima, decisiva, esecuzione a Vienna intorno alla fine del 1793, alla presenza di Haydn. Si tratta del suo primo, importante, biglietto da visita, con il quale Beethoven decide di presentarsi alla società viennese. L'esecuzione genera stupore e ammirazione nel principe, che ne paga dunque la pubblicazione presso Artaria nel 1795. Non è difficile immaginare perchè Beethoven avesse scelto all'epoca proprio dei Trii con pianoforte: un genere ancora molto simile alla sonata con accompagnamento, che permetteva di mostrare abilità e virtuosismo nello strumento a tastiera, melodie cantabili e leggere da distribuire fra il violino e il pianoforte (prima ancora il fortepiano e ancor prima il clavicembalo), con il violoncello spesso solo in raddoppio del basso. Un genere facilmente abordabile per i dilettanti – dunque facilmente vendibile – quindi perfetto per gli intrattenimenti serali dei circoli aristocratici.

Nel 1830 i meccanismi di produzione e distribuzione della musica sono completamente diversi, i compositori possono decidere di pubblicare le loro opere liberamente, senza bisogno di protezione, e il pubblico medio-borghese sta diventando l'anonimo sostenitore di tutti quegli artisti che si prefiggono di modellare il gusto pubblico, promuovendo un certo tipo di concerto e di giornalismo musicale.

Eppure il Trio rimane ancora sostanzialmente legato all'educazione dei dilettanti, all'intrattenimento, alla sfera privata – basti pensare che a Schubert non riuscì che una volta soltanto, il 26 Marzo 1828, di ascoltare un suo Trio in una *performance* semi-pubblica, l'op. 100⁵: in sostanza, il Trio per pianoforte, nato, coltivato e protetto dalle mani dell'aristocrazia, cessò di svilupparsi con la scomparsa di quest'ultima, sopravvivendo però cospicuo in innumerevoli arrangiamenti di opere ben conosciute, leggere composizioni da salotto, *Hausmusik* dell'epoca *Biedermeier*. La borghesia, come sappiamo dalle palesi invettive schumanniane contro i *filistei*, si interessava ancora ad altro: ammirava la vita sociale di città come Vienna e Parigi e si entusiasmava di fonte al virtuosismo, al grande pubblico, o ai pezzi da salotto prodotti in massa nella capitale francese.

⁵ Esecuzione avvenuta, infatti, nell'ambito di un concerto privato che Schubert aveva deciso di organizzare nel *Musikvereinsaal*. Cfr. Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens* cit. , p. 285.

É proprio il caso di citare la recensione di Schumann del 1836 del Trio di Ambroise Thomas, che ben esemplifica l'ambiente che fa da cornice, nell'immaginario collettivo, all'esecuzione di un Trio con pianoforte in un salotto di società:

*Wir kommen zu einer sehr freundlichen Composition [...], ein Salontrio, bei dem man schon einmal lorgnettiren kann, ohne deshalb den Musikfaden gänzlich zu verlieren; weder schwer, noch leicht, weder tief, noch seicht, nicht classisch, nicht romantisch, aber immer wohlklingend und im Einzelnen sogar voll schöner Melodie [...]*⁶

Il Trio si trova dunque, intorno al 1830, nella difficile posizione di retaggio di una funzione del passato, quella dell'intrattenimento cortese dei circoli nobiliari, completamente avulso dalla tradizione del concerto pubblico appena nato; tuttavia ancora vivo e attivo nei circoli privati, come testimoniano alcuni resoconti di vita familiare di musicisti (professionisti e dilettanti) e compositori.

Joan Muriel Kramer, nel suo studio sui trii per pianoforte nelle città tedesche dal 1830 al 1860, ha effettuato delle ricerche nel catalogo Hofmeister, per stabilire se esistesse un mercato per questo genere di composizioni, e che tipo di titoli si trovassero. Ripercorrendo la strada della studiosa americana, che non aveva a disposizione i mezzi di ricerca odierni⁷, ho stilato nuovamente una tabella delle composizioni per Trio con pianoforte pubblicate dalle case editrici musicali fra il 1830 e il 1860:

Fig. 1: Tabella del numero di composizioni per Trio con pianoforte pubblicate fra il 1830–1860

Anno	Numero di Trii
1830	5
1831	2
1832	8
1833	5
1834	4
1835	6
1836	4

⁶ SC I, pp. 349–350: «Passiamo adesso ad una simpatica composizione [...], un Trio da salotto, durante il quale ci si può guardare tranquillamente attorno con la lorgnette senza correre il rischio di perdere il filo del discorso musicale; né pesante né leggero, né profondo né superficiale, non classico, non romantico, ma sempre piacevole e, in particolare, ricco perfino di belle melodie [...]». NZfM, 5. Bd, Nr. 10, 2 Agosto 1836, p. 41.

⁷ Il catalogo Hofmeister è stato ormai digitalizzato e reso accessibile grazie ad un progetto della Royal Holloway University of London, ed è liberamente consultabile sul sito web: <http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>

1837	4
1838	4
1839	5
1840	6
1841	6
1842	7
1843	5
1844	7
1845	9
1846	13
1847	13
1848	3
1849	2
1850	6
1851	7
1852	6
1853	11
1854	4
1855	4
1856	11
1857	5
1858	13
1859	10
1860	9

Per tutto il trentennio, dunque, l'interesse verso questo genere non è mai venuto meno: sul mercato si trovavano arrangiamenti per Trio con pianoforte, violino e violoncello di altre opere, ripubblicazioni dei Trii di Mozart e di Beethoven, nuove composizioni, per lo più facili e brillanti. Fra i titoli più comuni : “Trio concertante”, “Grand trio”, “Trio facile”, “Salon-Trio”.

Addirittura Richard Wagner, nel 1840, riconosce la validità, l'importanza e la diffusione della musica da camera in un contesto familiare, e in *Über deutsches Musikwesens* commenta:

*Ist dieser Kreis nicht zahlreich genug, so sind es ein Klavier und ein paar Saiteninstrumente, auf denen musiziert wird; – man spielt eine Sonate, ein Trio oder ein Quartett [...] i quali vom vertrauten Kreise Weniger verstanden und gewürdigt werden kann*⁸.

Il Trio con pianoforte, dunque, avvolto nel contesto più generale della trasformazione delle funzioni della musica da camera del primo Ottocento, ne condivide con essa i limiti e le problematiche socio-culturali.

In particolare, si assiste ad un divario progressivo e sempre più netto fra “musica d’arte da camera” e “musica quotidiana da camera”: tanto più la prima assume le caratteristiche di una pratica artefatta ed elitaria del far musica, alimentata sostanzialmente da musicisti professionisti, conoscitori e compositori – così come la canonizzerà Brahms nella seconda metà del secolo; tanto più l’altra continua ad arricchirsi di composizioni leggere e stilisticamente poco esigenti, sempre più criticata e disprezzata, nonostante la sua costante ed enorme diffusione. La musica “d’arte” da camera aveva bisogno, prima di tutto, di un nuovo pubblico, che alla fine del trentennio preso in considerazione dal nostro studio, iniziava appena a formarsi.

Le esigenze musicali di questo tipo di musica diventavano così sempre più elitarie, e in un’epoca in cui la maggior parte dei compositori avrebbero voluto e potuto raggiungere il grande pubblico della borghesia nascente, cimentarsi in questo genere doveva apparire probabilmente come un dilemma. Qual era, dunque, il pubblico della musica d’arte?

Nel 1858 Ferdinand Hiller, uno dei più attivi esponenti della vita musicale tedesca di quegli anni, nonché uno dei più ferventi sostenitori dell’estetica della musica strumentale, scrive un saggio dal titolo *Die Kammermusik und das Publikum*, in cui il divario fra queste due forme è particolarmente sentito:

*Die Kammermusik verlangt Sammlung und Hingebung – je bedeutender sie ist, um so weniger ist sie aufdringlich – mit Ernst und Liebe muß man an sie herantreten, wenn man ihr näher kommen will, und schon diese Bedingungen würden allzu zahlreiche Versammlungen von ihrem Genusse ausschließen, wenn sie nicht schon durch ihre geringe Klangstärke (eine ihrer wohlthuedsten Eigenschaften) große Räumlichkeiten vermeiden müßte*⁹.

⁸ Cit. da *Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 5: Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik*, a cura di Claus Bockmaier e Siegfried Mauser, Laaber Verlag, Laaber 2005, p. 264: «Se questo circolo non è abbastanza numeroso si fa musica con un pianoforte e un paio di strumenti a corda; – si suona una Sonata, un Trio, un Quartetto [...], i quali possono essere apprezzati e compresi solo da un fidato circolo di pochi eletti».

⁹ Ferdinand Hiller, *Die Kammermusik und das Publikum*, saggio raccolto in: *Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches von Ferdinand Hiller*. 1. Bd., Hermann Mendelssohn, Leipzig 1868, p. 239: «La musica da camera ha bisogno di raccoglimento e abnegazione – tanto più è significativa, tanto meno è insistente – bisogna accostarsi a lei con serietà ed amore, se ci si vuole avvicinare, e già queste condizioni escluderebbero fin troppe adunanze dal suo godimento, se non fosse che essa stessa per via della sua minore potenza di suono (una delle sue caratteristiche più piacevoli) debba evitare i grandi spazi».

*La musica da camera ha bisogno di raccoglimento e abnegazione: abbiamo ragione di pensare che questa fosse, al tempo di Hiller, una verità conosciuta e condivisa, che allontanava il grande pubblico dai ristretti circoli musicali e dalle, nel 1858 ormai diffusissime, Quartettabende: Die Leute haben eine Art Scheu davor, und aus Angst, sich zu langweilen, versuchen sie es lieber gar nicht. [...] Was bedeutet selbst ein wenig Langeweile, wenn sie als Endresultat einen auserlesenen Genuß erzeugt?*¹⁰. Il concetto di «auserlesener Genuß», di un piacere raffinato e solo per eletti, probabilmente coglie nel segno molto meglio di ogni altra speculazione.

Non c'è da meravigliarsi, quindi, se anche una pianista eccellente come Clara Schumann, fin dai primi anni '30 attivissima nei circoli privati di musica da camera – con in repertorio i Trii di Beethoven e la maggior parte delle nuove composizioni per questo genere –, assidua frequentatrice delle *Quartettsoireen* di Lipsia scrive sul diario familiare nel Novembre 1842, ovvero nel pieno periodo “da camera” di suo marito Robert:

*Das erste Quartett [op. 41, n.1] ließ Robert auch spielen, um es (noch) vor Ablieferung zum Druck noch einmal zu hören. Es entzückte mich unbeschreiblich, und jetzt erst fange ich an Gefallen an Quartettmusik zu finden, denn bis jetzt, muß ich offen bekennen, langweilte mich diese Musik meistens, ich konnte das Schöne nicht herausfinden*¹¹.

Nella produzione contemporanea di questo genere, perciò, bisogna distinguere fra la musica da camera, a maggior ragione quella con pianoforte, relativamente più facile e più adattabile alle esigenze del far musica in contesti familiari, che andava ad alimentare il grande pubblico dei “dilettanti”, e la produzione, naturalmente più esigua, dei virtuosi e dei musicisti di professione. Continua infatti Hiller:

Ist aber nicht, wird man einwenden, die Kammermusik die eigentliche Hausmusik, und findet sie nicht ihr schönstes Asyl im gebildeten Familienkreise? Giebt es ein anmuthigeres Bild, als jenes des Gatten, der, von den Mühen des Tages abgesspannt, sich zum lieblichen Töchterchen setzt und einer Sonate von Mozart lauscht, vollends, wenn der älteste Sohn sie begleitet und Mama dabei einen Strumpf zu Ende strickt! [...] Nur muß man zugestehen, daß in den meisten dieser Fälle die Ausführung jener

¹⁰ Ivi, p. 241: «Le persone hanno una sorta di circospezione [nei confronti della musica da camera], e per paura di annoiarsi non ci provano nemmeno. [...] Ma quanto conta un po' di noia, se il risultato finale è il godere di un piacere raffinato?»

¹¹ *Tb II*, p. 254, appunto di Clara Schumann del 29 Novembre 1842: «Robert ha chiesto che suonassero anche il primo Quartetto [op. 41, n. 1], in modo da ascoltarlo (ancor) prima dell'arrivo della stampa. Mi ha travolto in maniera indescrivibile, e solo adesso inizio a trovare piacere nella musica per Quartetto, perchè fino ad ora, devo riconoscerlo apertamente, il più delle volte questa musica mi annoiava, non riuscivo a trovarci il Bello».

*Meisterwerke nicht eine solche ist, wie sie es verdienen, [...] es ist den Liebhabern nicht zuzumuthen, Aufgaben zu lösen, an welchen die Mehrzahl der Musiker scheitern*¹².

Insomma, i capolavori della musica da camera non sono cosa per dilettanti: le sfide profonde che queste opere richiedono mettono in difficoltà i musicisti professionisti, come potrebbe riuscirci un principiante?

Ciò che manca, secondo Hiller, alla gran parte del pubblico che preferisce rinunciare ai *Mysterien des Quartetts und der Sonate* è

*eine besondere Art musikalischer Bildung, die nicht so verbreitet ist, als man gewöhnlich annimmt, und als es wünschenswerth wäre, im Interesse des Publikums fast noch mehr, als in dem der Kunst und der Künstler*¹³.

Una particolare arte di erudizione musicale che solo dieci anni prima difficilmente avrebbe trovato corrispondenza nelle esigenze delle case editrici, nè fra la stragrande maggioranza dei compositori che si cimentavano in questo genere.

In qualità di redattore della prestigiosa *Neue Zeitschrift für Musik*, e quindi nel periodo compreso fra il 1834–1844, infatti, Robert Schumann riceveva frequentemente, per non dire giornalmente, lettere di giovani compositori, editori, o chi per loro, che allegavano il manoscritto di una composizione da visionare ed eventualmente recensire sulle pagine del giornale; oppure da suggerire o inviare ad uno dei tanti editori musicali lipsiensi. Fra queste composizioni, quelle che riguardano i Trii con pianoforte ci parlano di un genere ancora in bilico fra l'intrattenimento e l'opera d'arte. Porto come esempio la lettera di Eduard Krüger del 9 Luglio 1844, in cui il giovane compositore nonché redattore anch'esso della *NZfM* invia a Schumann due trii, dedicati a Clara, con la speranza che Robert potesse farsi da tramite per la pubblicazione, sicuro che questo tipo di composizione non comportasse grandi rischi per le case editrici:

Über das Schicksal meiner beiden Trios möchte ich gern bald unterrichtet sein. Man sollte denken, dass ein paar Salon oder Kammer-Piécen, ohne grossen Umfang und

¹² Ferdinand Hiller, *op. cit.*, pp. 239–240: «Eppure, verrebbe da obiettare, non è proprio la musica da camera la vera Hausmusik, e non trova forse essa l'asilo più bello nei circoli familiari eruditi? Esiste forse un quadro più ameno di quello del consorte che, estenuato dalle fatiche del giorno, si siede accanto all'amorevole figliolina e ascolta una Sonata di Mozart, fino alla fine, mentre il figlio più grande l'accompagna e la mamma lì vicino finisce di cucire una calza? [...] Tuttavia bisogna ammettere che nella maggior parte di questi casi l'esecuzione di quei capolavori non è esattamente quello che essi meriterebbero, [...] perchè dal dilettante non ci si può aspettare di risolvere problemi, sui quali la maggior parte dei musicisti precipita».

¹³ Ivi, p. 242 e p. 238: «Una particolare arte di erudizione musicale, che non è così diffusa come generalmente si pensa, e come invece sarebbe auspicabile, quasi ancor più nell'interesse del pubblico, che nell'interesse dell'arte e degli artisti».

*wenigstens geniessbar, den grossen Leipziger Verlegern kein übermässiges Risiko sein dürfen. Durch Ihre Einleitung – vielleicht Recension, wenn Sie's der Mühe wert halten, - würde gewiss Breitkopf oder Kistner oder Friese sich zum Verlag bewogen finden*¹⁴.

Krüger sa dunque di inserirsi in un mercato fiorente, che pubblica agevolmente e senza pensarci troppo *un paio di pezzi da salotto o da camera, non tanto lunghi e se non altro fruibili*.

Mentre solo un anno dopo, nel Dicembre 1845, Schumann riceve dall'editore Schuberth di Amburgo, editore noto per il suo spiccato senso degli affari, una esplicita richiesta di composizioni nel campo dei trii con pianoforte. Editore privilegiato dei Tria di Spohr, e di poche, ma discretamente conosciute altre opere in questo genere, come il Trio op. 5 di Eduard Krug e il quarto di César Franck, Schuberth sembra avere ben chiara la situazione in questo campo:

*Zugleich mache ich eine Bestellung auf einige Pianoforte Trios (Piano Violin & Cello obligat) bei Ihnen. Dieser [sic] Genre, der giebt Ihnen so recht Stoff sich zu zeigen, dabei ist's eine Ehrenarbeit. Der Plunder von SalonMusik Fantasien etc fliege nach dem Pfefferboden*¹⁵. *Daß ich als Verleger eine ernste Richtung habe, beweißt [sic] mein Katalog*¹⁶.

Al silenzio del compositore, Schuberth risponde reiterando la sua richiesta nel Gennaio 1846:

Aber, lieber Herr Dr, Sie haben mir ja keine Sylbe Antwort auf den neuen Genre "Piano Trios" gegeben? Wenn Sie solche componieren – woran ich nicht zweifele, so hoffe u. erwarte ich, daß ich als Erstkommender & qua[si] Besteller, oder besser Bittsteller den Vorzug habe! Trios – nicht eins – nein drei – sind der Musikwelt noth –

¹⁴ Corr, Bd. 17, Nr. 2965. Eduard Krüger a Robert Schumann il 9 Luglio 1844: «*Mi piacerebbe essere informato presto sulla sorte dei miei due Tria. Sarebbe da pensare che un paio di pezzi da salotto o da camera, non troppo lunghi e quantomeno fruibili, non possa rappresentare un rischio eccessivo per gli editori lipsiensi. Grazie alla sua introduzione – magari recensione, se ritenete che ne valga la pena, – sicuramente Breitkopf o Kistner o Friese sarebbero persuasi alla pubblicazione*».

¹⁵ Sul significato del termine *Pfefferboden* c'è incertezza anche fra gli storici della lingua tedesca. Si tratta di un termine non più in uso, che da solo indica storicamente una sorta di setaccio per la produzione del pepe macinato. Con tutta probabilità già nell'Ottocento il termine veniva usato soltanto in locuzioni metaforiche, forse una maniera di esprimersi legata all'ambito geografico dell'editore Schuberth. L'enciclopedia *der Handlungswissenschaft und ihrer gesamten Hilfskenntnisse*, edita nel 1802 a cura di August Schumann, il padre del compositore, riporta sotto *Pfefferböden: Die wirkliche Siebböden bestehen: 1. In Pfefferböden. Die Pfefferböden sind ganz aus schwarzem Haar, und dienen zur Durchsiebung des gestossenen Pfeffers, Piements und dergl mehr. [...]. Cfr. Allgemeine Encyclopädie der Handlungswissenschaft und ihrer gesamten Hilfskenntnisse; oder ausführliche und systematisch geordnete Darstellung alles dessen, was dem Theoretiker und dem Praktiker des Handlungs- und Manufakturstandes zu wissen nöthig ist.*

¹⁶ SBE III, p. 355–356. Corr, Bd. 18, Nr. 3180: «*Al contempo le commissiono alcuni Tria con pianoforte (pianoforte, violino & violoncello obbligati). Questo genere le darebbe veramente la possibilità di mostrare la sua stoffa, ed è un lavoro onorevole. Che il ciarpame delle Fantasie da Salotto etc. vada al diavolo! Che la mia casa editrice abbia una direzione seria, è testimoniato dal mio catalogo*».

*u. besonders meinem Verlage sehr nöthig, der sich von Jahr zu Jahr immer mehr durch Prachtwerke auszeichnen soll!*¹⁷

«Il mondo della musica ha bisogno di Trii – non di uno – non di tre – e soprattutto ne ha bisogno la mia casa editrice, che di anno in anno si deve distinguere sempre più attraverso opere magnifiche!». Schuberth ci tiene a specificare la *direzione seria* della sua casa editrice, che ha bisogno di spiccare grazie alle *grandi composizioni*, parla del Trio con pianoforte come di un genere in cui si possa mostrare la stoffa dell'artista, di un *lavoro prestigioso*: difficile distinguere fra l'arte affabulatoria e le vere intenzioni dell'editore – che più di una volta deluderà Schumann pubblicando a sua insaputa arrangiamenti più “vendibili” delle sue composizioni; tuttavia forse i tempi stanno iniziando a cambiare e il Trio sta entrando a far parte della musica “d'arte” da camera.

Vi figura, tuttavia, a pieno diritto, nel saggio di Selmar Bagge, *Das moderne Claviertrio und seine Vertreter*, pubblicato a più riprese nella *Deutsche Musik-Zeitung* a partire dal 23 Novembre 1861¹⁸. Anzi, nella visione di Bagge la questione se il Trio sia o meno da considerare un genere “d'arte” non si pone nemmeno; esso vi appartiene dal momento in cui i classici viennesi – naturalmente Beethoven *in primis* – ne hanno plasmato le caratteristiche portanti. Bagge è in attesa del “nuovo” e nella sua lucida interpretazione dei trii di Schubert, Mendelssohn e Schumann – considerati come i più significativi rappresentanti del “dopo Beethoven” – possiamo ravvisare le caratteristiche che rendono un Trio con pianoforte un'opera d'arte nel carattere del *Kammerstyl*, differente dal *Concertstyl*.

Dunque esiste, nel 1861, una sola tradizione da seguire, che è quella del Trio “d'arte”, nella quale si trovano già – a partire da Haydn (*seinem Schöpfer*), Mozart (il quale *machte das Cello frei*) e Beethoven – Schubert, Mendelssohn e Schumann. La tradizione del Trio con pianoforte sarebbe dunque ferma a Schumann¹⁹, dopo il quale *ist nicht viel mehr an's Tageslicht getreten* a parte pochi esempi dei quale fanno parte i trii di Grädener, Bargiel, Rubinstein, Reinecke e pochi altri.

Ben chiara è anche l'“altra” tradizione, che ha Reißiger come portavoce, il quale, avendo scritto una trentina di Trii, non entra a far parte dei rappresentanti del genere, in quanto *queste*

¹⁷ *SBE III*, p. 358. *Corr.*, Bd. 18, Nr. 3197: «Però, gentile Signore, perchè non mi avete dato nemmeno una sillaba di risposta nei riguardi del nuovo genere „Piano Trios“? Se ne doveste comporre qualcuno – e non ne dubito, spero e mi aspetto di avere la *precedenza* come *Primo arrivato* & quasi committente, anzi meglio richiedente! Il mondo della musica ha bisogno di Trii – non di uno – non di tre – e soprattutto ne ha bisogno la mia casa editrice, che di anno in anno si deve distinguere sempre più attraverso opere magnifiche!»

¹⁸ L'articolo è riportato per intero in Appendice. Cfr. Appendice I., p. 257.

¹⁹ Appare in questo articolo il famoso statuto di Bagge che colloca Schumann ai vertici della musica strumentale tedesca: «*Es ist auf allen Gebieten der Tonkunst seit Schumann nichts wirklich Neues mehr gekommen (außer Häßlichem), obwohl man noch an diesem Glauben zu hängen scheint*».

composizioni servono soprattutto da cibo per i dilettanti-mangianote, per i quali non fa nessuna differenza che cosa si suoni, basta che si suoni²⁰.

Ancora più interessante è scoprire che esiste anche una sottoclassificazione: lo “stile da camera” e lo “stile da concerto”. In tal senso, anche l’esempio di Mendelssohn, che spesso ha scambiato questo con quello, *dislocando il Trio dalla “camera” alla sala da concerto*, non è più ciò che per Schumann, nel 1840, rappresentava il *Meistertrio der Gegenwart*:

Wieder anders Mendelssohn, dessen Trios innerlich conciser sind, der aber den Kammerstyl häufig mit dem Concertstyl vertauschte. Es sind die rollenden Passagen des D-moll Trios [op. 49] schon mehr selbständige Theile geworden, nicht Arabesken auf streng gegliedertem Grunde. [...] Im C-moll Trio [op. 66] versteigt er sich bis zum Choral und zur Orchesterwirkung, und verdrängt das Trio aus der “Kammer” entschieden in den Concertsaal. Damit sei dem herrlichen Schwung dieser Werke nicht zu nahe getreten, es gilt blos nachzuweisen, daß auf den eingeschlagenen Wegen das Claviertrio etwas Anderes wurde, was man bei Beethoven trotz aller Erweiterungen der Form und Vertiefung des Gehalts durchaus nicht sagen kann²¹.

L’unico in grado di scrivere *veramente musica da camera* sarebbe stato, secondo Bagge, proprio Schumann, nella misura in cui egli *ha messo il virtuosismo completamente da parte e nel modo in cui si è attenuto al procedimento tematico con una armonia ricca*, risultando così sulla buona strada per *riagganciarsi a Beethoven*²².

Fin dall’inizio, dunque, è chiaro che ciò che permea l’interpretazione di Bagge è il collegamento con Beethoven. La tradizione stabilita da questi Trii, che – lo vedremo più avanti – dominano il repertorio e sono letteralmente onnipresenti nei circoli e nelle *Triosoireen* fin dai primi anni ’30, è vista come l’unica via su cui proseguire per rinnovarsi.

Nel quadro sintetico delle tendenze stilistiche contemporanee del Trio con pianoforte formulato da Bagge²³ è chiara l’aspettativa che la via di Beethoven venga, se non ampliata,

²⁰ Selmar Bagge, *Das moderne Claviertrio und seine Vertreter*, in: «Deutsche Musik-Zeitung» Nr. 47, 23 Novembre 1861, Anno XI, p. 369. «Reißiger freilich einige dreißig, doch dienen diese nur mehr jenen notenfressenden Dilettanten zur Nahrung, denen es gleich ist was gespielt wird, wenn nur gespielt wird».

²¹ *Ibidem*: «Ancora diversamente Mendelssohn, i Trii del quale sono più concisi, ma egli ha spesso ha confuso lo stile da camera con quello da concerto. I roboanti passaggi del Trio in Re minore [op. 49] sono già diventati unità a se stanti, non sono arabeschi strettamente legati alla struttura. [...] Nel Trio in Do minore [op. 66] sbaglia strada fino a finire nel Corale e nell’effetto orchestrale, spostando nettamente il Trio dalla „camera“ alla sala da concerto. In questo modo non si vuole assolutamente oltraggiare lo slancio magnifico di quest’opera, basti soltanto per dimostrare che seguendo questa strada il Trio con pianoforte è diventato qualcos’altro, qualcosa che in Beethoven, nonostante l’allargamento della forma e l’approfondimento dei contenuti, non si può trovare».

²² *Ibidem*: «Das virtuose Wesen ließ er vollständig bei Seite und indem er sich mehr an thematische Arbeit mit reicher Harmonik hielt, war er auf gutem Weg im Wesentlichen an Beethoven anzuknüpfen, und wirkliche Kammermusik zu schreiben».

²³ *Ivi*, p. 370: «Die hier angedeutete Richtung spricht sich in der gesamten Trioliteratur der Gegenwart aus. Obwohl es in manchen neusten Produkten nicht an feurigen Schwung, in andern nicht an romantischem Klang, wieder in andern nicht an Glätte der Form fehlt, so ist doch durchgehendes eine dieser Eigenschaften so

quanto meno rispettata e portata avanti: elaborazione tematica, chiarezza espositiva e una chiara costruzione formale dovrebbero stare alla base di ogni nuova composizione, mentre gli itinerari percorsi dai compositori romantici cercano di ampliare la potenza del suono (*tutti gli sforzi (similmente a quanto succede nelle nuove sinfonie) sono rivolti all'impatto sonoro e all'effetto*); tendono a creare dimensioni orchestrali e ampie melodie (*violino e violoncello procedono spesso per ottave nel tentativo di produrre una vera "melodia larga"*), impianti drammatici, appassionanti, che però sfumano piuttosto che rimanere annidati nel tema; il pianoforte utilizzato per raggiungere un enorme pathos ma con difficoltà così estreme, che non c'è proporzione fra la fatica dell'esecutore e il risultato. Infine, il punto più "beethoveniano" della critica, che traduco per intero: *dell'elaborazione tematica o non c'è traccia, oppure si trova un secco processo atomistico che non ha motivi interni, senza una vivace costruzione del periodo. E se in altri esiste un lavoro tematico, allora è portato fino agli estremi in una maniera così esagerata, che anche il tema più semplice non è più percepibile. Si mette insieme, non a confronto; si divide, prima che qualcosa da dividere complessivamente sia stata formulata.*

La ricezione del genere trova dunque una discrepanza fra gli ideali estetici romantici, e quelli dettati dalla tradizione fissata dai classici viennesi. Il Trio nato con Mendelssohn e Schumann, infatti, è un Trio romantico. A questi ideali si appoggiano le nuove composizioni, nelle quali Bagge ravvisa, infatti, elementi "schumanniani", "mendelssohniani", a volte "schubertiani". Eppure sono proprio queste caratteristiche „schumanniane“ che Bagge vede nei trii contemporanei a stabilire, ai nostri occhi, la misura della novità – o quantomeno della differenza – del Trio romantico rispetto a quello beethoveniano. Cioè quelle stesse caratteristiche che secondo il critico non hanno fatto proseguire il Trio sulla strada dettata dai classici viennesi, migliorandolo e perfezionandolo, ma lo hanno reso qualcosa di diverso, *in anderer Weise [...] aus seiner natürlichen Sphäre herausgezogen und immer mehr in Gefahr sich in's allgemeine zu verlieren.*

vorwaltend, daß andere ebenso bringende Forderungen unerfüllt bleiben, und keins dieser Werke einen reinen Kunsteindruck gewinnen läßt. Auffallend ist besonders, wie alles Bestreben (ähnlich wie bei den neuen Sinfonien) auf Klangwirkung und Effekt gerichtet ist. Violine und Cello gehen häufig in Octaven um eine recht "breite Melodie" hervorzubringen. Anlage möglichst dramatisch, d. i. spannend und außerordentliche Dinge ankündigend, die aber, da sie nicht im Thema verborgen liegen, auch nicht eintreten können. Mit einem enormen Pathos und sehr geräuschvoll tritt die Clavierpartie meist von großer Schwierigkeit, und steht die aufgewandte Mühe des Spielers in keinem Verhältnis zum Resultat. Von thematischer Arbeit ist entweder keine Spur, oder man findet ein trockenes atomistisches Verfahren ohne inneren Grund, ohne schwungvollen Periodenbau. Bei Andern wohl thematische Arbeit, aber in so übertriebener Weise, daß ein einfaches Thema gar nicht mehr zu vernehmen ist. Man setzt zusammen, statt auseinander; man theilt, ehe etwas zu Theilendes im Ganzen ausgesprochen ist».

Meraviglia che a Brahms e al suo primo Trio op. 8, composto nel 1854, non siano state dedicate che poche, deluse righe, che non riconoscono alla composizione alcuna novità nè lo stampo del capolavoro²⁴.

1.3 RICERCHE EFFETTUATE SUI PRINCIPALI GIORNALI DELL'EPOCA

Fig. 2. Tabella panoramica delle recensioni di Trii con pianoforte apparse nella stampa musicale dal 1830 al 1860*:

	1830	1831	1832	1833	1834	1835	1836	1837	1838	1839	1840	1841	1842	1843	1844	1845	1846	1847	1848	1849	1850	1851	1852	1853	1854	1855	1856	1857	1858	1859	1860	
<i>AmZ</i>		5		4			1		2	4	2	4	8	5	2	5	11	2	3													
<i>BamZ</i>	2																															
<i>Cäcilia</i>		1	1									2																				
<i>Iris</i>	1		1	1			2	1		1	1	1																				
<i>NZfM</i>						17	2	1		3		6		2	4	11	6	8	1	2	1	5	1	2	1	1	2	3	5	4		

I giornali presi in considerazione sono a indirizzo prettamente musicale e sono stati scelti allo scopo di mettere in luce le voci più autorevoli della critica musicale del tempo²⁵. La ricerca è stata effettuata su quelli che risultano essere i principali giornali dell'epoca nel periodo compreso dal nostro studio: l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, l'*Iris im Gebiete der*

²⁴ Ivi, p. 379.

* Nel conto della tabella sono state inserite solo le critiche apparse nelle rubriche dedicate appositamente alle recensioni; le critiche alle esecuzioni dei concerti, che pertanto rimangono fuori dalla somma complessiva, verranno comunque tematizzate nel corso del capitolo. Arrangiamenti e riduzioni di altre opere per *trio-ensemble* non sono state prese in considerazione nel novero complessivo delle recensioni. La parte più scura della tabella indica il periodo in cui il giornale è attivo ed esce regolarmente.

²⁵ Cfr. sulla stampa musicale dell'Ottocento l'indispensabile catalogo di Imogen Fellingner, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Bosse Verlag, Regensburg 1968; cfr. più specificamente sull'argomento Samuel Weibel, *Der historische Ort. Musikzeitschriften und Musikkritik im Jahre 1834*, in: „Eine neue poetische Zeit“. 175 Jahre Neue Zeitschrift für Musik (=Schumann Forschungen 14), a cura di Michael Beiche e Armin Koch, Schott Mainz 2013, pp. 15–22; e Nicolai Petrat, *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalische Fachpresse (1815–1848)*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1986.

Tonkunst, *Cäcilia*, *Signale für die musikalische Welt*, il *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* e i suoi successori.

I giornali sono stati esaminati sistematicamente in due diversi settori: nella parte dedicata alle recensioni dei trii con pianoforte, in modo da tentare di delineare – talvolta anche per difetto – le caratteristiche del “Trio perfetto” e delle evoluzioni e i cambiamenti che queste caratteristiche estetiche subiscono durante il periodo preso in considerazione; a tal scopo sono stati presi in considerazione maggiormente i giornali che per statuto danno più importanza alla critica dell’opera d’arte, piuttosto che alle recensioni dei concerti, cioè la *AmZ*, la *NZfM*, *Iris* e la *BamZ*; tuttavia, data la discrepanza fra le opere recensite, quelle pubblicate, e quelle che effettivamente risuonano nelle sale – pubbliche e private – è proprio il settore dedicato alle notizie riguardanti i programmi delle *Soirée* musicali, anche negli articoli dei corrispondenti stranieri, che contiene le informazioni più determinanti per una effettiva visione d’insieme della sopravvivenza del genere nella vita musicale del tempo: quale circolazione avevano, all’atto pratico, i trii giudicati “perfetti” dalla critica musicale colta? Quali erano, invece, i sempiterni punti cardinali del repertorio? A tal scopo le riviste più importanti si sono rivelate la *NBmZ*, e soprattutto la rubrica *Dur & Moll* del *Signale für die musikalische Welt*²⁶.

- L’*Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ)*²⁷
Lipsia, 1798/1799–1848; uscita settimanale
Redattori: Friedrich Rochlitz fino al 1818; Gottfried Härtel (della casa editrice musicale Breitkopf & Härtel ed editore del giornale stesso) fino al 1827; Gottfried Wilhelm Fink fino al 1842; Moritz Hauptmann fino al 1846 e Johann Christian Lobe fino al 1848.

L’*AmZ* raggiunse con il suo primo redattore Friedrich Rochlitz una posizione di importanza primaria nel campo della stampa musicale tedesca dei primi decenni dell’Ottocento. Il suo dichiarato interesse per l’*allgemeine musikalische* la rendeva un punto di riferimento per un pubblico vasto e variegato, un *universal ausgerichteten Periodikatypus*²⁸ che riuscì a disporre del monopolio delle informazioni e delle opinioni sulla vita musicale tedesca fino a circa la metà degli anni ’30. Tuttavia questo tipo di recensioni equilibrate, imparziali e *political correct* resero i suoi critici più di una volta bersaglio della stampa più nuova e più progressiva, fino a far affermare ad Adolph Bernard Marx nel 1824 che l’*AmZ* non era altro se non un “*reliitto tramandato*

²⁶ La trattazione dei programmi dei concerti rimane tuttavia al di fuori del presente studio. Nel corso delle ricerche si è reso evidente che questo tipo di problematica meriterebbe un’analisi più approfondita, che esulerebbe dallo scopo del presente studio.

²⁷ Cfr. il catalogo di Imogen Fellinger, Nr. 1.

²⁸ Samuel Weibel, *Der historischer Ort* cit. , p. 15.

dal tempo di Mozart, per il quale, nella nuova epoca del presente e del futuro, non esiste più alcun diritto di esistere²⁹». Tuttavia, ai fini del nostro studio, le recensioni apparse sulla *AmZ* sembrano tanto più importanti dal momento che la scelta cade quasi sempre deliberatamente non su Chopin e Schumann, ma su compositori secondari, e non su opere rivoluzionarie, ma su composizioni il più possibile tradizionali e conservative.

Fig. 3. Tabella panoramica delle recensioni apparse in *AmZ* dal 1830 al 1848

Anno	Autore, Opera	Casa Editrice
1831, Nr. 10	Johann Peter Pixis, <i>Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle</i> , op. 75	Probst, Lipsia
1831, Nr.14	Carl Loewe, <i>Grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle</i> , op. 12	Hofmeister, Lipsia
1831, Nr.14	Henri Herz, <i>Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle</i> , op. 54	Probst, Lipsia
1831, Nr. 15	Johann Peter Pixis, <i>Troisième Trio pour Piano, Violon et Basse</i> , op. 95	Probst, Lipsia
1831, Nr. 20	Johann Peter Pixis, <i>Second grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle</i> , op. 86	Probst, Lipsia
1833, Nr. 5	Johann Peter Pixis, <i>Quatrième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle</i> , op. 118	Hofmeister, Lipsia
1833, Nr. 21	Ignaz Moscheles, <i>Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle</i> , op. 84	Probst, Lipsia
1833, Nr. 22	Frédéric Chopin, <i>Premier Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle</i> , op. 8	Kistner, Lipsia
1833, Nr. 48	Carl Gottlieb Reissiger, <i>Sixième Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle</i> , op. 77	C. F. Peters, Lipsia
1836, Nr. 36	Johann Peter Pixis, <i>Cinquième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle</i> , op. 129	Hofmeister, Lipsia
1838, Nr. 3	Henri Prock, <i>Grand Trio pour Pianof., Violon et Vcelle</i> , op. 27	Mechetti, Vienna
1838, Nr. 9	Anton Halm, <i>Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle</i> , op. 57	Diabelli, Vienna
1839, Nr. 21	Anton Halm, <i>Grosses Trio concertant für Pianoforte, Violine und Violoncell</i> , op. 58	Diabelli, Vienna
1839, Nr. 36	Carl Gottlieb Reissiger, <i>Neuvième Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle</i> , op. 103; <i>Dixième Trio etc.</i> , op. 115; <i>Onzième etc.</i> , op. 125	C. F. Peters, Lipsia

²⁹ Cit. da Weibel, *op. cit.*, pp. 16–17.

1839, Nr. 47	Carl Gottlieb Reissiger, <i>Douzième Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle,</i> op. 137	C. F. Peters, Lipsia
1839, Nr. 47	François Hünten, <i>Second Trio brillant pour Piano, Violon et Violoncelle,</i> op. 91	Schott, Magonza
1840, Nr. 24	Felix Mendelssohn-Bartholdy, <i>Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle,</i> op. 49	Breitkopf & Härtel, Lipsia
1840, Nr. 25	Bernhard Eduard Philipp, <i>Trio pour Piano, Violon et Violoncelle,</i> op. 33	F. E. C. Leuckart, Breslavia
1841, Nr. 52	Johann Conrad Ludwig (Louis) Wolf, <i>Preistrio für Pianoforte, Violine und Violoncelle</i>	Karl Ferdinand Heckel, Mannheim
1841, Nr. 52	Friedrich Kalkbrenner, <i>Cinquième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle,</i> op. 149	Breitkopf & Härtel, Lipsia
1841, Nr. 52	Carl Gottlieb Reissiger, <i>Treizième Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle,</i> op. 150	C. F. Peters, Lipsia
1842, Nr. 24	Heinrich Marschner, <i>Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle,</i> op. 111	Hofmeister, Lipsia
1842, Nr. 31	Louis Spohr, <i>Trio concertant pour Pianoforte, Violon et Violoncelle,</i> op. 119	Schuberth, Amburgo e Lipsia
1842, Nr. 26	Carl Gottlieb Reissiger, <i>Premier Trio facile et brillant pour Piano, Violon,</i> <i>Violoncell,</i> op. 164	Schlesinger, Berlino
1842, Nr. 26	Carl Gottlieb Reissiger, <i>Quatorzième grand Trio pour le Piano, Viol.,</i> <i>Violoncelle,</i> op. 158	Peters, Lipsia
1842, Nr. 26	Henri Esser, <i>Trio pour Piano, Violon, Violoncelle,</i> op. 6	Schott, Magonza
1842, Nr. 45	Alexander Fesca, <i>Troisième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle,</i> op. 23	J. M. Meyer jun., Braunschweig
1842, Nr. 45	Johann Wenzel Kalliwoda, <i>Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle,</i> op. 121	Paul, Dresden
1842, Nr. 45	Louis Spamer, <i>Trio pour Piano, Violon et Violoncelle,</i> op. 22	Schott, Magonza
1843, Nr. 32	Louis Spohr, <i>Deuxième Trio Concertant pour Piano, Violon et</i> <i>Violoncelle,</i> op. 123	Schuberth, Amburgo e Lipsia
1843, Nr. 32	Heinrich Marschner, <i>Grand Trio</i> op. 121	Hofmeister, Lipsia
1843, Nr. 32	Louis Wolf, Trio (preisgekrönt und herausgegeben von den Vereinen Heidelberg, Mannheim und Speyer)	Heckel, Mannheim
1843, Nr. 32	Jacob Rosenhain, <i>Second Grand Trio,</i> op. 33	Schott, Magonza
1843, Nr. 41	Wilhelm Ludwig Reuling, <i>Grosses Trio in A für Fortepiano, Violine und Violoncell,</i> op. 76	Haslinger, Vienna
1844, Nr. 9	Louis Spohr, <i>Troisième Trio concertant pour Piano, Violon et</i> <i>Violoncelle,</i> op. 124	Schuberth, Amburgo e Lipsia

1844, Nr. 44	Gustav Nottebohm, <i>Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, op. 4</i>	Peters, Lipsia
1845, Nr. 38	Richard Würst, <i>Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, op. 5</i>	Breitkopf & Härtel, Lipsia
1845, Nr. 42	Charles Edward Horsley, <i>Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, op. 7</i>	Cranz, Amburgo
1845, Nr. 42	Carl Gottlieb Reissiger, <i>Troisième Trio brillant et non difficile pour Piano, Violon et Violoncelle, op. 181</i>	Schlesinger, Berlino
1845, Nr. 42	William Sterndale Bennett, <i>Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, op. 26</i>	Kistner, Lipsia
1845, Nr. 51	Alexander Fesca, <i>Cinquième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, op. 46</i>	G. Meyer, Brunswie
1846, Nr. 5	Carl Eckert, <i>Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 18</i>	Breitkopf & Härtel, Lipsia
1846, Nr. 21	Bernhard Molique, <i>Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, op. 27</i>	Haslinger, Vienna
1846, Nr. 21	Karl Lührss, <i>Premier Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, op. 16</i>	Schlesinger, Berlino
1846, Nr. 21	Gustav Krug, <i>Trio, op. 5</i>	Schuberth, Amburgo
1846, Nr. 21	Hermann Wichmann, <i>Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 11</i>	T. Trautwein, Berlino
1846, Nr. 21	Michael G. Brand, <i>Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, op. 1</i>	Haslinger, Vienna
1846, Nr. 21	Jean de Haszlinger, <i>Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, op. 1</i>	Haslinger, Vienna
1846, Nr. 21	Friedrich Adolf Ferdinand von Flotow, <i>Trio de Salon pour Piano, Violon et Violoncelle</i>	Böhme, Amburgo
1846, Nr. 30	Felix Mendelssohn Bartholdy, <i>Second Grand Trio pour le Piano, Violon et Violoncelle, op. 66</i>	Breitkopf & Härtel, Lipsia
1846, Nr. 36	César Auguste Franck de Liège, <i>Quatrième Trio concertant pour Piano, Violon et Violoncelle, op. 2</i>	Schuberth, Amburgo e Lipsia
1846, Nr. 39	Richard Kugler, <i>Trio facile pour Piano, Violon et Violoncelle, op. 2</i>	Peters, Lipsia
1847, Nr. 35	Johann Carl Metzger, <i>Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, op. 1</i>	H.F.Müller, Vienna
1847, Nr. 48	Silphin vom Walde, <i>Drei Salon-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello</i>	F. Heckel, Mannheim
1848, Nr. 13	Anton Halm, <i>Grosses Trio (concertant) für Piano, Violine, Vcelle, op. 58</i>	Diabelli, Vienna
1848, Nr. 14	Charles Vollweiler, <i>Premier Trio pour le Pianoforte, Violon, Vcelle, op. 20</i>	Breitkopf & Härtel, Lipsia
1848, Nr. 14	Clara Schumann, <i>Trio für Pianoforte, Violine und Vcelle</i>	Breitkopf & Härtel, Lipsia

- *Iris im Gebiete der Tonkunst (Iris)*³⁰
Berlino, 1830–1841; uscita settimanale
Redattore: Ludwig Rellstab

La rivista, fondata e diretta da uno dei più controversi e conservativi critici musicali del tempo, Ludwig Rellstab, finisce ben presto per diventare il campo di battaglia del redattore per lanciare le sue invettive contro il malcostume delle tendenze musicali più nuove e progressiste. Non c'è da meravigliarsi, dunque, che le prime opere per pianoforte di Schumann siano state bistrattate e sdegnate sulle pagine di *Iris*³¹; tuttavia è forse Chopin ad avere la peggio nelle recensioni, soprattutto a partire da quelle stesse *Variazioni* op. 2 che Schumann aveva salutato sulle pagine dell'*AmZ* con il famoso “giù il cappello, signori: un genio!”³². Pertanto il confronto fra le recensioni apparse su *Iris* e quelle dei giornali contemporanei, sulla *NZfM* in primis, risultano particolarmente interessanti nella costruzione di un giudizio complessivo sulla critica musicale dell'epoca e sulla recezione del genere.

Fig. 4. Tabella panoramica delle recensioni apparse su *Iris* dal 1830 al 1841

Anno	Autore, Opera	Casa Editrice
1830	Carl Löwe , <i>Grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle</i> , op. 12	Hofmeister, Lipsia
1832	Ignaz Moscheles , <i>Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncello</i> , op. 84	Probst, Lipsia
1833	Friederich Chopin , <i>Premier Trio pour Pfte. Violon et Violoncelle</i> , op. 8	Kistner, Lipsia
1836	Jgnaz Felix Dobrzynski , <i>Grand Trio pour le Pfte., Violon et Violoncelle</i> , op. 17	Breitkopf & Härtel, Lipsia
1836	Carl August Baron von Klein , <i>Trio für Pfte, Violin [sic] und Violoncello</i> , op. 5	Schott, Magonza
1837	Guillaume Taubert , <i>Premier Trio pour Piano, Violon et Vllcelle</i> , op. 32	M. Westphal, Berlino
1839	Adolph Hesse , <i>Trio pour Pfte., Violon et Violoncell</i> , op. 56	Weinhold, Breslavia

³⁰ Cfr. il citato catalogo di Imogen Fellinger, Nr. 92.

³¹ Interessante notare, a tal proposito, che nel suo lungo saggio del 1838, intitolato *Über den Zustand der Musik in Deutschland*, pubblicato nel «Deutsches Taschenbuch», Ludwig Rellstab non nomina neanche una volta Schumann fra i rappresentanti o i nuovi spiriti della musica tedesca. Oltre ai classici viennesi, campeggiano Louis Spohr, Carl Maria von Weber, Ferdinand Ries, Johann Nepomuk Hummel, Alexander Fesca, Heinrich Maschner, Carl Gottlieb Reissiger, Carl Löwe, Friedrich Schneider, Bernhard Klein, Ludwig Berger, Felix Mendelssohn e pochi altri ancora.

³² *SC I*, p. 119.

1840	François Hünten, <i>Second Trio brillant pour Pfte., Violon et Violoncelle</i> , op. 91	Schott, Magonza
1841	Bernhard Eduard Philipp, <i>Trio pour Pfte., Violon et Violoncello</i> , op. 33	Leuckart, Breslavia

- *Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt (Cäcilia)*
Magonza, 1824–1848; uscita non regolare, da quattro a otto fascicoli l'anno
Redattore: Gottfried Weber

Cäcilia si distingue dai giornali contemporanei in particolare per la sezione dedicata ai saggi di stampo musicologico-estetico, normalmente posizionata in apertura del giornale. Per questo motivo le recensioni sono esigue e poco importanti, ma soprattutto di stampo così conservativo da situarle all'opposto di quelle pubblicate sulla *NZfM*. I contributi riguardanti il nostro argomento, tuttavia, sono comunque stati inseriti all'interno della ricerca come spunto di riflessione e di confronto.

- *Berliner allgemeine musikalische Zeitung (BamZ)*
Berlino, 1824–1830; uscita settimanale
Redattore: Adolph Bernard Marx

L'ultima annata della *BamZ*, il 1830, coincide con il primo anno del nostro periodo di indagine, perciò le recensioni provenienti da questo giornale sono soltanto due. Tuttavia la decisione di inserirle ugualmente all'interno della ricerca è dettata dall'importanza del giornale – e del suo redattore, Adolph Bernard Marx. Costui fu uno dei principali oppositori dell'universalismo della critica musicale della *AmZ*, e tentò di ristabilire, sulle pagine del suo giornale, purtroppo durato solo all'incirca sette anni, uno sguardo più equilibrato e più attento al contenuto musicale delle opere recensite. La politica redazionale del giornale prevedeva che ci fossero anche giudizi contrastanti su una stessa opera, tentando di evitare che il giornale venisse bollato come appartenente ad una sola, particolare tendenza. In questo modo, la *BamZ* si prefisse come scopo l'attuazione di un *forum* di voci diverse, che portassero a galla la vera essenza delle tendenze musicali del presente, come dei principali rappresentanti del passato – è sulle pagine di questo giornale che, forse per la prima volta, vennero recensite le ultime opere di Beethoven, con una lucidità e una modernità ancora sconosciute alla maggior parte della critica musicale coeva.

- *Neue Zeitschrift für Musik*
Lipsia, 1834 – ; uscita bisettimanale
Fondata e diretta da Robert Schumann, redattore principale fino al 1844; poi Franz Brendel fino al 1868

Sulle caratteristiche e la genesi della *NZfM* rimando ai numerosi studi già esistenti³³, per dedicarmi ad un elemento forse più importante in questa sede: le recensioni di Schumann. Esse, infatti, rivelano un atteggiamento critico permeato di attesa difficile da riscontrare fra gli altri critici contemporanei: Mendelssohn è il Mozart del XIX secolo e dunque dovrà arrivare anche un Beethoven; in innumerevoli saggi l’aspettativa del nuovo Messia nel campo della musica strumentale del suo tempo è latente: i saggi su Chopin, Berlioz e Hermann Hirschbach ne sono un esempio. Un’attesa che probabilmente si conclude solo con il suo ultimo saggio, *Neue Bahnen*³⁴. Come ricorda Leon Plantinga in “Schumann’s View of the History of Music”³⁵, il bagaglio culturale schumanniano nei riguardi della storia della musica intorno agli anni ’30 dell’800 è piuttosto limitato: nella visione di Schumann, Bach rappresenta sostanzialmente l’unico vero genio del passato, che inaugura la strada che conduce al presente, passando per Beethoven e Schubert e inglobando nel suo percorso Haendel e Mozart. Il suo punto di vista è naturalmente condiviso con quelli della sua generazione, e anzi Schumann tenta di ampliare la propria conoscenza della musica del passato, a partire dal 1840, partecipando attivamente alla *Bach Reinassance*. La *NZfM*, inoltre, è uno dei pochi giornali dell’epoca ad interessarsi con entusiasmo alla costruzione di una cultura musicale. Il peso del passato e della tradizione, in ogni caso, emerge costantemente nelle recensioni schumanniane, facendo oscillare l’ago della bilancia del suo criticismo fra norma e originalità.

Nel 1844, quando Schumann lascia la rivista nelle mani di Franz Brendel, il giornale continua a portare avanti gli ideali di una critica dell’opera d’arte più progressista con

³³ Cfr. Gustav Wustmann, *Zur Entstehungsgeschichte der Schumannschen Zeitschrift für Musik*, in: «Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft», 8. Jg., 1907, pp. 396–403; Max Unger, *Robert Schumann und die Gründung der „Neue Zeitschrift für Musik“*, in: «Musikalisches Wochenblatt», 41. Jg., 1910, pp. 105–108 e 121–123 e infine Siegfried Kross, *Aus der Frühgeschichte von Robert Schumanns Neuer Zeitschrift für Musik*, in: «Die Musikforschung» Nr. 34 (1981), pp. 423–445. In particolare, fra i contributi più recenti, estremamente interessante al riguardo risulta il volume di Florian Edler, *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834 bis 1847*, Studio, Sinzig 2013. Edler analizza la diffusione e lo sviluppo di concetti fondamentali della *Musikanschauung* dell’Ottocento come la differenza fra *Kunst* e *Unterhaltung*, l’ideale dell’*Artista*, o il dibattito sul concetto di *Humor*, dal punto di vista dei saggi apparsi sulla *NZfM* fino al *Vormärz* del 1848. In questo modo la voce di Schumann rientra nel coro degli altri critici della rivista, dimostrando in maniera particolarmente convincente la direzione progressista del giornale. Utilissimo anche il piccolo registro con le indicazioni bibliografiche dei principali critici della *NZfM* dal 1834 al 1847, che corredata il volume.

³⁴ *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, Bd. 39, Nr. 18, 28 Ottobre 1853.

³⁵ Leon Plantinga, *Schumann as Critic*, Yale University Press, New Haven 1976.

il contributo di redattori-compositori del calibro di Peter Cornelius³⁶, Emanuel Klitzsch³⁷, oppure letterati e scrittori come Alfred Dörffel³⁸ e lo stesso Franz Brendel. Sotto la guida di quest'ultimo il giornale si costituisce come il più importante organo di divulgazione degli ideali della *Neuedeutsche Schule*, termine coniato dallo stesso Brendel³⁹. Sotto lo slancio di questa nuova, decisiva, direzione, la *Neue Zeitschrift für Musik* diventa il luogo per eccellenza dove poter sostenere e diffondere i concetti della “*Musik der Zukunft*”⁴⁰.

Fig. 5. Tabella panoramica delle recensioni apparse sulla *NZfM* dal 1830 al 1860⁴¹

Anno	Autore, Opera	Casa Editrice	Recensore
1836	Jacob Rosenhain , <i>Trio für Pf., Violine und Violoncello</i> , op. 2	Richault, Parigi	Robert Schumann
1836	Anton Bohrer , <i>Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell</i> , op. 47	Alisky, Darmstat	Robert Schumann
1836	Adolph Hesse ,	Weinhold,	Robert Schumann

³⁶ Peter Cornelius (1824–1874), compositore e poeta, fu un personaggio attivo e molto in vista negli anni di Wagner e di Liszt. Corrispondente per diverse riviste musicali, Cornelius scrisse molto, accanto alla sua pur onorevole produzione compositiva. Entusiasta sostenitore wagneriano e fervente ammiratore di Liszt, Cornelius partecipò attivamente agli ideali della *neuedeutsche Schule*, rimanendo tuttavia sempre fedele, nelle sue recensioni, agli ideali schumanniani della critica dell'opera d'arte. Una raccolta di tutti i suoi scritti si trova in: Peter Cornelius, *Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst*, a cura di Günter Wagner e James A. Deaville, Schott, Mainz 2004.

³⁷ Emanuel Klitzsch (1812–1889), compositore e direttore musicale della città di Zwickau, cercò attivamente di migliorare la vita musicale della città natale di Schumann e fu amico di lunga data del compositore. Fondò il *Philharmonisches Verein* nel 1846, e nel 1856 lo *Zwickauer Musikverein*, che guidò personalmente. Innumerevoli le lettere spedite a Schumann (sostanzialmente inedite), in cui sono conservate preziose testimonianze degli ideali musicali di un modesto compositore, quasi sconosciuto allora come oggi, direttore di una piccola cittadina di provincia, e le sue relazioni con la *NZfM* e i suoi critici.

³⁸ Alfred Dörffel (1821–1905). Pianista e critico musicale, allievo del conservatorio di Lipsia. Schumann conosceva personalmente il giovane letterato, e si interessò a lui fin da appena conosciuto, nel 1840 (Cfr. *Tb III*, 165, 535). Del luglio 1845 è una lettera a Breitkopf & Härtel, in cui il compositore chiede di poter affidare l'arrangiamento a quattro mani del suo Quintetto op. 44 al giovane pianista: «*In Leipzig lebt ein junger Clavierlehrer, Alfred Dörffel, den ich als einen geschickten jungen Mann kenne. Er schrieb mir unlängst, ob ich ihm nicht zu Aufträgen von Arrangements für das Clavier behülflich sein könne. Ich glaube nun, daß Sie an Musikern, die derlei übernehmen, nichts weniger als Mangel haben. Es fiel mir aber dabei ein, ob sich nicht etwa ein 4händiges Arrangement meines Quintetts [op. 44] der Mühe verlohne, und ob Sie in diesem Falle die Arbeit den jungen Dörffel anzuvertrauen Lust hätten*». Lettera pubblicata da Matthias Wendt, in *Keine “Neue Bahnen”?* – Schumann als Berater und Förderer junger (und wenig junger) Komponisten in: „*Neue Bahnen*“. Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen (*Schumann Forschungen* 7), Schott, Mainz 1997, pp. 226–227. Autore di diversi importanti saggi per la *NZfM* – fra cui le recensioni entusiaste per la Sinfonia op. 61 e il Trio op. 63 di Schumann, Dörffel scrisse inoltre un volume fondamentale sul *Gewandhaus* di Lipsia (*Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881, Im Auftrage der Concert-Direktion verfaßt von Alfred Dörffel*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1881–1884), e si occupò di stilare il catalogo delle opere schumanniane (*Literarisches Verzeichniß der im Druck erschienenen Tonwerke Robert Schumann: angefertigt von Alfred Dörffel*, Fritzsche, Leipzig 1871).

³⁹ Cfr. Franz Brendel, *Zur Anbahnung einer Verständigung. Vortrag zur Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung*, in: *NZfM*, Bd. 50, 1859, p. 271.

⁴⁰ Cfr. il *Neujahrsartikel* di Franz Brendel del 1852 per una lucida analisi della direzione che il giornale intende intraprendere. *NZfM*, 36. Bd., Nr. 1, 1, 1 Gennaio 1852.

⁴¹ Per le recensioni apparse sulla *NZfM* si è deciso di includere, nella tabella, anche il nome del recensore. Tuttavia non sempre è stato possibile sciogliere le abbreviazioni e gli pseudonimi utilizzati dagli autori.

	<i>Trio für Pf., Violine und Violoncello</i> , op. 56	[Braunschweig?]	
1836	Friedrich Wilhelm Jähns , <i>Trio für Pf., Violine und Violoncello</i> , op. 10	Schlesinger, Berlino	Robert Schumann
1836	Johann Conrad Ludwig (Louis) Wolf , <i>Grand Trio pour le Piano, Violon et Violoncelle (ou Viola) concertant[s]</i> , op. 6	Heckel, Mannheim	Robert Schumann
1836	Ambroise Thomas , <i>Trio für Pf., Viol. u Violoncello</i> , op. 2	Heugel, Parigi	Robert Schumann
1836	Johann Peter Pixis , <i>5tes Trio für Pf., Viol. und Violoncello</i> , op. 129	Richault, Berlino	Robert Schumann
1836	Ignaz Moscheles , <i>Trio für Pf., Viol. und Violoncello</i> , op. 84	Probst, Lipsia	Robert Schumann
1836	Hermann Severin Lövenskiöld , <i>Trio für Pf., Viol. und Violoncello</i> , op. 2	Breitkopf & Härtel, Lipsia	Robert Schumann
1837	Anton Halm , <i>Trio für Pianoforte., Violine und Violoncello</i> , op. 57	Diabelli, Vienna	Robert Schumann
1837	Wilhelm Taubert , <i>Ites Trio für Pianoforte., Violine und Violoncello</i> , op. 32	Bote & Bock, Berlino	Robert Schumann
1837	Anton Halm , <i>Trio für Pianoforte., Violine und Violoncello</i> , op. 57	Diabelli, Vienna	Robert Schumann
1838	Friedrich Eduard Sobolewsky , Trio	[recensione dal manoscritto]	Robert Schumann
1840	Ferdinand Hiller , <i>3 Trio's für Pf., Violine und Violoncello</i> (B-Dur, Fis-moll, E-dur) opp. 6, 7, 8	Simrock, Bonn	Robert Schumann
1840	Carl August Baron von Klein , <i>Trio für Pf., Violine u Violoncello</i> , op. 5	Schott, Magonza	Robert Schumann
1840	Carl Gottlieb Reißiger , <i>Trios für Pf., Violine, Violoncello</i> , Nr. 8, op. 97; Nr. 9, op. 103	Peters, Lipsia	Robert Schumann
1840	Henri Bertini , <i>Große Trio für Pf., Viol. und Violoncello</i> , op. 45	Lemoine, Parigi	Robert Schumann
1840	Fredrich Chopin , <i>Trio für Pf., Viol. und Violoncello</i> , op. 8	Schlesinger / Kistner Parigi / Lipsia	Robert Schumann
1840	Franz Schubert , <i>Istes Trio für Pf., Viol. und Violoncello</i> , op. 99	Diabelli, Vienna	Robert Schumann
1840	Bernhard Eduard Philipp , <i>Trio für Pf., Viol. und Violoncello</i> , op. 33	Leuckart, Breslavia	Robert Schumann
1840	Carl Seyler , <i>Premier Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle</i>	Böhm, Augsburg	Robert Schumann
1840	Alexander Fesca , <i>Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle</i> , op. 11 Nr. 1	Meyer, Braunschweig	Robert Schumann

1840	Johann Peter Pixis , <i>Sixième Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle</i> , op. 139	Hofmeister, Lipsia	Robert Schumann
1840	Felix Mendelssohn Bartholdy , <i>Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle</i> , op. 49	Breitkopf & Härtel, Lipsia	Robert Schumann
1842	Alexander Fesca , <i>Große Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello</i> , op. 12, Nr. 2, op. 23, Nr. 3	Meyer, Braunschweig	Robert Schumann
1842	Wilhelm Reuling , <i>Großes Trio für Pianoforte., Violine und Violoncello</i> , op. 75	Haslinger, Vienna	Robert Schumann
1842	Heinrich Marschner , <i>Großes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello</i> , op. 111	Hofmeister, Lipsia	Robert Schumann
1842	Louis Spohr , <i>Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello</i> , op. 119	Schuberth, Amburgo e Lipsia	Robert Schumann
1842	Ignaz Felix Dobrzynski , <i>Gran Trio für Pf., Violine und Violoncello</i> , op. 17	Breitkopf & Härtel, Lipsia	Robert Schumann
1842	J. C. Louis Wolf , Preistrio für Pianoforte, Violine und Violoncello	Heckel, Mannheim	12. [Robert Schumann]
1844	Johann Wenzel Kalliwoda , <i>Großes Trio für Pf., Viol. und Violoncello</i> , op. 121	Paul, Dresda	Franco. [?]
1844	Johann Wenzel Kalliwoda , <i>Secondième Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle</i> , op. 130	Peters, Lipsia	Fr. [Oswald Lorenz?]
1845	William Sterndale Bennett , <i>Chamber Trio for PianoForte , Violin and Violoncello</i> , op. 26.	Lamborn Cock / Kistner Londra / Lipsia	C. [Carl Montag / Gustav Barth / Carl Christern]
1845	Alexander Fesca , <i>Quatrième Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle</i> , op. 31	Meyer, Braunschweig	C. [Carl Montag / Gustav Barth / Carl Christern]
1845	Carl Gottlieb Reissiger , <i>Trio (facile e brillante)</i> , op. 181	Lienau, Berlino	C. [Carl Montag / Gustav Barth / Carl Christern]
1846	Richard Kugler , <i>Trio facile für Pianoforte, Viol. und Vcell.</i> , op. 2	Peters, Lipsia	0. [?]
1846	Carl Gottlieb Reissiger , <i>Grand Trio (seizième)</i> , op. 170	Peters, Lipsia	0.
1846	Hermann Wichmann , <i>Trio für Pianoforte., Viol. und Violoncello</i> , op. 10	Peters, Lipsia	E. K. [Emanuel Klitzsch]
1846	Charles Dancla , <i>Trio brillant</i> , op. 22	Diabelli, Vienna	0.
1846	César August Franck , <i>Trio</i> , op. 2	Schuberth, Amburgo e Lipsia	1716. [?]
1846	Johann von Hászlinger , <i>Trio</i> , op. 1	Haslinger, Vienna	0.
1846	Gustav Krug , <i>Trio</i> , op. 5	Schuberth, Amburgo e Lipsia	0.
1846	Felix Mendelssohn-Bartholdy , <i>2tes großes Trio</i> , op. 66	Breitkopf & Härtel, Lipsia	0.
1846	Bernhard Molique ,	Haslinger,	0.

	<i>Trio</i> , op. 27	Vienna	
1846	Charles Vollweiler , <i>Trio concertant sur des thèmes italiens</i> , op. 15	Breitkopf & Härtel, Lipsia	0.
1847	Georg Alexander Osborne , <i>Trio für Pianoforte., Viol. und Vcell.</i> , op. 52	Schott, Magonza	E. K. [Emanuel Klitzsch]
1847	Carl Gottlieb Reissiger , <i>17tes Trio für Pianoforte., Viol. und Vcell.</i> , op. 183	Peters, Lipsia	E. K. [Emanuel Klitzsch]
1847	Carl Gottlieb Reissiger , <i>Quatrième Trio facile et brillant</i> , op. 186	Schlesinger, Berlino	1716.
1847	Wilhelm Reuling , <i>Trio für Pf., von und Vcell.</i> , op. 82	Schott, Magonza	E. K. [Emanuel Klitzsch]
1847	Skraup, Franz Johann , <i>Trio Facile</i> , op. 28	Peters, Lipsia	1716.
1847	Thomas Täglichsbeck , <i>Trio</i> , op. 26	Schuberth, Amburgo e Lipsia	1716.
1848	Hermann Berens , <i>Premier Trio brillant</i> , op. 6	Schuberth, Amburgo e Lipsia	1716.
1848	Charles De Beriot , <i>Erstes Trio für Pianoforte., Viol. und Vcell.</i> , op. 59	Schuberth, Amburgo e Lipsia	E. K. [Emanuel Klitzsch]
1848	J. van Boom <i>Istes großes Trio für Pianoforte., Viol. und Vcell.</i> , op. 14	Hirsch, Stockholm	E. K. [Emanuel Klitzsch]
1848	Clara Schumann , <i>Trio für Pianoforte., Viol. und Vcell.</i> , op. 17	Breitkopf & Härtel, Lipsia	1716.
1848	Eduard Franck , <i>Trio für Pianoforte., Viol. und Vcell.</i> , op. 11	Guttentag, Berlin	Alfred Dörffel
1848	Robert Schumann , <i>Trio für Pianoforte., Viol. und Violcell.</i> , op. 63	Breitkopf & Härtel, Lipsia	Alfred Dörffel
1848	Carl von Turanyi , <i>Trio für Pianoforte., Violine und Violcell.</i> , op. 6	Schuberth, Amburgo e Lipsia	Emanuel Klitzsch
1848	Charles Vollweiler , <i>Trio für Pianoforte., Viol. und Violcell.</i> , op. 20	Breitkopf & Härtel, Lipsia	1716.
1849	Henri Litolff , <i>Premier grand Trio p. Piano, Violon et Velle</i> , op. 47	Breitkopf & Härtel, Lipsia	Alfred Dörffel
1849	Charles Edward Horsley , <i>Trio (Nr. 2) für Pianoforte., Violine und Vcell.</i> , op. 13	Breitkopf & Härtel, Lipsia	Em[anuel]. Klitzsch
1850	Flodoard Geyer , <i>Trio für Pianoforte., Violine und Vcell.</i> , op. 13	Bote & Bock, Berlino	Em[anuel]. Klitzsch
1850	Henri Litolff , <i>Second grand Trio p. P., violon et Vcell.</i> , op. 56	Meyer, Braunschweig	T. U. [Theodor Uhlig] ⁴²
1851	Hugo Ulrich , <i>Trio</i> , op. 1	Trautwein (Guttentag), Berlino	T. U. [Theodor Uhlig]
1852	Franz Berwald ,	Schuberth,	T. U. [Theodor Uhlig]

⁴² Theodor Uhlig (1822–1853) violinista alla corte di cappella di Dresda, compositore e scrittore. Fervente wagneriano, fu il primo collaboratore a promuovere la musica di Richard Wagner nella *NZfM*.

	<i>Trio Nr. 1 für Pianoforte, Violine und Violoncell</i>	Amburgo e Lipsia	
1852	Justus Johann Friedrich Dotzauer, <i>Trio pour Piano, Violon et Violoncelle</i> , op. 180	Damköhler, Berlino	T. U. [Theodor Uhlig]
1852	Ignaz Lachner, <i>Trio für Pianoforte., Violine und Viola.</i> , op. 37	Hofmeister, Lipsia,	T. U. [Theodor Uhlig]
1852	Charles Edward Stephens, <i>Trio für Pianoforte., Violine und Violoncell</i> , op. 1	Schott, Magonza	T. U. [Theodor Uhlig]
1852	Robert Volkmann, <i>Trio für Pianoforte., Viol. und Vcell</i> , op. 5	Rozsavölgyi, [Buda]Pesth	T. U. [Theodor Uhlig]
1853	Karl Ludwig August Mangold, <i>Trio pour Piano, Violon et Violoncelle</i> , op. 16	Lange, Darmstadt	T. U. [Theodor Uhlig]
1854	Johannes Franciscus Dupont, <i>Trio pour Piano, Violon et Violoncelle</i> , op. 53	W. C. de Vletter, Rotterdam	Emanuel Klitzsch
1854	Robert Volkmann, <i>Erstes Trio in F-Dur für Pianoforte, Violine und Violoncell</i> , op. 3	Rozsavölgyi, [Buda]Pesth	Hoplit [Richard Pohl] ⁴³
1855	Gustav Adolf Heinze, <i>Premier grand Trio</i> , op. 26	Roothaan, Amsterdam	Peter Cornelius
1856	Woldemar Bargiel, <i>Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell</i> , op. 6	Leuckart, Breslau	[anonimo]
1857	Jakob Rosenhain, <i>Drittes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell</i> , op. 50	Schott, Magonza	Arrey von Dommer ⁴⁴
1857	Anton Rubinstein, <i>Zwei Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell (F dur, G. moll)</i> , op. 15	Hofmeister, Leipzig	Arrey von Dommer
1858	Ludwig Theodor Gouvy, <i>Deux Trios pour Piano, Violino et Violoncello</i> , op. 18	Hofmeister, Leipzig	Emanuel Klitzsch
1858	Heinrich Stiehl, <i>Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell</i> , op. 32	Breitkopf und Härtel, Leipzig	Emanuel Klitzsch
1858	Anton Rubinstein, <i>Drittes Trio für Piano, Violinen und Violoncell</i> , op. 52	Leipzig, Senff	Hans von Bülow
1859	Franz Berwald, <i>Trio Nr. 1–3. Für Piano, Violine und Violoncell.</i>	Schuberth, Amburgo e Lipsia	C. P. [?]

⁴³ Richard Pohl (1826–1896), scrittore e compositore dilettante, divenne redattore per la *NZfM* a partire dal 1854. Grande ammiratore di Franz Liszt, nella polemica tra romantici „conservatori“ e neotedeschi, Pohl si è sempre schierato con i secondi. Degna di interesse è la replica di Schumann ad un saggio di Pohl: «*Was Sie für Zukunftsmusiker [Liszt e Wagner] halten, das halt'ich für Gegenwartsmusiker, und was Sie für Vergangenheitsmusiker (Bach, Händel, Beethoven), das scheinen mir die besten Zukunftsmusiker*» (Lettera di Robert Schumann a Richard Pohl del 6 Febbraio 1854, pubblicata in F. Gustav Jansen, *Ein unbekannter Brief von Robert Schumann*, in: «Die Musik», 5 (1905/1906), p.111.

⁴⁴ Arrey von Dommer (1828–1905), storico della musica, allievo di Johann Christian Lobe a Lipsia, scrisse nel 1868 un famoso *Handbuch der Musikgeschichte, von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens*. Inoltre rielaborò la nuova edizione del *Musikalisches Lexikon* di Heinrich Christoph Koch (J. B. C. Mohr, Heidelberg 1865).

1859	Joseph O'Kelly , <i>Trio für Piano, Violine und Violoncell</i> , op. 15	Hofmeister, Leipzig	R[udolf] Viole ⁴⁵
1859?	Heinrich Gottwald , <i>Trio für Pianoforte, Violine u. Violoncell</i> , op. 5		Rud[olf]. Viole
1860	César Auguste Franck , <i>3 Trios concertans</i> , op. 1; <i>Quatrième Trio</i> , op. 2		Peter Cornelius
1860	Salomon Jadassohn , <i>Zweites Trio</i> , op. 20	Breitkopf & Härtel, Lipsia	Peter Lohmann

Scorrendo le recensioni dei primi anni dell'*AmZ*, soprattutto quelle del suo redattore principale fino al 1842, Gottfried Wilhelm Fink, viene veramente da pensare a ciò che un anonimo compositore (Robert Schumann) scrive nel 1833 sulle pagine della *Zeitung für Reisen und Reisende. Beilage zur Zeitschrift: „der Komet“* nei riguardi della stampa musicale tedesca del tempo: *Soll denn diese verdammte, deutsche Höflichkeit Jahrhunderte fortdauern?*⁴⁶

Difficilmente, infatti, la critica alle composizioni scelte si discosta dal descriverne le qualità più elementari, come:

- difficoltà di esecuzione;
- pubblico di destinazione;
- andamento ritmico e carattere complessivo;
- sommario sguardo ai contenuti musicali.

E sempre per non venire meno alla citata *maledetta cortesia tedesca*, è ancora più difficile che una composizione, specialmente nei primi anni Trenta, sia valutata negativamente o messa in discussione criticamente. Tuttavia, anche fra le righe di queste recensioni ampollose e retoriche, si celano i tratti indicativi di un genere ancora non completamente canonizzato ma che si cerca di canonizzare.

Tre sono i parametri che complessivamente interessano di più i recensori:

1. l'appartenenza ad un determinato *genere*;
2. deve riconoscersi in una precisa corrente estetico-culturale – e cioè, per essere un vero Trio „d'arte“, a quella della musica da camera *tedesca*;

⁴⁵ Rudolf Viole (1825–1867), eccellente pianista e compositore, fu allievo di Liszt e Hentschel e acquistò notevole fama come pianista a Berlino intorno al 1855, dove fu attivo come maestro di pianoforte e redattore della *NZfM* fino alla fine della sua vita. Fra le sue composizioni più conosciute, si ricordano le Sonate per pianoforte opp. 21–30.

⁴⁶ Cit. in Michael Beiche, *Die NZfM im Vergleich mit der Allgemeinen musikalischen Zeitung* cit., p. 23: «*Deve dunque durare ancora secoli, questa maledetta cortesia tedesca?*».

3. fra i caratteri stilistici in particolare l'elaborazione tematica, l'attinenza alla forma classica, *serietà* e *profondità* del carattere complessivo, il procedimento contrappuntistico e quindi un adeguato impiego degli strumenti ad arco, che non devono in nessun modo risultare subordinati rispetto al pianoforte – ogni virtuosismo di quest'ultimo è generalmente malvisto e genera all'istante il sospetto di adesione ad una moda o provenienza da un salotto parigino.

1.3.1 GENERE – *SALONMUSIK* VERSUS *KUNST*

Innanzitutto, da quando è possibile parlare di genere?⁴⁷ Si nota, come già osservato, una progressiva divaricazione e sempre maggiore specificazione della nomenclatura: se nei primi anni Trenta i trii recensiti rientrano tutti più o meno nella grande categoria della *Unterhaltungsmusik*, già a partire dalla metà degli anni Quaranta esiste una netta differenziazione fra questa e la *Salonmusik*⁴⁸; mentre alla fine del periodo preso in considerazione – e l'articolo di Selmar Bagge del 1861 citato in apertura ne è un esempio calzante – si parla quasi solo esclusivamente di *Kunstwerk*⁴⁹, e ogni altra manifestazione che non supporti queste caratteristiche è relegata al bassissimo rango della musica per dilettanti⁵⁰.

*Jede Stufe der Bildung braucht ihre Unterhaltungen; benutzt man sie und weiss man die darauf sich Befindenden von einer zu andern zu heben, so ist der Vortheil klar. [...] Kluge und redliche Lehrer wissen von solchen Werken Vortheil und selbst für die Kunst zu ziehen*⁵¹.

Così recita una breve recensione del 1839 al Trio *brillante* di Franz Hünten (*Second Trio brillant pour Piano, Violon et Violoncelle* op. 91), ammettendo e giustificando la presenza della *Unterhaltungsmusik*, ma, soprattutto accettando senza troppi scrupoli il titolo di „trio“

⁴⁷ Cfr. a questo proposito Carl Dahlhaus, *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, Gedenkschrift Leo Schrade, Francke Verlag, Bern / München 1973, pp. 840–895 e la lucidissima analisi che ne fa Gianni Franceschi, *op. cit.*

⁴⁸ Sul concetto tedesco di *Salonmusik* nell'Ottocento cfr. Imogen Fellinger, *Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, a cura di Carl Dahlhaus, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1967, pp. 131–141.

⁴⁹ Per una interessante panoramica sul concetto di *Kunstwerk* rimando allo studio di Gudrun Henneberg, *Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerks im Spiegel des deutschsprachigen Schriftums der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (*Mainzer Studien zur Musikwissenschaft*, Vol. 17), Hans Schneider, Tutzing 1983.

⁵⁰ Cfr. nell'articolo di Selmar Bagge, la chiara distinzione fra i Trii di Schubert, Schumann e Mendelssohn e quelli di Reissiger, dedicati ai *notenfressenden Dilettanten*.

⁵¹ *AmZ*, Nr. 47, 20 Novembre 1839: «Ogni livello della formazione ha bisogno del suo intrattenimento; se ne faccia uso e si capisca come sollevare dall'uno all'altro livello ciò che vi si trova, in questo modo è chiaro il suo vantaggio. [...] I lettori retti e intelligenti conoscono il giovamento di tali opere e sanno farne buon uso anche nei riguardi dell'arte». Cfr. Appendice I., Nr. 4, per la versione completa della recensione.

all'interno di questo genere. Basteranno pochi anni, e nessun recensore sarà così indulgente al riguardo.

Sempre dello stesso anno è una lunghissima recensione di Fink al nono, decimo e undicesimo Trio di Reissiger, che sembra quasi dover proteggere la loro diffusione, la musica d'intrattenimento cui appartengono, il pubblico cui sono dedicati. A tutti coloro che si esprimono criticamente nei confronti di Reissiger e del carattere leggero e poco impegnato dei suoi Trii – *diese geselligen Unterhaltungs- und Erholungswerke bisher auch manche Gegner zählten* – Fink risponde:

Solche Anklänge an einen und den andern Zeitliebbling⁵² [...] finden sich in seinen Trio's zuweilen allerdings. Warum sich dies gerade in seinen Unterhaltungswerken zeigt, ist nicht schwer zu errathen. Der Wunsch, so viel als möglich Allen zu gefallen, ist sehr erlaubt⁵³.

Il desiderio di piacere a quanti più possibile è lecito. E si mostra in maniera più evidente proprio nel genere della musica da intrattenimento cui appartengono i trii. Come fredda antitesi a questa idea, propongo subito il confronto con la recensione di Schumann sulla NZfM:

Denk' ich überhaupt an diesen Componisten, so reihen sich gleich die Worte „lieblich, naiv, schmuck“ und wie alle die Attribute jener kleineren Grazien heißen, die sich Reißiger zum Liebbling auserlesen, wie zu einer Blumenschnur aneinander. Sobald sie ihn bei glücklicher Stimmung treffen, so kann man auf angenehme Unterhaltung rechnen; [...] Daß sich ein solcher Charakter viele Freunde erwerben wird, muß man natürlich finden und wir sind weit davon, die Liebe Mancher zu so geselliger Musik anzugreifen; nur verachte man auch nicht Einen, der vielleicht im ärmern Rock und noch ohne Namen von ferne steht und eben einen Beethovenschen Gedanken im Auge trägt⁵⁴.

⁵² La recensione di Schumann del 1836 agli stessi Trii, nella quale il compositore ravvisa nelle opere di Reissiger „reminiscenze“ da una ballata e da un Trio di Loewe, e, più generalmente, riecheggiamenti da Weber e Beethoven, è senz'altro il punto di partenza di questa spassionata difesa. Cfr. la citazione più avanti.

⁵³ *AmZ*, Nr. 36, 4 Settembre 1839, p. 704: «Tali reminiscenze a l'uno o l'altro beniamino [...] tuttavia si trovano talvolta nel suo Trio. Il motivo per cui esse si trovino proprio nelle sue opere d'intrattenimento non è difficile da indovinare. Il desiderio di piacere a quanti più possibile è lecito».

⁵⁴ *SC I*, p. 353 e 354: «Quando penso a questo compositore [Reissiger] mi vengono subito in mente parole come „amabile, spontaneo, elegante“ e tutti gli attributi di quelle piccole Grazie che hanno eletto Reissiger a proprio beniamino, e tutte quelle definizioni che si intrecciano a formare una deliziosa ghirlanda di fiori. Quando tali piccole Grazie lo trovano in una felice disposizione d'animo possiamo contare su un piacevolissimo divertimento; [...] è naturale che un simile carattere saprà conquistarsi l'amicizia di molti, e noi siamo ben lungi da voler criticare coloro che amano una musica tanto socievole; solo vogliamo invitarvi a non disprezzare colui che se ne sta in disparte, magari vestito miseramente e senza un nome famoso, ma che reca nei propri occhi un pensiero beethoveniano».

Già a partire dalla metà dagli anni Quaranta, tuttavia, i recensori della *AmZ* si schiereranno più chiaramente contro un tipo di virtuosismo che non si vuole più assegnare al genere del Trio:

Das Trio zeigt überall eine Meisterhand, die Arbeit ist gut, aber die Absicht des Verfassers, lediglich ein brillantes Salonstück zu schreiben, bilckt zu sehr durch, und von Erfindung ist wenig die Rede. [...] Die Cantilenen sind nicht neu und edel genug und die verbrauchten Passagen mahnen an eine überstandene Zeit des Virtuositentums. Referent zweifelt aber keineswegs, dass gerade dieses Trio viele Freunde finden werde. Es wird den beabsichtigten Effect gewiss nicht verfehlen, und ist für alle drei Spieler unterhaltend und dankbar⁵⁵.

Il Trio in questione, di Reuling, viene da Vienna e nel prossimo paragrafo vedremo ancora più chiaramente quanto questa provenienza geografica abbia influsso sulla critica tedesca. D'altronde si sta facendo strada nella stampa musicale l'idea che la musica da camera, cioè quel genere in cui anche i grandi classici viennesi hanno scritto – siamo negli anni cruciali dell'idea del consolidamento di un *repertorio* in tutti i campi della musica – debba presentare determinate qualità per potersi forgiare del titolo, ad esempio, di *Trio*:

Wir würden dieses Trio ruhig und ohne innere Bewegung dem Leser als eine Sammlung verschiedentlicher, nicht mit besonderer Geschicklichkeit zusammengeleimter physiognomieleser italienischer Themen vergeführt, und jenen Salon-spielenden Dilettanten empfohlen haben, welche es lieben, bei Teetassengeklapper sich sehen und hören zu lassen, wenn es nicht durch seinen Autor mit dem Titel „Trio“ bezeichnet wäre. Das ist ein Nachtheil für das Werk. Denn wer denkt nicht dabei an Beethoven und seine Trios? Und nun der Zusatz: sur des themes italiens? Ist es nicht, als wurde man bei der Nase gezwickt! Das Aergerlichste aber ist, dass man gegen die Richtigkeit des Titels gar Nichts einwenden kann, denn die Composition ist für drei Instrumente geschrieben. Freilich hat Beethoven einen anderen Begriff eines Trios de facto festgestellt, und seinen Begriff einige Anerkennung erzwungen; was thut das? Hr. Vollweiler hat seinen eigenen Begriff!⁵⁶

⁵⁵ *AmZ*, Nr. 41, 11 Ottobre 1843, p. 734. Recensione al *Grosses Trio in A für Fortepiano, Violine und Violoncell*, op. 76 di W. L. Reuling: «Il Trio mostra dovunque una mano da maestro, il lavoro è buono, soltanto l'intento dell'autore di scrivere un brillante pezzo da salotto traspare troppo chiaramente e c'è poco spazio per l'invenzione. [...] Le cantilene non sono abbastanza nuove né abbastanza nobili e i passaggi utilizzati ricordano il tempo ormai superato del Virtuosismo. L'autore di questa recensione tuttavia non dubita in alcun modo, che proprio questo Trio troverà diversi amici. L'effetto progettato non mancherà ed è divertente e grato per tutti e tre gli esecutori». Cfr. Appendice I., Nr. 6.

⁵⁶ *NZfM*, Nr. 40, 14 Novembre 1846, p. 159. Recensione di August Gathy al *Trio concertant sur des themes italiens für Pianoforte, Violine oder Clarinette und Violoncell* di Karl Vollweiler: «Vorremmo volentieri consigliare al lettore questo trio come una raccolta di diversi temi italiani, appiccicati con nemmeno troppa bravura, e dedicati a quei dilettanti del Salotto, che adorano guardarsi e ascoltarsi fra un cin cin e l'altro delle tazze da tè, se non fosse che l'autore ha deciso di denominarlo "Trio". Questo è uno svantaggio per l'opera. Perché così chi è che non pensa a Beethoven e ai suoi "trii"? E poi quell'aggiunta "su temi italiani". Non è come se ci sentissimo presi per il naso? La cosa che fa più arrabbiare, però, è che non si può veramente obiettare niente alla giustezza del titolo, in quanto l'opera è in effetti composta per tre strumenti. Ma sì, Beethoven aveva stabilito de facto un'altra idea del trio, e procurato alla sua idea un certo riconoscimento. Ma che ci fa? Il Sign. Vollweiler ha la sua propria idea!». Cfr. Appendice I., Nr. 9.

Allo stesso modo, come si evince anche da questa recensione, a partire da questi anni si giunge alla canonizzazione del concetto di musica da salotto, condizionata in maniera sostanziale dalla situazione concreta in cui questa debba risuonare: deve scorrere indisturbata e soprattutto indisturbante durante una serata di società, fra tazze di tè e conversazioni più o meno futili:

Herr Silphin hat sonderbare Salonbegriffe. Salonstücke sind solche, wobei man reden, spielen und Thee trinken kann. Die ausländischen Opernmelodien und das Figurengerassel dazwischen schlagen soweit durch alle Conversation durch, dass man zuletzt ohne die geringste Compromittirungsgefahr in die gehörige und gebräuchliche Kunstbewunderung und ästhetische Entzückung ausbrechen kann. [...] Kurz, in allen diesen drei Stücklein haben die Finger gar nichts zu thun, ausser die Dolmetscher des Gemüths zu machen, und das ist eine niedrige entehrende Arbeit, von der sie sich heutzutage gottlob fast ganz emancipirt haben⁵⁷.

La recensione è del 1847 e il Trio porta già nel titolo la sua classificazione: *Salon-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello*, classificazione che al recensore sembra – ironicamente – bizzarra: *le composizioni da salotto sono quelle in cui si può parlare, suonare e bere il tè senza problemi; questi tre pezzettini, invece, sono talmente tanto sentimentali che ad ogni ascoltatore si spezzerà il cuore e la serata sarà compromessa. L'anonimo critico, naturalmente, fa dell'ironia, la classificazione del Trio all'interno della Salonmusik, risponde esattamente alle esigenze estetiche dell'opera. Nella chiusa, infatti, possiamo ravvisare proprio una di quelle caratteristiche che stanno creando il divario fra la musica da salotto e quella „d'arte“: le dita in queste composizioni non devono far altro che rendersi interpreti del sentimento, un lavoro infamante, dal quale oggigiorno Grazie a Dio si sono quasi del tutto emancipate; cioè l'artista esecutore oggigiorno non deve più abbassarsi soltanto al rango di servitore durante gli affari sociali; la musica da camera si sta emancipando e ormai poche altre composizioni vengono scritte a tal scopo.*

L'interesse verso il „titolo“ continua a farsi sempre più impellente: ancora nel 1847 una composizione di Metzger, intitolata *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello* non colma le aspettative del recensore, perchè:

⁵⁷ *AmZ*, Nr. 48, 1 Dicembre 1847, p. 834. Recensione ai *Drei Salon-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello* di *Silphin vom Walde*: «Il Signor Silphin ha un'idea piuttosto bizzarra di „Salon“. I pezzi da salotto sono quelli durante i quali si può parlare, giocare e bere il The. Le melodie delle opere straniere e lo strepito dei loro personaggi tutto intorno entrano in ogni conversazione in maniera tale che senza il minimo rischio di compromissione ci si può infine lanciare nella usuale ammirazione dell'arte e nell'entusiasmo estetico. [...] Brevemente, in tutti questi pezzettini le dita non devono far altro se non rendersi interpreti dell'animo, e questo è un lavoro basso e disonorevole, dal quale oggigiorno grazie a Dio ci si è quasi liberati». Cfr. Appendice I, Nr. 11.

*Sonaten, Duo's, Trio's etc., wenn sie auch nur für den Unterhaltung fordernden Salon, oder für die Jugend, die sich durch Zusammenspiel üben und befestigen soll, geschrieben werden [...] müssen doch immer eine schöne edle Form zu bewahren suchen und durch inneren Werth und Gehalt, durch Verarbeitung und geschickte Verwebung der musikalischen Gedanken und Phrasen interessiren*⁵⁸.

Già intorno agli anni Cinquanta la critica musicale non si interessa più a composizioni di questo genere – il che implica naturalmente anche il formarsi di un altro tipo di stampa musicale – e, una volta stabilito, quanto meno sulla carta, che una composizione che rechi nel titolo la parola „Trio“ si iscrive all'interno di un genere alto della musica da camera, non resta che da vedere in che modo vi si inserisca. Già nel 1846, infatti, due opere scritte per il salotto non vengono considerate degne di una descrizione accurata, anzi, disturba che il compositore abbia scelto di pavoneggiarsi nel titolo con l'indicazione „Trio“ – seppure, in verità, *Trio de Salon*:

*Ein melodiöses, brillantes und effectvolles Salonstück mit vorzugsweise angewendetem verbrauchtem Passagenwesen, sehr leichte Arbeit, ohne Tiefe und Innigkeit, und einer näheren Besprechung nicht würdig, weil es absichtlich für Salonunterhaltung geschrieben ist. Eben so bietet das Trio de Salon pour Piano, Violon et Violoncelle par F. de Flotow, [...] nicht den geringsten Anlass zur Besprechung; wir bedauern nur, dass es sich mit dem Namen „Trio“ spreizt*⁵⁹.

Mentre elogiato e ammirato è il giovane compositore che decide di scrivere non un'opera alla moda, ma un lavoro serio ed impegnato, un *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell*:

*Es erweckt immer schon ein günstiges Vorurtheil für einen Kunstjünger unserer Zeit, denselben, statt mit allerhand leichtfertigem Modetand, als z. B. „Variations brillantes“, „Fantaisie sur des thèmes“ etc., „Reminiscences de la“ etc. u. dergl. seichtem Virtuosenkram, mit einer Arbeit hervortreten zu sehen, die, abgesehen vom Resultate und der befriedigenden Lösung der Aufgabe, von vorn herein schon einen höheren Grad künstlerischer Bildung und Ausrüstung, vor Allem aber ein tüchtiges, ernstes Streben voraussetzen lässt*⁶⁰.

⁵⁸ AmZ, Nr. 35, 1 Settembre 1847, p. 603: «Sonate, Duo, Trii, anche se scritti soltanto per l'intrattenimento del Salotto, oppure per tutti i giovani che vogliono esercitarsi e fortificarsi con la musica d'insieme, [...] dovrebbero in ogni caso preservare una forma nobile e bella e rendersi interessanti attraverso valore e contenuto, elaborazione e fine intreccio del pensiero musicale e delle frasi». Cfr. Appendice I., Nr. 10.

⁵⁹ AmZ, Nr. 21, 27 Maggio 1846, pp. 348–349: «Un melodioso, brillante ed efficace pezzo da salotto con passaggi di preferenza ormai consolidati, un lavoro molto leggero, senza alcuna profondità né introspezione, e indegno di una recensione più approfondita perchè esplicitamente scritto per l'intrattenimento del salotto. Il *Trio de Salon pour Piano, Violon et Violoncelle* par F. de Flotow, [...] allo stesso modo non offre il minimo spunto di riflessione; ci rincresce soltanto che si pavoneggi con il nome „Trio“».

⁶⁰ AmZ, Nr. 38, Settembre 1845, p. 636. Recensione firmata C. K., probabilmente Carl Koßmaly, al *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell* di Richard Würst, op. 5: «Desta sempre un giudizio favorevole il vedere un giovane artista del nostro tempo, che invece di figurare con leggerezza cianfrusaglie alla moda come ogni specie di

Nel 1848, infatti, può scrivere un anonimo recensore della *NZfM*:

*Die Phantasien sind verschwunden, Etüden im Abnehmen, Tarantellen, Polkas in Miskredit, - Alles schreibt jetzt Trios, Sonaten, Symphonien*⁶¹.

Mentre è del 1852 una definizione più precisa, che può darci la misura del divario che è si è ormai venuto a creare:

*Wir haben da z. B. eine ganze und ziemlich stark angebaute Gattung von Musik, die wir hier als „Unterhaltungsmusik der edleren Art“ bezeichnen wollen. [...] Es mag und wird eine Kunst für Alle geben, an welcher auch der Höchstgebildete wahre Freude empfinden kann; immer aber wird es auch eine besondere Kunst geben, die nur für wenige Auserwählte vorhanden ist, und unter diese letztere Kunst müssen wir das Trio des Hrn. V. rubriciren. Ein gütiges Geschick bewahre dies Werk von Aufführungen in den Salon und Soiréen: es gehört in den kleinen Kreis der Kunstgebildesten!*⁶²

1.3.2 ROMANTICI, VIRTUOSI E «DIE DEUTSCHE KAMMERMUSIK»

La classificazione in diverse correnti non è fin dall'inizio degli anni Trenta così impellente: ci si limita a inquadrare nella scuola *romantica* tutte quelle composizioni che presentano una maggiore difficoltà di esecuzione, esulano dalle forme prestabilite, manifestano itinerari tonali inconsueti: in una parola, tutto ciò che non è *gewöhnlich*. Così anche uno dei trii di Johann Peter Pixis, che in questi anni dominano le pagine dei giornali, e a quanto si scrive, anche i circoli musicali, diventa romantico:

Man sieht, dass auch dieses Trio, und vor allen dieses, der neuen, sogenannt romantischen Schule angehört, welcher dieser Componist in seinen besten Werken

„Variations brillantes“, „Fantaisie sur des thèmes“ etc., „Reminiscences de la“ e simile basso ciarpame da virtuosi, sceglie di confrontarsi con un lavoro che, a prescindere dal risultato e dalla soddisfazione con cui la prova è superata, fin dall'inizio richiede un più elevato grado di formazione artistica, ma soprattutto uno sforzo valido e serio». Cfr. Appendice I., Nr. 7. Interessante notare come progressivamente anche le indicazioni francesi *Grand trio, concertant, brillant*, spariscano dai titoli delle composizioni, così come cresce un sentimento generale di disapprovazione per qualsiasi indicazione in partitura scritta in lingua straniera (cfr. il capitolo dedicato al primo Trio composto da Schumann, l'op. 88).

⁶¹ *NZfM*, Nr. 43, 27 Maggio 1848, p. 254. In apertura delle recensioni di Jan Van Boom, op. 14, Charles Von Beriot, op. 56 e Bernhard Molique, op. 33: «Le Fantasie sono sparite, gli Studi stanno diminuendo, Tarantelle, Polke sono cadute in discredito – Tutti scrivono adesso Trii, Sonate, Sinfonie». Cfr. Appendice I., Nr. 12.

⁶² *NZfM*, Nr. 4, 23 Luglio 1852, p. 36. Recensione firmata T. U. (Theodor Uhlig) al Trio op. 5 di Robert Volkmann: «Ad esempio, qui abbiamo tutto un genere di musica, abbastanza coltivato, che qui vogliamo definire „Musica d'intrattenimento della maniera più nobile“ [...]. Probabilmente c'è e ci sarà sempre un'arte per tutti, alla quale anche il più erudito troverà vera gioia; ci sarà però sempre anche un'arte particolare, che esiste solo per pochi eletti, e in quest'ultimo tipo di arte dobbiamo inserire il Trio del Sigr. V. La buona sorte preservi quest'opera dalle esecuzioni nei salotti e nelle Soirée : appartiene alla piccola cerchia dei più dotti!». Cfr. Appendice I., Nr. 16.

*überhaupt huldigt. Die drey Instrumente sind gebührend beschäftigt und so mit einander verwebt, dass sie genau und sicher sich verstehen und fest in einander greifen müssen, wenn das Ganze vollgenügende Wirkung hervorbringen soll. Das Trio gehört also nicht zu den leichten, wohl aber zu den trefflich gearbeiteten, würdig erfundenen und gefühlvoll durchgeführten*⁶³.

Ben presto, tuttavia, si affaccia il termine *neoromantico*, com'è intuibile strettamente legato a Chopin. L'apparizione del suo *Premier Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle*, op. 8 è accolta sulle pagine della *AmZ*, *Iris* e *NZfM* con entusiasmo e ammirazione non sempre uguali; in particolare, spicca nella critica di Fink l'attenzione alla classificazione di Chopin all'interno della scuola neoromantica:

*Dass dieser junge, talentvolle Mann [...] der neuen Romantik sich angeschlossen hat und in dieser, die den individuellen Gestaltungen grössere Freyheit gestattet, als irgend eine andere, seine Eigenthümlichkeit mit einer Leidenschaft walten lässt, welche zur Beflügelung des neuromantischen Schwunges nothwendiges Erforderniss scheint, wird Niemand anders erwarten, dem das Wesen unserer Tage nicht völlig fremd geblieben ist. [...] Es ist in dem Trio fast Alles neu: die Schule, sie ist die neuromantische; [...] Das wieder zu geben, wird an und für sich nicht leicht seyn. [...] Dazu oft noch die ganz neuen, fremdartigen, keinesweges der Mode entnommenen Passagen, die nicht zu selten ermüdend sind*⁶⁴;

Appartenenza alla scuola neoromantica significa dunque novità, carattere individuale, libertà di esposizione, originalità⁶⁵. Caratteri che Schumann apprezza e mette in evidenza nella sua critica⁶⁶, mentre Rellstab giudica con freddezza, incredulo e conservativo com'è nel suo stile⁶⁷.

⁶³ *AmZ*, Nr. 5, 30 Gennaio 1833, pp. 69–72: « Si vede che anche questo Trio, e soprattutto questo, appartiene alla nuova cosiddetta scuola romantica, che questo compositore omaggia nelle sue opere migliori. I tre strumenti sono debitamente occupati e così tanto intrecciati l'uno con l'altro, che si intendono perfettamente e senza esitazione, e devono avvolgersi l'uno con l'altro quando c'è bisogno che il tutto produca un effetto pieno. Dunque il Trio non appartiene ai lavori più semplici, ma certamente ai più eccellentemente composti, degnamente concepito e portato avanti con sentimento». Cfr. Appendice I., Nr. 2.

⁶⁴ *AmZ*, Nr. 22, 29 Maggio 1833, pp. 357–360: «Che questo giovane, talentuoso autore [...] si sia accostato alla scuola neoromantica e in questa, che permette più di ogni altra grande libertà alla propria personalità, lascia agire la sua particolarità con la sua passione, che sembra requisito necessario per lo slancio neoromantico è chiaro a chiunque non sia rimasto completamente estraneo all'andamento dei nostri tempi. [...] Nel Trio è quasi tutto nuovo: la scuola, è quella neoromantica; [...] Rendere tutto ciò non sarà semplice. [...] Oltre a questo spesso troviamo passaggi nuovi, esotici, in nessun modo ricavati dalle mode, che non di rado sono estenuanti». Cfr. Appendice I., Nr. 3.

⁶⁵ Il termine *neuromantik*, così come utilizzato negli anni Trenta, si allontana decisamente da quello utilizzato dopo il 1850 per caratterizzare la scuola *neoromantica* che vede Richard Wagner come principale punto di riferimento. Cfr. Carl Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhundert* (*Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten*, 7), Katzsbichler, München 1974, pp. 5–21.

⁶⁶ *SC I*, p. 356: «Che dire di questo Trio se non ciò che chiunque sia in grado di comprenderlo ha già detto da sé! Non è forse il più nobile possibile, tanto sognante come nessun poeta ha mai prima saputo cantare, tanto originale nel particolare come nella forma complessiva, ogni nota piena di musica e di vita?».

⁶⁷ *Iris*, Nr. 26, 28 Giugno 1833, p. 102: «Im Ganzen strebt uns der Componist zu viel nach Eigenthümlichkeit (wir sollten sagen Besonderheit), statt sich des natürlichen Flusses zu befleissigen, der durch das allgemeine Kunstgesetz geregelten Schönheit vorzugsweise zu huldigen».

Eppure questo genere di classificazioni rimangono aleatorie e poco profonde, il tentativo di descrivere la composizione a partire da aggettivi all'epoca sulla bocca di tutti (come si vede, entrambe le recensioni di Pixis e di Chopin sono del 1838 e i due termini *romantico* e *neoromantico* sono utilizzati con la stessa disinvoltura). Ciò che invece appare molto più determinante – ma meno evidente – è il concetto, già efficacemente applicato sul terreno del *Lied*, dell'appartenenza alla tradizione tutta tedesca della musica da camera. Lo stesso spirito comunitario che aveva spinto, nei decenni precedenti, alla formazione di *Musikvereine*, *Musikfeste* e *Liedertafeln* promuoveva adesso la composizione e la diffusione di opere genuinamente tedesche – e quale terreno più adeguato, dunque, di quello della musica da camera?

Rellstab, e il suo metro di giudizio rappresenta probabilmente una larga fascia della società tedesca del tempo, nel suo lungo articolo intitolato *Über den Zustand der Musik in Deutschland*⁶⁸ del 1838 ci tiene a precisare che la musica strumentale *ist so ganz das Element des Deutschen, weil sie ohne andere Beihülfe zu bedürfen, so auf dem wahrhaften Wissen und Können beruht, daß sie in neuerer Zeit auch fast ausschließlich Deutsches Eigenthum geblieben ist*. Ed è tanto più attivo ed esemplare il dominio tedesco nel campo del genere del Quartetto, in quanto: *es ist übrigens auffallend, daß Deutschland, mit Ausnahme Onslow's, fast allein für das Quartett gesorgt hat [...]. Es muß darin liegen, daß der Grad der wissenschaftlich-musikalischen Studien, die nothwendig sind, um ein Quartett in dem Sinn zu schreiben, wie Haydn, Mozart und Beethoven ihn festgestellt haben, nur von dem fleißigen, gründlichen Deutschen erworben wird*⁶⁹.

Diligentemente e accuratamente propongono, dunque, nel 1840, i *Musikvereine* di Heidelberg, Mannheim e Speyer un premio di venti ducati al miglior

*Trio für Klavier, Violine und Violoncell, in den gewöhnlichen vier Sätzen (Allegro, Adagio, Scherzo und Finale) – nicht zu sehr gedehnt*⁷⁰

Gli stessi *Musikvereine* avevano messo in palio pochi mesi prima un premio uguale di venti ducati per il miglior Quartetto, vinto da Julius Schapler; cinque anni prima lo stesso premio per la migliore Sinfonia, vinto da Franz Lachner. Le composizioni dovevano recare un motto al posto del nome del compositore, in modo da non influenzare i giudici. Questi ultimi erano, nel caso del premio per il miglior trio, i signori *Hofkapellmeister* Kalliwoda, Spohr, e Joseph

⁶⁸ Ludwig Rellstab, *Über den Zustand der Musik in Deutschland*, cit., p. 186.

⁶⁹ Ivi, p. 190: «la Germania, ad eccezione di Onslow, si è occupata quasi da sola del Quartetto [...]. Deve dipendere dal fatto che il grado di studio musicologico-scientifico necessario per scrivere un Quartetto nel senso in cui l'hanno fatto Haydn, Mozart e Beethoven, è stato acquisito solo dai diligenti e scrupolosi tedeschi».

⁷⁰ *AmZ*, Nr. 31, Luglio 1840, p. 646.

Strauß – nomi che vengono resi palesi soltanto dopo la pubblicazione del vincitore. Tredici le composizioni in gara, delle quali conosciamo soltanto i motti, e il nome del primo e del secondo classificato: nell'ordine, Louis Wolf e Heinrich Esser.

Mentre la *AmZ* si limita a pubblicare il *Preis-Ausschreiben*, *Preis-Zuerkennung*, e una striminzita recensione dell'opera vincitrice, sulle pagine della *NZfM* si alimenta un'accesissima polemica nei confronti dell'istituzione di questi premi, capitanata da Johann Christian Lobe⁷¹. Nella panoramica qui esaminata questa è forse una delle più interessanti vicende che attraversano la stampa musicale e vale la pena soffermarsi sopra.

La lettera aperta di Lobe ai *Musikvereine* di Heidelberg, Mannheim e Speyer, pubblicata sulla *NZfM* il 16 Settembre 1840⁷², si interroga innanzitutto sulla necessità dell'istituzione di tali premi: esistono già esempi da seguire nel campo dei trii per pianoforte, e opere di questo genere continueranno a venir prodotte anche senza questo tipo di concorsi. Oltretutto

*Wer ein Meisterwerk schaffen kann, der ist ein Meister, und einen solchen regen nicht zwanzig Ducaten und der Preis von Mannheim, Heidelberg und Speyer an, ihn treibt etwas Höheres und Mächtigeres, sein Genius*⁷³.

La critica di Lobe, tuttavia, è rivolta soprattutto alle modalità di giudizio dei membri della giuria: secondo quali caratteristiche il Trio vincitore viene giudicato *migliore* rispetto a tutti gli altri? Qual è la visione dei giudici riguardo al genere?

So ist das allernächst zu Thuende bei einem Preisausschreiben: das dasselbe bestimmt, klar und vollständig alle die Eigenschaften eines Claviertrio's aufzähle, welche zusammengenommen den bei allen ihren Kunstrichtern übereinstimmenden Begriff von

⁷¹ Johann Christian Lobe (1791–1881), compositore e teorico della musica, pubblica nel 1844 un trattato di composizione per dilettanti, agile e comprensibile, dal titolo *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Weimar 1844, pubblicato nel 1988 da Olms Verlag, Hildesheim. Qui vengono analizzate le forme musicali della musica strumentale, con particolare attenzione alla Sinfonia. Il volume si apre con una descrizione della recezione della musica strumentale dell'epoca, non dissimile da quella proposta da Hiller nel 1858: «Die Instrumentalmusik erscheint in mannigfaltigen, verschiedenartigen Formen, allen Menschen vernehmlich, die ein gesundes Ohr haben. Nicht alle Menschen aber, die ein gesundes Ohr haben, verstehen Instrumentalmusik. [...] Beobachtet man aber einen gemischten Hörerkreis während und nach der Aufführung eines ächten Klaviertrio's, eines Quartetts, einer Sinfonie [sic], überhaupt bei allen grössern und höhern Instrumentalcompositionen, so zeigt sich dem für seine Kunst glühenden Musiker eine zumeist betäubende und höchst niederschlagende Erscheinung. Von allgemeiner und vollständiger Wirkung ist da wenige oder keine Rede mehr». Cit. da Johann Christian Lobe, *op. cit.*, p. III del *Vorwort*. Sulla figura di Lobe cfr. il contributo di Torsten Brandt, *Johann Christian Lobe (1797–1881). Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk (=Abhandlungen zur Musikgeschichte, 11)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002.

⁷² In Appendice I., Nr. 18, si riporta la lettera per intero.

⁷³ *NZfM*, Nr. 23, 16 Settembre 1840, p. 90: «Chi riesce a scrivere un capolavoro, è un Maestro, e uno del genere non si fa certo ispirare dai venti ducati del premio di Mannheim, Heidelberg e Speyer, lo anima una forza superiore e più potente, il suo Genio».

*einem ächtem Werke der Art bilden, und das sie garantiren, alle eingesandten Werke sollten nach diesem und keinem anderen Begriffe beurtheilt werden*⁷⁴.

Tutto quello che, invece, si trova nel bando di concorso riguardo ai parametri estetici dell'opera è che sia *non troppo lunga* («*nicht zu sehr gedehnt*») e *secondo le leggi scolastiche* («*schulgerecht*»). Ha ragione Lobe nel considerare che *un'estetica del Trio per pianoforte più naive non me l'ero ancora mai immaginata!*⁷⁵ Dunque, afferma Lobe, che i diversi *Musikvereine* si rendano utili e provino a rispondere alla domanda fondamentale, ancora non risolta e che finora non ha trovato ancora nessun concetto comunemente condiviso, valido in generale per tutti gli artisti e i conoscitori, e cioè: *quali particolarità deve avere un vero Trio per pianoforte?*

Gli altri punti fondamentali della lettera sono attuali e importanti, e cioè: come verrà valutata l'opera? Verrà eseguita davanti ai giudici? E sugli stessi strumenti e dagli stessi artisti per tutti?

Tuttavia, è solo alla fine che Lobe viene al dunque, sottolineando il concetto fondamentale già espresso in apertura: i concorsi a premi non sono per Maestri già affermati, sono per giovani compositori – ma non per il Genio⁷⁶. Anzi, a quest'ultimo consiglia:

*Wo du lebst, junges, feuriges Genie mit deinen neuen Bildungen, wirf sie in die Welt, aber schicke sie nicht zur Preisbewerbung ein! [...] in dem Maaße, daß ein Kunstwerk von dem bekannten Wege abweicht, weicht es auch von der Straße nach dem Preise ab*⁷⁷.

Ed ecco la recensione di Schumann al Trio, che forse – in mancanza purtroppo della partitura – può aiutarci a capire quali fossero gli elementi principali del *preisgekröntes Trio*:

Verdiente so der talentvolle Künstler ein Lob, so doch kaum einen Preis. Es wäre schlimm, wenn unter den zur Mannheimer Preisausschreibung eingesandten Trio's nicht wenigstens ein Fünftel dem L. Wolf'schen gleichzuachtender Stücke sich gefunden hätte, – oder die Einsender müßten alle einen sonderbaren Begriff von preiswürdigen Trios haben, – und so arm sind wir in Deutschland noch nicht, daß wir dem ersten besten den Lorbeer nachzutragen brauchten. [...] Die Form ist die gewöhnliche im Ganzen, wie in den einzelnen Sätzen, die Anlage mittlerer Größe; zu den sogenannten

⁷⁴ NZfM, Nr. 24, 19 Settembre 1840, p. 93: «Questo è quello che per prima cosa bisogna scrivere in un bando: che vengano definite, chiaro e tondo, tutte le caratteristiche che un Trio per pianoforte debba avere, e che esse raccolgano il concetto, condiviso da tutti i giudici, di una vera opera d'arte in questo genere, e che venga garantito che tutte le opere spedite verranno giudicate solo ed esclusivamente in base a questo concetto».

⁷⁵ Ibidem: «In der That, eine naivere Aesthetik des Claviertrio's ist mir noch nicht vorkommen!»

⁷⁶ Ibidem: «Sind alle diese Punkte garantirt, dann will ich jedem Talente rathen, sich um den Preis zu bewerben aber – keinem Genie».

⁷⁷ Ibidem: «Dovunque tu sia, giovane, focoso Genio con le tue nuove idee, mandale nel mondo, ma non spedirle ai concorsi! [...] Nella percentuale in cui un capolavoro si allontana dalle vie conosciute, si allontana anche dalla strada verso il premio».

„großen“ Trio's gehört die Composition nicht. [...] Der Satz ist rein, modern-einfach, die Ausführung nicht schwierig. Einen wirklich bedeutenden Charakter hat keiner der Sätze, wohl aber alle eine anmuthige Physiognomie. Am wenigstens behagte mir das Andante mit seinen altmodischen Variationen, am meistens das Scherzo. Der letzte Satz hat ein gar zu wohlfeiles Thema; der zweite Gesang ist musikalischer. Neues, feines in der Harmonie, im Passagenwerk etc. enthält das Trio wenig oder gar nichts, dagegen auch nichts geradezu Triviales⁷⁸.

Dunque, nel complesso un Trio anonimo, ben costruito, ma senza alcun tratto originale. Che l'istituzione di questi premi avrebbe scatenato la polemica dei compositori più „progressisti“ c'era da aspettarselo; e questo non fa che confermare la situazione difficile e confusa in cui si trovano le forme classiche nel dopo-Beethoven e in piena epoca romantica.

Eppure considerando soltanto la parte più vicina a compositori come Schumann e come Lobe si rischia di non vedere il resto, cioè la stragrande maggioranza del mondo musicale del tempo. L'instaurazione di questi premi, infatti, è indice se non altro della volontà dei *Musikvereine* tedeschi di pubblicizzare e promuovere nuove composizioni nel campo della musica strumentale, territorio in cui la musica tedesca, nell'immaginario collettivo, può permettersi di primeggiare.

A partire dagli anni Quaranta, infatti, si intensifica l'interesse verso i *deutsche Meister*, come gli illustri giudici del concorso, Spohr e Kalkbrenner, ad esempio, e verso la musica più schiettamente tedesca. Pieno di orgoglio può commentare l'anonimo critico del secondo Trio di Mendelssohn, op. 66:

*So gehe denn das Trio hin zu den Clavierspielern aller civilisirten Völker; es repräsentirt nicht die Salonmusik, sondern die deutsche Kammermusik auf eine erfreuliche und würdige Weise*⁷⁹.

⁷⁸ *NZfM*, Nr. 8, 25 Gennaio 1842, pp. 31–32. Recensione di Robert Schumann al *Preisgekröntes Trio* di Luis Wolf, non inserita negli *Scritti Critici*: «Pertanto il talentuoso compositore meriterebbe certamente un elogio, ma non un premio. Sarebbe terribile se fra i Trii spediti al concorso di Mannheim non si potesse trovare almeno un quinto degli equivalenti pezzi di L. Wolf, – oppure i mittenti dovevano avere tutti uno strano concetto di Trio degno di un premio, – e in Germania non siamo ancora così poveri da dover aggiungere la corona d'alloro al primo che capita. [...] Il linguaggio è pulito, semplice-moderno, l'esecuzione non è difficile. Nessuno dei movimenti presenta un carattere veramente significativo, ma certamente una piacevole fisionomia. Ciò che mi è piaciuto di meno è stato l'Andante con le sue variazioni fuori moda, lo Scherzo è il movimento che mi è piaciuto di più. L'ultimo movimento ha un tema veramente troppo scadente; il secondo è più musicale. Novità, raffinatezze nell'armonia, nei passaggi ecc. il Trio ne contiene poche o nessuna, ma in compenso anche nulla di propriamente triviale». Cfr. Appendice I., Nr. 5.

⁷⁹ *AmZ*, Nr. 30, Luglio 1846, p. 502: «Che il trio si rechi dunque dai pianisti di tutto il mondo civilizzato; non rappresenta la Salonmusik, ma la deutsche Kammermusik, in un modo piacevole e degno». Cfr. Appendice I., Nr. 8. Curiosamente, il Trio op. 66 di Mendelssohn non riscuote in Italia il successo pronosticato dalla critica, come si evince da una recensione all'opera sottoforma di un breve „Dialogo bibliografico“ di Isidoro Cambiasi, pubblicata sulla „Gazzetta musicale di Milano“ nel 1846: «Pianista. [...] Ma torniamo a Mendelssohn. Nel secondo suo trio avvi forse qualche tratto di melodia nel pretto senso che noi compatriotti di Cimarosa e Rossini esigiamo? A me è sembrato che anche in questo lavoro del rinomato maestro berlinese troppo si scorga il travaglio dell'orditura a detrimento degli slanci del genio, e che vi sia inopia di quelle espansive cantilene che appena udite s'imprimono nelle orecchie e parlano al cuore. Potrei ingannarmi. Editore. In questo proposito

Anche nelle parole di Schumann – e spesso molto più acutamente che in altri critici – la rivendicazione dell'appartenenza della musica da camera al suolo tedesco è indiscutibile, e anzi questo offre spesso la possibilità di metterla a confronto con i *francesismi* e gli inutili *italianismi*⁸⁰ di un'epoca che ci si vuole una volta per tutte lasciare alle spalle:

*Wie gesagt, wir glauben, da das deutsche Künstlerelement in dem Componisten zur Zeit noch überwiege; aber der entschiedene Fortschritt beginnt erst mit dem entschiedenen Aufgeben alles dilettantischen Behagens, aller italienischen Einflüsse. Haben wir Deutsche denn keine eigenthümliche Gesangsweise etwa? Hat nicht die jüngste Zeit gelehrt, wie es in Deutschland noch Geister und Meister giebt, die der Gründlichkeit die Leichtigkeit, der Bedeutung die Grazie beizugesellen wissen? Spohr, Mendelssohn und Andere, sie wüßten nicht auch zu singen, nicht auch für den Sänger zu schreiben? Dies ist's, worauf wir die deutsch-italienische Zwitterchule Aufmerksam machen möchten, wie sie namentlich in Wien ihre Anhänger hat. Es geht nicht: die höchsten Spitzen italienischer Kunst reichen noch nicht bis an die ersten Anfänge wahrhafter deutscher; man kann nicht mit dem einen Fuß auf einer Alpe und mit dem andern auf bequemem Wiesengrunde stehen. Daß in dem Componisten, von dem wir sprechen, ein edlerer Trieb vorwalte, zeigt schon die Gattung, für die er schrieb. Im Kammerstyl, in den vier Wänden, mit wenigen Instrumenten zeigt sich der Musiker am ersten. [...] Scheint denn leider in jener Residenz [Wien] für einige Augenblicke der Italianismus gesiegt zu haben, wie in einer norddeutschen der Judaismus, so wollen wir guten deutschen Philister, die noch auf Bach und Andere etwas halten, dennoch so lange wie möglich Stand halten, und wenigstens in der Stube so viel gute Musik machen, als wir sie im Theater nicht zu hören bekommen*⁸¹.

*permettetem di informarvi che la melodia di consueto viene adoperata dai differenti autori giusta il sistema delle scuole a cui appartengono; epperò l'italiano la lascia brillare come una vivida gemma semplicemente contornata; l'alemanno invece, allorchè ha ideato una buona frase, la gira fra le modulazioni, e la copre di armonie in modo che spesso la legatura ha più risalto del giojello». [...]. Cit. da Marco Uvietta, *Aspetti stilistici* cit., p. 233.*

⁸⁰ Il concetto di *Italianismus* è chiaramente molto diffuso nella costellazione degli ideali della critica tedesca dell'Ottocento. Robert Schumann è soltanto uno, il più famoso allo stato attuale delle ricerche, ad esprimere questa posizione sulle pagine dei giornali. Cfr. sull'argomento l'interessante *excursus* di Florian Edler nel paragrafo intitolato *Italien. Italienische Vokalität: Inbegriff von sinnlicher Schönheit und Melodiefülle*, in Florian Edler, *Reflexionen* cit., pp. 438–459, così come il recente saggio di Antonio Rostagno *Schumann e Bellini (e Donizetti): "melodia e melodie"*, in: *Robert Schumann. Dall'Italia*, a cura di Elisa Novara e Antonio Rostagno, LIM, Lucca (in corso di stampa).

⁸¹ *SC II*, pp. 919–920: «Noi crediamo che l'elemento artistico tedesco sia in lui [Schumann si riferisce al Trio di Reuling] pur sempre prevalente; ma un deciso progresso inizia solo con una decisa rinuncia ad ogni gusto dilettantistico, ad ogni influenza italiana. Non abbiamo forse noi tedeschi un nostro originale stile vocale? Non ci hanno forse gli ultimi anni dimostrato che in Germania esistono ancora spiriti e Maestri in grado di mettere insieme la leggerezza con la profondità, la grazia con il significato? Spohr, Mendelssohn e altri non saprebbero dunque anch'essi cantare, scrivere per i cantanti? È questo ciò che vorremmo segnalare a questa scuola ibrida tedesco-italiano che soprattutto a Vienna conta tanti adepti. Così non può andare: le più alte vette dell'arte italiana non giungono nemmeno là dove inizia la vera arte tedesca; [...] Nel musicista di cui stiamo parlando vediamo peraltro prevalente un più nobile impulso, e di ciò è testimonianza il genere musicale stesso per cui ha scritto. Nello stile da camera, fra quattro pareti e con pochi strumenti, si mostra il vero musicista. [...] Se dunque purtroppo nella capitale sembra per il momento aver vinto l'italianismo, noi buoni filistei tedeschi, che ci ostiniamo ad ammirare Bach e qualcun altro, dobbiamo continuare a resistere e se non altro a fare in salotto quella buona musica che non riusciamo a sentire in teatro».

Nei riguardi dell' „elemento“ francese, invece, Schumann si esprime così, recensendo un Trio di Bohrer:

*Das immer berbere deutsche Element gerechnet könnte man den jungen Componisten am richtigsten dem französischen Bertini vergleichen. [...] So kilngt das Trio, wie ein Bertini'sche, durchaus hübsch und gefällig*⁸².

Tuttavia, è il caso di sottolineare che l'indicazione *tedesco* non viene utilizzata soltanto per indicare o per rivendicare la tradizione tedesca della musica da camera rispetto alle tradizioni straniere, ma, lo vedremo nel prossimo paragrafo, può comprendere anche una serie di caratteristiche estetiche intrinseche alla musica stessa.

1.3.3 CONTENUTI: SERIETÀ E PROFONDITÀ

*In Paris vor Franzosen gespielt, wird diese Composition zweifelsohne einen Eindruck der Verwunderung hinterlassen, und steht das Trio vom Pult auf, so seh' ich ordentlich, wie man ihm ehrfurchtsvoll Platz macht und es um die sogenannte deutsche Tiefe beneidet*⁸³.

Tiefe, *Ernst* ed *Innigkeit* sono gli aggettivi più usati nelle recensioni della seconda metà degli anni Quaranta; stranamente, sono questi gli stessi aggettivi utilizzati da Rellstab nella sua già citata disamina del 1838 per indicare il „carattere“ del linguaggio musicale proprio dei tedeschi.

In opposizione alla grazia, l'eleganza, la brillantezza, sinonimi spesso di poca o superficiale elaborazione tematica e contrappuntistica, attribuiti a tanta parte della musica dell'immediato passato, la critica musicale tedesca promuove adesso gli ideali di profondità, serietà, ricchezza di contenuti e di *spirito*:

Hinsichtlich des Standpunktes gehört dieses Trio einer überwundenen Zeitperiode an. Von dem, was die neuere Zeit an Inhalt in ähnlichen Tonwerken gebracht, lässt sich nichts in demselben auffinden. Die Form überwiegt überhaupt die Inhalt; erstere ist mit Geschichlichkeit und Kenntniss gehandhabt, die Pianofortepartie aber reicher bedacht als die der anderen Instrumente, man vermisst das innige, wesentlich mitwirkende Eingreifen derselben, häufig treten sie nur obligat auf, um bald wieder untergeordnet, ausfüllend zu dienen. Das virtuose Element in der Pianofortestimme, das brillante

⁸² SC II, p. 782: «A parte il robusto elemento tedesco, questo giovane compositore potrebbe essere accostato senz'altro al francese Bertini. [...] Come un'opera di Bertini, il Trio suona dunque in modo grazioso e piacevole».

⁸³ SC I, p. 346: «A Parigi, eseguita di fronte ad un uditorio di francesi, questa composizione [Schumann si riferisce al Trio op. 47 di Anton Bohrer] potrà sicuramente lasciare nel pubblico un'impressione di grande e positiva meraviglia, e mi sembra quasi di vedere la gente che fa largo con venerazione agli esecutori che scendono dal podio e che parla ammirata e invidiosa della cosiddetta profondità tedesca».

*Passagenwerk macht sich öfters zu sehr geltend, es artet in hübsche Klingelei aus, sagt aber nichts. [...] Die Zeit ist überwunden, wo man mit solchen Künsten Effect machte. Arbeit wollen wir, aber geistige, einen Inhalt, den der Geist als Reflex seiner Erlebnisse und Errungenschaften abspiegelt*⁸⁴.

Le tecniche da utilizzare per raggiungere questo ideale, quantomeno le più propagandate, sono dunque, in primo luogo, la ricerca di un tema adatto ad essere elaborato, sviluppato, spezzettato fra i vari strumenti e poi ricomposto in un ideale contrappuntistico che solo adesso inizia a comparire fra le critiche alle composizioni.

La caratteristica più elogiata e più apprezzata in un buon Trio, infatti, fino alla metà degli anni Quaranta, sia esso anche non un cosiddetto Trio „d’arte“, sta nell’adeguato trattamento degli strumenti, e cioè nella più o meno paritaria distribuzione del materiale musicale fra tutti i „partecipanti“. Il venir meno a questa regola fondamentale è già di per sé indice di povertà di contenuti.

Così un Trio dell’onnipresente Reissiger nel 1833 (il sesto, op. 77), nonostante il suo carattere *pregevole, serio, brillante*, soprattutto per il suo strumento principale, il pianoforte, a causa del trattamento diseguale degli strumenti ad arco dimostra un’indole piuttosto *infantile*. [...] *Indi per cui speriamo che si riconosca a chi è indirizzato, e a chi no*⁸⁵.

Mentre quando *das Violoncell hat gehörig zu thun; die Violine ist schwer (das Werk ist L. Spohr gewidmet) und das Pianoforte ist recht schwer*, ci troviamo di fronte ad un *wahres Trio, wo Alle im vollen Maasse beschäftigt sind, aber auch für ihren Fleiss eines tüchtigen Zusammenspiels etwas gewinnen an Gewandheit und an Dank*⁸⁶.

Allo stesso modo Adolf Bernhard Marx nel 1830 sulle pagine della *BamZ*:

Die Hauptpartie ist dem Pianoforte zugetheilt, jedoch sind die beiden andern Stimmen nicht bloß begleitend, sondern wesentlich nothwendig und integrirende Theile des Ganzen: die Sätze sind daher Trio’s im wahren Sinne des Wortes, und die Herren, die

⁸⁴ *NZfM*, Bd. 29, Nr. 15, 19 Agosto 1848, p. 77. Recensione di Emanuel Klitzsch al trio di Carl von Turanyi, op. 6: «Riguardo al punto di vista, questo Trio appartiene ad un periodo ormai sorpassato. Di tutto ciò che i nuovi tempi hanno portato in opere simili nei riguardi del contenuto, in questo non si riesce a trovare niente di simile. La forma predomina sulla sostanza; la prima è maneggiata con cura e destrezza, la parte del pianoforte però è elaborata più riccamente rispetto agli altri strumenti, si sente la mancanza del loro profondo, essenziale contributo, spesso si manifestano soltanto obbligati, per divenire ben presto subordinati e servire di ripieno. L’elemento virtuosistico nella parte del pianoforte, così come i passaggi brillanti, si fanno importanti troppo spesso, produce un bell’effetto sonoro, ma non dice niente. [...] è superato il tempo in cui si faceva effetto con queste arti. Vogliamo sì opere, ma intellettuali, con un contenuto, in cui l’intelletto possa rispecchiarsi come un riflesso delle sue esperienze e conquiste». Cfr. Appendice I., Nr. 13.

⁸⁵ *AmZ*, Nr. 3. 48, 27 Novembre 1833, p. 792: «Daraus wird man hoffentlich erkennen, für wen es ist und für wen nicht».

⁸⁶ *AmZ*, Nr. 20, Maggio 1831, p. 330. Recensione anonima al secondo *grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle* di Pixis, op. 86.

*sich kein Gewissen daraus machen, Violino et Cello ad libitum auf den Titel zu setzen, mögen sich hier ein Exempel nehmen*⁸⁷.

Innumerevoli sono ancora le critiche ai passaggi nelle partiture in cui violino e violoncello procedono per ottava o non portano avanti una propria melodia. Finchè nel 1846 una critica ai nuovi trii, quartetti e sonate per il pianoforte con accompagnamento non mette nero su bianco una sorta di piccolo breviario del giovane compositore di *tiii, quartetti e così via*:

*Wir fordern zum Bau eines Trio's, Quartetts u. s. w. ein interessantes, charactvolles und fruchtbares Thema, das sich verarbeiten lässt, sei es im Ganzen oder in seinen einzelnen Theilen. [...] Er denke daran, dass bei einem Trio drei Instrumente dankbar beschäftigt werden, dass für Saiteninstrumente Melodien und Gesangstellen vorherrschend sein sollen, er beschäftige diese Instrumente in ihren guten Tönen, mache sich mit ihren Effecten vertraut, täusche sich ja nicht, indem er ihnen Stellen zumuthet, die nur en masse wirken können und symphonieenmässig gedacht sind; er entferne, so viel als möglich, die gewöhnlichen Füllstimmen und das hohle Spectakeltremolo, enthalte sich alles affectlosen kleinen Figurenwesens, das nicht zu einer Bedeutung kommen kann; er prüfe gehörig, damit er nichts Allzugewöhnliches, nichts gar zu Verbrauchtes in Formen, Melodie und Passagen gebe; er erinnere sich, dass das Passagenwesen, wenn es nicht in irgend einem inneren Zusammenhange mit dem Ganzen steht, aus der Mode ist u. s. w.*⁸⁸

Le recensioni tendono sempre più a ricercare nelle opere intenzioni *serie* e buona volontà. E se questo accade, la composizione acquista maggior valore di un'altra che, magari, presenta maggiore originalità.

In particolare, ci vuole una certa *maturità dello spirito* per poter debuttare in pubblico:

*Gleichwohl ist die Oeffentlichkeit nicht für Kinderarbeiten und Schülerversuche vorhanden: eine gewisse Reife des Geistes, wie einem gewissen und wahrhaftig nicht niederen Grad des technischen Geschicks muß man von einem Jeden verlangen, der mit seinen Produktionen diese Oeffentlichkeit behelligt*⁸⁹.

⁸⁷ *BamZ*, 2 Gennaio 1830, p. 12, Recensione di Adolf Bernhard Marx ai *Tre Scherzi per il Pianoforte, Violino e Violoncello* dal Enrico Marschner, op. 1: «La parte principale è assegnata al pianoforte, tuttavia le altre due voci non accompagnano soltanto, ma sono parti essenziali, necessarie e integranti del tutto: il linguaggio è perciò quello del Trio nel vero senso della parola, e i signori che non si fanno scrupoli a far figurare nel titolo „Violino et Cello ad libitum“ prendano volentieri esempio da qui». Riportata in Appendice I., Nr. 1.

⁸⁸ *AmZ*, Nr. 21, 1846, p. 345: «Noi richiediamo per la costruzione di un trio, un quartetto, ecc. un tema interessante, pieno di carattere e fruttuoso, che si lasci elaborare, sia pure nel tutto o nelle sue minime parti [...]. Il compositore pensi che in un Trio i tre strumenti devono essere tutti occupati, che per gli strumenti ad arco le melodie dovrebbero essere predominanti [...], non si illuda, pretendendo di imporgli passaggi che possano avere effetto solo en masse e che siano pensati in maniera sinfonica; [...] controlli adeguatamente di non aver inserito niente di troppo usuale, di troppo utilizzato nelle forme, nelle melodie e nei passaggi; si ricordi che i passaggi, quando non sono in correlazione interna con il tutto, provengono dalla moda e così via».

⁸⁹ *NZfM*, Nr. 19, 7 Novembre 1851, p. 197. Recensione firmata T. U. (Theodor Uhlig) al primo trio di Hugo Ulrich: «nondimeno il pubblico non è disponibile verso lavori da bambini e tentativi scolastici: sono richiesti una certa maturità di spirito, così come un certo grado di capacità tecniche a colui il quale abbia intenzione di disturbare il pubblico con le proprie composizioni». Cfr. Appendice I., Nr. 14.

Ma come può un'opera prima e dunque un giovane debuttante raggiungere quella ricchezza e maturità di spirito?

Wie es uns scheint, fehlt Hrn. Ulrich weder Anlage noch Geschicklichkeit, aber wohl die nöthige Reife des Geistes. Will er, ehe er wieder an ein größeres Werk geht, den Eintritt dieser Reife des Geistes erst abwarten, und bis dahin alles Das gründlich studiren, was in den erwählten Gebieten der Kunst schon vor ihm anerkannt Musterhaftes und Großes geleistet worden ist: so werden wir in Zukunft sicher etwas Gutes von ihm erwarten dürfen⁹⁰.

Studiare accuratamente tutto ciò che in quel campo dell'arte prima di lui è già stato riconosciuto come Grande ed Esemplare. E con ciò si intende Beethoven. Infatti l'opera in questione, a quanto si evince, si appoggia al modello ormai grande, esemplare e riconosciuto di Mendelssohn nella strumentazione. Ma evidentemente non è questo l'esempio che i giovani compositori devono seguire:

Die Instrumentation des Werkes verräth, daß auch Hr. Ulrich und schon in seinem Op. I mehr für Orchester denkt, als für den gleichwohl gewählten Verein weniger Soloinstrumente, – eine Erscheinung, der man in unserer Zeit in den meisten größeren Werken jüngerer Componisten begegnet: zu dem Pianoforte gehörte wenigstens noch ein kleines Orchester, um unseres Debutanten Gedanken vollkommen entsprechend auszudrücken⁹¹.

La strada da seguire è ancora più chiara nel prossimo esempio, in cui il recensore riconosce nel primo Trio di Robert Volkmann l'influsso di Mendelssohn e lo studio di Beethoven. Eppure, lodevolmente, il compositore non è rimasto bloccato sulle orme del primo, ma ha attraversato questa fase velocemente e ha scelto di continuare a formarsi sull'esempio di Beethoven: dai primi agli ultimi trii.

Volkmann läßt uns somit hier einen Blick in seinen Entwicklungsgang thun, der ganz interessant ist. Der junge Componist konnte sich seiner Zeit dem Mendelssohn'schen Einfluß so wenig entziehen, als hundert andere junge Componisten. Der Unterschied ist

⁹⁰ Ivi, p. 199: «a noi sembra che al Sig. Ulrich non manchi né l'attitudine né le capacità, ma proprio la maturità dello spirito. Forse prima di iniziare un'altra composizione per la grande forma, dovrebbe aspettare l'arrivo di questa maturità, e fino a quel momento studiare accuratamente tutto ciò che prima di lui in quella arte è già stato prodotto di grande ed esemplare: in questo modo potremmo aspettarci da lui in futuro sicuramente qualcosa di buono».

⁹¹ Ivi, p. 198: «L'instrumentazione dell'opera ci rivela che anche il Sig. Ulrich, e già nella sua op. I pensa più per l'orchestra che non per l'assemblea prescelta di pochi strumenti, – un fenomeno che si osserva di questi tempi in tutte le maggiori opere dei giovani compositori: al pianoforte appartenesse quantomeno una piccola orchestra, che possa lasciar esprimere i pensieri del nostro debuttante appieno in maniera adeguata».

*nur der, daß Volkmann nicht im Mendelssohn stecken bliebe, sondern sich rasch hindurcharbeitete und nach Beethoven allein sich bildete*⁹².

Questa direzione si mantiene, nel criticismo musicale, fino alla fine degli anni Cinquanta. Le recensioni si fanno, però, progressivamente più esigenti e la critica si autodefinisce *Kunstkritik*. Il modello beethoveniano è talmente presente e attivo – come dimostra il saggio di Bagge – che se negli anni precedenti l’attesa, la speranza e la volontà di promuovere nuovi ideali artistici e poetici animava recensioni come quelle di Schumann e quella dell’animo recensore del 1846, che spronava i giovani a comporre elencando le caratteristiche tecniche di un buon Trio, a poco a poco questa ricerca dell’“ideale” si richiude su se stessa, enfatizzandone, peraltro, il distacco dalla realtà:

*In der That liegt in dieser Andeutung der einzige Maaßstab für die gerechte Beurtheilung eines Werkes der vorliegenden Art: es ist zu einem rein praktischen, gesellschaftlichen Zwecke bestimmt. Unsere Gesellschaft aber ist in Masse weder geistreich, noch von idealen Bedürfnissen gestachelt; sie ist vor Allem Eines: philisterhaft. Diese Eigenschaft bildet den vollkommenen Gegensatz zu der Haupteigenschaft derjenigem Kunst, die wir Idealisten allein als eigentliche Kunst anerkennen*⁹³.

È chiaro che la direzione intrapresa dalla *NZfM* dopo il 1850 è già di per se talmente chiara che difficilmente le recensioni di questo periodo si possono discostare, nelle premesse, dai concetti fondamentali della cosiddetta *neudeutsche Schule*. Tuttavia il conflitto che Schumann sentiva così terribile fra i *Davidsbündler* e i *Filistei* plasma ancora fortemente la critica; i recensori-compositori che scrivono su questo giornale sono consapevoli che *die Geistreichen sind nur mit Hilfe der Journalkritik, die sie zum Theil selber ausübten, zu der zweifelhaften Berühmtheit gelangt, die für genießen und die man ihnen gönnen mag: im Leben laufen ihnen die unbedeutenden Producten der besseren Musikmacher von der ersterwähnten Gattung*

⁹² *NZfM*, Nr. 7, 11 Agosto 1854, p. 69–70. Recensione firmata Hoplit (Richard Pohl) al primo Trio in fa maggiore di Robert Volkmann, op. 3: «*Volkmann ci lascia in questo modo dare uno sguardo alla sua crescita compositiva, che è davvero molto interessante. Il giovane compositore non poteva naturalmente sottrarsi, a suo tempo, come cento altri giovani compositori, dall’influsso di Mendelssohn. La differenza è soltanto che Volkmann non è rimasto incastrato in Mendelssohn, ma ha fatto suo velocemente il suo esempio e si è formato soltanto secondo Beethoven*». Recensione riportata per intero in Appendice I., Nr. 17. Richard Pohl racconta della sua esperienza come redattore della *NZfM* – sciogliendo lo pseudonimo “Hoplit” in un interessante opuscolo autobiografico del 1881 (Richard Pohl, *Autobiographisches*, E. W. Fritzsche, Leipzig 1881, in particolare sulla sua attività di corrispondente e sulla direzione “wagneriana” della rivista dopo il 1852 vedi pp. 15–16).

⁹³ *NZfM*, Bd. 36, Nr. 5, 30 Gennaio 1852, p. 49. Recensione di Theodor Uhlig al Trio für Pianoforte, Violine und Viola op. 37 di Ignaz Lachner: «*effettivamente in questo riferimento si trova l’unico parametro per la corretta valutazione di un’opera di questo tipo: è stata scritta con uno scopo prettamente pratico, sociale. La nostra società nel complesso non è né intellettuale, né punzecchiata da esigenze dettate da ideali; è prima di tutto di un tipo solo: filistea. Questo tratto costituisce l’esatto contrario della caratteristica principale che noi idealisti riconosciamo da sola come vera arte*». Cfr. Appendice I., Nr. 15.

[Unterhaltungsmusik der edleren Art] *jederzeit den Rang ab. [...] Und wenn auch die Kritik ihre Sympathie mit einer solchen Musik den Leuten zu jeder Stunde in die Ohren schreien wollte, so würden Philister doch immer Philister bleiben*⁹⁴.

⁹⁴ *NZfM*, Bd. 37, Nr. 4, 23 Luglio 1852, pp. 36–37. Recensione di Theodor Uhlig al Trio op. 5 di Robert Volkmann. Cfr. Appendice I, Nr. 16.

2. PROBLEMI CRITICI RELATIVI ALL'EDIZIONE DELLE *MÄHRCHENERZÄHLUNGEN* PER CLARINETTO (VIOLINO *AD LIBITUM*), VIOLA E PIANOFORTE, OP. 132

2.1 STORIA DELL'OPERA

Le *Mährchenerzählungen* per clarinetto in Sib (violino *ad libitum*), viola e pianoforte op. 132 sono uno degli ultimi prodotti della parabola creativa schumanniana; scritte nell'Ottobre 1853, vengono pubblicate nello stesso mese in cui il compositore viene ricoverato a nella clinica di Endenich, nel Marzo 1854. Nascono in un periodo in cui la differenza fra lo Schumann "pubblico" e quello "privato" diventa nuovamente significativa: rasserenato dalle serate di musica in casa con amici e conoscenti del calibro di Johannes Brahms, Joseph Joachim, Albert Dietrich, Schumann attraversa parallelamente, proprio in questo Ottobre 1853, una catastrofe lavorativa: proprio durante questo periodo lo Schumann "pubblico", nel suo prestigioso ruolo di Direttore Musicale della città di Düsseldorf, sta crollando sotto le critiche della sua stessa orchestra e del suo coro, formati per lo più da dilettanti che non riconoscono in lui una guida efficace, capace né competente. Alla fine di Ottobre il compositore viene quasi completamente messo da parte e sostituito a gran voce da Julius Tausch⁹⁵.

Le *Mährchenerzählungen* e la storia della loro pubblicazione attraversano e accompagnano questo periodo, facendo luce sugli ultimi avvenimenti biografici del compositore.

2.1.1 CONCEZIONE E DATAZIONE

Il 30 Settembre 1853 si presenta nella casa di Schumann sulla Bilkerstraße un certo *Herr Brahms aus Hamburg*. Già il 9 Ottobre 1853 Schumann riporta nel suo *Diario*⁹⁶:

Aufsatz üb.[er] Brahms angefangen, auch Märchen

L'*Aufsatz über Brahms* («articolo su Brahms») è il famoso articolo *Neue Bahnen* che consegna al mondo musicale il giovane Brahms, l'ultimo di Schumann, con il quale il

⁹⁵ Cfr. a tal proposito il *Promemoria*, un documento che veniva stilato per ogni nuovo *Musikdirektor*, e che testimonia inesorabilmente delle mancanze schumanniane nel suo ruolo. Bernhard R. Appel, *Das Promemoria des Wilhelm Wortmann: Ein Dokument aus Schumanns Düsseldorfer Zeit*, in: *Schumanniana Nova*, cit., pp. 1–47.

⁹⁶ *Tb III*, p. 638. Secondo la lettura di Litzmann, invece: «9. Oct. Aufsatz über Brahms angefangen, auch Märchen lese ich, *Mus. Märchen*». («Iniziato saggio su Brahms. Leggo anche favole. Favole musicali», in *Litzmann II*, p. 280). Un esame accurato dell'originale, tuttavia, reso possibile grazie all'aiuto di Ute Scholz dello *Schumann-Haus* di Zwickau, ha convalidato la versione pubblicata nei *Tagebücher* e sopra riportata.

compositore si congeda dalla sua attività di critico musicale⁹⁷; le *Mährchen*, invece, sono le *Mährchenerzählungen* op. 132 per clarinetto in Sib (violino *ad libitum*), viola e pianoforte⁹⁸. Come vedremo più avanti, quest'opera rimarrà particolarmente legata a Brahms, in una maniera sottile ma molto significativa.

Stando a quanto riportato nei diari, Schumann scrive l'intero ciclo delle *Mährchenerzählungen* nell'arco di pochi giorni, presumibilmente dal 9 al 12 Ottobre 1853. Sono giorni sereni, resi particolarmente allegri dal fortunato incontro con Brahms avvenuto poco prima.

L'*Haushaltbuch* registra in questo periodo molte occasioni di musica d'insieme in casa Schumann, occasioni sociali che vedono protagonisti, oltre a Brahms, gli amici degli ultimi giorni felici prima del tracollo⁹⁹: Albert Dietrich¹⁰⁰ – al quale le *Mährchenerzählungen* sono dedicate¹⁰¹, e Joseph Joachim.

Queste le entrate nel diario:

30 Settembre 1853: *Hr. Brahms a.[us] Hamburg.*
1 Ottobre 1853: *[...] Brahms zum Besuch (ein Genius).*
4 Ottobre 1853: *[...] Nachmittag um 5 [Uhr] Musik bei uns. Phantasie v. Brahms. Constanze J.[acobi] – Mein Trio. –*
5 Ottobre 1853: *[...] Lieder v. Brahms u. Sonate f. Viol.[ine] u. P[iano]f[ort]te. Den Titan [von Jean Paul] mit Kl.[ara] zu Ende gelesen. –*

⁹⁷ Robert Schumann, *Neue Bahnen*, in: *NZfM*, Bd. 39, Nr. 18, pubblicato il 28 Ottobre 1853.

⁹⁸ Il primo esempio famoso di Trio in questa formazione strumentale atipica è il *Kegelstatt*-Trio di Mozart K 498, composto nel 1786. Schumann conosceva sicuramente il Trio nel 1853 dal momento che figura già nel programma delle *Quartettunterhaltung* giovanili, ascoltato con precisione il 31 Gennaio 1829 secondo quanto riportano i diari (*Tb I*, p. 171). Il Trio, a quanto pare particolarmente diffuso nei repertori cameristici (cfr. a tal proposito le entrate al riguardo nel diario del violinista Ruppert Becker, *Notizen*, pp. 210–211 e p. 213), viene portato in concerto a Düsseldorf da Clara Schumann il 23 Gennaio 1852 nel quinto abbonamento della stagione concertistica della città, insieme al clarinettista Johann Kochner e Wilhelm Joseph von Wasielewski (vedi *PS*, Nr. 288).

⁹⁹ Solo pochi mesi più avanti, il 27 Febbraio 1854, Schumann tenterà il suicidio buttandosi nel Reno.

¹⁰⁰ Albert Hermann Dietrich (1829 – 1908) fa parte dei giovani compositori e musicisti segnalati da Schumann nel *Projectenbuch* sotto la scritta “*Jüngere Componisten nach meinem Sinn*” e anche dei “nuovi talenti” segnalati nell'articolo *Neue Bahnen*. Oltre a questo, Dietrich fu un amico sincero di Schumann fino agli ultimi giorni e rimase in contatto con Clara dopo la sua morte. Trasferitosi a Düsseldorf nel 1853, come scrive lui stesso in una lettera a Hermann Erler «per nessun altro motivo se non quello di vivere nelle vicinanze del Maestro [Schumann], che io ammiravo immensamente» («*aus keinem andern Grunde als in der Nähe des Meisters zu leben, den ich schwärmerisch verehrte*»), dedicò a Robert il suo primo Trio per pianoforte op. 9 e a Clara il secondo, op. 14.

¹⁰¹ L'op. 132 è l'unica composizione schumanniana ad essere dedicata a Dietrich. Sulla profonda amicizia che lega questo giovane artista a Schumann, tuttavia, non è stato ancora scritto molto. Ute Bär si è occupata di trascrivere parte del Diario in *Albert Hermann Dietrich. Verehrer und Freund Robert Schumanns*, in *Schumanniana Nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, a cura di Bernhard R. Appel, Ute Bär, Matthias Wendt, Studio Verlag, Sinzig 2002, pp. 48–87. Cfr. sempre della stessa autrice “*Ich möchte junge, so ehrlich strebende Künstler gern fördern*”. *Robert Schumanns Beziehungen zu Ruppert Becker, Albert Dietrich und Wilhelm Joseph von Wasielewski*, in: *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät. Eine Ausstellung des StadtMuseums Bonn und der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V.*, a cura di Ingrid Bodsch e Gerd Nauhaus, Verlag StadtMuseum Bonn und Stroemfeld-Verlag, Bonn-Frankfurt-Basel, 2006, pp. 174–183.

- 7 Ottobre 1853: [...] *Viel mit Brahms. Quartett von ihm.*
 8 Ottobre 1853: *Lustiger Brief an Joachim. – F Moll Sonate v. mir von Kl.[ara] Brahms vorgespielt. –*
 9 Ottobre 1853: *Aufsatz üb.[er] Brahms angefangen, auch Märchen.*
 10 Ottobre 1853: [...] *Fleißig. – Abends Brahms bei uns. Ihm Gedichte vorgelesen.*
 11 Ottobre 1853: *Hr. Weissenborn aus Weimar. – Die Märchenphantasieen beendigt. Abends bei Schirmer. Laurens a.[us] Montpellier¹⁰².*
 12 Ottobre 1853: *Fleißig¹⁰³. – Nachmittag Musik bei uns. F Moll Sonate. – Brahms spielt besonders schön.*
 13 Ottobre 1853: [...] *Aufsatz über Brahms. – Scherenberg u. T. Ulrich ihm u. Dietrich vorgelesen¹⁰⁴.*

Ho riportato tutte le entrate dell'*Haushaltbuch* perché l'atmosfera di musica d'insieme, la vita sociale e non da ultimo i nomi degli ospiti che frequentano gli Schumann durante il periodo di composizione dell'opera rivestono un significato particolare. La nota dell'11 Ottobre («terminate le *Märchenphantasieen*») è particolarmente interessante, dal momento che il termine *Erzählungen*, cioè “Racconti”, che contiene in sé il processo dinamico, l'atto stesso di una enunciazione, e che perciò recentemente ha destato particolare interesse nella letteratura schumanniana¹⁰⁵ non compare ancora nel titolo. Al suo posto si trova il ben più familiare per Schumann *Phantasieen*¹⁰⁶.

Eppure nel *Düsseldorfer Merkbuch*, un libricino di appunti conservato ora a Zwickau, che Schumann ha portato avanti durante il soggiorno di Düsseldorf si trova: *Romanzen f.*

¹⁰² Si tratta del pittore Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863), dal 1839 professore all'Accademia delle Arti di Düsseldorf, e il pittore, musicista e scrittore francese Joan-Joseph-Bonaventure Laurens (1801-1890), grande ammiratore di Schumann. Ho riportato questa annotazione perché la conoscenza, frequentazione e amicizia di Schumann con i pittori dell'Accademia di Düsseldorf durante il suo soggiorno renano è un dato storico a tutt'oggi sottovalutato.

¹⁰³ «Lavoro». Molto probabilmente qui Schumann sta lavorando ancora alle *Märchenerzählungen*, dato che non vengono nominate altre composizioni. Sull'*Arbeitsmanuskript* (da qui in poi AM), tuttavia, è riportato “den 11. Oct.” alla fine del primo *Märchen*, perciò tendo a mantenere come date di composizione dal 9 all'11 Ottobre, come già nel catalogo della McCorkle (Cfr. *McCorkle*, p. 553).

¹⁰⁴ *Tb III*, pp. 638–639.

¹⁰⁵ Cfr. Sylvine Delannoy, *Influence d'un modèle littéraire dans la musique da chambre de Schumann: le Märchen*, tesi di dottorato, université de Saint-Etienne. È possibile trovare un piccolo estratto della sua tesi in: *Trajectoires* [online], 1 / 2007: <http://trajectoires.revues.org/>.

¹⁰⁶ Sul significato di *Phantasieen* (la doppia scrittura “*Phantasieen/Fantasien*” non è rilevante) in Schumann non è ancora stato dedicato nessuno studio accurato. L'importanza nasce dal fatto che questo termine sembra delineare un filo rosso in tutte le composizioni schumanniane, dalle prime del decennio pianistico (basti pensare ai *Kreisleriana* op. 16, sottotitolati *Fantasien für Pianoforte*, al *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, sottotitolato *Fantasiestücke*, oppure ai *Nachtstücke* op. 23, che inizialmente si sarebbero dovuti chiamare *Leichenphantasie*) fino alla quarta Sinfonia op. 120, inizialmente schizzata come *Symphonistische Phantasie für Orchester*: spesso non ha importanza quale sia il genere, l'organico o la destinazione dell'opera, prima di decidere il titolo definitivo dell'opera, per Schumann si tratta molto spesso semplicemente di *Phantasieen*. Significativo è anche il termine *Fantasiestücke*, che segna anch'esso un *continuum* fra il decennio pianistico e le opere più tarde: partendo dalle *Fantasiestücke* op. 12 (1837), per pianoforte solo, Schumann aggiunge gradualmente uno strumento (*Fantasiestücke* op. 73, per clarinetto e pianoforte, 1849; *Phantasiestücke* op. 88, per violino, violoncello e pianoforte, 1850), per tornare infine al pianoforte solo con le *Fantasiestücke* op. 111 (1851). Oltre alle composizioni titolate o sottotitolate in questa maniera, naturalmente rimangono le varie innumerevoli *Phantasieen*-abbozzi o frammenti di composizioni non terminate che costellano i diari schumanniani.

*Clarinete, Bratsche u. Clavier*¹⁰⁷. Dunque nessuna favola, racconto, nè fantasia; ma delle *Romanze*, annotate insieme ad altri progetti non portati a termine come ad esempio una *Musik zu Bildern; Situationen nach Shakespear'sche Stellen* oppure *Sherhazade: Stücke im Kindermärchen-ton*. Ancora più significativo appare il fatto che anche i precedenti *Mährchenbilder* op. 113 vengono annotati qui come *Romanzen für Viola u. Clavier*.

Non c'è data, perciò non è possibile risalire al momento in cui l'annotazione è stata fatta, ma, diversamente da Struck, che propone come data il 1851¹⁰⁸, tendo a stabilire che siano piuttosto tarde, dal momento che i *Gesänge der Frühe* composti nelle immediate vicinanze dell'op. 132, sono annotati prima dell'op. 113, che risale al 1852.

Dunque è possibile immaginare che Schumann abbia segnalato nel *Merkbuch* le due opere come *Romanzen* in un momento successivo, forse riflettendo sulle composizioni già pubblicate.

Quello stesso 11 Ottobre, infine, anche Clara annota nel suo diario:

*11. Oktober. [...] Heute vollendete Robert 4 Stücke für Klavier, Klarinette und Viola und war selbst sehr beglückt darüber. Er meint, diese Zusammenstellung werde sich höchst romantisch ausnehmen. – Ich kann es mir auch denken. Ein unerschöpflicher Genius!*¹⁰⁹

Pochi giorni dopo averli completati, il 13 Ottobre, Schumann li nomina *märchenartige Stücke* in una lettera all'amico violinista Joseph Joachim¹¹⁰, cioè «brani alla maniera delle favole»:

*Auch ich war fleißig in der letzten Zeit; ich habe vier märchenartige Stücke für Clarinette, Viola und Clavier gemacht, die den K.[öniglichen] hannöverchen Hof- und Staats-Concertmeister sehnsüchtig erharren, um gehört zu werden*¹¹¹.

¹⁰⁷ D-Zsch; Archiv Nr.: 4871/VII C, 7, p. 3.

¹⁰⁸ Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1984, p. 425. L'idea di Struck è che Schumann abbia annotato questo progetto già nel 1851, in occasione di un concerto di Clara con il clarinetista Kochner e Wasielewski a Düsseldorf il 23 Gennaio 1851, dove Schumann ascoltò un'altra celebre composizione per clarinetto, viola e pianoforte, il *Kegelstatt-Trio* KV498 di Mozart. Struck fa risalire infatti a quest'opera l'ispirazione per questo tipo di strumentazione nell'op. 132. Cfr. *Ibidem*.

¹⁰⁹ Litzmann II, p. 282: «Oggi Robert ha completato 4 brani per pianoforte, clarinetto e viola e ne era egli stesso molto compiaciuto. E' dell'idea che questa composizione avrà un aspetto molto romantico. – Lo penso anch'io. Che genio inesauribile!»

¹¹⁰ L'amicizia fra Schumann, Brahms e Dietrich è un collante particolarmente efficace in questi giorni: i tre, su iniziativa di Schumann, decidono di scrivere una sonata per violino in onore dell'imminente arrivo di Joseph Joachim; ognuno di loro deve impegnarsi a scrivere un movimento, e Joachim ne dovrà indovinare la firma. Nasce così la *F.A.E. Sonate*, cioè *Frei Aber Einsam* – il motto di Joachim. L'originale della sonata recita così: «In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes JOSEPH JOACHIM schrieben diese Sonate R.S., J.B., A.D». Il primo movimento è di Dietrich, il secondo Schumann e il terzo è scritto da Brahms.

¹¹¹ *Briefe NF*, 2/1904, p. 381: «Anche io ho lavorato molto negli ultimi tempi; ho composto quattro brani alla maniera delle favole che non vedono l'ora di essere ascoltati dal Signor Hof- und Staats Concertmeister di Hannover [Joseph Joachim]».

Il titolo definitivo, tuttavia, viene deciso nell'arco di pochi giorni, visto che già il 17 Ottobre 1853 Clara può scrivere a Wasielewski:

Wir haben die vergangene Woche viel Musik gemacht, auch einen Tag mit Joachim. Vielleicht kommen Sie am 27ten? Joachim spielt nicht Roberts Fantasie [op. 131], sondern ein Violinconcert, welches Robert vor wenigen Tagen erst vollendet. Eine reizende Zusammenstellung hat Robert jetzt gemacht „Märchenerzählungen für Clavier, Clarinette und Viola“, was ganz romantisch klingen muß! Ich kenne sie noch nicht¹¹².

La prova ufficiale delle *Märchenerzählungen* avviene poco più di dieci giorni dopo la stesura, il 23 Ottobre in Casa Schumann:

23 Ottobre 1853: [...] *Um 5 Uhr Probe der „Märchenerzählungen“. Gr.[oße] Freude daran¹¹³.*

La prova venne eseguita da Clara al pianoforte, Johann Kochner al clarinetto e Ruppert Becker alla viola, come sappiamo dallo stesso diario del violista:

Sonntag. 23^{ten}. [...] Nachmittag Musik bei Schumanns: / Stücke für Piano, Viola, Clarinette [op. 132], welche / eben erst aus d. Hand des Meisters / gegangen waren; dann die Clarinetten / stücke [op. 73?] von Schumann¹¹⁴.

Becker cita un dato interessante, e cioè che in questa occasione i “pezzi per piano, viola e clarinetto” (l’op. 132) erano appena “usciti” dalle mani del maestro. Dal momento che l’*Arbeitmanuskript* AM in nostro possesso risulta ancora nel II e nel IV brano non completo¹¹⁵, probabilmente i musicisti devono aver suonato direttamente dalla *Stichvorlage* [SVP], oggi purtroppo andata perduta, oppure da un altro manoscritto più completo [KAP], preparato eventualmente nel frattempo – cioè fra l’11 e il 23 Ottobre – per un copista, anch’esso andato perduto. Dunque si può affermare con una certa sicurezza che già in data 23 Ottobre potrebbe esserci stata la *Stichvorlage* [SVP] oppure una copia corretta [KAP].

¹¹² Renate Federhofer-Königs, *Wilhelm Joseph von Wasielewski (1822–1896) im Spiegel seiner Korrespondenz*, Hans Schneider, Tutzing 1975, p. 61: «Nelle ultime settimane abbiamo fatto molta musica, un giorno anche con Joachim. Lei verrà il 27? Joachim non suonerà la Fantasia di Robert [op. 131] ma un Concerto per violino che Robert ha completato solo da pochi giorni. Adesso Robert ha appena finito una composizione deliziosa, „Märchenerzählungen“ per pianoforte, clarinetto e viola che deve suonare assolutamente romantica! Non la conosco ancora!».

¹¹³ *Tb III*, p. 639.

¹¹⁴ Il manoscritto del diario di Ruppert Becker, ancora inedito, è conservato a Zwickau (*D-Zsch*; Archiv Nr.: 4680–A3): «Domenica 23 Ottobre. [...] Il pomeriggio musica a casa degli Schumann: brani per pianoforte, viola e clarinetto, appena usciti dalle mani del Maestro; dopo i Clarinettenstücke [op. 73?] di Schumann».

¹¹⁵ *F–Pn*; Sign.: Ms. 337. Cfr. il paragrafo dedicato alla descrizione delle fonti (2.3.1, p. 83).

Evidentemente la prova andò davvero molto bene, come annota Schumann nel suo *Diario*, dal momento che due giorni dopo Clara propone all'amico Wasielewski di sostituire i *Mährchenbilder* op. 113, programmati per la loro prossima *Kammermusik-Soirée* in Bonn¹¹⁶ con le *Mährchenerzählungen*. Questa la lettera a Wasielewski del 25 Ottobre 1853:

Was unsere Concertangelegenheit betrifft, so ist uns der 7te Nov[ember] sehr recht, und wir kommen dann natürlich schon am 6^{ten} Morgens zu Ihnen. Wegen des Programms möchte ich noch Etwas fragen. Haben sie einen guten Clarinettisten? Robert hat 4 Mährchenerzählungen für Clavier, Viola u.[nd] Clarinette componirt, die einen reizenden Klang geben, die wir auch spielen könnten. Doch, ist es nicht[s] mit der Clarinette, so lassen wir es bei drei Mährchenbilder [op. 113]¹¹⁷.

A quanto pare Wasielewski non riuscì a trovare lo sperato clarinettista, dal momento che il concerto (avvenuto poi il 12 Novembre, e non il 7) presentò infine comunque, e per la prima volta pubblicamente, i *Mährchenbilder* op. 113¹¹⁸.

Eppure, privatamente l'opera dovette riscuotere un discreto successo, visto che nei giorni seguenti, e a ulteriore prova della frequenza di *Musikalische Soirées* nella Bilkerstraße, le *Mährchenerzählungen* vengono eseguite almeno altre due volte: il 28 e il 30 Ottobre.

Clara riporta nel suo diario la notizia, annotando anche la visita di Bettina von Armin e sua figlia Gisela, «una conoscenza interessante»:

Am 28. October früh Besuch von der Bettina von Arnim mit ihrer jüngsten Tochter Gisela. Eine interessante Bekanntschaft. Den Joachim scheint sie sehr in ihr Herz geschlossen zu haben. Wie spielten ihr verschiedenes zusammen vor. Abends Gesellschaft bei uns, Joachim zu Ehren. Bettina, Schadows, Hasenclavers, Hammers, Heifters und noch einige andere. Wir machten viel Musik, auch die Mährchenerzählungen wieder¹¹⁹.

¹¹⁶ Cfr. la lettera di Clara a Wasielewski del 17 Ottobre 1853, sopra citata (Nota 112), in cui Clara propone all'amico l'intero programma: «Das Programm dachte ich, vielleicht so einzurichten:

Erster Theil

- 1) Quartett (Es-Dur) für Clavier, Violine, Viola und Violoncell[o] [op. 47] von R. Schumann
- 2) Gesangstück
- 3) Sonate (C-Dur) von Beethoven

Zweiter Theil

- 4) Drei Stücke aus den Mährchenbildern [!] für Clavier und Viola [op.113]
(wenn Sie dazu geneigt sind?)
- 5) Gesangstück
- 6) a) Etüde von F. Chopin
b) Zwei Lieder ohne Worte von F. Mendelssohn»

¹¹⁷ Renate Federhofer-Königs, *op. cit.*, p. 65: «Per quanto riguarda, invece, le nostre faccende concertistiche, a noi andrebbe benissimo il 7 Novembre, e verremmo naturalmente da lei già il 6 mattina. Riguardo al programma vorrei chiederle qualcosa. Conosce un buon clarinettista? Robert ha composto 4 *Mährchenerzählungen* per pianoforte, viola e clarinetto [op. 132] che danno un suono delizioso, e che forse potremmo suonare. Al contrario, se non si dovesse trovare il clarinetto lasciamo tutto così con i tre *Mährchenbilder* [op. 113]».

¹¹⁸ Cfr. *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler*, Marzo, 1. Jg. 1853, p. 166.

¹¹⁹ Litzmann II, p. 284: «Il 28 Ottobre mattina visita di Bettina von Armin con la sua figlia più giovane Gisela. Una conoscenza interessante. Joachim sembra volerle molto bene. Abbiamo suonato loro diverse cose. La sera in onore di Joachim serata in compagnia di Bettina, Schadows, gli Hasenclaver, Hammers, gli Heisters e

La notizia è riportata anche nel diario del violista Becker, anche lui presente alla serata di società, anche se molto probabilmente non in veste di strumentista perché sostituito dal violinista Joseph Joachim:

Freitag d. 28^{ten}: Abends Musik bei Schumanns. / Mehre [!] Compositionen von Sch.[umann] u. von Clara / wurden durch Cl.[ara] u. Joachim, u. Kochner / zu Gehör gebracht¹²⁰.

Quella che Clara descrive è un vera e propria serata di società. Sono presenti le personalità più importanti della borghesia colta della città: la già citata poetessa Bettina von Armin, il sindaco di Düsseldorf Ludwig Hammers, il dottore e compositore dilettante Richard Hasenclever, poi ancora il direttore dell'Accademia delle Belle Arti, Wilhelm von Schadow, e Ernst von Heister, membro dell'*Allgemeinen Musikvereins* di Düsseldorf. La consuetudine di organizzare esclusive *Soirée* musicali in casa propria, o di parteciparvi presso l'alta borghesia della città può considerarsi a pieno titolo una caratteristica del soggiorno schumanniano di Düsseldorf. Intanto, prima di cadere nell'oblio, le *Märchen* vengono suonate ancora un'altra volta in casa Schumann, il 30 Ottobre:

Sonntag d. 30^{ten} October. [1853] Früh 9 Uhr Trioprobe / b. Bockmühl (Beethoven C-moll). - 11 Uhr Musik / bei Schumanns. 9 vierhändige Stücke [op. 109] von / S.[chumann], dann Märchenerzählungen [op. 132] v. S.[umann], und Sonate / von Brahms¹²¹.

Curioso notare come, da questo momento in poi, l'op. 132 sparisca dalle lettere agli amici e conoscenti: nelle sue ultime lettere, infatti, Schumann segnala minuziosamente tutte le sue ultime composizioni tranne le *Märchenerzählungen*¹²².

alcuni altri ancora. Abbiamo suonato moltissimo, anche le Märchenerzählungen di nuovo». Interessante notare che Gisela von Arnim, intima amica di Joachim al tempo, aveva pubblicato a Berlino proprio in quel 1853 una raccolta di racconti dal titolo *Drei Märchen*.

¹²⁰ *D-Zsch; Archiv Nr.: 4680-A3: «Venerdì 28 Ottobre. La sera musica dagli Schumann. Diverse composizioni di Schumann eseguite da Clara, Joachim e Kochner».* Anche secondo *McCorkle* (p. 553) e *Müller-Reuter* (p. 190), la sera del 28 e del 30 Ottobre, ovvero entrambe le serate in cui Joachim è presente, Becker fu sostituito dal ben più celebre violinista.

¹²¹ *D-Zsch; Archiv Nr.: 4680-A3: «Domenica 30 Ottobre. Mattina ore 9:00 prova del trio da Bockmühl Beethoven in do minore. - Ore 11 musica dagli Schumann. 9 Pezzi a quattro mani di S., poi Märchenerzählungen di S., e Sonata di Brahms».*

¹²² Cfr. ad esempio, la lettera del 18 Ottobre 1853 all'amico e ammiratore Strackerjan: «*Sehr fleißig war ich in der letzten Zeit. So ist eine Ouverture zu Faust entstanden, der Schlußstein zu einer größeren Scenenreihe aus Faust, - ein Concertallegro f. Pfte mit Orchester [op. 134] - , drei Sonaten für die Jugend [op. 118] - ein Cyklus vierhändiger Tänze „Kinderball“ geheißen [op. 130], ein Concert für Violine mit Orchester, eine Phantasie desgl. [op. 131]*». *Erler II*, pp. 202-203; e anche, sempre allo stesso Strackerjan, del 17 Gennaio 1854 (*Erler II*, p. 217).

2.2 PUBBLICAZIONE

Le *Mährchenerzählungen* sono forse fra le poche opere di Schumann ad essere scritte, riviste e pubblicate in un ristretto arco temporale: iniziate il 9 Ottobre 1853, il 3 Novembre offerte all'editore, il primo esemplare a stampa esce già nel Marzo 1854.

Il carteggio relativo alla pubblicazione documenta un processo di revisione relativamente snello, senza apparenti modifiche importanti rispetto al manoscritto originale AM. Il testo musicale di AM, pertanto, risulta a livello macroscopico invariato rispetto all'edizione a stampa.

Tuttavia, manca un anello fondamentale per l'edizione: la *Stichvorlage* [SVP], l'ultimo manoscritto ad essere riveduto dal compositore prima che l'opera vada in stampa, purtroppo andato perduto. Questo documento, inoltre, non risulta essere consultabile neanche nel 1881, quando Clara riprende e rivede il catalogo schumanniano per la *Gesamtausgabe*.

Per questo motivo è difficile stabilire con esattezza le revisioni, dal momento che l'unico manoscritto rimasto AM non può essere considerato una base attendibile per l'edizione, in quanto Schumann potrebbe aver effettuato ancora delle revisioni sulla *Stichvorlage* che non ci sono pervenute.

Schumann sceglie come editore Breitkopf & Härtel¹²³ e prende contatto con quest'ultimo il 3 Novembre 1853. Si preoccupa in questa occasione di farsi da tramite per far pubblicare per la prima volta le opere di Brahms, gli allega il suo saggio *Neue Bahnen* e solo dopo aver offerto cinque opere di Brahms si esprime sulle sue proprie composizioni. Insieme all'op. 132 vengono offerti anche il *Kinderball* op. 130 e il Concerto per violoncello op. 129.

Proprio in questa lettera, nella maniera sottilmente ammiccante di descrivere le sue composizioni, possiamo riconoscere l'uomo d'affari, il lato finemente commerciale di Schumann rimasto a lungo inosservato. Dalle sue parole trapela un malcelato sforzo di presentare all'editore pezzi che non siano "malinconici", come erano state giudicate alcune delle sue ultime opere dalla critica, ma brani "vendibili", «per lo più gioiosi, scritti con buon

¹²³ Le scelte degli editori rivelano un lato schumanniano finemente moderno e commerciale finora sottovalutato. La bibliografia disponibile sul tema è assai limitata; rimando al recente capitolo di Roe-Min Kok nella sua tesi di dottorato: *Managing a Market: Schumann, Schubert and their Playground of Print* in "Romantic Childhood, Bourgeois Commercialism and the Music of Robert Schumann", dissertazione dottorale, Harvard University Giugno 2003; inoltre, cfr. il capitolo *Robert Schumann und seine Verleger* in Kurt Hofmann, *Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann*, Hans Schneider Tutzing, 1979 e il più recente *Robert Schumann und seine Verleger* di Hrosvith Dahmen, in *Robert Schumann und die Öffentlichkeit*, a cura di Helmut Loos, Gudrum Schröder Verlag, Leipzig 2007, in cui l'autore indaga a fondo sul rapporto fra Schumann e alcuni editori minori. La *Schumann Briefedition* sta pubblicando, infine, tutto il carteggio schumanniano, anche se purtroppo le lettere con Breitkopf & Härtel non sono ancora uscite; tuttavia mi è stato possibile accedere alle copie delle originali tramite la *Schumann Forschungsstelle*.

umore»¹²⁴. Si augura che il *Kinderball* «possa essere pubblicato in un'edizione graziosa, magari simile a quella delle *Kinderscenen*», e così facendo nomina molto sapientemente uno dei suoi più famosi *Best Sellers*. Le *Mährchenerzählungen*, che già nel titolo strizzano l'occhio alla moda del momento (cfr. paragrafo successivo), vengono elogiate per il particolare effetto sonoro che dà la combinazione degli strumenti; anche il Concerto, infine, è «un pezzo assolutamente sereno»:

*Beifolgend erhalten Sie auch einiges Neue von mir, was Sie vielleicht anmuthen wird. Es sind meistens fröhliche, mit guter Lust geschriebene Stücke. Den „Kinderball“ wünschte ich in zierlicher Ausgabe, wie etwa die „Kinderscenen“. Die Zusammenstellung der Instrumente in den „Märchenerzählungen“¹²⁵ ist von ganz eigenthümlicher Wirkung. Das Violoncelloconcert ist vielleicht auch etwas, das, da es an solchen Compositionen sehr mangelt, Manchen erwünscht kommen wird. Auch dieses Concert ist ein durchaus heiteres Stück. Das Honorar habe ich für die 2 ersten Werke auf 25 Ld'or für jedes, für das Concert, das größere Kosten verursacht, auf 20 Ld'or bestimmt. Nun noch etwas. Wenn man älter wird, so fängt man auf sein zurückgelegtes Leben zurückzublicken [an] und man wünscht seinen geistigen Hausrath in guter Ordnung zu hinterlassen. [...]*¹²⁶.

La lettera continua con la richiesta dell'onorario e con un'altra sintomatica richiesta: il catalogo delle proprie opere¹²⁷.

Molto probabilmente la lettera era già accompagnata dalla *Stichvorlage* [SVP], dunque possiamo stabilire con certezza che il 3 Novembre [SVP] sia pronta ed in mano all'editore.

Già il 5 Novembre Breitkopf si dichiara favorevole alla pubblicazione e prosegue velocemente inviando i rispettivi formulari per il contratto:

¹²⁴ Secondo Reinhard Kapp i termini *heiter* (sereno), così come *fröhlich* (allegro), sono alcuni dei vocaboli chiave dello Schumann dopo la Rivoluzione: nelle lettere e nei diari, spesso nei riguardi delle sue composizioni, queste parole ricorrono molte volte. Tendenza che viene di norma collegata alla situazione psicologica irrequieta degli anni della Rivoluzione, che Schumann tenta adesso di allentare, allontanare, *Luft zu machen* (metafora, anche questa, ricorrente). Cfr. Reinhard Kapp, *Schumann nach der Revolution*, in *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Schumann Forschungen 3*, a cura di Bernhard R. Appel, Schott, Mainz 1993, pp. 363–364. I diari di questo periodo, tuttavia, rimandano spesso a situazioni di allegria in casa Schumann, rasserenate dalla presenza degli amici e di Brahms in particolare, perciò non c'è motivo di dubitare che tali *fröhliche, mit guter Lust geschriebene Stücke* traggano anche da qui il loro carattere sereno.

¹²⁵ Secondo la lettura di Jansen qui Schumann avrebbe utilizzato la dicitura *Märchen* al posto del consueto *Mährchen*.

¹²⁶ *Briefe NF*, 2/1904, p. 485: «In allegato riceverà anche alcune mie nuove cose che forse le piaceranno. Sono per lo più pezzi gioiosi, scritti con buon umore. Desidererei che il “Kinderball” venisse pubblicato con un'edizione graziosa, magari simile a quella delle “Kinderscenen”. La combinazione degli strumenti nei “Märchenerzählungen” produce un effetto davvero particolare. Anche il Concerto per violoncello forse è qualcosa che, dal momento che ce n'è carenza, qualcuno avrà sperato che arrivasse. Anche questo concerto è un pezzo assolutamente sereno. Per l'onorario ho stabilito 25 Ld'or per ognuna delle prime due opere, e 20 Ld'or per il Concerto, che causa costi maggiori. / Ora ancora una cosa. Quando si diventa vecchi, si inizia a guardare indietro verso la vita che è stata percorsa, e ci si augura di lasciare in ordine i propri “beni intellettuali” [...]».

¹²⁷ Cfr. anche il *BV*, *Abgesandte Briefe*, Nr. 2345, in cui Schumann si appunta le seguenti parole chiave: «Wegen Brahms (Offerte wegen 5 Compositionen).-- Mitgesandt: Kinderball ([Op.] 130), Vcelloconcert ([Op.] 129), u. Märchen ([Op.] 132).f. 25, 20 u. 25 Ld.-- Wegen Katalog [Werkverzeichnis]».

*Ihre eigenen Compositionen, welche Sie die Güte hatten, mitzusenden, so übernehmen wir gern deren Verlag zu den bestimmten Honoraren, und werden Ihnen dieselben in den ersten Tagen nächster Woche – da uns Heute zufällig Geld fehlt und der Postschluß genug nahe ist – zusenden*¹²⁸.

Non è chiaro a questo punto se Schumann abbia lasciato scrivere SV da un copista o se abbia inviato il manoscritto senza fare una copia per se stesso – procedimento alquanto insolito. Tuttavia, il 9 Novembre 1853 è costretto a scrivere di nuovo a Breitkopf per comunicargli, fra le altre cose, che nel manoscritto già spedito la settimana precedente manca la voce *ad libitum* del violino [SVS] e che, non possedendo una copia della partitura, bisognerà che un copista di Breitkopf la trascriva lì da loro:

*[...] Noch habe ich einiges wegen meiner Compositionen zu erwähnen. Den Clavierauszug des Violoncelloconcertes erbitte ich mir auf kurze Zeit zurück, um die Principalstimme, die noch in meinem Händen ist, und der Clavierauszug in Übereinstimmung zu bringen. Ich schicke ihn dann mit den ausgeschriebenen Orchesterstimmen zurück. Zu den „Märchenerzählungen“ habe ich die „ad libitum-Stimme der Violine“ beizulagen vergeßen. Sie können Sie mit der kleinen Abweichungen, die unten der Clavierstimme in der Partitur angemerkt sind, von einer Copisten dort abschreiben lassen, da ich kein Abschrift der Partitur besitze. [...]*¹²⁹

Effettivamente, anche nella versione definitiva i cambiamenti nella parte del violino sono minimi, ma ho ritenuto necessario riportarli in ogni caso come *ossia* nell'edizione.

Da queste poche righe della lettera è possibile risalire alla presenza di almeno due copisti che hanno avuto a che fare con l'op. 132: uno per la *Stichvorlage* della partitura [SVP] e delle voci del clarinetto e della viola [SVSC / SVSVA], e uno per la parte del violino [SVSV]. Le entrate nei diari registrano il nome di due copisti di Düsseldorf ai quali Schumann potrebbe aver inviato l'AM per la copia, Anton Friedrich Schlatterer e Otto Hermann Klausnitz¹³⁰.

¹²⁸ *Corr*, Bd. 26/2, Nr. 114: «*Riguardo alle sue composizioni, che ha avuto l'accortezza di allegare alla lettera, ci assumiamo volentieri la responsabilità di corrisponderle gli onorari richiesti, che spediremo nei primi giorni della prossima settimana – dal momento che oggi casualmente siamo in mancanza di denaro e la posta è abbastanza lontana*».

¹²⁹ *Corr*, Bd. 26/2, Nr. 168. Lettera del 9 Novembre 1853 di Robert Schumann a Breitkopf und Härtel. La lettera, estremamente importante per la datazione e il collegamento delle fonti, è pubblicata in *Briefe NF*, 2/1904 in una versione fortemente accorciata, in cui manca del tutto la parte sopra riportata. Cito pertanto dal manoscritto: «*Devo riferirle qualcosa riguardo alle mie composizioni. La prego di volermi rimandare a breve la riduzione per pianoforte del Concerto per violoncello in modo da potervi inserire la voce principale che è ancora nelle mie mani. La rispedirò poi di nuovo assieme alle parti orchestrali. Per quanto riguarda invece le „Märchenerzählungen“, ho dimenticato di allegare la parte del violino ad libitum. Potete farla copiare da un vostro copista seguendo i piccoli cambiamenti che sono segnalati nella partitura sotto la voce del pianoforte, dal momento che io non posseggo una copia della partitura*».

¹³⁰ *Tb III*, p. 640.

Ma non ci sono altri documenti che possano provarlo, dal momento che in AM non ci sono entrate che possano essere fatte risalire ad un copista (anche se, come vedremo nel paragrafo dedicato alla descrizione delle fonti, alcune indicazioni manoscritte sono da riconsiderare come non di Schumann).

Breitkopf risponde l' 11 Novembre 1853:

Senden wir Ihnen hierbei die Principalstimme des Violoncelloconcerts zurück, die Sie dann die Güte haben werden uns mit der Violinstimme der Märchenerzählungen wiederzuschicken.*

**N.B. Diese Bemerkung war irrthümlich; wir lassen die Stimme hier ausschreiben. Dagegen folgt Ihr Katalog hierbei zurück¹³¹.*

Da qui fino a fine Dicembre Robert e Clara sono impegnati in una *tournè* di successo in Olanda; Schumann si fa sentire di nuovo il 26 Dicembre, ma dato che la lettera è probabilmente andata perduta, non possiamo sapere se contenesse informazioni importanti riguardo alle *Mährchen*. Il *BV* riporta semplicemente:

Dec. 26. Breitkopf u. H. Leipzig fr.[ei]. Anfragen wegen Katalog. Wegen Bach u. Händels¹³².

Il 30 Dicembre, infine, Breitkopf spedisce a Schumann la bozza di stampa [KAP]:

N. S.

Beifolgend erhalten Sie die Correcturen der Märchen Erzählungen und des Kinderballs¹³³.

Schumann deve aver apportato le modifiche immediatamente dal momento che rimanda a Breitkopf le correzioni già il 3 Gennaio 1854, accompagnate da questa notizia:

Da Sie mir durch so schnelle und erfreuliche Mittheilung der Correcturen eine Überraschung bereitet, so möchte ich sie durch eben so schnelle Zurücksendung erwidern [...]¹³⁴.

Infine, il 15 Febbraio 1854 Schumann riceve i primi esemplari a stampa, insieme a quelli del *Kinderball*:

¹³¹ *Corr.*, Bd. 26/2, Nr. 117: «Le mandiamo con la presente la parte principale del Concerto per violoncello, che poi avrete l'accortezza di rimandarci indietro assieme alla parte di violino* dei Märchenerzählungen. *N.B. Questa annotazione era errata; lasciamo scrivere le voci qui. Il suo catalogo invece torna indietro».

¹³² *BV* [Briefverzeichnis], p. 572.

¹³³ *Corr.*, Bd. 26/2, Nr. 168: «P. S. Qui di seguito riceve le correzioni alle Mährchen Erzählungen e al Kinderball».

¹³⁴ *Briefe NF*, 2/1904, pp. 486–487. La lettera in Jansen è accorciata, ma tramite il *BV* sappiamo che si tratta delle correzioni all'op. 130 e 132. Cfr. *BV* p. 572, 3 Gennaio 1854: «Härtel's Leipzig unfr. / Mit Correcturen [op 130, 132], dem vollständigen Katalog [Werkverzeichnis], und 13 Th. für d. letzten Bände von Bach u. Händel. Vom Katalog mehr als gewöhnlich Freiexemplare erbeten».

*Sie erhalten hierbei Exemplare der Märchenerzählungen und des Kinderballs, so wie einen Revisionsabzug des Violoncelloconcerts*¹³⁵.

Tuttavia, siamo nei giorni precedenti alla fine: *die Musik schweigt jetzt – wenigstens äußerlich*¹³⁶. Così scrive Schumann all'amico Joachim, e sappiamo che quel «quantomeno all'esterno» si riferisce alle allucinazioni uditive che lo disturbano in questo mese più che mai. L'umore è completamente instabile. Clara descrive nei suoi diari una sorta di irrequietezza mista ad un repentino sguardo beato e sereno, in cui Schumann dice di sentire le voci degli angeli dettargli melodie. La vicinanza con Dietrich e Becker in questo momento è di grande aiuto.

Proprio con Dietrich, Schumann si reca quasi giornalmente alla biblioteca di Düsseldorf¹³⁷, dove è impegnato a raccogliere pensieri letterari sulla musica che confluiranno poi nel *Dichtergarten für Musik*¹³⁸.

Forse è proprio in una di queste occasioni che Schumann regala a Dietrich un esemplare delle *Märchenerzählungen* a lui dedicate.

Dietrich scrive a Hermann Erler il 17 Aprile 1886, infatti, di aver ricevuto da Schumann la sua copia dell'op.132 il 20 Febbraio, «un giorno buono»:

*Auf das Exemplar der mir gewidmeten Märchenerzählungen (op. 132) das er mir mit großer Freundlichkeit übergab, schrieb er:
„An Albert Dietrich zu langer Erinnerung am 20. Februar 1854 (einen guten Tage) von seinen R. Schumann*¹³⁹.

Purtroppo non siamo in grado di poter verificare l'informazione perchè il *Widmungsexemplar*, che dovrebbe anche portare questa dedica significativa, è andato perduto. È anche molto strano che nè Schumann, nè Clara, nè Dietrich nelle loro lettere abbiano mai menzionato questo avvenimento, pure molto importante e significativo. Nel *Düsseldorfer Merkbuch* infatti si trova notizia di moltissimi manoscritti regalati, con la data precisa della consegna; ma sia il *Merkbuch*, che l' *Haushaltbuch* e il *Briefverzeichnis* sono praticamente vuoti in questo mese

¹³⁵ *Corr*, Bd. 26/2, Nr. 194.

¹³⁶ Lettera del 6 Febbraio 1854 a Joachim, citata da *Briefe NF*, 2/1904, p. 392: «*la musica tace adesso – quantomeno all'esterno*».

¹³⁷ Cfr. *Tb III*, p. 648: «*11. Februar. Mit Dietrich auf der Bibliothek*».

¹³⁸ Robert Schumann, *Dichtergarten für Musik. Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik*, a cura di Gerd Nauhaus e Ingrid Bodsch, Trascrizione e commento a cura di Leander Hotaki e Kristin R. M. Krahe, Stroemfeld, Bonn 2007.

¹³⁹ *D-Zsch*; Archiv-Nr.: 2219-A2. Lettera del 17 Aprile 1886 di Dietrich a Erler. Trascritta parzialmente da Ute Bär in *Schumanniana Nova*, pp. 84–85: «*Sull'esemplare delle Märchenerzählungen a me dedicate, e che [Schumann] mi regalò con grande amicizia, scrisse: “Ad Albert Dietrich per un lungo ricordo il 20 Febbraio 1854 (un giorno buono) dal suo R. Schumann”*». Solo sette giorni dopo Schumann avrebbe tentato il suicidio buttandosi nel Reno.

tragico: il 27 Febbraio 1854, il giorno di *Rosenmontag*, Carnevale, Schumann esce di casa in vestaglia e scarpe, inosservato per via delle centinaia di maschere che ancora oggi affollano le strade di Düsseldorf in questa occasione, raggiunge il ponte sul Reno e si getta in acqua. Salvato da alcuni pescatori e riportato a casa in uno stato confusionale, chiede di essere rinchiuso nella clinica psichiatrica di Endenich, e lascia Düsseldorf il 4 Marzo. Il 17 Marzo dello stesso mese la *Neue Zeitschrift für Musik* annuncia fra le nuove pubblicazioni di Breitkopf & Härtel:

*Schumann, R., op. 132. Märchenerzählungen. Vier Stücke für Clarinette, (ad libitum Violine) Viola und Pianoforte. 1 Thlr. 20 Ngr*¹⁴⁰.

2.2.1 LE MÄHRCHENERZÄHLUNGEN NELLA VECCHIA GESAMTAUSGABE: NUOVE TESTIMONIANZE

La storia successiva dell'op. 132 è di fondamentale importanza per l'edizione. Nel momento di rivedere la composizione per la *Gesamtausgabe*, infatti, Clara scrive nella sua copia del *Werkverzeichnis*:

*op. 132 Manuscript im Besitz v. A. Dietrich (Oldenburg). / 1881. 27 April an Dietrich geschickt. / Am 12 Mai 1881 an Brahms, / geschickt. (m. Revision.) / 18 Juni an Härtels z. Revision für / Herrn Brissler*¹⁴¹, *später an mich zu / schicken*¹⁴².

Ormai è noto che non fu Clara da sola ad occuparsi di questo lavoro monumentale; Brahms la aiutò considerevolmente, rivestendo il ruolo di «editore, consulente, confidente e coordinatore»¹⁴³.

Già fin dall'inizio, tuttavia, è sintomatico l'atteggiamento di Brahms nei confronti dell'edizione; dopo un colloquio con quest'ultimo sulla tempistica prevista per l'edizione, Clara scrive nel suo diario il 28 Dicembre 1879:

[...] Viel mit Brahms über die Herausgabe der Schumann'schen Werke bei Härtel gesprochen; [...] Drum ist er gar nicht für schnelles Vorgehen, sondern behauptet immer es habe mit Allem gute Zeit. So soll ich denn eine Sache, die ich vielleicht in 2 Jahren vollendet haben könnte, 6, 7 Jahre mit mir herumschleppen! Eine Sorge, die mir mein

¹⁴⁰ *NZfM*, Nr. 12, 17 Marzo 1854, p. 132.

¹⁴¹ Ferdinand Brißler è il revisore (*Hauskorrektor*) di Breitkopf & Härtel in questo periodo.

¹⁴² *Thematisches Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke Robert Schumann's mit Inbegriff aller Arrangements etc.*, Leipzig usw. o. J. (*D-Zsch*; Archiv-Nr.: 13392-E2/A3): «Manoscritto presso Dietrich (Oldenburg). / 1881. 27 Aprile mandato a Dietrich. / Il 12 Maggio 1881 a Brahms. (con la revisione.) / il 18 Giugno ad Härtel per la revisione per Brissler, da mandare a me più tardi».

¹⁴³ Linda Correll Roesner, *Brahms und die Schumann-Gesamtausgabe*, in: *Schumann-Forschungen* 7, a cura di Bernhard R. Appel, Schott, Mainz 2002, p. 340.

*Leben verkümmert! Immer und immer Correcturen auf dem Clavier liegen zu sehen, zu denen mir stets die Zeit mangelt, das ist entsetzlich, dabei vom Verleger immer gemahnt!*¹⁴⁴

Clara si rende conto di aver intrapreso un lavoro enorme, e si preoccupa naturalmente per la sua vita lavorativa; Brahms le apre gli occhi, prevedendone almeno sei o sette. Le consiglia pertanto di chiedere aiuto anche ad altri, fra i quali anche ad Albert Dietrich.

Proprio a lui, infatti, Clara decide di affidare la revisione dell'op. 132. La lettera di Clara del 27 Aprile è andata perduta, ma la risposta di Dietrich, del 9 Maggio, e le sue revisioni sulle *Märchen* vengono qui pubblicate per la prima volta. Cito pertanto dal manoscritto:

Liebe, verherzte Freundin!

Die Revision der Märchenerzählungen geht heute an Härtel's ab; erst gestern konnte ich sie vollenden, da die Faust-Aufführung [WoO3] nebst zahllosen Abhaltungen und Arbeiten dazwischen kam.

*Die Aufführung war ganz wunderschön, Chöre und Orchester musterhaft und ebenso die Soli: Herr u. Frau Lissmann*¹⁴⁵.

Die kleineren Soli kamen auch alle zur besten Geltung, so daß das wunderherrliche Werk zur schönsten Geltung kam. Es war die erste vollständige Aufführung hier in Oldenburg; sie machte den mächtigsten Eindruck.

Ich habe natürlich die 2t. Bearbeitung des Schlußchores gewählt .

[Pag.2]

Die Revision hat eine Menge sehr überraschende Dinge zu Tage gebracht und ich habe Alles genau nach dem für mich ganz deutlichen Manuskript hergestellt.

Bei 3 Stellen ist mir aber der Gedanke gekommen, ob Schumann bei der Korrektur nicht etwa |noch| Aenderungen gemacht habe, sodaß diese letzteren doch schließlich – trotz Manuskript – die rechte Lesart darstellen.

1., Im 4ten Takt auf S. 5 das f (Es) in der Clarinetten-Stimme. (Im 7. Takt auf derselben Seite überraschte mich das a in der Clarinette, statt fis, doch ist ersteres wohl unzweifelhaft das Richtige.)

2., S. 6. Takt 13 steht in der Handschrift ganz unzweifelhaft in der Clarinette so:



¹⁴⁴ Cit. da Peter Schmitz, *Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, V&R unipress, Göttingen 2009, pp. 260–261. «Lunga discussione con Brahms sull'edizione dell'opera omnia di Schumann da parte di Härtel; [...] lui non è per niente d'accordo con l'andare avanti velocemente, anzi afferma sempre che ci vuole tempo per ogni cosa. E così dovrei portarmi appresso una cosa che forse avrei potuto finire in due anni, ancora per 6, 7 anni! Una preoccupazione che mi atrofizza la vita! Sempre a vedere correzioni che giacciono sul pianoforte, per le quali mi manca il tempo, è terribile, sempre con l'editore che mi sollecita!»

¹⁴⁵ Scritto *Lihsmann*. Si tratta molto probabilmente di Friedrich Heinrich Lissmann (1847-1894), baritono basso, e Anna Marie Lissmann-Gutzschbach (1847-1928), soprano. Cfr. K. J. Kutsch, Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, Bd. 3, K. G. Saur Verlag, München 1999.

was sehr schön ist; aber ob Schumann doch nicht etwa bei der Korrektur daraus



gemacht hat, um die Nachahmung genauer zu machen?

3., Seite 11 in der Clavierstimme, Takt 6, ist das 4te Achtel nicht



, sondern



[Pag. 3]

und zwar hat Schumann dieses Es mit Bleistift statt des g, welches er ausgestrichene auf das deutlichste hingeschrieben. Zuerst frappte es mich sehr <sehr>, doch finde ich jetzt diese Voraussnahme sehr schön und fein musikalisch. Die übrigen Bleistiftcorrecturen (deren viele darin sind) sind alle, bis auf diese, maßgebend gewesen u. finden sich im Druck.

Zweifelhaft, ob nicht nachträglich corrigirt, um die Octaven mit dem Baß zu vermeiden, könnten auch noch auf S. 20 die Takte 4 u. 5 in der Bratschenstimme sein. Ich sehe doch, daß ich <daß> |das| corrigirte Exemplar erst an Sie schicken muss, damit Sie endgültig entscheiden.

Es ist doch zu wichtig, daß in die monumentale Ausgabe nichts hineinkommt, was und nicht ganz bewiesen ist.

Ich habe natürlich auch auf das Strengste vermieden, Vortragsbezeichnungen, die sich aus Parallelstellen ergeben hätten, einzutragen; das werden vernünftige Spieler von selbst thun. So ist z. B. die Nüance in der Clarinettenstimme; S. 22, T. 2, nur dies eine Mal angegeben. Es sind übrigens auffallend wenig Vortragszeichen da, besonders in No. 3.

Das Honorar würde ich von Härtel's gern und mit Dank annehmen; wie mir überhaupt jede Nebeneinnahme jetzt erwünschter sein must, als je; denn ich habe mich sehr anzustrengen, um Max auf der Universität zu unterhalten. Es wäre mir auch sehr lieb, wenn Härtel's wie die Revision des Adventlieders, und was Sie sonst mir anvertrauen würden, honorieren würden.[...] ¹⁴⁶

¹⁴⁶ D-B; Corr CS IV, Nr. 112. Lettera non trascritta inedita, che sono riuscita ad ottenere grazie al prezioso aiuto della Robert-Schumann-Forschungsstelle: «Cara, gentile amica! La revisione dei Märchenerzählungen va oggi ad Härtel. Purtroppo solo ieri l'ho potuta finire, dal momento che la rappresentazione del Faust [WoO3] è capitata insieme a innumerevoli impedimenti e impieghi. La rappresentazione è stata bellissima, cori e orchestra esemplari e così anche i soli: il signore e la signora Lissmann. Le parti di assolo minori sono riuscite anche molto bene, e così l'opera meravigliosa è riuscita nella maniera migliore. È stata la prima rappresentazione completa qui a Oldenburg; ha avuto un effetto strepitoso. Ho scelto ovviamente il secondo adattamento del Finale del coro. [Pag. 2] La revisione ha portato alla luce una quantità di cose sorprendenti ed io ho sistemato tutto esattamente come nel manoscritto – per me molto chiaro. In 3 punti, però, mi è venuto il dubbio che Schumann abbia poi cambiato qualcosa nella correzione, in modo che queste in ultima analisi – nonostante il manoscritto – rappresentino la giusta lettura.

1., Nella quarta battuta a p. 5 il fa (mi bemolle) nella voce del clarinetto. (A battuta 7 della stessa pagina mi ha sorpreso il la nel clarinetto, al posto di fa diesis, ma il primo [la] è senza dubbio quello giusto.)

2., p. 6 battuta 13, nel manoscritto nella voce del clarinetto c'è scritto senza dubbio così: [...]

che è anche molto bello; e se Schumann però l'avesse cambiato nel momento della correzione in: [...] in modo da rendere più precisa l'imitazione?

3., pagina 11 nel pianoforte, battuta 6, il quarto ottavo non è [...] ma [...] [Pag.3] e più precisamente, Schumann ha riscritto questo mi bemolle con la matita al posto del sol, che aveva cancellato. In un primo momento mi ha disturbato molto <molto>, ma adesso trovo invece questa eccezione molto bella e squisitamente

«La revisione ha portato alla luce una quantità di cose sorprendenti, ed io ho sistemato tutto esattamente come nel per me chiarissimo manoscritto». Così facendo, Dietrich salta tutte le possibili modifiche effettuate da Schumann sulla *Stichvorlage*, sulle bozze di stampa o sull'*Handexemplar*, decidendo soltanto sulla base delle differenze fra AM e la prima edizione; esattamente il contrario di come si fa oggi nella moderna ricostruzione delle fonti in un'edizione storico-critica. La sua affermazione avrebbe senso solo se fosse in possesso di [SVP]. Tuttavia, sono riuscita a stabilire che Dietrich parli proprio di AM, grazie ad una lettera inedita, che Gustav Jansen nel 1905, forse nel momento di preparare le *Briefe. Neue Folge*, scrive al nipote di Schumann, Ferdinand Schumann.

Jansen parla nella lettera di uno schizzo inconfondibile che si trova sull'ultima pagina di AM, che Ferdinand avrebbe visto esattamente da Dietrich: la trasposizione in toni di una *Scheveninger Ausruferglocke* («campana di richiamo di Scheveningen»):

Die Aufzeichnung Schs. über den singenden Ausrufer in Scheveningen, den Sie bei Dietrich gesehen, hätte ich gern. Sch. beobachtete desgleichen (s.[iehe] Lebensregeln)¹⁴⁷ u. ich habe auch ein Beispiel mitgeteilt, wo er das klirren einer Fensterscheibe näherbestimmt¹⁴⁸.

musicale. Le restanti correzioni a matita (e ce ne sono molte) sono tutte valide, tranne queste, e si trovano già nella stampa.

In dubbio, salvo poi essere state corrette in un secondo momento per evitare le ottave con il basso, potrebbero ancora essere a p. 20 le battute 4 e 5 nella viola. Tuttavia vedo che devo spedire l'esemplare corretto prima a Lei, in modo che possa decidere in ultima istanza. È veramente troppo importante che nell'edizione monumentale non vada a finire nulla che non sia stato completamente verificato. Naturalmente ho evitato di trascrivere i segni dinamici che si trovavano in punti paralleli della partitura; gli strumentisti intelligenti lo faranno da sé. Per esempio è così per le sfumature nella voce del clarinetto; p. 22, b. 2, indicata solo una volta. Per il resto ci sono pochi segni dinamici appariscenti, soprattutto nel Nr. 3. Il compenso da Härtel lo accolgo molto volentieri e con tante grazie; tantopiù che adesso qualsiasi altra entrata è molto più desiderata di prima; perciò mi sono molto sforzato di parlare con Max [Bruch?] all'università. Mi farebbe anche molto piacere se Härtel volesse pagarmi questa come la revisione degli *Adventlieder* [op. 71], e altre cose che Lei vorrà affidarmi. [...]». La lettera continua ancora a lungo ed è molto interessante, ma in questa sede è bene soffermarsi solo sulle parti che interessano l'edizione.

¹⁴⁷ Jansen si riferisce molto probabilmente a questa regola musicale di Schumann: «*Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Gugguk – forsche nach, welche Töne sie angeben*». – Robert Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln* hrg. von Gerd Nauhaus, Studio, Sinzig 2002, p. 24. Cfr. Anche negli *Erinnerungen an Felix Mendelssohn*, p. 47: «*Seine Voraussetzung des feinsten mus. Gehör's, „das man als Kind den Ton der Fensterscheibe errathen müsse“ – schien er bei allen vorauszusetzen*».

¹⁴⁸ *D-Zsch*; Archiv Nr.: 12282–A2. Lettera non trascritta inedita, che sono riuscita a decifrare solo grazie al prezioso aiuto di Renate Brunner, che desidero qui ringraziare: «*L'annotazione di Schumann sul “richiamo cantante” [il singende Ausrufer] di Scheveningen, che Lei ha visto da Dietrich, mi piacerebbe averla. Allo stesso modo Schumann osservava [il tintinnio dei vetri] (vedi le Lebensregeln), e ho anche reso noto un esempio in cui determina la nota della vibrazione del vetro di una finestra [Cfr. GS II, p. 534, Nota 70]*»). Schumann si trova a Scheveningen nel settembre 1852, periodo di composizione probabilmente anche degli altri schizzi che si trovano sulla stessa pagina. Schumann utilizza il retro di questo foglio come *Beilage* per il IV *Mährchen*; dunque non c'è da stupirsi che le date di composizione dello schizzo e dell'op. 132 non coincidano. Sulla ricostruzione dell'episodio cfr. Elisa Novara, *Auf den Spuren von Schumanns “Außenwelt”: Die Ausruferglocke in Scheveningen*, in: *Correspondenz. Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. Düsseldorf*, Nr. 35, Februar 2013, pp. 35–45.

Dunque ormai è chiaro che l'operazione di Dietrich è stata quella di confrontare AM con la prima edizione OA.

Eppure, scrive Dietrich dopo aver sistemato tutto come da manoscritto, «in 3 casi sono rimasto con il dubbio che forse Schumann abbia potuto correggere in un secondo momento». E prosegue elencando i tre punti che secondo lui sarebbero da lasciare come nella prima edizione, e non secondo il manoscritto. Clara, non convinta delle correzioni di Dietrich, spedisce a Brahms il 12 Maggio 1881. Forse non convinta della lettura di Dietrich, e delle sue numerose revisioni in partitura, preferisce mandare a Brahms prima che all'editore, e spedisce a Brahms il volume con le aggiunte di Dietrich il 12 Maggio 1881. Brahms risponde¹⁴⁹:

[...] Daß gar so viele Mitarbeiter sind möchte ich oft bedauern! Jeder Neue meint recht viel arbeiten zu müssen! So auch Dietrich. Ich mag sein Heft nicht an Härtels schicken da mir alle seine Korrekturen überflüssig (zum mindesten) scheinen. Schickte ich es ihm, zu nochmaliger Ueberlegung, das könnte den zarten Mann auch kränken oder beleidigen. Das Manuscript kann doch nur bisweilen maaßgebend sein; wenn eben etwas zweifelhaft ist oder falsch etc. Sieh Dir seine Korr:[ekturen] an. Nicht eine einzige Stelle ist dabei, wo er unwidersprechlich recht hätte. Schumann hat ja die Stücke corrigirt, u. im ganzen Heft ist nicht ein Stichfehler – folglich scheint mir doch klar daß Sch.¹⁵⁰ alle Sachen die anders (aber nicht schlechter als im Ms.) lauten, von ihm geändert sind. Deshalb können ja dieselben Stellen im Ms. auch ganz gut u. richtig sein, aber bei keiner Note <ka> ist ein <Fzu> zufälliger Fehler vom Copisten oder Stecher anzunehmen. Ich habe sehr häufig ein blaues X zum Dietrich gemacht. Bedenke einmal die Stellen, aber recht einfach und ohne viel Tiftelei. Ich wiederhole, es kann fast immer so oder so sein, aber nirgends sieht es wie ein Druckfehler aus u. da Sch.[umann] sehr aufmerksam beim Corrigieren war, so sind Aenderungen von ihm stets anzunehmen!

Sogar S. 7. Takt 7. [=Nr. I, bb. 63–64] l.[inke] H.[and]

¹⁴⁹ D-B; Sign.: *Mus. Nachlaß K. Schumann*, Bd. 7, Nr. 190. Lettera con errori di trascrizione e senza esempi musicali pubblicata in *CS–JB Briefe II*, S. 238–239. Cfr. su questa lettera e sul tema Michael Struck, *Editor im Doppelspiegel. Johannes Brahms als Herausgeber fremder und eigener Werke*, in: *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte. Eine Veröffentlichung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck*, a cura di Wolfgang Sandberger e Christiane Wiesenfeldt, Bärenreiter, Kassel 2007, pp. 185–206.

¹⁵⁰ Nella lettera erroneamente non cancellato.

S. 11. T. 6. [=Nr. II, b. 88] wo er [Schumann] vielleicht das Es einmal aus Spaß hinein fantasirt u. notirt hat.



S. 20 u. 25 [=Nr. IV, b. 16 und b. 68] die Bratsche jedenfalls wieder herstellen!

S. 21 vorletzter Takt? [=Nr. IV, b. 35]



Klar.? Bratsche?

u.s.w.

Du kannst Dietrich mit 2 Worten schreiben, wenn dir dies richtig scheint – ein Unglück ist es ja auch nicht, wenn Du für manche seiner Korrekturen bist¹⁵¹.

La reazione di Brahms è davvero moderna: se non si tratta di errori di stampa o di incisione, per quale motivo bisognerebbe correggerli? Fra i due è possibile notare la differenza di vedute rispetto all'autorevolezza dell'autografo. Mentre Dietrich gli assegna un primato (tranne in 3 casi e pochi altri punti dubbiosi), Brahms preferisce dare importanza a OA. Fra loro, in questa storia, si frappone Clara, alla quale in ultima analisi spetta la decisione finale.

La decisione di Clara è agli occhi di un filologo moderno forse la peggiore: in bilico fra le due letture, sceglie qualcosa dall'autografo e qualcosa dalla prima edizione a stampa. E mentre Brahms perora qui la causa filologica, considerando l'autografo come fonte autorevole, ma sempre con la *Stichvorlage* e le correzioni apportate sul testo a stampa davanti agli occhi, Clara, anche laddove Dietrich aveva manifestato la sua insicurezza a procedere secondo il

¹⁵¹ «Spesso rimpiango che ci siano così tanti collaboratori! Ognuno pensa di dover fare molto! E così anche Dietrich. Io non manderei la sua revisione a Härtel, visto che tutte le sue correzioni mi sembrano (quantomeno) superflue! Se la rimandassi a lui, per rifletterci meglio, questo potrebbe addirittura fare ammalare o offendere l'uomo delicato. Il manoscritto però può essere solo talvolta autorevole; quando appunto c'è qualcosa di sbagliato o di dubbioso, etc. Guarda però le sue correzioni. Non c'è nemmeno un posto in cui avrebbe ragione senza ribattere. Schumann ha certamente corretto i pezzi, e nell'intero volume non c'è neanche un errore di stampa – perciò mi sembra chiaro che ogni cosa che suona diversa (ma non peggio del manoscritto), sia stata cambiata da Schumann. Perciò le stesse cose potrebbero essere anche giuste, ma per nessunissima nota si può parlare di un errore del copista o dell'incisore. Molto spesso ho disegnato una x blu vicino a Dietrich. Prova a guardare questi punti, ma molto velocemente e senza troppe elucubrazioni [esempi musicali]. Ripeto, può essere sempre o in un modo o nell'altro, ma non c'è niente che sembri come un errore di stampa, e dal momento che Schumann era sempre molto attento nel correggere, i cambiamenti sono da prendere come sue decisioni! Puoi scrivere a Dietrich due parole, se ti sembra giusto – alla fine non è un disastro se ti decidi per alcune delle sue correzioni».

manoscritto, riporta il testo musicale nella maggior parte dei punti elencati da Dietrich come in AM.

2.2.2 RECENSIONI E PRIME ESECUZIONI PUBBLICHE

La prima esecuzione pubblica delle *Mährchenerzählungen* op. 132 avvenne il 2 Febbraio 1856 durante una *Musikalische Abendunterhaltung* del violinista John Böie nella *Tonhalle* di Altona. Questo il programma della serata:

L.v.Beethoven: „Eroica-Variationen [Es-Dur op. 35]
J.S.Bach: Orgel-Toccatà in F [BWV 540], *Für Klavier bearbeitet von Brahms*
R. Schumann: Märchenerzählungen [op. 132 für Violine, Viola und Klavier]
(Böie, Carla Friedrich Breyther, Brahms)
L.v.Beethoven: Sonate für Klavier und Violine [G-Dur] op. 96 (Brahms, Böie)¹⁵²

Come si nota, al pianoforte c'è Johannes Brahms¹⁵³. Ancora una volta, dunque, il suo nome vicino alle *Mährchen*, come il primo che le abbia mai suonate in un concerto pubblico¹⁵⁴. Dai programmi di Clara, infatti, non risultano nel suo repertorio, ma, come abbiamo visto, dovevano essere conosciute nei circoli privati. Purtroppo non si trova una recensione del concerto di Brahms e Böje, ed in tutto si contano soltanto tre recensioni sulle *Mährchenerzählungen* apparse nei giornali, nessuna delle tre in termini favorevoli.

La prima, del 23 Agosto 1854, appare sulla *Neue Berliner Musikzeitung* nella sezione *Recensionen: Instrumental-Salonmusik*, e non si basa su un concerto pubblico:

Dem Titel nach muss vorausgesetzt werden, dass der Componist in diesen Fantasiestücken musikalische Bilder über verschiedene Märchen hat geben wollen, und es hätte demnach zu näherer Würdigung und Verständigung nothwendiger Weise eine Andeutung gegeben werden müssen, welcher Märchenstoff jedem Stück zum Grunde liegen soll. Eine solche Andeutung fehlt aber gänzlich und es könnte eben so gut anzunehmen sein, dass der Componist seinem Werke nur einen etwas ungewöhnlichen Titel haben geben wollen. Wir können uns deshalb nur an die Musikstücke halten, wie sie uns ohne nähere Beziehung auf den ihnen möglicher Weise unterliegenden Charakter erscheinen und daher auch nur ein oberflächliches Urtheil fällen. Die ganze Haltung derselben ist etwas rhapsodischer und phantastischer Natur und entbehrt eines

¹⁵² Annuncio nella *Nordischer Courier und Altonaer Nachrichten*, Nr. 28, 2 Febbraio 1856, p. [4].

¹⁵³ Cfr. Renate und Kurt Hofmann, *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret*, Hans Schneider, Tutzing 2006, p. 39–40. Cfr. anche Florence May, *Johannes Brahms von Florence May. Aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911, p. 188.

¹⁵⁴ Brahms aveva ancora in mente una reminiscenza del secondo tema del Clarinetto nel primo *Mährchen* nel momento di scrivere la sua prima opera per clarinetto, violoncello e pianoforte, il Trio op. 114? La similitudine fra quello di Schumann e il tema del clarinetto in Brahms è, a mio parere, innegabile.

*Hauptattributes, nämlich eines wohlthuenden Melodienzusammenhanges. Statt dessen finden wir ein zu starres Festhalten an kleinen melismatisch benutzten Figuren, welche trotz ihres vielfältigen Verbrauches nicht für den Mangel an frischen, ausgeführten Melodiesätzen entschädigen können. Am wenigsten leiden hieran No. 1 und No. 3, jedoch thut bei letzterer die fast durch-weggehende eintactige Begleitungsfigur in der Pianostimme ebenfalls bedeutenden Eintrag. Was das harmonische Element sämtlicher Nummern betrifft, so bietet dies offeres sehr gelungene Momente und auch die Zusammenstellungsweise der Instrumente ist im Ganzen von guter Wirkung*¹⁵⁵.

L'autore di questa recensione decisamente conservativa, Carl Böhmer, deve aver pensato che si trattasse di musica a programma, altrimenti non si spiega la sua insistenza nel cercare una qualsiasi *Märchenstoff* sulla quale ogni numero debba essere costruito. Ancora più sorprendente appare l'affermazione che, non trovando alcun accenno ad un qualsiasi tipo di favola, si debba assumere che il compositore abbia semplicemente voluto dare un titolo un po' inconsueto alla sua opera. Come vedremo più avanti, se l'opera fosse stata per pianoforte solo, e invece che *Mährchenerzählungen* si fosse chiamata *Tonmärchen* o *Mährchen. Ein Charackterstück*, il titolo non sarebbe stato così inconsueto.

Dieci anni dopo si trova un'altra recensione dei pezzi sui giornali. Il 25 Aprile 1864, a Stoccarda nello Schiedmayer's Salon, risuonano anche le *Mährchen*:

*Die zweite Matinee in Schiedmayer's Salon brachte eines der schönsten, aber auch schwierigsten Quartette Beethoven's, Op. 95 Fmoll [...] und zum Schlusse Robert Schumann's reizende „Märchenerzählungen“ für Clavier (Herr Speidel), Klarinette (Herr Hofmusikus Meyer) und Viola (Herr Kammermusikus Bennewitz)*¹⁵⁶.

Ancora una volta l'aggettivo utilizzato nel descriverle è *reizende*, «deliziose».

¹⁵⁵ *Neue Berliner Musikzeitung*, 8 Jg., Nr. 34, 23 Agosto 1854, p. 266: «Stando al titolo bisognerebbe presupporre che il compositore, in questi Pezzi fantastici, avesse voluto riempire di immagini musicali diverse favole, e, di conseguenza, avrebbe dovuto dare almeno un accenno necessario alla comprensione e al riconoscimento su quale tipo di favola ogni singolo pezzo debba essere costruito. Un accenno del genere, però, manca del tutto, e si potrebbe assumere allo stesso modo, che il compositore abbia voluto dare alla sua opera semplicemente un titolo un po' inconsueto. Perciò possiamo basarci solo sui pezzi musicali, così come ci appaiono nel loro carattere più intimo senza che ci sia un legame più stretto e per questo motivo ricevono anche un giudizio più superficiale. L'atteggiamento complessivo è di natura alquanto rapsodica e fantastica e manca di un concetto principale, in particolare di un insieme benefico di melodie. Al loro posto troviamo un rigido attenersi ad alcune piccole figure melismatiche, che, nonostante vengano ripetute spesso, non possono compensare la mancanza di fresche frasi melodiche. Il Nr. 1 e il Nr. 3 ne risentono di meno, anzi in quest'ultimo la figura di accompagnamento del pianoforte è altrettanto una nota significativa. Per quanto riguarda l'elemento armonico di alcuni numeri, quest'opera offre spesso momenti molto ben riusciti e complessivamente anche la combinazione degli strumenti produce un buon effetto».

¹⁵⁶ *Signale* Nr. 22, 28 Aprile 1864: «La seconda Matinée nello Schiedmayer's Salon ci ha regalato una dei più belli, ma anche dei più difficili Quartetti di Beethoven, l'op. 95 in fa minore [...] e in conclusione i deliziosi Märchenerzählungen per pianoforte (Sig. Speidel), clarinetto (Sig. musicista di corte Meyer) e viola (Sig. musicista da camera Bennewitz)».

La recensione del concerto del *Musikverein* „Euterpe“ del 24 Gennaio 1866, infine, riguarda solo il Nr. I e il Nr. III: non a caso, i pezzi armonicamente meno complicati, più orecchiabili e facili da suonare, che anche nella prima recensione erano stati accolti con maggior favore. In questo caso, però, la *fast durch-weggehende eintactige Begleitungsfigur* del pianoforte non convince, e i pezzi vengono facilmente relegati fra le composizioni meno brillanti di Schumann:

Den ebenfalls wohl ziemlich selten producirten Stücken brachte der Abend auch noch Nr. 1 und 3 aus den „Märchenerzählungen“ für Pianoforte, Clarinette und Bratsche von Rob. Schumann, die von den Herren Bernuth, Landgraf und Bollandt zu guter Geltung gebracht wurden, wenn wir speciell sie auch nicht zu Schumann's hervorragenden Erzeugnissen zählen möchten¹⁵⁷.

2.2.3 CONOSCITORE DI UNA MODA O INVENTORE DI UN GENERE? SCHUMANN E LA MUSIKALISCHE MÄHRCHEN ATTORNO AL 1850

Fra le decine e decine di poesie ricevute da Schumann da poeti (o cosiddetti tali), inviate con la speranza che Schumann potesse metterle in musica prima o poi, ce n'è una intitolata *Märchenbilder*, di un quasi sconosciuto poeta di Berlino¹⁵⁸, che recita così:

Märchenbilder

1.
*In der Jugend Zaubermärchen
 Uns der Geister Thun erklären
 Und wir jauchzen oder klagen,
 Wenn wir ihren Wandel hören.
 Dann im eignen Innern tönen
 Uns noch unbekannte Klagen;
 Aber unser früh verwöhntes
 Ohr kann innern Klang nicht hegen.*

3.
*Doch erfaßt sie mit Erbeben,
 Reißt sie in den Tanz des Lebens;
 Ängstlich greift sie nach dem Kranze
 Auf dem Haupte; doch vergebens –
 Flatternd fallen seine Blüthen –
 Und wie in den alten Märchen,
 Neigt die wilde Lust der Tänzer
 Selber sind sie sich ein Märchen –*

¹⁵⁷ Signale Nr. 9, 24 Gennaio 1866: «Fra i pezzi eseguiti raramente, la serata ha portato all'ascolto anche il Nr. 1 e il Nr. 3 dalle "Märchenerzählungen" per Pianoforte, Clarinetto e Viola di Robert Schumann, eseguiti molto bene dai Signori Bernuth, Landgraf e Bollandt, anche se noi non possiamo inserirli fra i capolavori schumanniani».

¹⁵⁸ Cfr. Kazuko Ozawa, ... daß ein Musikant es bald in Noten brächte. Wie das Lied seinen Komponisten findet, in: *Schumann und Dresden, Atti del Simposio Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte*, Dresda 15–18 Maggio 2008, a cura di Thomas Synofzik e Hans-günter Ottenberg, Verlag Dohr, Köln 2010, pp. 323–324. Ozawa trascrive e riporta interamente la poesia, la cui copia originale è difficilmente leggibile, e fa luce sulla personalità del poeta, anch'essa non leggibile dalla firma originale. Si tratta molto probabilmente di Louis (Philipp Ferdinand) Du Rieux, che offre la poesia a Schumann il 19 Febbraio 1851.

2.
*Bis ein Bild, wie Morgenröthe,
 Aus der Schmerznacht erstanden –
 Traute, ruht der müde Streiter,
 Deine Blicke lösen Banden,
 Die um Aug' und Sinn gewoben.
 Find an Deinem Herzen wieder
 Meine Macht, in Deinen Worten
 Sanfte, schöne Märchenlieder!
 Und in seinen Armen schwingend,
 Um ein festes Band zu finden,
 Lass der Liebe süße Worte;
 Schmerzen müssen uns verbinden,
 Unsre Liebe uns erzähle:
 Zweier Geister fest umschlingen,
 Während Stürme hie untoben,
 Wie die Märchen es besingen!*

4.
*Und als in dein Arm der Ruhe
 An dem Abend schlief das Leben,
 Eilt er zu dem fernen Hause,
 Das von Weingerank umgeben
 Vor den hohem Stufen. Traute
 Lass von allen Liebeswonnen
 Sich umgaukeln in dem Traume,
 Der wie Märchen sie gesponnen!*
 Finale
*Aber bleich an diese Stätte
 Kam er schon nach wenig Tagen,
 Um der Liebe süßen Zauber
 Wagend Lebewohl zu sagen:
 Schon das Frühroths blutige Flamme
 Muß sich erstem Kampfe weih'n;
 Unser sinnig Liebeleben
 Wird mein letztes Märchen sein¹⁵⁹*

Circa due settimane dopo Schumann inizia a comporre l'op. 113, i *Märchenbilder* per pianoforte e viola (violino *ad libitum*)¹⁶⁰. Non è possibile stabilire un collegamento fra il testo letterario e la composizione, intanto perché Schumann nomina in primo luogo i *Märchenbilder* come *Violageschichten*, e poi perché non è documentabile attraverso le fonti primarie una significativa riflessione di Schumann sul testo del giovane poeta berlinese, dal momento che non se ne trova traccia nei *Tagebücher*.

Tuttavia la poesia si rende testimone, a mio avviso, di un certo *Zeitgeist* dell'epoca: le *Märchen*, le favole, e in particolar modo le *musikalische Märchen* sono un fenomeno del tutto in voga in questo periodo. Il poeta berlinese, infatti, non offre a Schumann il testo per un'opera, come era già accaduto in precedenza, ad esempio, per il *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 (sottotitolato *Märchen nach eine Dichtung* von Moritz Horn); gli offre il testo come «soggetto per una Sonata in cinque movimenti (Allegro – Adagio – Scherzo – Trio – Finale)», asserendo «che la poesia potrebbe accendere lo stimolo di una composizione musicale» (*daß die Dichtung wohl eine Anregung zu einer musikalischen Schöpfung abgeben könne*).

Così come per i precedenti *Märchenbilder* op. 113, Schumann sembra aver scelto questo termine dopo aver considerato prima l'idea di *Märchen*, poi *Märchenphantasieen*, infine *Märchenerzählungen*. Allo stesso modo, i *Märchenbilder* (non “racconti” questa volta, ma “immagini” di favole), composti nel 1851, sono passati nel suo diario da “*Violageschichten*”, a “*Märchengeschichten*”, “*Märchen*”, “*Märchenlieder*” e infine a “*Märchenbilder*”.

¹⁵⁹ *Corr.* Bd. 26/1, Nr. 4133.

¹⁶⁰ *Tb III*, p. 555 (1? Marzo 1851. La lettera, invece, è del 19 Febbraio 1851). Schumann non approda subito a questo titolo, ma le nomina in primo luogo *Violageschichten*.

Per stabilire con chiarezza se effettivamente di moda si tratta, e per scavare più a fondo nell'utilizzo del termine *Märchen* fra i compositori tedeschi contemporanei di Schumann propongo qui i risultati di una ricerca effettuata sul catalogo Hofmeister¹⁶¹.

Da questa sorta di “indagine di mercato” appare chiaro che ci troviamo di fronte ad una *Zeiterscheinung*: dopo il 1850, in particolare, si assiste ad una rapida crescita di composizioni solo strumentali che portano nel titolo la parola *Märchen* (o *Mährchen*, secondo la dicitura più antica privilegiata da Schumann)¹⁶²:

Fig. 6. Tabella delle *Märchen*-Kompositionen secondo il catalogo Hofmeister 1840–1860:

	Pf. Solo	Pf. con accompagnamento
1843	Gung'l, Joseph <i>Ton-Märchen</i> . Walzer. Op. 17. Berlin, Bote u. Bock	
1844	Gung'l, Joseph <i>Ton-Märchen</i> . Walzer. Op. 17. Berlin, Bote u. Bock (Pf. 4 H.)	Gung'l, Joseph <i>Ton-Mährchen</i> . Walzer f. Violine u. Pfte. Op. 17. Berlin, Bote u. Bock
1846	Streben [Sperling], Ernst <i>Mährchenfantasien. Stücke für Pianoforte</i> . Op. 11. Leipzig, Breitkopf & Härtel	
1847	Loewe, Carl <i>Characteristische Stücke aus der Zigeuner-Sonate. (Indisches Mährchen. Zigeuner-Tanz. Abend-Cultus)</i> , Op. 107. Dresden, Paul Dreyschock, Alexander <i>Zum Wintermährchen N. 4. Rhapsodie</i> Op. 40, Berlin, Bote u. Bock	
1848	Reinecke, Carl <i>4 Characterstücke (Arabeske. (Scherzo). Walzer. Fughette. Indisches Mährchen)</i> , Op. 12. Leipzig, Hofmeister.	
1850	Willmers, Rudolph <i>Aus der Mährchenwelt. Fantasiestück</i> , Op. 66. Leipzig, Kistner Spindler, Fritz <i>Waldmährchen pour piano</i> Op. 13. Dresden, Brauer	
1851	Richter Carl, <i>3 Charakterstücke (Märchen. Lied. Romanze)</i> , Op. 2. Berlin, Damköhler Oesten, Theodor <i>3 Märchen-Fantasien (Zigeuner-Märchen. Liebes-Märchen. Feenmährchen)</i> , Op. 73, Nr. 13. Bonn, Simrock	
1852	Polko, Elise ¹⁶³ <i>Musikalische Mährchen, Phantasien und Skizzen</i> . Leipzig, Barth	Schumann, Robert <i>Mährchen-Bilder. 4 Stücke f. Pfte u. Viola (od. Viol.)</i> , Op. 113. Kassel,

¹⁶¹ Friedrich Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monats-Bericht neuer Musikalien* [...], Leipzig 1839 (e seguenti).

¹⁶² Nei risultati sono indicate tutte le composizioni per pianoforte solo o pianoforte con accompagnamento contenenti nel titolo *Märchen/Mährchen* pubblicate dal 1840 al 1860.

¹⁶³ Le *Musikalische Mährchen, Phantasien und Skizzen* di Elise Polko sono sottolineate in corsivo nella tabella perchè non si tratta di una composizione musicale ma di un romanzo.

	<p>Gressler, Franz Albert <i>3 Ton-Aquarellen (Romance. Märchen. Novelle)</i>, Op. 24. Magdeburg, Heinrichshofen</p> <p>Willmers, Rudolph <i>Tonbilder (Märchen. Am Bache. Ständchen)</i>, Op. 81. Offenbach, André</p>	Luckhardt.
1853	<p>Beyer, Rudolph <i>Musikalische Lebensbilder. 6 Characterstücke</i> <i>(Polonaise. Die Capriciöse. Stille Nacht.</i> <i>Märchen. Mazurka. Frühlingst)</i>, Op. 3. Dresden, Bauer.</p> <p>Grüzmacher, Friedrich <i>8 Pensées musicales (Beruhigung. Schnitterlied.</i> <i>Resignation. Märchen. Romance. Volkslied.</i> <i>Lied. Rhapsodie)</i>, Op. 5. Leipzig, Whistling.</p> <p>Kullack, Theodor <i>Shéhérazade. Six petits morceaux de Salon pour</i> <i>le piano (Ein Märlein. Bajaderentanz. Ein</i> <i>Selam. Ein einsamer Schiffer. Am Ufer des</i> <i>Ganges. Ein orientalischer Traum)</i>, Op. 78, Nr. 1. Leipzig, Peters</p> <p>Willmers, Rudolph <i>Das Märchen einer Sommernacht.</i> <i>Phantasiestück.</i> Op. 89. Braunschweig, Meyer</p>	
1854	<p>Lührss, Carl <i>Märchen. Kleine Tonstücke, Heft 3. Op. 25.</i> Berlin, Bahn</p>	<p>Schumann, Robert <i>Märchenerzählungen. 4 Stücke f.</i> <i>Clarinete (od. Violine), Alt u. Pfte.</i> <i>Op. 132 .</i> Leipzig, Breitkopf & Härtel</p>
1855	<p>Mächtig, Carl <i>3 Charakterstücke (Gondellied. Märchen.</i> <i>Scherzo)</i>, Op. 6. Breslau, Leuckart</p> <p>Willmers, Rudolph <i>Winter-Märchen. 6 Phantasiebilder</i> Op. 92. Leipzig, Breitkopf & Härtel</p> <p>Jungmann, Albert <i>Loreley. Märchen aus alter Zeit. Tonstück</i>, Op. 56. Wien, Mechetti</p>	
1856	<p>Hornstein, Robert von <i>4 Fantasie-Stücke (Märchen 27. Märchen 36. An</i> <i>Klarens. Lyrisches Intermezzo)</i>, Op. 4. Offenbach, André.</p>	<p>Hauser, Michael <i>4 Romances sans Paroles p. Violon</i> <i>av. Pfte (Ahnung. Märchen.</i> <i>Einsamkeit. Andacht)</i>, Op. 37. Hamburg, Schubert et Co.</p> <p>Gleich, Ferdinand <i>Spiele und Unterhaltungen für die</i> <i>Jugend. Sechs leichte Stücke pour</i> <i>Violon et piano</i>, Op. 8. Leipzig, Merseburger</p>
1857	<p>Kohn, C.[arl?] <i>Märchen. Characteristisches Tonstück.</i> Op. 7. Wien, Witzendorf</p> <p>Taubert, William <i>Aschenbrödel.</i> <i>6 Märchenbilder</i> Op. 115 Magdeburg, Heinrichshofen</p> <p>Löschhorn, Carl Albert <i>Ein Märchen. Solo.</i> Op. 42. Leipzig, Peters</p>	<p>Eichberg, Julius <i>5 Skizzen f. Violine, Bratsche u.</i> <i>Violoncell (Allegro spiritoso.</i> <i>Andantino quasi Allegretto.</i> <i>Waldnacht. Märchen. Genuesisches</i> <i>Ständchen.)</i>, Op. 23. Leipzig, Hofmeister</p>
1858	<p>Spindler, Fritz <i>Op. 92. Märchen. Tonstück .</i> Breslau, Leuckart</p>	
1859	<p>Schimak, Friedrich</p>	<p>Vieuxtemps, Henri</p>

	<i>Mährchen am Spinnrade. Charakteristische Etude.</i> Op. 12. Mainz, Schott Abert, J.J. , <i>Ein Märchen. Musikalisches Tonbild.</i> Leipzig, Hofmeister Eppstein, Julius <i>Märchen.</i> Wien, Spina Bruyck, Carl van <i>Märchenlieder nach einigen der Kinder und Hausmärchen der Gebr. Grimm.</i> Op 13, No. 1, <i>Der Wolf und die sieben jungen Geislein</i> , No. 2, <i>Dornröschen.</i> Wien, Wessely u Büsing.	3 Märchen f. Violine u. Pfte. No. 1, <i>Das Haus-Mährchen.</i> No. 2, <i>Das Kindermährchen.</i> No. 3, <i>Das Wintermährchen</i> Hamburg, Schubert u. Co.
1860		Fiby, Heinrich <i>Märchen und Romanze.</i> 2 Stücke f. Violine u. Pfte. Op. 2 Wien, Wessely u. B.

Come si può notare da questi risultati, a partire dal 1843, ma con un significativo aumento dopo il 1850, trovano spazio nei titoli le più svariate fantasie attorno al tema delle favole: *Ton-Märchen*, *Märchenfantasien*, *Liebes-Märchen*, *Winter-Märchen*, *Märchenlieder*. Nella stragrande maggioranza dei casi si tratta di pezzi caratteristici per il pianoforte solo, di compositori poco conosciuti ai posteri ma di gran moda nei salotti del periodo come il tanto prolifico quanto sconosciuto violinista, oboista, compositore e maestro di banda Joseph Gung'l¹⁶⁴, del quale scrive il *Neue Berliner Musikzeitung* nel 1856:

*Gung'l fährt fort, sich die Gunst des Publikums zu sichern. Seine Compositionen finden rauschenden Beifall und müssen oftmals wiederholt werden*¹⁶⁵.

Tanto per fare un esempio di quanto il suo *Tonmärchen* valzer dovesse essere diventato incredibilmente famoso nel 1856, cito un episodio di vita salottiera di Vienna riportato dal *Neue Berliner Musikzeitung*:

*Wien. [...] Nicht minder enthusiastisch war der Beifall in den „verwandelten Weibern“ und der darauf folgenden bezaubernden „Seguildilla“, in welcher eine Variation mit Gungl's Walzer „Tonmärchen“ die Sinne der Zuhörer förmlich umstrickte und zu jener Beifallstürmen hinriss, wie sie seit der Essler verstummt waren*¹⁶⁶.

Il *Tonmärchen-Walzer*, che già nel 1844, solo un anno dopo essere stato pubblicato, viene riarrangiato per pianoforte a quattro mani e per violino e pianoforte, nel 1856 è ormai così

¹⁶⁴ Informazioni ricavate dal RISM-OPAC: <http://opac.rism.info>

¹⁶⁵ *Neue Berliner Musikzeitung*, 16 Aprile 1856, 10 Jg. Nr. 16, p. 126: «Gung'l continua ad assicurarsi il favore del pubblico. Le sue composizioni vengono accolte da applausi scroscianti e spesso devono essere ripetute più di una volta».

¹⁶⁶ *Ivi.*, 26 Novembre 1856, 10 Jg., Nr. 48, p. 383. «Vienna. [...] Non meno entusiasta fu l'applauso nel "verwandelten Weiben" e nel successivo incantevole pezzo "Seguildilla", nel quale una Variazione sul Valzer "Tonmärchen" di Gung'l circui letteralmente i sensi degli ascoltatori e li travolse in uno scroscio di applausi nel momento in cui Essler [il virtuoso in questione] tacque».

conosciuto da poterci costruire delle variazioni accolte con scrosci di applausi nei salotti di Vienna. Assai difficile che Schumann conoscesse Gung'l, ma forse la fama di un tale successo di pubblico poteva essergli arrivata. Schumann conosce, tuttavia Ernst Streben (pseudonimo di Ernst Sperling) dai tempi di Lipsia¹⁶⁷, che per primo titola la sua raccolta *Märchenfantasien* nel 1846¹⁶⁸.

La moda proviene, naturalmente, dall'ambiente letterario, e forse è facilmente spiegabile se si considera che proprio nel 1850 esce la sesta, grande e riveduta edizione delle *Kinder und Haus Märchen* dei fratelli Grimm¹⁶⁹.

Inoltre, ancora nel 1850 esce anche un altro oggetto fondamentale della vita salottiera di metà Ottocento, che conoscerà grandissima fortuna presso le case borghesi tedesche: le *Musikalische Märchen, Phantasien und Skizzen* di Elise Polko, pubblicate a Lipsia da Breitkopf & Härtel¹⁷⁰. Si tratta di un libricino di racconti sulle vite dei musicisti, da Mozart a Weber spaziando per Rossini, Pergolesi e l'immane Paganini, tanto romanizzate e fantasiose da farne un vero e proprio *Harmony* dell'epoca¹⁷¹.

Il decennio inaugurato da questi contributi letterari, dunque, vede le favole protagoniste anche del mercato musicale. E che di moda si tratti, ce lo indica anche il fatto che, come tutte le mode, finisce: già dal 1860 diminuisce considerevolmente il numero di *Märchen* per pianoforte.

I fattori in gioco a mio parere sono molteplici e ugualmente significativi. In particolare, se si guarda ancora una volta fra i titoli del catalogo Hofmeister, ci si accorge che, oltre a Schumann, non figura nessun altro *Märchen-“Erzählungen”* o *Märchen-“Geschichten”*, ovvero titoli in cui la dimensione narrativa, orale del racconto, è esplicitamente evocata

¹⁶⁷ Le informazioni riguardanti entrambi i compositori sono scarse ed è assai probabile che Schumann non avesse mai visto le loro partiture ma conoscesse soltanto il titolo delle composizioni dal catalogo Hofmeister e dai giornali. Ernst Streben viene nominato nel 1842 nei *Tagebücher*, quando il compositore è ancora a Lipsia: «11. Juni 1842. [...] an e.[inem] 2ten Quartett angefangen. Graf [Ernst] Streben?». Cfr. Robert Schumann, *Tagebücher* III, p. 216.

¹⁶⁸ Notizia riportata anche nell'*Allgemeine Musikalische Zeitung* del Settembre 1846, Nr. 53, p. 600.

¹⁶⁹ Da non sottovalutare, infine, il libro di racconti che esce nel 1856/57, illustrato dalla maggior parte dei pittori della Scuola di Düsseldorf orbitanti nell'ambiente schumanniano: *Märchen und Sagen für Jung und Alt. Original-Erzählungen in Prosa und Poesie. Mit 24 Illustrationen von Camphausen, Fan, Fickentscher, M. Heßl, Hoegg, Oppenheim, Süs.* Verlag des lithographischen Instituts von Arnz & Comp., Düsseldorf, 1857.

¹⁷⁰ Nel 1857 il *Neue Berliner Musikzeitung* riporta addirittura fra le *Nachrichten*: «Die bekannten “Musikalische Märchen und Phantasien” von Elise Polko sind in dritter Auflage erschienen». Cfr. *Neue Berliner Musikzeitung* 1857, p. 205.

¹⁷¹ Cfr. la recensione del libro nel *Berliner Musik Zeitung*, 11 Febbraio 1855, 5. Jg. Nr. 6, p. 47: «Das Buch ist von der innigsten Liebe zur Tonkunst durchdrungen und von einem wahrhaft poetischen Gemüthe dictirt. In etwa 30 Abschnitten, die man eben nicht anders definiren kann, als es die Verfasserin selbst gethan, Märchen, Phantasien, Skizzen, und die zuweilen von jeder dieser Kategorien etwas haben, werden die interessantesten Momente aus dem Leben der größten Meister geschildert, zuweilen auch eine ganz kurze, aber charakteristische Biographie gegeben. Das Büchlein, vorzugsweise für die Damenwelt bestimmt, ist sehr elegant ausgestattet; die Vignetten und Randverzierungen, die den Beginn jedes Abschnittes zieren und oftmals die Portraits der Künstler, denen derselbe gewidmet ist, enthalten, sind mit wahrhaft künstlerischer Liebe ausgeführt».

(nell'un caso "racconti", nel secondo "storie"). Che Schumann tenesse in particolar modo all'evocazione di un racconto in entrambi i casi è abbastanza chiaro, d'altro canto, anche dall'illustrazione del frontespizio dei *Märchenbilder* op. 113: una cosiddetta *Märchenerzählerin* nell'atto di raccontare le favole ai bambini¹⁷².

Inoltre, lo schizzo che si trova sull'ultima pagina dell'*Arbeitmanuskript* ci porta a Scheveningen, un luogo conosciuto per le cure termali sul Mare del Nord, dove Schumann ha soggiornato nel Settembre 1852. Elenco le sue letture di questo periodo:

Reise nach Scheveningen 1852. [...]

Sonnabend, den 21sten August. „Der Schatzgräber“ vortreffliche „Märchenerzählung“ vom alten Musäus.

Sonntag, d. 22sten August. Märchen von Musäus.

Freitag, d. 27sten August. „Hans Kohlhas“ Erzählung von H. v. Kleist (wäre wohl ein wirksamer Operntext)

Sonnabend, den 28sten August „Kohlhaas“ von Kleist

Sonntag, den 29sten August. Erzählungen von H. v. Kleist, einige gräßlich, doch sehr interessant.

31. August. „Melechsalah“ von Musäus

8ten September. „Der Flüchtling“, eine Erzählung in Mundt's Dioskuren, die mich sehr ergriff.

Naturalmente, Schumann attinge anche dal mondo letterario, perchè è un attento lettore e conoscitore delle tendenze estetico-musicali del suo tempo. La sua originalità, che l'autore della recensione di cui sopra, Böhmer, non ha colto, sta proprio nella dimensione narrativa evocata dal titolo e nell'organico fuori dal comune

Schumann è stato senza dubbio il primo compositore a mettere l'accento sul singolo brano, sulla piccola narrazione, sul pezzo caratteristico e fantastico¹⁷³. Sembra di poter considerare la sua influenza come decisiva anche nell'ambito della "favola strumentale": solo dopo le sue due opere, le uniche fino a quel momento a non essere per pianoforte solo, ma per un una combinazione diversa di pianoforte con accompagnamento, troviamo anche altre composizioni non per pianoforte solo. A tal proposito, risulta estremamente illuminante l'osservazione di Kazuko Ozawa, secondo la quale

Schumann war frei und offen für alle Neuigkeiten, literarischer, musikalischer, technischer oder politischer Art. Aber ihm war auch klar: „Ganz original ist keiner“, wie es im bekannten Brief an Franz Liszt heißt. Schumanns Genialität liegt darin, dass er

¹⁷² Per ragioni di spazio non inserisco l'immagine nel testo, ma è possibile vederla tramite questo link: <http://www.schumann-gesellschaft.de/bilder/vier-stuecke.html>

¹⁷³ Cfr. a proposito la voce *Fantasia*, sul concetto di *Fantasiestück* in musica a cura di Marianne Betz nell'*Handbuch der Musikalischen Terminologie* – HMT, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 2001, pp. 23-24.

*nicht der Mode vorausstürmte oder hinterherlief, sondern dass er den Zeitgeist blitzschnell erfasst und auf seine ganz eigene Weise das jeweils Neue daran in seinen Werken ausgeprägt hat. Sein Schaffen wird dadurch bis in Details der Titelgebung prägend für die Nachwelt. Ohne seine Werke wären die Arabeske von Niels Gade, die Humoreske von Max Reger oder die Novelletten von Alexander Glasunov anders betitelt worden oder gar nicht erst entstanden*¹⁷⁴.

In questo senso, dare alle stampe un lavoro intitolato *Märchenerzählungen* per clarinetto, viola e pianoforte può rientrare a pieno titolo nella capacità schumanniana di attingere dalle tendenze più attuali della cultura del momento e trasformarle in un nuovo genere.

¹⁷⁴ Kazuko Ozawa, *Ganz original ist keiner*. *Inspiration und Zeitgeist*, in *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, a cura di Helmut Loos, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig 2011, p. 399: «Schumann era aperto a tutte le novità, letterarie, musicali, tecniche o politiche. Ma per lui era anche chiaro che „completamente originale non è nessuno“, come scrive in una famosa lettera a Franz Liszt. La genialità di Schumann sta proprio nel fatto di non prendere d’assalto la moda o di corrervi dietro, ma nel recepirla al volo e poi accentuare ciò che di volta in volta rappresenta il „nuovo“ a suo modo nelle sue opere. La sua opera diventa perciò fino nel dettaglio della scelta del titolo un modello per i posteri. Senza le sue opere forse l’*Arabeske* di Niels Gade, l’*Humoreske* di Max Reger o le *Novelletten* di Alexander Glasunov si sarebbero chiamate in un altro modo o non ci sarebbero state per niente».

2.3 FONTI

Le fonti rimaste per l'op. 132 verranno descritte secondo l'ordine cronologico della loro genesi.

Le sigle delle fonti disperse o non più documentabili saranno segnalate attraverso le parentesi quadre.

ELENCO DELLE SIGLE UTILIZZATE PER LA DESCRIZIONE DELLE FONTI (IN ORDINE ALFABETICO)¹⁷⁵

[AB] *Abschrift*: copia della partitura, del clarinetto e della viola, realizzata per la prima esecuzione;

AM *Arbeitsmanuskript*: copia da lavoro della partitura. Comprende:

AM1: *Arbeitsmanuskript*, parte 1;

[AM2]: *Arbeitsmanuskript*, parte 2;

[KA] *Korrekturabzüge*: bozze di stampa per la partitura e per le voci;

OA *Originalausgabe*: edizione originale;

OAP *Originalausgabe der Partitur*: edizione originale della partitura;

OASC *Originalausgabe der Clarinettenstimme*: edizione originale della voce del clarinetto;

OASV *Originalausgabe der Violinstimme*: edizione originale della voce del violino;

OASVA *Originalausgabe der Violastimme*: edizione originale della voce della viola;

[SVP] *Stichvorlage der Partitur*: modello per la stampa della partitura;

[SVS] *Stichvorlage der Clarinetten- und Viola-Stimmen*: modello per la stampa delle voci del clarinetto e della viola;

[SVSV] *Stichvorlage zu der ad libitum Violinstimme*: modello per la stampa della voce del violino;

TE *Titelblattentwurf*: bozza per il frontespizio;

[WE] *Widmungsexemplar*: esemplare per il dedicatario dell'opera, Albert Dietrich.

¹⁷⁵ Le sigle riportate, qui come nel resto della testi, sono quelle impiegate dalla *Schumann Gesamtausgabe*. Nella traduzione italiana si è fatto riferimento al *Glossario* a cura di Maria Caraci Vela e Andrea Massimo Grassi (*La critica del testo musicale*, a cura di Maria Caraci Vela, LIM, Lucca 1995, pp. 379-394) tranne nel caso dell'*Arbeitsmanuskript*, termine di uso corrente nella letteratura schumanniana perchè proprio in Schumann assume particolare valore (cfr. Bernhard R. Appel, *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise – Schumann Forschungen 13*, Schott, Mainz 2010, p. 142).

2.3.1 DESCRIZIONE DELLE FONTI

AM1 *Arbeitsmanuskript*: copia da lavoro, parte 1

Datazione: Düsseldorf, dal 9 al 12(?) Ottobre 1853

Collocazione: *F-Pn*; Sign.: *Ms. 337*

Provenienza: Albert Dietrich. Il manoscritto deve essere in possesso di quest'ultimo almeno a partire dal 1881: nel maggio di quest'anno, infatti, nel momento di revisionare l'opera per la vecchia *Gesamtausgabe (AGA)*, Clara Schumann scrive nel suo esemplare del catalogo delle opere schumanniane: *op. 132 Manuskript im Besitz v. A. Dietrich (Oldenburg)*¹⁷⁶. Tuttavia, che si tratti proprio del manoscritto AM, e non delle *Stichvorlagen [SVS/SVS]*, è stato verificato grazie ad una lettera inedita di Gustav F. Jansen al nipote di Schumann Ferdinand del 24 Ottobre 1905¹⁷⁷. Jansen cita nella lettera uno schizzo particolare, che si trova su un manoscritto in possesso di Dietrich: *Die Aufzeichnung Sch[umann]s. über den singenden Ausrufer in Scheveningen, den[sic] Sie bei Dietrich gesehen, hätte ich gern*. Ed esattamente lo schizzo di una *Ausruferglocke in Scheveningen* si trova sull'ultima pagina di AM. Nel maggio 1909, un anno dopo la morte di Dietrich, il manoscritto viene messo all'asta da Liepmannssohn a Berlino¹⁷⁸ e acquistato da Charles Malherbe. Da qui arriva al Fondo Malherbe del *Conservatoire Nationale de Musique* di Parigi; oggi si trova nella *Bibliothèque Nationale de Paris*.

Descrizione: il manoscritto è racchiuso in una cartella di cartone grigio-verde. Consta di quattro fogli separati, carta doppia, senza filigrana, grandezza dei fogli variabile fra 34,5 × 26,7 cm e 33,9 × 26,6 cm, 24 sistemi tracciati con rastro meccanico, larghezza del pentagramma 22,9 cm, altezza delle singole righe 5mm, distanza fra i singoli pentagrammi 7 mm, altezza 27,5 cm. Al manoscritto appartiene un allegato (*Beilageblatt*), 22,3 × 26,6 cm, tagliato (più precisamente strappato) probabilmente da un foglio con 24 sistemi. Rimangono 17 sistemi, distanza fra i singoli pentagrammi 7 mm, altezza delle singole righe 5 mm, carta leggermente più fina; il foglio presenta tracce di una piegatura verticale nel centro e macchie più evidenti e numerose rispetto al resto dei fogli.

¹⁷⁶ *Thematisches Verzeichniss sämtlicher im Druck erschienenen Werke Robert Schumann's mit Inbegriff aller Arrangements etc.*, Leipzig etc. o. J. (*D-Zsch*; Archiv-Nr.: 13392-E2/A3). Cfr. p.15.

¹⁷⁷ *D-Zsch*; Archiv-Nr.: 12282-A3. Cfr. p. 16.

¹⁷⁸ Liepmannssohn Auktionskatalog 38, 21/22 Maggio 1909, Nr. 823.

Il manoscritto presenta una paginazione autografa di Schumann con il *Rötzel* da 1 a 4 e da 6 a 9. Da qui appare dunque già evidente che manchi un foglio, probabilmente numerato con 5 (questo foglio costituirà la nostra fonte [AM2]). Le pagine da 2 a 3 e da 10 a 11, invece, sono numerate da mano estranea a matita. Qui sotto nello schema la sequenza della paginazione sui singoli *folia*:

Blatt (<i>Folium</i>)	Paginazione
Bl. 1 ^r	1
Bl. 1 ^v	3
Bl. 2 ^r	4
Bl. 2 ^v	2
Bl. 3 ^r	6
Bl. 3 ^v	9
Bl. 4 ^r	8
Bl. 4 ^v	7
Bl. 5 ^r	10 (prima numerato come p. 9) ¹⁷⁹
Bl. 5 ^v	11 (prima numerato come p. 10)
[Bl. 6 ^{r+v}]	[5 + ?] = [AM2]

Che si tratti del *recto* o *verso* del foglio può essere stabilito facilmente dall'analisi ecdotica del manoscritto. Più difficile, se non impossibile, arrivare a determinare se precedentemente si trattasse di *bifolia* (*Bogen*).

Il testo musicale inizia sulla prima pagina del manoscritto, senza frontespizio. In alto a sinistra, inserita da mano estranea, si trova 2.3., probabilmente una dato archivistico. In alto al centro il titolo: *Märchenerzählungen. / I.*; subito a destra, con un inchiostro leggermente più scuro e un pennino più fino: *Albert Dietrich gewidmet*. Si tratta dell'unica testimonianza rimasta in cui Schumann avrebbe scritto *Märchenerzählungen* invece che *Mährchenerzählungen*, e in grafia latina, non tedesca, come sua abitudine. Tuttavia, confrontando la bozza per il frontespizio TE¹⁸⁰ appare chiaro, per quanto strana la scrittura possa sembrare, che si tratti comunque di Schumann. Sempre da attribuire al compositore è anche una correzione nell'indicazione degli strumenti: cancellata la dicitura *Bratsche*, troviamo, riscritta con

¹⁷⁹ Sorprendentemente, sul microfilm del manoscritto i due lati del *Beilageblatt* sono numerati con 9 e 10; sulle copie in formato digitale con 10 e 11.

¹⁸⁰ *D-DS; Breitkopf & Härtel Archiv, Nr. 109*. Cfr. la descrizione della fonte più avanti.

un pennino più doppio, *Viola*; ancora di Schumann è la numerazione con numeri romani degli altri movimenti *II.–IV.* A pagina 1, 2, 6, 7, 11 si trova il timbro rosso della Bibliothèque du Conservatoire, sulla prima e sull'ultima pagina in fondo a destra la collocazione *MS. 337.*

Il manoscritto contiene diverse correzioni autografe a matita e con inchiostro marrone, delle quali soltanto una parte è stata inserita in OA. Bisogna pertanto ipotizzare che tutte le correzioni presenti in AM siano finite nella *Stichvorlage* [SVP/SVS] andata perduta, e che una parte di esse sia stata poi riveduta da Schumann, nel corso della correzione di OA o nella stessa *Stichvorlage*. Come esempio per questo tipo di correzioni “all’indietro”, tipiche di Schumann, si veda: Nr. II, battuta 88, pianoforte, sistema superiore. In AM l’ultimo ottavo della battuta è sol¹, corretto in AM da Schumann, a matita, con l’ottava mi/mi¹. Tuttavia, nella versione definitiva troviamo di nuovo sol¹, ovvero la versione primitiva¹⁸¹.

Il numero I (p. 1–2) è completo e rappresenta la versione definitiva. Alla fine si trova la datazione autografa di Schumann *d. 11 Oct.*, e nello stesso giorno si trova nel diario *die Märchenphantasieen beendet*.

Subito sotto segue il numero II, bb. 1–12; a pagina 3 le bb. 13–66, a pagina 4 bb. 67–96; dopo segue l’annotazione per la ripetizione *von A–B* (^= b. 1–60 = b. 97–156). Inoltre, qui si trova l’indicazione di Schumann: *Clarinete bis* ⊗ [b. 8, dunque b. 97–104] *leer zu lassen*, che significa di dover lasciare vuote le prime otto misure della parte del clarinetto nella ripetizione di A–B, per poter cambiare qualcosa. Tuttavia qui si interrompe la scrittura di questo movimento. A destra si trova ancora uno schizzo per la battuta 92; sotto 16 misure in sol minore sbarrate (bb. <157A–172A¹⁸²>), che presentano una reminiscenza del secondo tema (battuta 21 e seguenti). La vera e propria conclusione del movimento molto probabilmente sarebbe dovuta proseguire a pagina 5 (la nostra fonte [AM2]), andata perduta.

Il numero III è si trova a pagina 6–7. Rappresenta in larga parte la versione definitiva, a parte correzioni di poco conto; sull’ultimo sistema si trova uno schizzo per la battuta 62.

Il numero IV è annotato a pagina 8–9, e continua sul foglio allegato e numerato con 10. A pagina 9 si trovano le bb. 21–30, subito dopo rinvio *I., 2.–5.*, cioè da battuta 1 (solo pianoforte), 2–5 (partitura completa) (bb. 30, 31–34); dopo b. 35–36 le doppie

¹⁸¹ Cfr. ancora sulla diversa idea di revisione di questa battuta le lettere di Dietrich e di Brahms a Clara Schumann durante l’edizione della *Alte Gesamtausgabe (AGA)*

¹⁸² Cfr. la trascrizione in Appendice III.


stanghette segnalano la fine di questa sezione. Sotto, le misure 37–40 sono annotate in maniera completa solo per il clarinetto e la viola, mentre la parte del pianoforte, in ogni caso una versione primitiva e diversa da quella definitiva, si interrompe a b. <49A>; per questo motivo si trova a b. <37A> nella parte del pianoforte: *siehe Beilage* come indicazione per la versione definitiva della parte del pianoforte, che si trova sul *Beilageblatt* a pagina 10. Alla fine del terzultimo sistema si trova uno schizzo per la b. 40, solo per la viola ed il clarinetto. Sulle ultime due accollature invece (raggruppate per 3 o 4 sistemi), la prosecuzione del testo musicale delle voci (solo clarinetto e viola), misure 41–49, così come una prima, grossolana scrittura della parte del pianoforte (bb. <41A–49A>, laddove a partire da b. <45A> solo la melodia del basso). Il resto del movimento sarebbe dovuto proseguire molto probabilmente sulla nostra fonte andata perduta [AM2].

Il *Beilageblatt*, a pagina 10, contiene le misure 37–53 della parte del pianoforte del numero IV; alla fine l'indicazione della ripetizione *von I* per le misure 54–82; nella parte di sopra due sistemi vuoti, in quella di sotto 3. Titolo: *Beilage. Trio zu No. 4*.

Si tratta del resto di un foglio che Schumann ha utilizzato già con sicurezza nel 1852 per diversi altri schizzi, che si trovano sul dietro della carta e che non appartengono alla genesi compositiva dell'op. 132. Il foglio presenta una piegatura verticale nel centro. Il fatto che sulla pagina contenente la parte del pianoforte per il quarto movimento delle *Märchenerzählungen* (p. 10) ci sia una perdita parziale di inchiostro in senso verticale e in coincidenza della piega, potrebbe significare che il foglio era piegato già prima di questa annotazione, e che il pennino, incontrando la piegatura nel centro, abbia perso un po' di inchiostro. Il che non esclude, tuttavia, che questa stessa annotazione non sia in ogni caso precedente alla composizione dell'op. 132: potrebbe essere nata in un altro momento come frammento per pianoforte solo, visto che le 16 misure presentano un loro compimento, ed un ritmo finora del tutto estraneo al resto del quarto *Märchen*.

I frammenti sul verso del foglio, a pagina 11, appuntati con diversi mezzi di scrittura, si presentano in ordine sparso e in diverse direzioni: in alto a sinistra (girato di 180° rispetto a pagina 10) sui sistemi da 1 a 5, scritti fino alla metà del foglio (molto probabilmente la piegatura era già presente anche in questo caso), si trova uno schizzo annotato con inchiostro nero; Titolo: *Zweistimmig*. Si tratta di una versione leggermente variata del *Liedchen von Marie und Papa*, RSW Anhang M14. Il testo della poesia è delle figlie maggiori di Robert, Marie ed Elise; è stato composto a

Scheveningen e messo in musica da Schumann in occasione del 33esimo compleanno di Clara, il 13 Settembre 1852¹⁸³. Subito a destra, sui primi due sistemi dell'altra metà del foglio, girato a sua volta di 180°, si trova un'annotazione scritta con matita

appuntata intitolata *Ausruferglocke*; sotto una battuta: . Sotto le

note si trova come indicazione del luogo: *in Scheveningen*. Questo significa che, con molta probabilità, l'appunto è da collegare al contesto del vicino *Liedchens von Marie und Papa*, composto nel settembre 1852¹⁸⁴. Il ritmo e il suono qui appuntato devono aver destato la fantasia schumanniana, e forse è possibile trovare una sua reminiscenza nell'andamento ritmico e nella tonalità delle 16 misure scritte sul retro del foglio e andate a finire nel quarto numero dell' op. 132. Il foglio lascia intravedere una piegatura nel centro in direzione verticale, e sono ancora visibili tracce di altre due piegature – una verticale e l'altra orizzontale. Si tratta probabilmente del ritaglio di un foglio che originariamente aveva 24 sistemi, un tipo di carta che Schumann ha utilizzato a Scheveningen per la *Kopistenvorlage* della partitura dell'op. 140¹⁸⁵ (*Vom Pagen und der Königstochter*).

Il terzo schizzo, il frammento dell'esposizione di una fuga intitolato *a 3.*, appartiene probabilmente alle *Sechs Klavierstücken in Fughettenform* op. 126, composte nel maggio 1853. Si trova sui sistemi 9–12 nella metà destra del foglio, subito sopra lo schizzo della *Ausruferglocke*, ma girato ancora una volta di 180° e scritto con una matita un po' meno appuntata¹⁸⁶. È da ipotizzare, dunque, che Schumann abbia utilizzato questo foglio per la prima volta a Scheveningen nell'autunno del 1852, poi probabilmente di nuovo nel maggio 1853 (periodo di composizione dell'op. 126) e in ultima istanza nell'ottobre 1853 come *Beilage* per il numero IV delle *Mährchenerzählungen*. Il fatto che Schumann abbia utilizzato un ritaglio di carta già così tanto scritto può essere dato dalla circostanza che proprio nell'Ottobre 1853, dunque periodo di composizione dell'op. 132, il compositore abbia finito le sue scorte di carta pentagrammata, e ne fa dunque un'ordinazione all' editore Senff tramite una

¹⁸³ Cfr. *Tb II*, p. 438, entrata del 12 settembre 1852: *Der Kinder Geburtstaggedichtchen u. meine Composition*. Una bella copia del *Lied* si trova oggi a Zwickau, *D-Zsch*; Archiv-Nr.: 10520–A1.

¹⁸⁴ Per una descrizione più ampia dello schizzo e del suo contesto vedi Elisa Novara, *Auf den Spuren* cit, pp. 35–45.

¹⁸⁵ *D-B*; Sign.: *Mus. ms. autogr. Schumann, R. 7*; cfr. la data alla fine del manoscritto: *Scheveningen, d. 7ten September 1852*.

¹⁸⁶ Vedi trascrizione in Appendice III.

lettera datata 10 Ottobre 1853¹⁸⁷ (l' 11 Ottobre troviamo scritto nel diario: *die Märchenphantasieen beendet*); carta che l'editore gli spedisce soltanto il 24 dello stesso mese¹⁸⁸.

[AM2] *Arbeitsmanuskript*: copia da lavoro, parte 2

Düsseldorf, 9.–12.(?) Ottobre 1853

Dispersa

Il manoscritto rappresenta in primo luogo la pagina mancante di AM1, numerata con 5 ed, eventualmente, la pagina 10, anch'essa mancante. Le due pagine avrebbero dovuto contenere la versione valida della coda del numero II (bb. 157–168) e la nuova scrittura della coda del numero IV (bb. 82–93). Molto probabilmente in [AM2] è presente anche la bella copia della seconda parte del numero IV (bb. 37–52), così come il collegamento con l'inizio, che mancano in AM1 (b. 50, clarinetto e viola).

[AB] *Abschrift*: copia della partitura, del clarinetto e della viola, realizzata per la prima esecuzione;

Düsseldorf, ca. 12.–23. ottobre 1853

Dispersa

Secondo l'entrata di Schumann nell' *Haushaltbuch*, il 23 ottobre 1853 viene eseguita la prova ufficiale delle *Märchenerzählungen* da Johann Kochner, Ruppert Becker e Clara Schumann in casa Schumanns. Il 28 e il 30 ottobre l'opera viene interpretata di nuovo, anche se con Joseph Joachim al posto di Becker. Dal momento che suonare da AM non sarebbe stato possibile, a causa delle numerose correzioni, salti e omissioni, il 23 ottobre, al più tardi, doveva essere pronta una copia della partitura e delle voci (in ogni caso solo quelle del clarinetto e della viola – sia Becker che Joachim assumono il ruolo di violisti nel caso dell'op. 132). Grazie alle entrate nell'Düsseldorf, Anton Friedrich Schlatterer e Otto Hermann Klausnitz potrebbero essere presi in considerazione come redattori di [AB]. Sulla rimanenza del manoscritto non si hanno notizie, così come sull'ipotesi che [AB] sia stata più tardi la base per le *Stichvorlagen* [SVP/SVS] (vedi descrizione più avanti).

TE *Titelblattentwurf*: bozza per il frontespizio;

Düsseldorf, ottobre 1853

¹⁸⁷ Cfr. la lettera di Robert Schumann a Bartholf Senff, *D-Zsch*; Archiv-Nr.: 7606–A2.

¹⁸⁸ Cfr. la lettera di Senffs a Robert Schumann del 24 Ottobre 1853, *Corr*, Bd. 26/2, Nr. 106.

D-DS; Breitkopf & Härtel Archiv, Nr. 109

Molto probabilmente Schumann allega TE alla lettera all'editore Breitkopf & Härtel del 3 novembre 1853.

La descrizione seguente rispecchia visivamente il manoscritto:

Märchenerzählungen.
Vier Stücke
für
Clarinette (ad libitum Violine)¹⁸⁹, Viola
und
Pianoforte.
Albert Dietrich
freundschaftlich zugeeignet
von.¹⁹⁰
[Tilde]

op. 132.

Düsseldorf,
im October 1853.

R. Schumann.

In alto a sinistra si trova il numero di tavola dell'edizione a stampa, 8841, inserito a mano dall'editore.

[SVP/SVS] *Stichvorlage der Partitur / Stichvorlage der Clarinetten- und Viola-Stimme:*
modello per la stampa della partitura / modello per la stampa delle voci del clarinetto e della viola;

Düsseldorf, al più tardi il 3 novembre 1853

Dispersa

Nella sua lettera del 3 novembre 1853 Schumann offre le *Märchenerzählungen* all'editore Breitkopf & Härtel e allega allo scritto anche le *Stichvorlagen* della partitura, del clarinetto e della viola. Molto probabilmente [SVP] e [SVS] sono sostanzialmente una revisione di [AB], se non identiche. Tuttavia non è sicuro se l'editore abbia rimandato a Schumann le *Stichvorlagen* insieme alle bozze di stampa

¹⁸⁹ Inserito con il simbolo di digamma sul lato destro del foglio.

¹⁹⁰ Aggiunto in seguito in fondo al foglio con il simbolo ⊗.

con il plico del 30 dicembre 1853, dunque non è possibile stabilire se Schumann abbia corretto e rivisto le copie per l'incisione oppure no.

Sulla rimanenza del manoscritto non si hanno altre informazioni.

[SVSV] *Stichvorlage zu der ad libitum Violinstimme*: modello per la stampa della voce del violino;

Lipsia, dopo il 9 novembre 1853

Dispersa

Il 9 novembre 1853 Schumann scrive a Breitkopf & Härtel di essersi dimenticato di allegare alla sua ultima lettera (del 3 novembre 1853) la voce *ad libitum* del violino [SVSV], che, secondo il frontespizio dell'opera, può sostituire il clarinetto. Per questo motivo chiede all'editore di provvedere a scriverne una copia all'interno della casa editrice: *Sie können Sie[sic] mit den kleinen Abweichungen, die unter der Clarinettstimme in der Partitur angemerkt sind, von einem Copisten dort abschreiben lassen, da ich keine Abschrift der Partitur besitze*. Per questo motivo il redattore di [SVSV] è un copista di Breitkopf & Härtel, incaricato di stilare la parte *ad libitum* del violino copiando da [SVP] – a detta di Schumann – le variazioni inserite sotto la voce del clarinetto. Se Schumann abbia mai più ricontrollato questa voce è ignoto, ma è possibile ipotizzare che il compositore abbia ricevuto [SVSV] insieme alle altre *Stichvorlagen* con la spedizione del 30 dicembre 1853, contenente le bozze di stampa [KA].

Ignote altre informazioni sull'attuale situazione del manoscritto.

[KA] *Korrekturabzüge*: bozze di stampa per la partitura e (probabilmente) per le voci;

Düsseldorf, 30 dicembre 1853–3 gennaio 1854

Disperse

Il 30 dicembre 1853 Breitkopf & Härtel invia a Schumann le bozze di stampa [KA]; Schumann controlla il materiale velocemente e nell'arco di pochi giorni spedisce di nuovo all'editore, il 3 gennaio 1854. Molto probabilmente [KA] contiene la stampa della partitura e di tutte le voci, anche se nel carteggio il dato non è specificato.

Sulla possibile rimanenza della fonte non si hanno informazioni.

OA *Originalausgabe*: edizione originale, comprende:

OAP *Originalausgabe der Partitur*: edizione originale della partitura;

OASC *Originalausgabe der Clarinettenstimme*: edizione originale della voce del clarinetto;
OASV *Originalausgabe der Violinstimme*: edizione originale della voce del violino;
OASVA *Originalausgabe der Violastimme*: edizione originale della voce della viola;

Lipsia, Breitkopf & Härtel, Febbraio/Marzo 1854.

Titolo, solo in OAP:

Mährchenerzählungen.
VIER STÜCKE
für
Clarinete, (ad libitum Violine) Viola und Pianoforte
Albert Dietrich
freundschaftlich zugeeignet
von
ROBERT SCHUMANN.

Op. 132.

Eigenthum der Verleger.

Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.
Pr.[eis]1Thlr.20 Ngr.
Eingetragen in das Vereinsarchiv.
Entf.^d Sta.Hall.
[Numero di lastra:] 8841

Tutte le voci portano lo stesso numero di lastra.

Descrizione: l'edizione originale della partitura comprende 18 pagine (frontespizio, verso vuoto, 25 pagine musicali numerate), il testo musicale va da pagina 3 a 27, pagina 28 è vuota e non numerata.

La parte del pianoforte è incisa a caratteri tipografici normali, quelle del clarinetto e della viola con caratteri più piccoli.

Le voci comprendono 4 pagine ognuna.

Schumann riceve i suoi esemplari il 15 febbraio 1854, dunque al più tardi a partire da questa data l'op. 132 si può dire pronta per essere pubblicata; tuttavia le inserzioni dell'editore escono soltanto nel marzo 1854.

Esemplari consultati:

D-Zsch; Archiv-Nr.: 4501-D1/A4, Bd. 24 (esemplare personale di Schumann della prima tiratura, senza prezzo sul frontespizio);

D-Zsch; Archiv-Nr.: 2013.077-D1/A4.

[WE] *Widmungsexemplar*: : esemplare per il dedicatario dell'opera, Albert Dietrich.

Düsseldorf, 20 febbraio 1854

Proprietario ignoto

Stando ad una lettera di Albert Dietrich ad Hermann Erler del 17 aprile 1886,

Schumann avrebbe regalato al dedicatario delle *Mährchenerzählungen* op. 132 un esemplare della prima edizione a stampa il 20 febbraio 1854, aggiungendovi questa dedica: *An Albert Dietrich zu langer Erinnerung am 20. Februar 1854 (einem guten Tage) von seinem R. Schumann.*

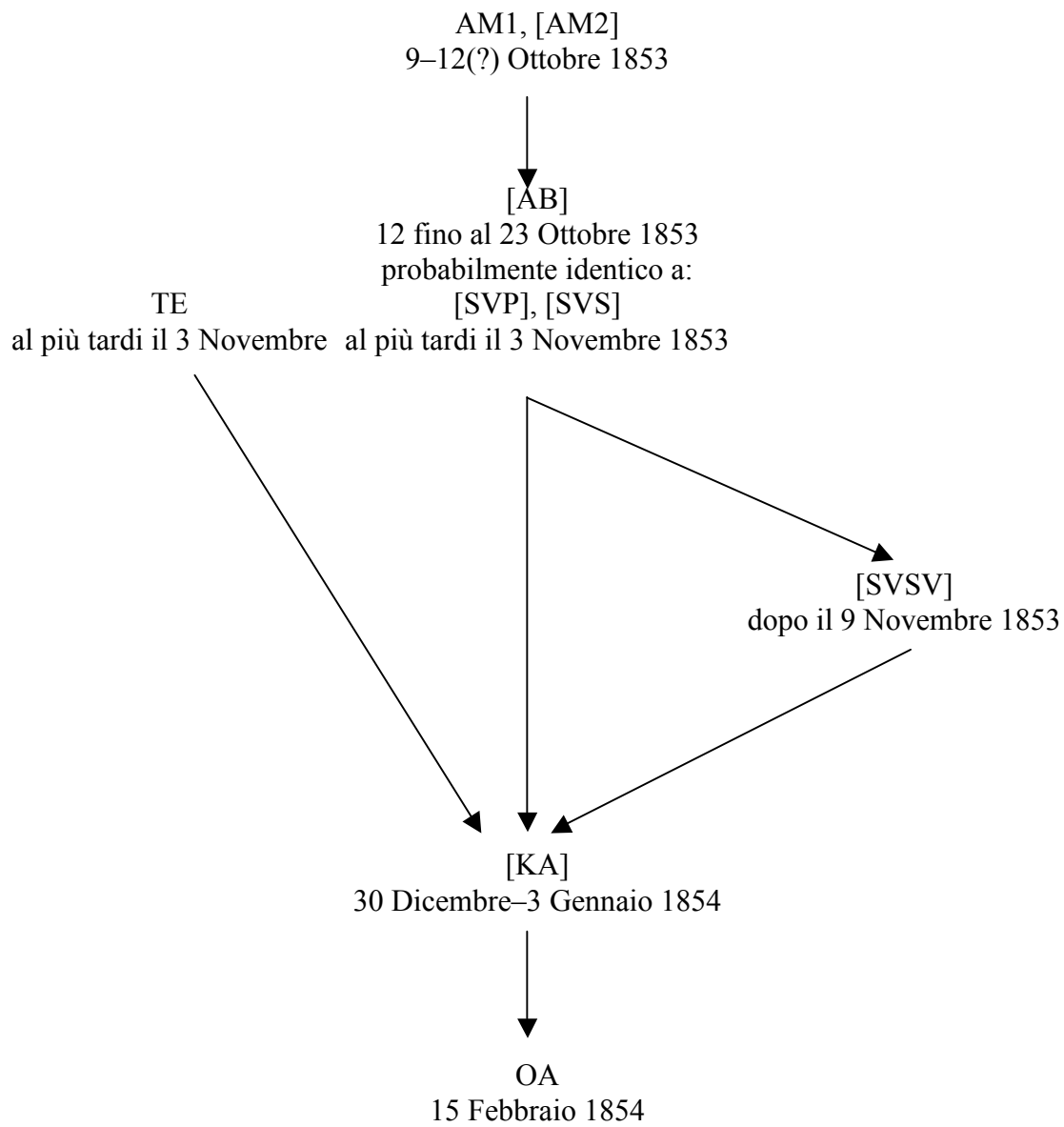
Tuttavia l'esemplare con la preziosa dedica schumanniana non è mai stato trovato.

2.3.2 VALUTAZIONE DELLE FONTI

Dal momento che OA rappresenta l'unica fonte rimasta in cui il testo musicale sia stato tramandato in maniera completa, essa diventerà necessariamente anche la fonte principale di questa edizione. Oltretutto, le fonti precedenti [AB], [SV, SVS, SVSV] e [KA] sono andate perdute e pertanto non possono essere impiegate per la redazione.

L'*Arbeitsmanuskript* AM, a sua volta, mostra uno stadio primitivo del testo musicale in quanto in più parti solo abbozzato e non compiutamente realizzato; per questo motivo AM può essere utilizzato come fonte di riferimento soltanto in casi in cui si dà l'ipotesi di un errore di copiatura dalla *Stichvorlage* o di errore di stampa in OA.

Le relazioni fra i singoli testimoni e la loro parentela genetica rivelano il seguente stemma:



3. PROBLEMI CIRITICI RELATIVI ALL'EDIZIONE DELLE *PHANTASIESTÜCKE* PER PIANOFORTE, VIOLINO E VIOLONCELLO OP. 88

3.1 INTRODUZIONE

Nel 1842, il cosiddetto “anno della musica da camera”, Schumann si cimenta nei maggiori generi cameristici: il quartetto d'archi (op. 41), il quintetto con pianoforte (op. 44), il quartetto con pianoforte (op. 47) e infine il Trio con pianoforte (op. 88). Tuttavia quest'ultima composizione non uscirà che otto anni più tardi, nel 1850, in una versione fortemente riveduta e con un nuovo titolo, *Phantasiestücke für Klavier, Violine und Violoncello*.

Di tutti i generi cameristici che Schumann affronta nel 1842, il Trio con pianoforte è quello che all'epoca godeva della minor reputazione e della minor fortuna nelle sale da concerto: anzi, proprio in quegli anni esso attraversa una fase di grandi cambiamenti, ben documentabili nella stampa musicale coeva. Alla luce della genesi compositiva dell'op. 88, più travagliata rispetto a quella dei trii successivi (opp. 63, 80 e 110), il rapporto di Schumann con il genere appare invero controverso, a conferma della incerta caratterizzazione del Trio nei primi anni '40 dell'Ottocento.

La riflessione schumanniana sul genere, tuttavia, come abbiamo visto nel primo capitolo, si riflette negli articoli pubblicati a più riprese sulla *Neue Zeitschrift für Musik* fra il 1836 e il 1842, in cui il primo Trio di Mendelssohn in re minore, l'op. 49, viene salutato da Schumann come il *Meistertrio der Gegenwart wie es ihrerzeit die von Beethoven in B und D, das von Franz Schubert in Es waren*, come l'esempio più riuscito in quegli anni di composizione per Trio con pianoforte, come lo erano stati, a loro tempo, i trii di Beethoven opp. 97 e 70¹⁹¹.

Il 3 Dicembre 1842 si legge nell'*Haushaltbuch: Trio v. Mendelssohn* [op. 49]. Tre giorni dopo, il 6 Dicembre, la nota: *Triogedanken*¹⁹² – pensieri su un Trio. In che modo e in quale misura il primo Trio per pianoforte di Mendelssohn, l'op. 49 in re minore, abbia avuto effetto sull'idea del primo Trio per pianoforte di Schumann è difficile da stabilire, in quanto il suo primo tentativo in questo genere rimanda piuttosto all'esempio di Beethoven e Schubert invece che inserirsi sulle orme di Mendelssohn. Oltretutto Schumann nel 1842 conosceva già l'opera di Mendelssohn, che aveva ascoltato per la prima volta intorno alla fine dell'ottobre

¹⁹¹ Durante il lavoro sulla prima rassegna critica del 1836 Schumann annota talvolta sul suo diario segni di insofferenza nei riguardi delle composizioni da recensire: 28 Luglio 1836: «[...] *Nachmittag über Trio's von Dobrzynsky p[our]p[ianoforte]. geschrieben mit Unlust*. 6 Agosto 1836: [...] *Rezension über Hiller* [Trio opp. 6–8] *mit großem Widerwillen gearbeitet*» (Tb II, pp. 22–23).

¹⁹² Tb III, p. 231.

1839: *Mendelssohn hübsch vorgespielt. Zu einer Matinée bei ihm, wo er neues herrliches Trio spielte.*

Sarà solo con il primo Trio consegnato alle stampe, l'op. 63 nel 1848, anch'essa in re minore, che alcuni dei caratteri portanti dell'esempio mendelssohnniano entreranno a far parte del linguaggio schumanniano, come in quello di diversi altri compositori del tempo¹⁹³. Il processo di composizione dell'op. 88, inoltre, dal 1842/1843 fino al 1850 si inserisce inoltre esattamente nel periodo che vede nella stampa musicale i maggiori cambiamenti di paradigmi estetici nei riguardi del genere.

3.2 GENESI E DATAZIONE

Stando alle entrate nel diario, Schumann ha in mente di scrivere un Trio probabilmente già nell'Agosto 1836¹⁹⁴, proprio durante il periodo in cui nella *NZfM* recensisce il primo gruppo di trii¹⁹⁵:

22 Agosto 1836: *Ideen zum Trio.*

24 Agosto 1836: [...] *Triophantasien.*

Non rimangono tuttavia schizzi per un trio risalenti al 1836. E' del 6 Dicembre 1842, invece, l'annotazione che registra nel diario l'inizio della composizione dell'op. 88, che continua senza interruzioni fino all'11 Dicembre¹⁹⁶:

6 Dicembre 1842: *Triogedanken.*

7 Dicembre 1842: *Ister Satz v. Trio fertig u. Vieles im Scherzo [Humoreske?]¹⁹⁷.*

8 Dicembre 1842: *Fleißig u. glücl.[ich] im Trio.*

9 Dicembre 1842: *Triofleiß.*

10 Dicembre 1842: *Abends Quartett – Quintett bei uns – Parish – sehr vergnügt – Trio[?]¹⁹⁸*

¹⁹³ Cfr. a tal proposito il saggio di Markus Waldura, *Vier romantische Klaviertrios in d Moll im Vergleich: Mendelssohn – Schumann – Hensel – Berwald*, in: *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, Studio Verlag, Sinzig 2002, pp. 785–813.

¹⁹⁴ *Tb II*, p. 24. («Idee per un Trio. / Trio-fantasia»).

¹⁹⁵ Cfr. *GS I*, p. 168–180, e *GS II*, pp. 220–222.

¹⁹⁶ *Tb III*, pp. 231.

¹⁹⁷ Il secondo movimento del trio, l'*Humoreske* nella versione definitiva, in AM1 è segnalata soltanto con <molto vivace> *Lebhaft*.

¹⁹⁸ La fine della parola risulta purtroppo illeggibile secondo la *Kritische Gesamtausgabe* dei Diari e anche dopo un'ulteriore visione dell'originale. Non è da escludere la possibilità che si tratti di un commento ad un trio eseguito durante la serata di musica citata poco prima con la signora Parish e sua figlia Harriett, amiche e

11 Dicembre 1842: *Trio fast beendigt.*

Tuttavia questa prima fase lavorativa non può essere documentata con certezza dall'*Arbeitsmanuskript* in nostro possesso, AM1¹⁹⁹, dal momento che il manoscritto è datato 15 Dicembre 1842, ovvero esattamente nel giorno in cui Schumann – secondo il diario – ricomincia a lavorare al trio. Pertanto è da supporre che dal 6 all'11 Dicembre 1842 Schumann abbia lavorato ad una prima stesura [EW], gli schizzi per la quale sono andati perduti. La composizione del trio riprende, dunque, il 15 Dicembre²⁰⁰:

15 Dicembre 1842: *Am Trio angef.[angen] zu schreiben.*

16 Dicembre 1842: *Am Trio geschr.[ieben] – zu viel – Unwohlsein abends.*

Dal 17 al 19 Dicembre il diario registra: *Unwohl.* Non è possibile stabilire se Schumann continui a lavorare al trio durante questo periodo contrassegnato da un malessere generale, tuttavia in AM1 il terzo movimento – nell'*Arbeitsmanuskript* il trio ha ancora la forma classica in quattro movimenti – è datato 22 Dicembre: *M. G. fortgesetzt am 22. Dez. 1842;* mentre l'ultimo movimento – del quale rimane ben poco nella versione finale pubblicata nel 1851 – reca un commento e la data: *28 Dez. 1842 / Am letzten Satz ist noch zu ändern. R. Sch.* Nello stesso giorno riporta nel diario che la scrittura del trio è terminata²⁰¹:

28 Dicembre 1842: *Das Trio fertig geschrieben.*

Le correzioni apportate da Schumann al manoscritto sono moltissime: mentre il testo musicale, in particolar modo dei primi tre movimenti, è complessivamente già presente nel manoscritto, dall'analisi dei diversi tipi di inchiostro e di revisioni è stato possibile individuare quattro strati di correzioni in AM1 e due in AM2 – foglio stilato forse in concomitanza con la quarta revisione di AM1. In AM2 troviamo, infatti, una nuova versione delle bb. 1–19 e 42–57 del primo movimento e la riscrittura delle bb. 171–202 del Finale; infine, come vedremo nella descrizione delle fonti, non è da escludere che un terzo foglio [AM3], contenente probabilmente una variazione (*Variation A*) prevista per il Finale e una battuta (da Schumann numerata nel manoscritto con 213) per il quarto movimento con

conoscenti di Clara, dal momento che le annotazioni riguardanti il processo compositivo del trio sono poste quasi sempre al margine sinistro dell'annotazione, laterali rispetto al resto, mentre quest'ultima nota riguardante il trio si trova nel corpo del testo. Il programma della *Musikabend* purtroppo non è ricostruibile, ma vede forse la partecipazione di Ferdinand David (Cfr. lo scambio di lettere fra Schumann e il violinista del 10 Dicembre 1842: David a Schumann: *Corr.*, Bd. 14 Nr. 2426; di Schumann a David: *D-LEsm*; Sign.: A/1965/2010).

¹⁹⁹ *F-Pn*; Sign.: *Ms. 312 (2)*.

²⁰⁰ *Tb III*, p. 232.

²⁰¹ *Tb III*, p. 233.

annessa un nuovo finale, fosse originariamente incluso al manoscritto²⁰². La maggior parte delle correzioni devono essere finite, in ogni caso, nella *Reinschrift* [KAP], databile all'incirca nella prima metà del 1843, purtroppo andata perduta. Una delle prime revisioni apportate al manoscritto è la traduzione delle agogiche dall'italiano al tedesco²⁰³.

Da una lettera di Clara Schumann all'amica Marie Lichtenstein del 31 Dicembre 1842 sappiamo che Robert regala il manoscritto a sua moglie per il Natale 1842, insieme al Quartetto per pianoforte op. 47, scritto anch'esso intorno al Novembre dello stesso anno:

Mein Mann hat mich zu Weihnachten wieder überrascht, daß ich auf's tiefste erschüttert war von seiner Liebe zur Kunst und seinem schönen, edlen Streben nach dem Höchsten in der Kunst. Er hatte heimlich ein Claviertrio und ein Clavierquartett componirt, und beschert es mir am Heiligen Abend²⁰⁴.

Tuttavia, nel resoconto autobiografico del Febbraio 1843 sui mesi precedenti Schumann sottolinea che proprio per colpa del suo malessere generale non è riuscito, in verità, a terminare il trio per Natale:

Gearbeitet hab'ich in den letzten Monaten ein Quartett f. P[iano]ff[or]te mit Violine pp, ein Trio f. P[iano]ff[or]te, Violine u. V[iolon]cello, und zuletzt Variationen f. 2 P[iano]ff[or]te, 2 V[iolon]cellos u. Horn. Die beiden ersten wollte ich meiner Klara zu Weihnachten beschenken, wurde aber mit dem Trio nicht ganz fertig, und hatte mir durch zu viel Arbeiten eine Nervenschwäche zugezogen, die uns bange machte. Der Himmel hat mich aber beschützt und die liebevollste Pflege von Klara mir beigestanden²⁰⁵.

Le intenzioni, tuttavia, sono di mettere mano al manoscritto il prima possibile, in modo da poterlo far ascoltare a Liszt insieme al Quartetto op. 47 in un previsto, ma forse non realizzato, incontro a Berlino. A quest'ultimo scrive il 2 Gennaio 1843:

Mein theurer Freund,

²⁰² Cfr. il paragrafo "3.5.1 Descrizione delle fonti", p. 83.

²⁰³ Cfr. a questo proposito anche il *Projectenbuch*, dove Schumann si appunta in una nota dal titolo: «*Motionen an eine zukünftige Musiker-Versammlung. / 1) Verein gegen Modernisirung älterer classischer Werke. 2) Verein zur Ausmerzung italienischer und französischer Vortragsbezeichnungen (wenn nicht alle, so doch der entbehrlichen) desgleichen gegen Titel in ausländischen Sprachen!*» (Pb, p. 25). Come anche: «*Projecte in der Leipziger Musikschule zu stellen: Möglichst deutsche Bezeichnungen des Vortrags einzuführen.*» (Pb, p. 18).

²⁰⁴ D-LEM; Sign.: Msa PB 24: «Mio marito a Natale mi ha di nuovo sorpreso così tanto, che il suo amore per l'arte e il suo nobile e bello sforzo per raggiungere le vette dell'arte mi ha scosso fin nel profondo. Ha scritto segretamente un Trio con pianoforte e un Quartetto con pianoforte e me li ha donati la Vigilia di Natale».

²⁰⁵ Tb II, p. 255: «Negli ultimi mesi ho lavorato ad un Quartetto per pianoforte con violino etc., a un Trio per pf., violino e violoncello e infine a delle Variazioni per 2 pf., 2 violoncello e corno. Volevo regalare le prime due alla mia Clara per Natale, ma non sono riuscito a terminare il Trio, e per il troppo lavorarci mi sono procurato una nevrastenia che ci ha fatto trepidare. Tuttavia il Cielo mi ha protetto e le amorose cure di Clara mi hanno assistito».

Einen freundlichen Gruß und Glückwunsch zu 1843 wollte ich Ihnen heute nur schicken durch unsre anmuthige Freundin Elise [List], die Ihnen mehr von uns erzählen wird. Vielleicht sehen wir uns auch bald in Berlin. [...] Meine Frau hätte wohl auch Lust, eine Soirée in B. zu geben. [...] Ich habe ein Quintett geschrieben; dies sollte meine Frau vielleicht auch in B. spielen; ich würde mich freuen, wenn Sie es hörten – es macht eine recht frische Wirkung. Auch ein Quartett für Pianoforte etc. und ein Trio hab' ich fertig – aber noch nicht gehört. Bis zu unserer Ankunft in Berlin würde ich aber alles in Ordnung bringen, damit Sie's kennen lernten – ich weiß ja, Sie lieben manches an meiner Musik – drum nennen Sie mich nicht unbescheiden²⁰⁶.

Il pianificato viaggio a Berlino di cui Schumann parla nella lettera con molta probabilità non andrà a buon fine, o quantomeno non ne viene fatta parola nei diari e nelle lettere. Tuttavia la prolificità di Schumann nel campo della musica da camera viene accolta con successo, e nel Gennaio 1843, Wieck ne parla all'editore Whistling in una lettera:

Ich erstaune über die Fruchtbarkeit meines Schwiegersohnes, nicht weniger über seine Thätigkeit. Mündlich über Alles... [...] Das interessante Programm von Sch. hatte ich schon gesehen. [...] Werden Sie das Quartett u. Trio nicht zur hören bekommen?²⁰⁷

La *Musikalische Morgenunterhaltung* organizzata da Robert e Clara Schumann al Gewandhaus l'8 Gennaio del 1843²⁰⁸ presenta nel programma per la prima volta il Quintetto op. 44 e il primo Quartetto op. 41. Schumann ne parla con soddisfazione in un appunto sul suo diario del 17 Febbraio 1843, notando come anche il pubblico inizi ad interessarsi alle sue composizioni:

Auch für meine Arbeiten fängt das Publicum an sich zu interessieren an. Ich hab' es mit Freuden bemerkt in einer Matinée, die wir privatim <in> gaben. Den Zeddel müssen wir

²⁰⁶ *Briefe NF*, 2/1904, pp. 223–224. Lettera datata in Jansen 3 Gennaio 1843: «Mio carissimo amico, i migliori auguri per il 1843 e un sincero saluto volevo oggi inviarle attraverso la nostra cara amica Elise [List], che vi racconterà di più su di noi. D'altronde forse ci vedremo presto a Berlino. [...] La mia signora avrebbe anche voglia di dare una Soirée a B.[erlino]. Io ho scritto un Quintetto; con tutta probabilità mia moglie lo suonerà a Berlino; sarei davvero felice se lo ascoltaste – fa davvero un bell'effetto. Ho scritto anche un Quartetto con pianoforte e un Trio – ma non li ho ancora mai ascoltati. Fino al nostro arrivo a Berlino, in ogni caso, vorrei sistemare ogni cosa, in modo da poterglieli fare ascoltare – lo so che c'è più di una cosa che vi piace nella mia musica – ma non mi chiami per questo immoodesto». Più di una volta Liszt aveva consigliato a Schumann di cimentarsi nel genere cameristico, assicurandogli che in questo modo le *succès marchand* non sarebbe mancato. Cfr. la lettera del 5 giugno 1839 di Liszt da Albano: «Je crois déjà dans une de mes lettres précédentes vous avoir exprimé le désir que j'éprouvais, de vous voir écrire quelques morceaux d'ensemble, Trios, Quintettes ou Septuors. Me pardonnez-vous d'insister encore sur ce point? Il me semble que vous en seriez plus capable que qui que ce soit aujourd'hui. Et je suis convaincu que le succès, meme le succès marchand ne leur manquera point». (La Mara, *Liszt's Briefe I*, 1893, pp. 26–28).

²⁰⁷ Dalla copia di Gustav Jansen della lettera di Friederich Wieck a Whistling datata 12/17 Gennaio 1843. L'originale si trova in un fondo privato: «sono stupito dalla dalla prolificità di mio genero, non di meno dalla sua attività. Ma di tutto ciò ne parliamo a voce. [...] Avevo già visto l'interessante programma di Schumann. [...] Non riceverete il Quartetto e il Trio?»

²⁰⁸ Cfr. Alfred Dörrfel, *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig. Vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, pp. 102–103.

*uns aufheben. Wir haben uns dadurch viel Freunde gemacht. Klara war eine Wirthin und spielte ohne Gleichen gut*²⁰⁹.

L'op. 88, tuttavia, non figura nel programma. Pochi giorni dopo Schumann riprende la composizione del primo movimento dell'op. 54, termina l'*Andante und Variationen* op. 46 e nel Febbraio continua con la scrittura dell'op. 50: non c'è da meravigliarsi se la rilettura e correzione dell'op. 88 passi in secondo piano. Il *verso* di una correzione proveniente dal manoscritto [EW] per l'*Andante con Variazioni* op. 46, scritta su un foglio databile all'incirca dal 26 al 30 Gennaio 1843²¹⁰, e incollata su AM1 all'interno del secondo movimento²¹¹, ci consente di datare AM1 in ogni caso dopo il Febbraio 1843: Schumann lavora su questo stesso manoscritto ancora dopo la conclusione dell'op. 46 – segnale ne è infatti l'utilizzo di un frammento del manoscritto per quest'ultima.

La notizia che Schumann abbia terminato un Trio è comunque di dominio comune: dall'invito ad una *Matinée* in casa Voigt sappiamo infatti che al compositore viene offerto di poter eseguire per l'occasione una delle sue nuove opere, il trio o il quartetto:

*Werther Freund,/ ich war Vormittag bei Ihnen,/ um Sie zu einer musikal./ Morgenunterhaltung, morgen/ Mittwoch, 10 1/2 Uhr, freundlichst/ einzuladen [...] Mendelsohn,/ David usw. kommt auch/ und ist Ihre liebe Gattin/ noch im Stande Ihr Quintett (oder Ihr neues opus,/ Trio oder Quartett) zu spielen,/ so wäre das mehr als schön*²¹².

Tuttavia il Trio non fu suonato neanche in questa occasione. Bisogna anche considerare, d'altronde, che il lavoro sulla *Peri* op. 50 occupa certamente tutta la primavera 1843, durante la quale il compositore è editore e giornalista per la *NZfM*, e professore di pianoforte al neonato conservatorio di Lipsia²¹³.

Nel giugno dello stesso anno l'op. 88 non è ancora stata provata per la prima volta. Nella lettera di risposta all'amico Johann Joseph Verhulst del 19 Giugno 1843²¹⁴, infatti, che si congratula con lui per aver composto così tanto – *Du hast so viel Schönes gemacht, so viel*

²⁰⁹ *Tb II*, p. 255: «Il pubblico inizia ad interessarsi alle mie composizioni. L'ho notato con gioia durante una *Matinée*, che abbiamo organizzato privatamente. Abbiamo dovuto annullare il biglietto d'ingresso e così ci siamo fatti molti amicit. Klara è stata una un'ottima padrona di casa e ha suonato in maniera ineguagliabile».

²¹⁰ Per la descrizione di questa fonte confronta la recente edizione critica dell'*Andante und Variationen* op. 46 a cura di Michael Beiche, in: *RSA II/3*, in corso di stampa.

²¹¹ *F-Pn*; Sign.: Ms. 312 (2), p. 11, bb. 129–140.

²¹² *Corr*, Bd. 15, Nr. 2536. Lettera inedita, datata 1(?) Aprile 1843: «Carissimo amico, sono passato da lei in mattinata per invitarla ad una *Musikalische Morgenunterhaltung* domani, mercoledì, 10 ½. [...]. Mendelsohn, David e così via verranno e se la sua cara Signora volesse suonare il suo *Quintetto* (o una sua nuova composizione, il *Trio* o il *Quartetto*), sarebbe più che apprezzato».

²¹³ Cfr. anche la nota autobiografica schumanniana nel diario matrimoniale del 28 Giugno 1843: «Die *Peri* und in etwas die *Musikschule* nahm denn meine ganze Zeit im vergangenen Vierteljahr in Anspruch. Für Anderes blieb wenig übrig». (*Tb II*, p. 266).

²¹⁴ *Briefe NF*, 2/1904, p. 228–229.

*neues – Dein / Quintett soll so schön seyn; Du hast ein Neues Quartett ein Neues Trio / und Andante mit Var. gemacht*²¹⁵ – Schumann scrive di non aver ancora ascoltato il trio. Aggiunge anche che la composizione è di tutt'altro stile rispetto al Quintetto o al Quartetto: *ganz anders, ganz leiser Natur*:

*Endlich, mein lieber Verhulst. [...] An meinem Quintett und Quartett wird Dir manches zusagen; es ist ein recht reges Leben darin. Das Trio [A moll] hab' ich noch nicht gehört; es ist ganz anders, ganz leiser Natur; wir wollen's in diesen Tagen probiren, wenn Rietz zurückkommt, der Violoncell spielt und ein ganz vortrefflicher Mensch und Musiker überhaupt ist*²¹⁶.

Una prima bella copia della partitura e delle voci doveva, tuttavia, essere già pronta, dal momento che nella lettera si accenna alla possibilità di provarla per la prima volta al ritorno di Julius Rietz²¹⁷. Il violoncellista è di nuovo a Lipsia a partire dal 27 Giugno 1843. Più o meno un mese dopo, il 24 Luglio 1843, secondo una nota nel diario, il trio viene finalmente provato in forma privata in casa Schumann²¹⁸. In tal modo si può stabilire ipoteticamente che [KAP] e [KAS] potrebbero datare al più tardi Luglio 1843.

Questa prima prova, dunque, secondo quanto annunciato nella lettera a Verhulst, potrebbe essere stata eseguita da Clara Schumann al pianoforte, Julius Rietz al violoncello e Ferdinand David al violino, ma non è possibile avere notizie più precise al riguardo.

Come non è possibile stabilire con certezza quale copista lipsiense abbia ricevuto l'incarico di stilare la bella copia [KAP] e [KAS], dal momento che nei diari non si trovano precise indicazioni. L'unico indizio che potrebbe essere preso in considerazione si trova nel diario, il 21 Giugno 1843²¹⁹, in cui Schumann scrive che al copista Brückner deve essere pagata una somma di 3 Talleri; il dato, tuttavia, potrebbe anche riguardare la scrittura della parte del pianoforte del Quintetto op. 44, anch'essa stilata da Brückner²²⁰. Dalle informazioni su questo copista sappiamo che egli era particolarmente richiesto da Schumann grazie alla sua precisione e correttezza per la bella copia di manoscritti particolarmente disordinati– e dunque sia AM1 che AM2 potrebbero essere stati candidati privilegiati.

²¹⁵ *Corr*; Bd. 15, Nr. 2544. Lettera dell'11 Marzo 1843.

²¹⁶ «Finalmente, mio caro Verhulst. [...] I miei Quartetti ti piaceranno; c'è veramente una bella vita piena lì dentro. Il Trio [la minore] non l'ho ancora ascoltato; ma è di natura completamente diversa, più intimo e sommesso; vogliamo provarlo in questi giorni, appena sarà di ritorno Rietz, che suona il violoncello ed è comunque una bella persona e un eccellente musicista».

²¹⁷ Julius Rietz (1812 – 1877), violoncellista, compositore e direttore d'orchestra, in questo periodo *Städtischer Musikdirektor* a Düsseldorf (1836–1847).

²¹⁸ *Tb III*, p. 256: «Früh Trio u. Quartett I^o».

²¹⁹ *Tb III*, p. 254: «An Brückner f. Noten 3. –. –. [3 Talleri]».

²²⁰ Cfr. Anette Müller, *op. cit.*, pp.123–126.

Il trio risuona di nuovo in casa Schumann quasi un anno dopo, il 7 Agosto 1844²²¹, insieme ad uno dei quattro trii che Eduard Krüger invia a Schumann con la preghiera di farlo conoscere, magari tramite una recensione, o di farsi da tramite presso un editore musicale per la pubblicazione²²². Secondo l'annotazione sul diario, l'esecuzione avviene alla presenza del libraio Eduard Avenarius²²³ con Ferdinand David al violino. Da una lettera di quest'ultimo a Robert Schumann²²⁴, scritta il giorno prima dell'incontro, il 6 Agosto 1844, il violinista aggiunge che, nel caso in cui non ci siano prove all'indomani, avrebbe portato anche il violoncellista *Marcus*:

*Lieber Schumann Ich komme; wo möglich bringe ich Marcus mit, wenn keine Probe ist was ich aber heute Abend erst erfahre; wenn ich nichts absage lasse so kom ich um 11. jedenfalls aber um 1 Uhr*²²⁵.

Dunque la prova è eseguita da Ferdinand David al violino, forse con tale *Marcus* al violoncello, e possiamo ipotizzare con Clara Schumann al pianoforte. Taciuta rimane, purtroppo, qualsiasi notizia sulla buona o la cattiva riuscita della prova. Immaginando che dopo questa prova Schumann apporti delle modifiche a [KAP] e [KAS], dalle quali con tutta probabilità hanno suonato i musicisti, possiamo dunque datare intorno ad Agosto/Settembre 1844 le revisioni di [KAP] e [KAS] (nell'ipotetico stemma come [KAP rev] e [KAS rev]). Appare evidente da tante revisioni l'insicurezza di Schumann nei confronti dell'opera, che ha nel frattempo già ricevuto un'offerta per la pubblicazione del trio da Whistling nel 1843 ma ancora non si decide ad inviare il manoscritto.

²²¹ *Tb III*, p. 369: *Früh David u. Avenarius – Trio v. Krüger u. mir.*

²²² Cfr. la lettera di Eduard Krüger a Robert Schumann del 9 Luglio 1844 (*Corr*, Bd. 17, Nr. 2965).

²²³ Eduard Avenarius (1809–1885), libraio a Lipsia e Parigi.

²²⁴ *Corr*, Bd. 17, Nr. 2963. Lettera stampata anche in Ute Bär, «Robert Schumann und Ferdinand David», in: „*Neue Bahnen*“. *Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen (Schumann Forschungen 7)*, p. 67. Cfr. anche la lettera d'invito di Schumann a David, recentemente ritrovata e messa all'asta da Stargardt a Berlino (J. A. Stargardt Katalog 700, Auktion 25. und 26. März 2014, Kempinski Hotel Bristol Berlin, p. 407), in cui Schumann propone esplicitamente al violinista di provare il trio: «*Lieber David, / Verschlägt es Dir nichts, so läßt Dich meine Frau bitten, statt Morgen lieber Mittwoch zu Mittag zu uns zu kommen. Vielleicht können wir vorher unser Trio spielen; wir sind den ganzen Vormittag zu Hause. Morgen Abend hoffen wir Dich bei Frege's zu finden und das genauere wegen Mittwoch zu besprechen. [...]*».

²²⁵ «*Io vengo e, se possibile, porto anche Marcus con me, se non ci sono prove, cosa che saprò soltanto stasera; se non faccio cancellare vengo intorno alle 11, ma più sicuramente all'1*». L'identità e le date di nascita e di morte del musicista rimangono purtroppo sconosciute; tuttavia dagli atti privati del Conservatorio di Lipsia, in particolare dal registro degli esami, sappiamo che *Hr. Marcus Vcellist* più volte collabora nel corso degli esami delle classi di violino di Ferdinand David. Cfr. *Prüfungsprotokolle 1844–1848*, Ms. Archiv der Hochschule für Musik Leipzig; Sign.: *A II. 1/1*, in particolare pp. 13 e 15. Parte degli atti, specialmente i passi riguardanti le classi di violoncello, si trova stampata nel saggio di Helmut Loos, *Die Violoncello-Klasse des Konservatoriums zu Leipzig bis Julius Klengel*, in: *Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit*, a cura di Bernhard R. Appel e Matthias Wendt (*Schumann Forschungen*, 12), Schott, Mainz 2007, pp.170–185.

Infine, nel Dicembre 1844, poco prima di trasferirsi a Dresda, Schumann sceglie di inviare l'op. 88 a Peters per la pubblicazione: in questo modo ci è possibile datare la *Stichvorlage* SVP dopo il 21 Dicembre 1845²²⁶.

In questo stesso anno, ancora inedita, l'opera figura infatti già fra le opere recentemente composte da Schumann sulla *Novellen-Zeitung*, dove Hermann Hirschbach, in una recensione sul Quartetto con pianoforte op. 47, aggiunge che:

*Schumann schreibt mit großer Raschheit. So wurden denn oben bemerktes Klavierquintett, vorliegendes Klavierquartett und ein desgleichen Trio in sehr kurzer Zeit hinter einander verfertigt*²²⁷.

Segue un periodo di silenzio, in cui gli Schumann cambiano città – nel Dicembre 1844 si trasferiscono a Dresda – e in cui il compositore inizia la scrittura delle *Szenen aus Goethe's Faust*, della seconda Sinfonia, op. 61 e della *Genoveva* op. 81, cioè alcune delle sue opere più imponenti. L'op. 88, nella sua originaria versione, continua ad essere presente nel carteggio con gli editori Whistling, Peters, Schuberth e infine Kistner, che ne curerà la pubblicazione definitiva come *Phantasiestücke* op. 88.

L'atmosfera borghese di Dresda, la conoscenza e frequentazione dei fratelli Schubert insieme al rinnovato studio del contrappunto a partire dal 1845, spingono forse Schumann a concentrarsi nuovamente nella composizione di trii con pianoforte: l'op. 63 e l'op. 80 vedono infatti entrambi la luce a Dresda fra il 1847–1848. Anche Clara Schumann compone un trio, l'op. 17, nel 1846, che ottiene peraltro un notevole riscontro nella critica²²⁸. Non a caso, a partire dall'Ottobre dello stesso 1847 vengono organizzate una serie di *TrioSoirée n* con i fratelli Schubert nell'appartamento degli Schumann a Dresda²²⁹, che certamente alimentano lo studio e la composizione in questo genere.

Del suo primo trio se ne perde quasi completamente traccia, se non per poche righe in una lettera del Luglio 1847 a Ferdinand Hiller, nel pieno della scrittura della *Genoveva*, op. 81:

²²⁶ Cfr. il paragrafo *Pubblicazione* e la lettera di Schumann alla casa editrice Peters del 21 Dicembre 1844: «Das Trio bedarf noch einer Reinschrift, worauf ich es Ihnen dann zusende» (*SBE III/3*, pp. 310–311).

²²⁷ *Novellen-Zeitung*, Bd. 1, Nr. 51, 18 Giugno 1845, p. 427: «Schumann scrive con enorme sveltezza. In un brevissimo arco di tempo hanno visto la luce il citato Quartetto con pianoforte, il qui presente Quintetto con pianoforte e un Trio con pianoforte».

²²⁸ Il trio op. 17 di Clara Schumann, iniziato nel Maggio 1846 e terminato il 12 Settembre dello stesso anno – giorno del settimo anniversario di matrimonio degli Schumann – viene stampato prima dei trii schumanniani, nel Settembre 1847. Cfr. al riguardo i passi tratti dal diario di Clara Schumann pubblicati in *Litzmann II*, pp. 136, 139–140.

²²⁹ Cfr. *Litzmann II*, p. 174: «Sie [Clara Schumann] spielte seit dem September wieder regelmäßig für sich und auch mit großer Freude, und seit dem Oktober wurde regelmäßig mit den beiden Schuberts eine Triomusik an einem bestimmten Wochentage studiert».

Zu unserer Betrübniß bist Du so rasch von hier fort, daß wir Dir nicht einmal ein Lebewohl noch sagen konnten. Nun will ich es Dir wenigstens nachsenden. [...] Mit dem Text zur Oper geht es langsam, aber doch vorwärts. Ein guter freundlicher Mensch, unser R[einick], aber schrecklich sentimental. Und gerade beim unserm Stoff hat er so ein außerordentlich kräftiges Vorbild in Hebbel (daß es die Genoveva, die wir gewählt, weißt Du wohl schon?) Im Uebrigen bin ich glücklich über den schönen Stoff, und denke, daß er auch Deinen Beifall hat.

Sonst habe ich ein Trio [op. 63] in der letzten Zeit fertig gemacht, an dem mir vieles sehr gefällt. Du sollst [es], wenn Du wieder dabist, mit einem früheren, das ich vor einigen Jahren componirt [op. 88], zusammen hören, auch das von meiner Clara [op. 17]²³⁰.

Dalla lettera si capisce che il carattere complessivo del trio appena composto, l'op. 63, è in certo qual modo differente dal primo. Tuttavia mantiene ancora la sua forma originaria di trio, e di trasformarlo in *pezzi fantastici* ancora non se ne parla.

Forse Schumann sta valutando l'ipotesi di unire i due trii in un'unica opera, come testimonia un appunto di Clara Schumann. Quest'ultima scrive infatti nel suo diario il 13 Giugno 1847:

Robert ist jetzt sehr fleißig, er schreibt an einem Klaviertrio, das ein Opus mit dem ersten werden soll; ich freue mich, daß er auch einmal wieder an das Klavier denkt. Er scheint selbst sehr zufrieden mit seiner Komposition²³¹.

L'eventuale decisione di unire i due trii in un'unica opera è da intendere, tuttavia, come per i tre Quartetti op. 41, o come i due Trii op. 70 di Beethoven, cioè come due diverse opere sotto uno stesso numero di pubblicazione.

A Gustav Nottebohm Schumann scrive il 4 Dicembre 1847, ancora profondamente rattristato dalla morte di Mendelssohn, avvenuta il mese precedente:

*Lieber Nottebohm,
Lange bin ich Ihnen die Antwort schuldig geblieben – Sie wissen, wie es geht! – Und so manches ist doch in der letzten Zeit geschehen – zuletzt noch der 4te November! [morte di Mendelssohn] Daß dieser Herrliche [Mendelssohn] von der Erde mußte! Aber seine Sendung war erfüllt. Auch Sie wird es schmerzlich ergriffen haben!
Mir geht es wie immer – oft gut, oft schlimm. Manches hab' ich vollendet, zuletzt noch zwei Trios [probabilmente le opp. 63 e 80], von denen das eine bald erscheinen wird. Ich denke, es wird Ihnen manches darin zusagen²³².*

²³⁰ *Briefe NF*, 2/1904, p. 272–273. *D-KNa*; Hiller Nachl. Briefe Bd. 22, Bl. 1235–1238: «Con nostra delusione sei partito così in fretta, che non siamo riusciti a dirti neanche addio. Adesso vorrei quantomeno spedirtelo. [...] Con il testo dell'Opera procede lentamente, ma procede. [...] Altrimenti negli ultimi tempi ho terminato un Trio [op. 63], che mi piace molto. Quando ritorni dovresti ascoltarlo insieme ad un altro Trio precedente [op. 88], che ho composto pochi anni fa, anche quello della mia Clara [op. 17]».

²³¹ *Litzmann II*, p. 166–167. Cfr. inoltre la lettera sopra riportata del 13 Dicembre 1847 (*D-Dühi* 90.5028/d/13, cit. da *SBE III/3*, p. 318–319): «*Ich habe nämlich von einer auswärtigen Verlagshandlung eine Offerte auf zwei neue Trios erhalten, und würde, im Fall es Ihnen gleich wäre, jenes kleinere Ihnen früher angebotene zu einem dritten, das ich eben in Arbeit habe [op. 80], zu jenem Zweck mitbenutzen*».

Per la revisione del primo trio in la minore, l'op. 88, bisognerà aspettare i primi giorni di Aprile del 1849²³³:

5 Aprile 1849: *die "Trio's" vorgenommen*

6 Aprile 1849: *An d. Trio's*

7 Aprile 1849: *An d. Trio's*

9 Aprile 1849: [...] *die Triodurchsicht beendet*

Con *die Trio's* Schumann indica la revisione concomitante dell'op. 80 e dell'op. 88, dal momento che l'*Arbeitsmanuskript* per l'op. 80²³⁴ porta la data sull'ultima pagina: *Revidirt d. 9 April 1849*. Quest'ultima viene quindi inviata poco dopo con molta probabilità al copista Fickler per la *Stichvorlage*²³⁵ mentre il manoscritto per l'op. 88 rimane ancora in revisione²³⁶. La domanda fondamentale nel tentativo di ricostruzione dell'op. 88 è data, infatti, proprio dalla datazione delle *Stichvorlagen* SVS²³⁷: nel 1849, quando Schumann rivede l'opera, è già presente una copia per l'incisione – quella fatta stilare per la prevista pubblicazione con l'editore Peters nel 1844/1845, non più andata in porto? Oppure questa *Reinschrift* non è mai stata portata avanti e nel 1849 Schumann lavora sullo stesso manoscritto risalente al 1843, già rivisto in diverse occasioni [KAP, KAS rev], che dunque viene ricorretto sulla base di SVP? In sintesi: SVS è stata stilata già nel 1844/1845 a partire da [KAS rev] e su questo documento vengono effettuate le aggiunte e le modifiche da Gottschalk? Oppure il manoscritto viene redatto completamente a Dresda insieme alla stesura di SVP?

Le *Stichvorlagen* SVS presentano infatti delle caratteristiche non sempre univoche per quanto riguarda la ricostruzione dell'identità dei copisti: SVP, infatti, cioè la copia stilata per l'incisione della partitura, è stata redatta completamente da Gottschalk e può essere datata

²³² *Briefe NF*, 2/1904, p. 278–279: «Caro Nottebohm, le sono debitore di una risposta da molto tempo – ma Lei sa come succede! – e negli ultimi tempi ne sono successe di cose – infine ancora il 4 Novembre! [morte di Mendelssohn] che questo grande abbia dovuto lasciare questa terra! Ma la sua missione era compiuta. Avrà riempito di dolore anche lei! A me va come sempre – spesso bene, spesso male. Ho finito qualcosa, ultimamente due Trii [probabilmente le opp. 63 e 80], dei quali uno uscirà presto. Penso che le piacerà».

²³³ *Tb III*, p. 488.

²³⁴ *F-Pn*; Sign.: Ms. 320.

²³⁵ Questa l'ipotesi di Anette Müller, *op. cit.*, p. 143. Cfr. anche l'entrata nel diario del 17 Aprile 1849: *Dem Notenschreiber Fickler*. – 25 [Groschen]. – [Pfennige] (*Tb III*, p. 489).

²³⁶ Nel diario si trova a questo punto un pagamento al copista Carl Gottschalk, redattore di SVP (Cfr. *Tb III*, p. 488, entrata del 12 Aprile 1849: *An Gottschalk f. Copie 2* [Taler]. 2 [Groschen]. – [Pfennige]). Tuttavia si tratta più probabilmente della somma da pagare per le *Romanzen für Frauenstimmen* op. 69, anch'esse redatte da Gottschalk (Cfr. *RSA V/2*, pp. 68–70 e 105ff).

²³⁷ *US-NYpm*, Morgan Collection.

intorno alla primavera 1850²³⁸; SVS, invece, è stata soltanto approntata e in alcune parti corretta da Gottschalk – ossia titolo, strumentazione e indicazioni agogiche sono di sua mano – mentre il testo musicale è stato redatto da un altro copista, con alcune correzioni di mano di Clara Schumann. La carta utilizzata per stilare SVS dovrebbe presentare, secondo le indagini di Linda Correll Roesner, un simbolo nella filigrana con scritto *Dresden*²³⁹, indizio che giustificherebbe l'ipotesi di un lavoro congiunto fra due copisti di Dresda – Gottschalk e un suo collaboratore. Questo avvalorerebbe dunque la tesi secondo cui la stesura di SVS sia avvenuta completamente a Dresda nel 1849 insieme alla stesura di SVP. Anette Müller, che si è occupata di redigere il catalogo dei copisti schumanniani, ha identificato il redattore di SVS con *Dresden 2*, che potrebbe corrispondere forse a Ernst Julius Schlitterlau²⁴⁰.

Dal confronto fra il testo musicale di SVS e quello di SVP risulta in ogni caso che il testo originario di SVS, o meglio ciò che si legge sotto le revisioni, risale ad uno stadio superiore rispetto a SVP; dunque ne consegue che probabilmente SVS sia stato stilato a partire da [KAS] e dalla sua ultima revisione ([KAS rev]).

Perciò sempre sulla base del confronto fra il testo musicale e le modifiche apportate, non si può escludere che si possa trattare anche di un copista di Lipsia. In questo modo sarebbe possibile identificare SVS con la versione riveduta di [KAS], risalente dunque alla primavera-estate 1843 oppure dopo il 21 Dicembre 1844²⁴¹ anche se molti indizi, come già evidenziato, lasciano trasparire l'ambiente di Dresda²⁴².

Schumann ricomincia a lavorare al suo primo trio il 26 Ottobre 1849, dove nel diario si trova: *Correctur des Trio in A moll*²⁴³.

Una prima prova del trio – probabilmente in una versione vicina a quella tramandata da SVP – avviene il 27 Dicembre 1849 con i fratelli Franz e Friederich Schubert²⁴⁴. Forse durante questa prova viene stabilito il titolo definitivo dell'opera: non più trio per pianoforte ma *Phantasiestücke*. Il 17 Aprile 1850, infatti, nel momento di offrire l'opera all'editore Kistner, Schumann non parla di trio ma di *Phantasiestücke*²⁴⁵.

²³⁸ La collaborazione fra Schumann e questo copista, duratura e produttiva, è documentata solo a partire dal 1847. Dunque sembrerebbe poco plausibile che Gottschalk – redattore con certezza di SVP – abbia potuto stilare il documento già nel 1844/1845, periodo in cui Schumann, oltretutto, non risiede ancora stabilmente a Dresda.

²³⁹ Cfr. Linda Correll Roesner, *Robert Schumann's A-Minor Trio / Phantasiestücke* op. 88, in: *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, a cura di Bernhard R. Appel, Matthias Wendt, Ute Bär, Studio Verlag, Sinzig 2002, pp. 596–635. Purtroppo non mi è stato possibile verificare personalmente il dato.

²⁴⁰ Anette Müller, *op. cit.*, p. 154. Cfr. anche la nota nel diario del 19 Aprile 1849: *dem Notensch.[reiber] Schlitterlau [= forse Dresden 2] – [Taler]. 12 [Groschen]. – [Pfennige]. (Tb III, p. 489).*

²⁴¹ Per una descrizione più accurata cfr. il sottocapitolo *Descrizione delle fonti*.

²⁴² Ringrazio a tal proposito la Dott.ssa Anette Müller per la preziosa collaborazione al riguardo.

²⁴³ *Tb III*, p. 507.

²⁴⁴ Cfr. *Tb III*, p. 513: *Nachmittag Musiciren m.[it] Schubert's – Romanzen f. Oboe u. m.[ein] Istes Trio. Neujahrlied.*

²⁴⁵ Cfr. *BV-A*, Nr. 1643.

Il 13 Maggio 1850, infine, i *Pezzi fantastici* vengono provati ancora una volta con i fratelli Schubert²⁴⁶, molto probabilmente con Clara al pianoforte:

Nachmittag musicirt mit Schubert's die "Phantasiestücke" u. Sonate v. Grädener.

I cambiamenti apportati in SVS al titolo e ai movimenti, anche di mano di Clara Schumann, risalgono dunque a questo periodo: è possibile ipotizzare che Gottschalk fosse stato incaricato da Schumann, dopo la prima prova nel Dicembre 1849, di mettere in ordine l'*Aufführungsmaterial* sulla base dei cambiamenti effettuati durante l'esecuzione. Dal momento che il testo di SVP risulta successivo rispetto a SVS, possiamo dunque datare SVP Maggio 1850 e l'ultima revisione di SVS fra Dicembre 1849 e Maggio 1850. Due giorni dopo la prova, infatti, il 15 Maggio 1850, Schumann spedisce il manoscritto all'editore – con un quinto *Pezzo fantastico*, uno "Scherzo", oggi purtroppo andato perduto.

Nel Marzo 1850, durante il soggiorno degli Schumann ad Amburgo ed Altona, i due coniugi entrano in stretto contatto con la vita musicale delle due città. In particolare, stringono amicizia con Sophie Petersen, pianista, e una delle più importanti animatrici culturali della città di Altona²⁴⁷. La corrispondenza fra gli Schumann e la signora Petersen è documentabile già a partire dal 1848, ma durante questo viaggio nel 1850 l'amicizia diviene forse talmente profonda che Schumann decide di dedicarle le *Phantasiestücke* op. 88²⁴⁸. Ad Amburgo gli Schumann partecipano a molte *musikalische Soirée* e a vari concerti, molti dei quali vedono Clara Schumann al pianoforte. Fra le nuove composizioni di Schumann, il trio op. 80 in Fa maggiore, fresco di pubblicazione dalla casa editrice Schubert di Amburgo, risuona spesso e in diverse sale²⁴⁹. Tuttavia non sembra che anche il trio op. 88 sia stato provato in questa occasione. Dalla lettera di ringraziamento della signora Petersen, datata *Altona, am Weihnachtabend 1850*, purtroppo si evince soltanto che la pianista ha suonato le *Fantasien* con il violoncellista Sebastian Lee e il violinista John Böie, ma non è chiaro se li avessero già ascoltati in altre occasioni:

²⁴⁶ *Tb III*, p. 526.

²⁴⁷ Sophie Petersen (Altona 1806–1862), talentuosa pianista, fondò, insieme ad altri, nel 1853 la *Altonaer Singakademie*, esistente ancora oggi. I primi contatti con gli Schumann avvengono tramite l'amico comune Carl Reinecke intorno al 1848; si fanno più intensi quando Sophie Petersen decide di andare a Dresda per un'estate per prendere lezioni di pianoforte da Clara Schumann, nel 1848. Cfr. Wolfgang Seibold, *Familie, Freunde, Zeitgenossen. Die Widmungsträger der Schumannschen Werke*, Studio Verlag, Sinzig 2008, pp. 201–204

²⁴⁸ Cfr. le entrate nel diario del 10 e 18 Marzo 1850: *Abends bei Mad.[ame] Petersen – viele Freude u. Ehre – die Quartettspieler Böie, Iversen, Reiter u. Kupfer – (Tb III, pp. 520–521).*

²⁴⁹ Cfr. *Tb III*, pp. 520–521: Concerto del 7 Marzo nella "Union"; 16 e 17 Marzo in una *Matinee* presso l'editore Schubert e ancora il 21 Marzo in una *Soirée* nella Tonhalle di Altona.

Geehrster Herr Doctor! Sie haben mich so freudig überrascht durch Ihre schöne Gabe daß ich nicht lebhaft genug Ihnen diese Freude ausdrücken kann. Gerne sagte ich hunderttausend Worte, und das wäre nicht zu viel, ein einfacher herzlicher Dank ist das wahre, ist aber schwer auszusprechen. Nehmen Sie ihn freundlichst an. Ich habe die Fantasien mit Herrn Böie und Hn. Lee [Sebastian Lee] gespielt, auch Reinecke der einige Tage hier war hat sie gespielt, wie haben uns daran erfreut! Ich habe die größte Ursache stolz darauf zu sein, von der andern Seite aber beschämt es mich, diese Herren haben mich damit geneckt, es ist aber nur Neid an ihnen, damit habe ich sie zum Stillschweigen gebracht. [...] Darf ich Sie ersuchen von mir die herzlichsten und ehrfurchtvollsten Grüße anzunehmen und meinen tief empfundenen Dank. Ihre ergebene Sophie Petersen geb. Petit²⁵⁰.

3.3 PUBBLICAZIONE

La pubblicazione dei *Phantasiestücke* op. 88 segue un percorso particolare e decisamente inusuale rispetto alle altre opere schumanniane: offerta a ben quattro editori diversi nell'arco di sette anni (Whistling, Peters, Schuberth e infine, definitivamente, Kistner), il manoscritto dei quattro pezzi fantastici – che Schumann indica ancora fino al 1850 come *mein erstes Trio* – viene definitivamente riveduto soltanto nel 1849/1850, quando entrambi gli altri due trii per pianoforte, op. 63 e op. 80, sono stati già scritti e pubblicati.

Il carteggio con gli editori mette in luce dei particolari interessanti della ricezione del genere trio per pianoforte fra il 1840 e il 1850, vista da una parte in stretta correlazione con gli interessi economici delle case editrici, e dall'altra in concomitanza con quelli artistici e personali di Schumann.

3.3.1 IL CARTEGGIO CON L'EDITORE WHISTLING:

La storia della pubblicazione dell'op. 88 si apre nel Gennaio del 1843 con una richiesta da parte dell'editore Whistling di composizioni nel genere della musica da camera. Nello specifico, alla proposta di Schumann di ripubblicare, con altro titolo, la sua op. 5, *l'Impromptus sur eine Romance de Clara Wieck pour le Pianoforte* e le *Davidsbündlertänze* op. 6, l'editore Whistling risponde che:

²⁵⁰ *Corr*, Bd. 22, Nr. 4078: «Gentilissimo Dottore! Mi ha sorpreso così gioiosamente con il suo bel regalo, che non riesco ad esprimerle abbastanza gioiosamente la mia felicità. Potrei dirle centomila parole, e non sarebbe abbastanza, un semplice grazie di cuore è la verità, ma è difficile da esternare. La prego di volerlo accettare con gioia. Ho suonato le Fantasie con i Signori Böie e Lee [Sebastian Lee], anche Reinecke, che è stato qui qualche giorno, le ha suonate, quanto ci hanno rallegrato! Io avevo il motivo più grande per esserne orgogliosa, dall'altro lato però mi vergognavo, gli altri signori mi hanno canzonato, ma è solo invidia, e così li ho messi a tacere. [...] Voglia accettare i miei più cordiali e riverenti saluti e il mio più sentito ringraziamento. La sua Sophie Petersen nata Petit».

*für meinen Wirkungskreis keine Aussicht da ist, etwas Großes mit diesen 3 Heften zu machen, selbst wenn zu Op. 6 ein neuer Titel käme [...]. Dagegen hätte ich das Quintett [op. 44] oder sonst etwas Neues im Gebiete der Kammermusik, (etwa ein Trio? Oder Solo-Stücke?) gern von Ihnen in Verlag genommen!*²⁵¹

La richiesta è dunque molto chiara: con i piccoli cicli per pianoforte l'editore non guadagna abbastanza; e siccome Friederich Wieck gli ha comunicato che Schumann ha scritto un nuovo trio per pianoforte²⁵², Whistling si rende disponibile solo per opere destinate ad un genere più grande (*etwa ein Trio?*).

Schumann lascia che suo suocero si occupi di offrirgli il Quartetto op. 47²⁵³, invece del trio, che probabilmente necessita ancora di molte revisioni e non è stato ancora provato pubblicamente. La risposta di Schumann del 6 Aprile 1843, in ogni caso, resta molto oscura per quel che riguarda le informazioni sul trio:

*Werther Herr Whistling,
Wir haben gestern das Quartett [op. 47] gespielt und es nimmt sich recht effectvoll aus, ich glaube effectvoller als das Quintett [op. 44]. Doch darüber steht mir kein Urtheil zu. Haben Sie nun gutes Vertrauen, so wünsche ich bald Ihre Antwort, da mir wegen des Quartetts [op. 47] u. Trio's [op. 88] ein Antrag gemacht worden ist, den ich in diesen Tagen zu beantworten habe*²⁵⁴.

Non risultano testimonianze riguardo l'affermazione di Schumann, secondo cui per la pubblicazione del Quartetto e del Trio fosse stata già avanzata una proposta di pubblicazione da un altro editore nel 1843. Anzi, non risulta che il Trio fosse stato ancora provato nell'Aprile 1843, dal momento, che come abbiamo visto sopra, la prima prova avverrà privatamente in casa Schumann il 24 Luglio 1843²⁵⁵.

Tuttavia Schumann decide di pubblicare con Whistling il suo Quartetto op. 47, che, dopo un lungo e travagliato processo di stampa, viene pubblicato soltanto nel Maggio 1845; mentre

²⁵¹ Lettera di Friedrich Whistling a Robert Schumann del 29 Gennaio 1843, *Corr*, Bd. 14, Nr. 2485. Citata da *SBE III/2*, p. 122–123: «per il mio circolo di produzione non vedo alcuna prospettiva di fare qualcosa di grande con questi tre volumi, anche se l'Op. 6 avesse un altro titolo [...]. Al posto loro però mi piacerebbe molto avere in produzione il Quintetto [op. 44] oppure qualcosa di nuovo nel genere della musica da camera, (forse un Trio? O Solo-Stücke?)».

²⁵² Cfr. lettera sopra citata di Friederich Wieck a Friederich Whistling del Gennaio 1843: «*Werden Sie das Quartett u. Trio nicht zur hören bekommen?*».

²⁵³ Cfr. Lettera di Friedrich Wieck all'editore Whistling del 17 Febbraio 1843: «*Das Quartett, was ja ganz vortrefflich seyn soll u auch nicht schwer ist, will Sch Ihnen aufheben, aber wegen der I Stimme weniger nicht geringen lassen als 20 Louisd., was Härtels bereits geboten*», cit. da *SBE III/2*, p. 124, Nota 3.

²⁵⁴ *A-Wgm*; Sign: *Rob. Schumann 11*, cit. da *SBE III/2*, p. 125.

²⁵⁵ Cfr. *Tb III*, p. 256: «*Carissimo Sig. Whistling, ieri abbiamo suonato il Quartetto [op. 47] e fa un effetto veramente sensazionale, credo ancora di più del Quintetto [op. 44]. Tuttavia non spetta a me giudicare. Però abbiate fiducia, e mi auguro di ricevere presto una risposta, visto che per il Quartetto e il Trio [op. 88] mi è stata fatta un'altra proposta, cui devo rispondere in questi giorni*».

sceglie come editore del trio, in un primo momento, l'editore Peters, con il quale prende contatto per la pubblicazione nel Dicembre 1844.

Le ragioni di questa preferenza forse si comprendono meglio confrontando i cataloghi dei due editori lipsiensi: fino all'Agosto del 1844 Peters aveva pubblicato 15 Trii per pianoforte – tra cui anche la maggior parte di quelli di Reißiger – mentre Whistling nessuno.

Friedrich Whistling non demorde, e tre anni dopo ribadisce la sua offerta per la pubblicazione di un Trio in una lettera a Schumann del 22 Febbraio 1846:

Herr Wieck war so freundlich mir mitzuthellen, daß Sie ein Pianoforte-Trio [op.88] vollendet haben, und erbot sich auch, bei Ihnen zu vermitteln, daß Sie mir selbst zur Herausgabe überließe. Da ich nun neulich durch irgend ein unbegreifliches Mißverständniß gegen meinen Willen nicht Ihr Concert [op. 54] oder Sinfonietta [op. 52] erhalten habe, so fühle ich mich veranlaßt, meine Bitte direct an Sie gerichtet zu wiederholen, hoffe ich bald eine kurze Notiz zu erhalten, ob und unter welchen Bedingungen Sie mir jenes Trio [op. 88] überlassen wollen²⁵⁶.

Alla quale Schumann risponde il 15 Marzo 1846, informandolo che il Trio è stato già promesso all'editore Peterse che un altro è in arrivo per Schuberth:

Um so leider thut es mir, gerade wegen des Trio's [op. 88] Ihnen eine abschlägliche Antwort geben zu müssen. Ich habe es schon seit Jahr und Tag Peters versprochen, ein 2tes (noch gar nicht fertiges)²⁵⁷ desgleichen an Schuberth in Hamburg²⁵⁸.

Nel frattempo, Schumann compone altri due Trii per pianoforte, perciò decide di offrirne uno a Whistling per la pubblicazione nel corso dell'anno successivo – molto probabilmente l'op. 80, dal momento che a questo punto il compositore ha già preso contatto con Peters e con Schuberth (per la futura op. 88?). Scrive infatti all'editore lipsiense il 1 Dicembre 1847:

²⁵⁶ *Corr*, Bd. 18, Nr. 3226, cit. da *SBE III/2*, p. 177: «Il Sig. Wieck è stato così gentile da comunicarmi che lei ha appena terminato un un Pianoforte-Trio [op.88], e si è offerto anche di dirle di pubblicarlo nella mia casa editrice. Visto che ultimamente, per un qualche incomprensibile equivoco contro la mia volontà non ho ricevuto il suo Concerto [op. 54], nè la Sinfonietta [op. 52], mi sento a questo punto obbligato a ripeterle direttamente la proposta, e spero di ricevere presto notizie da lei sul se, e a quali condizioni, sarebbe disposto a cedermi quel Trio [op. 88]».

²⁵⁷ A quale Trio si riferisca Schumann in questo caso non può essere stabilito con certezza, dal momento che il processo di composizione dei Trii op. 63 e op. 80 è documentabile nei diari soltanto a partire dall'estate 1847. Si può dunque pensare che Schumann avesse semplicemente in mente di scrivere un secondo Trio, per far fronte all'offerta dell'editore Schuberth di Amburgo del 20 Dicembre 1845 (Cfr. il sottoparagrafo “3.3.3 Il carteggio con la casa editrice Schuberth di Amburgo”, p. 113”).

²⁵⁸ Lettera di Robert Schumann a Friedrich Whistling del 15 Marzo 1846, attualmente nel fondo privato di Eric van Lauwe, Parigi; cit. da *SBE III/2*, p. 179: «E ancora di più mi dispiace di doverle dare nei riguardi del Trio una risposta negativa. Quello l'ho promesso già da anni a Peters, e un secondo (ancora non del tutto finito) lo stesso a Schuberth ad Amburgo». Cfr. anche il *BV-A*, Nr. 1168: «Die Trio's hätte ich schon, eines an Peters [op. 88], das andere [?] an Schuberth versprochen [...]».

Lieber Herr Whistling,

Vielen Dank für Alles, – die Prachtexemplare [op. 61], die Schönen anderen [op. 61], die Novitäten, und zuletzt noch für Ihre freundliche Offerte. [...] Ich füge noch bei, daß ich Ihnen (im Lauf des Jahres 48) [...] auch ein Trio [op. 80] übergeben zu können glaube, müßte aber darauf bald Antwort haben, da ich gerade deshalb mit anderen Verlegern in Correspondenz bin²⁵⁹.

Due settimane dopo Schumann ripete a Whistling di essere in contatto con un altro editore per la pubblicazione del Trio, e di avere bisogno al più presto di una risposta²⁶⁰; già il giorno seguente Whistling scrive a Schumann:

Wegen dem Trio erwartete ich noch Näheres von Ihnen zu hören; vorläufig reflectire ich natürlich mit Vergnügen darauf!²⁶¹

Tuttavia Schumann decide di accettare l'offerta dell'altra casa editrice e porta avanti gli accordi per la pubblicazione del Trio con Schuberth.

3.3.2 IL CARTEGGIO CON L'EDITORE PETERS:

Nel frattempo, come abbiamo visto, il primo Trio è stato già offerto a Peters. Nella lettera datata 11 Dicembre 1844, scritta due giorni prima di partire per Dresda, Schumann offre il Trio a Carl Böhme della casa editrice Peters di Lipsia:

Geehrter Herr,

durch Hrn. Nottebohm's gefällige Vermittelung²⁶² ließ ich vor Kurzem bei Ihnen anfragen, ob Sie zum Verlag eines neuen Trio's für Piano, Violine und Cello von mir geneigt seien, worauf mir Hr. N.[ottebohm] sagte, daß Sie die Bedingungen zu wissen wünschten. Ich habe für ähnliche Arbeiten gewöhnlich 20 Ld'or erhalten; das Trio ist aber nicht so groß (in Partitur etwa 30 Platten) und das Honorar daher auf 15 Ld'or von mir festgestellt. Wenn Ihnen dies convenirt, so ersuche ich Sie um ein Wörtchen Antwort – vielleicht noch vor meiner Abreise von hier nach Dresden, d. h. übermorgen.

²⁵⁹ D-BNu; Sign: Schumann 31, cit. da SBE III/2, p. 249–250: «Caro Whistling, grazie per tutto, – gli esemplari bellissimi [op. 61], e gli altri belli [op. 61], le novità, e infine anche per la sua gentile offerta. [...] Le anticipo, inoltre, che penso di poterle cedere (nel corso dell'anno 48) [...] anche un Trio, però su questo avrei bisogno di ricevere risposta presto, visto che sono in contatto anche con altri editori». Cfr. anche il Brief Verzeichnis (BV-A, Nr. 1266) a questo proposito, dove Schumann riporta: «[...] daß er auch im Lauf d. J. 1848 ein Trio von mir zum Verlag bekommen könne [...]».

²⁶⁰ Cfr. lettera di Robert Schumann a Friederich Whistling del 6 Gennaio 1848: «[...] Bis Sonnabend früh erwarte ich dann jedenfalls eine Antwort – auch über frühere Punkte, namentlich über das Trio [op. 80?], bitte ich um Antwort – da ein anderer Verleger auf Auskünfte darübert wartet». (D-Zsch; Sign: 95.48–A2). Cfr. anche BV-A, Nr. 1287: «[...] wie es wegen d. Trio stünde – ein anderer Verleger warte auf Auskunft».

²⁶¹ Corr, Bd. 19, Nr. 3426, Friederich Whistling a Robert Schumann il 7 Gennaio 1848: «Nei riguardi del Trio aspetto di sapere da lei qualcosa di più. Nel frattempo ci rifletto naturalmente con piacere!».

²⁶² Gustav Nottebohm (1817–1882), allora studente di Schumann al Conservatorio di Lipsia, aveva appena pubblicato con Peters nel 1844 il suo primo Trio per pianoforte, op. 4.

Daß das Trio in der jetzt üblichen Partiturform erscheine²⁶³, und ich sechs Freixemplare, so wie das Honorar nach Ablieferung des Manuscriptes erhalte, stimmt wohl mit Ihren Ansichten überein²⁶⁴.

L'editore Peters si dimostra favorevole alla pubblicazione del Trio nella lettera di risposta, spedita nello stesso giorno, anche se non alla richiesta dell'onorario di 15 Louis d'or – Schumann dichiara di aver fissato un onorario di 20 Louis d'or per lavori simili, cioè il Quartetto con pianoforte op. 47 e il Quintetto op. 44:

Herrn Nottebohm war ich bereits so frei auf dessen freundliche Mittheilung Geeignetes zu äußern, so wie daß ich zu den gewohnten Bedingungen gern bereit wäre Ihr Trio [op. 88] zu verlegen, indem Sie versichert sein dürfen, wie es mir zur Ehre und zum Vergnügen gereicht mit Ihnen in Verbindung zu stehen.

An Reissiger und Kalliwoda zahle ich nämlich für ein Trio f. Pf. nach Maaßgabe der Größe 10 à 12 Louidors, von Ersterem besitze ich noch Eins ungedruckt im Manuscript und erfreuet sich dessen Collection in meinem Verlag eines lebhaften Abganges.

Sind Sie geneigt mir das Ihrige zu denselben [sic] Honorar zu überlassen so bitte ich um gefällige Uebersendung des Manuscript [sic] gegen prompte dankbare Abmachung des Betrages.

Es wird bei mir wie jetzt üblich ist in Partitur gestochen und kann im ersten ¼ Jahr 1845 erscheinen²⁶⁵.

A questa lettera Schumann risponde da Dresda, il 21 Dicembre 1844, accettando l'onorario di 12 Louis d'ors proposto dall'editore, e promettendo di spedire il manoscritto non appena la *Reinschrift* sarà terminata:

Das Trio bedarf noch einer Reinschrift, worauf ich es Ihnen dann zusende²⁶⁶.

²⁶³ Solo da pochi decenni era in uso la pratica di inserire le parti degli strumenti nella partitura del pianoforte. Fino ai primi dell'Ottocento, infatti, le diverse parti dei trii per pianoforte venivano pubblicate separatamente.

²⁶⁴ *D-Dühi* 90.5027/b, cit. da *SBE III/3*, p. 308: «Gentile Signore, grazie alla cordiale mediazione di Nottebohm le ho fatto chiedere poco tempo fa se fosse interessato alla pubblicazione presso la sua casa editrice di un mio nuovo Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello; al riguardo Nottebohm mi accennava che lei vorrebbe sapere le mie condizioni. Per lavori simili ho ricevuto solitamente 20 Ld'or; il Trio però non è molto grande (in Partitura circa 30 tavole) perciò ho fissato un onorario di 15 Ld'or. Se per lei è un prezzo conveniente, la prego di darmi darmi a breve risposta – forse ancor prima della mia partenza verso Dresda, cioè dopodomani. Che il Trio debba essere pubblicato nella forma ormai usuale della Partitura, e che io esigo sei esemplari e il pagamento dopo l'invio del manoscritto, si accorda certamente anche con le vostre vedute».

²⁶⁵ *Corr*, Bd. 17, Nr. 3030, cit. da *SBE III/3*, p. 309–310: «Mi sono permesso di comunicare al Sig. Nottebohm già in occasione della sua gentile comunicazione a quali condizioni potrei pubblicare il suo Trio [op. 88], e in questo potrà essere certo che per me è un onore ed un piacere essere in contatto con lei. A Reissiger e Kalliwoda pago per un Trio con Pf. a seconda della lunghezza da 10 a 12 Louidors, del primo ho ancora un manoscritto in stampa e la sua collezione gode di una vivace partenza nella mia casa editrice. Se siete disposti a cedermi il vostro Trio per lo stesso onorario la prego di volermi spedire il manoscritto e le accorderemo prontamente la somma. Sarà inciso nella mia casa editrice nella forma oggi abituale della partitura e potrà essere pubblicato nel primo quarto dell'anno 1845».

²⁶⁶ Lettera originale perduta, copia scritta a mano in *D-Zsch*; Sign.: 4968, Nr. 182, cit. da *SBE III/3*, p. 310–311: «Il Trio ha bisogno ancora di una bella copia, dopodichè glielo spedirò». Cfr. anche il *BV-A*, Nr. 1027, datato 22. Dicembre 1844: «Daß ich ihm das Trio [op. 88] für 12 Ldor laßen wolle u. ihm das Mscpt später schicken».

Lo stesso giorno l'*Haushaltbuch* registra²⁶⁷: *Wieder angefangen ein wenig zu arbeiten*. Il processo di pubblicazione procede, però, lentamente: Von Bose, della casa editrice Peters, risponde a questa lettera l'8 Febbraio 1845, ringraziando Schumann per aver accettato la proposta di onorario, e rassicurandolo che non c'è fretta per spedire il manoscritto:

*Nach beendeter Reinschrift sehe ich der gefälligen Zusendung des Trio entgegen, pressire jedoch nicht damit, da ich es für jetzt nicht gleich in Arbeit geben kann*²⁶⁸.

Dopo tre mesi, il 27 Maggio 1845²⁶⁹, Schumann avvisa, tuttavia, l'editore Peters, di aver deciso di spostare la pubblicazione del Trio intorno al Natale dello stesso anno, dal momento che da poco tempo, nel Febbraio 1845, l'editore Whistling ha pubblicato il Quartetto con pianoforte op. 47, *und eine zu rasche Aufeinanderfolge von Compositionen in derselben Gattung mir für Ihr eigenes Interesse nicht rätlich scheint. Ist es Ihnen denn recht, so warten wir mit der Herausgabe noch bis zum Schluß des Jahres*. Solo per questo motivo, dunque, aggiunge Schumann, non ha ancora mandato il manoscritto.

L'editore si dimostra completamente in accordo con la decisione del compositore, anche se preferirebbe che il manoscritto fosse spedito già da subito, nel caso fosse finito, *weil bei meinem nicht viel drucken es ohnedem geschiehet, daß immer einige Zeit jedes Manuscript ruhet, bevor es an die Reihe zur Beförderung kommen kann. Ich sehe also dessen Empfang nach Ihrer Convenienz in dieser Zeit, oder auf baldigst entgegen und werde nicht verfehlen Ihnen dann prompt mit dem einverstandenen Honorar aufzuwarten*²⁷⁰.

Eppure, il manoscritto del Trio rimane nelle mani di Schumann ancora per molto tempo. Il 13 Dicembre 1847, dunque a più di due anni dall'inizio delle trattative per la pubblicazione con Peters, infatti, il manoscritto dell'op. 88 non è ancora stato spedito, e il compositore si sente in dovere di avvisare la casa editrice musicale Peters che un altro Trio, l'op. 63 in re minore è in imminente pubblicazione da Breitkopf & Härtel, ma che non si tratta dello stesso offerto a Peters, ma di uno più grande appena composto:

²⁶⁷ *Tb III*, p. 376.

²⁶⁸ *Corr*, Bd. 17, Nr. 3051, cit. da *SBE III/3*, p. 311–312: «Una volta terminata la Reinschrift, aspetto l'invio del manoscritto, ma non le faccio fretta, perchè per adesso non potrei mandarlo subito in produzione».

²⁶⁹ *D-Leu Autografensammlung Taut*, cit. da *SBE III/3*, p. 312–313: «Das Manuscript meines Trio's [op.88] habe ich noch mit Fleiß zurückbehalten, da so eben erst ein Quartett [op. 47] von mir bei Whistling erschienen, und eine zu rasche Aufeinanderfolge von Compositionen in derselben Gattung mir für Ihr eigenes Interesse nicht rätlich scheint. Ist es Ihnen denn recht, so warten wir mit der Herausgabe noch bis zum Schluß des Jahres». Cfr. anche *BV-A*; Nr. 1078: «Das Trio von mir sollte lieber erst zu Weihnachten herauskommen».

²⁷⁰ *Corr*, Bd. 17, Nr. 3088. Lettera della casa editrice Peters (C. G. Böhme) a Robert Schumann del 28 Maggio 1845, cit. da *SBE III/3*, p. 314.

Noch fällt mir ein, Ihnen zu melden, daß bei den Hh. Breitkopf & Härtel bald ein Trio [op. 63] von mir erscheinen wird; es ist dies nicht dasselbe, was ich Ihnen früher zum Verlag anbot, sondern ein eben erst vor Kurzem componirtes und viel größeres, als das Ihnen offerirte. Sollten Sie mein 2tes Trio [op. 88] später noch zu drucken wünschen, so bitte ich um eine Nachricht. Wo nicht, so ist es mir auch recht. Ich habe nämlich von einer auswärtigen Verlagshandlung eine Offerte auf zwei neue Trios erhalten, und würde, im Fall es Ihnen gleich wäre, jenes kleinere Ihnen früher angebotene zu einem dritten, das ich eben in Arbeit habe [op. 80], zu jenem Zweck mitbenutzen²⁷¹.

A questo punto Peters rinuncia alla pubblicazione dell'opera²⁷², che Schumann, come abbiamo visto nella genesi dell'opera, vuole forse pubblicare insieme all'op. 80 con la casa editrice musicale di Amburgo Schubert. Gli interessi economici del compositore, tuttavia, non sono da sottovalutare: contro l'offerta di Peters di 12 Louis D'or, infatti, Schumann riceverà da Kistner per l'op. 88 18 Louis D'or e 25 Louis D'or da Schubert per l'op. 80.

3.3.3 IL CARTEGGIO CON LA CASA EDITRICE SCHUBERTH DI AMBURGO:

Il carteggio con questo editore si rivela particolarmente interessante per la storia della ricezione del genere trio con pianoforte.

Il 20 Dicembre 1845, mentre il compositore è ancora in trattative con Peters per la pubblicazione dell'op. 88, Schubert fa esplicitamente una richiesta a Schumann nel genere dei trii con pianoforte:

Zugleich mache ich eine Bestellung auf einige Pianoforte Trios (Piano Violin & Cello obligat) bei Ihnen. Dieser [sic] Genre, der giebt Ihnen so recht Stoff sich zu zeigen, dabei ist's eine Ehrenarbeit. Der Plunder von SalonMusik Fantasien etc fliege nach dem Pfefferboden²⁷³. / Daß ich als Verleger eine ernste Richtung habe, beweißt [sic]

²⁷¹ D-Dühi 90.5028/d/13, cit. da SBE III/3, p. 318–319: «Mi sono ricordato di comunicarle che prossimamente presso Breitkopf & Härtel uscirà un mio Trio [op. 63]; non è lo stesso che le ho proposto per la pubblicazione tempo fa, ma un altro appena composto e molto più grande di quello offertole. Se volesse ancora pubblicare più tardi il mio secondo Trio [op. 88], la prego di volermelo comunicare. Altrimenti sono d'accordo anche io. Ho appena ricevuto un'offerta per due nuovi Trii da un editore estero, e nel caso per lei non fosse un problema, vorrei utilizzare il Trio più piccolo che le avevo proposto per metterlo insieme ad un altro [op. 80] sul quale sto lavorando adesso per questa proposta».

²⁷² Lettera del 14 Dicembre 1847 della casa editrice Peters a Robert Schumann: «Da sich Ihnen eine Gelegenheit dargeboten hat, daß für mich früher bestimmte Trio vortheilhaft zu verwenden, so leiste ich jetzt darauf Verzicht» (Corr, Bd. 19, Nr. 3416).

²⁷³ Sul significato del termine *Pfefferboden* e la sua traduzione in italiano c'è incertezza. Si tratta di un termine non più in uso, che da solo indica storicamente una sorta di setaccio per la produzione del pepe macinato. Con tutta probabilità già nell'Ottocento il termine veniva usato soltanto in locuzioni metaforiche, forse una maniera di esprimersi legata all'ambito geografico dell'editore Schubert. L'enciclopedia *der Handlungswissenschaft und ihrer gesamten Hilfskenntnisse*, edita nel 1802 a cura di August Schumann, il padre del compositore, riporta sotto *Pfefferböden*: *Die wirkliche Siebböden bestehen: 1. In Pfefferböden. Die Pfefferböden sind ganz aus schwarzem Haar, und dienen zur Durchsiebung des gestossenen Pfeffers, Piements und dergl mehr. [...]* Cfr. *Allgemeine Encyclopädie der Handlungswissenschaft und ihrer gesamten Hilfskenntnisse; oder ausführliche*

mein Katalog. / Eben habe ich von Vieuxtemps ein 2^{tes} Concert gedruckt, eins von Spohr ist unter der Presse ferner ein PianoQuintett von Spohr etc²⁷⁴.

La risposta di Schumann a questa lettera purtroppo è andata perduta, ma dal *Brief Verzeichnis* non risulta che il compositore abbia preso in considerazione la richiesta della casa editrice. Nella lettera seguente, infatti, del 14 Gennaio 1846, l'editore Julius Schuberth si rammarica per la mancata risposta alla sua proposta:

Aber, lieber Herr Dr, Sie haben mir ja keine Sylbe Antwort auf den neuen Genre "Piano Trios" gegeben? / Wenn Sie solche componieren – woran ich nicht zweifele, so hoffe u. erwarte ich, daß ich als Erstkommender & qua[si] Besteller, oder besser Bittsteller den Vorzug habe! / Trios – nicht eins – nein drei – sind der Musikwelt noth – u besonders meinem Verlage sehr nöthig, der sich von Jahr zu Jahr immer mehr durch Prachtwerke auszeichnen soll!²⁷⁵

«Il mondo della musica ha bisogno di Trii – non di uno – non di tre – e soprattutto ne ha bisogno la mia casa editrice, che di anno in anno si deve distinguere sempre più attraverso opere magnifiche!» La risposta di Schumann, anche in questo caso, non è rimasta o non è mai esistita, stando alle lettere rimaste; tuttavia il compositore deve aver preso in considerazione la proposta di Schuberth perchè, poco dopo, il 15 Marzo 1846, scrive a Whistling di aver promesso un secondo trio a Schuberth.

Più o meno un anno e mezzo dopo, inoltre, nel Dicembre 1847, il compositore scrive all'editore Peters che ha deciso di accettare la richiesta di un editore straniero per un paio di trii; eppure il 6 Gennaio 1848, dunque a ridosso di pochi giorni, scrive ancora a Whistling per prendere accordi riguardo la pubblicazione di un trio: scartata l'offerta poco conveniente di Peters di 12 Louis D'or, il compositore decide probabilmente di valutare l'offerta migliore fra Schuberth e Whistling. Inoltre, è anche interessante notare che, nonostante Schuberth gli

und systematisch geordnete Darstellung alles dessen, was dem Theoretiker und dem Praktiker des Handlungs- und Manufakturstandes zu wissen nöthig ist.

²⁷⁴ Corr, Bd. 18, Nr. 3180, cit. da *SBE III/6*, pp. 355–356: «Al contempo le commissiono alcuni Trii con pianoforte (pianoforte, violino & violoncello obbligati). Questo genere le darebbe veramente la possibilità di mostrare la sua stoffa, ed è un lavoro onorevole. Che il ciarpame delle Fantasie da Salotto etc. vada al diavolo! Che la mia casa editrice abbia una direzione seria, è testimoniato dal mio catalogo».

²⁷⁵ Corr, Bd. 18, Nr. 3197, cit. da *SBE III/6*, pp. 358–359: «Però, gentile Signore, perchè non mi avete dato nemmeno una sillaba di risposta nei riguardi del nuovo genere „Piano Trios“? Se ne doveste comporre qualcuno – e non ne dubito, spero e mi aspetto di avere la precedenza come Primo arrivato & quasi committente, anzi meglio richiedente! Il mondo della musica ha bisogno di Trii – non di uno – non di tre – e soprattutto ne ha bisogno la mia casa editrice, che di anno in anno si deve distinguere sempre più attraverso opere magnifiche!».

avesse fatto una chiara richiesta in questo genere, Schumann decide di pubblicare l'op. 63 con Breitkopf & Härtel²⁷⁶.

Nel frattempo fra Schumann e Schuberth non si è ancora arrivati ad un chiaro accordo per la pubblicazione di uno dei due trii ancora in preparazione (l'op. 88 e l'op. 80).

Solo l'anno successivo, il 24 Gennaio 1849, Schuberth ribadisce nuovamente la sua proposta:

*Durch Freund Reinecke weiß ich, daß Sie ein paar Trios f Pfte fertig haben, was würden Sie für eins derselben Honorar verlangen?*²⁷⁷

A questo punto, il 28 Gennaio 1849, Schumann gli offre di pubblicare l'op. 88 per 18 Louis D'or²⁷⁸: *Ein Trio [op.88] könne er für 18 Ldor haben.*

Segue un veloce scambio di lettere volto a stabilire i dettagli per la spedizione del manoscritto:

3 Febbraio 1849, Fritz Schuberth a Robert Schumann:

*Auf das Trio [op. 88] reflectire ich & bitte um gefällig [sic] direkte umgehende Einsendung, aber verehrter Freund vor Ostern kann ich's nicht mehr heraus bringen & vor dieser Zeit möchte ich auch das Honorar nicht zahlen; jedoch könnte es leicht passieren, daß die Moneta schon der nächste Monat Ihnen zuführt. Ich zweifle nicht an Ihrer Bewilligung dieser Bedingung & sehe mit Freude dem Manuscripte entgegen. [...] Die Übersendung des Trios sehe ich baldigst entgegen – eine Partitur-Ausgabe wird natürlich veranstaltet*²⁷⁹.

L'editore accetta dunque la somma proposta da Schumann e chiede di spedire il manoscritto al più presto – anche se non sarà possibile stamparlo prima di un paio di mesi.

Schumann, come risulta dal *Brief Verzeichnis*, avvisa la casa editrice che il manoscritto arriverà, ma non subito²⁸⁰:

²⁷⁶ Cfr. a tal proposito la lettera di Schuberth dell'8 Luglio 1849: «Vor Allem bitte ich um ein Album für Gesang & ich hoffe es wird mir mit meiner Bitte diesmal nicht so gehen wie mit dem ersten Piano Trio – das ich vor Jahren bestellte & nachher ein anderer Verleger erhielt – vermutlich aus Irrthum». (Corr, Bd. 20, Nr. 3672, cit. da SBE III/6, p. 397).

²⁷⁷ Corr, Bd. 20, Nr. 3575, cit. da SBE III/6, pp. 388–389: «Tramite l'amico Reinecke sono venuto a sapere che lei ha un paio di Trii con pianoforte terminati, quanto vorrebbe per uno dei due?»

²⁷⁸ BV-A, Nr. 1402.

²⁷⁹ Corr, Bd. 20, Nr. 3589, cit. da SBE III/6, pp. 391–392: «Sul Trio [op. 88] rifletto e la prego di volermi mandare cortesemente direttamente il manoscritto al più presto, ma, carissimo amico, prima di Pasqua non posso più farlo stampare e prima di questo periodo non posso neanche pagarle l'onorario; tuttavia potrebbe accadere che già il prossimo mese le arriveranno i soldi. Non dubito della sua approvazione di queste condizioni e attendo con gioia il manoscritto. [...]. Aspetto l'invio del Trio il prima possibile – sarà naturalmente preparata una edizione in partitura».

²⁸⁰ BV-A, Nr. 1411, 8 Febbraio 1849, Schumann alla casa editrice Schuberth: «Riceverà dunque il Trio (in la) – Ma dopo». Cfr. anche la risposta di Fritz Schuberth del 15 Febbraio 1849: «Schönen Dank für die Bewilligung

*Das Trio (in A) bekäme er also – aber erst später*²⁸¹.

8 Marzo 1849: Fritz Schuberth a Robert Schumann:

*Vorläufig will ich mich mit dem Trio, auf welches ich sehr gespannt bin, freuen, und Sie hiermit zugleich erinnern, nach der Uebearbeitung & Abschrift laut Ihrem Versprechen solches direkt per Post mir zusenden. Mit der Ausstattung sollen Sie zufrieden seyn, schauen Sie ein Wenig unsere Ausgaben von Spohr's Trios an; in der Weise die Noten, & das Titelblatt lassen wir schön lithographiren, mit der inneren Ausstattung harmonierend*²⁸².

Tuttavia, il 28 Settembre 1849 Schumann cambia ancora una volta idea e decide di spedire a Schuberth non più il primo trio in la minore, ma quello in fa maggiore composto successivamente, l'op. 80, la revisione del quale ha forse preso meno tempo rispetto a quella del primo:

*Ihm das Trio (in F) [op. 80] für 25 Ld'or u. 7 Freixemplare, u. Zahlung nach Annahme d. Manuscriptes angeboten*²⁸³.

La notizia non piace all'editore, che aveva pensato di ottenere *bessere Geschäfte* con il primo trio, più piccolo, per il quale, non da ultimo, Schumann chiede 18 Louis d'or e non 25. Ciononostante, Schuberth accetta il cambiamento e il prezzo più alto stabilito per il nuovo Trio:

*Ihre Nachricht daß Sie mir [das] zgedachte (Klavier) Trio [op. 88] noch nicht senden können, hat mich etwas verstimmt. Ich glaube nehmllich daß ich gerade mit dem kleinern Trio bessere Geschäfte mache als mit dem mir offerirten größeren. Dem ohngeachtet acceptire ich das größere Trio [op. 80] u erhöhe den früher bestimmten Preis von achtzehn Louisd auf Zwanzig u liefere die üblichen sechs FreiEx. Das Honorar zahle ich wie Sie's wünschen sofort nach Eingang des Manuscripts, auch soll die Edition a la Breitkopf & Härtel beschafft werden*²⁸⁴.

des Trios [op. 88], es ist mir ganz recht ein Wenig später in den Besitz desselben zu kommen». (Corr, Bd. 20, Nr. 3598, cit. da *SBE III/6*, p. 394).

²⁸¹ Come abbiamo visto, la revisione del trio in la minore, così come quella dell'op. 80 è documentabile soltanto a partire dall'Aprile successivo.

²⁸² *Corr*, Bd. 20, Nr. 3615, cit. da *SBE III/6*, pp. 395–396: «Per ora sono felice per il Trio, che aspetto con molta ansia, e vorrei qui ricordarle di mandarmelo direttamente per posta, dopo la revisione a la bella copia, come ha promesso. Sarete soddisfatto dell'aspetto, dia uno sguardo alle nostre edizioni dei Trii di Spohr; facciamo in modo che le note e il frontespizio, che facciamo litografare bellamente, possano armonizzare».

²⁸³ *BV-A*, Nr. 1546: «Offertogli il Trio (in Fa) [op. 80], per 25 Ld'or e 7 esemplari, e pagamento dopo l'arrivo del manoscritto».

²⁸⁴ *Corr*, Bd. 21, Nr. 3736, cit. da *SBE III/6*, p. 398–399: «La notizia che non può ancora spedirmi il Trio (per pianoforte) [op. 88] che pensavo mi ha un po' indisposto. In verità penso di poter fare affari migliori con il Trio più piccolo piuttosto che con il più grande che mi ha appena offerto. E tuttavia accetto il Trio più grande [op. 80] e alzo il prezzo prima concordato da diciotto Louisdor a venti e le mando gli usuali sei esemplari. L'onorario sarà pagato, come nelle sue richieste, appena arriva il manoscritto, e riusciremo anche ad

Mentre il manoscritto per l'op. 88, forse ancora in fase di revisione, rimane nelle mani di Schumann.

3.3.4 IL CARTEGGIO CON LA CASA EDITRICE KISTNER:

Bisogna aspettare fino all'anno successivo affinché Schumann spedisca finalmente e senza ripensamenti il manoscritto del primo trio per pianoforte. La scelta definitiva cade sulla famosa casa editrice lipsiense di Friederich Kistner. Tuttavia, Schumann non offre a Kistner un trio, ma direttamente delle *Phantasiestücke*, per una somma di 18 Louis D'or – la stessa offerta anche a Schubert:

17 Aprile 1850: *Kistner die „Phantasiestücke f. Violine, Violoncell, u Pfte“, für 18 Ldor angeboten*²⁸⁵.

Due giorni dopo Julius Kistner risponde al compositore, accettando di pubblicare i *Phantasiestücke* e la somma di denaro stabilita²⁸⁶.

Schumann spedisce le *Stichvorlagen* [SVP, SVS] quasi un mese più tardi, il 15 Maggio 1850, commentando il ritardo con la spiegazione che il lavoro è stato più lungo di quanto immaginasse e che è stato aggiunto un nuovo *pezzo fantastico*, uno Scherzo:

Erst heute erhalten Sie die Phantasiestücke. Es ist noch ein neues hinzugekommen (Nro. 4) und sonst auch hat mich die Arbeit länger aufgehalten; als ich glaubte. Nro. 4 haben Sie wohl die Gefälligkeit mir nach dem Maßstab der andern Stücke zu berechnen. Wo nicht, und wünschen Sie das Opus in seiner früher achtbogigen Form, so bin ich auch bereit, das Stück zurückzunehmen.

*Zu Ende der Woche hoffe ich Sie übrigens selbst in Leipzig zu sprechen (weshalb Sie mir das Honorar nicht nach Dresden senden wollen) [...]*²⁸⁷

arrangiare l'edizione á la Breitkopf & Härtel». Lettera di Julius Schubert a Robert Schumann del 22 Ottobre 1849.

²⁸⁵ *BV-A*, Nr. 1643: «Offerte a Kistner le *Phantasiestücke* per Violino, Violoncello e Pianoforte per 18 Louisdor». La lettera, indirizzata a Bartholf Senff, è andata perduta.

²⁸⁶ *Corr*, Bd. 21, Nr. 3888. Lettera di Julius Kistner a Robert Schumann del 19 Aprile 1850: «*In freundlicher Erwiderung Ihres an H. Senff gerichteten Schreibens erkläre ich mich sehr gern bereit die Phantasiestücke zu verlegen, und freue ich mich Ihrer baldigen Herkunft um gegen das festgestellte Honorar das Manuscript in Empfang nehmen zu können. [...]*».

²⁸⁷ *SBE III/4*, p. 258; *S-Smf*, Sign.: 3682: «*Soltanto oggi riceve le Phantasiestücke. È stato aggiunto un nuovo pezzo (Nr. 4), e per il resto il lavoro mi ha preso di più di quanto pensassi. Abbiate la gentilezza di calcolare il Nr. 4 a seconda della grandezza degli altri pezzi. Se non è d'accordo, e vuole mantenere la composizione nella sua forma precedente, sono anche pronto a ritirare il pezzo. Verso la fine della settimana, inoltre, spero di parlarle a Lipsia (perciò le chiedo di non spedire Dresda l'onorario) [...]*».

Schumann chiede a Kistner, inoltre, di calcolare lo *Scherzo* nella somma dell'onorario, dunque di aumentare il prezzo di 18 Louis D'or, dichiarandosi tuttavia pronto a ritirare il nuovo movimento e a ricevere la somma stabilita in caso contrario²⁸⁸.

Le *Stichvorlagen* per la partitura e per le parti SVP, SVS di cui siamo in possesso, infatti, prevedono l'aggiunta di un quarto pezzo, uno *Scherzo*: sia nella parte del pianoforte, che in quella del violino e del violoncello è possibile notare l'aggiunta, di mano del copista Gottschalk, dell'indicazione *IV. Einlage. / Scherzo. Il Finale*, dunque, passa da numero *IV.* a numero *V.* Il testo musicale dello *Scherzo* tuttavia non è presente, il che fa pensare che il numero *IV.* sia stato allegato alla fine e successivamente tolto. Non abbiamo una testimonianza scritta del rifiuto di Kistner, ma Schumann riceve la somma pattuita di 18 Louis D'or²⁸⁹ e dello *Scherzo* non c'è traccia nell'edizione a stampa del Settembre 1850. Probabilmente, compositore ed editore parlano a voce al riguardo durante la permanenza di Schumann a Lipsia, in città dal 18 Maggio al 10 Luglio 1850 per dirigere la prima rappresentazione della *Genoveva* op. 81.

Proprio durante questo soggiorno Carl Gurckhaus, della casa editrice Kistner, lo avvisa che entrambe le parti per le *Phantasiestücke* [KOSV, KOSVc] sono state incise e che spera di poterlo accontentare entro la fine della sua permanenza a Lipsia:

*Die beiden Stimmen (Violine & Vcll) zu den Phantasiestücken sind auch fertig und ich hoffe überhaupt, daß ich Sie während Ihres hiesigen Aufenthalts vollkommen befriedigen kann*²⁹⁰.

Forse Schumann ha la possibilità di vedere e correggere [KOP] e [KOS] proprio di persona a Lipsia; dal prossimo scambio di lettere si può infatti ipotizzare che il compositore abbia già effettuato una prima correzione, che Kistner effettua e rimanda prontamente il 31 Luglio 1850:

*Ich [...] habe das Vergnügen Ihnen hierbei die Correctur Ihres Opus 88 zu überreichen, und indem ich Sie nur noch um gef. Baldmöglichste Durchsicht & Rücksendung bitte, empfehle ich mich / Hochachtungsvoll & ergebenst [...]*²⁹¹

²⁸⁸ *BV-A*, Nr. 1655, datato 16 Maggio 1850: «Mit Phantasiestücken. Wegen Nro. 4 u. eine Entschädigung dafür; ich nähme es auch zurück».

²⁸⁹ *Tb III*, p. 527.

²⁹⁰ *Corr*, Bd. 22, Nr. 3929: «Anche entrambe le parti strumentali (Violino & Violoncello) delle Phantasiestücken sono terminate e spero comunque di poterla accontentare durante il suo soggiorno qui». Lettera di Carl Gurckhaus a Robert Schumann del 7 Giugno 1850.

²⁹¹ *Corr*, Bd. 22, Nr. 3966: «Ho il piacere di inviarle qui di seguito la revisione della sua Op. 88, voglia cortesemente rivederla e rimandarla il più presto possibile. In fede [...]». Lettera di Carl Gurckhaus a Robert Schumann del 31 Luglio 1850. Cfr. anche con la lettera dello stesso Gurckhaus del giorno precedente, in cui l'editore avvisa Schumann di aver posticipato la spedizione dell'op. 89 per effettuare e rispedire al più presto le

Schumann rimanda [KOP] e [KOS] due settimane più tardi, il 14 Agosto 1850, complimentandosi per il buon lavoro:

*Die Ausstattung der letzten Lieder [op. 89] hat ganz meinen Beifall. Ich danke schönstens dafür, wie auch für den saubren und correcten Stich der Phantasiestücke, deren Correctur hier zurückfolgt. Für Correctheit des Titelblattes tragen Sie wohl auch Sorge; oder wollen Sie mir nicht einen Probeabzug zur Ansicht mittheilen? [...]*²⁹²

Il giorno seguente Carl Gurckhaus spedisce, infine, anche una bozza di stampa del frontespizio [TA], come richiesto dal compositore nella lettera precedente:

*Ich danke Ihnen für gef. Besorgung der Correctur Ihres op. 88 und verfehle nicht Ihnen einliegend den Probe Abzug des Titels zu überreichen*²⁹³.

Sono gli ultimi giorni di Schumann a Dresda: il compositore ha finalmente ricevuto un incarico di rappresentanza a Düsseldorf, come direttore musicale della città, e la partenza è stata stabilita per il 1 Settembre 1850. In previsione del trasferimento, il 19 Agosto 1850 Gurckhaus si preoccupa di chiedere il nuovo indirizzo di Schumann a Düsseldorf²⁹⁴, al fine di potergli spedire le copie personali (OAP) delle *Phantasiestücke per pianoforte, violino e violoncello* op. 88, finalmente pubblicate nel Settembre 1850²⁹⁵, come riporta l'annuncio in *Signale*:

*Schumann, R., Phantasiestücke für Pfte, Violine u. Vcelle, op. 88. 1 Th. 20 Ngr.*²⁹⁶

correzioni delle *Phantasiestücke*: «Verehrter Herr Dr! Auf Ihr Geehrtes vom gestrigen Tage beeile ich mich Ihnen beigehend die bewußten Exemplare Ihres op. 89 zu überreichen. Dieselben sind schon seit einigen Tagen fertig, ich habe indeßen ihre Absendung verschoben, weil ich Ihnen gleichzeitig die Correctur Ihres op. 88 (welche bald nachfolgt) übermachen wollte. [...]» (Corr, Bd. 22, Nr. 3964).

²⁹² D-Zsch; Sign.: 8835-A2. Cfr. anche BV-A, Nr. 1684, che conferma l'invio all'editore delle correzioni effettuate sulle prove di stampa: «Mit Correctur der Phantasiestücke».

²⁹³ Corr, Bd. 22, Nr. 3979: «La ringrazio per la gentile revisione della sua op. 88 e non mancherò di mandarle in allegato una prova del frontespizio».

²⁹⁴ Corr, Bd. 22, Nr. 2992: «Haben Sie die Güte mir Ihre fernere Adresse aufzugeben, damit ich Ihnen die Phantasiestücke übermachen kann [...]».

²⁹⁵ Anche Schumann si preoccupa di ricevere le sue copie dell'op. 88, come la lettera del 14 Ottobre 1850 conferma: «[...] Von den Phantasiestücken wünschte ich gern einige Freiexemplare, vielleicht durch Hrn. Bayrhoffer! – Oder haben Sie schon irgendwie welche an mich geschickt?» – [...]. S-Smf; Sign.:3684. Cfr. anche BV-A Nr. 1720: «Bitte um d. Phantasiestücke [...]».

²⁹⁶ *Signale*, 8. Jg., Nr. 38, 18 Settembre 1850, p. 358. Altri annunci si trovano in: NZfM, Bd. 33, Nr. 41, 19 Novembre 1850; *Signale*, 8. Jg., Nr. 47, 20 Novembre 1850, p. 452; *Neue Berliner Musikzeitung*, 4. Jg., 27 Novembre 1850.

3.4 PRIME ESECUZIONI PUBBLICHE E RECENSIONI:

La fortuna delle *Phantasiestücke* op. 88 è poco documentabile dai giornali, segno evidente che la circolazione dei pezzi è a carattere fortemente privato. In questo tipo di contesto l'opera sembra riscuotere un discreto successo. Una prima testimonianza di questa situazione ci è offerta dalla lettera che l'avvocato e pianista dilettante Maximilian Wilhlem Becker²⁹⁷ scrive il 7 Febbraio 1854 all'amico Strackerjan²⁹⁸ a proposito dell'esecuzione delle quattro *Phantasiestücke* op. 88²⁹⁹. Il contenuto decisamente soggettivo della lettera, che si conclude

²⁹⁷ Becker, Maximilian Wilhelm (1818–1884), avvocato della corte suprema a Oldenburg, nonché pianista dilettante e amico di Strackerjan.

²⁹⁸ Paul Friedrich August Strackerjan (1823–1891), ufficiale dell'esercito, grandissimo estimatore di Schumann, cantante egli stesso, fu un personaggio attivo per la vita musicale della città di Oldenburg.

²⁹⁹ *Corr.*, Bd. 26/2, Nr. 198: «Über den ausgeführten Phantasiestücken von Schumann habe ich meine eigenen Gedanken, die es mich drängel, mitzuteilen und da Du doch der eifrigste Vertreter Schumanns bist, mußt Du schon eine Epistel aushalten.

Die Stücke stehen offenbar in Zusammenhang. Die Wahl der Tonarten deutet schon darauf hin. Das erste und letzte stehen in A moll, das zweite und dritte in den nächstverwendten Tonarten F dur und D moll, welche wieder mit A moll entfernt verwandt sind. Schumann bezeichnet auch das letzte Stück Finale und deutet damit an, daß er alle als ein Ganzes betrachtet wissen will. Fragt man nach dem Sinne dieses Ganzes, so möchte ich darauf antworten der Sinn ist: Streben aus der Subjectivität heraus zur Objectivität. Das ist nun freilich etwas sehr Allgemeines; allein die Musik darf nun einmal nicht zu speciell werden; sie läßt dem schönen Raum die allgemeine Idee sich concret vorzustellen. Die Musik verwirklicht die Idee in der ihr eigenen Form, in Tönen, welche sie zu musikalischen Gedanken verbindet und bedarf gar nicht der logischen Gedanken, welche ihr vielmehr uns schaden. Die eben angegebene Idee: Streben aus der Subjectivität zur Objectiven um in vielen Kunstwerken unserer größten Meister; namentlich ist sie in den Werken in Sonatenform nachzuweisen. Bei Beethoven ist dies Streben oft ein Kämpfen und Ringen und häufig ein vergebliches, wie denn der bedeutendste Mensch in sich selbst oft die größten Hindernisse in sich selbst bei seinem Streben zur Vervollkommung (Objectivität) findet. Der Unbedeutendste ist am leichtesten mit sich zufrieden.

Anstatt der Sonate hat Schumann hier vier liedförmige Stücke gebraucht; ein Wagniß, wozu man ihn aber die Berechtigung nicht absprechen kann, sobald es Erfolg hat, d.h. sobald das Ganze interessant ist. Und das dünkt mir sind die Phantasiestücke in Hohem Grade, ich habe sie mit immer steigenden Interesse gespielt.

Um nun aber meine Behauptung dazuthun, muß ich meine Idee etwas concreter fassen. Ich will damit nicht sagen, daß Schumann denselben Gedanken gehabt hat; denn, wie gesagt, läßt uns die Musik Spielraum, wie wir die Idee des Kunstwerkes uns concret machen wollen. Der Eine wird hier noch seiner Individualität weitergehen, als der Andere; nur darf man hierin nicht zu weit gehen, wenn ich sage: Die Stücke enthalten die Entwicklung des Inneren eines Menschen.

Nr. 1, die Romanze ist die kindliche Unmittelbarkeit, das unschuldige unbewußte Sinnen und Träumen, liebenswürdig, aber als nur zu sich selbst in Beziehung stehend, der Objectivität am fernsten.

Es folgt das Frühlingsalter mit seinem ausgelassenen lustigen Treiben, die Humoreske Nr. 2. Harmlose Fröhlichkeit, toller Humor, manchmal wildes Treiben wechseln mit einander ab. Dies bringt den Menschen der Welt schon näher; er ist aber hier noch wesentlich egoistisch. Wir freuen uns, indem wir sehen, daß er sich so wohl fühlt; aber Mehr haben wir nicht von ihm.

Der erste Schritt zur Objectivität ist die Liebe. Der Mensch sehnt sich aus seinem Ich heraus; er will sich in einem zweiten Ich wiederfinden, weil er sich allein nicht mehr genügt. Die Liebe, die Harmonie zweier verschiedener Wesen schildert das Duett Nr. 3.

Aber der Mensch ist hier noch egoistisch; er will nur sein und er muß doch wirken. Nur dadurch daß er von sich abstrahirt und für Andere wirkt, nähert er sich der Objectivität. Dies ist Nr. 4. Der Wunsch bezeichnet freilich nicht das Wirken selbst, sondern das Streben zur Wirksamkeit. Aber Streben ist zuletzt Alles was wir thun. Wer am Ende seiner steht, und wäre es der größte Mann, kann doch mir sagen, er habe gestrebt zu wirken. Also mit dem Wunsch schreitet der Mensch zur Wirksamkeit, Thema 1; es folgen aber Zeiten des Nachdenkens und ruhigen Sinnens, wo die Gedanken sich kreuzen, das contrapunctisch behandelte Thema 2; aber mit festen Schritt schreitet der Mann weiter unbekümmert durch die vielfachen Verschlingungen des Lebens, Thema 3; dann werden Stunden heiterer Freude sein Lohn, Thema 4. Aber dabei darf er nicht stehen bleiben; der ruft ihn zum ferneren Fortschreiten. Zuletzt schließt er sich dem Allgemeinen an; er hat mit seinen Mitmenschen gemeinsam gewirkt und gehört zu ihnen Thema 5, das Volkslied. Damit kann er ruhig schließen, Coda.

significativamente con «*Queste sono le mie idee riguardi ai pezzi. E non fa niente se non sono giuste*», non necessita qui di una ulteriore trattazione. La riflessione, consapevolmente soggettiva e quasi autobiografica, è da vedere come il personale tentativo di Becker di descrivere i suoi pensieri all'ascolto dei pezzi e consente poche critiche. Qui basti citare la sua esistenza a testimonio della frequenza con cui, almeno in questo ambiente, l'op. 88 veniva eseguita e del successo riscosso – non a caso questa è l'unica „recensione“ reperibile dell'opera.

August Streckerjan, amico e grande ammiratore di Schumann, allega la lettera di Becker in una sua missiva al compositore a Endenich³⁰⁰. La lettera è importante anche perchè ci permette di stabilire quali musicisti avessero eseguito l'op. 88 nell'ambito del concerto di cui parla Becker nella lettera: Karl Franzen³⁰¹ al violino, Theodor Krollmann II³⁰² al violoncello e Wilhelm Becker al pianoforte. Nessuna testimonianza, invece, sulla reazione di Schumann nei riguardi della riflessione di Becker sui *Phantasiestücke*.

La prima esecuzione pubblica documentabile, invece, avviene postuma a Barmen, dove l'opera viene introdotta nella seconda serata di musica da camera del 1858 da Carl Reinecke³⁰³:

Barmen. [...] Die zweite Soirée für Kammermusik brachte uns als Novität die Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncell von Robert Schumann [...]

Appare chiaro che la circolazione in contesti pubblici dell'op. 88 si intensifichi soltanto a partire dalla seconda metà degli anni '50 e per tutto il decennio successivo, fino a comparire nel programma d'esame per *Solo- und Ensemble-Spiel* del Conservatorio di Lipsia del 1° Maggio 1866³⁰⁴.

Dies sind meine Betrachtungen bei den Stücken. Es thut nichts wenn sie nicht richtig sind. Sich mit den Werken eines geistlichen Künstlers genauer beschäftigen ist immer fördernd, wenn wir dabei auch Irrwege machen. Dein MW Becker Oldenburg 7 Feb 1854». Lettera di Becker a Strackerjan del 7 Febbraio 1854, inserita a sua volta come allegato in una lettera che Strackerjan spedisce a Robert Schumann il 16 Febbraio 1854 (*Corr*, Bd. 26/2, Nr. 197).

³⁰⁰ *Corr*, Bd. 26/2, Nr. 197.

³⁰¹ Karl Franzen (1802–1873), violinista, direttore della cappella musicale di corte, dal 1842 direttore del Theatermusik di Oldenburg.

³⁰² Theodor Krollmann, violoncellista, fratello di Adolf Krollmann, violinista, musicista della cappella musicale di corte dal 1850 al 1855 Per questi dati cfr. anche Georg Linnemann, *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg 1956.

³⁰³ *Signale*, 16. Jg., Nr. 17, 24 Marzo 1858: «*Barmen. [...] La seconda serata di musica da camera ci ha portato come novità le Phantasiestücke per pianoforte, violino e violoncello di Robert Schumann*».

³⁰⁴ Cfr. l'invito alla serata e il programma conservati a Lipsia: *D-LEsm, Sammlung Leipziger Konzertprogramme, Mappe 10 b: Konservatorium II*.

Dello stesso anno, infine, a ulteriore prova del successo e della sempre maggiore diffusione dell'opera in contesti pubblici e privati, l'arrangiamento per pianoforte a quattro mani a cura di August Horn³⁰⁵, pubblicato ancora una volta a Lipsia dall'editore Kistner.

³⁰⁵ Annuncio nella *Süddeutsche Musikzeitung*, 15. Jg., Nr. 36, 3 Settembre 1866, p.144.

3.5 FONTI

Le fonti rimaste per l'op. 88 verranno descritte secondo l'ordine cronologico della loro genesi.

Le sigle delle fonti andate disperse o non più documentabili saranno segnalate attraverso le parentesi quadre.

ELENCO DELLE SIGLE UTILIZZATE PER LA DESCRIZIONE DELLE FONTI (IN ORDINE ALFABETICO)³⁰⁶

AM *Arbeitsmanuskript*: copia da lavoro della partitura. Comprende:

AM1: *Arbeitsmanuskript*, parte 1;

AM2: *Arbeitsmanuskript*, parte 2;

[AM3]: *Arbeitsmanuskript*, parte 3;

[EW] *Entwürfe*: Schizzi

[KAP] *Kopistenabschrift*: copia della partitura per la prima esecuzione;

[KAS] *Kopistenabschrift der Stimmen*: copia delle parti di violino e violoncello per la prima esecuzione;

[KOP] *Korrekturabzüge zur Originalausgabe*: bozze di stampa per la partitura;

[KOS] *Korrekturabzüge zur Originalausgabe der Stimmen*: bozze di stampa per le parti del violino e del violoncello;

OA *Originalausgabe*: edizione originale; comprende:

OAP *Originalausgabe der Partitur*: edizione originale della partitura;

OASV *Originalausgabe der Violinstimme*: edizione originale della voce del violino;

OASVc *Originalausgabe der Violoncellstimme*: edizione originale della voce del violoncello;

SVP *Stichvorlage der Partitur*: modello per la stampa della partitura;

SVS *Stichvorlage der Stimmen*: modello per la stampa delle parti del violino e del violoncello; comprende:

SVSV *Stichvorlage der Violinstimme*: modello per la stampa della parte del violino

SVSVc *Stichvorlage der Violoncellstimme*: modello per la stampa della parte del violoncello

[TA] *Titelblattabzug*: bozza di stampa per il frontespizio;

³⁰⁶ Le sigle riportate qui, come nel resto della tesi, sono quelle impiegate dalla *Schumann Gesamtausgabe*. Nella traduzione italiana si è fatto riferimento al *Glossario* a cura di Maria Caraci Vela e Andrea Massimo Grassi (*La critica del testo musicale*, a cura di Maria Caraci Vela, LIM, Lucca 1995, pp. 379–394) tranne nel caso dell'*Arbeitsmanuskript*, termine di uso corrente nella letteratura schumanniana perchè proprio in Schumann assume particolare valore (cfr. Bernhard R. Appel, *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise – Schumann Forschungen 13*, Schott, Mainz 2010, p. 142).

3.5.1. DESCRIZIONE DELLE FONTI

[EW] Schizzi

Lipsia, 6 – 11 Dicembre 1842

Dispersi

Schumann inizia a lavorare al suo primo trio per pianoforte il 6 Dicembre 1842 e continua fino all'11 dello stesso mese. Segue un'interruzione fino al 15, giorno in cui nel diario registra³⁰⁷: *Am Trio angef.[angen] zu schreiben*. Dato che il primo movimento riporta la stessa data nell'*Arbeitsmanuskript* AM1, probabilmente dal 6 all'11 Dicembre Schumann ha lavorato a degli schizzi, sistemati e portati avanti in AM dal 15 in poi. Sulla permanenza del manoscritto non si hanno notizie.

AM1 *Arbeitsmanuskript*, parte 1

Lipsia, 15 – 28 Dicembre 1842

F-Pn; Sign.: *Ms. 312*⁽²⁾

Provenienza: L'autografo, di proprietà di Woldemar Bargiel alla morte di Schumann, nel 1900 giunge nelle mani dell'antiquariato berlinese Leo Liepmannssohn³⁰⁸; acquistato a suo tempo da Charles Malherbe³⁰⁹, dopo la sua morte il manoscritto passa nel fondo della *Bibliothèque du Conservatoire* di Parigi, che nel 1964 viene trasferito nella Bibliothèque Nationale de France, dove si trova attualmente. Il manoscritto è conservato in una cartellina bianca (32 cm x 24,9 cm), la stessa dove è conservato anche AM2. I due manoscritti sono custoditi separatamente in un involucro di cartone. AM1 consta di 18 *folia* (36 pagine scritte: 2 fogli singoli, il primo e l'ultimo,), carta medio-fina, senza filigrana, grandezza dei fogli 30,1 cm x 22,9 cm, formato verticale, sistemi tracciati con rastro meccanico da 16 pentagrammi, larghezza del pentagramma 24,6 cm x 18,7 cm, altezza delle singole righe 5 mm, distanza fra i singoli pentagrammi 10 mm.

Il frontespizio, su carta pentagrammata simile a quella del resto del manoscritto, è autografo: subito dopo il terzo pentagramma, con inchiostro marrone, Schumann annota:

Trio

³⁰⁷ *Tb III*, p. 232.

³⁰⁸ Il manoscritto compare nel catalogo dell'antiquariato nel 1900 (Cfr. *Liepmannssohn Auktionskatalog* 26, 29. *Oktober 1900*, Nr. 72).

³⁰⁹ Sulla storia della collezione di manoscritti del fondo Charles Malherbe vedi *RSA I/1/3* (terza Sinfonia op. 97), pp. 287–288, nota 2.

für
Pianoforte, Violine u. Vcllo
von
R. Schumann.

Leipzig, im December 1842.

In alto a sinistra, all'angolo, l'indicazione 3/a matita, che si ritrova anche in AM2, dunque con tutta probabilità un dato legato alla vendita. In basso a destra, ancora a matita, la scritta (forse di mano di Clara Schumann): *Woldemar* [Bargiel], primo possessore del manoscritto dopo la morte di Schumann; a destra, il timbro rosso della *Bibliothèque du Conservatoire* di Parigi, e subito sotto, a matita, la collocazione: *Ms. 312*⁽²⁾. Al centro, infine, in corrispondenza del sesto pentagramma, il timbro rosso del fondo della Biblioteca Nazionale di Parigi *Charles Malherbe*, da cui proviene il manoscritto.

La carta, leggermente più fine rispetto a quella del resto del manoscritto, presenta, a sinistra, una piegatura verticale (lievemente inclinata da sinistra a destra) per tutta la lunghezza, e piccole, trascurabili, macchie d'inchiostro.

Il *verso* del frontespizio è vuoto; al centro, sui pentagrammi 7–12, lievi tracce di inchiostro marrone, dovute al contatto con la successiva pagina scritta.

A seguire, il manoscritto presenta una paginazione autografa con inchiostro marrone scuro da 2. a 33. È presente, inoltre, anche un'altra paginazione a matita, non di Schumann, solo sul *recto* dei *folia*.

Il testo musicale inizia a pagina 1. In alto a sinistra Schumann ha annotato *15 Dec. 42.*; al centro la scritta, pure autografa, con inchiostro marrone scuro: *Trio*. Subito sotto: *I*.

Tutti i movimenti del trio sono datati: il primo e il secondo sono stati scritti fra il 15 e il 16 dicembre 1842 (il secondo movimento, a p. 13. del manoscritto, è datato *16 [sic] Dec. 42*); il terzo: *M[it]. G[ott]. fortgesetzt am 22sten Dec. 1842*; mentre alla fine dell'ultimo movimento si legge: *28. Dez. 1842. / Am letzten Satz ist noch zu ändern. / R. Sch.*

Anche secondo le annotazioni sul diario, infatti, il compositore ha lavorato alla stesura di questo manoscritto fino alla fine dell'anno 1842, rivedendolo ancora fino all'estate dell'anno successivo (Cfr. in questo capitolo il paragrafo “3.2 Genesi e Datazione”, p. 95).

In tutto il manoscritto è possibile notare le originarie indicazioni agogiche in italiano, tradotte in tedesco già durante una delle prime revisioni: così <*Andantino espressivo*> nel primo movimento (p. 1., prima dell'indicazione metronomica *M. M. croma = 58.*) viene cancellato e sostituito con *Einfach, innig* (p. 1., sotto il pentagramma del violino e di nuovo sotto quello del pianoforte); mentre gli strumenti rimangono – in questa fase – ancora scritti in italiano: *Violino. / Violoncello / Pianoforte*.

Le annotazioni nei *Diari* e le correzioni cospicue nel manoscritto testimoniano di un lungo processo di composizione/revisione, che prosegue anche sui manoscritti cronologicamente successivi, sulle *Stichvorlagen*. La stratificazione delle correzioni in AM1, che è possibile isolare, con gli ovvi margini di incertezza, grazie all'uso schumanniano di diversificare le revisioni con diversi mezzi di scrittura (solitamente in questo manoscritto: inchiostro marrone scuro per la prima stesura del testo musicale; lo stesso inchiostro e matita grigia per una prima revisione; *Rötrel* – ematite rossa – per alcune revisioni strutturali; infine inchiostro più chiaro, matita grigia più arrotondata e un pennino di colore rosso per l'ultimo strato di correzioni)³¹⁰ ha portato alla luce almeno quattro momenti di modifica.

Il testo musicale del primo movimento, in *La minore*, – nella versione definitiva: *Romanze* – è stato revisionato almeno due volte: una correzione a matita, sia grigia che rossa, è strutturale, e riduce la prima stesura da 111 battute a 57; mentre una seconda correzione riguarda più da vicino il materiale musicale, in particolare la diversa combinazione del pianoforte e degli archi nell'esposizione del tema nelle prime 19 battute. Revisionata già con l'inchiostro marrone in AM1, poi definitivamente barrata con la matita rossa, la nuova versione di questa prima parte si trova in AM2. A titolo esemplificativo, si riportano le battute 1–19 così come appaiono nei diversi strati di revisioni³¹¹.

Nella versione di AM1 la prima esposizione del tema (AM1, bb. 1–6) viene assegnata al pianoforte, mentre gli archi accompagnano con note tenute; al contrario, nella seconda versione (AM2, bb. 1–6), il tema viene esposto dal violino, mentre violoncello e pianoforte accompagnano sottolineando la conclusione di ogni inciso. Come si nota, nella versione definitiva (uguale a SVP) Schumann è tornato alla sua idea originaria di AM1, un procedimento comune nella sua pratica compositiva.

In AM1, p. 1., è annotata, dunque, la prima versione di bb. 1–19 (<1A–19A>), barrata con la matita rossa. A partire da b. 20, che Schumann segnala con la lettera *A* (in alto a matita, sia sul sistema del violino che su quello del violoncello), il testo musicale procede similmente alla versione definitiva fino a b. 41, *Im Tempo*, da Schumann indicata, a sua volta, con *B* con la matita rossa (p. 2., terzo sistema, penultima battuta, in alto alla fine di b. 41).

Dunque la parte centrale del movimento, da *A–B* = bb. 20–41, revisionata con un inchiostro più chiaro, è l'unica parte da considerarsi valida: il resto è eliminato (p. 2., bb. <42A–50A>),

³¹⁰ Per la maniera schumanniana di effettuare le revisioni cfr. anche l'autorevole contributo di Bernhard R. Appel, *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise (Schumann Forschungen 13)*, a cura della Robert-Schumann-Gesellschaft-Düsseldorf, Schott, Mainz 2010.

³¹¹ Cfr. la trascrizione di queste battute così come si presentano nella seconda revisione di AM1, la seconda revisione di AM2 e dopo l'ultima correzione di Schumann in SVP in Appendice III.

barrate con la matita rossa, pp. 3.–4., bb. <51A–100A>, e i primi due sistemi a p. 5., bb. <101A–111A>, barrati con la matita grigia). A matita, alla fine, indicazione di Schumann: *Attacca*. La versione definitiva della *Romanze* delle bb. 42–57 si trova, invece, in AM2.

Il secondo movimento, in Fa maggiore, – nella versione definitiva: *Humoreske*, nei *Tb* indicato da Schumann come *Scherzo*³¹² – inizia a p. 5. sul sistema immediatamente successivo all'ultimo del primo movimento. Schumann ha separato l'inizio e la fine dei due brani inserendo *II.* a matita al centro, a metà fra il secondo e il terzo sistema.

Le revisioni che interessano questo movimento, anch'esse tendenti inizialmente a ridurre, sono infine annullate nella versione definitiva, dove troviamo di nuovo per intero la struttura originaria del testo in AM1.

All'inizio del movimento, prima dell'indicazione metronomica *M.M. = minima 100.*: <*molto vivace.*> cancellato a matita e tradotto con *Lebhaft*.

Sul resto di p. 5. si trovano le prime dieci battute del tema della *Humoreske* (bb. 1–10, tanto vicino al tema del Trio op. 70 n. 1 di Beethoven da indicare forse una più che comprensibile citazione): a b. 1 Schumann indica con la matita rossa la lettera *A* (episodio *A–B* = bb. 1–44), mentre le bb. 4–8 sono numerate con la matita grigia *1–4*.

A p. 6. il testo musicale prosegue invariato rispetto alla versione definitiva (bb. 11–27, *1–4* = 4–8 = 28–31, 32–33).

A p. 7., bb. 37–40, la parte del violoncello è cancellata, sia a matita che con l'inchiostro più chiaro (simile a quello usato per effettuare le revisioni in AM2); sotto l'indicazione *leer zu laßen*, segno che Schumann aveva intenzione di riscrivere e cambiare, come risulta evidente dal confronto con la versione definitiva. Con bb. 43–44 (entrambe segnalate a matita con la lettera *B*, la prima in rosso, la seconda in grigio), termina l'esposizione del primo episodio.

Il secondo episodio (bb. 45–100), <*Un poco più animato.*> *Etwas lebhafter.*, inizia sull'ultima battuta del secondo sistema e prosegue fino alla fine della pagina, con trascurabili cambiamenti rispetto alla versione definitiva; a p. 8. si trovano le bb. 58–80, mentre a p. 9. l'episodio si conclude (bb. 81–100): da segnalare le bb. 82–86 e le bb. 92–98 del pianoforte, in AM1 cancellate con la matita con l'indicazione *leer* a destra del primo sistema e *leer* sopra la parte del pianoforte, terzo sistema, terza battuta: qui non sono previste le acciaccature che troviamo nella versione a stampa – che sono appoggiate nella *Stichvorlage* SVP – ma una semplice figurazione di duine e quartine di crome (*non legato*).

A p. 10. si trovano indicazioni su come proseguire: il resto del movimento, infatti, è stato barrato con la matita grigia per intero, tranne 3 bb. a p. 13.: bb. 212–214. Una prima

³¹² *Tb III*, p. 231.

revisione, a matita, prevede che a partire da qui (b. 101) segua soltanto la ripetizione delle bb. 1–44, senza ritornello (p. 10., in alto: *von A–B ohne Wiederholung auszuscheiden.*); a questa annotazione viene aggiunta, in un secondo momento, una virgola, dunque l’indicazione prosegue con una matita diversa, meno appuntita: , *dann weiter von C–D* (= bb. 153–168); subito sotto, aggiunto ancora una volta in un altro momento, con l’inchiostro marrone scuro: *dann von E bis F* [bb. 121–152] / *dann von A–B ohne Wiederholung, dann Schluß auf S. 13* [bb. 212–214]. Tutte e tre le indicazioni, infine, sono raggruppate da una parentesi graffa sulla destra con: *leer zu lassen in a.[llen] Instr.[umenten]*: cioè dopo la ripetizione di A–B, Schumann chiedeva al copista di lasciare 68 battute vuote, dove intendeva cambiare, aggiungendo alla fine le 3 battute (bb. 212–214) a p. 13. In [KAP], dunque, queste battute dovrebbero essere state lasciate vuote, ma non è possibile, ovviamente, sapere se Schumann abbia riscritto, in bella copia, lo stesso materiale musicale o se abbia cambiato: la versione a stampa riporta infatti le battute eliminate in AM1.

Il testo musicale, dunque, è stato suddiviso, e a ciascun episodio Schumann ha assegnato una lettera: a p. 10., ultime due battute, inizia E (bb. 121–152), che prosegue fino a p. 12., prime due battute. Dopo la terza e quarta battuta sulla stessa pagina (bb. <151^IA–152^{II}A>), eliminate con inchiostro e matita rossa, e con *bleibt weg* subito sopra, troviamo la lettera F. A seguire, la battuta successiva (b. 153), apre l’episodio C in Sib maggiore, che termina alla fine della pagina con D (C–D = bb. 153–168). In basso ancora una volta l’indicazione che tutto ciò che è stato cancellato deve essere lasciato vuoto: *leer zu lassen*. Segue il cambio di tonalità da Sib maggiore alla tonalità d’impianto, Fa maggiore, e l’indicazione, cancellata con la matita rossa: <*Von A–B ohne Wiederholung auszuscheiden*>.

A p. 11., secondo sistema, si trova una *Tektur*, incollata solo sulla parte destra – dunque liberamente apribile – con due adesivi rotondi, blu e rosso, appartenente alla genesi compositiva dell’*Andante con Variazioni* op. 46: questo ci permette di datare le revisioni effettuate dal compositore sul secondo movimento intorno all’estate del 1843 – forse sistemando il materiale per la prima prova avvenuta il 24 luglio 1843; il ritaglio di foglio è servito a Schumann per aggiungere le bb. 129–136 (sul recto della *Tektur*, inserendole, tramite *digamma*, dopo le bb. 137–140).

A p. 13., dunque, si conclude il movimento, con le bb. 212–214 sul primo sistema. A fianco la data 16 Dec. 42. – data che riguarda in ogni caso la prima stesura e non le revisioni; sotto, a matita (242): si tratta molto probabilmente del conto complessivo delle battute del movimento, cui mancano, però, rispetto alla versione definitiva, trenta battute.

Il terzo movimento, in Re minore, – nella versione definitiva: *Duett* – inizia subito sotto (p. 13., secondo sistema). L’annotazione schumanniana *M.[it] G.[ott] fortgesetzt am 22sten Dec. 1842.* rimanda ad un periodo di malessere e di affaticamento psicologico, che non lo lascia lavorare per qualche giorno e di cui il diario è più volte testimone³¹³.

Il movimento, separato da quello precedente, come per il secondo, dal numero romano *III.* al centro a matita fra il primo e il secondo sistema, presentava l’indicazione in italiano: *<Andantino espressivo>*, cambiata con *Langsam u.[nd] mit Ausdruck*; subito dopo l’indicazione metronomica *M.M. croma = 108*. Di tutti i movimenti, questo è quello che ha subito in AM1 le minori modifiche: a p. 13. si trovano le bb. 1–13, quasi senza correzioni; a p. 14. le bb. 14–29; a p. 15. le bb. 30–45 e a p. 16., senza ulteriori revisioni, la conclusione sui primi 3 sistemi (bb. 46–55). A destra, fra parentesi e a matita, il numero delle battute: (54). Il testo musicale, tuttavia, non rispecchia totalmente la versione definitiva: alcuni cambiamenti nella melodia degli archi e del pianoforte, come vedremo, sono stati effettuati molto più tardi, intorno al 1849, direttamente sulle *Stichvorlagen*.

Il quarto movimento, in La minore, – nella versione definitiva: *Finale* – inizia a p. 16., sul pentagramma immediatamente successivo al *Duett*, l’ultimo della pagina, e prosegue fino alla fine del manoscritto.

Si tratta di una versione fortemente riveduta del *Finale* andato in stampa. Il testo musicale è stato revisionato da Schumann in quattro fasi diverse, in maniera tale che sostanzialmente solo il tema principale del rondò (A: bb. 1–16) e il primo episodio contrastante (B: bb. 17–24) rimangono invariati fino al 1850.

Di tutti i movimenti, infatti, questo è quello che ha subito le modifiche più consistenti: concepito come una forma a rondò con variazioni, nella versione a stampa del 1850, nonostante la tecnica di variazione sia certamente utilizzata nell’esposizione dei temi, il rondò rimane ma con la forma: A B C D A’ Coda. Le revisioni di Schumann sono soprattutto strutturali, per cui vengono aggiunti oppure omessi interi gruppi di episodi o variazioni. Laddove possibile ricostruirle, le variazioni omesse da Schumann nella versione finale vengono riportate in trascrizione³¹⁴.

L’indicazione originaria *<Allegro un poco maestoso con Variazioni.>*, prima dell’indicazione metronomica *M.M. semiminima = 136.*, viene anche qui, ancora nel corso delle prime

³¹³ Cfr. il paragrafo “3.2. Genesi e Datazione”, p. 95.

³¹⁴ Cfr. Appendice III. In trascrizione sono riportate le variazioni previste nella prima versione del *Finale* nel Dicembre 1842. Nella trascrizione si è tentato di riportare alla luce il primo strato, quello sottostante a tutte le successive revisioni schumanniane.

revisioni, cambiata a matita con *Im Marsch Tempo*: forse un segnale che l'idea di un „Allegro con variazioni“ sia stata abbandonata già nel corso delle prime revisioni.

Il movimento è separato da quello precedente con *IV.* scritto a matita al centro fra il terzo e il quarto sistema. All'altezza dell'ultimo sistema, in corrispondenza dell'inizio del movimento, Schumann ha attaccato una un foglietto (ca. 8 x 10,4 cm, carta bianca non pentagrammata, scritto con inchiostro rosso, il pennino con cui verosimilmente Schumann ha redatto l'ultima revisione sia su AM1 che su AM2) con le indicazioni per il copista:

Fig. 7: Trascrizione delle indicazioni per il copista e confronto con la versione definitiva del 1850 (op. 88, revisioni al Finale)

[recto]			
<i>Letzter Satz zum Trio in A moll.</i>			
<i>Takt</i>	1–24.		1–24
	25–40.		25–40b
	41. 42	<i>leer zu laßen</i>	41–42 [cambiate nella versione definitiva]
	43–50	#	43–50 [modificati principalmente gli archi]
	50–61.	#	50–60 [modificati principalmente gli archi, bb. 57 – 60 archi e pf.]
	62.		60b
	63–66.	<i>Reprise auszuschieben</i>	61–64 / 65–68
	67. 68–75	-- [siehe oben]	69–76
	76.		84
[verso]			
	77–80	<auszusch> <i>nebst Reprise leer zu laßen</i>	eliminate
	81. 82–90	----- [siehe oben]	eliminate
<i>dann Takt</i>	1–8	<i>leer zu laßen</i>	85–92
--	17–24	<i>desgleichen.</i>	93–100
<i>dann</i>	101–145.	<i>leer zu laßen</i>	eliminate
	146–179	<i>zu schreiben, Reprise auszuschieben.</i>	101–148
	180.		
	181–212	<i>leer zu laßen</i>	149–180
<i>dann</i>	<213 Schluß auszuschieben>	<i>8 Takte 2/4el Tact, u. 22 Takte 6/achtel Tact leer zu laßen</i>	[213 e seguenti non sono contenuti nè in AM1 nè in AM2, forse in [AM3]; le 8 bb. in 2/4 potrebbero riferirsi alle bb. 181–188; mentre le 22 bb. in 6/8 forse sono le 22 bb. in 6/8 sul verso del manoscritto, con la ripresa del tema della <i>Romanze</i>]

Le indicazioni per il copista annotate su questo foglietto rappresentano l'ultima revisione effettuata sul manoscritto, successiva anche a quella su AM2; dunque seguendole è stato possibile ricostruire il testo musicale del Finale così come ipoteticamente tramandato nella *Kopistenabschrift* [KAP]. Il confronto fra questo e la *Stichvorlage* SVP, infine, ha reso evidente che fra le due fonti deve esserci stata un'altra revisione schumanniana – forse redatta direttamente su [KAP] e riportata *ex novo* su SVP.

Nella tabella qui sotto presento una sommaria descrizione del contenuto di ogni pagina riguardante il Finale in AM1, messo a confronto con il testo musicale presente nella versione definitiva. Nella tabella ho considerato ogni battuta così come appare in AM1, tentando di descrivere le revisioni effettuate e il tipo di mezzo di scrittura utilizzato. L'ultimo stadio, quello tramandato dalla *Tektur* di cui sopra, che dovrebbe corrispondere all'incirca a [KAP], nel manoscritto facilmente riconoscibile perchè segnalato con un numero progressivo in inchiostro rosso sotto ogni battuta.

Fig. 8: Descrizione tabellare del Finale in AM1

<i>Folium</i>	Pagina	Descrizione di Schumann	AM1 - prima stesura	Numerazione in inchiostro rosso - ultima revisione	Versione definitiva - OAP
9 verso	16.	F.	1 – 3	1 – 3	1 – 3
10 recto	17.		4 – 18	4 – 18	4 – 18
10 verso, primi due sistemi	18.		19 – 24	19 – 24	19 – 24
10 verso, ultimi due sistemi	18.	G.	<25 – 31>	[episodio B]	
11 recto, primi due sistemi	19.	<Hier folgt erst die Variation A (S. Beilage)> [Beilage non pervenuto, Cfr. [AM3]]	<+32 – 36 ^{II} >		
11 recto, ultimi due sistemi	19.	<A>	<37–43>	[Var. V1]	
11 verso, primi due sistemi	20.	<A>	<44–48>		
11 verso, ultimi due sistemi	20.	B.	<49A–64A>	25–40	25–40
12 recto	21.	B.	<65A–66A>, 67A–73A, <74A>, 75A–78A	<41.–42>, 43–55.	[41–42], 43–54

12 verso, primi due sistemi	22.	B. <Hier folgt die Variationen A B [aggiunto dopo con inchiostro più chiaro:] und C bis zum θ >	<79A–84A>	56–62	55–60
12 verso, ultimi due sistemi	22.		<85A – 96A>	63 – 71	61–72
13 recto, primi due sistemi	23.		<97A–100A>	72 – 76	73–76 (con rit.: 77–84)
13 recto, secondo sistema, ultime due battute; terzo sistema, prime due battute	23.	[1.] <Hier folgt die früher gestrichenen Variation von A–B> [2.:] <Hier folgt die Stelle B – C> [3.:] <folgt 1.–24 in allen Instrumenten leer zu laßen dann θ > [4.:] <folgt Tact 101>	<101A – 104A> [= bb. 17–20]		
13 recto, ultimo sistema	23.	<X> [= G.]	<105A – 108A> [= bb. 25A – 28A, alla dominante]	76. – 80.	
13 verso, primi tre sistemi	24.	[G.]	<109A – 117A> [= bb. 29A – 36A, alla dominante]	81. – 90.	
13 verso, terzo sistema, ultime due battute, quarto sistema, prima battuta	24.	[B.]	<118A – 119A> [= bb. 41–42 in Mi maggiore], <120A–122A> [= bb. 43–45 in Mi maggiore]		
14 recto (testo sottostante la	25.	[B.]	<123A – 126A>, <127A – 135A>,		

<i>Tektur</i>)			<127B – 137B> [= bb. 46– 60 in Mi maggiore]		
14 <i>recto</i> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;"><i>Tektur:</i> 19,5 x 20 cm, incollata sugli ultimi tre sistemi, <i>verso</i> vuoto</div>	25.	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;"><i>XX</i></div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;"><127B–137B></div>		
14 <i>verso</i> , prime due battute	26.	[B.]	<136A – 137A>		
14 <i>verso</i>	26.	<i>Variation B</i> (<i>gehört vor</i>), [alla fine:] θ con l'inchiostro rosso	12 battute in La minore barrate con l'inchiostro rosso	[Var. V2]	
15 <i>recto</i>	27.	< <i>B – C</i> (<i>gehört</i> <i>vor</i>) <i>Maggiore.</i> > <i>Im</i> <i>Clavierstimme</i> <i>bis Tact 124</i> <i>leer</i> [aggiunto dopo:] < <i>Variation C</i> , cancellato con l'inchiostro rosso>	24 battute in La maggiore	<i>101. – 124</i> [Var. V3]	
15 <i>recto</i> , ultima battuta	27	< <i>weiter bei</i> <i>X</i> > [p. 30], < <i>2/4tel</i> >		<i>130</i> (<i>125. – 129.</i> in AM2)	
15 <i>verso</i> , primi tre sistemi	28.	[alla fine:] θ	15 battute barrate in rosso	<i>131. – 145.</i>	
15 <i>verso</i> , terzo sistema, ultima battuta e ultimo sistema	28.		4 battute cancellate con l'inchiostro scuro, simili a bb. 17–20		
16 <i>recto</i>	29.	[alla fine:] <i>C</i> , θ <i>Nun geht es</i> <i>weiter F bis G</i> <i>und dann Seite</i> <i>23 bei X bis X</i> <i>X S. 25.</i>	12 battute cancellate con l'inchiostro scuro [versione variata del tema <i>F</i> , qui indicato		

		<weiter> und dann S. 30 weiter	come V4a]		
16 verso, testo sottostante la <i>Textur</i>	30.		16 battute barrate		
16 verso, <i>Textur</i> : 28 x 19,7 cm, pagina di carta pentagrammata incollata per tutta la lunghezza, verso vuoto)	30.	<folgt> folgt Seite 31 etc. X [inchiostro rosso]	12 battute cancellate a matita, qui corrispondenti alla variazione V4b		
17 recto	31.	<i>Accelerando</i>	32 battute	<130–162> (146.–180. in AM2)	bb. 101–132 (altra versione rispetto ad AM1/AM2)
17 verso	32.		32 battute	<163 – 194> 181. – 212	149 – 180
18 recto, primi due sistemi	33.	<i>θ Einen anderen Schluß von hier an S. auf d. Rückseite.</i> [alla fine del secondo sistema:] 28. Dec. 1842. Am letzten Satz ist noch zu ändern. R. Sch.	10 battute, 7 cancellate: 189–191, <192A–198A>		189–198
18 recto, ultimi due sistemi	33.		11 battute: 192B–202B		
18 verso, prime sei battute	[34]		6 battute su sistema da due pentagrammi, ultime tre bb. solo basso	<195–200>	
18 verso,	[34]	<i>Sehr langs,</i> alla fine: (<i>Andere Schluß</i>)	22 battute in 6/8 su sistema da due pentagrammi solo archi (indicazioni per l'armonizzazione		

			del basso 5/3#, 6/4# a bb. 11– 12)		
--	--	--	--	--	--

Come si può notare, fino a bb. <137A> il testo musicale in AM1 fluisce in un sistema più o meno ordinato di idee musicali; pertanto è possibile numerare le battute considerandole una prima stesura, nonostante i continui rimandi, tagli, e omissioni. A partire da questo punto (p. 26.) seguono: due Variazioni (*Variation B (gehört vor)* e *Variation C.*, nello schema successivo indicate con <V2> e <V3>), esposte qui ma appartenenti alle pagine precedenti, e a p. 27 la riesposizione di episodi precedenti in tonalità diversa (*F–G*); infine 3 pagine (pp. 31–33) in cui la Coda viene riscritta diverse volte.

Secondo la tesi di Roesner, il Finale sarebbe stato scritto in un flusso creativo di idee, da cui l'impressione, in AM1, di una serie di improvvisazioni al pianoforte³¹⁵. Sembra probabile che Schumann abbia scritto l'intero movimento al pianoforte, procedendo con relativa insicurezza nell'strumentazione. In AM2, ad esempio, si trova una versione variata della parte degli archi nell'episodio *F–G* (A), eliminata durante l'ultima revisione, in cui Schumann mantiene il tema al violino e assegna al violoncello nelle prime 8 bb. un basso ostinato caratterizzato da terzine e nelle seconde e ultime 8 bb. un ritmo puntato che richiama la melodia del tema: qui, come nel resto del Finale, è chiaro che si tratta molto spesso di un esercizio di sperimentazione e di un banco di prova.

Il diverso tipo di inchiostro utilizzato e le glosse schumanniane hanno reso possibile una ipotetica ricostruzione cronologica delle diverse revisioni. La natura ipotetica della ricostruzione è data dal fatto che possiamo essere sicuri soltanto che il testo principale sia stato redatto con l'inchiostro più scuro e l'ultima revisione con quello rosso; le prime revisioni, infatti, cronologicamente molto vicine fra loro – databili Dicembre 1842–Marzo 1843 sono state effettuate sia con un inchiostro più chiaro che con la matita; così come le ultime revisioni, databili giugno/luglio 1843, che oltre al pennino rosso, presentano anche correzioni con un inchiostro marrone chiaro e con un tipo di matita meno appuntita.

A titolo di esempio si cita p. 22., in cui si legge un'indicazione per il copista avvenuta in uno stadio probabilmente più avanzato con tutti e tre i diversi mezzi di scrittura: [inchiostro marrone più chiaro:] *leer zu laßen d. Violine u. das Cello* [con la matita più scura:] *u. das Pianoforte* [in rosso:] *leer zu laßen*.

La forma iniziale del Finale – forma qui intesa non come un tutto finito e regolato internamente – si può descrivere con il seguente schema:

³¹⁵ Linda Correll Roesner, *Robert Schumann's A-Minor Trio / Phantasiestücke Op. 88. The Manuscript Sources*, in *Schumanniana nova* cit., pp. 596–635.

Fig. 9: Ipotetica ricostruzione cronologica delle revisioni in AM1 (op. 88, Finale)³¹⁶.

AM1 Dic. 1842	A a,b,c		<V1>	C	tr.	D	E	A(c)	<B'>	tr.	D'	*	A(c)	A	<B'>	tr.	D'	<V4a>	Coda
	La m	Fa M	La m	Fa M	La m	Do M	La m	La m	Do M	Mi M	Mi M		La m	La m	Do M	Mi M	Mi M	La m	La M
1. Rev.: Inchiostro Gen./Feb. 1843	A	?	[Vx]	C	tr.	D	<V2>	A(c)	<V1>	<B'>	tr.	D'	A	<B'>	tr.	D'	<V4b>	Coda	
	La m	Fa M	?	Fa M	La m	Do M	La m	La m	La m	Do M	Mi M	Mi M	La m	Do M	Mi M	Mi M	La m	La M	
2. Rev.: Matita Feb./Mar. 1843	A	?	<V1>	tr.	D	<V2>	<V3>	<B'>	tr.	D'	A	<B'>	tr.	D'	Coda				
	La m	Fa M	La m	La m	Do M	La m	La M	Do M	Mi M	Mi M	La m	Do M	Mi M	Mi M	Mi M				
3. Rev.: inchiostro rosso, AM2, Tektur, Giu./Lug. 1843	A	C	tr. <i>leer zu lassen</i>	D	E	<B'> <i>nebst Repris e leer zu lassen</i>	A <i>leer zu lassen</i>	<V3>	Coda (1.)	Coda (2.)	Coda (3.)								
	La m	Fa M		Do M	La m	La m	La M	La M	La M	La M	La M								
4. Rev.: SVP, 1.Strato	A	C	tr.	D	E	A'	<V3>	Coda (altra versio ne)											
	La m	Fa M	La m	Do M	La m	La m	La M	La M											
OAP Mag. 1850	A	C	tr.	D	E	A'	Coda												
	La m	Fa M	La m	Do M	La m	La m	La M												

* Qui sono state inserite le due variazioni <V2> e <V3>: *Variation B (gehört vor)*; <B-C. (gehört vor)> <Maggiore.> <Variation C>.

Schumann ha sezionato il testo musicale con una doppia battuta al termine di ogni episodio, talvolta anche internamente all'episodio stesso in corrispondenza della fine del periodo (cfr. ad es. pp. 16.–18. la prima esposizione del tema A, suddiviso al suo interno dalla doppia stanghetta ogni 8 battute, qui evidenziato con a, b, c). L'idea di base, dunque, è quella di una forma musicale a tema con variazioni: Schumann scrive nell'insieme 5 variazioni (nello schema **Vx, V1–V4**) e 4 episodi contrastanti (**B, C, D, E**). Delle variazioni, soltanto una è andata a finire nella *Stichvorlage*, **V3**, l'unica nella tonica maggiore, ma è stata eliminata nella versione definitiva; gli episodi contrastanti, invece, sono rimasti tutti tranne il primo **B**. Dallo schema si può notare la sostanziale indecisione del compositore nel posizionare le variazioni, che sembra cambiare la loro posizione ad ogni revisione, in un procedimento a mosaico che ricorda la composizione delle prime sonate per pianoforte. Le variazioni sembrano essere state eliminate già a partire dalla terza revisione, con tutta probabilità nell'estate del 1843, in preparazione dell'*Aufführungsmaterial* [KAP, KAS] per la prima prova, avvenuta il 24 Luglio

³¹⁶ Gli episodi e le variazioni contrassegnati con <> sono stati eliminati dalla versione definitiva; fra parentesi quadre, invece, la variazione Vx, che non è possibile ricostruire perchè andata perduta (forse in AM3); l'episodio indicato con „tr.“ (transizione) consta di due battute (prima esposizione alla tonica, seconda alla dominante). Cfr. l'Appendice III., per la trascrizione delle variazioni V1, V2, V3, V4a, V4b e l'episodio B, che riassumono il materiale tematico eliminato dalla versione definitiva.

1843: questa revisione comprende infatti le indicazioni in rosso per il copista sul foglietto incollato all'inizio del movimento, in cui Schumann chiede di lasciare parecchi punti vuoti. In questa fase il compositore sembra aver risolto il problema della posizione delle variazioni – le ha eliminate tutte tranne una – e si concentra principalmente sulla Coda.

Le ultime 16 bb. della *Variation C (V3)*, sebbene già numerate in rosso con 130 – 145, vengono eliminate – sempre in rosso, dunque nell'arco della stessa revisione; Schumann indica quindi che, al posto delle 16 bb. eliminate, bisogna andare avanti con la parte in 2/4 (<2/4tel weiter bei> X), a p. 31: una prima versione della Coda (bb. 101A–132^{II}A della versione finale), numerata inizialmente da Schumann con 130–162, in cui l'accento ritmico sincopato non è affidato agli archi, come nella versione definitiva, ma al pianoforte; nelle ultime 16 bb. il contrasto è inizialmente anche all'interno degli archi, con il violoncello in battere e il violino in levare – ritmo di cui Schumann appare insicuro già in questa fase, a giudicare dai continui slittamenti di pausa di croma. La numerazione delle bb., dunque l'intera sezione, qui indicata con *Accelerando*, viene eliminata con la matita, e la nuova versione si trova in AM2, con l'indicazione di Schumann in inchiostro marrone scuro: *zum letzten Satz / nach Tact 129*. Numerata con in rosso con 146–176, 179 (forse con l'intenzione iniziale di reinserire le ultime 16 bb. della Variazione V3 numerate da 130–145?) queste battute presentano ancora un'altra versione delle bb. 101–116: l'andamento ritmico rispecchia quello della versione finale (sincope negli archi), ma, iniziando con una pausa di croma, il testo musicale degli archi – lo stesso del pianoforte – slitta di una croma rispetto alla versione finale.

Il testo musicale prosegue dunque nuovamente su AM1 a p. 32. con la sezione rinumerata in rosso 181.–212, che, nonostante segnalata da Schumann con *leer zu laßen*, rispecchia sostanzialmente le bb. 149–180 della versione finale. Della b. 213 con annessa *Schluß auszuscheiden* di cui parlano le indicazioni per il copista non è rimasto nulla in AM1, mentre nella versione finale troviamo la primissima versione della conclusione del movimento, le bb. 192–198, nella prima stesura di AM1 a p. 33. cancellate con l'inchiostro nero e con l'indicazione *Einen anderer Schluß von hier an / S. auf d. Rückseite*. Sul verso del *folium* troviamo gli schizzi per 22 bb. in 6/8, la minore, con la ripresa del tema della *Romanze* (primo movimento), un procedimento adottato anche per il Quintetto op. 44. Schumann chiede al copista di lasciare vuote, dopo b. 212, 8 battute in 2/4 e 22 in 6/8: si può dunque ipotizzare, che Schumann abbia scritto più dettagliatamente questa conclusione in [KAP], tornando però, nel corso dell'ultima revisione (in SVP) alla sua idea originaria.

AM2 Seconda parte dell'*Arbeitsmanuskript* AM1

Lipsia, Gennaio–Luglio 1843

F-Pn; Sign.: *Ms. 312 (1)*

Provenienza: L'autografo, di proprietà di Woldemar Bargiel, come AM1, nel 1907 viene acquistato dalla casa d'aste lipsiense Boerner, come si può leggere sul frontespizio del manoscritto, in basso a matita: «Venté Boerner •Leipzig 19 Fev 1907 [...]»³¹⁷. Acquistato anch'esso da Charles Malherbe³¹⁸, probabilmente insieme ad AM1, dopo la sua morte il manoscritto passa nel fondo della *Bibliothèque du Conservatoire* di Parigi, che nel 1964 viene trasferito nella Bibliothèque Nationale de France, dove si trova attualmente. Il manoscritto è conservato in una cartellina bianca (32 cm x 24,9 cm), la stessa dove è conservato anche AM1. I due manoscritti sono custoditi separatamente in un involucro di cartone; carta medio-fina, senza filigrana, grandezza dei fogli 30,1 x 22,9 cm, formato verticale, sistemi tracciati con rastro meccanico da 16 pentagrammi, larghezza del pentagramma 24,6 x 18,7 cm, altezza delle singole righe 5 mm, distanza fra i singoli pentagrammi 10 mm.

Il manoscritto è accompagnato da un foglio contenente i dati e i dettagli della vendita: in alto a sinistra, con la matita blu 3/; al centro, in alto: *Name. Schumann, Robert (1810– 185<0>6)*; subito sotto il timbro rosso del Fondo Malherbe e la descrizione del contenuto: *Inhalt. Eigenhänd. Musikmanuskript (Dez. 1842)*; *Recto* bianco. Il doppio timbro rosso (della *Bibliothèque du Conservatoire* e del Fondo *Charles Malherbe*) si trova su ogni *recto* del *folium*.

Il manoscritto presenta una paginazione a matita non autografa da 1 a 4. Di Schumann, invece è la scritta in alto al centro con inchiostro marrone, leggermente più chiaro rispetto a quello di AM1: *Trio. / I.*

A destra in alto l'indicazione: *Ohne alle Bezeichnungen / auszusprechen, nur Noten*.

Sotto il titolo, a sinistra, una indicazione agogica diversa rispetto ad AM1: *Nicht schnell, mit innigem Ausdruck*. / cancellato: *<Einfach, innig>*. M.M. croma = 58.

Gli strumenti, invece, sono scritti stavolta direttamente in tedesco: *Violine. Violoncell. Pianoforte*

Il testo musicale contenuto in AM2 è da intendere come un allegato a AM1: qui troviamo la riscrittura di alcune sezioni riguardanti il primo e il quarto movimento.

³¹⁷ Cfr. *Lipmannssohn & Boerner Auktionskatalog* 87, 19./20. Februar 1907, Nr. 376.

³¹⁸ Sulla storia della collezione di manoscritti del fondo Charles Malherbe vedi *RSA I/1/3* (terza Sinfonia op. 97), pp. 287–288, nota 2.

A p. 1 Schumann scrive la nuova versione delle bb. 1–19 del primo movimento: revisionate nuovamente con la matita meno appuntita (la stessa usata anche per l’ultima revisione con nel Giugno/Luglio 1843), a questa versione verrà infine sostituita quella originaria che si trova in AM1. Un rimando ad AM1 si trova anche nell’ultima battuta di p. 1: *von A–B.*, corrispondente alle bb. 20–41.

A p. 2, invece, si trova la nuova versione delle bb. 42–57, questa volta accolte nella versione finale e che costituiscono la conclusione del primo movimento. Schumann inserisce, infine, il numero di battute (56), riallacciandosi con *Attacca* al secondo movimento, in AM1. Gli ultimi quattro pentagrammi rimangono dunque vuoti.

A p. 3, in alto a sinistra l’indicazione di Schumann in inchiostro marrone che rimanda ad AM1: *zum letzten Satz / nach Tact 129*. Numerata con inchiostro rosso 146–161, qui si trova versione versione leggermente variata delle bb. 101–116: l’andamento ritmico rispecchia quello della versione finale (sincope negli archi), ma, iniziando con una pausa di croma, il testo musicale degli archi – lo stesso del pianoforte – slitta di una croma rispetto alla versione finale. Dopo la doppia stanghetta, contrassegnata dal simbolo del ritornello, segue una nuova versione delle bb. 117–132^{II}, numerate in rosso 162.–176, 179., indicando alla fine che la ripetizione va riscritta per intero (*auszuschreiben*). Anche questa volta Schumann sceglie la prima versione, contenuta in AM1, scartando questa seconda soluzione.

A p. 4 termina la sezione precedente, con la b. numerata da Schumann 180. Segue la nuova versione degli archi per la variazione indicata con *F–G*, cancellata con l’inchiostro rosso. Schumann schizza soltanto la parte degli archi – in alto l’indicazione con l’inchiostro marrone scuro *Violine <v[on]. F–G>*, in corrispondenza del pianoforte, invece: *leer zu laßen*. Queste 16 bb. in 4/4, la minore, non sono state accolte nella versione finale, e risalgono forse, ad un primo stadio del Finale, quando Schumann aveva ancora intenzione di scrivere un movimento basato su tema con variazioni. Per questo motivo, come per la doppia revisione delle bb. 1–19 del primo movimento a p. 1, possiamo stabilire che AM2 sia stato scritto in concomitanza di AM1 all’inizio del 1843, e rivisto in corrispondenza dell’ultima revisione di AM1, nel Giugno/Luglio dello stesso anno, come si vede anche dall’uso dell’inchiostro più chiaro con cui è scritto il testo musicale, della matita più scura e dell’inchiostro rosso tipici dell’ultima mano.

SVP *Stichvorlage der Partitur: Stichvorlage* della partitura

Dresda, al più tardi Maggio 1850

US-NYpm (Morgan Collection)

Provenienza: il manoscritto, originariamente nel lascito di Louis Spohr, appare nel 1900 nel catalogo dell'antiquario di Bonn Friedrich Cohen (*Lagerkatalog* 98, 1900, Nr. 1224); acquisito nel 1911 dalla casa d'aste berlinese Liepmannssohn e comprato a suo tempo da Ernest Schelling, il manoscritto giunge in possesso delle Anderson Galleries di New York – si trova nella cartella relativa alle Anderson Galleries – finchè non viene regalato alla Pierpont Morgan Library di New York, dove si trova attualmente, dalla signora Janos Scholz. SVP consta di 17 *folia* (34 pagine), formato verticale, 33 cm x24,2 cm; il rastro è tirato a mano dunque non è uniforme la grandezza nè il numero dei pentagrammi per pagina: *folium* 2r, 12 righe, *folia* 2v–17r, 16 righe. Il manoscritto non è rilegato e non presenta foliazione o paginazione della biblioteca. È presente invece una numerazione autografa di Schumann a matita solo per le pagine 9–15.

La carta, beige, di buona qualità, non presenta filigrana o marchi di fabbrica ed è la stessa per tutto il manoscritto, anche se il frontespizio e l'ultima pagina sono bianchi (la carta è pentagrammata a mano).

Il frontespizio (*folium* 1r) presenta la scritta a mano probabilmente da attribuire all'editore Friedrich Kistner:

Nach der 1. Correctur erbitte / das Manuscript zurück / FK

Il titolo, invece, è di mano di Schumann ed è scritto con inchiostro marrone scuro:

Phantasiestücke
Für
Pianoforte,
Violine und Violoncell
componirt
und
Frau Sophie Petersen, geb. Petit,
in Altona
zugeeignet
von
R. S.

[a matita, non autografo:] *Op. 88*

[tilde]

Sotto, a matita, a cura della casa editrice, il numero complessivo dei fogli di cui consta il manoscritto (sono inserite anche le parti strumentali SVS):

Pianoforte 7 *Bogen*
Violino 1 ½ —
Violoncello 1 ½ —

10

Subito sotto, ancora a cura della casa editrice, il numero di lastra, con inchiostro scuro: 1743.

Il testo musicale del manoscritto è stato redatto principalmente da Carl Gottschalk, con inchiostro marrone scuro, ma sono presenti ancora molte correzioni autografe, a matita, con l'inchiostro rosso, e con il *Rötel* nel Finale. Infine sono evidenti segni, scritte e rimandi a matita o con il *Rötel* effettuati nella casa editrice.

Come *terminus ante quem* consideriamo la data in cui Schumann spedisce il manoscritto all'editore, il 15 Maggio 1850:

Erst heute erhalten Sie die Phantasiestücke. Es ist noch ein neues hinzugekommen (Nro. 4) und sonst auch hat mich die Arbeit länger aufgehalten; als ich glaubte. Nro. 4 haben Sie wohl die Gefälligkeit mir nach dem Maßstab der andern Stücke zu berechnen. Wo nicht, und wünschen Sie das Opus in seiner früher achtbogigen Form, so bin ich auch bereit, das Stück zurückzunehmen. In questa data SVP è completa anche di un quinto pezzo, uno Scherzo, infine eliminato e oggi purtroppo andato perduto. I motivi dell'eliminazione, forse di natura economica – Schumann chiede all'editore una maggiorazione del prezzo stabilito nel caso in cui venga inserito anche lo Scherzo – sono difficili da stabilire, e una conversazione al riguardo è avvenuta probabilmente a voce a Lipsia fra compositore ed editore nell'estate del 1850.

Come *terminus post quem*, invece, dobbiamo considerare il 17 Aprile 1850, data in cui Schumann offre all'editore quattro *Phantasiestücke* op. 88 e non un Trio per pianoforte³¹⁹. Si può ipotizzare, d'altro canto, che proprio da SVP avvenga la prima esecuzione privata dei brani, il 27 Dicembre 1849 con i fratelli Franz e Friederich Schubert e Clara Schumann al pianoforte, ma non è da escludere che in questa data fosse ancora in circolazione un manoscritto precedente, cronologicamente contemporaneo a SVS (nell'ipotetico stemma indicato come [SVP1]); l'annotazione di Schumann nel diario il 26 Ottobre 1849: *Correctur des Trio in A moll*³²⁰, infatti, si riferisce probabilmente alla revisione di un manoscritto precedente a SVP, cronologicamente contemporaneo a SVS. In quest'ultimo, infatti, il titolo *Trio*, anche se non autografo, è chiaramente riconoscibile sotto la modifica, successiva, questa di mano di Schumann, in *Phantasiestücke*.

Il manoscritto, dunque, è stato redatto successivamente a SVS a partire probabilmente da un documento precedente [SVP1], contemporaneo a SVS; la seconda revisione effettuata in SVP, infine, è stata riportata anche nelle voci: le correzioni presenti sia in SVP che in SVS sono

³¹⁹ *BV-A*, Nr. 1643.

³²⁰ *Tb III*, p. 507.

dunque da ritenersi contemporanee, e sono per la maggior parte in inchiostro rosso o *Rötet* in SVP e a matita in SVS.

I segni a matita e con il *Rötet* presenti in entrambi i manoscritti (numeri di battute, conteggio dei fogli, simboli per indicare l'organizzazione grafica della pagina) sono un chiaro segnale che SVP ed SVS sono state effettivamente utilizzate per incidere la partitura.

Il testo musicale pertanto è lo stesso della versione finale in tutte e quattro le *Phantasiestücke*; tuttavia sono presenti maggiori e minori revisioni, riportate nell'apparato di revisione.

In particolare, la *Humoreske* e il *Finale* hanno subito nel corso della revisione cambiamenti strutturali; mentre il secondo brano, *Duett*, è stato rivisto nella parte musicale del testo. Le revisioni strutturali nella *Humoreske* prevedono, tramite l'inclusione di un *Beilage* fra il quinto e l'ottavo *folium*, la reintroduzione delle 68 bb. eliminate in AM1: nell'ultima revisione di questo manoscritto, infatti, Schumann chiedeva al copista di lasciare 68 bb. vuote. Nella prima stesura di SVP, tuttavia, queste battute sembrano essere state semplicemente eliminate, ma ritornano nel *Beilage*, con lo stesso testo musicale di AM1.

Nel *Finale*, invece, SVP presenta le 24 bb. della variazione **V3** in La maggiore, 6/8. (bb. <101A–124A>), in una versione lievemente diversa rispetto a quella di AM1. L'eliminazione della variazione, barrata con il *Rötet*, così come l'aggiunta delle 68 bb. nella *Humoreske*, sono da datare all'ultima revisione di Schumann, dal momento che si trovano sia nella prima stesura di SVS, che in SVP.

Per quanto riguarda i cambiamenti nel testo musicale del *Duett*, infine, si rimanda all'Apparato di revisione.

Qui di seguito una descrizione tabellare del contenuto di ogni *folium*:

1r: [Frontespizio]

1v: [bianco]

2r: [in alto al centro, con inchiostro scuro, di mano del copista Gottschalk, al quale si fa risalire anche l'indicazione dell'organico: *Violine. Violoncell. Pianoforte.*]

I.

Romanze.

Nicht schnell, mit innigem Ausdruck. Semiminima puntata = 58.

[1–15]

2v: [16–36]

3r: [37–57]

II.

Humoreske.

Lebhaft M.M. minima = 100.

3v: [1–19]

4r: [20–41]

4v: [42–58]

5r: [59–75]

5v: [76–91]
6r: [⊗ Beilage: [101–124]
6v: [125–146]
7r: [147–168, *Von hier darf weiter von diesem Zeichen*]
7v: [pagina pentagrammata vuota, 16 sistemi]
8r: [92–178]
8v: [179–198]
9r: [199–214]

III. Duett.

Langsam, und mit Ausdruck. M. M. croma = 108.

9v: [1–17]
10r: [18–30]
10v: [31–44]
11r: [45–55]

IV. Einlage.

Scherzo.

11v:

<I>V.

Finale.

Im Marsch Tempo. M.M. semiminima = 132. [a matita]

[1–17]
12r: [18–32]
12v: [33–48]
13r: [49–60]
13v: [61–76]
14r: [77–92]
14v: [93–100, <101A–106A>]
15r: [<107A–124A>]
15v: [<Presto> *Dasselbe Tempo nach und nach schneller* 101–128]
16r: [129–156]
16v: [157–180]
17r: [181–191], <192A–193A>
<194A–200A>, [192–198]
17v: [bianco, al centro a matita: *Pag. 3–27 — 7 Bogen Pianoforte*]

SVS *Stichvorlage der Stimmen: Stichvorlage* delle parti di violino e violoncello.
Comprende:

SVSV, *Stichvorlage* della parte del violino;
SVSVc, *Stichvorlage* della parte del violoncello

SVSV *Stichvorlage* della parte del violino

Dresda, Agosto 1844? – Maggio 1850

Provenienza: vedi SVP.

Il manoscritto consta di 7 *bifolia* (14 pagine, 12 scritte e 2 vuote), formato verticale, grandezza variabile di ca. 31,8 x 23,7 cm. Il foglio contenente il *Beilage* è stato tagliato di all'incirca 1 cm (31,8 x 22,3 cm). Sono presenti 3 diversi tipi di carta:

Carta principale, utilizzata per la maggior parte del testo musicale, ruvida, beige, pesante, medio-doppia e pentagrammata a mano; presenta nella filigrana la scritta “DRES[S rovesciata]DEN” (scritta con lettere maiuscole alte quasi 2 cm);

Carta utilizzata per le correzioni di mano di Gottschalk incollate sul manoscritto, per il *Beilage* nella *Humoreske* (bb. 101–168), e per un foglio aggiuntivo contenente le bb. 135–198 del *Finale*; anch’essa ruvida, beige, pesante, medio-doppia e pentagrammata a mano, presenta nella filigrana la scritta “Dresden” a lettere minuscole alte ca. 2 cm;

Carta del ritaglio di foglio incollato sul manoscritto principale contenente le correzioni di mano di Clara Schumann nel *Finale* (bb. 43–56); biancastra, di buona qualità, pentagrammata a macchina, senza filigrana.

La differenza di carta comporta anche differenti grandezze e quantità di pentagrammi: quelli della carta principale sono tirati a mano con inchiostro marrone, 12 per pagina, altezza: 1 cm; il foglio del *Beilage* per la *Humoreske*, di mano di Gottschalk, invece, presenta 13 sistemi sul *recto*, 12 sul *verso* e quasi tutti i ritagli incollati sul manoscritto, con le correzioni di Gottschalk, hanno sistemi con diverse altezze, diversi tipi di rastro e diverso inchiostro. I sistemi sul ritaglio di foglio con la correzione di Clara Schumann, infine, sono stampati e sono alti circa 8 mm.

La datazione di SVS risulta particolarmente problematica, dal momento che è stata redatta da un copista anonimo, con aggiunte e correzioni di mano di Gottschalk e di Clara Schumann. Il simbolo nella filigrana con scritto *Dresden*³²¹ giustificherebbe l’ipotesi di un lavoro congiunto fra due copisti di Dresda – dunque Gottschalk e un suo collaboratore. Questo avvalorerebbe dunque la tesi secondo cui la stesura di SVS sia avvenuta completamente a Dresda nel 1849, insieme alla stesura di SVP ma a partire da un manoscritto precedente ([KAS]?). Anette Müller, che si è occupata di redigere il catalogo dei copisti schumanniani, ha identificato il redattore di SVS con *Dresden 2*, che potrebbe corrispondere forse a Ernst Julius Schlitterlau³²².

Tuttavia sulla base del confronto fra il testo musicale e le modifiche apportate, non si può escludere che si possa trattare anche di un copista di Lipsia. In questo modo sarebbe possibile identificare SVS con la versione riveduta di [KAS], risalente dunque alla primavera-estate 1843 oppure dopo il 21 Dicembre 1844 anche se molti indizi, come già evidenziato, lasciano trasparire l’ambiente di Dresda³²³. Segue una descrizione tabellare del contenuto di SVS. Si riporta il nome del copista per ogni evidente cambiamento di scrittura nel manoscritto:

1^r: <Trio> *Phantasiestücke*.

³²¹ Cfr. Linda Correll Roesner, *Robert Schumann’s A-Minor Trio / Phantasiestücke op. 88*, in *Schumanniana nova* cit., pp. 596–635. Purtroppo non mi è stato possibile verificare personalmente il dato.

³²² Anette Müller, op. cit., p. 154. Cfr. anche la nota nel diario del 19 Aprile 1849: «*dem Notensch.[reiber] Schlitterlau [= forse Dresden 2] – [Taler]. 12 [Groschen]. – [Pfennige]*». (*Tb III*, p. 489).

³²³ Ringrazio a tal proposito la Dott.ssa Anette Müller per la preziosa collaborazione al riguardo.

Violin<o>e

I. Romanze.

[1–39] *Dresden 2*, [40–57] Gottschalk [sotto il ritaglio: *V: Sub:*]

1^v: *II. Humoreske*. [aggiunto con l'inchiostro più chiaro]

[1–43] --> *Dresden 2*

2^r: [44–80] *V: Sub:*

2^v: [81–100^{II}], ⊗ *Siehe Beilage*;

Simbolo di digamma: *hier fort*. [169–192]

3^r: [101–168], digamma: *von diesem Zeichen darf weiter*.

3^v: [vuoto]

4^r: [193–214] *Dresden 2*

III. Duett.

[1–23]

4^v: [24–55]

[Inchiostro più chiaro] *IV. Einlage. Scherzo*. [più scuro] <*I>V* [più chiaro] *Finale*.

[1–8]

5^r: [9–42]

5^v: [43–56] Clara Schumann, [57–80] *Dresden 2*

6^r: [81–100], <101A–109A>, *V: Sub:*

6^v: <110A–124A>, <125–127A>, <128A> *Dresden 2*

[101–134] Gottschalk

7^r: [135–192], *vi:* <193A–200A>, *de:* [193–198]

7^v: [vuoto]

[KOP] *Korrekturabzüge zur Originalausgabe der Partitur*: bozze di stampa per la partitura

Lipsia, intorno ai primi di Giugno 1850

Disperse

Molto probabilmente Schumann riceve [KOP] a mano dall'editore Carl Gurckaus durante la sua permanenza a Lipsia dal 18 Maggio al 10 Luglio 1850. Lo testimonia una lettera di quest'ultimo del 7 Giugno 1850 in cui si dice che anche le bozze di stampa per le parti del violino e del violoncello sono pronte; dunque bisogna ipotizzare che le bozze per la partitura fossero state già ultimate e consegnate nei giorni precedenti. Una

prima correzione avviene forse già durante il soggiorno lipsiense, e Schumann riceve nuovamente [KOP] per una ulteriore revisione il 31 Luglio 1850³²⁴:

Ich [...] habe das Vergnügen Ihnen hierbei die Correctur Ihres Opus 88 zu überreichen, und indem ich Sie nur noch um gef. Baldmöglichste Durchsicht & Rücksendung bitte, empfehle ich mich / Hochachtungsvoll & ergebenst [...]

Schumann rimanda infine [KOP] e [KOS] due settimane più tardi, il 14 Agosto 1850, complimentandosi per il buon lavoro³²⁵: *Die Ausstattung der letzten Lieder [op. 89] hat ganz meinen Beifall. Ich danke schönstens dafür, wie auch für den saubren und correcten Stich der Phantasiestücke, deren Correctur hier zurückfolgt.* Sullo stato attuale del documento non ci sono testimonianze.

[KOSV, KOSVc] *Korrekturabzüge zur Originalausgabe der Stimmen*: bozze di stampa per le parti di violino e di violoncello

Lipsia, 7 Giugno 1850

Disperse

Carl Gurckaus, della casa editrice Kistner, informa Schumann il 7 Giugno 1850 che entrambe le parti del violino e del violoncello per le *Phantasiestücke* [KOSV, KOSVc] sono state incise, allegandole probabilmente alla lettera³²⁶: *Die beiden Stimmen (Violine & Vcll) zu den Phantasiestücken sind auch fertig und ich hoffe überhaupt, daß ich Sie während Ihres hiesigen Aufenthalts vollkommen befriedigen kann.*

Il compositore forse effettua una prima correzione durante il suo soggiorno lipsiense, per poi ricevere le bozze corrette il 31 Luglio 1850³²⁷. Schumann rimanda infine [KOP] e [KOS] due settimane più tardi, il 14 Agosto 1850, complimentandosi per il buon lavoro³²⁸: *Die Ausstattung der letzten Lieder [op. 89] hat ganz meinen Beifall. Ich danke schönstens dafür, wie auch für den saubren und correcten Stich der Phantasiestücke, deren Correctur hier zurückfolgt.*

Sullo stato attuale di questi documenti non ci sono testimonianze.

³²⁴ Cfr. il paragrafo “3.3 Pubblicazione”, p. 107.

³²⁵ *D-Zsch*; Sign.: 8835–A2. Cfr. anche *BV-A*, Nr. 1684, che conferma l’invio all’editore delle correzioni effettuate sulle prove di stampa: «*Mit Correctur der Phantasiestücke*».

³²⁶ *Corr*, Bd. 22, Nr. 3929. Lettera di Carl Gurckhaus a Robert Schumann del 7 Giugno 1850.

³²⁷ *Corr*, Bd. 22, Nr. 3966. Lettera di Carl Gurckhaus a Robert Schumann del 31 Luglio 1850.

³²⁸ *D-Zsch*; Sign.: 8835–A2. Cfr. anche *BV-A*, Nr. 1684, che conferma l’invio all’editore delle correzioni effettuate sulle prove di stampa: «*Mit Correctur der Phantasiestücke*».

[TA] *Titelblattabzug*: bozza di stampa per il frontespizio;
Lipsia, circa il 15 Agosto 1850

Disperso

Il 14 Agosto 1850 Schumann chiede alla casa editrice Kistner di spedirgli una bozza di stampa del frontespizio: *Für Correctheit des Titelblattes tragen Sie wohl auch Sorge; oder wollen Sie mir nicht einen Probeabzug zur Ansicht mittheilen? [...]*.

Carl Gurckaus indirizza prontamente al compositore la bozza del frontespizio con la lettera del giorno seguente: *Ich danke Ihnen für gef. Besorgung der Correctur Ihres op. 88 und verfehle nicht Ihnen einliegend den Probe Abzug des Titels zu überreichen*³²⁹. Sullo stato attuale del documento non si hanno notizie.

OA *Originalausgabe*: edizione originale, comprende:
OAP *Originalausgabe der Partitur*: edizione originale della partitura;
OASV *Originalausgabe der Violinstimme*: edizione originale della voce del violino;
OASVc *Originalausgabe der Violoncellstimme*: edizione originale della voce del violino;

Lipsia, Kistner, Maggio 1850.

*PHANTASIESTÜCKE
FÜR
Pianoforte, Violine & Violoncell
componirt
UND
FRAU SOPHIE PETERSEN
GEB. PETIT
IN ALTONA
zugeeignet
von
ROBERT SCHUMANN.*

Op. 88. *Pr.[eis] 1 Thlr. 20 Ngr.*

*Eigenthum des Verlegers.
Eingetragen in das Vereins-Archiv.*

LEIPZIG; BEI FR. KISTNER:

[Numero di lastra:] 1743.

Tutte le voci portano lo stesso numero di lastra.

³²⁹ Vedi il paragrafo „3.3.4, Il carteggio con la casa editrice Kistner“, p. 117.

Descrizione: l'edizione originale della partitura comprende 29 pagine: frontespizio, *verso* vuoto, 27 pagine musicali numerate), il testo musicale va da pagina 3 a 29.

La parte del pianoforte è incisa in caratteri tipografici normali, quelle del violino e del violoncello in caratteri più piccoli.

Le voci comprendono 6 pagine ognuna.

Allegato all'*Handexemplar* c'è il frontespizio autografo di Schumann, dove non compare la dedica a *Madame Petersen*:

Op. 88
Phantasiestücke
für
Pianoforte, Violine u. Violoncell.

—
Leipzig 1842.
—

Esemplari consultati:

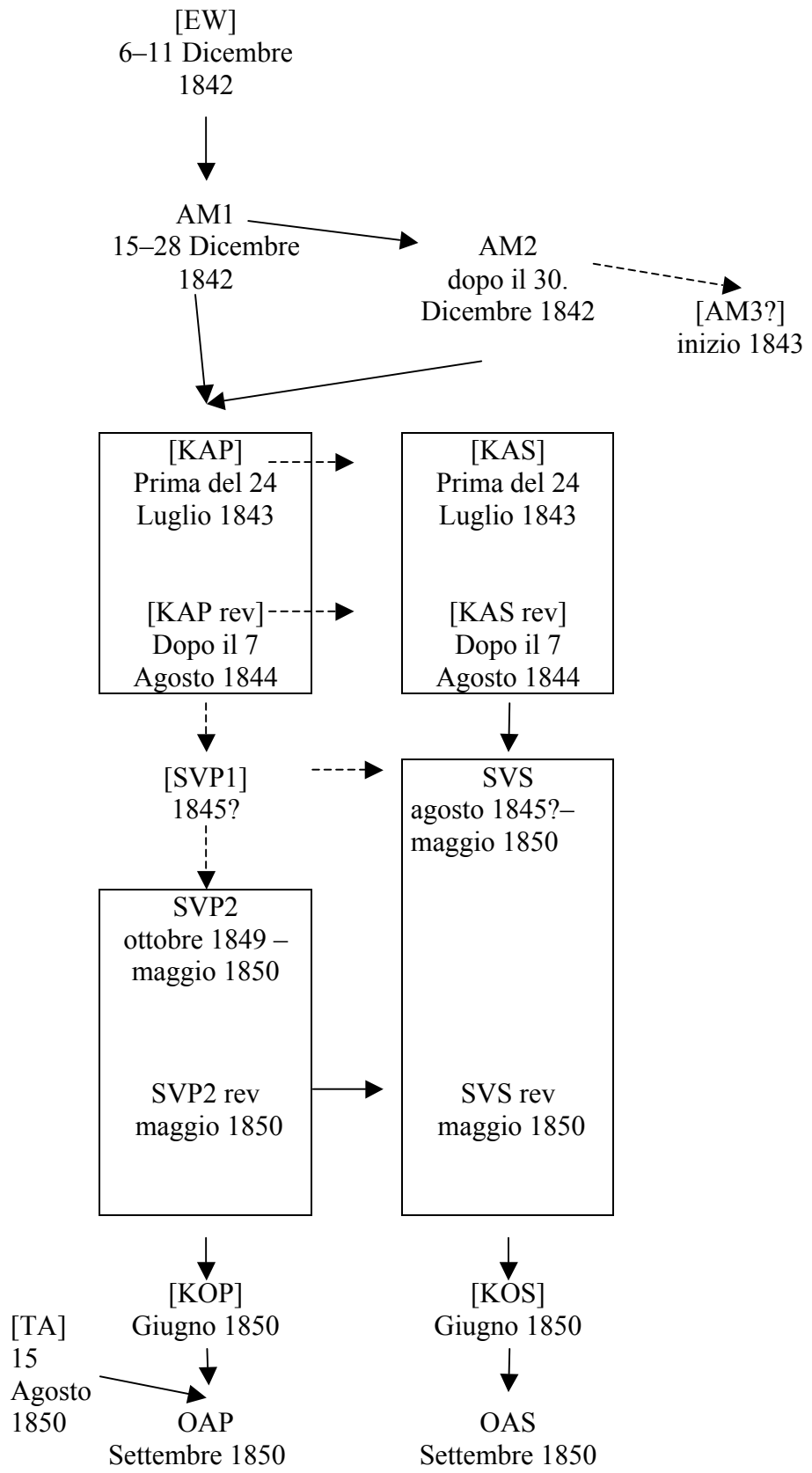
D-Zsch; Archiv-Nr.: 4501–D1/A4, Bd. 24 (esemplare personale di Schumann della prima tiratura);

D-Zsch; Archiv-Nr.: 2013.077–D1/A4.

3.5.2 VALUTAZIONE DELLE FONTI

Come fonti principali per questa edizione delle *Phantasiestücke* op. 88 vengono considerate le *Stichvorlagen* della partitura e degli strumenti (SVP, SVS) e la prima edizione a stampa OAP. L'*Arbeitsmanuskript* AM, che, soprattutto nel caso del *Duett* e del *Finale* diverge in più punti dalla versione finale, viene utilizzato come fonte di riferimento soltanto in casi in cui si dà l'ipotesi di un errore di copiatura dalla *Stichvorlage* o di errore di stampa in OAP.

Le relazioni fra i singoli testimoni e la loro parentela genetica rivelano il seguente stemma:



4. PROBLEMI CIRITICI RELATIVI ALL'EDIZIONE DEL TRIO PER PIANOFORTE, VIOLINO E VIOLONCELLO OP. 63

4. 1 GENESI E DATAZIONE

Al 3 Giugno 1847 risale la prima annotazione nel diario riguardante il Trio in re minore op. 63: *Trio=gedanken*; il diario testimonia ancora di un lavoro sugli schizzi preliminari dell'opera dall'8 al 16 Giugno 1847³³⁰:

8 Giugno 1847: *Triogedanken*

9 Giugno 1847: *d. Isten Satz d. Trio fast fertig.*

10 Giugno 1847: *Trio*

11 Giugno 1847: *Triofreude*

12 Giugno 1847: *Triofreuden*

13 Giugno 1847: *Im letzten Satz des Trio Freude*

14 Giugno 1847: *Wie gestern Freude*

15 Giugno 1847: *Wie gestern*

16 Giugno 1847: *Das Trio fertig gemacht – Freude*

Integro, anche se attualmente in un fondo privato, è il manoscritto contenente queste prime idee compositive, nella descrizione delle fonti indicato come SK1³³¹: datato da Schumann *Juni 1847*, nell'autografo sono presenti schizzi per tutti i movimenti tranne che per il terzo (*Langsam, mit inniger Empfindung*); il materiale tematico corrisponde in larga parte già alla versione pubblicata, anche se schizzato principalmente in particella su due sistemi. Forse anche in seguito alla dichiarata nuova maniera di comporre, non più al pianoforte ma *im Kopf*³³², si riconosce un lavoro più dettagliato nell'elaborazione dei motivi e nell'intreccio contrappuntistico degli strumenti rispetto a quanto osservato nell'*Arbeitsmanuskript* per le *Phantasiestücke* op. 88 del 1842.

Anche il diario di Clara Schumann conferma la datazione. Litzmann riporta, infatti, che il 13 Giugno 1847 Clara annota sul suo diario:

³³⁰ *Tb III*, pp. 428–429.

³³¹ Il manoscritto, proveniente dalla collezione Wiede ma in mano a Sotheby's almeno a partire dal 1999, è stato infine comprato il 5 Giugno 2013 da un acquirente privato. (Cfr. Sotheby's, Music, Continental Books & Manuscripts, London 5 Jun 2013, Lotto 477, battuto all'asta per 176,500 sterline = ca. 215,000 euro).

³³² *Tb II*, p. 402: «*Erst vom Jr. 1845 an, wo ich anfing alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten, hat sich eine ganz andere Art zu componieren zu entwickeln begonnen*».

*Robert ist jetzt sehr fleißig, er schreibt an einem Klaviertrio, das ein Opus mit dem ersten werden soll [op. 88]; ich freue mich, daß er auch einmal wieder an das Klavier denkt. Er scheint selbst sehr zufrieden mit seiner Komposition*³³³.

Come abbiamo visto esaminando la genesi compositiva dell'op. 88, il primo Trio non aveva ancora trovato la giusta strada per essere stampato; ciò motiva dunque l'idea di Schumann di unire i due Trii in un'unica opera³³⁴.

Nei giorni successivi il compositore lavora ancora al manoscritto, rivedendo e completando. Il 1° Luglio, in una lettera a Ferdinand Hiller, afferma di aver terminato la scrittura del Trio, anche se con questo intende certamente ancora la prima stesura:

*Sonst habe ich ein Trio in der letzten Zeit fertig gemacht, an dem mir Vieles sehr gefällt. Du sollst es, wenn Du wieder da bist, mit einem früheren, was ich vor einigen Jahren componirt, zusammen hören, auch das von meiner Klara [Clara Schumann, op. 17]*³³⁵.

Il compositore nomina ancora una volta il suo primo Trio, la futura op. 88, e il Trio di Clara op. 17, pubblicato nel 1846: complici forse le numerose occasioni di musica d'insieme con i fratelli Schubert³³⁶ di Dresda, Schumann si dedica con rinnovata passione alla composizione della musica da camera, in particolare dei Trii per pianoforte. Come abbiamo visto nel primo capitolo, d'altronde, dal 1846 al 1848 si assiste ad una generale rinnovata attenzione verso questo genere di composizione, che proprio in questi anni si sta conquistando un posto d'onore nelle sale da concerto.

Nell'arco della stessa estate 1847 vede dunque la luce anche il secondo Trio per pianoforte, l'op. 80 in Fa maggiore: dal 2 al 15 Agosto 1847 Schumann lavora alla stesura di quello che indica ancora come *3tes Trio*, sistemando, però, contemporaneamente, anche l'op. 63. Gli schizzi per le due opere si mischiano, ad esempio, in un manoscritto conservato a Bonn³³⁷ (SK2), in cui in due casi alcune idee per il secondo movimento del Trio op. 63 (nel primo caso barrate, nell'altro probabilmente appartenenti al manoscritto SK1 di cui sopra) si trovano insieme agli schizzi preliminari per il Trio in Fa maggiore. Anche nei diari, infine, le entrate a partire dall'11 Agosto parlano genericamente di Trii³³⁸:

³³³ Litzmann II, pp. 166–167: «Robert in questi giorni lavora moltissimo, sta scrivendo un Trio per pianoforte, che deve diventare un'unica opera con il primo; sono felice che pensi di nuovo anche un po' al pianoforte. Sembra essere molto soddisfatto della sua composizione».

³³⁴ Inoltre, anche nel *Projectenbuch* l'op. 63 è annotata come «2tes Trio f. Pianoforte, Violine u. Violoncello (in D moll)» (*Projectenbuch*, p. 51).

³³⁵ Wasielewski 1880, p. 400. «Per il resto nell'ultimo periodo ho terminato un Trio, in cui ci sono diversi passi che mi piacciono molto. Quando torni dovresti ascoltarlo insieme ad un Trio precedente, che ho composto diversi anni fa, anche quello della mia Clara [Clara Schumann, op. 17]».

³³⁶ Franz (1808–1878) e Friedrich (Fritz) Schubert (?–1853), violinista e violoncellista alla *Königliche Kapelle* di Dresda. Franz Schubert fu primo violino dell'orchestra dal 1861 al 1873.

³³⁷ *D-BNu*; Sign.: Schumann 8.

³³⁸ *Tb III*, p. 435.

11 Agosto: *Triogedanken*
13 Agosto: *Immer an d. Trio's*
15 Agosto: *Immer an Trio*

Schumann decide di mettere in ordine il Trio op. 63 con l'intenzione di regalarlo a sua moglie per il suo ventottesimo compleanno, il 13 Settembre: lavora dunque ad una bella copia della composizione. Questo manoscritto, AM, che purtroppo rimane inaccessibile nonostante i ripetuti tentativi, è datato *d. 20 August 1847* alla fine del primo movimento e *31sten Aug. 1847* alla fine del terzo. Il lavoro prosegue fino al 7 Settembre: così nel diario (*das Trio in D moll fertig aufgeschrieben*³³⁹) e così in AM, datato alla fine con: *Dresden, den 7ten September 1847 / R. Schumann.*

La sera del 13 Settembre la nuova composizione viene eseguita per la prima volta da Clara Schumann, dal *Konzertmeister* alla corte di Dresda Franz Schubert, e dal violoncellista della *Hofkapelle* di Dresda Friedrich August Kummer:

*Abends Trio u. meines Ia*³⁴⁰

Clara è entusiasta dell'effetto della composizione:

*Es klingt, wie von einem, von dem noch vieles zu erwarten steht, so jugendfrisch und kräftig, dabei doch in der Ausführung so meisterhaft... Der erste Satz ist für mich einer der schönsten, die ich kenne*³⁴¹.

Nonostante un così ristretto arco di tempo, sembra improbabile che i musicisti abbiano suonato da AM il 13 Settembre 1847. Purtroppo non ci sono rimaste testimonianze scritte di un pagamento ad un copista per la stesura della bella copia della partitura, nè di quella delle parti strumentali, ma le indicazioni presenti in AM (ad es. a p. 10, in corrispondenza della sezione centrale del primo movimento *Tempo I, nur ruhiger* l'indicazione (*auszuschreiben*); oppure a p.18, in cui gli archi non sono riscritti ma presenti tramite rimandi numerici al di sopra delle battute: *I-23 = bb. 3-25*) sembrano essere chiaramente dirette ad un copista. Questi rimandi interni difficilmente avrebbero permesso di suonare dal manoscritto, senza contare che il terzo movimento è annotato in AM in maniera non del tutto definitiva (cfr. ad

³³⁹ *Tb III*, p. 438.

³⁴⁰ *Tb III*, p. 439. Cfr. anche la lettera di Clara Schumann a Hermann Härtel del 14 Settembre 1847: «*Mein Trio erhielt ich gestern und freute mich es endlich fertig zu sehen; wir haben es gleich gestern Abend mit Schubert und Kummer, sowie eines meines Mannes, das er eben vollendet und mir als Geburtstagsgecshenck überreicht hatte, gespielt*». (Cit. da Steegmann, p. 51).

³⁴¹ *Litzmann II*, p. 167: «*È come quando da una persona ci si aspetta ancora molto, suona così fresco ed energico, eppure così magistrale nella realizzazione... Il primo movimento per me è uno dei più belli che conosca*».

esempio bb. 11–17, in cui il violoncello raddoppia semplicemente in ottava il pianoforte, diversamente dalla versione definitiva).

Dunque possiamo immaginare che a partire dal 13 Settembre 1847 esistesse già una bella copia del manoscritto, se non una vera e propria *Kopistenabschrift* [KAB]. Dopo la prima prova, solitamente Schumann valutava insieme ai musicisti eventuali possibili diverse soluzioni e correzioni: una prima revisione dell'opera si può dunque datare dal 15 al 17 Settembre, dove nel diario leggiamo: *Trio=Correcturen*³⁴².

La prova del Trio deve riscuotere un grande successo, dal momento che nell'arco di pochi mesi l'opera risuona in diverse serate (private) di musica d'insieme: il 3 Ottobre e il 30 Novembre di nuovo in casa Schumann e il 1° Dicembre in una *Soirée* presso Eduard Bendemann, con Clara Schumann e i fratelli Schubert. Il manoscritto da cui si suona a questo punto potrebbe essere già la *Stichvorlage* [SVP, SVS], considerando che Schumann è in trattative con l'editore Breitkopf & Härtel per la pubblicazione già a partire dal 22 Settembre 1847. Pochi mesi più tardi, il 3 Dicembre 1847, le *Stichvorlagen* [SVP, SVS] saranno pronte per essere spedite³⁴³.

Al contrario dei problemi affrontati nella genesi compositiva dell'op. 88, lunga, sofferta e laboriosa, la composizione dell'op. 63 fluisce veloce e relativamente priva di indecisioni. La lunga storia del Trio in re minore è da cercare nelle sale da concerto, nel repertorio degli *ensemble* cameristici come delle prime formazioni stabili di trii, che inseriscono l'opera nei loro programmi già subito dopo la pubblicazione, nel Luglio 1848. Innumerevoli le occasioni, private e pubbliche, in cui Clara esegue l'op. 63 nell'arco di tutta la sua vita; un'opera che certamente, e lo vedremo con la recensione di Alfred Dörffel, contribuirà ad un quadro di Schumann opposto a quello degli anni del decennio pianistico 1830–1840. Una lettera di Nottebohm del 1848 avvalorata questa tesi:

[...] *Der rechte Mann zu einer Klaviersonate scheinen Sie mir jetzt zu seyn. Ich schließe das nach dem Trio. Wie wäre es, wenn Sie mal eine in die Welt schickten? Ich spreche nicht von Ihren frühern Sonaten, sondern glaube, offen gesagt, daß Sie nach dem Trio nun etwas Bedeutendes der Art schreiben können. Das Trio scheint mir den Durchbruch der großen Sonatenform zu bilden. Sie werden das aber doch besser wissen als ich – und werden meine Ansicht eben auch nur als meine Ansicht aufnehmen*³⁴⁴.

³⁴² *Tb III*, p. 439.

³⁴³ Schumann non nomina in particolare nessun copista per la redazione delle *Stichvorlagen* nei suoi diari. I manoscritti sono andati dispersi, pertanto non è stato possibile risalire al nome del o dei copisti.

³⁴⁴ Lettera di Gustav Nottebohm a Robert Schumann dell'8 Ottobre 1848. cit. da Renate Federhofer-Königs, *Das Wiener Musikleben der Jahre 1846–1848 in der Korrespondenz Gustav Nottebohm – Robert Schumann. Mit unveröffentlichten Briefen Nottebohms*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der DTÖ*, a cura di Othmar

Altrettanto sintomatico è il differente atteggiamento di Schumann nei confronti dell'op. 63 e dell'op. 88: mentre si preoccupa di far circolare i primi esemplari a stampa del Trio in re minore fra amici, artisti e conoscenti, in base alle testimonianze rimaste, la pubblicazione delle *Phantasiestücke* op. 88 non viene annunciata dal compositore in alcuna lettera.

Il 17 Giugno 1848, ad esempio, – l'op. 63 non è ancora stata pubblicata ufficialmente – Schumann spedisce all'amico, pianista e compositore Carl Reinecke una copia della composizione, evidentemente consapevole e particolarmente soddisfatto della riuscita del primo movimento³⁴⁵.

Vor ungefähr 14 Tagen sandte ich ein eben erschienenenes Trio von mir durch Whistling an Sie³⁴⁶. Haben Sie es erhalten? Es sollte mich freuen, wenn manches bei Ihnen anklänge. Vom Isten Satz glaub' ich es beinah³⁴⁷.

In previsione della prima esecuzione pubblica dell'opera, Schumann si preoccupa poi di mandare, tramite Reinecke, la partitura al violoncellista Andreas Grabau e al violinista Wasielewski, che di lì a poco avrebbero suonato il Trio per la prima volta in un'occasione ufficiale, il 13 Novembre 1848:

Das Trio ist Ihnen nicht erlassen, – ich bitte das auch Hrn. Grabau u. Wasielewski mit freundlichen Grüßen auszurichten³⁴⁸.

Anche all'amico e compositore Gustav Nottebohm comunica soddisfatto il 3 Luglio 1848 che presto il Trio op. 63 verrà pubblicato³⁴⁹:

Wessely, Vol. 37, Schneider, Tutzing 1986, p. 89: «Lei mi sembra adesso la persona giusta per una sonata per pianoforte. Lo deduco dopo aver ascoltato il Trio. Perché non pensa a comporne qualcuna? Non parlo delle sue Sonate precedenti, ma penso, detto apertamente, che dopo il Trio Lei possa scrivere ormai qualcosa di più significativo in questo genere. Mi sembra che il Trio rappresenti l'apertura verso la grande forma-sonata».

³⁴⁵ *Briefe NF*, 2/1904, p. 284, *Erler II*, p. 46. Secondo Erler, l'esemplare spedito da Schumann a Reinecke porta la dedica: *Herrn Carl Reinecke zu freundschaftlichem Angedenken an Robert Schumann, Dresden den 17ten Juni 1848*. Purtroppo l'esemplare è andato perduto, ma la risposta di Reinecke non lascia dubbi su una eventuale dedica schumanniana posta sulla stampa: «*Meinen herzlichsten Dank, bester Herr Doctor! Für Ihre gütige Sendung wie für Ihr freundliches Schreiben, wodurch Sie mir, wie Sie leicht begreif werden, eine große, große Freude bereitet haben. Leider habe ich das Trio noch nicht eigentlich gehört, indem ich es erst einige Tage vor meiner Abreise hierher erhielt, doch habe ich durch das bloße Durchspielen am Clavier bereits so mannigfache Schönheiten entdeckt, daß ich nur um so <neu> begieriger geworden bin, es mit Begleitung zu spielen*». (Lettera di Carl Reinecke a Robert Schumann del 17(?) Luglio 1848, *Corr.*, Bd. 19, Nr. 3491, inedita.)

³⁴⁶ Cfr. la lettera di Robert Schumann a Friedrich Whistling del 17 Giugno 1848: «*Wollen Sie so gut sein, das beiliegende Trio gelegentlich an Hrn. Reinecke zu befördern. Er ist, glaub'ich, im Augenblick in Altona*». (cit. da *SBE III*, 2, p. 286).

³⁴⁷ «*Circa 14 giorni fa le ho mandato un esemplare di un mio Trio appena uscito tramite Whistling. Lo ha ricevuto? Mi farebbe piacere se qualcosa lì dentro le suonasse bene. Del primo movimento ne sono quasi certo*».

³⁴⁸ *Erler II*, p. 64. Lettera di Robert Schumann a Carl Reinecke del 25 Ottobre 1848: «*Il Trio non è solo per Lei, –la prego di volerlo cedere anche ai signori Grabau e Wasielewski con i miei migliori saluti*».

³⁴⁹ *Briefe NF*, 2/1904, p. 49: «*Ich, caro Nottebohm, sono stato terribilmente diligente [...]. Oltretutto è stato anche pubblicato un Trio, del quale le ho già scritto*».

Ich lieber Nottebohm, war gräulich fleißig [...] Außerdem ist ein Trio erschienen, von dem ich Ihnen wohl schrieb³⁵⁰.

Così come si preoccupa di ricevere un giudizio sul Trio da parte di Jean-Joseph-Bonaventure Laurens in 3 Novembre 1848:

Die zuletzt von Ihnen gewünschte Musikalien sind wohl nun in Ihren Händen. Namentlich über mein Trio wünschte ich Ihre Ansicht³⁵¹.

4. 2 PUBBLICAZIONE

Una lettera di Clara Schumann del 22 Settembre 1847 alla casa editrice Breitkopf & Härtel lascia intendere che l'editore, dopo aver pubblicato il Trio op. 17 di Clara, avrebbe stampato volentieri anche il trio di Robert appena composto:

Robert empfiehlt sich Ihnen, und trägt mir auf Ihnen zu sagen, daß er Ihnen nächstens selbst auf Ihr freundliches Anerbieten wegen des Trio's zu antworten beabsichtigt³⁵².

Clara risponde a questa lettera informando l'editore che il compositore si sarebbe messo in contatto di persona per prendere accordi per il Trio.

Il carteggio con Breitkopf & Härtel, purtroppo quasi completamente inedito, presenta dei salti temporali proprio fra il 1846 e il 1847; pertanto la lettera di Schumann ad Härtel non è rimasta.

Il manoscritto [SVP] viene spedito all'editore il 3 Dicembre 1847 insieme ad una lunga lettera, fortunatamente rimasta e conservata a Darmstadt; dalle parole di Schumann, che raramente si esprime così esplicitamente sulle sue composizioni, si evince la soddisfazione per la riuscita dell'opera nella prima esecuzione, che deve avere riscosso il consenso di tutto il pubblico riunito. Schumann propone all'editore la stessa somma ricevuta per il Quintetto op. 44, 110 Talleri (20 Louis d'or):

³⁵⁰ Schumann si riferisce alla lettera spedita a Nottebohm il 4 Dicembre 1847, in cui annuncia di aver finito di comporre due Trii: «[...] *Mir geht es wie immer – oft gut, oft schlimm. Manches hab'ich vollendet, zuletzt noch zwei Trios, von denen das eine bald erscheinen wird. Ich denke, es wird Ihnen manches darin zusagen. [...]*» (Brieft NF, 2/1904, pp. 278–279). Difficile stabilire se Schumann si riferisca, insieme all'op. 63, al Trio in Fa maggiore op. 80, anch'esso appena finito di comporre, oppure all'op. 88, in questo periodo ancora in fase di revisione.

³⁵¹ F–C; Sign.: MS 1093, No. 212. Lettera pubblicata anche in Christoph Hellmut Mahling, Ruth Seiberts, *Der Briefwechsel zwischen Jean-Joseph-Bonaventure Laurens und Robert Schumann*, in *Robert Schumann und die französische Romantik*, a cura di Ute Bär (Schumann Forschungen 6) Schott, Mainz 1997, pp. 33–87: 44: «*Le partiture che mi aveva chiesto ultimamente ormai saranno certamente già nelle sue mani. In particolare mi piacerebbe avere un suo parere riguardo al mio Trio*».

³⁵² Lettera di Clara Schumann a Breitkopf & Härtel del 22 Settembre 1847, cit. da Steegmann, p. 52: «*Robert si raccomanda di farle presente che ha in mente di rispondere di persona prossimamente alla sua gentile proposta nei riguardi del Trio*».

Verehrtester Herr Doktor, Die letzte Hand habe ich nun an das Trio gelegt und sende es Ihnen hier. Wir haben es noch vorgestern in einer Soiree bei Bendemann gehört, und wie es, von meiner Frau und den beiden Schubert gespielt, ganz herrlich ging, so schien es auch Eindruck auf die Versammlung zu machen. Ich dachte, nun kannst du es in die Welt schicken – also, sobald Sie wollen und mögen! – [...] Was das Honorar anbetrifft, so dachte ich wegen des Trios folgendes: Sie zahlen mir dasselbe wie für das Quintett [110 Talleri = 20 Louis d'or], was Sie nicht hoch finden werden, da ja ein Trio auf viel größere Verbreitung rechnen darf, und doch auch die Teilnahme für meine Kompositionen gegen früher im Wachsen begriffen ist, wie es mich wenigstens öftere sehr vorteilhafte Anträge vermuthen lassen. Aber ich habe dieser Bedingung noch einen Wunsch beizufügen:

Meine bei Ihnen erschienenen Quartette [op. 41] haben durch den Tod Mendelssohns, dem sie gewidmet sind, besondere Bedeutung für mich wiedergewonnen. Ich betrachte sie noch immer als mein bestes Werk der früheren Zeit und Mendelssohn sprach sich oft in demselben Sinne gegen mich aus.

Sie erinnern sich nun vielleicht, daß ich Ihnen die Quartette um ein sehr billiges Honorar überließ, weil ich die Herausgabe der Partitur an die Honorarbedingung knüpfte. Auch antwortete mir Ihr Hr. Bruder in einem Brief, den ich eben wieder durchgelesen, daß er sicher glaube, der Verkauf der Ausgabe in Stimmen stelle sich später so heraus, daß Sie die Partituren nachliefern würden.

Sie errathen nun meinen Wunsch, verehrter Hr. Doktor, und werden ihn erfüllen, wenn nicht die Quartette <gar> ganz (?) zu absatzlos gewesen – und wäre dies auch, so übertragen Sie ein Kleines auf das Trio; es wird sich sicher ausgleichen in Zukunft, denk'ich.

*Ach, es wird mir schwer über solche Dinge mit Ihnen, von dem ich eben weiß, daß Sie noch anderen Antheil als bloß kaufmännischen an uns nehmen, sprechen zu müssen. Aber wir sind eben nicht alle Lord Byrons, der in der ersten Zeit seines Auftretens durchaus nichts annehmen wollte von seinen Verlegern. [...]*³⁵³

Nella lettera si coglie ancora una volta l'attitudine negoziale di Schumann, che propone all'editore un compromesso: fissa per il Trio lo stesso onorario ricevuto per il Quintetto op. 44

³⁵³ *D-DSSa; Breitkopf & Härtel Archiv, Nr. 65; lettera pubblicata (tuttavia incompleta e con significativi errori di trascrizione) in Briefe NF, 2/1904, pp. 450–451: «Gentilissimo Dottore, ho passato l'ultima mano al Trio e glielo mando con questa missiva. L'abbiamo sentito l'altro ieri in occasione di una Soirée dai signori Bendemann, e, interpretato da mia moglie e dai due Schubert, è riuscito superbamente, e mi è sembrato che abbia fatto una buona impressione anche sul resto degli ascoltatori. Perciò ho pensato, adesso puoi spedirlo nel mondo – cioè, non appena Lei vorrà e potrà! [...] Per quanto riguarda l'onorario del Trio, pensavo quanto segue: mi pagate la stessa somma che ho ricevuto per il Quintetto [110 Talleri = 20 Louis d'or], che non troverete troppo alta dal momento che un Trio può contare su una diffusione molto più ampia, e infine anche l'interesse verso le mie composizioni comincia a crescere, rispetto ai tempi passati, come mi lasciano presupporre se non altro frequenti offerte molto vantaggiose. Ma devo aggiungere anche un desiderio a questa condizione. I miei Quartetti [op. 41], pubblicati presso di lei, hanno acquistato un valore speciale per me dopo la morte di Mendelssohn, al quale sono dedicati. Li considero sempre il mio lavoro più riuscito degli anni giovanili e Mendelssohn me ne parlava spesso negli stessi termini. Forse si ricorda che allora lei acquistò i Quartetti ad un prezzo molto basso, perchè allora agganciai la pubblicazione della partitura con le condizioni del salario. Anche suo fratello mi rispose, in una lettera che ho appena riletto, che la vendita della Stimmenausgabe avrebbe permesso in futuro la redazione di quella in partitura. Dunque certamente avrete indovinato il mio desiderio, carissimo dottore, e lo vorrete esaudire, se poi i Quartetti non dovessero vendere bene – e anche se fosse, prendete un po' di denaro dal Trio; sono sicuro che in futuro si equilibreranno. Ah, com'è difficile dover parlare con Lei di queste cose, perchè so che Lei apprezza anche altre cose, e non solo il lato commerciale. Ma non siamo tutti Lord Byron, che all'inizio della sua carriera non ha voluto prendere assolutamente niente dai suoi editori. [...]».*

(20 Louis d'or – una somma che Schumann stima come “bassa” in relazione alla maggiore diffusione di un Trio rispetto ad un Quintetto, ma che in realtà è una cifra piuttosto alta se consideriamo il compenso ricevuto per le *Phantasiestücke* e per le altre composizioni da camera³⁵⁴); in cambio chiede però all'editore di stampare in partitura i Quartetti op. 41, pubblicati nel 1842 solo in una *Stimmenausgabe*, come si usava ancora all'epoca di Beethoven, e che *dopo la morte di Mendelssohn, cui sono dedicati, hanno acquistato un valore particolare per me*. Schumann è talmente sicuro della buona riuscita commerciale del Trio, che si assume la responsabilità di una eventuale cattiva vendita della nuova edizione in partitura dei Quartetti op. 41.

Härtel risponde poco dopo, il 7 Dicembre 1847, accettando e spedendo la somma richiesta:

*Verehrter Herr Doktor. Mit bestem Dank für die Mittheilung Ihres Trios stellen wir Ihnen hierbei das Honorar desselben zu und ersuchen Sie, die gleichfalls beifolgende Bescheinigung uns gelegentlich unterzeichnet zurückzusenden*³⁵⁵.

Schumann spedisce dunque le ricevute e i dovuti documenti annessi all'acquisto del Trio una settimana più tardi, il 14 Dicembre, chiedendo informazioni sulla tempistica:

*Die Quittungen folgen hier mit Dank zurück. Wann denken Sie ohngefähr das Trio erschienen zu lassen? Meine Frau möchte es Ihnen gerne zuerst vorspielen – mir einst aber ehrlich nicht vor März sein*³⁵⁶.

La settimana seguente, il 15 Dicembre 1847, Hermann Härtel risponde a Robert Schumann:

*Das Trio wird hoffentlich bis Anfang März herauszubringen sein, jedenfalls soll es am guten Willen nicht fehlen. Ich sende Ihnen doch eine Revision?*³⁵⁷

Dunque la casa editrice si impegna a pubblicare il Trio già intorno al Marzo dell'anno successivo. Per questo motivo, Clara (ma in nome di Robert) scrive a Härtel il 20 Febbraio 1848, per chiedergli nuove riguardo al Trio: nel caso in cui fosse già pronto, il compositore

³⁵⁴ Schumann riceve, in ordine cronologico: 20 Ldor per l'op. 63; 25 Ldor per l'op. 80; 18 Ldor per l'op. 88; 30 Ldor per l'op. 110 e di nuovo 25 Ldor per le *Märchenerzählungen* op. 132. Per le altre composizioni da camera, invece, il compenso era stato minore (120 Talleri per l'op. 41 e 100 Talleri per l'op. 47), ma bisogna ricordare che nel 1842/1843, ovvero negli anni in cui vengono pubblicate le altre opere cameristiche, Schumann non godeva ancora della fama raggiunta negli anni '50.

³⁵⁵ Copia della lettera in *D-LEsta: Copirbuch* 1847, p. 888: «Egregio Signor Dottore. Ringraziandola per l'invio del Trio le porgiamo qui di seguito l'onorario e la preghiamo di rimandarci, firmati, i documenti allegati».

³⁵⁶ *D-DSsa; Breitkopf & Härtel Archiv, Nr. 66*. Lettera pubblicata in *Briefe NF, 2/1904*, pp. 452–453, tuttavia accorciata e senza questo passo: «Le rimando le ricevute con i miei ringraziamenti. Quando pensa di poter pubblicare il Trio? La mia Signora vorrebbe suonarglielo per la prima volta – ma per me non deve essere per forza prima di Marzo».

³⁵⁷ *Corr*, Bd. 19, Nr. 3412: «Il Trio uscirà come si spera entro i primi giorni di Marzo, o comunque la buona volontà non dovrebbe mancare. Le mando dunque una revisione?»

potrebbe effettuare la prima correzione sulle bozze di stampa [KOP], visto che lavori più impegnativi gli sono impossibili a causa di un momento di malessere fisico e mentale:

Da nun Robert jetzt durchaus keine anstrengende Arbeit annehmen darf so trug er mir auf, bei Ihnen anzufragen, ob vielleicht die Correctur – wenn es auch die erste wäre – seines Trio's fertig wäre? und ob er sie bald bekommen könnte? es wäre ihm eine solche Beschäftigung jetzt sehr erwünscht³⁵⁸.

Una postilla di Clara Schumann in una lettera del 29 Marzo 1848 indirizzata all'editore Hermann Härtel lascia intendere che l'editore non ha ancora inviato le copie di stampa fino a quel momento; ne consegue che, anche se non abbiamo documenti scritti al riguardo, Schumann riceve molto probabilmente le bozze di stampa [KOP] non prima della fine di Marzo 1848:

NB: Wie steht's denn mit Roberts Trio? ist es nicht vielleicht so weit fertig, daß ich es in Leipzig aus den gedruckten Stimmen spielen könnte?³⁵⁹

Come promesso, gli Schumann hanno intenzione di organizzare un'esecuzione privata del Trio op. 63 per l'editore a Lipsia. La data prevista è il 7 Aprile 1848, in occasione del loro soggiorno lipsiense dal 4 all'8 Aprile 1848³⁶⁰, come testimoniano le lettere di Clara Schumann del 29 e 31 Marzo³⁶¹. Molto probabilmente, anche se il carteggio con la casa editrice è lacunoso, il 30 Marzo 1848 Hermann Härtel spedisce le bozze di stampa [KOP] a Schumann, che il giorno seguente inizia la revisione – il 31 Marzo si legge nel diario: *TrioCorrecturen*³⁶².

Da qui fino al 3 Aprile Schumann corregge la stampa, che Clara porterà a mano a Lipsia all'editore il giorno seguente:

N[acht]S[chrift]: Jedenfalls bringe ich das Trio gleich mit, obgleich die Correctur noch nicht ganz beendet ist. Es ist aber sehr schön gestochen und sind im Ganzen wenig Fehlern³⁶³.

³⁵⁸ Cit. da Steegmann, p. 57: «Dal momento che Robert non può permettersi di eseguire nessun tipo di lavoro stressante, mi ha dato disposizione di chiederle se tante volte fosse terminata la correzione – anche se dovesse essere la prima – del suo Trio? E se potesse riceverla presto. Questo tipo di occupazione in questo momento gli sarebbe gradita».

³⁵⁹ Cit. da Steegmann, p. 59: «N. B. A che punto siamo con il Trio di Robert? Per caso è abbastanza avanti che a Lipsia potrò suonare dagli esemplari a stampa?».

³⁶⁰ Il 6 Aprile viene eseguito il Concerto per pianoforte e orchestra op. 54 nel Gewandhaus di Lipsia, cui Schumann vuole naturalmente essere presente.

³⁶¹ Sui dettagli organizzativi vedi la lettera di Clara Schumann del 31 Marzo 1848: «[...] Ich komme Dienstag Nachmittag, und werde Sie dann gleich aufsuchen, vielleicht läßt es sich bei Ihnen einrichten, daß ich Dienstag Abend noch ein wenig auf dem Pianoforte üben kann? [...] leider auch können wir nur bis spätestens Sonnabend Früh bleiben, ließe sich also das Trio nur Freitags [7 Aprile 1848] spielen. Nun, vielleicht geht es da?»

³⁶² *Tb III*, p. 456.

³⁶³ *D-Zsch*; Archiv-Nr.: 96.49–A2. Lettera inedita: «P.S.: In ogni caso porto il Trio con me, anche se la revisione non è del tutto terminata. Tuttavia l'incisione è molto bella e nel complesso ci sono pochi errori».

Anche se sulle prime la prova del Trio in casa Härtel sembra dover essere disdetta³⁶⁴, l'esecuzione avviene lo stesso quel giorno, con Clara Schumann, Ferdinand David al violino e Johann Andreas Grabau al violoncello³⁶⁵, i musicisti suonano probabilmente dalle bozze di stampa [KOP, KOS]. L'editore procede dunque alla stampa definitiva, adottando le correzioni effettuate da Schumann sulla partitura.

L'8 giugno 1848, infine, il giorno del suo trentottesimo compleanno, Schumann riceve il primo esemplare a stampa (OAP), come testimonia la lettera di ringraziamento a Hermann Härtel dell'11 Giugno:

*[...] Auch das Trio freute mich, wie so Vieles, woran aber nur eine so gute Frau denkt, wie die meinige. Wir waren den ganzen Tag recht vergnügt und heiter*³⁶⁶.

Stando alle fonti esaminate, i primi annunci sui giornali ufficiali della pubblicazione dell'opera sono del Luglio 1848³⁶⁷.

4.3 RECEZIONE E PRIME ESECUZIONI PUBBLICHE

Come si evince dalle parole di amici, artisti e compositori, il Trio op. 63 entra presto nel repertorio delle *Soirées* musicali private, ancora prima che l'opera venga pubblicata ufficialmente. Il 9 giugno 1848, ad esempio, appena ricevuti i primi esemplari a stampa dall'editore, Clara Schumann lo suona a Dresda in occasione della visita inaspettata di Franz Liszt (insieme al Trio op. 70 di Beethoven). È lo stesso Liszt a chiedere di poter ascoltare il nuovo Trio di Schumann:

Er [Liszt] kam mit der Bitte, abends Schumanns Trio zu hören; und Clara gab sich alle erdenkliche Mühe, in den wenigen Stunden, die zur Vorbereitung da waren, die Mitspieler zusammenzubringen und die nächsten Freunde Bendemann, Hübner und die Sängerin Jacobi auf den seltenen Gast einzuladen. Aber ihrer Mühe Lohn sollte sich

³⁶⁴ Cfr. ivi la lettera di Clara Schumann a Hermann Härtel: «*Lieber Herr Doctor, / wie sehr bedaure ich, daß wir Freitag [7 Aprile 1848] das Trio nicht spielen können [...]. Nun hab ich aber noch einen Vorschlag: könnten wir das Trio einst Freitag Vormittag spielen und in dem Falle Mittwoch Nachmittag oder Donnerstag vormittag anprobieren?*»

³⁶⁵ Cfr. anche *Tb III*, appunto del 7 Aprile 1848: «*Früh bei Dr. Härtel Probe des Trio's – Gade – die Frege – David [...] – Abends bei Dr. Härtel – Lieder der Frege – m.[ein] Trio – die Schloß –*».

³⁶⁶ *D-B*; Sign.: *Mus. Slg. Härtel 312*. Lettera di Robert Schumann (con un piccolo poscritto di Clara Schumann) a Hermann Härtel dell'11 Giugno 1848, inedita: «*Anche il Trio mi ha rallegrato, così come tante altre cose, alle quali può pensare solo una buona moglie come la mia. Siamo stati tutto il giorno sereni e contenti*». Cfr. anche la lettera del 31 Maggio di Clara Schumann all'editore: «*Vielleicht hätten Sie auch die Güte das Trio Roberts mit beizulegen, das doch wohl nun fertig ist?*» cit. da Steegmann, p. 60.

³⁶⁷ Il 12 Luglio 1848 esce l'annuncio sulla *Neue Berliner Musikzeitung*, Nr. 28, p. 216; seguito il giorno dopo da *Signale*, Nr. 29, p. 230 e infine dalla *NZfM*, Nr. 9, Vol. 29, il 29 Luglio 1848, p. 48.

nicht ernten. Als endlich alles glücklich beisammen war, fehlte nämlich die Hauptperson „er ließ uns zwei volle Stunden warten“. In etwas verärgerter Stimmung ward schließlich mit dem D-dur Trio von Beethoven begonnen, „und als wir auf der letzten Seite waren“, erzählt das Tagebuch, „da stürmte Herr Liszt zur Tür herein.“ An dem nun folgenden Trio Schumanns äußerte er zwar großen Gefallen, meinte dann aber von Quintett, es sei „zu Leipzigerisch“³⁶⁸.

Liszt sembra apprezzare molto la nuova composizione, mentre riserva al Quintetto op. 44 il giudizio di troppo *leipzigerisch*, riferendosi così probabilmente, e con un accento sottilmente negativo, alle composizioni schumanniane del periodo di Lipsia, dove nascono le prime opere per pianoforte solo, i *Lieder* e le prime composizioni da camera (1830–1844). Il Trio op. 63 gode però effettivamente del consenso e del favore di Liszt, il quale riporta, in una lettera successiva, che l’opera viene eseguita ed ascoltata spesso anche nei circoli musicali di Weimar:

*Ihr prächtiges Trio haben wir mehrmals hier aufgeführt, und ziemlich befriedigend*³⁶⁹.

Anche Carl Reinecke, ricevuto l’esemplare con la dedica schumanniana, si preoccupa di diffonderlo e farlo conoscere nella sua cerchia di amici e conoscenti. Nel Settembre 1848 riferisce, infatti, di aver suonato il Trio ad Altona in occasione di una serata musicale a casa del violinista Beer di San Pietroburgo con lui e con Wilhem Grund, così come dalla signora Sophie Petersen (futura dedicataria delle *Phantasiestücke* op. 88):

*Bei Mad. Petersen werde ich morgen Ihr Trio spielen, welches ich schon neulich in einer Gesellschaft bei dem Concertmeister Beer aus Petersburg mit ihm und Wilhelm Grund spielte*³⁷⁰.

³⁶⁸ Cit. da *Litzmann II*, pp. 120–121: «[Liszt] Arrivò con la preghiera di ascoltare il Trio di Schumann in serata; e Clara si mise subito all’opera, com’è immaginabile, per organizzare nelle poche ore rimaste il tutto, mettere insieme i musicisti e invitare gli amici Bendemann, Hübner e la cantante Jacobi per l’ospite raro. Tuttavia la sua fatica non sarebbe stata ricompensata. Quando finalmente tutti furono arrivati, mancava la persona più importante „ci ha lasciato aspettare due ore piene“. In un’atmosfera lievemente disturbata si iniziò con il Trio in re maggiore di Beethoven „e quando eravamo all’ultima pagina“, racconta il diario, „irruppe il Sig. Liszt“. Riguardo al Trio di Schumann si espresse con molto favore, tuttavia indicò il Quintetto come troppo „leipzigerisch“». Sembra che proprio in questa occasione Schumann e Liszt abbiano avuto una spiacevole discussione su Mendelssohn e Mayerbeer che avrebbe contribuito a deteriorare i rapporti tra i due artisti.

³⁶⁹ *Corr.*, Bd. 20, Nr. 3659: «Abbiamo eseguito più volte il suo magnifico Trio qui, e in maniera piuttosto soddisfacente». Lettera del 5 Giugno 1849 di Franz Liszt a Robert Schumann. Cfr. anche una lettera del 1854 di Liszt, che testimonia ancora una volta della diffusione e della presenza dell’op. 63 nel repertorio della musica da camera: «Unser vortreffliches Quartett hat mehreres von Ihm, in den Quartett-Conzerten, gebracht, wo auch Martha Sabinin vor einigen Wochen ganz ordentlich dass Ite Trio (was ich zuerst von Ihnen so meisterhaft in Dresden gehört) gespielt» (cit. da *SBE II,5*, p. 195. Lettera di Franz Liszt a Robert e Clara Schumann del 21 Maggio 1854, *D-B*; Sign.: *Mus. Nachl. K. Schumann, 1,135*).

³⁷⁰ *Corr.*, Bd. 20, Nr. 3515: «Domani eseguirò il suo Trio da Madam Petersen, che ho già eseguito in una serata a casa del violinista Beer di San Pietroburgo, con lui e Wilhelm Grund». Lettera di Carl Reinecke a Robert Schumann del 19 Settembre 1848.

Il Trio risuona ancora una volta a Lipsia nell'Ottobre 1848, sempre grazie allo stesso Reinecke, in una serata di musica da camera – forse proprio una *Trio-Abend* – a casa dell'editore musicale Raymund Härtel, come si evince da questo passo di una lettera di Reinecke a Schumann:

*Da wir Sie am vergangenen Sonntage sicher hier [er]warteten so war ich in einigen Hotel's, um mich nach Ihnen zu erkundigen, natürlich ohne Erfolg; [...] wünschte nämlich Raymund Härtel Sie den Abend [bei] sich zu sehen, da ich mit Grabau u. Wasielewsk[i] Trio spielen wollte, u. Ihnen gar gerne das Ih[re] vorgespielt hätte; so mußten wir es denn ohne Sie aber zum höchsten Genuß der Anwesenden, sp[ielen].*³⁷¹

La prima esecuzione pubblica del Trio è avvenuta il 26 Luglio 1848, durante la seconda riunione del neonato *Tonkünstlerversammlung* di Lipsia. Lo testimonia una lettera di Emanuel Klitzsch, che racconta di essere stato presente al concerto, e la recensione di Alfred Dörffel del 9 Settembre 1848 (vedi paragrafo successivo), in cui il critico riporta che durante la prima esecuzione lo “Scherzo”, cioè il Secondo Movimento, riscosse il successo maggiore³⁷². Infine, nel lungo articolo di Franz Brendel sulla seduta della società, pubblicato a più riprese sulla *NZfM*, è riportato chiaramente:

*Den Beschluß machte Schumann's so eben erschienenen Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, vorgetragen von den HH. Enke, von Wasielewski und Grabau*³⁷³.

Gli stessi musicisti eseguono il Trio poco tempo dopo, il 13 Novembre 1848 a Lipsia, ancora in una *Musikalische Abendunterhaltung* del *Tonkünstlerverein*³⁷⁴. Come si evince dalle lettere precedenti, forse i musicisti suonano proprio dall'esemplare che Schumann ha dedicato e inviato a Carl Reinecke (WER)³⁷⁵.

Tuttavia è solo con il concerto del 20 Gennaio 1849, nella sala del Gewandhaus, in apertura del primo appuntamento del ciclo degli *Abonnement-Quartett*, che l'opera si conquista un posto privilegiato anche nella stampa. Al pianoforte c'è Clara Schumann, Ferdinand David al

³⁷¹ *Corr*, Bd. 20, Nr. 3525: «Dal momento che domenica scorsa l'aspettavamo qui, sono passato in diversi Hotel per chiedere di lei, naturalmente senza successo; [...] Raymund Härtel voleva invitarla a casa sua per la sera, visto che avevo intenzione di suonare in Trio con Grabau u. Wasielewsk[i], e volentieri le avrei suonato il suo; così abbiamo dovuto eseguirlo senza di lei, ma con il massimo piacere dei presenti]». Lettera di Carl Reinecke a Robert Schumann del 24 Ottobre 1848.

³⁷² Cfr. lettera di Emanuel Klitzsch del 6 Novembre 1848 e la recensione di Alfred Dörffel del 9 Settembre 1848, citate più avanti.

³⁷³ *NZfM*, Bd. 29, Nr. 23, 16. Settembre 1848, p. 128: «La conclusione fu affidata al neo-pubblicato Trio per pianoforte, violino e violoncello di Robert Schumann, eseguito dai signori HH. Enke, von Wasielewski e Grabau».

³⁷⁴ L'annuncio si trova nella *NZfM*, Bd. 29, Nr. 44, 28 Novembre 1848, p. 259–260.

³⁷⁵ Cfr. la lettera di Robert Schumann a Carl Reinecke del 25 Ottobre 1848, cit. in precedenza («Das Trio ist Ihnen nicht erlassen, – ich bitte das auch Hr. Grabau u. Wasielewski mit freundlichen Grüßen auszurichten»).

violino, Karl Wittmann al violoncello³⁷⁶. Recensioni entusiaste e favorevoli del concerto, ma soprattutto del Trio, si trovano a partire da tre giorni dopo nella *Deutsche allgemeine Zeitung* e in *Signale*. È evidente da questi resoconti che è un giudizio condiviso dalla critica l'idea di Schumann come il rappresentante dei compositori del presente, *il più dotato fra i compositori viventi, colui che è chiamato ad enunciare l'Ideale musicale del presente e a preservare un futuro all'arte*, giudizio forse già instillato dall'autorevole recensione di Dörffel – sia del Trio che della Sinfonia op. 61 – ma tuttavia indirettamente presente anche nel già citato passo della lettera di Gustav Nottebohm. Come deve essere accaduto nella prima esecuzione, anche questa volta il Secondo Movimento, lo Scherzo, su richiesta del pubblico deve essere ripetuto da capo. La critica al concerto riporta:

[...] *Im Trio wurde das Scherzo da capo verlangt; mehr und mehr wird Schumann als der Componist der Zeit erkannt* [il giudizio non si riferisce tuttavia al solo Trio, ma anche alla Sinfonia op. 61, anch'essa in programma nel concerto], *als der begabteste der lebenden Tonkünstler, der verufen ist, das musikalische Ideal der Gegenwart aufzustellen und der Kunst eine Zukunft zu bewahren.* [...] *Im zweiten Theile kam eine neue Composition von R. W. Gade, Ottett für Streichinstrumente, zur Aufführung.* [...] *Es ist rühmlichst anzuerkennen, daß uns hier sogleich die beiden wichtigsten Neuigkeiten der letzten Zeit vorgeführt wurden. Gade's Ottett wußte sich dem Trio Schumann's gegenüber durch die Lebendigkeit und Frische der Erfindung und die glückliche Naivetat seines Charakters zu behaupten und lebhaften Beifall zu erringen*³⁷⁷.

Schumann inserisce la recensione nella sua collezione di articoli di giornale *Zeitungsstimmen*³⁷⁸. Non meno entusiasta la recensione apparsa su *Signale*, che si sofferma anche sul particolare lavoro contrappuntistico schumanniano presente negli archi. L'anonimo recensore riconosce il ruolo di primo piano assegnato al violoncello, che acquista in alcuni punti *l'importanza di una voce indipendente* e si rammarica che il violoncellista, Karl Wittmann, non l'abbia sottolineato abbastanza nella sua interpretazione:

³⁷⁶ Annunci del concerto si trovano nel *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 19, 19 Gennaio 1849, così come nella *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 19, 17 Gennaio 1849, p. 174.

³⁷⁷ *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 23, 23. Gennaio 1849, p. 239: «*nel Trio lo Scherzo venne richiesto da capo; più e più volte Schumann venne riconosciuto come il Compositore del nostro tempo* [il giudizio non si riferisce tuttavia al solo Trio, ma anche alla Sinfonia op. 61, anch'essa in programma nel concerto], *come il più dotato dei compositori viventi, colui che è chiamato ad enunciare l'Ideale musicale del presente e a preservare un futuro all'arte.* [...] *Nella seconda parte ci fu una nuova composizione di R. W. Gade, un Ottetto per strumenti ad arco.* [...] *Bisogna riconoscere che vennero eseguite insieme le due più importanti novità degli ultimi tempi. L'Ottetto di Gade è riuscito a farsi notare nei confronti del Trio di Schumann grazie alla vivacità e freschezza dell'invenzione e ricevette un applauso vibrante*».

³⁷⁸ Vedi *Zeitungsstimmen* Bd. IV, Nr. 15. Ute Scholz ha pubblicato recentemente una panoramica dei titoli raccolti da Schumann nella collezione *Zeitungsstimmen* nel suo saggio *Schumanns Ausschnittsammlung Zeitungsstimmen*, in: *“Eine neue poetische Zeit”. 175 Jahre Neue Zeitschrift für Musik*, a cura di Michael Beiche e Armin Koch, Schott, Mainz 2013, pp. 145–186.

[...] *Von den im Programme genannten Stücken* [Ludwig van Beethoven, Quartett für Streichinstrumente op. 18 Nr. 3, Robert Schumann, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 63, Niels von Gade, Ottett für 4 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncells] *erfreute sich das Trio von Schumann des größten Beifalls. Das Scherzo machte einen solchen Eindruck, daß es da capo verlangt, und gespielt wurde. Die Ausführung war vorzüglich, und nur der Violoncellist Herr Wittmann ließ besonders darin zu wünschen übrig, daß er die ihm zuertheilten Melodien nicht überall hinreichend hervorhob; dasselbe gilt von einigen Stellen, wo das Violoncello durch die contrapunktische Arbeit die Bedeutsamkeit einer selbstständigen Stimme erhält. Mancher schöne Moment ist offenbar dabei verloren gegangen*³⁷⁹.

L'anno successivo, il 9 Novembre del 1850, Clara Schumann esegue nuovamente il Trio op. 63 in pubblico, posizionandolo di nuovo in apertura di una *Musikalische Soirée* nell'*Allgemeine Musikverein* di Düsseldorf³⁸⁰, città dove gli Schumann si sono appena trasferiti, ma non è documentabile alcuna recensione al concerto.

Elogiato da Adolf Bernhard Marx nella sua importante *Die Lehre von der musikalischen Komposition* come l'esempio più riuscito del genere fra quelli del presente, ritenendolo persino migliore di quelli dei *weit über ihn hinaus gepriesenen Schubert und Mendelssohn*, il Trio è inequivocabilmente presente nella vita musicale del momento³⁸¹. Dalle lettere private si riesce a risalire ancora a numerosissime altre occasioni private o semi-private in cui il Trio è stato eseguito: ad esempio nel 1853 Robert Emil Bockmühl, un violoncellista attivo a Düsseldorf in quel periodo e uno dei membri di un Trio stabile cui facevano parte Ruppert Becker e Julius Tausch, informa Schumann nella postilla di una lettera che «il prossimo giovedì suonerò con Becker e Tausch il suo primo Trio³⁸²»; oppure il pianista Hermann Krigar, che nel 1853 racconta a Schumann in una lettera di aver organizzato in casa propria un

³⁷⁹ *Signale*, 7. Jg. 1849, Nr. 6, 24 Gennaio 1849: «[...] *Di tutti i pezzi presenti in programma* [Ludwig van Beethoven, Quartett für Streichinstrumente op. 18 Nr. 3, Robert Schumann, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 63, Niels von Gade, Ottett für 4 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncells] *il Trio di Schumann ricevette l'applauso più grande. Lo Scherzo ebbe un effetto tale, che venne acclamato il da capo, e venne dunque risuonato. L'esecuzione è stata esemplare, e solo il violoncellista Wittmann ha lasciato un po' a desiderare, perchè non sempre ha sottolineato abbastanza le melodie dedicate al suo strumento; lo stesso vale per alcuni punti, in cui al violoncello è assegnata l'importanza di una voce indipendente grazie alla trama contrappuntistica. Alcuni bei momenti sono andati perduti per questo motivo*».

³⁸⁰ Se ne trova notizia nella *Deutsche Zeitung* Nr. 270, 10 Ottobre 1850.

³⁸¹ Riporto il passo per intero: «*Wir wollen hier mit grosser Achtung und Dankbarkeit R. Schumann's und seines D moll-Trio's (Op. 63) gedenken. Hier ist voller Gemüthsdrang, ein Ringen um das Tiefste, ein Durst, das Leben am Born der Tonkunst, der es sich ganz geweiht, zu reinigen und zu erlaben. Hier zeigt sich Schumann als ächten Jünger Beethoven's, hier als Nachfolger auf seinem Pfade, nicht Nachahmer, vielweniger Ueberstürzer und Uebertreiber (wie wir deren in Berlioz und seinen Nachfolgern zu ertragen habe[n]), und als Nachfolger ungleich männlicher und feuriger, eigenthümlicher und neuzeitiger, als die weit über ihn hinaus gepriesenen Schubert und Mendelssohn*». Cfr. Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1857 (terza edizione), pp. 426–427.

³⁸² *Corr.*, Bd. 26/2, Nr. 111. Lettera inedita del 31 Ottobre 1853 del violoncellista Robert Emil Bockmühl a Robert Schumann.

ciclo di appuntamenti dedicati alla musica da camera in cui i due Trii schumanniani (op. 63 e op. 80) vengono suonati regolarmente:

*Ich habe jetzt Sonntags ein stehendes Quintett, Quartett oder Trio bei mir, wo alle Mitglieder ausgezeichnet sind außer dem Klavierspieler. Dieser bin ich. Wir spielen alles vom Blatt, um eben Alles kennen zu lernen. Ihr Es-Dur Quintett haben wir schon mehresmahl ausgeführt, eben so das D-moll u Fdur Trio. Wenn ich nur besser spielen könnte!*³⁸³

Ach, was ist auch Ihr erstes Trio schön, welches tiefe Reichtum!, così Theodor Avé-Lallemant³⁸⁴ nel 1852; e i musicisti stessi raccontano di essere particolarmente gratificati dall' eseguirlo, come in questa lettera del violoncellista Andreas Grabau del 1851:

*Bei Herrn Ray. Härtel wurde kürzlich nach langere Zeit endlich auch mal wieder Musik gemacht. Herrn Gold[schmidt,] den ich auch dort wußte wollte ich gern Ihr erstes Tri[o] vorführen. Natürlich sprach ihn dasselbe <sehr> so wie di[e] Gesellschaft sehr an. [...] Ich war nämlich erst seit einigen Tagen [...] wieder eingezogen und hatte leider diesen Sommer wenig Gele[genheit] gehabt größere Musikstücken zu hören, um so mehr er[freute] mich daher an dem Abend dieses Trio und versetzte mich [...] seine Schönheit in eine wirklich fieberhafte Stimmung, [die den] ganzen Abend anfielt*³⁸⁵.

Nella tabella che segue sono state inserite le date e le informazioni in nostro possesso sulle esecuzioni del Trio op. 63 che è stato possibile documentare, sia da lettere private che dalle notizie apparse sulla stampa. Tuttavia, per rientrare nei limiti cronologici fissati già per l'indagine del genere, delineati nel primo capitolo, è stato scelto anche qui il 1860 come data-limite. Sono documentate e documentabili, tuttavia, esecuzioni del Trio op. 63 anche in Italia e in Inghilterra fino agli anni '80³⁸⁶.

Fig. 10: Tabella delle esecuzioni pubbliche e private (documentate) del Trio in re minore op. 63 fino al 1860:

Anno/Data	Città	Esecutori	Privata	Pubblica
-----------	-------	-----------	---------	----------

³⁸³ Corr, Bd. 25, Nr. 4698: «Adesso ogni domenica organizzo da me un Quintetto, Quartetto o Trio stabile, dove tutti i partecipanti sono eccellenti tranne il pianista. Questi sono io. Suoniamo tutto dallo spartito, appunto per conoscere tutto. Spesso abbiamo eseguito il suo Quintetto in Mi bemolle, così come i suoi Trii in Re minore e Fa maggiore. Se solo sapessi suonare meglio!». Lettera di Hermann Krigar a Robert Schumann del 27 Aprile 1853.

³⁸⁴ Corr, Bd. 24, Nr. 4390. Lettera di Theodor Avé-Lallemant a Robert Schumann del 2 Gennaio 1852. Anche Ave-Lallemant riceve un esemplare del Trio da Schumann, che si trova oggi a Lubecca.

³⁸⁵ Corr, Bd. 24, Nr. 4352: «A casa del Sig. Ray. Härtel finalmente poco tempo fa venne di nuovo eseguita un po' di musica. Volevo suonare ai Signori Gold[schmidt,] che già sapevo trovarsi lì, il suo primo Trio. Naturalmente gli è piaciuto molto, così come al resto dell'assemblea [...]. Ero tornato da pochi giorni [...] e questa estate non avevo avuto grandi possibilità di ascoltare grosse composizioni musicali, perciò il suo Trio in questa serata mi ha rallegrato così tanto e la sua bellezza mi ha travolto in un'atmosfera febbrile, che è rimasta per tutta la serata». Lettera inedita di Andreas Grabau a Robert Schumann del 26 Dicembre 1851.

³⁸⁶ Marie Wieck, in particolare, porta il Trio op. 63 in Italia, a Torino alla Società del Quartetto il 22 Marzo 1877 e a Genova il 21 Gennaio 1878 (D-Zsch; PS Marie Wieck, Nr. 258, 270).

13 Sett. 1847	Dresda	Clara Schumann,	Prima esecuzione privata	
3 Ott. 1847	Dresda	Clara Schumann	Casa Schumann	
30 Nov. 1847	Dresda	Clara Schumann	Casa Schumann	
1 Dic. 1847	Dresda	Clara Schumann	Casa Bendemann	
7 Apr. 1848	Lipsia	Clara Schumann	Casa Härtel	
9 Giu. 1848	Dresda	Clara Schumann	Casa Schumann, alla presenza di Franz Liszt	
26 Luglio 1848	Lipsia	Heinrich Enke, Joseph v. Wasielewski, Andreas Grabau		<i>Tonkünstlerversammlung</i>
20 Sett. 1848	Altona	Carl Reinecke, Beer, Wilhelm Grund	Casa di Sophie Petersen	
Ottobre 1848	Lipsia	A. Grabau, C. Reinecke, W. v. Wasielewski	Casa Härtel	
13 Nov. 1848	Lipsia	A. Grabau, H. Enke, W. v. Wasielewski		<i>Tonkünstlerverein</i>
20 Gen. 1849	Lipsia	C. Schumann, F. David, C. Wittmann		<i>Gewandhaus</i>
9 Nov. 1850	Düsseldorf	C. Schumann, J. v. Wasielewski, Forberg		<i>Allgemeiner Musikverein</i>
1850	Montpellier	Jean-Bonaventure Laurens		
Dicembre 1851	Lipsia	Radecke, Becker, Grabau	Casa Härtel	
1852	Vienna			
18 Gen. 1852	Lipsia	Radecke, David, Rietz		<i>Gewandhaus</i>
1853	Berlino	Hermann Krigar	Casa Krigar	
3 Nov. 1853	Düsseldorf	Bockmüll, Tausch, Becker		<i>Curten'schen Saal</i>
1854	Weimar	Sabinin, Laub (?), Cossmann		
Inverno 1856	Amburgo	G. Miller, Heiner, Lee		<i>Musikverein</i>
Giugno 1858	Londra	Pauer, J. Joachim, Piatti		<i>Hannoversquare Rooms</i>
10 Giu. 1859	Lipsia			<i>Musikalische Abendunterhaltung des Conservatoriums für Musik</i>
1860	Düsseldorf	Signori Langbans, Forberg		<i>Allgemeiner Musikverein</i>

1 Mar. 1860	Vienna	C. Schumann		<i>1. Abonnement-Concert</i>
1860	Vienna	Dunkl		<i>Trio-Soireen</i>
7/8 Giu. 1860	Zwickau	Sabinin, David, Grützmacher		<i>(Schumann-Feiern)</i>

Infine nel 1856 viene pubblicato un arrangiamento dell'opera per pianoforte a 4 mani a cura di Ernst Naumann, seguito da un altro arrangiamento, nel 1859 a cura di Theodor Kirchner, entrambi postumi. August Reinhard ne realizza nel 1886 un particolare arrangiamento per Violoncello (o violino), Harmonium e Pianoforte³⁸⁷.

4.3.1 LA RECENSIONE DI ALFRED DÖRFFEL

Il 9 Settembre 1848 viene pubblicata sulla *NZfM* una lunga recensione di Alfred Dörffel sul Trio op. 63 di Robert Schumann. Per l'importanza assegnata al ruolo delle recensioni nella diffusione e valorizzazione delle nuove composizioni per Trio con pianoforte nel presente studio, la recensione si riporta qui di seguito in una traduzione a cura dell'autrice:

Il lavoro creativo schumanniano nella presente opera scaturisce in parte dallo stesso „nuovo“ suolo già calpestato nella seconda Sinfonia [op. 61]. Così come il primo movimento di quest' opera si presenta tanto particolare quanto poco vicino alle opere precedenti del compositore, e richiama l'attenzione sul futuro di queste e di quelle che in avvenire gli succederanno, così anche il primo movimento di questo Trio non rispecchia nè il passato nè il presente, ma il futuro, la prossima epoca dell'arte. Proprio su queste pagine non molto tempo fa si leggeva „dopo i lunghi sogni romantici esiste un'altra direzione, che ha sollevato lo Sturm und Drang, il tempo di un profondo, sconvolgente, ma confuso fermento, anche se fino ad ora non sono state rinvenute che poche scintille;“ e ci si chiedeva dunque a chi „fosse riservato di trarre l'argento vivo da questa nuova brace“: in questo senso quella Sinfonia e questo Trio danno certamente una risposta. Ci si aspettava molto da Schumann – adesso, in queste composizioni, l'aspettativa inizia a realizzarsi. In loro stürmt und drängt, la massa è avvolta in un fermento sconvolgente; l'ardore avvampa talmente tanto che cadono le ultime scintille; il pregevole metallo è vicino a raggiungere la luce. Sbaglio a vedere nell'Adagio della Sinfonia il primo argento puro?

Per quanto riguarda il presente Trio, il premio spetta al primo movimento. Se guardiamo al suo contenuto esso può essere messo vicino soltanto al primo movimento della Sinfonia. Talvolta la creatività del Maestro corre in avanti incessante verso nuove direzioni; la ricerca si interrompe in regioni lontane, adocchia tesori preziosi, se ne appropria. Nella Sinfonia era come se si fosse aperto lo sguardo verso un altro, invisibile regno, un regno che fino ad ora era rimasto sconosciuto; tutta la vita che c'era dentro rimaneva come avvolta dalla penombra del tramonto; non era riconoscibile chiaramente. Ma la sensazione che sarebbe potuto essere magnifico

³⁸⁷ Lene & Dan Fog, *Antiquaria Russische Ausgaben Musikalien Musikliteratur*, Katalog Nr. 409, Kopenhagen, Dicembre 2007, Lotto 227.

abitare questo regno piantò il desiderio di fondare in esso un luogo, e svegliò gioia e fermento. Così è anche in questo primo movimento del Trio. Lo stesso cielo nuvoloso; poi l'alba fa posto alla nascente luce del giorno, cade la nebbia, si disperde; punti fissi arrivano allo sguardo, spuntano forme piene di forza e di grandezza morale. Tanto più l'Io si adagia nell'idea di che cosa diventerà, tanto più in alto rivive, e viene riempito di spirito sacro. Tanto più si dischiude la comprensione e il Nuovo inizia a far parte della consapevolezza.

La melodia, eseguita dal violino, apre il movimento come segue:

Mit Energie und Leidenschaft.



Per quattordici battute la melodia si spinge avanti in questo modo; a partire dal terzo quarto della quattordicesima battuta il periodo arriva a compimento sull'accordo di tonica. In seguito entrano entrambi i motivi:



dopo poco indugio entra il secondo tema:



Dapprima eseguito al pianoforte, viene in seguito ripreso dal violino e dal violoncello, da quest'ultimo però due quarti più tardi rispetto al violino, imitandolo all'ottava più grave; il pianoforte accompagna con sedicesimi in levare, anche se il do assume qua e là la funzione di pedale. Quindi ritorna il primo tema nella tonica maggiore, mentre gli archi si dividono nella sua riproposizione. A b. 52 si posiziona la conclusione della prima parte, che senza farsi notare torna di nuovo all'inizio. Nella seconda parte appare un nuovo motivo:



questo, insieme al tema derivato da questo motivo del primo tema:



(che anche nel concerto per pianoforte [op. 54] e nella Sinfonia [op. 61] è stato utilizzato molto efficacemente) e il tema in Re maggiore rappresentano le parti fondamentali della vita che si dispiega ancora avanti, muovendosi in maniera drammatica. Dopo trenta battute il flusso si perde in onde che diventano sempre più deboli, si fanno largo alcuni momenti di pausa. Qui inizia una musica come intonata dalle Sfere Celesti. Il pianoforte porta avanti accordi in pianissimo in un tranquillo

movimento in terzine di ottavi, formati dalle note delle ottave più acute; dolci suoni del violoncello in ottava fanno lo stesso. La melodia, dettata dalla voce superiore, costruisce un terzo tema principale, che torna poco più tardi nel violoncello come basso fondamentale in questa maniera:



L'elemento conciliatore qui contenuto fa presto il suo ingresso in relazione con le melodie già esposte in massa. A questi suoni è appeso sangue vitale, nessuno potrà rimanere impassibile al sentirli!

Si disperdono di nuovo nel silenzio, la corsa appassionata riprende rinnovata, raggiunge il punto culminante:



Il compositore si riallaccia all'inizio del movimento. Poco prima della fine, quando quasi tutte le agitazioni sono state placate, appare di nuovo quel passo eterico in poche battute. Tuttavia non dovrebbe destare altra agitazione; alcuni accordi veloci si succedono e accelerano la fine, la triade di re minore fa il suo ingresso, lentamente il movimento si dissolve.

Anche se questo sommario lascia debolmente riflettere la perfezione di questo movimento, il lettore non vorrà trovare ingiustificato se l'Autore di questa recensione ascrive la composizione fra le più profonde venute alla luce da dopo Beethoven.

Invenzione e combinazione sono testimoni di originalità e di una più alta forza primordiale, in ogni dove la fantasia profonde a piene mani.

Il fatto che i temi siano organi vitali del tutto, che l'armonia sia robusta e calzante, non deve essere innalzato a merito particolare. Per quanto riguarda le aspre dissonanze contenute nel movimento, esse non hanno bisogno di nessuna difesa. Sono finiti i tempi in cui una voce più debole si sottomette e si subordina a un'altra. La teoria della preparazione delle dissonanze, che i teorici della generazione precedente hanno postulato, oggi non può più essere vincolante. Le melodie si accostano sempre più libere e ardite l'una contro l'altra. I contemporanei di Mozart si lamentavano di asprezze armoniche, quelli di Beethoven allo stesso modo; ci si guarda bene dal fare lo stesso nei riguardi di Schumann. Proprio in questa libera combinazione dei temi, grazie alla quale il Maestro si innalza al di sopra del rispetto che la consuetudine, l'attaccamento alla tradizione impone, si riconosce la genialità e l'azione creativa. Ci si sbaglierebbe volendo ipotizzare intenzionalità dietro alle dissonanze: come anche le armonie qui presenti, esse sono scaturite dalla necessità più profonda. È qui che tecnicamente si lascia riconoscere il nuovo contenuto, e sono appunto segni di riconoscimento di un contenuto nuovo.

I restanti tre movimenti del Trio sono inferiori al primo. Nello Scherzo (Fa Maggiore), che segue, domina il tipico Humor Schumanniano, ma non convince da solo come i precedenti Scherzi del Maestro; rispetto a questi sembra essere di rango inferiore. A parte questo il movimento accenderà sempre vivace interesse, e infatti durante la prima esecuzione ha acceso la maggioranza degli ascoltatori. – Il terzo movimento: „Langsam, mit inniger Empfindung“ (la minore, movimento centrale Fa Maggiore) è una musica intellettuale, nervosa, un incedere particolare; più faticoso di una libera

effusione della fantasia. Mi sembra che il compositore qui non abbia raggiunto la giusta forza espressiva che voleva dare; l'effetto non è immediato, la sensazione non è incisiva. Il motivo di quelle tre note con gli intervalli di terza diminuita e seconda minore (do – la diesis – si) torna spesso. – Il movimento finale (Re Maggiore) ha fuoco e vita e contiene molte piccole cose belle, ma si dimostra indebolito nella forza creativa. Il tema principale non ha alcun tratto individuale, ed è un po' troppo debole. Tuttavia la coda (a partire da p. 49) è brillante, fresca, piena di slancio. Assicura l'effetto al tutto.

Se questi movimenti rispetto al primo e alla Sinfonia (per non andare indietro oltre) sono meno importanti, sono in ogni caso di per se stessi abbastanza eccezionali da illuminare ciò che è stato prodotto negli ultimi tempi nel campo della musica da camera. Scherzo e Finale, che non hanno bisogno di una comprensione profonda, possono rendersi utili nel trasmettere a coloro che non si sono ancora addentrati nell'indole della musica schumanniana le sue creazioni più profonde.

Hanno un fascino strumentale maggiore rispetto al primo movimento, e ricompensano i musicisti per averli eseguiti. Perciò non si deve assolutamente perdere occasione di conoscere l'opera, e gioire di poterla studiare.

Tuttavia nei confronti del Maestro, il cui futuro ci è garantito dal primo movimento in maniera così convincente, non rimanga sottinteso il nostro desiderio che possa proseguire sempre su questo nuovo terreno. Le speranze che il presente ripone in lui sono grandi: che possa compire la sua missione! La critica, che più di tutti gli altri ha davanti agli occhi questa missione, dopo la seconda Sinfonia inserisce nel libro della storia solo il primo movimento del Trio.

L'assetto dell'opera è eccellente. Nella parte del pianoforte sono inserite anche le parti dei due strumenti ad arco³⁸⁸.

³⁸⁸ *NZfM*, Bd. 29, Nr. 21, 9 Settembre 1848, pp. 113–115. La versione originale della recensione è stata inserita nell'Appendice I., Nr. 19.

4.4 FONTI

Le fonti rimaste per l'op. 63 sono descritte secondo l'ordine cronologico della loro genesi. Le sigle delle fonti andate disperse o non più documentabili vengono segnalate attraverso le parentesi quadre.

ELENCO DELLE SIGLE UTILIZZATE PER LA DESCRIZIONE DELLE FONTI (IN ORDINE ALFABETICO)³⁸⁹

AM1 *Arbeitsmanuskript*: copia da lavoro della partitura

AM2 *Arbeitsmanuskript* per il *Trio 2*. (II mov.) non inserito nell'edizione definitiva

[KAB] *Kopistenabschrift*: copia della partitura per la prima esecuzione

[KOP] *Korrekturabzüge zur Originalausgabe*: bozze di stampa per la partitura

[KOS] *Korrekturabzüge zur Originalausgabe der Stimmen*: bozze di stampa per le parti del violino e del violoncello

OA *Originalausgabe*: edizione originale; comprende:

OAP *Originalausgabe der Partitur*: edizione originale della partitura

OASV *Originalausgabe der Violinstimme*: edizione originale della voce del violino

OASVc *Originalausgabe der Violoncellstimme*: edizione originale della voce del violoncello

SK1 Schizzi preliminari per il I, II e IV movimento

SK2 Schizzo preliminare per il trio del II movimento

SK3 Schizzi per il *Trio 2*. (II mov.) non inserito nell'edizione definitiva

[SVP] *Stichvorlage der Partitur*: modello per la stampa della partitura

[SVS] *Stichvorlage der Stimmen*: modello per la stampa delle parti del violino e del violoncello

WEK *Widmungsexemplar* per Emanuel Klitzsch

[WER] *Widmungsexemplar* per Carl Reinecke

³⁸⁹ Le sigle riportate qui, come nel resto della tesi, sono quelle impiegate dalla *Schumann Gesamtausgabe*. Nella traduzione italiana si è fatto riferimento al *Glossario* a cura di Maria Caraci Vela e Andrea Massimo Grassi (*La critica del testo musicale*, a cura di Maria Caraci Vela, LIM, Lucca 1995, pp. 379-394) tranne nel caso dell'*Arbeitsmanuskript*, termine di uso corrente nella letteratura schumanniana perchè proprio in Schumann assume particolare valore (cfr. Bernhard R. Appel, *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise – Schumann Forschungen 13*, Schott, Mainz 2010, p. 142).

4.4.1 DESCRIZIONE DELLE FONTI

SK1 Schizzi preliminari per il I, II e IV movimento

Dresda, 3 – 16 Giugno 1847

Fondo privato (per l'edizione sono state messe a disposizione delle fotografie a colori)
Provenienza: l'autografo proviene dalla raccolta di manoscritti in possesso del collezionista Alfred Wiede (*Sammlung Alfred Wiede 11/13*). Secondo quanto riportato a mano sul catalogo della collezione Wiede³⁹⁰, il 28 Novembre 1911 la casa antiquaria C. G. Boerner di Lipsia comprò una cospicua parte della raccolta, fra cui anche SK3 (conservato insieme agli schizzi per l'op. 80)³⁹¹. Acquisito da un anonimo acquirente (nel catalogo McCorkle ancora come *Süddeutscher Privatbesitz*), a partire dal 2007 l'autografo si trova nei cataloghi di Sotheby's, infine battuto all'asta il 6 Giugno 2013 per 176,500 GBP (221,530 EUR).

Il manoscritto consta di 26 pagine (13 fogli, di cui 1 *bifolium*, 3 *folia*, 2 *bifolia*, 4 *folia*) da 16 sistemi, formato verticale, 30,5 x 23, 3 cm. A causa dell'inaccessibilità dell'autografo, la descrizione viene effettuata sulla base delle fotografie messe a disposizione della *Robert-Schumann-Forschungsstelle*, che rendono possibile la descrizione del contenuto musicale, ma non della posizione dei *folia*.

SK1 contiene schizzi per tutti i movimento del Trio tranne il terzo. Scritto interamente fra il 3 e il 16 Giugno 1847, come testimonia il diario (vedi il paragrafo 4.1 Genesi e Datazione), il manoscritto rispecchia uno stadio ancora primordiale della composizione, in cui è evidente la riflessione schumanniana sulla forma-sonata contenuta nel Trio, sui rapporti tonali, lo sviluppo dei temi e la loro distribuzione fra i tre diversi strumenti.

Come nella maggior parte degli schizzi-particella, in questa fase iniziale Schumann scrive per la maggior parte su due pentagrammi (ad esclusione delle bb. 1–16 del I. mov.) l'ossatura dei temi dell'esposizione, dello sviluppo e della ripresa. Nella composizione del primo tempo il compositore si sofferma principalmente sulla parte

³⁹⁰ Cfr. *RSA II/2/3*, p. 274.

³⁹¹ Cfr. anche le informazioni contenute in uno stralcio di articolo di giornale che Oskar Ulex spedisce a Martin Kreisig il 14 Dicembre 1911: «*Aus Robert Schumanns Nachlaß. / Die Leipziger Firma C. G. Börner hat ein[en] / äußerst wertvollen Kauf gemacht. Es ist ihr / gelungen, von den Nachkommen Robert Schu-/manns eine Anzahl Manuskripte zu erwerben, / im ganzen 24 Stücke, unter denen sich die ersten / Niederschriften einiger der bedeutendsten Werke / Schumanns befinden. So zum Beispiel das /Klavierquintett op. 44 [...]. An Kammermusikwerken sind außer dem genannten Quintett noch / die Klaviertrios Op. 63 in D-Moll, Op. 80 in / F-Dur und Op. 110 in G-Moll darunter. [...]*» (*D-zsch*; Korrespondenz Nr.: 387/1911; cit. da *RSA II/2/3*, p. 275, nota 5.

che comprende la ripresa del tema alla dominante (bb. 44–53), così come il passaggio dall'esposizione allo sviluppo (da Schumann indicato come *2ter Theil*), riscrivendo più volte il tema e l'armonizzazione.

Schumann utilizza la *Leitungsstimme* della parte del violino, poi aggiunge il basso, la melodia del pf. e solo all'ultimo il violoncello, pratica riscontrata anche negli schizzi per l'op. 80 (*D-B; Schumann 8*). Ancora similmente alla maniera di procedere negli schizzi per l'op. 80, la prima pagina è scritta su quattro pentagrammi (Pf. e archi), mentre a partire dalla seconda Schumann schizza solo il tema con una basso provvisorio, lasciando ad un secondo momento l'armonizzazione e la scrittura delle voci interne (vcello e vl. del pf.).

Il manoscritto è solo parzialmente numerato, nella parte dedicata al IV. Movimento, pertanto nella paginazione si segue il contenuto musicale, orientando la disposizione dei *folia* secondo il testo stampato e il tipo di foliazione ricostruibile dalle foto.

P. 1, *bifolium A*, 1^r: in alto al centro, annotazione autografa: *Trio (Skizze) (Juni 1847). Nicht schnell, aber mit Leidenschaft.*, senza indicazione metronomica. Subito sotto, le prime 16 battute del primo tempo su quattro sistemi, in una versione già abbastanza vicina a quella definitiva: la parte del pianoforte, che procede con lo stesso andamento nelle prime 14 battute, viene tuttavia appuntata in maniera completa solo da bb. 1–4 e 5–6, dove avviene il cambio armonico, per il resto Schumann appunta soltanto il basso; per quanto riguarda gli archi, invece, la parte del violino, probabile *Leitungsstimme* in questa fase compositiva, viene appuntata completamente da bb. 1–16; mentre il violoncello viene riportato solo sporadicamente: in sostanza uno schizzo particella, che Schumann inizia però a scrivere su quattro pentagrammi.

Forse in un secondo momento le bb. da 1–16 vengono numerate *1–16*, e la numerazione continua ancora nelle pagine successive.

1^v: schizzi preliminari, questa volta scritti già su due pentagrammi sotto forma di particella per le bb. 17–53. A partire da b. 34 (corrispondente alla stessa battuta nella versione definitiva) Schumann cancella a matita le bb. <35A–40A>, che non erano ancora state numerate, e ne riscrive subito una seconda versione (35B–53B), inserendo a matita le stanghette delle battute. Questa nuova versione delle bb. 35–53 viene invece numerata (35–53), segno evidente che la numerazione è avvenuta in un secondo momento.

2^f: schizzi preliminari per la ripresa, con la riesposizione del tema alla dominante (da Schumann indicato come *2ter Theil*, bb. 47b–69), numerate nuovamente *1–23*. I primi

due sistemi e metà del terzo sono stati eliminati a matita, probabilmente una versione primitiva delle bb. <44A–56A>.

Sul *folium* 2^v, i primi due sistemi (da quattro pentagrammi ognuno) sono cancellati con inchiostro marrone, forse un nuovo tentativo per le bb. <17A–25A>, subito sotto probabilmente <26A>; a partire dal pentagramma successivo schizzi per le bb. 70–83, in parte a matita, in parte con l'inchiostro marrone, numerati da Schumann con 24–37.

Folium B, 1^r, p. 5: corrisponde a *Wiede* 11/23: qui è particolarmente interessante osservare la scrittura della melodia e delle stanghette delle battute, prevalentemente a matita, con l'eccezione di alcune aggiunte con l'inchiostro (a bb. 58–60, 63–64, 68–70) mentre per la numerazione Schumann ha utilizzato presumibilmente lo stesso inchiostro marrone. Il testo musicale, numerato con 38–71, corrisponde agli schizzi preliminari per le bb. 84–117 della versione definitiva.

Sul *folium* 1^v sui primi quattro sistemi ancora un nuovo tentativo per le bb. 35C–53C, in inchiostro marrone, senza numerazione; sul quinto sistema quattro battute a matita, che probabilmente rappresentano uno schizzo preliminare per la ripresa del primo tema; più avanti due pentagrammi vuoti e poi uno schizzo per le bb. 26–30 della parte del pianoforte; sotto a destra Schumann si è appuntato, sia in chiave di basso che in chiave di violino, le note Sol–Do–Fa, vicino gli stessi intervalli, una quinta sopra: Re–Sol–Do, solo in chiave di violino.

Folium C, 1^r: schizzi per le bb. 118–126, <127A–134A>, 127–140, <141A–148A>, 141–142. Schumann riscrive questo passaggio più volte, numerando le bb. da 71–79, <80–81>, <82–92>, 80–95 diverse volte.

1^v si apre con un'altra versione delle bb. {143–153} che concludono lo sviluppo, in parte annotate a matita, in parte con l'inchiostro, e numerate con <93–102> 96–106. Schumann annota dunque la ripetizione delle bb. da 1–25 (=164–188) e prosegue con lo schizzo delle bb. 189–224, che corrispondono sostanzialmente alla versione definitiva. A b. 205 inserisce a matita sei segmenti che corrispondono ognuno ad una battuta da inserire in quel punto: dunque una segnalazione che le bb. 206–211 sono state previste anche se non ancora scritte, e che dovranno essere aggiunte in un secondo momento.

Folium D, 1^r: qui si trovano, a partire dal settimo pentagramma, schizzi per le bb. 225–241. In fondo alla pagina, a matita, Schumann si è appuntato le proporzioni di questa prima parte del movimento contando le battute corrispondenti ad ogni sezione.

II. 10<2>6

III. 7<6>8

<>

237.

1^v, sui primi 6 righi, appuntate su due sistemi, 12 bb. a matita: forse la prima versione delle bb. 145–155.

Bifolium E: il secondo movimento – *Lebhaft, doch nicht zu rasch.* – non è schizzato per intero in SK1, ma dai rimandi interni si evince che la struttura, le proporzioni e il numero di battute sono già fissati e corrispondono in parte alla versione finale. Schumann ha concepito inizialmente una forma A B A C A, dove B e C rappresentano due diversi trii (negli schizzi: *Istes Trio* e *Trio 2.*), mentre A il tema principale (bb. 3–75). Nella versione definitiva il secondo trio, nonostante composto e sviluppato per esteso (sia in SK1 che in AM2), viene eliminato³⁹². Molto probabilmente faceva originariamente parte di SK1 anche un *bifolium* con alcuni schizzi preliminari per il *Trio 2.* e per una fuga a 4 voci non identificata. Una volta deciso di eliminare il secondo Trio dalla versione definitiva, Schumann ha utilizzato la prima pagina del *bifolium* per un altro manoscritto (schizzi per l'op. 81, vedi SK3).

Sul *folium* 1^r, schizzo particella per le bb. 1–18 (da 3–8 numerate con 1–6). Al posto della b. <19A>, Schumann si appunta sette segmenti che stanno a significare che mancano sette battute. Lo schizzo riprende infatti da b. 26^{II} fino a 53; subito dopo il rimando 1–6 (= 3–8 = 54–59), per concludere con le bb. 60–65. Qui si trova un altro rimando sotto forma di otto segmenti verticali: mancano le bb. 66–73. Schizzi preliminari per le bb. 70–75^{II} si trovano invece sul *folium* 7^v.

Sul verso del *folium* 2^r una prima versione del *Trio 2.*, non inserito nella versione definitiva³⁹³. Si tratta di una semplice forma tripartita ABA il cui tema principale scaturisce da quello del primo trio, con una simile ripartizione strumentale dei temi sotto forma di canone (principalmente alla terza). Il *Trio 2.* è annotato nelle pagine interne del probabile *bifolium* (6^v e 7^r), dal momento che nelle pagine esterne (6^r e 7^v) si trovano schizzi per la prima parte A e per il primo trio.

Il trio (*folium* 2^v, indicato inizialmente come *Trio* con l'inchiostro marrone, successivamente completato a matita con *Istes*) è composto su quattro sistemi e

³⁹² In appendice si riporta la trascrizione del materiale preparatorio per il *Trio 2.*

³⁹³ Cfr. la trascrizione dei frammenti in Appendice III.

corrisponde già in larga parte alla versione definitiva delle bb. 78–103. In basso, sugli ultimi due pentagrammi, un nuovo appunto per la parte del pianoforte di bb. 99–103. Dopo questo *bifolium* probabilmente doveva esserci lo schizzo preparatorio qui denominato SK2: 11 battute in cui Schumann si appunta soltanto la parte degli archi, ma prevede una scrittura su un sistema da quattro pentagrammi, come sul *bifolium* E, 2^f. Sull'ultima battuta la ripresa del tema in Fa Maggiore (b. 143). Dopo due pentagrammi vuoti, ancora appunti per il trio, questa volta su due pentagrammi, forse una versione primitiva del tema.

Bifolium H, 1^f: il quarto movimento, – *Mit Feuer*. – è annotato nell'unica parte del manoscritto che presenta una paginazione autografa, e i *folia* sono numerati da 1–7.

Anche in questo caso è evidente che il processo compositivo avviene seguendo una *Leitungsstimme*, che disegna la melodia delle prime 42 bb. in maniera pressochè identica alla versione definitiva. Schumann calcola e si annota, come negli schizzi per il primo movimento, le proporzioni e il numero delle battute, in tutto 62, calcolando anche il rimando alle bb. 1–16 = 47–62.

1^v: il *verso* è sbarrato, tuttavia si riconoscono dei tentativi di scrittura, sempre su due sistemi, delle bb. <86A–121A>, <81B–88B>, <121B–128B>, insieme ad una riflessione più dettagliata sugli archi e la successione tonale del movimento (*A dur (ohne Themen) / nach Fdur*).

2^f: le prime venti battute sono sbarrate (<21A–40A>), ma Schumann segnala, con i tipici segmenti verticali, che venti battute devono essere riscritte. Sul settimo rigo, invece, cerchiare – un procedimento piuttosto raro – le note del tema e la segnalazione autografa vicino: *Themen*; subito sotto, il tema del Pf. di bb. 59–63, *Klavier* (?) e sotto l'annotazione *c[on] vcello* le bb. 64–68. Il manoscritto prosegue con gli schizzi preparatori per le bb. 69–80, <81A–85A>.

2^v: le prime 11 bb. sbarrate con la matita; subito sotto paginazione a matita 3. (battuta numerata con 85): bb. 81–108 (b. 108 numerata con 112) e ancora bb. 114–128.

Folium I, 1^f, un foglio singolo, contiene le bb. 129–166, <167A–170A>, 167–170, 171A–178A.

1^v: il *verso* del foglio, contiene schizzi per le bb. 186–219, <220A–226A>, <227A–246A>, 221–224 (numerate da Schumann 106–109), e tramite *digamma* ci si ricollega alla pagina successiva.

Folium J, 1^f: un'altra versione delle bb. <220C–247C>;

1^v: si continua da qui con le bb. 110–113 (225–228), sotto otto bb. cancellate (<229C–237C>, 229 (114)–238 (123), verso vuoto.

Folium K, 1^r: il testo musicale continua su p. 22, in cui Schumann in alto a sinistra si appunta 124 (239–256 = 137). Rinvio all’inizio del movimento tramite l’abbreviazione delle bb. iniziali con 1–16, 17–28 / *eine Quarte höher* (= 257–272, 273–284 in re maggiore), 285–300; ancora il rinvio *nach E moll / von 63–112 / eine Quinte höher* (= 301–340), 355–382 <383>. Al lato, anche qui, si trovano le proporzioni del movimento con il numero di bb. per l’esposizione, lo sviluppo e la ripresa:

I. 112. / II. 137. / III. 164. / 413.

1^v: il verso del foglio (p. 22), non numerato, riporta alcuni schizzi preparatori per quella che doveva essere la prima versione della Coda (vedi doppia barretta conclusiva e data: 16 / *Juni / 1847*). Non rispecchia tuttavia la versione definitiva, ma solo le bb. 387–390. In basso, negli ultimi 6 pentagrammi da due sistemi, schizzi per le bb. 395–410.

Folium L, 1^r P. 24 (numerata nuovamente con 6) probabilmente è servito come foglio di appunti durante la composizione della ripresa: vi è indicata soltanto una voce, o del violino o del basso. Inizia con la riscrittura della b. numerata con 105 (<220B–249B>), e termina con 134. Subito dopo, due bb. a penna e il resto a matita, schizzi per le bb. 225–226, 355–362. (1–112 *Quarte tiefer*), *D dur*. Sui pentagrammi successivi il tema del violino delle bb. 363–368 e subito sotto bb. 367–370 (violoncello).

P. 25, numerata da Schumann con 7, presenta 4+8 bb. di cui soltanto le prime quattro vengono effettivamente abbozzate;

1^v: rinvio alle bb. 1–16 in Sol maggiore, dopodichè è prevista una parte in Mi minore che fa pensare ad uno schizzo per le bb. 225 e seguenti.

SK2 Schizzo preliminare per il trio del II movimento

Dresda, estate 1847

D-BNu; Sign.: *Schumann 8*

Provenienza: Schneider Katalog 188 1974 (Nr. 18, pp. 42–43), Boerner 1911, *Wiede 11/14*, alla fine degli anni '70 nella biblioteca universitaria di Bonn insieme a altri manoscritti schumanniani³⁹⁴.

³⁹⁴ Cfr. Siegfried Kross, *Die Schumann-Autographen der Universitätsbibliothek Bonn*, in: *Bonner Geschichtsblätter*, a cura della Bonner Heimat- und Geschichtsverein und dem Stadtarchiv Bonn, Vol. 29, Bouvier, Bonn 1977, pp. 9–19.

Si tratta di un volume contenente gli schizzi preparatori per tutti i movimenti del Trio in fa maggiore op. 80. All'interno del manoscritto, sul *folium* 5, si trovano schizzi per il trio del secondo movimento dell'op. 63.

L'autografo presenta pagine di diverso formato: 11 fogli da 16 sistemi, formato verticale, 30,6 x 23 cm; e tre fogli più piccoli, ritagli da pagine più grandi (da 8, 9 e 12 sistemi ciascuno). Sul *folium* 5r si trovano gli schizzi per l'op. 63. Come per SK1, anche qui la prima pagina del volume è schizzata su quattro sistemi, mentre il resto del manoscritto in particella.

Fol. 5r: molto probabilmente, ed è questa anche la tesi condivisa da Kohlhase³⁹⁵, il foglio faceva parte originariamente di SK1 (vedi la Tabella successiva, in cui è stata ipotizzata una ricostruzione del fascicolo SK1). Si tratta di un foglio da 16 sistemi contenente 11 bb. in sol minore/fa maggiore, raggruppate su quattro sistemi ma effettivamente schizzati sono soltanto gli archi. Gli schizzi, scritti con inchiostro marrone scuro, corrispondono sostanzialmente alle bb. 131–141 dell'edizione a stampa, anche se l'andamento imitativo e l'alternarsi fra movimento ascendente / discendente degli archi, caratteristico della versione definitiva, qui non è ancora presente. Nell'ultima battuta è appuntato solo l'accordo iniziale del violino e il tema della mano destra del pf., per segnalare il ritorno al tema principale dello scherzo.

Sotto seguono due pentagrammi vuoti e altre 14 bb., questa volta schizzate in forma di particella su due sistemi. Gli schizzi corrispondono probabilmente ancora allo stesso passo della versione definitiva, cioè la transizione verso la ripresa del tema dello scherzo. Qui Schumann lavora più nel dettaglio alla elaborazione tematica e alla distribuzione dei temi ai due strumenti ad arco. Si trova pertanto anche traccia dell'andamento a canone tipico della versione definitiva del trio.

Gli ultimi due righi del manoscritto sono vuoti, così come il *verso*.

SK3 Schizzo per il *Trio* 2., non inserito nella versione definitiva

Dresda, estate/autunno 1847

D-Zsch; Archiv Nr.: 127–A1.

Provenienza: il manoscritto viene donato allo *Schumann-Haus* di Zwickau direttamente dalle mani di Marie Schumann nel 1910, dov'è conservato tuttora.

³⁹⁵ Hans Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns: stilistische Untersuchungen*, 2 Voll., K. D. Wagner, Hamburg 1979, Vol. 2, p. 113.

Si tratta di un quaderno di 188 pagine, contenente schizzi preparatori e *continuity drafts* per l'opera *Genoveva* op. 81. Gli schizzi per l'op. 63 si trovano a p. 13v (paginazione autografa con inchiostro scuro), sono tuttavia barrati doppiamente (una volta con l'inchiostro scuro e una volta con il *Rötel*). La stessa p. 13 del manoscritto, corrispondente agli schizzi per l'Atto I, Nr. 4 dell'opera, il Recitativo di Siegfried "*Dies gilt uns!*", è stata inserita a posteriori all'interno del volume tramite un rimando *vi=de*. Schumann deve dunque aver riutilizzato il resto del foglio contenente gli schizzi per l'op. 63 – risalente probabilmente all'estate 1847. Ancora evidenti, ai quattro angoli del foglio, i resti della colla utilizzata per attaccare il *bifolium* al manoscritto in maniera tale da coprire gli schizzi per l'op. 63, del resto già barrati sia con il *Rötel* che con l'inchiostro nero.

Le pagine interne del *bifolium* 13v, successivamente paginate a matita con *13a* e *13b*, contengono dunque schizzi per un previsto secondo trio nello scherzo del secondo movimento (*13a*), eliminato dalla versione definitiva, e schizzi per una fuga a quattro voci non meglio identificata (*13b*). Anche questo *bifolium* forse apparteneva originariamente al fascicolo SK1. Nella seguente tabella, pertanto, si è tentato di ricostruire il contenuto originario del fascicolo così come doveva presentarsi nel Giugno 1847.

Fig. 11: Ricostruzione ipotetica del fascicolo SK1:

Fonte	Pagina		Foliazione	Paginazione Schumann	Testo musicale	Numerazione Schumann
SK1	1	bifol. A:	1 ^r		I. 1–16	<i>1–16</i>
SK1	2		1 ^v		I. 17–53 ^b B	<i>17–53</i>
SK1	3		2 ^r		I. <44A–54A>, 47b–69	<i>2ter Theil 1–23</i>
SK1	4		2 ^v		I. <17A–26A>, 70–83	<i>24–37</i>
(<i>Wiede 11/23</i>)	5	fol. B:	1 ^r		I. 84–117	<i>38–71</i>
(<i>Wiede 11/23</i>)	6		1 ^v		I. 35C–53C; 26A–30A	
SK1	7	fol. C	1 ^r		I. 118–142	<i>72–95</i>
SK1	8		1 ^v		I. {143–153}; 1–25=164–188, 189–224	<i>96–106;</i>

SK1	9	fol. D	1 ^r		I. 225–241	[annotazione sulle proporzioni] <i>I. 53</i> <i>II. 106</i> <i>III. 78</i> <i>237.</i>
SK1	10		1 ^v		I. <145A–155A>	
SK1	11	bifol. E:	1 ^r		II. 1–65	
SK1	12		1 ^v		II. <i>Trio 2.</i>	
SK1	13		2 ^r		II. <i>Trio 2.</i>	
SK1	14		2 ^v		II. 70–75b, 78–103	<i>Istes Trio</i>
SK2		fol. F?	1 ^r		II. 131–141, 131A–141A	
SK2			1 ^v		vuoto	
SK3		bifol. G?	1 ^v		II. Schizzi per il <i>Trio 2.</i>	
SK3			2 ^r		Fuga a 4 voci	
SK1	15	bifol. H	1 ^r	<i>I.</i>	IV. 1–62	[numerate solo parzialmente] <i>I, 16–17, 28 (?), 1–16, 62</i>
SK1	16		1 ^v		<86A–121A>, <81B–88B>, <121B–128B>	
SK1	17		2 ^r	2	<21B–40B>, 59–80, <81A–85A>	
SK1	18		2 ^v	3	81–128	<i>85, 112</i>
SK1	19	fol. I	1 ^r	4	129–170, 171A–178A	<i>105–109</i>
SK1	20		1 ^v	5.	186–219, <220A–246A>	
SK1	21	fol. J	1 ^r	<?>6.	<220C–247C>, 225–228, <229C–237C>, 229–238	<i>105, 110–113, 114, 123</i>
SK1	22		1 ^v		vuoto	vuoto
SK1	23	fol. K	1 ^r		239–256, 257–272, 273–284, 285–340, 355–382,	<i>124, 137, 1–16, 17–28 eine Quarte hoher, nach E moll / von 63–112 /</i>

					<383>	<i>eine Quarte hoher</i>
SK1	24		1 ^v		387–390, {391– 421}, 395–410	<i>F</i>
SK1	25	fol. L	1 ^r	6.	<220B– 249B>, 225– 226, 355– 362, [Vl.:] 363–368, [Vlcello:] 367–370	<i>105., 134., 1– 112 Quarte tiefer / D dur.</i> [numero complessivo di bb.:] <i>I. 112. / II. 139. / I. 112 / -- 8, 362</i>
SK1	26		1 ^v	7.	schizzo per le bb. 225 e seguenti?	

AM1 *Arbeitsmanuskript*, parte 1: copia da lavoro

Dresda, 20 Agosto – 7 Settembre 1847

Fondo privato americano (per l'edizione è stata messa a disposizione una copia in microfilm del manoscritto)

Provenienza: sull'esemplare di OAP in possesso di Gustav Friedrich Jansen si trova sul frontespizio: “*Das original Manuskrpit im Besitz / des Hrn. Edward Speyer*”; la data a p. 51, alla fine del testo musicale, ancora di mano di Jansen, infine, conferma che il manoscritto in questione é AM1: “*Dresden, den 7ten September 1847 / R. Schumann*”. Da un appunto di Eugenie Schumann, infine, sappiamo che nel 1935 AM1 si trova ancora in possesso della famiglia Speyer³⁹⁶. Edward Speyer, imprenditore e collezionista inglese, è dunque il primo proprietario del manoscritto dopo la morte di Clara Schumann, ma dalle fonti rimaste non è possibile risalire a dettagli più precisi riguardo alla data della donazione. Dal lascito di Speyer il manoscritto giunge nelle mani di Alfred Cortot, per poi finire a New York nella raccolta del famoso antiquario e collezionista americano Rudolf F. Kallir³⁹⁷. Alla sua morte il manoscritto viene messo a disposizione della Robert-Schumann-Forschungsstelle dalla figlia e pianista Lillian Kallir, che tramite la Morgan Library di New York ha permesso di ottenerne una copia in microfilm.

Una descrizione dettagliata e approfondita della struttura paleografica dell'autografo (in particolare per quanto concerne inchiostro e carta utilizzati, ordine dei fogli,

³⁹⁶ Cfr. il *Thematisches Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke Robert Schumann's mit Inbegriff aller Arrangements etc.*, Leipzig etc., senza anno (D-Zsch; Archiv-Nr.: 13392–E2/A3): «*Manuskript Besitz Antonie Speyer-Kufferath (1935)*».

³⁹⁷ Rudolf F. Kallir, *Autographensammler – lebenslänglich*, Atlantis, Zürich/Freiburg 1977, p. 74.

grandezza e altezza del rastro) risulta pertanto impossibile, ma dal microfilm è possibile risalire quantomeno al contenuto musicale, riassunto qui di seguito.

AM1 consta di 30 fogli (60 pagine), formato verticale, ca. 29,8 x 23,3 cm³⁹⁸; i sistemi sono tracciati con rastro meccanico da 16 pentagrammi. Il frontespizio, su carta pentagrammata, è autografo, il *verso* è vuoto; a partire dal quarto pentagramma Schumann annota:

*Trio
für
Pianoforte, Violine und Violoncello.*

Il testo musicale del manoscritto rispecchia in gran parte quello dell'edizione definitiva. In particolar modo il I, II e IV movimento sono sostanzialmente completi; mentre è evidente che il III movimento, per il quale non si conoscono altri schizzi, sia ancora in uno stadio preliminare. Lo testimoniano anche le numerose *Tekturen* nonché diverse correzioni di mano di Schumann, più frequenti che negli altri movimenti.

Tutti i movimenti sono datati, tranne il II:

- I mov.: *d. 20 August 1847*
- III mov.: *31sten August 1847*
- IV mov.: *Dresden, den 7ten September 1847 / R. Schumann*

Segue una descrizione sommaria del contenuto di ogni pagina dell'autografo:

I. Movimento

Pagina	Paginazione autografa	Testo musicale e annotazioni autografe
1		<i>Trio / für / Pianoforte, Violine und Violoncello. / RS.</i>
2		pagina pentagrammata vuota
3		I, [1–11], <i>Trio. I.</i>
4		I, [12–23]
5	3.	I, [24–36]
6		I, [37–48 ^a]
7	5.	I, [49 ^a –52 ^b]
8		I, [53 ^b –64]
9		I, [65–76]
10		I, [77–91]
11	9.	I, [92–106], <i>digamma</i> [rimando per schizzo delle bb. 102–103]
12	10.	I, [107–122]
12 (<i>Tektur, verso</i>)		I, <115A–118A>

³⁹⁸ Descrizione della grandezza dei fogli secondo *McCorkle*, p. 274.

vuoto)		
13	11.	I, [123–138], <i>V. S.</i>
14	12a)	I, [+139–150]
15	12b)	I, [151–162]
16	12c)	I, 163A–164A, fi
17	13.	I, <163>, fi [164B–165], [166–174: solo Pf; archi 1–9 = 3–11]
18	14.	I, [175–186: solo Pf; archi: 10–21 = 12–23]
19		I, [187–188: solo Pf; archi: 22–23 = 24–25], [189–198]
20A	16.	I, [199–205], <i>digamma Vi</i> =, 212A–215A (archi leggermente diversi)
20B (<i>Tektur</i>)		I, [215–217], [218–219 solo archi]
21A	17.	I, 216A–218A, [219–227]
21B (<i>Tektur</i>)		I, = <i>de</i> [206–214B]
22		I, [228–241], <i>d. 20 August 1847.</i>

II. Movimento:

23		II, [1–2], <i>A</i> [3–19]
24	20.	II, [20–37]
25		II, [38–58]
26	22.	II, [59–76], <i>Fine. Trio I.</i>
27		II, <i>Trio</i> . [77–87 ^b], (<i>die Wiederholung auszuschreiben</i>) = [88–94], [95–108]
28	24.	II, [109–121], <i>die Wiederholung ist auszuschreiben</i> = [122–139], [140–141], <i>von Buchstaben / A bis zum Fine / ohne die Wiederholungen / auszuschreiben</i>
→[AM2?]		

III. Movimento:

29	25.	III, [1–14]
30A	2<5.>6	III, [15–19], <i>digamma : F Dur vorzuschreiben und Moll a Tempo / Bewegeter.</i> , [20–27]
30B(<i>Tektur</i>)		III, [38–40]
31A	27.	III, [28–30], [31–32], <i>digamma</i> <33–34>, <35–37>, [36–37], [41]
31B(<i>Tektur</i>)		III, <i>digamma</i> [33–35]
32		III, [42–57], <i>31sten Aug. 1847.</i>

IV. Movimento:

33		IV, [1–16]
34		IV, [17–34]
35		IV, [35–52]
36		IV, [53–72]
37		IV, [73–90]
38		IV, [91–109]
39		IV, [110–126], <i>digamma Beilage a, <Beilage a></i>

40		IV, [127–146]
41		IV, [147–166]
42		IV, [167–186]
fi <i>b</i> [<i>Beliage b?</i>]		IV, [195–208]
45 ^a		IV, [187–194], fi <i>Beilage b</i> , <195–206>
46		IV, <207–208>, [209–225]
47	41.	IV, [226–245]
48	42.	IV, [246–265]
49		IV, [266–284], <i>V. S.</i>
50	44.	IV, [285–303]
51	45.	IV, [304–323]
52	46.	IV, [324–343]
53	47.	IV, [344–365]
54	48.	IV, [366–378], archi: [378–387], Pf-.: $a-d 2x = [378-387]$
55	49.	IV, [388–407]
56	50.	IV, [408–430]
57		IV, [431–437], <i>Dresden, den 7ten September 1847 / R. Schumann</i>
58		pagina pentagrammata vuota
59		idem
60		idem

AM2 *Arbeitsmanuskript*, parte 2: bella copia del *Trio 2*. (eliminato dalla versione definitiva)³⁹⁹

Dresda, 20 Agosto – 7 Settembre 1847 ca.

D-Zsch; Archiv Nr.: 10901–A1

Provenienza: Ferdinand Schumann (nipote di Robert e Clara Schumann), Reinsdorf

Diversi segni distintivi lasciano pensare che AM2 sia stato stilato in concomitanza con AM1, classificandolo dunque come *Arbeitsmanuskript* e non come schizzo preparatorio:

1. In seguito alla prima esposizione il tema viene ri-annotato senza segni di articolazione (forchette per il crescendo/decrescendo, accenti, ecc.);
2. Mancano del tutto indicazioni per il pedale, segnali di dinamica e indicazioni agogiche, segno evidente che il compositore non era ancora passato alla fase finale della scrittura;

³⁹⁹ Cfr. la trascrizione del manoscritto in Appendice III.

3. ci sono riferimenti numerici e abbreviazioni per segnalare la ripetizione del primo tema, un procedimento caratteristico degli *Arbeitsmanuskripten*, che rientra nella cosiddetta *Schreibökonomie* di questo tipo di fase compositiva.

Un confronto manuale fra i due tipi di carta in AM1 e AM2 avrebbe potuto forse confermare in maniera più precisa l'ipotesi che AM2 appartenga ad AM1, ma questo confronto non è possibile dal momento che l'originale di AM1 è inaccessibile.

AM2, formato verticale, 16 sistemi, 30,3 x 23 cm, comprende un foglio singolo.

In alto a sinistra l'indicazione autografa: *Trio 2*. Più sopra un probabile dato archivistico 6). Il testo musicale del trio, in la minore, 3/4, sfrutta il principio contrappuntistico del canone a tre voci, affidando l'esposizione del tema prima al pianoforte (mano destra), dunque al violino e infine del violoncello. Schumann inserisce il procedimento all'interno di una forma tripartita, laddove B (bb. 17–32) è sostanzialmente una riproposizione variata del tema A (bb. 1–16).

Sul *folium* 1r troviamo le bb. 1–22, sul *verso* le bb. 23–32, poi il rimando numerico *1–10 = 1–10 = 33–42*, e infine bb. 43–47.

In basso, negli ultimi due sistemi da due pentagrammi, girati di 360 gradi, schizzi per l'op. 81, *Genoveva* (Introduzione all'Atto I, Nr. 6).

[KAB] *Kopistenabschrift*: copia della partitura per la prima esecuzione

Dresda, prima del 13 Settembre 1847

Disperso

Il 13 Settembre 1847 il Trio op. 63 viene eseguito per la prima volta in casa Schumann, in occasione del compleanno di Clara (vedi "4.2. Genesi e Datazione"). Anche se non esistono testimonianze scritte di un pagamento ad un copista per la stesura della bella copia della partitura, nè di quella delle parti strumentali, le indicazioni presenti in AM sembrano essere dirette ad un copista. Dal momento che rimandi interni non avrebbero permesso di suonare dal manoscritto, possiamo considerare che a partire dal 13 Settembre 1847 esistesse una bella copia del manoscritto, molto probabilmente una *Kopistenabschrift* [KAB].

[SVP, SVS] Modelli per l'incisione della partitura e delle parti

Dresda, al più tardi il 3 Dicembre 1847

Dispersi

Come *terminus ante quem* per la datazione dei manoscritti dobbiamo considerare il 3 Dicembre 1847, giorno in cui Schumann spedisce le copie all'editore Breitkopf & Härtel per l'incisione⁴⁰⁰:

Verehrtester Herr Doktor, Die letzte Hand habe ich nun an das Trio gelegt und sende es Ihnen hier. [...]

Hermann Härtel riceve le *Stichvorlagen* intorno al 7 Dicembre 1847, quando risponde alla lettera accettando e spedendo la somma richiesta da Schumann, 20 Louis d'or. Sullo stato attuale dei manoscritti non si hanno notizie.

[KOP, KOS] bozze di stampa per la partitura e per le voci

Lipsia, Marzo/Aprile 1848

Molto probabilmente il 30 Marzo 1848 Hermann Härtel spedisce le bozze di stampa [KOP] a Schumann, che il giorno seguente inizia la revisione – il 31 Marzo si legge nel diario: *TrioCorrecturen*⁴⁰¹. Da qui fino al 3 Aprile 1848 Schumann corregge la stampa, che sua moglie porterà a mano a Lipsia all'editore il giorno seguente⁴⁰²:

N[acht]S[chrift]: Jedenfalls bringe ich das Trio gleich mit, obgleich die Correctur noch nicht ganz beendet ist. Es ist aber sehr schön gestochen und sind im Ganzen wenig Fehlern.

Una prova del Trio op. 63 avviene a casa di Hermann Härtel il 7 Aprile 1848. In questa occasione, i musicisti (Clara Schumann, Ferdinand David, Johann Andreas Grabau) suonano dunque con tutta probabilità da [KOP, KOS].

Sullo stato attuale delle fonti non si hanno notizie.

OA *Originalausgabe*: edizione originale; comprende:

OAP *Originalausgabe der Partitur*: edizione originale della partitura;

OASV *Originalausgabe der Violinstimme*: edizione originale della voce del violino;

OASVc *Originalausgabe der Violoncellstimme*: edizione originale della voce del violoncello;

Lipsia, Breitkopf & Härtel, Giugno 1848

⁴⁰⁰ Vedi nel paragrafo “4.2. Pubblicazione”, p. 155.

⁴⁰¹ *Tb III*, p. 456.

⁴⁰² *D-Zsch*; Archiv-Nr.: 96.49–A2. Lettera inedita.

Numero di lastra: 7785

Frontespizio:

TRIO
für
Pianoforte, Violine und Violoncell
componirt
von
ROBERT SCHUMANN.
Op. 63
—
Eigenthum der Verleger.
—
Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.
Pr. 3 Thlr. 15 Ngr.
[Numero di lastra:] 7785.

Eingetragen in das Vereinsarchiv

Tutte le voci portano lo stesso numero di lastra.

L'edizione originale della partitura comprende 52 pagine (frontespizio, *verso* vuoto, 51 pagine musicali numerate), il testo musicale va da pagina 2 a 51.

La parte del pianoforte è incisa a caratteri tipografici normali, quelle del violino e del violoncello con caratteri più piccoli.

Le voci comprendono 15 pagine ognuna.

Schumann riceve i suoi esemplari l'8 Giugno 1848, dunque al più tardi a partire da questa data l'op. 63 si può dire pronta per essere pubblicata.

All'interno delle voci strumentali sono incise molto spesso anche le corrispondenti battute della parte del pianoforte, non più di tre o quattro battute nel I, II e IV movimento. È interessante notare, invece, che nelle voci del violino e del violoncello del III movimento (OASV, OASVc) è stampata per intero anche la parte del pianoforte. Un confronto fra questa e la versione pubblicata in OAP, tuttavia, ha messo in evidenza alcune significative divergenze che ho ritenuto necessario prendere in considerazione nell'edizione del testo musicale.

Molto probabilmente l'idea di inserire la parte completa del pianoforte nel III. Movimento è stata una decisione di Schumann, dal momento che per l'editore non sarebbe stata una scelta conveniente in termini economici stampare più carta del dovuto. È da ipotizzare che la richiesta schumanniana stesse già nelle *Stichvorlagen*,

oggi purtroppo andate perdute. Ancora più interessante risulta dunque il confronto fra questa e la versione pubblicata in OAP, in quanto potrebbe rappresentare uno stadio precedente della composizione, forse quello della parte del pianoforte così come si presentava nelle copie per l'incisione [SVP] e [SVS], rivisto e corretto nelle bozze di stampa [KOP] ma non in [KOS] nè OAS. Alcune di queste correzioni sono ancora parzialmente visibili in OAP, e testimoniano dunque l'ipotesi di una lezione seriore in OAS. Le correzioni, infine, divergono anche nel confronto fra la parte del violino e quella del violoncello: le fonti a partire da cui sono state incise sono pertanto diverse, e questo lascia pensare che la parte del pianoforte fosse già stata copiata per intero in [SVSV] e [SVSVc]. Nel *facsimile* dell'edizione saranno pubblicate OASV e OASVc come ausilio per il confronto.

Per la presente edizione sono stati confrontati i seguenti esemplari, che sono risultati identici fra loro, a parte alcune entrate a matita. Queste correzioni, tuttavia, non sono state prese in considerazione nell'edizione perchè non sicuramente documentabili come autografe:

-D-Zsch; Archiv Nr.: 4501/Bd. 10–D1/A4, *Handexemplar*, con frontespizio autografo:

*Op. 63.
Trio
für
Pfte, Violine u. Vcello
in Dmoll.*

—
Skizzirt Dresden vom 3–16 Juni 47.
—

- *Robert-Schumann-Forschungsstelle*, OAP con il prezzo sul frontespizio: 3 Thlr. 15 Ngr.

- *D-Zsch*; Archiv Nr.: 511-D1/A4, esemplare a stampa dal lascito di Gustav F. Jansen: OAP, solo partitura, sul frontespizio il prezzo e una indicazione di mano di Jansen: “*Das original Manuskrpit im Besitz / des Hrn. Edward Speyer*”; come pure di Jansen é la data in conclusione: “*Dresden, den 7ten September 1847 / R. Schumann*”

- *Slg. Hoboken Nr. 5007, Schumann 92*: partitura, parti del violino e violoncello (OAP, OAS)

- *D-Zsch*; Archiv Nr.: 12920 – D1/A4: *Widmungsexemplar* per Emanuel Klitsch, solo OAP, con dedica autografa di Robert Schumann: „*An Emanuel Klitsch / mit freundlichem Gru[ß]/ Dresden, 7. Nov. 1848 R. Schumann*“

- *D-LÜbi*, Sign.: ABH 5.2.255. Solo OAP, proveniente dal lascito di Theodor Kirchner⁴⁰³, nell'apparato di revisione indicato come WETK. Esemplare con correzioni segnalate a mano con la matita blu. Un confronto con la *AGA* ha messo in evidenza che quasi tutti gli errori segnalati in questo documento sono stati emendati nell'edizione di Clara Schumann. Tuttavia la corrispondenza fra Clara Schumann e Theodor Kirchner non offre delucidazioni sull'episodio⁴⁰⁴

- *Robert-Schumann-Forschungsstelle*, esemplare a stampa della partitura e del violino pubblicato a Parigi da Simon Richault. L'esemplare deve essere stato stampato prima della seconda ristampa presso Breitkopf & Härtel del 1869, visto che la sede della casa editrice parigina in *Boulevard Poissonnière, 26* è documentabile fino al 1862. Frontespizio:

TRIO

POUR

Piano, Violon et Violoncelle.

COMPOSÉ

par

ROBERT SCHUMANN

OEuv : 63.

A.J.

Prix: 20

Paris, S. RICHAULT, Editeur, Boulevard Poissonnière, 26, au Premier.

10181 R.

L'esemplare si presenta in maniera completamente diversa da OAP. Le prime due pagine sono vuote. Il testo musicale inizia a p. 2, senza la scritta "TRIO". I titoli dei movimenti (I. II. III. IV.) non sono stampati né nella partitura né nella parte del violino. Strumenti ed agogica

⁴⁰³ Theodor Kirchner (1823–1903), compositore e pianista, fu lodato da Schumann nella *Neue Zeitschrift für Musik* nel suo articolo *Neue Bahnen* e fu amico di Johannes Brahms e Joseph Joachim. Rimase in stretto contatto con Clara Schumann fino al 1864.

⁴⁰⁴ Le lettere di Clara Schumann a Theodor Kirchner sono state pubblicate da Renate Hofmann, *Clara Schumannsm Briefe an Theodor Kirchner*, Hans Schneider, Tutzing 1996. Nel suo catalogo delle opere schumanniane, tuttavia, Clara non sembra far cenno ad una eventuale collaborazione con Kirchner per la revisione del Trio op. 63 per la *AGA*.

sono tradotti in italiano – difficilmente trovano spazio le indicazioni in tedesco in edizioni pubblicate al di fuori della Germania. Il confronto fra questo esemplare e OAP ha messo in evidenza alcune divergenze anche nel testo musicale, che è diverso sia da OAP che dall'edizione di Clara Schumann del 1881.

[WER] *Widmungsexemplar* per Carl Reinecke

Dresda, 17 Giugno 1848

Proprietario sconosciuto

Secondo Erler, il 17 Giugno 1848 Robert Schumann spedisce a Carl Reinecke un esemplare del Trio con la dedica: *Herrn Carl Reinecke zu freundschaftlichem Andenken an Robert Schumann, Dresden den 17ten Juni 1848*. Purtroppo l'esemplare è andato perduto, ma la risposta di Reinecke del Luglio 1848 lascia effettivamente ipotizzare una eventuale dedica schumanniana posta sulla stampa: *Meinen herzlichsten Dank, bester Herr Doctor! Für Ihre gütige Sendung wie für Ihr freundliches Schreiben, wodurch Sie mir, wie Sie leicht begreif werden, eine große, große Freude bereitet haben. Leider habe ich das Trio noch nicht eigentlich gehört, indem ich es erst einige Tage vor meiner Abreise hierher erhielt, doch habe ich durch das bloße Durchspielen am Clavier bereits so mannigfache Schönheiten entdeckt, daß ich nur um so <neu> begieriger geworden bin, es mit Begleitung zu spielen.* (Vedi "4.2. Genesi e Datazione").

Sullo stato attuale della fonte non si hanno notizie.

WEK *Widmungsexemplar* per Emanuel Klitzsch

Dresda, 7 Novembre 1848

D-Zsch; Archiv Nr.: 12920 – D1/A4

Emanuel Klitzsch, che aveva pregato il compositore di inviargli una copia del Trio op. 63 già prima che l'opera venisse stampata⁴⁰⁵, viene infine finalmente accontentato il 7

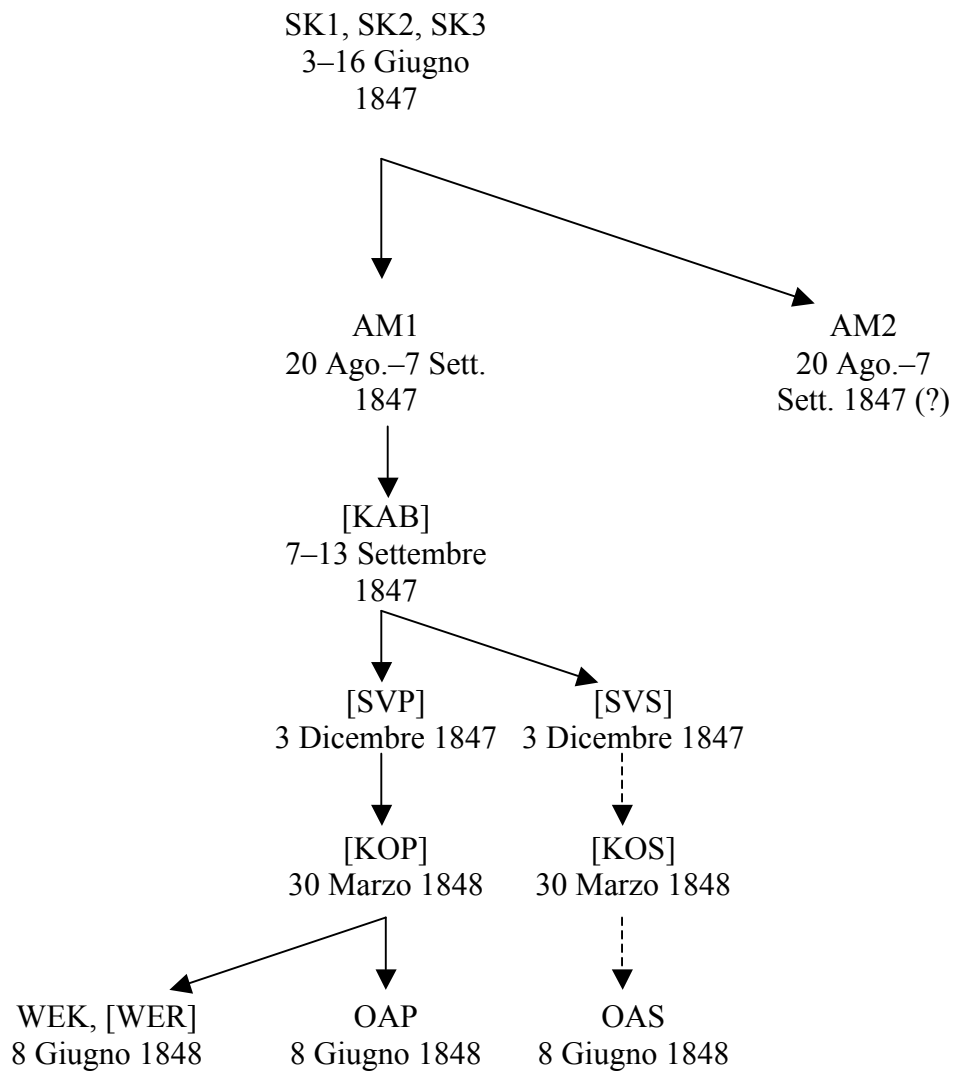
⁴⁰⁵ Cfr. lettera di Emanuel Klitzsch a Robert Schumann del 22 Dicembre 1847: «*Die Idee zu einem Trio habe ich festgehalten; es ist schon Mehres davon fertig; [...] Meine Quartettunterhaltungen haben wieder ih[ren] Anfang genommen; sie finden viel Beifall. [...] Von Ihren Compositionen stehen vorläufig ein Str[eich]Quartett u. das Pianof. Quartett auf dem Quarte[tt]repertoire; noch haben wir Sehnsucht nach eine[m] Trio von Ihnen u. nach dem von Ihrer Fr[au] Gemahlin in G moll. Die Mittel sind freilich gering betreffs des Anschaffung; ob die Ihrigen erschienen, weiß ich nicht; doch würden Sie mich umbescheiden nennen, wenn ich um das Ihrer Frau Gemahl[in] auf ein Paar Worten bitte? →*» (Corr, Bd. 19, Nr. 3414). E ancora, sempre di Klitzsch, la lettera del 26 Febbraio 1848: «*[...] Meine Bitte um ein Trio von Ihnen u, Frau Gemahlin könne[n] Sie noch nicht erfüllen?*» (Corr, Bd. 19, Nr. 3446).

Novembre 1848. Schumann gli spedisce una copia dell'opera con una dedica: „*An Emanuel Klitsch / mit freundlichem Gru(ß) / Dresden, 7. Nov. 1848 R. Schumann*“, in basso a destra del frontespizio ancora oggi visibile.

4.4.2 VALUTAZIONE DELLE FONTI

Fonte principale per questa edizione del Trio con pianoforte op. 63 è la prima edizione a stampa OAP e OAS. L'*Arbeitsmanuskript* AM viene utilizzato come fonte di riferimento soltanto in casi in cui si dà l'ipotesi di un errore di stampa.

Le relazioni fra i singoli testimoni e la loro parentela genetica rivelano il seguente stemma:



5. CONCLUSIONI

Le premesse critiche e metodologiche che guidano questo lavoro possono essere riassunte ancora una volta nella ricerca di un interscambio produttivo fra contesto storico-estetico e indagine filologica, applicata sull'esempio dell'edizione critica dei Trii con pianoforte di Robert Schumann opp. 88 e 63, nonché delle *Mährchenerzählungen* per pianoforte, clarinetto (violino *ad libitum*) e viola op. 132.

La *Robert Schumann Gesamtausgabe*, fondata negli anni '80, si è distinta fin dall'inizio dalle altre edizioni critiche tedesche per l'importanza assegnata alla parte storica dell'opera. L'edizione del testo musicale è pertanto accompagnata tipicamente da un voluminoso apparato critico in cui vengono riportate tutte le lettere, le recensioni, gli estratti dai diari o altre testimonianze storiche riguardanti l'opera e la sua genesi compositiva fino alla morte del compositore (e in alcuni significativi casi anche oltre). Le linee guida dell'edizione⁴⁰⁶ riportano, infatti, che

Es sollten alle die Entstehung des Werkes betreffenden Briefe und Tagebucheintragungen Schumanns sowie sein Verleger-Briefwechsel komplett wiedergeben werden, besonders dann, wenn diese Quellen bisher noch nirgendwo gedruckt worden sind. Bei bereits gedruckten Briefen reicht auch ein abschnittsweises Zitieren aus. [...] Rezensionen der Uraufführung (und je nach Umfang und Bedeutung auch spätere Aufführungsberichte) sollten komplett abgedruckt werden, um die historische Einbettung des Werkes und seine Rezeption zu verdeutlichen. Bei zu Lebzeiten Schumanns extrem häufig aufgeführten Werken (z. B. op. 38) sollte wenigstens die von Schumann selbst angefertigte Aufführungsstatistik aus den Handexemplaren mitgeteilt werden.

Questo tipo di approccio ben si coniuga con l'ideale filologico che si è cercato di portare avanti in questo lavoro, che tenta di dimostrare come contesto storico-estetico e indagine filologica si completino a vicenda, rendosi indispensabili l'uno all'altro.

La breve introduzione storico-estetica sul genere che apre la tesi vuole essere il tentativo di analizzare il contesto del Trio con pianoforte nel trentennio 1830–1860 dalla prospettiva della critica musicale, tenendo comunque bene in mente che si tratta soltanto di una delle tante chiavi d'accesso per conoscere il decorso di un genere musicale. Aspetti relativi alla tecnica strumentale, all'evoluzione degli strumenti, e della pratica compositiva vengono soltanto parzialmente valutati nel mondo della critica musicale, che spesso si definisce e si richiude in un mondo a parte, costruito su valori ideali e sulla loro diffusione. L'intenzione del primo

⁴⁰⁶ Consultabili online tramite il sito della Robert-Schumann-Forschungsstelle: <http://www.schumann-ga.de/index.php/schumann-gesamtausgabe/editionsrichtlinien>.

capitolo della tesi non è stata pertanto quella di analizzare la *Musikanschauung* attorno al compositore Robert Schumann nel suo insieme, che può essere solo parzialmente conosciuta dalle recensioni: le critiche sono spesso molto brevi, oppure si limitano ad indicare lo stretto indispensabile, e anche discussioni più dettagliate non sempre possono darci indicazioni sull'ideale condiviso.

Una recensione parla sì dell'opera d'arte, ma racconta anche molto su chi la scrive. I tratti stilistici e peculiari di un genere, le "costanti", variano pertanto dal tipo di giornale, di critico, dell'esecutore, del compositore. Come già Christian Lobe nel 1840, che si scagliava contro il premio al "migliore" Trio con pianoforte, concludendo saggiamente che la prima cosa da fare sarebbe stabilire *quali caratteristiche deve avere un Trio con pianoforte?*, così la canonizzazione dei tratti tipici dell'"ideale" del Trio con pianoforte della metà dell'Ottocento sfugge ad una classificazione che possa considerarsi esatta e definitiva.

Tuttavia, anche se la critica d'arte subisce essa stessa un'evoluzione durante il periodo preso in considerazione, la preoccupazione per il genere e per le forme musicali e per la canonizzazione di un repertorio è evidente e rimane costante.

Il problema della musica da camera nel suo passaggio dalla "camera" alle sale da concerto e la peculiarità del genere Trio all'interno di essa, invece, ha trovato ampia trattazione sia nelle discussioni apparse sui giornali, che nelle lettere riguardanti la genesi compositiva delle opere scelte: Schumann parla del Trio all'inizio degli anni Quaranta come appartenente allo stesso genere del Quintetto con pianoforte – dunque semplicemente appartenente alla musica da camera. Nel 1847, dunque dopo che si è assistito – e il catalogo Hofmeister ne è testimone – ad una maggiore pubblicazione di Trii con pianoforte, Schumann ne parla come di un genere che può contare su una maggiore diffusione rispetto ad un Quartetto⁴⁰⁷.

La caratteristica del Trio, un genere minore della musica da camera, che lo rende probabilmente più "pratico" e quindi più facilmente praticabile e diffuso, è la presenza del pianoforte. Diversamente dal Quintetto e dal Quartetto con pianoforte, inoltre, non è richiesta la presenza e la collaborazione di un quartetto d'archi. Anche per questo motivo il genere si presta maggiormente alle fantasie su temi d'opera, variazioni, "Trii facili" e "da salotto", alla *Unterhaltungsmusik* rispetto agli altri generi minori della musica da camera⁴⁰⁸. E nonostante

⁴⁰⁷ Cfr. lettera di Robert Schumann a Hermann Härtel del 3 Dicembre 1847: «*Sie zahlen mir dasselbe wie für das Quintett [110 Talleri = 20 Louis d'or], was Sie nicht hoch finden werden, da ja ein Trio auf viel größere Verbreitung rechnen darf*».

⁴⁰⁸ Marco Uvietta, nel suo saggio sui Trii ottocenteschi italiani, riconosce, inoltre, che in molti casi proprio «*la composizione su temi d'opera, sia nella forma della Fantasia, sia della Variazione, costituisce il terreno*

la presenza nel repertorio dei Trii di Beethoven, il genere, grazie a questa sua flessibilità, comprende anche una vasta gamma di possibilità compositive che lo rendono, negli anni '30 dell'Ottocento, il genere prediletto dei salotti aristocratici e dell'alta borghesia.

La critica musicale, anche in seguito alla specializzazione dei giornali e della progressiva diffusione e canonizzazione di *Begriffe* nella trattazione musicale estetica, tende a dividere chiaramente in due registri: Trii destinati al pubblico dei dilettanti; e Trii d'arte.

Alla luce di queste considerazioni, la decisione di Robert Schumann di non inserirsi in nessuna delle due strade con il suo primo tentativo in questo genere assume dunque un diverso significato: in questo genere è possibile ancora sperimentare. La soluzione schumanniana si inserisce in un terreno non ancora ben delineato e sostanzialmente aperto a diverse soluzioni. Essa risulta pertanto un primo esperimento, in cui tiene bene a mente i Trii di Beethoven e Schubert (le reminiscenze dei Trii opp. 70 e 97 di Beethoven, così come complessivamente del tono schubertiano sono innegabili), ma elude lo schema classico della forma sonata, tentando una strada più intima – *ganz einfacher, leiser Natur*, come si esprime egli stesso nei riguardi dell'op. 88, rispetto alle altre composizioni da camera del 1842⁴⁰⁹. La rielaborazione, infine, nel 1850 in pezzi fantastici, tende a chiudere i pezzi in una forma ciclica, spezzettando e circoscrivendo una forma che si presenta sostanzialmente aperta nelle fonti preparatorie.

Una panoramica sulla stampa musicale tedesca ha permesso di valutare l'impatto schumanniano su di essa: la forza propulsiva che scaturisce dagli ideali di Schumann, che fonda la *Neue Zeitschrift für Musik* per andare contro alle critiche *political correct* del più diffuso giornale musicale dell'epoca, la *Allgemeine musikalische Zeitung*⁴¹⁰, non è senza conseguenze. Esaminando le recensioni non di Schumann, infatti, ci si rende conto che gli ideali estetici della cerchia di artisti e compositori attorno lui si definiscono in funzione di quel tipo di critica progressista che lo stesso Schumann aveva promosso. Protagonisti di quegli anni sono personaggi del calibro di Franz Brendel, Hermann Hirschbach, Otto Jahns, Johann Christina Lobe, Adolf Bernhard Marx, tanto per citarne alcuni. Non è dunque impensabile che, d'altro canto, anche la parabola creativa schumanniana possa essere stata influenzata da un tipo di critica che lui stesso aveva fondato.

favorevole per l'esercizio e lo sviluppo dello stile brillante e del virtuosismo strumentale [...]». Cfr. Uvietta, *Aspetti stilistici*, cit., p. 229.

⁴⁰⁹ Cfr. lettera di Robert Schumann a Johann Joseph Verhulst del 19 Giugno 1843.

⁴¹⁰ Famosa anche la lettera del 4 Dicembre 1837 a Joseph Fischhof, in cui dichiara: «*Die musikalische Kritik ist namentlich durch die allgemeine Zeitung so heruntergekommen, daß man's gar nicht mehr gewohnt ist, die Wahrheit zu hören*». Pubblicata in *Briefe NF/2 1904*, p. 103.

I recensori che scrivono sulle riviste musicali sono anche in molti casi teorici della musica, che pubblicano saggi fondamentali sulla *Kompositionslehre* del periodo: basti pensare ad Adolf Bernhard Marx e a Johann Christian Lobe⁴¹¹. In questo senso quello che si legge sui giornali sembra soltanto la minima parte, o meglio la parte più dichiaratamente aperta al pubblico, non soltanto di compositori, di una discussione fervente sulle forme musicali e sulla cristallizzazione di una prassi compositiva. Più che le singole recensioni sulle composizioni quello che sembra maggiormente interessante sono dunque i trattati sulla teoria musicale che vedono la luce in questo momento: è un segnale più che evidente di canonizzazione della scrittura musicale, la ricerca di regole e forme della musica strumentale che si ritrova in tutte le tecniche e i generi compositivi. Nel caso del Trio con pianoforte gli esempi da seguire sono pochi: Beethoven e, anche se in secondo luogo, Mozart. Tuttavia anche qui, come negli altri generi, si tende a cercare anche nel presente l'ideale del *Kunstwerk*.

E' un caso che Adolf Bernhrad Marx nel suo trattato decisivo sulla *Kompositionslehre*, pubblicato a Lipsia dal 1837 al 1847, indichi come l'esempio piu riuscito di Trio con pianoforte dell'epoca presente proprio l'op. 63 di Robert Schumann?

Wir wollen hier mit grosser Achtung und Dankbarkeit R. Schumann's und seines D moll-Trio's (Op. 63) gedenken. Hier ist voller Gemüthsdrang, ein Ringen um das Tiefste, ein Durst, das Leben am Born der Tonkunst, der es sich ganz geweiht, zu reinigen und zu erlaben. Hier zeigt sich Schumann als ächten Jünger Beethoven's, hier als Nachfolger auf seinem Pfade, nicht Nachahmer, vielweniger Ueberstürzer und Uebertreiber (wie wir deren in Berlioz und seinen Nachfolgern zu ertragen habe[n]), und als Nachfolger ungleich männlicher und feuriger, eigenthümlicher und neuzeitiger, als die weit über ihn hinaus gepriesenen Schubert und Mendelssohn⁴¹².

A ben vedere, l'influsso di Schumann è stato determinante anche nel campo dei primi pionieristici studi di carattere filologico della metà dell'Ottocento: già nel 1841 il compositore scrive un lungo articolo nella *Neue Zeitschrift für Musik* intitolato *Ueber einige muthmaßlich corrumpirte Stellen in Bach'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Werken*. Qui Schumann esprime l'idea che la partitura non debba mai essere interpretata come assolutamente autentica, ma sempre analizzata in maniera critica:

Es war längst mein Vorsatz, einige [Fehler] in bekannteren Werken [...] zur Sprache zu bringen, mit der Bitte an alle Künstler und Kunstfreunde, sie zu prüfen, womöglich durch Vergleichung mit den Originalhandschriften festzustellen.

⁴¹¹ Johann Christian Lobe pubblica nel 1844 un trattato di composizione per dilettanti, agile e comprensibile, dal titolo *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Weimar 1844, pubblicato nel 1988 da Olms Verlag, Hildesheim.

⁴¹² Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*. Breitkopf & Härtel, Lipsia 1857 (terza edizione), pp. 426–427.

E più avanti:

*Wie könnten wir unsre Verehrung für unsre großen Meister besser bethätigen, als daß wir aus ihren Werken zu entfernen trachteten, was Irrthum oder Zufall daran beschädigt?*⁴¹³

L'idea schumanniana di una ricerca accurata sulle fonti originali per evitare errori di edizione, condivisa, ancora una volta, da diversi esponenti della Lipsia più „progressista“, è oggi anche alla base delle moderne edizioni storico-critiche. Tuttavia oggi sappiamo bene che soltanto l'autografo non basta per ricostruire la storia di un'opera stampata.

Sia l'edizione delle *Mährchenerzählungen* op. 132, sia quella dei due Trii opp. 88 e 63, si basano sul modello della *Werkedition*, cioè sono stilate a partire dal confronto fra quelle che, secondo la classificazione fornita dallo stemma, sono state valutate come fonti principali. Nel caso delle *Mährchenerzählungen*, per le quali è rimasto un solo manoscritto, l'*Arbeitsmanuskript*, è stato particolarmente difficile motivare le scelte di emendamento del testo. Grazie ad uno scambio di lettere fra i diversi collaboratori della revisione dei pezzi nella *Alte Gesamtausgabe*, Clara Schumann, Johannes Brahms e Albert Dietrich, venuta a galla proprio durante le ricerche per l'edizione, sappiamo che la *AGA* di Clara Schumann nei punti problematici ha scelto la via dell'autografo, eliminando a priori le eventuali possibili correzioni operate da Schumann nelle fonti successive, ora andate perdute (*Reinschrieffeten*, *Stichvorlagen*, bozze per la stampa). Cito dalla lettera di Dietrich:

*Die Revision hat eine Menge sehr überraschende Dinge zu Tage gebracht und ich habe Alles genau nach dem für mich ganz deutlichen Manuskript hergestellt. Bei 3 Stellen ist mir aber der Gedanke gekommen, ob Schumann bei der Correctur nicht etwa \noch/ Aenderungen gemacht habe, sodaß diese letzteren doch schließlich – trotz Manuskript – die echte Lesart darstellen*⁴¹⁴.

Uno di questi punti, in cui Dietrich è insicuro se *riportare tutto come nel per me chiarissimo manoscritto* riguarda il primo *Mährchen*, bb. 28 e 31, voce del clarinetto. Dietrich, possessore del manoscritto, si accorge della divergenza fra questo punto nella versione a stampa e nel manoscritto. Decide, tuttavia, che la versione stampata è la più giusta e decide di non correggere; nella *AGA*, invece, troviamo di nuovo la variante del manoscritto.

Per quanto riguarda, invece, l'op. 63, manca un anello importante della genesi compositiva: le *Stichvorlagen*. Tuttavia sono rimaste delle fonti fondamentali per gli studi sul processo compositivo schumanniano, degli schizzi-particella per tutti i movimenti tranne il terzo.

⁴¹³ *NZfM*, Nr. 38, 9 Novembre 1841.

⁴¹⁴ Cfr. il paragrafo „2.2.1 Le *Mährchenerzählungen* nella vecchia *Gesamtausgabe*: nuove testimonianze“, p. 66.

L'*Arbeitsmanuskript*, il cui originale purtroppo non è accessibile, è stato invece preso in considerazione soltanto in alcuni punti problematici.

Il nodo critico più interessante nell'edizione dell'op. 63 è collegato alla fortuna dell'opera fin dalla sua prima apparizione: data la circolazione e diffusione del Trio, siamo in possesso di molti esemplari della prima edizione, tutti quasi certamente appartenuti a Robert Schumann – si tratta per la maggior parte di *Widmungsexemplare* donati ad amici, artisti e conoscenti. Su questi esemplari sono presenti correzioni a matita, che è difficile stabilire come inequivocabilmente autografe. Potrebbero essere errori di stampa, correzioni postume, indicazioni relative all'*Aufführungspraxis*: che relazione hanno con la volontà dell'autore?

In un caso è stato possibile seguire la strada percorsa da queste varianti: alcune correzioni presenti nell'esemplare proveniente dal lascito di Theodor Kirchner vanno a finire nella *Alte Gesamtausgabe*. Ma non tutte, il che lascia anche aperta la possibilità che si tratti semplicemente di risaputi errori di stampa, che si è deciso di emendare in occasione della *AGA*; oppure, come nel caso delle *Mährchenerzählungen*, si tratta effettivamente dei risultati di un confronto AM–OAP, ancora in vista della nuova edizione del 1881. Queste varianti non coincidono con le correzioni trovate in altre edizioni, pertanto nell'edizione critica si è deciso di riportare in nota l'episodio, laddove riscontrato parallelamente in almeno due fonti, ma di non emendare il testo nella direzione suggerita da quelle indicazioni.

Uno degli aspetti più interessanti della prima edizione del *Klaviertrio* op. 63 è dato dalla presenza, nelle parti strumentali, di alcune battute del pianoforte o del violoncello, nel caso della parte del violino (e, viceversa, del violino nella parte del violoncello). La pratica di stampare alcune battute delle altre parti nei momenti di silenzio, come orientamento, non sembra naturalmente nulla di eccezionale: eppure non si trova nella prima edizione delle *Phantasiestücke* op. 88. Si trova invece nell'edizione degli altri Trii opp. 63, 80 e 110, così come nelle altre opere per *ensemble* cameristico. Già questa prima differenza può farci riflettere sulle diverse intenzioni e prerogative strumentali che vengono richieste (o meglio, non richieste) agli interpreti delle *Phantasiestücke* op. 88, rispetto a quelli che affrontano le altre opere citate.

Unico episodio, invece, fra tutte le edizioni consultate di composizioni cameristiche schumanniane, risulta la stampa, per intero, della parte del pianoforte del terzo movimento dell'op. 63, sia nella parte del violino che in quella del violoncello.

Questo movimento (*Langsam, mit inniger Empfindung*) ritmicamente e armonicamente decisamente molto più complicato rispetto al resto dell'opera, non è stato schizzato insieme agli altri movimenti. Anche nell'*Arbeitsmanuskript* è annotato in uno stadio iniziale e

presenta molte più correzioni rispetto al resto del manoscritto. Nella versione definitiva non convince Dörffel, che nella recensione lo giudica *una musica intellettuale, nervosa, un incedere particolare; più faticoso di una libera effusione della fantasia*⁴¹⁵. Molto probabilmente l'idea di inserire la parte completa del pianoforte nel terzo movimento è stata una decisione di Schumann, dal momento che per l'editore (Breitkopf & Härtel) non sarebbe stata una scelta conveniente in termini economici stampare più carta del dovuto. È da ipotizzare che la richiesta schumanniana stesse già nelle *Stichvorlagen*, oggi purtroppo andate perdute. Ancora più interessante risulta dunque il confronto fra questa e la versione pubblicata in OAP, in quanto potrebbe rappresentare uno stadio seriore della composizione, forse quello della parte del pianoforte così come si presentava nelle copie per l'incisione, rivisto e corretto nelle bozze di stampa [KOP] ma non in [KOS] nè OAS. Alcune di queste correzioni sono ancora parzialmente visibili in OAP, e testimoniano dunque l'ipotesi di una lezione precedente in OAS. Le correzioni, infine, divergono anche nel confronto fra la parte del violino e quella del violoncello: le fonti a partire da cui sono state incise sono pertanto diverse, e questo lascia pensare che la parte del pianoforte fosse già stata copiata per intero nelle *Stichvorlagen* per le parti strumentali. Nel *facsimile* dell'edizione, pertanto, OASV e OASVc (*Originalausgabe der Violinstimme* e *Originalausgabe der Violoncellostimme*) saranno pubblicate come ausilio per il confronto fra le due versioni e le varianti messe in evidenza dal confronto saranno prese in considerazioni nella revisione del testo musicale.

Come lo stemma relativamente simile delle tre composizioni lascia intuire, è possibile schizzare un principio generale nella critica del testo musicale delle opere cameristiche schumanniane, che prevede la trasmissione di un testo unico fino al momento della redazione delle parti strumentali. È questo il nodo cruciale in cui possono avvenire i cambiamenti, gli errori più frequenti, nella trascrizione di mano di un eventuale copista – Schumann stila raramente di persona delle *Abschriften* e solo negli anni giovanili – delle parti strumentali contenute nella partitura in un altro documento. Per questo motivo le divergenze più frequenti si trovano nel confronto fra singole parti e partitura, siano esse *Stichvorlagen* oppure esemplari a stampa (OAS).

Varianti di gran lunga più frequenti riguardano la differente lunghezza delle forchette di *crescendo* e *decrescendo*, spesso soltanto accennate da Schumann in partitura e quindi “arbitrariamente” interpretate da copisti e incisori. Anche la differente grandezza della battuta, che si riduce notevolmente nella parte strumentale, crea difficoltà nell'orientamento dei segni di articolazione. Questa problematica, tuttavia, sintomo di una più generale caratteristica della

⁴¹⁵ Cfr. il paragrafo „4.3.1 La recensione di Alfred Dörffel“, p. 166.

scrittura schumanniana, si riscontra anche nella partitura: nell'op. 63, ad esempio, il copista, quindi poi l'incisore, ha interpretato le rapide forchette di *cresc./decresc.* in AM come semplici accenti sulla nota. Una prassi contemporanea conosciuta potrebbe essere stata una delle motivazioni che hanno spinto Schumann a lasciar correre o ad autorizzare passivamente questa lezione in partitura.

Stesso discorso vale per i punti di staccato: nell'op. 88 abbiamo quattro diverse versioni della successione degli staccati in alcuni passaggi. In questi casi si è cercato di portare avanti delle motivazioni strettamente musicali, cercando esempi simili nel resto del movimento.

Tuttavia, proprio i punti paralleli della partitura possono costituire un nodo critico dell'edizione: Schumann solitamente non annota mai per esteso due volte lo stesso passaggio negli *Arbeitsmanuskripten*, ma tende a renderlo evidente tramite rimandi numerici, indicazioni verbali, etc.; inoltre, nella riesposizione di un tema già precedentemente scritto, Schumann omette di regola i segni di articolazione: lo scrivere di getto necessita una certa economia, una prassi compositiva del tutto comprensibile, nonchè conosciuta dalla maggior parte dei copisti. Eppure il problema in sede di edizione rimane, e, nonostante la soluzione più ragionevole spesso sembri quella di uniformare le *Parallelstellen*, questo procedimento non può soddisfare appieno i principi basilari della critica del testo.

Difficilmente si trovano varianti del contenuto musicale dell'opera nelle fonti esaminate, questo perchè Schumann era un attento "revisore di bozze" e generalmente correggeva in maniera accurata le copie preparate per la stampa (o per lo meno lo è diventato, dopo i problemi sperimentati con le opere giovanili⁴¹⁶): lo dimostrano talvolta strati seriori del testo, correzioni raschiate via dalla tavola già incisa e ancora visibili nella stampa.

DOMANDE APERTE

Come spesso accade, alla fine di una ricerca si cerca di tracciare nuove strade, considerando gli aspetti rimasti fuori dalla trattazione ma che meriterebbero di essere approfonditi.

Ad esempio, fin dove tracciabile dalle fonti primarie, sarebbe estremamente interessante studiare il repertorio dei Trii eseguiti nelle *soirées* musicali di città come Lipsia e Berlino, con uno sguardo ai loro tratti compositivi essenziali. In questo caso non è stato possibile per due motivi: in primo luogo per l'ovvia circostanza che si tratta di una ricerca basata su fonti

⁴¹⁶ Nelle edizioni delle prime opere schumanniane si riscontrano un maggior numero di errori di stampa rispetto alle ultime. A titolo di esempio si prenda la prima Sonata per pianoforte op. 11: pochi mesi dopo la pubblicazione Schumann è costretto a pubblicare un lungo articolo sulla *NZfM* per rendere noti i tanti errori di stampa finiti nella *Erstausgabe* e pregando i possessori di correggere. Cfr. sull'argomento Bernhard R. Appel, *Zur Editions-geschichte von Robert Schumanns Klaviersonate Op. 11*, in «*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*», Vol. 34, Budapest 1992, pp. 367–388.

private, sulla eventuale circolazione interna di scambi di notizie fra i presenti all'avvenimento (anche se nel caso di Schumann e dello *Schumann-Kreis* avremmo a disposizione diverse fonti primarie); in secondo luogo per non allontanarsi troppo dalle esigenze dell'edizione critica.

La costituzione e distribuzione dei tantissimi *Kunst- e Tonkünstlervereine* della Germania, così come un eventuale confronto fra questi e gli ideali delle Accademie filarmoniche italiane, e il loro ruolo nella produzione e diffusione di musica strumentale. Da una lettera di Schumann a Franz Brendel si evince come il compositore ben si inserisse negli ideali estetici del fondatore, di lì a poco, del *Leipziger Tonkünstlerversammlung*⁴¹⁷: è proprio nell'ambito della seconda riunione della neonata società, nel Luglio 1848, che avviene la prima esecuzione pubblica del Trio op. 63 in re minore di Schumann.

La vita musicale cittadina di città come Lipsia e Berlino è quasi impossibile da osservare nel suo complesso. Un'analisi più particolareggiata delle sezioni *Correspondenzen* della *NZfM* ci dà naturalmente la possibilità di catturare uno sguardo d'insieme, destinato tuttavia a rimanere incompleto se l'obiettivo è quello di osservare la produzione di un genere minore della musica da camera come il Trio. Tentativi in questo senso sono stati fatti, ad esempio, per la città di Lipsia, pubblicando il diario di un personaggio fondamentale per l'attività musicale della città come Henriette Voigt, carissima amica di Robert Schumann, Felix Mendelssohn e tante altre importanti personalità della Lipsia degli anni '30-40⁴¹⁸.

Tuttavia, essendo questo lavoro soltanto un saggio di edizione, le strade che rimangono aperte in questo momento troveranno forse nel corso della preparazione degli altri due Trii con pianoforte, opp. 80 e 110, nuove possibilità per essere percorse.

⁴¹⁷ Cfr. la lettera di Robert Schumann a Franz Brendel dell'8 Agosto 1847, pubblicata in *Briefe NF*, 2/1904, pp. 276-278 e riportata da Brendel alla prima riunione. Cfr. anche la posizione di Schumann con gli ideali del neonato *Tonkünstlerversammlung* così come stilati da Franz Brendel nella *NZfM*: Franz Brendel, *Die erste Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig*, in: *NZfM*, Bd. 27, Nr. 18 (1847).

⁴¹⁸ Cfr. a questo proposito Mirjam Gerber, "Der Musiker, schien es, war Herr im Haus, die Musik die oberste Göttin": *Leipziger Bürgerhäuser de Vormärz und ihre Musikpraxis am Beispiel von Henriette Voigt*. In: *Von Bach zu Mendelssohn und Schumann: Aufführungspraxis und Musiklandschaft zwischen Kontinuität und Wandel* a cura di Anselm Hartinger. Wiesbaden [et alia.], Breitkopf & Härtel, Leipzig 2012, pp. 223-235.

6. STUDIEN ZUR KRITISCHEN EDITION ROBERT SCHUMANNS KAMMERMUSIK: ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Dissertation erscheint als Vorbereitungsarbeit zu der kritischen Edition der Klaviertrios Robert Schumanns, in Zusammenarbeit mit der Robert-Schumann-Gesamtausgabe und im Rahmen einer binationalen Promotionsvereinbarung (cotutelle de thèse) mit der Universität Leipzig und der Universität „La Sapienza“ Rom.

Voraussetzung für die Arbeit an der Edition war der Erwerb philologischer und sprachlicher Kompetenzen sowie die Erfahrung mit der Transkription von handschriftlichen Briefen und Dokumenten Robert und Clara Schumanns und ihrem Freundes- und Künstlerkreis, die direkt oder indirekt geholfen haben, ein vollständigeres Bild über den Entstehungsprozess der zu edierenden Werke und über die für Schumann typischen Kompositionsverfahren zu erstellen.

Die Robert-Schumann-Forschungsstelle in Düsseldorf, Forschungszentrum, Archiv und Heimat der neuen historisch-kritischen Robert-Schumann-Gesamtausgabe (*Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*) war der zentrale Arbeitsort für dieses Forschungsprojekt.

Die Dissertation beinhaltet Studien zur kritischen Edition der *Märchenerzählungen* op. 132, der *Phantasiestücke* op. 88 und des ersten Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello op. 63. Die Edition von op. 132 wird im Kammermusikband (*RSA, Serie II: Kammermusik, Werkgruppe 3: Werke für verschiedene Instrumente und Klavier*) der Robert-Schumann-Gesamtausgabe Anfang 2015 erscheinen. Durch diese Zusammenarbeit konnte ich allen vorgesehenen Stufen der Arbeit an einer kritischen Ausgabe folgen und in der Praxis die eigenen Regeln der *Schumann-Gesamtausgabe* lernen.

Hinsichtlich der kritisch-editorischen Fragen, welche die ausgewählten Werke aufwerfen, wurde in der Dissertation eine gattungsgeschichtliche Untersuchung aus dem Blickwinkel der Kritik versucht. Untersucht wurden die wichtigsten musikkritischen Periodika dieser Zeit (vor allem die *Neue Zeitschrift für Musik* und die *Allgemeine Musikalische Zeitung*) in den Jahrzehnten zwischen 1830 und 1860 und ihre Rezensionen und Ankündigungen im Bereich der Gattung „Klaviertrio“.

Das Ziel der Recherche bestand darin, die Präsenz und die allgemeinen Eigenschaften des Produktes "Klaviertrio" hervorzuheben, seine Verbreitung und seinen Status unter den anderen Genres der deutschen Kammermusik herauszuarbeiten, die Kritiken und die von der Presse besonders hervorgehobenen Merkmale in einem produktiven Austausch zwischen philologischer Methode und historisch-kritischem Kontext ans Licht zu bringen. Die Ergebnisse dieser Untersuchung wurden im ersten Teil der Dissertation vorgestellt. Die wichtigsten Rezensionen befinden sich außerdem im Anhang der vorliegenden Arbeit.

Der zweite Teil der Dissertation ist der kritisch-editorischen und philologischen Frage nach ausgewählten kammermusikalischen Werken Schumanns gewidmet.

Insbesondere der Vergleich zwischen der unterschiedlichen Konzeption, Veröffentlichung und Verbreitung der *Phantasiestücke* op. 88 und die des ersten Klaviertrios op. 63 hat sich im Rahmen der gattungsgeschichtlichen Untersuchung und hinsichtlich Schumanns Auseinandersetzung mit der Gattung „Klaviertrio“ als besonders prägnant erwiesen:

so langwierig und umfassend die Entstehungsgeschichte des ersten war, die sich anhand der überlieferten Quellen als ein langer Revisionsprozess darstellt, so relativ schnell und entschlossen gingen Komposition und Drucklegung des op. 63 ineinander über.

Die Verbreitung des op. 88 beschränkte sich zunächst ausschließlich auf die Privatsphäre, denn für dieses Werk ließ sich keine zeitgenössische Rezension nachweisen, während die Geschichte des Trios in d-Moll in den Konzertsälen zu finden ist, im Repertoire der Kammermusik-Ensembles sowie in den ersten Formationen von festen Trios, die das Werk in ihren Programmen gleich nach der Veröffentlichung im Juli 1848 eingefügt haben. Die Kritik zu op. 63, die Alfred Dörffel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht hat, ist schließlich eine luzide Reflexion über eine angeblich „neue“ Schumannsche Art, die schon mit diesem Werk und der zweiten Symphonie op. 61 den Idealen der neuen Kunstkritik zu entsprechen scheint.

Die unterschiedlichen textkritischen Probleme der drei Werke ermöglichen die Auseinandersetzung mit einer breiten Palette von philologischen Fragen. Auf der einen Seite ist es möglich, für das op. 88 zwei wichtige Momente der Entstehungsgeschichte zu dokumentieren: ein *Arbeitsmanuskript* mit unveröffentlichten Variationen (im Anhang in der Dissertation wiedergegeben) und die *Stichvorlage* der Partitur, die von Schumann selbst stark überarbeitet wurde. Im Gegensatz zum op. 63 sind auch die Vorbereitungsskizzen im Arbeitsmanuskript geblieben (teilweise transkribiert und im Anhang vorgestellt), die ein wertvolles Zeugnis des kompositorischen Denkens Schumanns in einem früheren Stadium der Komposition darstellen. Die kontrapunktische Technik, die in der endgültigen Version des Werkes eine wichtige Bedeutung erwirbt, ist schon anhand der Skizzen beweisbar sowie eine genauere Reflexion auf die Verteilung der Themen zwischen den Streichinstrumenten, die nicht in den *Phantasiestücken* vorhanden war: Die Analyse dieser Handschriften sowie einige Besonderheiten in der ersten gedruckten Ausgabe des Werkes (im dritten Satz der Streicherstimmen ist der Klavierpart im Kleinstich komplett abgedruckt) lässt die Vermutung nahe liegen, dass sich Schumann darum bemühte, eine „spezifische“ Sprache des Klaviertrios zu entwickeln.

Der Briefwechsel mit den Verlagen schließlich zeigt, dass Schumann nicht nur ein "Mann seiner Zeit" war, sondern auch ein Geschäftsmann und Kenner der Tendenzen in der zeitgenössischen Musik : Diese Korrespondenz, die vor allem anhand der Briefe mit den vier verschiedenen Verlagen untersucht wurde, mit denen Schumann für die Veröffentlichung des op. 88 Kontakt aufgenommen hatte, offenbart seine bisher in der diesbezüglichen Literatur wenig angesprochene Fähigkeit zu verhandeln und die letztendliche Entscheidung, das op. 132 *Märchenerzählungen* zu nennen, und wurde in der Doktorarbeit im Zusammenhang mit dem Phänomen der *musikalische Märchen* in Deutschland zwischen 1840 und 1860 diskutiert.

Die Hauptthemen der Arbeit lassen sich in zwei Teilen wie folgt zusammenfassen:

- I. Der gattungsgeschichtliche Kontext und der Blickpunkt der Kritik
 - 1.1. Salonmusik *versus* Kunst
 - 1.2. Romantik, Virtuosität und „die deutsche Kammermusik“
 - 1.3. Tiefe, Ernst und Innigkeit
- II. Studien zur kritischen Edition
 - 2.1. Die kritische Edition der *Phantasiestücke* op. 88
 - 2.2 Die kritische Edition des *Klaviertrio D-moll* op. 63
 - 2.3 Die kritische Edition der *Märchenerzählungen* op. 132

I. DER GATTUNGSGESCHICHTLICHE KONTEXT UND DER BLICKPUNKT DER KRITIK

Ein Überblick zur Geschichte der Rezeption der Gattung Klaviertrio zwischen 1830 und 1860 lässt sich nur schwer darstellen. Die wichtigsten diesbezüglichen Studien konzentrieren sich hauptsächlich auf die Analyse und die Entwicklung der Instrumentaltechnik – insbesondere in Bezug auf die wichtigsten Komponisten (Basil Smallmann, *The Piano Trio. Its History, Technique and Repertoire*, Clarendon Press, Oxford 1992) und die stilistischen Prozesse, die zu ihrer Entstehung geführt haben (Gaetano Cesari, *Le origini del trio con pianoforte*, in: *Scritti Inediti*, hg. von Franco Abbiati, Carisch, Milano 1937, S. 183–198) oder ihre Katalogisierung (Catherine Anne Horan, *A survey of the piano trio from 1800 through 1860*, 2 voll., Doktorarbeit, Northwestern University, 1983)⁴¹⁹. Die offensichtlichste Schwierigkeit liegt in seinem *Status* als halb-öffentliche Gattung im Zeitraum 1830–1860, auf welchen sich diese Untersuchung gerade aufgrund seines Charakters als die entscheidende Übergangsphase konzentriert: innerhalb dieses Zeitintervalls treten die stilistischen, instrumentalen und sozialen Veränderungen auf, die das Trio von den vier Hauswänden zu den Konzertsälen führen wird, von einer Modellbesetzung für den Hausmusik zu einer „selbständige(n), bedeutsame(n) Gattung der Kammermusik“⁴²⁰. Seitdem das Klaviertrio als allgemein anerkannte Gattung etabliert ist, also von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, ist seine Präsenz in der Öffentlichkeit relativ einfach nachzuweisen: es erscheint systematisch in den Repertoires und in der Statistik der größten Konzertsäle Deutschlands. Was passiert mit einer musikalischen Gattung, wenn sie von einem fast ausschließlich privaten Phänomen zu einem öffentlichen wird? Und welche ist die geeignetste Methode, um diesen Veränderungen folgen zu können?

⁴¹⁹ Hinzuweisen ist hierbei auf die Habilitationsschrift von Michael Kube, die dem gattungsgeschichtlichen Kontext gewidmet ist: *Studien zu einer Gattungsgeschichte des Klaviertrios*. Vom gleichen Autor siehe auch die Studien zu Schuberts, Mozarts und Brahms Klaviertrios, sowie über die skandinavischen Repertorien der Kammermusik: ... *dass alle Spieler hinlänglich beschäftigt sind.*» *Schuberts Klaviertrio Es-Dur (D 929) aus satztechnischer Perspektive*, in: Schubert-Jahrbuch 1998 (= Bericht über den Internationalen Schubert-Kongress Duisburg 1997), hg. von Dietrich Berke, Walther Dürr, Walburga Litschauer und Christiane Schumann, Duisburg 2000, S. 125–132; *Brahms' Klaviertrio op. 8 H-Dur (1854) und sein gattungsgeschichtlicher Kontext*, in: Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht, hg. von Ingrid Fuchs (= Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Bd. 1), Tutzing 2001, S. 31–57; *Mozarts Klaviertrios aus satztechnischer Perspektive*, in: Mozart-Jahrbuch 2003/04, Kassel 2005, S. 59–71; *Im nordischen Salon. Zur Geschichte des Klaviertrios in Skandinavien*, in: A Due. Musical Essays in Honour of John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab, hg. von Ole Kongsted, Niels Krabbe, Michael Kube und Morten Michelsen, København: Det Kongelige Bibliotek 2008 (= Danish Humanist Texts and Studies Vol. 37), S. 453–473. Die beiden Magisterarbeiten von Gianni Franceschi, *La musica da camera dell'Ottocento come problema compositivo: il Trio per pianoforte, violino e violoncello dal 1830 al 1860*, Università degli studi di Firenze, a. a. 1993/1994 und die von Muriel Joan Kramer, *The piano trio in german cities from 1830 to 1860*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1970 wurden für diese Arbeit auch berücksichtigt.

⁴²⁰ B. Damcke, aus *Correspondenz* in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Bd. 7, Nr. 17, 18. Mai 1853, S.132.

Zusammenfassend scheinen vor allem zwei Faktoren in den 30er–40er Jahren bis zu den 60er Jahren die Produktion von Kammermusik in Deutschland zu betreffen:

- Die Instrumentalmusik wurde hauptsächlich als eine deutsche Kunstdomäne gesehen, die in der Lage war, den „überbordenden Italianismus“ der Oper zu bekämpfen;
- Für Schumann, wie für viele seiner Zeitgenossen, wurde die Instrumentalmusik noch wichtiger im Bereich der Kammermusik, in dem *Ensemble* für wenige Instrumente: *Im Kammerstyl, in den vier Wänden, mit wenigen Instrumenten zeigt sich der Musiker am ersten*⁴²¹.

Es ist von daher kein Wunder, dass in den 1840er Jahren von den Hauptkunstvereinen Deutschlands eine Reihe von Wettbewerben initiiert wurden, um einen Preis für die jeweils besten Sonaten, Symphonien, Quartette und Klaviertrios zu verleihen⁴²².

Die ausgewählten Rezensionen, die auch im Anhang der Dissertation zu finden sind, können natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben: Ihre Funktion ist es, einen Einblick in die Musikszene der damaligen Zeit hinsichtlich der Verbreitung und Bedeutung des Klaviertrios zu vermitteln. Zu diesem Zweck wurden unterschiedliche Periodika gewählt. Wo immer es möglich war, habe ich versucht, neben den Rezensionen, die von Schumann für die *NZfM* verfasst worden waren, auch diejenigen von anderen zeitgenössischen Kritikern mitzuberechnen, um die Kritik Schumanns mit den anderen Stimmen der Zeit zu vergleichen und seine Auseinandersetzung mit der Gattung zu analysieren.

Die ausgewählten Periodika sind ausschließlich musikkritische Zeitungen und Zeitschriften⁴²³: die *Allgemeine musikalische Zeitung*, *Iris im Gebiete der Tonkunst*, *Cäcilia*, *Signale für die musikalische Welt*, die *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* und ihre Nachfolger.

Zusammenfassend gibt es vor allem drei Parameter, die von den Rezensenten insgesamt mehr hervorgehoben worden sind:

1. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten *Gattung*;
2. Das Werk soll in einer präzisen, ästhetischen und kulturellen *Schule* anerkannt werden;

⁴²¹ Robert Schumann in der Rezension zu dem Trio op. 75 vom Reuling, in: *NZfM*, Bd. 17, Nr. 5, 15. Juli 1842, S. 17–18.

⁴²² Siehe dazu den Abschnitt 2.2 *Romantik, Virtuosität und „die deutsche Kammermusik“*.

⁴²³ Vgl. zu der musikkritischen Presse im 19. Jahrhundert den unentbehrlichen Katalog von Imogen Fellinger, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1968; sowie Samuel Weibel, *Der historische Ort. Musikzeitschriften und Musikkritik im Jahre 1834* in: „Eine neue poetische Zeit“. *175 Jahre Neue Zeitschrift für Musik (=Schumann Forschungen 14)*, hg. von Michael Beiche und Armin Koch, Schott Mainz 2013, S. 15–22; Nicolai Petrat, *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalische Fachpresse (1815–1848)*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1986.

3. Hinsichtlich der stilistischen Merkmale, insbesondere der thematischen Ausarbeitung, des Zusammenhanges zu den klassischen Formen, *Ernst* und *Tiefe* des Charakters, und eines angemessenen und gleichmäßigen Gebrauchs der Streichinstrumente, die nicht dem Klavier untergeordnet werden sollten.

1.1 SALONMUSIK *VERSUS* KUNST

Ab wann darf man von der Gattung „Klaviertrio“ sprechen⁴²⁴? Auffällig an den Rezensionen ist eine allmähliche Differenzierung und Spezifizierung der Nomenklatur: in den ersten Jahren der dreißiger Jahre gehörten die besprochenen Trios alle mehr oder weniger zur Kategorie der *Unterhaltungsmusik*. Schon seit den vierziger Jahren gab es eine deutlichere Differenzierung zwischen dieser und der *Salonmusik*⁴²⁵, und am Ende der fünfziger Jahre wurde die Gattung Klaviertrio fast ausschließlich unter *Kammermusik*, vorzugsweise mit dem Begriff *Kunstwerk*, und mit einer klaren, negativen Beurteilung der sogenannten *Dilettantenmusik*⁴²⁶ besprochen.

Hier folgen beispielsweise einige diesbezügliche Berichte:

- Einige Zeilen aus der Rezension von August Gathy zum *Trio concertant sur des themes italiens* für Pianoforte, Violine oder Clarinette und Violoncell, op. 15 von Karl Vollweiler⁴²⁷:

Wir würden dieses Trio ruhig und ohne innere Bewegung dem Leser als eine Sammlung verschiedentlich, nicht mit besonderer Geschicklichkeit zusammengeleimter physiognomieller italienischer Themen vorgeführt, und jenen Salon-spielenden Dilettanten empfohlen haben, welche es lieben, bei Teetassengeklapper sich sehen und hören zu lassen, wenn es nicht durch seinen Autor mit dem Titel „Trio“ bezeichnet wäre. Das ist ein Nachtheil für das Werk. Denn wer denkt nicht dabei an Beethoven und seine Trios? Und nun der Zusatz: sur des themes italiens? Ist es nicht, als würde man bei der Nase gezwickt! Das Aergerlichste aber ist, dass man gegen die Richtigkeit des Titels gar Nichts einwenden kann, denn die Composition ist für drei Instrumente geschrieben. Freilich hat Beethoven einen anderen Begriff eines Trios de facto festgestellt, und seinen Begriff einige Anerkennung erzwungen; was thut das? Hr. Vollweiler hat seinen eigenen Begriff!

⁴²⁴ Siehe dazu Carl Dahlhaus, *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, Gedenkschrift Leo Schrade, Francke Verlag, Bern / München 1973, S. 840–895.

⁴²⁵ Zu dem Begriff *Salonmusik* im 19. Jahrhundert siehe Imogen Fellingner, *Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hg. von Carl Dahlhaus, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1967, S. 131–141.

⁴²⁶ Siehe dazu den langen Artikel Selmar Bagges *Das moderne Claviertrio und seine Vertreter*, in: *Deutsche Musik-Zeitung* Nr. 47, 23. November 1861, Anno XI, S. 369: *Reißiger freilich einige dreißig, doch dienen diese nur mehr jenen notenfressenden Dilettanten zur Nahrung, denen es gleich ist was gespielt wird, wenn nur gespielt wird.*

⁴²⁷ *NZfM*, Nr. 40, 1846, S. 159.

- Sowie ein kleines Beispiel aus einer Rezension aus der *AmZ* zu dem noch heute recht bekannten *Trio de Salon pour Piano, Violon et Violoncelle* von Friederich von Flotow⁴²⁸:

Ein melodisches, brillantes und effectvolles Salonstück mit vorzugsweise angewendetem verbrauchtem Passagenwesen, sehr leichte Arbeit, ohne Tiefe und Innigkeit, und einer näheren Besprechung nicht würdig, weil es absichtlich für Salonunterhaltung geschrieben ist. Eben so bietet das Trio de Salon pour Piano, Violon et Violoncelle par F. de Flotow, [...] nicht den geringsten Anlass zur Besprechung; wir bedauern nur, dass es sich mit dem Namen „Trio“ spreizt.

- Dagegen wurde 1845 der junge Komponist sehr gelobt für eine Arbeit, die ein tüchtiges, ernstes Streben voraussetzen lässt, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell⁴²⁹:

Es erweckt immer schon ein günstiges Vorurtheil für einen Kunstjünger unserer Zeit, denselben, statt mit allerhand leichtfertigem Modetand, als z. B. „Variations brillantes“, „Fantaisie sur des thèmes“ etc., „Reminiscences de la“ etc. u. dergl. seichem Virtuosenkram, mit einer Arbeit hervortreten zu sehen, die, abgesehen vom Resultate und der befriedigenden Lösung der Aufgabe, von vorn herein schon einen höheren Grad künstlerischer Bildung und Ausrüstung, vor Allem aber ein tüchtiges, ernstes Streben voraussetzen lässt.

1.2 ROMANTIK, VIRTUOSENTUM UND „DIE DEUTSCHE KAMMERMUSIK“

Die Klassifizierung in verschiedene Schulen war am Anfang der dreißiger Jahre noch nicht so eindeutig: vor allem wurden jene Kompositionen, die *ungewöhnlich* wirkten, auf die romantische Schule begrenzt. So auch ein damals sehr berühmtes Trio von Johann Peter Pixis⁴³⁰:

Man sieht, dass auch dieses Trio, und vor allen dieses, der neuen, sogenannt romantischen Schule angehört, welcher dieser Componist in seinen besten Werken überhaupt huldigt. Die drey Instrumente sind gebührend beschäftigt und so mit einander verwebt, dass sie genau und sicher sich verstehen und fest in einander greifen müssen, wenn das Ganze vollgenügende Wirkung hervorbringen soll. Das Trio gehört also nicht zu den leichten, wohl aber zu den trefflich gearbeiteten, würdig erfundenen und gefühlvoll durchgeführten.

Dennoch bleibt diese Art der Klassifizierung hinterfragenswert und lässt sich höchstens als ein Versuch betrachten, die Kompositionen mit damals weitverbreiteten Begriffen zu beschreiben. Viel maßgeblicher, auch wenn weniger auffällig, scheint das Konzept der Zugehörigkeit der Kammermusik zur deutschen Tradition.

⁴²⁸ *AmZ*, Nr. 21, 27. Mai 1846, S. 348–349.

⁴²⁹ *AmZ*, Nr. 38. September 1845, S. 636. Rezension von C. K. (Carl Koßmaly?) zu dem *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell* von Richard Würst, op. 5.

⁴³⁰ *AmZ*, Nr. 5, 30. Januar 1833, S. 69–72.

Der gleiche gemeinschaftliche Geist, der in den vorangegangenen Jahrzehnten zur Entstehung von *Musikvereinen*, *Musikfesten* und *Liedertafeln* geführt hatte, förderte jetzt die Komposition und Verbreitung von schlicht „deutschen“ Kunstwerken, wofür gerade die Kammermusik als bevorzugter Ort erschien.

So konstatierte Ludwig Rellstab in seinem Artikel Über den Zustand der Musik in Deutschland⁴³¹ von 1838, die instrumentale Musik sei so ganz das Element des Deutschen, weil sie ohne andere Beihülfe zu bedürfen, so auf dem wahrhaften Wissen und Können beruht, daß sie in neuerer Zeit auch fast ausschließlich Deutsches Eigentum geblieben ist. Umso mehr ist die deutsche Beherrschung aktiv im Bereich der Quartettmusik, denn es ist übrigens auffallend, daß Deutschland, mit Ausnahme Onslow's, fast allein für das Quartett gesorgt hat, eine Gattung, welche die seine und gelehrte Bildung zugleich in der Musik repräsentiert, während man in Frankreich doch so gern und viel Quartett hört. Es muß darin liegen, daß der Grad der wissenschaftlich-musikalischen Studien, die nothwendig sind, um ein Quartett in dem Sinn zu schreiben, wie Haydn, Mozart und Beethoven ihn festgestellt haben, nur von dem fleißigen, gründlichen Deutschen erworben wird.

Sehr wichtig an dieser Stelle scheint auch die Rezension Robert Schumanns zu dem Klaviertrio eines Wiener Komponisten⁴³²:

Wie gesagt, wir glauben, da das deutsche Künstlerelement in dem Componisten zur Zeit noch überwiege; aber der entschiedene Fortschritt beginnt erst mit dem entschiedenen Aufgeben alles dilettantischen Behagens, aller italienischen Einflüsse. Haben wir Deutsche denn keine eigenthümliche Gesangsweise etwa? Hat nicht die jüngste Zeit gelehrt, wie es in Deutschland noch Geister und Meister giebt, die der Gründlichkeit die Leichtigkeit, der Bedeutung die Grazie beizugesellen wissen? Spohr, Mendelssohn und Andere, sie wüßten nicht auch zu singen, nicht auch für den Sänger zu schreiben? Dies ist's, worauf wir die deutsch-italienische Zwitterchule aufmerksam machen möchten, wie sie namentlich in Wien ihre Anhänger hat. Es geht nicht: die höchsten Spitzen italienischer Kunst reichen noch nicht bis an die ersten Anfänge wahrhafter deutscher; man kann nicht mit dem einen Fuß auf einer Alpe und mit dem andern auf bequemem Wiesengrunde stehen. Daß in dem Componisten, von dem wir sprechen, ein edlerer Trieb vorwalte, zeigt schon die Gattung, für die er schrieb. Im Kammerstyl, in den vier Wänden, mit wenigen Instrumenten zeigt sich der Musiker am ersten. [...] Scheint denn leider in jener Residenz [Wien] für einige Augenblicke der Italianismus gesiegt zu haben, wie in einer norddeutschen der Judaismus, so wollen wir guten deutschen Philister, die noch auf Bach und Andere etwas halten, dennoch so lange wie möglich Stand halten, und wenigstens in der Stube so viel gute Musik machen, als wir sie im Theater nicht zu hören bekommen.

Gleichzeitig hatten im Jahre 1840 die Musikvereine Heidelberg, Mannheim und Speyer einen Preis von zwanzig Dukaten für das beste *Trio für Klavier, Violine und Violoncell, in den*

⁴³¹ Ludwig Rellstab, *Über den Zustand der Musik in Deutschland*, S. 186, 190.

⁴³² Robert Schumann, a.a.O.

gewöhnlichen vier Sätzen (*Allegro, Adagio, Scherzo und Finale*) – nicht zu sehr gedehnt ausgeschrieben⁴³³. Dieselben Musikvereine hatten einige Monate zuvor den gleichen Preis für das beste Quartett ausgeschrieben, welcher von Julius Schapler gewonnen wurde; vor fünf Jahren denselben für die beste Sinfonie, den Franz Lachner zu erwerben vermochte. Preisrichter wurden in diesem Fall die Hofkapellmeister Kalliwoda, Spohr und Joseph Strauß. Dreizehn Kompositionen wurden für den Wettbewerb zugelassen, von denen allerdings nur die erst und zweitplazierten von Louis Wolf und Heinrich Esser noch bekannt sind. Auf den Seiten der *NZfM* entzündete sich eine glühende Polemik gegen die Vergabe solcher Preise, welche vor allem von Johann Christian Lobe geführt wurde⁴³⁴:

*Wer ein Meisterwerk schaffen kann, der ist ein Meister, und einen solchen regen nicht zwanzig Ducaten und der Preis von Mannheim, Heidelberg und Speyer an, ihn treibt etwas Höheres und Mächtigeres, sein Genius. [...] So ist das allernächst zu Thuende bei einem Preisausschreiben: das dasselbe bestimmt, klar und vollständig alle die Eigenschaften eines Claviertrio's aufzähle, welche zusammengenommen den bei allen ihren Kunstrichtern übereinstimmenden Begriff von einem ächtem Werke der Art bilden, und das sie garantiren, alle eingesandten Werke sollten nach diesem und keinem anderen Begriffe beurtheilt werden*⁴³⁵.

Stattdessen fand man nur, dass die Komposition nicht zu sehr gedehnt und schulgerecht sein sollte: *In der That, eine naivere Aesthetik des Claviertrio's ist mir noch nicht vorkommen! [...] Nun denn, verehrte Vereine, so könnten Sie etwas viel Zweckmäßigeres und Nützlicheres thun, wenn Sie, anstatt einen Preis auf ein ächtes Trio, erst einen auf die Lösung der Frage setzen: Welche Eigenschaften soll ein ächtes Claviertrio haben?*⁴³⁶

Das Interesse an den *deutschen Meistern* wurde im Laufe der vierziger Jahre immer wichtiger in den Rezensionen: so ein anonymes Kritiker des zweiten Trios Mendelssohns, op. 66:

*So gehe denn das Trio hin zu den Clavierspielern aller civilisirten Völker; es repräsentirt nicht die Salonmusik, sondern die deutsche Kammermusik auf eine erfreuliche und würdige Weise*⁴³⁷.

⁴³³ *AmZ*, Nr. 31, Juli 1840, S. 646.

⁴³⁴ *NZfM*, Nr. 23, 16. September 1840, S. 90.

⁴³⁵ *NZfM*, Nr. 24, 19. September 1840, S. 93.

⁴³⁶ *Ebenda*.

⁴³⁷ *AmZ*, Nr. 30. Juli 1846, S. 502. Interessanterweise erreichte das Trio op. 66 von Mendelssohn in Italien nicht den prognostizierten Erfolg, wie man aus einer Rezension im Form eines kleinen „Dialog“ vom Isidoro Cambiasi in der „Gazzetta musicale di Milano“ 1846 entnehmen kann: *Pianist: [...] Aber zurück zu Mendelssohn. Gibt es in seinem zweiten Trio irgendein melodisches Merkmal, im Sinne, wie wir Landsmänner von Cimarosa und Rossini es verlangen? Mir schien, als ob auch in dieser Arbeit des berühmten Berliner Meisters die Arbeit am Gewebe zu auffällig sei, und den genialen Schwung schadet, und dass es Mangel an jenen Kantilenen gäbe, die, nachdem man sie gehört hat, in den Ohren haften und das Herz ansprechen. Aber ich könnte mich irren. Verleger: Was das betrifft, erlauben Sie mir, Sie zu unterrichten, dass üblicherweise die Melodie benutzt wird von den verschiedenen Autoren gemäß dem System der jeweils zugehörigen Schule; der*

1. 3 TIEFE, ERNST UND INNIGKEIT

Tiefe, *Ernst* und *Innigkeit* sind die am häufigsten benutzten Zuschreibungen in den Rezensionen zu den Klaviertrios aus der zweiten Hälfte der vierziger Jahre. Im Gegenteil zur brillanten, glänzenden Eleganz, oft als Synonym für geringe oder oberflächliche thematische und kontrapunktische Arbeit verwendet, bemühte sich die deutsche Kritik vor allem darum, diese Ideale zu fördern.

Am häufigsten lobten die Kritiker Kompositionen, die eine angemessene Behandlung der Instrumente aufzeigten, nämlich durch die gleichmäßige Verteilung der Themen zwischen allen Stimmen. Die folgende Rezension, obwohl ziemlich schlicht und pragmatisch, zeigt genau diesen Punkt:

*Das Violoncell hat gehörig zu thun; die Violine ist schwer (das Werk ist L. Spohr gewidmet) und das Pianoforte ist recht schwer. Es ist demnach ein wahres Trio, wo Alle im vollen Maasse beschäftigt sind, aber auch für ihren Fleiss eines tüchtigen Zusammenspiels etwas gewinnen an Gewandheit und an Dank*⁴³⁸.

Genauso Adolf Bernhard Marx 1830 in der *BamZ*:

*Die Hauptpartie ist dem Pianoforte zugetheilt, jedoch sind die beiden andern Stimmen nicht blos begleitend, sondern wesentlich nothwendig und integrirende Theile des Ganzen: die Sätze sind daher Trio's im wahren Sinne des Wortes, und die Herren, die sich kein Gewissen daraus machen, Violino et Cello ad libitum auf den Titel zu setzen, mögen sich hier ein Exempel nehmen*⁴³⁹.

Zahlreiche Kritikpunkte betrafen diese Passagen in den Partituren, in denen das Cello einfach nur den Bass des Pianofortes verdoppelt oder die beiden Streichinstrumente keine eigene Melodie fortführen. Im Jahre 1846 erschien schließlich in der *AmZ* ein „Summarium“ der wichtigsten Merkmale eines kammermusikalischen Werkes⁴⁴⁰:

Wir fordern zum Bau eines Trio's, Quartetts u. s. w. ein interessantes, charactvolles und fruchtbares Thema, das sich verarbeiten lässt, sei es im Ganzen oder in seinen

Italiener lässt sie glänzen wie eine lebendige Gemme einfach geschmückt; der Deutsche dagegen, wenn er ein gutes Thema entwickelt hat, lässt es in den Modulationen wenden, und verkleidet es mit Harmonien, so dass oft die Fassung wichtiger als die Gemme selber scheint. Zitiert von Marco Uvietta, *Aspetti stilistici del Trio con pianoorte in Italia intorno alla metà dell'Ottocento: il panorama dall'osservatorio milanese*, in: *Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e Ricerche*, hg. von Antonio Carlini (Quaderni dell'Archivio delle Società filarmoniche italiane / 3), Filarchiv Società Filarmonica di Trento, Trento 2001, S. 227–313: 233 [Übersetzung des Verfasserin].

⁴³⁸ *AmZ*, Nr. 20, Mai 1831, S. 330. Anonyme Besprechung zu dem zweiten *grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle* von Johann Peter Pixis, op. 86.

⁴³⁹ *BamZ*, 1830, S. 12. Adolf Bernhard Marx zu *Tre Scherzi per il Pianoforte, Violino e Violoncello dal Enrico Marschner*, op. 1.

⁴⁴⁰ *AmZ*, Nr. 21, S. 345.

einzelnen Theilen. Die Art, wie es der Componist zu verarbeiten und bei den verschiedenartigsten Wendungen einzuführen im Stande ist, hängt von den Kenntnissen und dem Talente desselben ab. Er denke daran, dass bei einem Trio drei Instrumente dankbar beschäftigt werden, dass für Saiteninstrumente Melodien und Gesangstellen vorherrschend sein sollen, er beschäftige diese Instrumente in ihren guten Tönen, mache sich mit ihren Effecten vertraut, täusche sich ja nicht, indem er ihnen Stellen zumuthet, die nur en masse wirken können und symphonieenmässig gedacht sind; er entferne, so viel als möglich, die gewöhnlichen Füllstimmen und das hohle Spectakeltremolo, enthalte sich alles affectlosen kleinen Figurenwesens, das nicht zu einer Bedeutung kommen kann; er prüfe gehörig, damit er nichts Allzugewöhnliches, nichts gar zu Verbrauchtes in Formen, Melodie und Passagen gebe; er erinnere sich, dass das Passagenwesen, wenn es nicht in irgend einem inneren Zusammenhange mit dem Ganzen steht, aus der Mode ist u. s. w.

Im Jahre 1861 veröffentlichte schließlich Selmar Bagge einen Artikel in der *Deutsche Musik-Zeitung* mit dem Titel *Das moderne Claviertrio und seine Vertreter*: Dieser Beitrag scheint besonders wichtig zu sein, da hier das Klaviertrio als eine anerkannte Kunstgattung der Kammermusik betrachtet und eine luzide Analyse der gegenwärtigen sowie der weiteren gewünschten Entwicklung der Gattung dargestellt wurde:

Die hier angedeutete Richtung spricht sich in der gesammten Trioliteratur der Gegenwart aus. Obwohl es in manchen neusten Produkten nicht an feurigen Schwung, in andern nicht an romantischem Klang, wieder in andern nicht an Glätte der Form fehlt, so ist doch durchgehendes eine dieser Eigenschaften so vorwaltend, daß andere ebenso bringende Forderungen unerfüllt bleiben, und keins dieser Werke einen reinen Kunsteindruck gewinnen läßt. Auffallend ist besonders, wie alles Bestreben (ähnlich wie bei den neuen Symphonien) auf Klangwirkung und Effekt gerichtet ist. Violine und Cello gehen häufig in Octaven um eine recht "breite Melodie" hervorzubringen. Anlage möglichst dramatisch, d. i. spannend und außerordentliche Dinge ankündigend, die aber, da sie nicht im Thema verborgen liegen, auch nicht eintreten können. Mit einem enormen Pathos und sehr geräuschvoll tritt die Clavierpartie meist von großer Schwierigkeit, und steht die aufgewandte Mühe des Spielers in keinem Verhältnis zum Resultat. Von thematischer Arbeit ist entweder keine Spur, oder man findet ein trockenes atomistisches Verfahren ohne inneren Grund, ohne schwungvollen Periodenbau. Bei Andern wohl thematische Arbeit, aber in so übertriebener Weise, daß ein einfaches Thema gar nicht mehr zu vernehmen ist. Man setzt zusammen, statt auseinander; man theilt, ehe etwas zu Theilendes im Ganzen ausgesprochen ist⁴⁴¹.

Die Rezeption der Gattung spiegelt also eine deutliche Diskrepanz zwischen den romantischen, und den von der klassischen Tradition beeinflussten, ästhetischen Idealen wieder. Genau diese Merkmale bilden den Unterschied zwischen dem romantischen Klaviertrio und demjenigen der Wiener Klassiker. Die gleiche Merkmale haben laut Bagge als Ergebnis:

⁴⁴¹ Selmar Bagge, *Das moderne Claviertrio und seine Vertreter* in: *Deutsche Musik-Zeitung*, Bd. 2, Nr. 47, 11. Jg., 23. November 1861, S. 370.

das Claviertrio war sowie andere Formen der Sonate nicht verbessert oder fortgeschritten, es war in anderer Weise wie bei Schubert und Mendelssohn aus seiner natürlichen Sphäre herausgezogen und immer mehr in Gefahr sich in's allgemeine zu verlieren.

II. STUDIEN ZUR KRITISCHEN EDITION

Die Probleme, die beim kritischen Edieren der in der vorliegenden Arbeit berücksichtigten kammermusikalischen Werke Robert Schumanns (*Phantasiestücke* op. 88, *Klaviertrio* op. 63, *Märchenerzählungen* op. 132) auftraten, sind natürlich sehr unterschiedlich je nach Quellentypus, Entstehungsprozess, Drucklegung und Rezeption der jeweiligen Werke.

An dieser Stelle werden die wichtigsten Fragen zu jedem Opus dargestellt und zusammengefasst.

2.1 DIE KRITISCHE EDITION DER *PHANTASIESTÜCKE* OP. 88

Die kritische Edition der *Phantasiestücke* op. 88 und besonders die Entstehungsgeschichte der Stücke, hat sich gerade hinsichtlich des gattungsgeschichtlichen Kontexts als besonders wichtig erwiesen. Bekannt ist, dass Schumann das im Kammermusikjahr 1842 geschriebene Werk zunächst als *Klaviertrio* für Pianoforte, Violine und Violoncello konzipiert hatte, veröffentlicht hat er es aber acht Jahre später, mit dem völlig veränderten Titel *Phantasiestücke*. Die Entscheidung, das Trio nicht als solches zu veröffentlichen, ergab sich relativ spät im Entstehungsprozess, denn Schumann nannte das Werk noch bis 1850 *mein erstes Trio*. Die im Arbeitsmanuskript (AM) und in den Stichvorlagen (SVP, SVS) überlieferte Fassung zeigt aber viele Abweichungen von der gedruckten Version. Daher wurden beide Quellen in der Edition berücksichtigt. Die erste Fassung des Finales wurde in der Dissertation in besonderem Maße berücksichtigt. Die von Schumann gestrichenen Variationen werden im Anhang wiedergegeben.

Nicht selten benutzte Schumann das Wort *Fantasien* im Tagebuch, um seine neue Komposition zu bezeichnen, seien es Skizzen oder ein ausführlicherer Entwurf. In der Dissertation wurde diese Titeländerung thematisiert und die möglichen Gründe auf stilistische Erwägungen Schumanns zurückgeführt.

Eine Datierung von AM1 ist nicht mit Sicherheit möglich, da Schumann vermutlich noch lange Zeit an dem Manuskript arbeitete. Die Handschrift datiert zwar vom 28. Dez. 1842, aber gleich darunter schrieb er noch: *Am letzten Satz ist noch zu ändern*.

Schumanns Korrekturen in AM1 sind zahlreich. Der musikalische Text wurde stark überarbeitet, besonders im letzten Satz. Anhand der verschiedenen Schreibmittel wurde eine Rekonstruktion der Schreib-Chronologie versucht: insgesamt gibt es drei Revisionschichten

in AM1, zwei in AM2⁴⁴². Als eine der ersten Revisionen übersetzte Schumann alle italienischen Tempoangaben auf Deutsch⁴⁴³.

Schumanns Revisionen sind wie folgt zusammenzufassen:

- Im ersten und letzten Satz wurde der musikalische Text stark gekürzt;
- Im zweiten Satz der gedruckten Fassung (*Humoreske*) gliedert Schumann etwa 70 Takte wieder ein, die er in AM erstmals weggestrichen hatte;
- Unsicherheit in Form und Instrumentierung im Ganzen;
- Eine neue Version des Finales, das ursprünglich als *Allegro un poco maestoso con Variazioni* konzipiert war;

An dieser Stelle wird nun etwas ausführlicher auf die erste Fassung des Finales (wie in AM überliefert) Bezug genommen.

Vermutlich hat Schumann den ganzen Satz am Klavier geschrieben. AM zeigt überall Veränderungen und Korrekturen, die vermuten lassen, dass es sich bei der in AM überlieferten Version um ein Experiment und einen Versuch handelte. Es gibt im ganzen Manuskript *Manuskriptwegweiser*⁴⁴⁴, die aber besonders in diesem Satz den Textzusammenhang zwischen den Seiten herstellten und dabei helfen, sich im „Schreibdschungel“ zurechtzufinden (siehe dazu die Tabellen in „Descrizione delle fonti“, S. 134–138 und S. 139) wo alle Angaben Schumanns, die sich im Manuskript befinden, zusammen mit einer hypothetischen Rekonstruktion des ursprünglichen Texts, wiedergegeben werden.

Eine hypothetische Rekonstruktion der Schreibchronologie wurde in der Dissertation versucht, obwohl sie eben hypothetisch bleiben darf, da wir nur hinsichtlich der ersten und letzten Text-Schicht sicher sein können: die erstere mit dunkel-brauner Tinte geschrieben und die letztere mit einer roten Tinte. Diese letzte Revision mit Rot wurde von Schumann auch auf einer kleinen Beilage, die am Anfang des Satzes klebt, aufgezeichnet und durch Angaben und Taktnummern-Verweise zusammengefasst (siehe die Tabelle auf S. 133, wo der Inhalt dieser Beilage wiedergegeben wird).

⁴⁴² AM2 (1 Bogen) ist Teil von AM, aber separat aufbewahrt und möglicherweise nach AM1 geschrieben, als *Beilage* zu zum 1. und 4. Satz konzipiert.

⁴⁴³ Vgl. dazu auch das *Projectenbuch*, wo Schumann notiert: *Motionen an eine zukünftige Musiker=Versammlung. / 1) Verein gegen Modernisirung älterer classischer Werke. 2) Verein zur Ausmerzung italienischer und französischer Vortragsbezeichnungen (wenn nicht alle, so doch der entbehrlichen) desgleichen gegen Titel in ausländischen Sprachen!* (Pb, S. 25); Sowie: *Projecte in der Leipziger Musikschule zu stellen: Möglichst deutsche Bezeichnungen des Vortrags einzuführen.* (Pb, S. 18). Schumann teilt seine Position 1847 in einem Brief an Franz Brendel mit, wo er über seine Idee eines Tonkünstlervereins spricht.

⁴⁴⁴ Bernhard R. Appel, *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise* (Schumann-Forschungen 13), Schott, Mainz 2010, S. 6.

Die ersten Revisionen, die vermutlich gleich hintereinander folgten, wurden ebenfalls mit einer leichteren Tinte und mit Blei durchgeführt, wodurch die Bestimmung der Schreibchronologie des Textes erschwert wird. Dem musikalischen Textverlauf und Schumanns „Wegweiser“ wurde daher hauptsächlich in der Rekonstruktion gefolgt.

Die ursprüngliche Fassung zeigt eine Thema-mit-Variationen-Form (*Allegro un poco maestoso con Variazioni*): Schumann schreibt insgesamt 5 Variationen (**Vx**, **V1–V4**, in Transkription wiedergegeben) und 4 Episoden (**B**, **C**, **D**, **E**). Nur eine Variation, **V3**, die einzige in der Dur Tonika, ist in der *Stichvorlage* überliefert, aber ebenfalls in der endgültigen Fassung getilgt; die Episoden **B–E** sind alle geblieben, bis auf die erste **B**. Variation **Vx**, von Schumann als *Variation A* bezeichnet, ist verschollen und war vermutlich in der hypothetischen Quelle [AM3].

Die Variationen sind wahrscheinlich in der dritten Revision vermutlich auf den Sommer 1843 zu datieren und wurden in Vorbereitung des *Aufführungsmateriales* zu der ersten Probe, die am 24. Juli 1843 stattfand, getilgt: nicht mehr *Allegro un poco maestoso con Variazioni*, sondern: *Im Marsch Tempo*. Zu dieser Zeit sollte auch die kleine, mit roter Tinte aufgeschriebene Beilage stammen, also die letzte Revision in AM1. Im Dezember 1844, kurz vor seiner Umsiedlung nach Dresden, nahm Schumann Kontakt mit dem Verlag Peters auf – obwohl er das Werk schon seit 1843 Whistling versprochen hatte, was darauf hinweisen könnte, dass eine erste *Stichvorlage* [SVP1] schon nach dem 21. Dezember 1844⁴⁴⁵ erstellt sein konnte.

Die Datierung der *Stichvorlagen*⁴⁴⁶ der Stimmen (SVS) ist noch ein weiteres interessantes editorisches Problem, das in der Dissertation berücksichtigt wurde. Die Komplexität der Datierung ergibt sich aus der Tatsache, dass SVP und SVS nicht gleichzeitig hergestellt wurden. Die letzte Revision der Stimmen ist überhaupt die dritte im Manuskript; während die letzte Revision der Partitur die zweite im Manuskript ist: die Stimmen zeigen noch eine erste Text-Schicht, die nicht mit der ersten Text-Schicht der Partitur übereinstimmt. Vermutlich wurden die zwei Dokumente aus verschiedenen Handschriften redigiert. Die meisten Korrekturen scheinen trotzdem gleichzeitig mit roter Tinte in SVP und mit Blei in SVS ausgeführt worden zu sein.

Die korrekte Datierung der *Stichvorlagen* SVS zeigt eine der wichtigsten Fragen zur Entstehungs- und Editions-geschichte des op. 88: War eine erste *Stichvorlage* [SVP1, SVS1]

⁴⁴⁵ Vgl. den Paragraph „3.3. Pubblicazione“, S. 107, und den Brief Schumanns an den Verlag Peters vom 21. Dezember 1844: *Das Trio bedarf noch einer Reinschrift, worauf ich es Ihnen dann zusende* (SBE III/3, S. 310f).

⁴⁴⁶ *US-NYpm*, Morgan Collection.

schon vorhanden oder SVS wurden zusammen mit SVP in Dresden hergestellt, als Schumann 1849 die Stücke für die endgültige Publikation mit dem Verlag Kistner revidierte?

Der Vergleich zwischen den musikalischen Texten zeigt, dass der ursprüngliche Text in SVS dem in SVP enthaltenen Text vorangegangen sein muss: vermutlich wurde SVS aus [KAS] oder [KASrev] und SVP aus [SVP1] redigiert.

Die Verfasser beider Dokumente sind auch unterschiedlich: SVP wurde komplett von dem Kopisten Carl Gottschalk hergestellt (mit einigen Eintragungen Robert Schumanns), etwa im Frühling 1850; SVS wurde von Gottschalk nur vorbereitet (Titelei, Instrumentenangaben, Tempo-Angaben) und korrigiert, der hauptmusikalische Text von einem anonymen Dresdener Kopist redigiert⁴⁴⁷. In SVS gibt es drei verschiedene Papiersorten: der Haupttext befindet sich auf starkem Papier, Wasserzeichen DRE[rückwärts S]DEN; Gottschalks Korrekturen auf einem anderen Papier mit Wasserzeichen *Dresden*; und eine Tektur von Clara Schumann auf einem leichteren und normalen Papier. Die beiden Wasserzeichen lassen vermuten, dass es sich um Dresdener Kopisten handelt. Der Schreiber Carl Gottschalk arbeitete auch nicht selten zusammen mit anderen Kopisten, um sich die Arbeit zu erleichtern⁴⁴⁸. Eine genauere Beschreibung des Inhaltes der Dokumente wird ebenfalls in der Dissertation gegeben.

Am 26. Oktober 1849 findet sich im Tagebuch die Anmerkung: *Correctur des Trio in A moll*⁴⁴⁹.

Eine erste Probe des Trios – wahrscheinlich in einer Fassung, die ähnlich wie diejenige in SVP überliefert ist – fand am 27. Dezember 1849 statt unter Mitwirkung von Clara Schumann und den Gebrüdern Franz und Friederich Schubert⁴⁵⁰. Vermutlich wurde schon während dieser Probe die Entscheidung getroffen, das Trio nicht mehr unter diesem Titel zu veröffentlichen, sondern als *Phantasiestücke*: am 17. April 1850 in der ersten Kontaktaufnahme mit dem Verlag bot Schumann gleich *Phantasiestücke*⁴⁵¹.

In der Dissertation wurde versucht, die Entscheidung Schumanns, die Variationen aus dem Finalsatz zu tilgen, und das Werk nicht mehr als *Klaviertrio* zu veröffentlichen, zu begründen und hinsichtlich des gattungsgeschichtlichen Kontexts zu analysieren.

Auch wenn diese Hypothesen in der Edition nicht berücksichtigt werden konnten, war es im Kontext dieser Arbeit wichtig zu zeigen, dass Philologie und historisch-kritischer Kontext sich produktiv ergänzen.

⁴⁴⁷ Von Anette Müller als *Dresden2* gezeichnet (Anette Müller, *Komponist und Kopist*, a.a.O.).

⁴⁴⁸ Für die diesbezüglichen Auskünfte möchte ich an dieser Stelle Anette Müller noch einmal herzlich danken.

⁴⁴⁹ *Tb III*, S. 507.

⁴⁵⁰ Vgl. *Tb III*, S. 513: *Nachmittag Musiciren m.[it] Schubert's – Romanzen f. Oboe u. m.[ein] Istes Trio. Neujahrlied.*

⁴⁵¹ Vgl. *BV-A*, Nr. 1643. 17. April 1850: Kistner die „*Phantasiestücke f. Violine, Violoncell, u Pfte*“, für 18 Ldor angeboten.

Die Variationstechnik, sehr viel benutzt in den Klavierwerken (Variation V2 zeigt ein ähnliches Verfahren wie die *Etude Nr. VIII* aus den *Symphonische Etüden* op. 13), ist nicht ohne Bedeutung bei Schumann. Hinsichtlich Schuberts Variationen zeigt Schumann mehrmals die höchste Begeisterung: *Schuberts Variationen – zu hoch für die jetzigen Menschen u. zu überirrdisch, so klar sie sind, so kann man sie doch im ersten Augenblicke nicht fassen; dies hat er mit Beethoven gemein*⁴⁵²; jedoch keine der in der *NZfM* rezensierten Variationen konnte der Kritik entgehen, eine altmodische und brillante Strategie: *Die angebliche Glanzepoche der Variation neigt sich offenbar dem Ende zu und macht dem Capriccio platz. Ruhe jene in Frieden!*

Selbst in seiner Rezension des *Preisgekrönten Trios* von Louis Wolf, dem auf den Seiten der *AmZ* gelobten Gewinner des Preisausschreibens des Jahres 1840 in der Kategorie *Bestes Trio*, kritisierte Schumann gerade die *altmodische Variationen*: *Am wenigstens behagte mir das Andante mit seinen altmodischen Variationen.*

Die vier *Phantasiestücke*, auch in der gedruckten Fassung, zeigen, dass die Behandlung der Streichinstrumente teilweise nicht gleichberechtigt zu derjenigen des Klaviers ist: Eine strukturelle Ausgleich der Instrumente ist hier noch nicht gelungen und häufig die Streicher verdoppeln lediglich die Melodik des klanglich führenden Klaviers. Viele Kritiker und viele der im ersten Teil thematisierten Rezensionen sehen gerade in der neuartigen Behandlung den direkten Weg zu dem Neuen des Klaviertrios.

Die musikkritische Presse und die Rezensionen von Klaviertrios im Zeitraum 1830 bis 1860 zeigen genau in den Jahren, in denen Schumann op. 88 komponierte, einen Paradigmenwechsel. Die Gattung Klaviertrio wurde immer mehr als neues Genre für den Konzertsaal betrachtet. 1840 beschäftigte sich Christian Lobe mit den Besonderheiten eines Klaviertrios, während im Jahr 1861 Selmar Bagge einen langen Artikel in der *Deutschen Musik-Zeitung* mit dem Titel *Das moderne Claviertrio und seine Vertreter* veröffentlichte. Die *Phantasiestücke* werden natürlich gar nicht erwähnt. Genau zwischen 1842 und 1850 entwickelten sich ein Repertoire, stabile Trio-Abende und Trio-Besetzungen und somit auch eine Tradition.

Das erste Trio von Schumann, op. 88 wird nie in diesem Repertoire berücksichtigt und nie öffentlich rezensiert: die Zirkulation dieses Werkes beschränkt sich auf einen privaten Kreis.

Die Untersuchung des Entstehungsprozesses von op. 88 ist daher besonders wichtig hinsichtlich des Zusammenhanges zwischen Philologie und gattungsgeschichtlichem Kontext:

⁴⁵² Es gibt in op. 88 Reminiszenzen auf Beethovens und Schuberts Klaviertrios: Siehe im Detail op. 70, Nr. 1/I (op. 88, incipit der *Humoreske*) und op. 97/III (op. 88, incipit der *Romanze*) von Beethoven sowie das von Schumann geliebte Trio op. 100 von Schubert.

die vielen Korrekturen und Revisionen in dem Arbeitsmanuskript zeigen offensichtlich ein erstes Experiment, an welchem das Studium von Schubert und Beethoven in Schumanns Jugendjahren noch klar ersichtlich zu sein scheint, sowie ein noch nicht selbstständig behandeltes Gebrauch der Streichinstrumente.

Das lange Herauszögern der Publikation und der Briefwechsel mit vier verschiedenen Verlegern und die lange Revision der *Stichvorlagen* zeigen auch eine unsichere Position und führen zu der historisch-ästhetischen Frage: War das Trio in den fünfziger Jahren eine Gattung, mit welcher man nicht mehr experimentieren konnte, oder war dies nicht mehr Schumanns Perspektive zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere?

2.2 DIE KRITISCHE EDITION DES *KLAVIERTRIO* OP. 63

Unter den in der vorliegenden Arbeit betrachteten Werken ist das *Klaviertrio* op. 63 gewiss das bekannteste, damals wie heute eines der meistgespielten Werke Schumanns. Benannt und auch veröffentlicht als *Klaviertrio*, ist es auch das einzige, das der klassischen Form nachkommt: vier Sätze, der 1. und 4. in Sonaten-Form geschrieben. Gleich im Juli 1848, also im gleichen Monat seiner Veröffentlichung, wurde das op. 63 von Alfred Dörffel, einem prominenten Kritiker der *NZfM*, besprochen⁴⁵³. Der Kritiker begrüßte das Werk, und insbesondere den ersten Satz, als ein Meisterwerk, das eine neue Kunstepoche ankündigen würde. Schumann wird mit diesem neuen Werk als einer der wichtigsten Tonkünstler der damaligen Zeit auch in anderen Rezensionen anerkannt, wie z. B. in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*, nachdem Clara Schumann, Ferdinand David und Karl Wittmann am 20. Januar 1849 das Werk im ersten *Abonnement-Quartett* des Leipziger Gewandhauses zur Aufführung gebracht hatten⁴⁵⁴: *im Trio wurde das Scherzo da capo verlangt; mehr und mehr wird Schumann als der Componist der Zeit erkannt, als der begabteste der lebenden Tonkünstler, der verufen ist, das musikalische Ideal der Gegenwart aufzustellen und der Kunst eine Zukunft zu bewahren.*

Der Austausch zwischen philologischer Methode und historisch-kritischem Kontext erweist sich auch im Fall der kritischen Edition von op. 63 als besonders produktiv. Aus der Analyse der Dokumente zur Entstehungsgeschichte des Werkes geht hervor, dass Schumann selber zufrieden mit dem Trio gewesen zu sein schien und sich darum bemühte, das Werk unter Freunden, Musikern und Künstlern bekannt zu machen. Anscheinend der erste Satz machte beim ihm den besten Eindruck, also genau der derjenige, der von Dörffel besonders gelobt

⁴⁵³ Die Rezension Dörffels, erschienen am 9. September 1848 in der *NZfM* (Bd. 29, Nr. 21, S. 113) wird im Anhang komplett wiedergegeben.

⁴⁵⁴ *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 23, 23. Januar 1849.

worden war. Am 17. Juni 1848, z. B. – das Werk ist noch nicht offiziell veröffentlicht – schickte der Komponist eine Kopie des Trios an Carl Reinecke⁴⁵⁵:

Vor ungefähr 14 Tagen sandte ich ein eben erschienenenes Trio von mir durch Whistling an Sie⁴⁵⁶. Haben Sie es erhalten? Es sollte mich freuen, wenn manches bei Ihnen anklänge. Vom Isten Satz glaub' ich es beinah.

Auch aus dem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 3. Dezember 1847, womit Schumann die Stichvorlage des Werkes schickte und das Honorar festlegte, geht hervor, dass der Komponist sich hinsichtlich des Verkaufs und Erfolgs des Trios sicher zu sein schien, *da ja ein Trio auf viel größere Verbreitung rechnen darf⁴⁵⁷:*

Was das Honorar anbetrifft, so dachte ich wegen des Trios folgendes: Sie zahlen mir dasselbe wie für das Quintett [110 Thaler = etwa 20 Louis d'or], was Sie nicht hoch finden werden, da ja ein Trio auf viel größere Verbreitung rechnen darf, und doch auch die Teilnahme für meine Kompositionen gegen früher im Wachsen begriffen ist, wie es mich wenigstens öftere sehr vorteilhafte Anträge vermuthen lassen. [...] Sie errathen nun meinen Wunsch, verehrter Hr. Doktor, und werden ihn erfüllen, wenn nicht die Quartette <gar> ganz (?) zu absatzlos gewesen – und wäre dies auch, so übertragen Sie ein Kleines auf das Trio; es wird sich sicher ausgleichen in Zukunft, denk'ich.

Auch Gustav Nottebohms Brief vom 8. Oktober 1848 erscheint als eine entscheidende Anerkennung⁴⁵⁸:

Der rechte Mann zu einer Klaviersonate scheinen Sie mir jetzt zu seyn. Ich schließe das nach dem Trio [op. 63]. Wie wäre es, wenn Sie mal eine in die Welt schickten? Ich spreche nicht von Ihren frühern Sonaten, sondern glaube, offen gesagt, daß Sie nach dem Trio nun etwas Bedeutendes der Art schreiben können. Das Trio scheint mir den Durchbruch der großen Sonatenform zu bilden.

Genau diese Arbeit an der Form scheint besonders wichtig für Schumann im Lauf der Komposition: der Entstehungsprozess ist gut dokumentiert, denn die Skizzen (SK1) zu allen Sätzen bis auf den dritten und das Arbeitsmanuskript (AM), wiewohl heute in Privatbesitz befindlich, sind erhalten⁴⁵⁹. Die Kollation wurde aber ohne systematische Berücksichtigung auf SK1 durchgeführt, da die Quelle im Entstehungsprozess zu weit weg liegt und vor allem

⁴⁵⁵ BNF, S. 284; Erler II, S. 46.

⁴⁵⁶ Vgl. hierzu den Brief Robert Schumanns an Friedrich Whistling vom 17. Juni 1848: *Wollen Sie so gut sein, das beiliegende Trio gelegentlich an Hrn. Reinecke zu befördern. Er ist, glaub'ich, im Augenblick in Altona.* (zitiert nach SBE III, 2, S. 286).

⁴⁵⁷ D-DSsa; Breitkopf & Härtel Archiv, Nr. 65; Brief gekürzt und mit Transkriptionsfehlern veröffentlicht in BNF/2, S. 450–451.

⁴⁵⁸ Brief Gustav Nottebohms an Robert Schumann vom 8. Oktober 1848. Zit. nach Renate Federhofer-Königs, *Das Wiener Musikleben der Jahre 1846–1848 in der Korrespondenz Gustav Nottebohm – Robert Schumann. Mit unveröffentlichten Briefen Nottebohms*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der DTÖ*, hg. von Othmar Wessely, Bd. 37, Schneider, Tutzing 1986, S. 89.

⁴⁵⁹ Für die Edition standen für SK1 alte Negativfilme und eine Microfilm-Kopie für AM zur Verfügung.

der musikalische Text unvollständig entworfen wurde. Was AM anbelangt, wurde das Manuskript nur in einigen Fällen mitberücksichtigt, denn aufgrund der für Schumanns Arbeitsmanuskripte typischen Merkmale, wie Korrekturen, *Vide*-, Nummern- und Reprisenverweisen, Einlageblättern und Tekturen, ist darin nicht viel Text enthalten.

SK1, eine umfangreiche Particell-Skizze, enthält als Marginalie Additionen zu Taktumfängen von Sätzen. Überlegungen zur Formdisposition einzelner Sätze finden sich in Gestalt von Zahlenreihen, in denen Taktumfänge addiert werden⁴⁶⁰. Ebenfalls die Überlegung über motivisch-thematische Durchführung und die kontrapunktische Reflexion sind im SK1 ganz genau bewiesen. Als einziges Beispiel zwischen den hier betrachteten Werken konnte man in SK1 das Werk in einem früheren kompositorischen Stadium nachvollziehen, das etwas genauere Schlüsse über das kompositorische Denken Schumanns zulässt.

Hier beschäftigt sich Schumann mehr als in seinen Arbeitsmanuskripten mit den Proportionen der Form, der Balance und dem Taktumfang sowie der thematischen Entwicklung der Motive. Außerdem ist eine genauere Arbeit an der Verteilung der Themen zwischen den beiden Streichinstrumenten zu sehen als in dem Arbeitsmanuskript für die *Phantasiestücke* op. 88.

Aus den Briefen von Schumanns Freunden und dem Musiker-Kreis geht deutlich hervor, dass das Trio op. 63 noch vor seiner Veröffentlichung zum Repertoire von zahlreichen musikalischen *Soirées* gehörte. In der Dissertation wurde eine Tabelle redigiert, die alle bisher bekannten Aufführungen des Trios bis 1860 zeigen soll (siehe Tabelle S. 167–169). Die Tabelle zeigt auch besonders deutlich, wie viel öfter das Trio bei öffentlichen Soireen nach den fünfziger Jahren gespielt worden ist: wie schon im ersten Teil der Dissertation festgestellt, geht aus den Berichten der musikkritischen Presse hervor, dass die Tradition der Trio-Abende bei größeren Anlässen genau zu dieser Zeit (nach 1845) besonders stark zunimmt. Somit ist davon auszugehen, dass das Trio op. 63 bei diesen Gelegenheiten sehr häufig aufgeführt wurde.

2.3 DIE KRITISCHE EDITION DER *MÄHRCHENERZÄHLUNGEN* OP. 132

Die *Mährchenerzählungen* für Clarinette in B (*ad libitum* Violine), Viola und Pianoforte op. 132, das einzige Werk Schumanns für diese ungewöhnliche Besetzung⁴⁶¹, gehören zu den

⁴⁶⁰ Beide Schreibmethoden befinden sich häufig in Verlaufs-skizzen und Entwürfe zu Sonaten-Form Sätzen. Vgl. dazu Bernhard R. Appel, a.a.O., S. 129f.

⁴⁶¹ Das einzige frühere Beispiel in dieser Besetzung ist Mozarts Kegelstatt-Trio KV 498 (1786 komponiert). Schumann kannte zu dieser Zeit das Trio von Mozart schon, da dieses am 31. Januar 1829 im Programm der 9. *Quartettunterhaltung* gespielt wurde (vgl. *TB I*, S. 171). Das Trio, anscheinend sehr beliebt im kammermusikalischen Repertoire, erklang in Düsseldorf auch am 23. Januar 1852 im 5. Abonnementskonzert und wurde von Clara Schumann, Johann Kochner und Wilhelm Joseph von Wasielewski aufgeführt (siehe *PS*, Nr. 288).

Werken aus Schumanns letzten Schaffensjahren: geschrieben im Oktober 1853 in Düsseldorf, wurden sie im März 1854 veröffentlicht, in jenem Monat, in welchem Schumann in die Nervenheilanstalt in Eendenich eingeliefert wurde. Sie stammen aus einer Zeit, in der Zufriedenheit und Erfolg im Berufs- und im Privatleben mehr und mehr divergierten: einerseits fand Schumann Zerstreuung und Befriedigung bei vielen häuslichen Musikabenden mit Freunden und Bekannten, wie Johannes Brahms, Joseph Joachim, Albert Dietrich⁴⁶², dem das op. 132 gewidmet ist. Andererseits erlebte er beruflich parallel dazu eine Katastrophe. Denn genau in dieser Zeit hatte Schumanns Autorität als Musikdirektor der Stadt Düsseldorf schon so weit abgenommen, dass er sich entschied, keine weiteren Konzerte in Düsseldorf zu dirigieren⁴⁶³. Die *Mährchenerzählungen* mit ihrer Werkgeschichte und Drucklegung begleiten diese Zeit und beleuchten die letzten biographischen Stationen Schumanns.

An dieser Stelle werden die wichtigsten Fragen der Arbeit an die Kritische Edition zusammengefasst:

1. Die Datierung des Beilageblattes in AM und damit die Rekonstruktion der Aufzeichnung Schumanns über eine „Scheveninger Ausruferglocke“
2. Die Übertragung eines Briefes Albert Dietrichs – Widmungsträger der *Mährchenerzählungen* op. 132 – an Clara Schumann über die Revision des Stückes für die *Alte Gesamtausgabe (AGA)* und die Reaktion Johannes Brahms’ auf dessen Korrektur.
3. Eine Untersuchung zur möglichen Verbindung zwischen Schumanns *Mährchenerzählungen* und den „Musikalische Märchen“ um 1840

1. Die *Mährchenerzählungen* gehören zu den wenigen Werken Schumanns, die in ausgesprochen kurzer Zeit komponiert, revidiert und veröffentlicht wurden. Laut Tagebucheintragen sollte die Entstehung in 3 Tagen (9. Oktober 1853 – 11. Oktober 1853) schon abgeschlossen sein. Überliefert dazu ist das Arbeitsmanuskript AM, die einzige noch erhaltene handschriftliche Quelle zu op. 132. Es trägt am Ende des ersten Stücks das

⁴⁶² Albert Hermann Dietrich übersiedelte 1851 nach Düsseldorf, *aus gar keinem andern Grunde als in der Nähe des Meisters zu leben, den ich schwärmerisch verehrte* (vgl. Brief von Albert Dietrich an Hermann Erler vom 17. Juli 1884, *D-Zsch*, Archiv-Nr.: 2215–A2). Schumann war der Widmungsträger seines ersten Klaviertrios op. 9, 1852 komponiert; Dietrich blieb bis 1854 bei Schumann in Düsseldorf. Nach dessen Tod stand er in regem Kontakt mit Clara Schumann, der er sein zweites Klaviertrio op. 14 widmete. Bezüglich der Freundschaft zwischen Dietrich und Schumann siehe Ute Bär, *Albert Hermann Dietrich. Verehrer und Freund Robert Schumanns*, in: *Schumanniana nova*, S. 48–87; und Ute Bär, „Ich möchte junge, so ehrlich strebende Künstler gern fördern.“ *Robert Schumanns Beziehungen zu Ruppert Becker, Albert Dietrich und Wilhelm Joseph von Wasielewski*, in: *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät. Eine Ausstellung des StadtMuseums Bonn und der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V.*, hg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn usw., 2006, S. 174–183.

⁴⁶³ Vgl. Bernhard R. Appel, *Das Promemoria des Wilhelm Wortmann: Ein Dokument aus Schumanns Düsseldorfer Zeit*, in: *Schumanniana nova*, S. 1–47.

Datum *d. 11 Oct.* Der Briefwechsel mit dem Verlag Breitkopf & Härtel beweist einen relativ kurzen Revisionsprozess. Selbst das Arbeitsmanuskript AM zeigt, obwohl Satz II und IV noch unvollständig sind, keinen wesentlichen Unterschied zur endgültigen Fassung, so dass der musikalische Text im Grunde genommen unverändert bleibt. Allerdings fehlen heute zwei sehr wichtige Quellen, die Stichvorlagen für Partitur [SVP] und Stimmen [SVS], die schon im Jahre 1881, als Clara die Revision der Stücke für die Alte Gesamtausgabe (AGA) vornahm, nicht mehr verfügbar waren.

Während der Arbeit an der Edition stellte sich eine textkritische Frage, die als besonders wichtig für die Datierung und Beschreibung des Manuskriptes AM schien: die Codierung einer etwas ungewöhnlichen Aufzeichnung Schumanns auf einem Beilageblatt (das noch zu



AM gehört) überschrieben mit *Ausruferglocke*, darunter ein Takt

Unter den Noten ist die Ortsangabe *in Scheveningen* notiert⁴⁶⁴. Es handelt sich um den Rest eines Blattes, das Schumann schon 1852 für verschiedene nicht immer sicher zuweisbare Aufzeichnungen benutzt hat. Das Blatt zeigt einen Falz in der Mitte über die ganze Höhe. Die Tatsache, daß beim Klavierparts von op. 132, Nr. IV (*verso* dieser Notiz, p. 10) im Bereich des Falzes Tinte zumindest teilweise verlaufen ist, zeigt, daß das Blatt vor dieser Notation gefaltet war. Die mit verschiedenen Schreibmitteln notierten Skizzen auf p. 11 sind verstreut und in unterschiedlicher Ausrichtung notiert: oben links (gegenüber p. 10 um 180° gedreht) befindet sich mit schwarzer Tinte geschrieben eine jeweils bis zur Mitte des Blattes reichende Skizze (demnach war das Blatt wohl auch schon vor diesen Notationen gefaltet); Überschrift *Zweistimmig*. Es handelt sich um eine etwas veränderte Version vom *Liedchen von Marie und Papa*, RSW Anhang M14. Der Text des Gedichtes stammt von Marie und Elise Schumann, er wurde in Scheveningen zu Claras 33. Geburtstag am 13. September 1852 geschrieben und von Schumann vertont⁴⁶⁵.

Rechts daneben, auf den ersten beiden Systemen der anderen Hälfte des Blattes, befindet sich die mit spitzem Bleistift geschriebene Scheveningen-Notiz, die wohl im Umfeld des nebenstehenden *Liedchens von Marie und Papa* im September 1852 entstanden. Die dritte Skizze, eine fragmentarische Fugensexposition, überschrieben *a 3.*, gehört vermutlich zu den im Mai 1853 entstandenen *Sechs Klavierstücken in Fughettenform* op. 126. Sie ist auf den

⁴⁶⁴ Einige Ergebnisse dieser Untersuchung sind veröffentlicht in: Elisa Novara, *Auf den Spuren von Schumanns „Außenwelt“: Die Ausruferglocke in Scheveningen*, in: *Correspondenz*, hg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. Düsseldorf, Nr. 35, Februar 2013, S. 35–45.

⁴⁶⁵ Vgl. *Tb II*, S. 438, Eintragung zum 12. September 1852: *Der Kinder Geburtstaggedichtchen u. meine Composition*. Eine Reinschrift des Liedes befindet sich heute in *D-Zsch*; Archiv-Nr.: 10520–A1.

Systemen 9–12 (siehe Übertragung im Notenanhang) mit etwas weniger spitzem Bleistift geschrieben und befindet sich auf der rechten Hälfte des Blattes, gegenüber der Scheveningen-Skizze wiederum um 180° gedreht. Schumann hat dieses Blatt somit erstmals in Scheveningen im Herbst 1852 verwendet, dann vermutlich nochmals im Mai 1853 (Entstehungszeit der *Klavierstücke in Fughettenform*) und letztmalig im Oktober 1853 als Beilage zu Nr. IV der *Märchenerzählungen*.

2. Die *Märchenerzählungen* op. 132 wurden in der *AGA* 1881 von Clara Schumann revidiert und herausgegeben. Albert Dietrich, der zu dieser Zeit noch das Manuskript AM besaß, wurde um eine Revision des Manuskripts und der gedruckten Fassung gebeten. Sein Brief dazu ist noch erhalten und wurde in der Dissertation (siehe S. 70–71) sowie in der kritischen Edition wiedergegeben. *Die Revision hat eine Menge sehr überraschende Dinge zu Tage gebracht und ich habe Alles genau nach dem für mich ganz deutlichen Manuskript hergestellt. Bei 3 Stellen ist mir aber der Gedanke gekommen, ob Schumann bei der Correctur nicht etwa \noch/ Aenderungen gemacht habe, sodaß diese letzteren doch schließlich – trotz Manuskript – die echte Lesart darstellen.* Clara scheint nicht ganz überzeugt von Dietrichs Korrekturen gewesen zu sein und schickte den umgearbeiteten Text an Brahms. Dessen Antwort könnte auch noch für heutige Editionsarbeiten exemplarisch sein⁴⁶⁶. Hier ein kleiner Auszug: *Daß gar so viele Mitarbeiter sind möchte ich oft bedauern! Jeder Neue meint recht viel arbeiten zu müssen! So auch Dietrich. Ich mag sein Heft nicht an Härtels schicken da mir alle seine Korrekturen überflüssig (zum mindesten) scheinen. [...] Das Manuscript kann doch nur bisweilen maaßgebend sein; wenn eben etwas zweifelhaft ist oder falsch etc. Sieh Dir seine Korr:[ekturen] an. Nicht eine einzige Stelle ist dabei, wo er unwidersprechlich recht hätte. Schumann hat ja die Stücke corrigirt, u. im ganzen Heft ist nicht ein Stichfehler – folglich scheint mir doch klar daß <Sch.>⁴⁶⁷ alle Sachen die anders (aber nicht schlechter als im Ms.) lauten, von ihm geändert sind.*

Clara Schumann trifft schließlich die letzte Entscheidung. An manchen Stellen, an denen sich Dietrich unsicher ist, bringt Clara wieder die Lesart von AM. So in Nr. I, T. 28 und 31, wo AM von Dietrich zur Diskussion gestellt wurde in OA. Das Resultat in der *AGA* ist eine typische Quellenmischung, also eine Werkgestalt, die als solche vorher nicht existierte.

⁴⁶⁶ D-B; Sign.: *Mus. Nachlass K. Schumann* 7, Nr. 190. Brief mit Abweichungen und ohne musikalische Beispielnutzen in *CS-JB Briefe II*, S. 238–239. Vgl. zu diesem Brief und den Themenbereich Brahms als Editor Michael Struck, *Editor im Doppelspiegel. Johannes Brahms als Herausgeber fremder und eigener Werke*, in: *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte. Eine Veröffentlichung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck*, hg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, Kassel usw. 2007, S. 185–206.

⁴⁶⁷ Im Brief irrtümlich nicht gestrichen.

3. Wie für die früheren *Märchenbilder* op. 113 (zunächst *Violageschichten* genannt, dann *Märchengeschichten*, *Märchen*, *Märchenlieder* und endlich *Märchenbilder*) wählte Schumann auch für sein op. 132 nicht schon von Anfang an den endgültigen Titel: zu Beginn nannte der Komponist sie *Märchen*, dann *Märchenphantasieen* und schließlich *Märchenerzählungen*.

Ob Bilder, Phantasien, Geschichten oder Erzählungen – immer handelt es sich bei diesen Titeln um musikalische *Märchen*-Stücke.

Neben dem wichtigen Aspekt des Erzählerischen, der bei Schumann nicht unbeachtet bleiben soll, lässt sich der Topos des Märchens bei Schumann auch als Zeitgeistphänomen erkennen. Die Tendenz, *Märchenphantasien* zu komponieren, war um 1850 schon ausgeprägt, wie sich aus dem Hofmeister-Katalog⁴⁶⁸ erschließen lässt. Eine Tabelle (siehe S. 79–81) zeigt alle zwischen 1840 und 1860 erschienenen Klaviersolo bzw. klavierbegleitete Kammermusikwerke, die im Titel das Wort *Märchen/Märchen* tragen, aber keinen konkreten *Märchenstoff* als Programm nennen.

Besonders wichtig scheint der Unterschied zwischen der Anzahl von Kompositionen, die vor 1850 und danach erschienen sind: ab 1851 gibt es eine wesentliche Steigerung von instrumentalischen Klavier-Märchen. Verschiedene und vielfältige Titel rund um die Märchen (*Ton-Märchen*, *Märchenfantasien*, *Liebes-Märchen*, *Winter-Märchen*, *Märchenlieder*) füllen den musikalischen Markt, obwohl – wie die einzige offizielle Rezension der *Märchenerzählungen* von 1854 darauf hinweisen könnte (siehe S. 75), die Mode vermutlich im privaten, häuslichen und Liebhaber-Kontext bleibt.

Vor Schumanns *Märchenbildern* op. 113 sind fast immer Charakterstücke für Klavier solo erschienen, meistens von heute vergessenen Komponisten verfasst – die aber damals teilweise recht bekannt waren – die den musikalischen Markt füllten. Zum Beispiel wird der ebenso produktive wie heute unbekannt Geiger, Oboist, Komponist und Militärkapellmeister Joseph Gung'l⁴⁶⁹, 1856 in der *Neuen Berliner Musikzeitung* folgendermaßen beschrieben:

*Gung'l fährt fort, sich die Gunst des Publikums zu sichern. Seine Compositionen finden rauschenden Beifall und müssen oftmals wiederholt werden*⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ Friedrich Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monats-Bericht neuer Musikalien*, Leipzig 1839.

⁴⁶⁹ Laut RISM-OPAC: <http://opac.rism.info>. Gung'l taucht auch in der Tabelle der „Merkwürdigkeiten“ in der Gesellschaftsmusik von Kazuko Ozawa auf, mit Titeln wie *Tanz-Lokomotive. Walzer f. Violine u. Pianoforte*, oder der *Eisenbahn-Galopp f. Pfte.*, beide von 1848. (vgl. Kazuko Ozawa, *Merkwürdige Zeiten. Bemerkungen zu Schumanns Neugier*, in: *Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag*, hg. von Helmut Loos, Leipzig 2007, S. 241–274).

⁴⁷⁰ *Neue Berliner Musikzeitung*, 16. April 1856, 10 Jg. Nr. 16, S. 126.

Ein weiteres Beispiel zeigt, wie berühmt sein *Tonmärchen* Walzer 1856 in Wien vermutlich gewesen ist:

*Wien. [...] Nicht minder enthusiastisch war der Beifall in den „verwandelten Weibern“ und der darauf folgenden bezaubernden „Seguidilla“, in welcher eine Variation mit Gungl’s Walzer „Tonmärchen“ die Sinne der Zuhörer förmlich umstrickte und zu jenen Beifallstürmen hinriss, wie sie seit der Essler verstummt waren*⁴⁷¹.

Der *Tonmärchen-Walzer* wurde schon 1844, nur ein Jahr nach seiner Veröffentlichung, für Pianoforte für vier Hände arrangiert und noch im gleichen Jahr für Violine und Pianoforte besetzt. Er war 1856 so berühmt, dass man die Variationen über seine Melodie sofort erkennen konnte. Vermutlich stammte die Mode aus den literarischen Kreisen und sehr wichtig scheint dazu die Veröffentlichung, genau um 1850, der sechsten *überarbeiteten und illustrierten Ausgabe* von Grimms *Kinder- und Haus Märchen*. Ein weiteres wichtiges Buch für das gesellschaftliche und bürgerliche Leben um 1850 waren die *Musikalischen Märchen, Phantasien und Skizzen* von Elise Polko, erschienen in Leipzig bei Breitkopf & Härtel, ebenfalls um 1850⁴⁷².

Dass es sich hierbei um eine Modeerscheinung handelte, sieht man schon daran, dass sie, wie alle Modeerscheinungen, irgendwann zu Ende gehen sollte. Schon um 1860 gab es wesentlich weniger Klavier-Märchen- Stücke als vorher.

Schumann war der erste und zweifellos der wichtigste Komponist, der die Einzelstücke, die kleine Form und die Charakter- oder Fantasiestücke vorzog⁴⁷³. Sein Einfluss ist jetzt auch bei den *Musikalischen Märchen* um 1850 zu sehen. Nur nach seinen Kompositionen gab es andere *Märchen* für Pianoforte mit Begleitung. Diesbezüglich scheint die Aussage von Kazuko Ozawa ganz aufschlussreich⁴⁷⁴:

⁴⁷¹ *Ebd.*, 26 November 1856, 10 Jg., Nr. 48, S. 383.

⁴⁷² Im Jahre 1857 berichtete die *Neue Berliner Musikzeitung*: «Die bekannten „Musikalische Märchen und Phantasieen“ von Elise Polko sind in dritter Auflage erschienen». Vgl. *Neue Berliner Musikzeitung* 1857, S. 205. Vgl. auch die Rezension in derselben, von 11. Februar 1855, 5. Jg. Nr. 6, S. 47: *Das Buch ist von der innigsten Liebe zur Tonkunst durchdrungen und von einem wahrhaft poetischen Gemüthe dictirt. In etwa 30 Abschnitten, die man eben nicht anders definiren kann, als es die Verfasserin selbst gethan, Märchen, Phantasien, Skizzen, und die zuweilen von jeder dieser Kategorien etwas haben, werden die interessantesten Momente aus dem Leben der größten Meister geschildert, zuweilen auch eine ganz kurze, aber charakteristische Biographie gegeben. Das Büchlein, vorzugsweise für die Damenwelt bestimmt, ist sehr elegant ausgestattet; die Vignetten und Randverzierungen, die den Beginn jedes Abschnittes zieren und oftmals die Portraits der Künstler, denen derselbe gewidmet ist, enthalten, sind mit wahrhaft künstlerischer Liebe ausgeführt.*

⁴⁷³ Vgl. zum Beispiel unter *Fantasia* von Marianne Betz in: *Handbuch der Musikalischen Terminologie* – HMT, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 2001, S. 23-24.

⁴⁷⁴ Kazuko Ozawa, «*Ganz original ist keiner*». *Inspiration und Zeitgeist*, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 399.

Schumann war frei und offen für alle Neuigkeiten, literarischer, musikalischer, technischer oder politischer Art. Aber ihm war auch klar: „Ganz original ist keiner“, wie es im bekannten Brief an Franz Liszt heißt. Schumanns Genialität liegt darin, dass er nicht der Mode vorausstürmte oder hinterherlief, sondern dass er den Zeitgeist blitzschnell erfasst und auf seine ganz eigene Weise das jeweils Neue daran in seinen Werken ausgeprägt hat. Sein Schaffen wird dadurch bis in Details der Titelgebung prägend für die Nachwelt. Ohne seine Werke wären die Arabeske von Niels Gade, die Humoreske von Max Reger oder die Novelletten von Alexander Glasunov anders betitelt worden oder gar nicht erst entstanden.

4. APPENDICI

APPENDICE I.

RECENSIONI SUI TRII CON PIANOFORTE NELLA STAMPA MUSICALE (1830–1860)

Le recensioni che si è deciso di riportare in appendice corrispondono alla versione completa di quelle tematizzate nel corso del primo capitolo, e lì riportate solo sotto forma di brevi estratti. Gli articoli sono stati trascritti per facilitare la lettura, che nella versione originale è in caratteri antichi o, nel caso della *Neue Zeitschrift für Musik*, in *Frakturschrift*. Completano questa sezione, tuttavia, la riproduzione della versione originale di altri scritti particolarmente importanti per questo studio, che non rientrano soltanto nella categoria delle recensioni: l'articolo di Selmar Bagge *Das moderne Claviertrio und seine Vertreter*, pubblicato sulla *Deutsche Zeitung* nel 1861, la lettera aperta di Johann Christian Lobe ai *Musikvereine* di Heidelberg, Mannheim e Speyer, pubblicata dalla *Neue Zeitschrift für Musik* nel 1840, e la recensione di Alfred Dörffel al Trio con pianoforte op. 63 di Robert Schumann, già riportata per intero nel corso del quarto capitolo, tuttavia in trascrizione e traduzione italiana. Le recensioni sono riportate in ordine cronologico.

Nr.1

1830

Berliner Allgemeine musikalische Zeitung

Recensione di Adolf Bernhard Marx ai *Tre Scherzi per il Pianoforte, Violino e Violoncello* dal *Enrico Marschner*, Opp. 1–3.

Noch mehr solcher Scherze! möchten wir dem Komponisten zurufen. Befreundete uns schon eine flüchtige Durchsicht mit ihnen, so that es noch mehr ihr Vortrag. – Aus der Benennung derselben geht schon von selbst hervor, welchen Charakter sie besitzen; sie gleichen den in Sinfonien gewöhnlich vorkommenden und mit „Scherzo“ überschriebenen Sätzen, nur mit dem Unterschiede, daß die gegenwärtigen länger und ausgeführter sind. Alle drei Sätze, deren jeder ein für sich abgeschlossenes Ganze bildet, und deshalb auch einen besondern Titel hat, tragen das Gepräge der Originalität, – eine in unsern Tagen nicht eben häufige Erscheinung, – und sind schon, aus diesem Grunde schätzenswerth; die Gewandtheit aber in ihrer Durchführung und die Gediegenheit der Arbeit, bezeugen den Meister. Die Hauptpartie ist dem Pianoforte zugetheilt, jedoch sind die beiden andern Stimmen nicht bloß begleitend, sondern wesentlich nothwendig und integrirende Theile des Ganzen: die Sätze sind daher Trio's im wahren Sinne des Wortes, und die Herren, die sich kein Gewissen daraus machen, Violino et Cello *ad libitum* auf den Titel zu setzen, mögen sich hier ein Exempel nehmen. Die Partien für die Streich-Instrumente sind nicht schwer, und wenn man hübsch zählen und aufpassen kann, geradezu vom Blatte zu spielen. Mit eben dieser Rücksicht sind auch die, dem Pianoforte zugetheilten, bald einzuüben. –

Noch mehr solcher Scherze, (wenn wir einmal das Wort: Scherzo so übersetzen wollen) rufen wir noch einmal; aber eben so gute wie diese, – Herr Marschner wird sich damit bei einem grossen Theile des musikalischen Publikums viele Freunde erwerben. –

Nachschrift.: –Warum Herr Marschner den Titel zu diesen Werke italienisch gemacht habe, wird uns nicht recht klar; – vielleicht dem Worte: „Scherzo“ zu Gefallen? – Das wäre beinahe ein wenig zu gewissenhaft verfahren! Es ist ja schon genug, wenn wir uns bei diesen

Gelegenheiten der französischen Sprache bedienen! Wir haben noch niemals gehört, dass die Franzosen und Italiener ihre Titel deutsch schreiben⁴⁷⁵.

Nr. 2

1833

Allgemeine musikalische Zeitung

Recensione al *Quatrième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle composé par J. P. Pixis*, op. 118, anonima

Wir haben die drey früheren Trio's dieses Componisten mit gebührendem Lobe unseren Lesern ausführlich angezeigt. Sie haben sich so weit verbreitet, als die Musikzirkel reichen, die Tonwerke dieser Art vorzutragen und lieb zu gewinnen im Stande sind. Von vielen Orten her, wo sie von geschickten Musikfreunden zu Gehör gebracht wurden, haben wir die unzweydeutigsten Beweise der Uebereinstimmung mit unserm Urtheil erhalten, so daß wir allen einsichtsvollen Musikliebhabern tüchtiger häuslicher Instrumental-Dichtungen, die jene Werke vielleicht unter der Menge der immer sich der Zahl nach vermehrenden Neuigkeiten übersehen haben sollten, einen ausgezeichneten Genuß von gelungener Ausführung derselben versprechen dürfen. Es wird also diesem neuen Trio schon eine gute Vormeinung vorausgehen, die diess Mal auch Keinen täuschen wird. Können wir auch diesem neuen Erzeugnisse tonkundiger Musen keinen höhern Standpunct, als den in den früheren behaupteten nach unserer Ueberzeugung zuerkennen – denn das, was der Reiz der Neuheit für jede schöne Gestaltung wirkt, ist fast noch schneller vorübergehend, als die bekannte beauté du diable kurzer Mayentage flüchtiger Jugend, und kann hier eben so wenig in Anschlag gebracht werden, als irgend eine individuelle Vorliebe für eine bestimmte Gefühlsäußerung, die natürlich unter den Vorzüglichen das für noch vorzüglicher halten wird, was gerade ihrer persönlichen Empfindungsweise näher gestellt ist: so ist dies eben im vorliegenden Falle auch nicht im Geringsten erforderlich und wir dürfen es für das beste Lob erklären, wenn wir gegenwärtiges neues Werk den ziemlich allgemein bekannten früheren Trio's mit voller Ueberzeugung an die Seite stellen. Das Beste, was irgend einer der Meister gibt, ist sein eigentümlich Meisterliches. Das war von den früheren zu rühmen und dasselbe rühmen wir von dem neuen. – Jeder wahrhaft eigentümliche Meister hat eben um seiner Eigentümlichkeit willen etwas, wodurch er sich von anderen unterscheidet, woran man ihn, ist es hervorstechend genug, unschwer erkennt, z. B. an gewissen Wendungen, Lieblingsphrasen, rhythmischem oder Periodenbau, Einschiebseln, kleinen Verbindungstönen oder Wörtern u. s. w., wie auch im Wichtigem, in der Auffassung und Behandlung seiner Gegenstände, im gedrängtem oder ausgedehntem Style. In dieser äußern und innern Manier setzen sich in der Regel die meisten so fest, daß alle ihre Gebilde eine gewisse, leicht zu erkennende Physiognomie, ein so gleichmäßiges Gepräge stabiler Form an sich tragen, daß alle ihre Bildereyen bey noch so veränderter Gruppierung fast eine und dieselbe Empfindung hervorbringen. Sie sind schön, aber einseitig. Ist eines ihrer Werke gehörig beschrieben, so sind es bis auf Kleinigkeiten alle. Für einseitige Kunstliebhaber, oder vielmehr für solche, die sich mit der Kunst nur vorübergehend oder spielend, ohne viel Gefühl und Geist in Anspruch zu nehmen, beschäftigen, ist das eine Empfehlung mehr: sie haben bey jedem neuen Werke solcher sich gleich bleibenden Kunstbildner nichts zu denken, nichts weiter zu fühlen, als höchstens das Gewohnte, treffen also auch dergleichen Noten ohne Weiteres, denn sie singen und spielen im Grunde nur das Alte im neuen Kleide, was ihnen gerade das Liebste ist. So leicht macht es unser jetzt zu behandelnder Componist den Spielern freylich nicht: dafür ist er auch reicher, sehr mannigfaltig in seinen Gebilden, am meisten, was den innern Gehalt, den

⁴⁷⁵ *BamZ*, Vol. 7, Nr. 2, 9 Gennaio 1830, p. 12.

charakteristischen Ausdruck, den Geist der Compositionen betrifft. Vorzüglich hat jedes Trio seinen abgesonderten Charakter, sein von dem ändern verschiedenes Colorit, das im rechten Lichte betrachtet seyn will, aber auch eine ganz andere Erregung hervortreten heisst. Im Allgemeinen schliesst er sich in der Liebe zu enharmonischen Folgereihen und zu harmonischen Verknüpfungen solcher Licenzen, die das weite Gebiet bloßer Willkühr nur an den Grenzen bestreifen, an die Vergünstigungen der Zeitprivilegien, die er jedoch allein in Compositionen, auf die er selbst keinen großen Werth zu legen scheint, bis zu bloß frappanten Würfen benutzt: dagegen weicht er in seinen guten Werken von den Erlaubnissen der herrschenden Mode hauptsächlich dadurch ab, daß selbst in seinen Licenzen eine klare Symmetrie herrscht, die meist durch rhythmische Gegenüberstellungen in einzelnen Theilen der Perioden und noch mehr in den sich auf einander beziehenden Theilen ganzer Tonstücke sich zeigt. Diese meist streng geordnete, immer dem Wesen des bezweckten Ausdrucks kräftig angepaßte Rhythmik ist es, die seine Tongebilde über die Zeit hebt und ihnen durch Folgerichtigkeit eine lichtvolle Ueberschaulichkeit gibt, ohne die ein acht Charakteristisches und das Gefühl Ansprechendes, es wäre denn das absolute Bild der unerquicklichen Verworrenheit, gar nicht bestehen kann. Dazu findet sich in seinen besten Dichtungen, wie in der vorliegenden, eine bestimmte innere Anregung, irgend ein lebhafter Gefühlszustand, ein psychologischer Fortgang desselben und ein volles, des innern Wesens nicht unwürdiges Ziel, welches Alles, vereinigt mit technischer Gewandtheit, gebildete Hörer und Ausüber wohl ansprechen oder doch geistvoll unterhalten muß. Was nun der besondere Inhalt dieses neuen Werkes ist, wollen wir kürzlich zu schildern suchen.

Im Allegro agitato, Es dur, spricht uns eine kräftige, das Großartige muthiger Lebenslust liebende Seele an, die, von irgend einem mächtigen Anlasse des waltenden Geschicks aus ihrem Standpuncte gedrängt, die gewonnene Haltung und Ruhe verloren hat, sich selbst suchend, nach verschiedenen Seilen sich bewegt fühlt, ungewiss, wohin sie sich wende, aber auch in diesem Schwanken nichts weniger als schwach, oder auch nur matt gemacht. Es erklingt daher ein lebhafter Kampf, der die mulhige Freyheitslust, die sich selbst wieder gewinnende Willensgewalt des Innern vom Aeussern unbezwungen, ja unangetastet gelassen hat.

Schon im zweyten Satze (Intermezzo, All. giocoso, $\frac{3}{4}$, As dur) vernehmen wir einen raschkraftigen, aber durchaus nicht übermüthigen Scherz, als wollte sich die zweifelhaft gemachte Seele über alle äußeren Hinderungen hinweg in männliche Ruhe hineinschwingen, und mit Vergnügen fühlen wir im Poco piu Moderato, daß es ihr gelungen ist, zwar immer noch bewegt, aber viel freundlicher, wie in errungener Gemüthlichkeit, sich klar und frisch zu bewähren, was ihr jedoch noch nicht auf die Dauer gelingen will; das sich selbst zum Gegenkampfe aufreizende Scherzo wiederholt sich.

Mit einem kurzen, etwas wehmüthig gespannten Uebergange wird in einer spanischen Romanze, $\frac{2}{4}$, C moll, ein still ergebnes Sehnen laut, das in seiner Sinnigkeit sich bald zur Klarheit steigert und sich (C dur) eine Zeit lang freundlich, wie im Anblicke einer frisch lockendeu Natur, ergeht. Die stille Schönheit gibt der Erinnerung Raum, ruft die erste Stimmung des Gefühls wieder mächtig auf (Passionato, C moll), zugleich das Ringen nach kräftiger Freudigkeit, das im wiederholten C dur schon selbstsandiger gelingt, obgleich noch innerlich bewegt, so daß die strebende, vielfach ergriffene Seele nur zögernd, gleichsam mit sich selbst zu Rathe gehend, im All. vivace, nur nach und nach zu fester Kraft sich freudiger erhebt, bis sie den Sieg voller Entschlossenheit gewinnt und frisch und groß mit besonnener Heiterkeit die Lust des Lebens von Neuem ergötzlich festhält.

Man sieht, daß auch dieses Trio, und vor allen dieses, der neuen, sogenannt romantischen Schule angehört, welcher dieser Componist in seinen besten Werken überhaupt huldigt. Die drey Instrumente sind gebührend beschäftigt und so mit einander verwebt, daß sie genau und sicher sich verstehen und fest in einander greifen müssen, wenn das Ganze vollgenügende

Wirkung hervorbringen soll. Das Trio gehört also nicht zu den leichten, wohl aber zu den trefflich gearbeiteten, würdig erfundenen und gefühlvoll durchgeführten⁴⁷⁶.

Nr. 3

1833

Allgemeine musikalische Zeitung

Recensione di Gottfried Wilhelm Fink al *Trio pour Pinoforte, Violon et Violoncelle*, op. 8 di Frédéric Chopin

Dieser noch junge Componist, ein Pole, wird unseren gelehrten Lesern schon bekannt seyn, namentlich durch seine Variationen über Mozart's *La ci darem la mano*, die von Allen als gute, nicht wenig schwierige Veränderungen angesehen, von einem Theile neuer Pianofortespieler überaus hoch gehoben wurden. Daß dieser junge, talentvoller Mann, unter den Einflüssen eines Field und in anderer Hinsicht eines Beethoven lebend, von ihnen und ganz besonders von den Drängnissen einer gewaltig wirkenden Zeit innerlich gefördert, der neuen Romantik sich angeschlossen hat und in dieser, die den individuellen Gestaltungen größere Freyheit gestattet, als irgend eine andere, seine Eigenthümlichkeit mit einer Leidenschaft walten lässt, welche zur Beflügelung des neuromantischen Schwunges nothwendiges Erfordernis scheint, wird Niemand anders erwarten, dem das Wesen unserer Tage nicht völlig fremd geblieben ist. Wenn jedes Mal die neue Form dem jungen Leben die liebste ist, wenn sich die von und in ihrer Zeit genährten jugendlichen Geister am leichtesten und sichersten gerade in dieser das Meiste in der Gegenwart geltenden Form bewegen: so wüssten wir kaum, was man mit Recht dagegen einwenden könnte, selbst wenn man, von einer frühern Zeit gepflegt und für eine andere Form deshalb eingenommen, mit dem frischesten Leben älterer Erfahrung und Liebe vergangene Tage entschwundener Traulichkeit mit den Augen eines Bräutigams begrüßen sollte. – Schön sind Eichen und Buchen, schön sind Rosen und Lilien: aber eine andere Schönheit spricht aus dem Rauschen der Zitterpappel, eine andere aus dem Sterne des sehnsuchtsblauen Vergissmeinnicht. In allen aber muß frische Kraft ruhig sich aus gesunder Wurzel empordrängen, wenn die wohlthuende Fülle, ihrer Art gemäß, nicht ermatten und verwelkend dahinsterben soll. – Hier waltet frisches Leben; Geist glüht durch die Form der Zeit, erwärmt und beseelt das Kind des Tages, dessen vielgewandte Bewegungen wir mit nicht geringerm Antheile beschauen und uns daran ergötzen, als wir den älter gewordenen, bedächtign Söhnen abgemessenerer Art mit Freudigkeit entgegentreten.

Es ist in dem Trio fast Alles neu: die Schule, sie ist die neuromantische; Die Kunst des Pianofortespiels; das Individuelle, Eigenthümliche, oder auch Geniale, das in einer Leidenschaft, sich so seltsam treibend, mit jener liebenswürdigen Innigkeit zusammenhält, mischt, wechselt, daß ihr bewegliches Bild dem Zeichner kaum Zeit läßt, es sicher und treu zu fassen, wie er gern möchte; selbst die Stellung der Phrasen ist ungewöhnlich. –

Das Alles aber wäre nur ein zweydeutiger Ruhm, wenn nicht der Geist, der gleich alte und gleich neue, die neue Form durchhauchte und sinnig machte.

Der erste Satz, All. con fuoco, G moll, tritt fest und stark auf, großartig gedacht, die im mehr reißende Bewegung bändigend, nicht erstickend. Ueberall macht sie sich Luft in kühnen Eigenheiten vielfach theils harmonischer, theils rhythmischer Verschlingungen und seltsamer Stellungen, die sich nicht selten sogar in wunderlich eingemischten Durchgangstönen der gebrochenen Accorde offenbaren. Und bey allem ganz eigenen Wechsel der Glieder und der Gruppierungen derselben, bey allen durchaus neuen und starken Bravourfiguren und kühnen Gruppen derselben herrscht eine einigende Empfindung, ein sangbar charaktervoller Klang, eine Ordnung und Symmetrie durch das wundersam neu Bewegte, daß wir auch das Eigenste

⁴⁷⁶ *AmZ*, Vol. 35, Nr. 5, 30 Gennaio 1833, pp. 69–72.

als am Orte und als schön empfinden. Es ist, als wenn ein blasser Mann einen hohen Grabhügel, unter dem seine Liebe schläft, geschäftig ebnete und in einen Blumengarten umwandelte; dann mit freundlichen Kindern spielt, in deren Spiel ein hohes Leichengesicht würdig lächelt, nach dem der blasse Mann sich sehnt. – Die Kinder, die mit ihm sind, sehen's nicht, ihr Spiel wird rühriger; das *Scherzo, con moto, ma non troppo*, beginnt. Er scherzt mit ihnen, immer das in Thränen lächelnde Auge nach der Schallengestalt und in die Tiefe gerichtet, in die er zuweilen, das Spiel auf dem Hügel vergessend, sich schmerzlich versenkt. Also freylich ein eigenes Scherzo, aber schön, recht schön. Es ist Warschau's Kind, das hier in Tönen seines Lebens Lust den Lüften singt. – Und im *Adagio sostenuto*, Es dur, weint sanfter bewegt die Klage endlich auf, ein wundersames Wehmuthslied, in dem sich Schmerz und Sehnsucht geschwisterlich umarmen. Im Geiste fest geschmiegt an die schlummernden Kinder der Liebe söhnt der Kummer sich aus mit dem widrigen Geschick.

Gelheilt zwischen Leben und Tod, fühlt er das Recht des Lebens und die Pflicht des Wirkens, mischt sich unter die Züge der fremdfühlenden Menschen und will ihnen werden, was er vermag. Im *Allegretto, 2/4 (Finale)* schreitet er munter und freundlich mit den Wandelnden vorwärts und hat den Riß im Herzen, der nicht heilen will; schlägt alle Kraft empor, munter, rüstig, freundlich und doch zum Tode betrübt.

So etwa ist der Wehmuthsgesang, der in das Gewand der Freude sich verhüllt. – Das wieder zu geben, wird an und für sich nicht leicht seyn. Volles, starkes Gefühl im Kräftigsten, Grossen, wie im Zarten spricht es wechselnd an. Dazu oft noch die ganz neuen, fremdartigen, keinesweges der Mode entnommenen Passagen, die nicht zu selten ermüdend sind; wo Sprünge und Rückungen nicht fehlen. Es verlangt demnach durchaus gewiegte Spieler und besonders viel Kraft und Fertigkeit in der linken Hand; es ist schwer, wenn es nicht blos den Noten nach, sondern mit Ausdruck und Leidenschaft, überhaupt geistvoll vorgetragen werden soll. Daun wird es tief eingehen und Kenner werden es äußerst brillant finden. Die Streichinstrumente sind nicht schwer, sie verlangen einen singenden, discreten, oft halb lauten Vortrag, damit sie das Rechte bringen. – Wer es einmal gut hörte oder spielte, hört und spielt es sicher öfter; es ist ein anziehendes Werk.

Gute Pianofortespieler mögen auch das folgende nicht übersehen⁴⁷⁷.

Nr. 4

1839

Allgemeine musikalische Zeitung

Recensione al *Second Trio brillant pour Piano, Violon et Violoncelle par Franc. Hunten, Oeuv. 91*, anonima

Dass Herr Franz Hunten sehr viele Liebhaber zählt, deren Geschmack er geschickt zu befriedigen weiss, welche sich daher auch gern an seinen weder schwer aufzufassenden noch darzustellenden Sätzen erfreuen, ist eben so bekannt, als den Musikkundigen die Kompositionsweise des Mannes bekannt ist, über welche wir auch zu verschiedenen Zeiten unsere Meinung, wie über populäre Musik überhaupt ausgesprochen und nichts Notwendiges mehr hinzuzusetzen haben. Jede Stufe der Bildung braucht ihre Unterhaltungen; benutzt man sie und weiß man die darauf sich Befindenden von einer zur ändern zu heben, so ist der Vortheil klar. Der erste Satz, All., 3/4, Dmoll; der zweite, Andante molto moderato, 6/8, Bdur, und der dritte, Allegretto con fuoco, 2/4, D moll, für Spieler, die so viel Fingerfertigkeit erlangt haben, als zu den größeren Leistungen des Komponisten gehört. Allen denen, die an Herrn Hüntens's erstem Trio Unterhaltung fanden, wird auch das neue Zusagen und sich ihnen

⁴⁷⁷ AmZ, Vol. 35, Nr. 22, 29 Maggio 1833, pp. 357–360.

nützlich machen. Sie werden daher von selbst und mit Recht darauf achten. Kluge und redliche Lehrer wissen von solchen Werken Vorteil und selbst für die Kunst zu ziehen⁴⁷⁸.

Nr. 5

1842

Neue Zeitschrift für Musik

Recensione al *Preisgekröntes Trio* di Luis Wolf a cura di Robert Schumann, non inserita negli *Scritti Critici*

Referent hat obiges Trio nur einmal gehört: es ist indeß so klar und einfach, daß an einmaliges Anhören schon hinzureichen scheint, über die Composition ein Urtheil zu fällen.

Der Namen der Hrn. Preisrichter erinnere ich mich nicht mehr genau; jedenfalls aber haben sie ein Talent ausgespäht, das Aufmunterung verdient, und, glaubt es sich nicht etwa schon fertig, gewiß noch Bedeutendes zu Tage bringen wird. Dafür spricht die erfreuliche Richtung, die sich im Allgemeinen im Trio zeigt, die ungekünstelte Art des Ausdrucks, die bereits erlangte Fertigkeit in Handhabung der Form. Verdiente so der talentvolle Künstler ein Lob, so doch kaum einen Preis. Es wäre schlimm, wenn unter den zur Mannheimer Preisausschreibung eingesandten Trio's nicht wenigstens ein Fünftel dem L. Wolf'schen gleichzuachtender Stücke sich gefunden hätte, – oder die Einsender müßten alle einen sonderbaren Begriff von preiswürdigen Trios haben, – und so arm sind wir in Deutschland noch nicht, daß wir dem ersten besten den Lorbeer nachzutragen brauchten. Doch streiten wir nicht um das Glück, das der gekrönte Componist gehabt; auch Glück gehört zur Kunst, und doppelt beneidenswerth der Künstler, dem es schon im Anfange seiner Laufbahn lächelt, aber auch doppelt verantwortlich, wenn er den liebevollen Erwartungen, die man von ihm gehegt, nicht Wort hält, wenn er, eitel geworden durch den augenblicklichen Erfolg, sich gar verwirft. Die Person des Componisten ist mir übrigens nicht bekannt; ich weiß nicht, ist er jung oder alt, Nord- oder Südländer. Eines, aber, wie gesagt, geht aus seinem Trio hervor, daß er schöne Kräfte zum Wettstreit mitgebracht und daß die Zukunft auf ihn als auf einen rüstigen Kämpfer zählen darf. Wir fügen noch Einiges über die Composition selbst bei, damit man wisse, was man von ihr ungefähr zu erwarten hat. Die Form ist die gewöhnliche im Ganzen, wie in den einzelnen Sätzen, die Anlage mittlerer Größe; zu den sogenannten „großen“ Trio's gehört die Composition nicht. Eine entschiedene Eigenthümlichkeit spricht sie eben so wenig aus, wie eine Vorliebe für den oder jenen Meister, wenn nicht etwa für C. M. v. Weber. Der Satz ist rein, modern-einfach, die Ausführung nicht schwierig. Einen wirklich bedeutenden Charakter hat keiner der Sätze, wohl aber alle eine anmuthige Physiognomie. Am wenigstens behagte mir das Andante mit seinen altmodischen Variationen, am meistens das Scherzo. Der letzte Satz hat ein gar zu wohlfeiles Thema; der zweite Gesang ist musikalischer. Neues, feines in der Harmonie, im Passagenwerk etc. enthält das Trio wenig oder gar nichts, dagegen auch nichts geradezu Triviales. Diese einzelnen Züge mögen dem Leser einen Umriß von der Composition geben. Erfreulich ist es noch zu bemerken, daß ein in dieser Zeitschrift früher aufgestellter Ausspruch: „daß bei künstlerischen Wettkämpfen meistens einheimische Künstler den Preis davontrügen“, auf diese Preiscomposition nicht anzuwenden, da der Sieger, wie wir hören, in Wien lebt, welche Stadt, wie vieles Unkraut dort auch wuchern mag, uns denn doch von Zeit zu Zeit auch ein gutes Talent sendet, als das wir den Componisten nochmals bezeichnen müssen. –

12. [Robert Schumann]⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ *AmZ*, Vol. 41, Nr. 47, 20 Novembre 1839, p. 924.

⁴⁷⁹ *NZfM*, Vol. 16, Nr. 8, 25 Gennaio 1842, p. 31.

Nr. 6
1843

Allgemeine musikalische Zeitung

Recensione al *Grosses Trio in A für Fortepiano, Violine und Violoncell*, op. 76 di W. L. Reuling, firmata 16.

Wir können dem Leser kein deutlicheres Bild von diesem großen Trio geben, als wenn wir ihm eine Cantilene und einige Passagen daraus citiren:

The image shows a musical score for the first part of the Trio. It consists of three systems of staves. The first system is for the piano, with a 3/4 time signature and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo marking is 'espress.'. The second system continues the piano part, with trills marked 'tr'. The third system shows the violin and cello parts, with the violin part marked 'p leggiero' and the cello part marked 'etc.'.

und aus dem letzten Satze:

The image shows a musical score for the last part of the Trio. It consists of two systems of staves. The first system is for the cello, with a 2/4 time signature and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo marking is 'Allegro.'. The second system continues the cello part, with the word 'etc.' at the end.

Das Trio zeigt überall eine Meisterhand, die Arbeit ist gut, aber die Absicht des Verfassers, lediglich ein brillantes Salonstück zu schreiben, blickt zu sehr durch, und von Erfindung ist wenig die Rede. Die citirten Stellen beweisen, welchen äußeren Einflüssen er sich hingeeben hat. Die Cantilenen sind nicht neu und edel genug und die verbrauchten Passagen mahnen an eine überstandene Zeit des Virtuositenthums. Referent zweifelt aber keineswegs, daß gerade dieses Trio viele Freunde finden werde. Es wird den beabsichtigten Effect gewiß nicht verfehlen, und ist für alle drei Spieler unterhaltend und dankbar. Der Componist hat außer einer Menuett noch ein Scherzo beigefügt, so dass da Ganze aus fünf Sätzen besteht⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ AmZ, Vol. Nr. 41, 11 Ottobre 1843, p. 734.

Nr. 7

1845

Allgemeine musikalische Zeitung

Recensione al *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello* di Richard Würst, op. 5, firmata C. K. [Carl Kobbmaly]

Es erweckt immer schon ein günstiges Vorurtheil für einen Kunstjünger unserer Zeit, denselben, statt mit allerhand leichtfertigem Modetand, als z. B. „*Variations brillantes*“, „*Fantaisie sur des thèmes*“ etc., „*Reminiscences de la*“ etc. u. dergl. seichtem Virtuosenkram, mit einer Arbeit hervortreten zu sehen, die, abgesehen vom Resultate und der befriedigenden Lösung der Aufgabe, von vorn herein schon einen höheren Grad künstlerischer Bildung und Ausrüstung, vor Allem aber ein tüchtiges, ernstes Streben voraussetzen läßt. Eine wohlwollende Kritik, vermag sie auch in solchen Productionen vor der Hand weniger schon vollendete Kunstwerke und Erfolge, als nur erst mehr oder weniger gelungene Versuche und Studien zu erblicken, ist dann immer gar gern geneigt – wenn nur der Kern darin gut und irgend verlohrend ist –, von den mancherlei, zur Zeit noch hervortretenden äußeren Unebenheiten, von gewissen dilettantistischen Unbehilflichkeiten in der *Factur* u. s. w. abzusehen, und, ohne dadurch etwa misstraurisch oder erkältet zu werden, von dem sich ihr darbietenden Inhalte auf den Umfang des hervortretenden Talentes zu schließen, und dabei letzterem ein freundlich aufmunterndes Wort zuzurufen; wie denn, beim beginnenden Kunstjünger mehr den Stoff, das Was, beim fertigen Meister hingegen mehr die Bewältigung und Verwendung des ersteren, das Wie oder wohl eigentlich Beides in Betracht zu ziehen, sich als das geeignetste Verfahren erweisen dürfte. – Diese allgemeinen Bemerkungen mögen, ehe wir in's Besondere eingehen, als Vorwort dienen, um den Standpunct, von welchem wir bei vorliegendem Opus ausgehen zu müssen glaubten, zugleich aber auch den dadurch bedingten Maatsstab näher zu bezeichnen, den wir bei folgender Beurtheilung anzulegen uns bewogen fanden.

Den eben entwickelten Ansichten zufolge nimmt daher zunächst das Material – Dasjenige, was im Kunstwerk als das Tiefe und Ureigenste, als eigentlicher Ausfluß der geistigen Persönlichkeit des Künstlers sich uns darstellt – unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, erregt vor Allem es unser Interesse, daraus zu ersehen, ob und in welchem Grade dem nach aller Wahrscheinlichkeit noch jungen Componisten die ersten Haupterfordernisse des Componisten: Erfindungskraft, Melodie, zu Gebote stehen. Die deshalb angestellten, durch wiederholte genaue Durchsicht der Partitur und mehrmaliges Hören unterstützten Untersuchungen stellen das „Trio“ von R. Würst als eine Arbeit heraus, die, ohne in jenen beiden Punkten gerade Außerordentliches, eigentlich geniale, kühne, kurz solche Züge darzubieten, welche besondere Fülle und Kraft der Erfindung verriethen, und ohne daß die darin enthaltenen Melodien sich durch große Originalität und Bedeutendheit bemerklich machen, gleichwohl von des Componisten Beruf und Talent, das sich hiernach als zum „wohlhabenden Mittelstande“ gehörig zu erkennen gibt, immer schon ein rühmliches Zeugniß ablegt.

Das „Trio“ besteht aus vier Sätzen: 1) *Allegro con moto*, G moll, C-Tact; 2) *Adagio*, G dur, 2/4 -Tact; 3) *Menuetto* (*All.o con brio*), D moll, 3/4-Tact, und 4) *Finale*, *Allegro vivace*, G moll, C-Tact, von denen sich 1, 3, 4, sowohl in der Erfindung, in der Anlage, Durchführung und inneren Einheit, als was den natürlichen Fluß und sicheren *Ductus* betrifft, als die gelungensten darstellen, während No. 2, welche weniger diese Vorzüge darbietet, aus diesem Grunde auch weniger befriedigt.

Wenn – ungeachtet der oben aufgestellten Bemerkung, daß der Werth einer Jugendarbeit weniger von der äußeren formellen Abrundung, von der grösseren oder minderen Geschicklichkeit in der *Factur* u. s. w. abhängig gemacht werden kann, und daß bei der Beurtheilung weniger die etwaigen Mängel in der Ausführung, in der Verarbeitung des

Materials, als vielmehr dieses selbst in's Gewicht fällt – gleichwohl einiges dahin Bezügliche hier hervorgehoben wird, so geschieht dies nicht, um die Vorzüge des betreffenden Werkes dadurch herabzusetzen, oder wohl gar ein gänzlich verwerfendes Urtheil darüber zu begründen, sondern nur, um dem Componisten, indem wir ihn auf einzelne Fehler und Schwächen aufmerksam machen, über die geeignete Weise, dieselben für die Folge zu vermeiden, einige Winke an die Hand zu geben. Was sich zunächst bei Würst's Trio dem Kenner aufdringt, ist der, wenn auch nicht durchgängige, Mangel des eigentlichen Triostyls – Styl hier nicht sowohl auf den Gedanken selbst, als auf den Ausdruck desselben, auf die geeignete Behandlung und Benutzung der drei zu gegenseitigem Zusammenwirken sich hier vereinigenden Instrumente, auf die dieser Vereinigung entsprechende und dadurch bedingte musikalische Satzart angewandt. In dieser Beziehung herrscht in dem Trio noch eine große Zufälligkeit und Willkürlichkeit vor; es fehlt allen drei Theilen, besonders aber der Geigen- und Violoncellopartie, oft noch jene Selbständigkeit, jene Bestimmtheit, zu Folge deren Entwicklung, Fortschreitung, Wendung u. s. w. jeder einzelnen Stimme von vorn herein, wie durch große, urewige, musikalisch-logische Gesetze und Normen bedingt erscheinen, von deren Wesenheit der Musiker zwar keine bestimmte Rechenschaft abzulegen vermag, gleichwohl aber jeden Verstoß gegen sie erkennt, wie viel mehr es gewahrt wird, wo sich der Componist gänzlich ausserhalb dieser Gesetze befindet. Daher macht sich, um durch Beispiele des hier Angedeutete näher zu veranschaulichen, trotz aller, der Clavierstimme mitunter aufgebürdeten Vollgriffigkeit nicht selten eine gewisse, unerquickliche Leere bemerklich; daher erscheint manches der Violine, dem Violoncello Zugetheilte so gewissermaßen improvisirt, so beiläufig, gleichsam mehr ad libitum-artig – als erst nachträglich (um die Instrumente, die doch einmal da sind, irgendwie zu beschäftigen) hinzugefügte bloße Ausfüllstimme –, denn als wesentlich zum Ganzen gehörig und darein eingreifend. – In der Form dagegen bekundet der Componist bereits viel Gewandtheit und Sicherheit, und nur wenige Einzelheiten finden sich vor, wogegen sich Einwendungen erheben lassen, z. B. erscheint (erster Satz, G moll) die alsbaldige häusliche Niederlassung in B gleich auf der zweiten Seite, obwohl von Seiten der Harmonie Alles für gehörige Einführung geschehen, doch der Idee nach zu wenig vermittelt und auch, was die zuerst angeregte Gemüthsstimmung betrifft, zu sehr mit der Thür in's Haus gefallen. Ferner wirkt die (Anfang des zweiten Theiles) so schnelle Rückkehr wieder nach G moll und die abermalige stricte Wiederholung einer bereits im ersten Theile zweimal gehörten Phrase, die durch grössere melodische und harmonische Mannichfaltigkeit, mit Beibehaltung der Motive, leicht zu umgehen war, nicht angenehm

Hin und wieder kommt der Componist mit dem Rhythmus in's Gedränge, z. B. Seite 4, System 3, 4, Tact 1–11, Seite 11, System 3, 4, ist offenbar ein Tact entweder zu viel oder zu wenig. Dergleichen dilettantische Ungefügigkeiten, so zu sagen, rhythmische Hiatus, finden sich auch im Adagio Seite 15, System 2, Seite 19, System 1, im Menuetto, erster Theil, und im Finale Seite 27 und 28, Seite 33, vor.

In der thematischen Ausführung leistet Herr Würst bereits Bedeutendes, wofür das Ganze, vornämlich aber der erste und letzte Satz, worin er seinen Themen tapfer und gewandt zu Leibe geht, mehrfache Belege darbieten. – Wir schneiden von dem Componisten mit dem aufrichtigsten Wunsche: er möge die Erwartungen, zu denen sein Werk jedenfalls berechtigt, mit der Zeit rechtfertigen. –

C. K.⁴⁸¹

Nr. 8

1846

Allgemeine musikalische Zeitung

⁴⁸¹ AmZ, Vol. 47, Nr. 38, 17 Settembre 1845, p. 636.

Recensione al *Second Grand Trio pour le Piano, Violon et Violoncelle* op. 66 di Felix Mendelssohn Bartholdy, firmata A. K. [August Kahlert?]

Wenn man nach so manchen in hin und herschwankenden Richtungen sich ergehenden Kunstwerken zu einem gelangt, das ein unzweideutiges Gepräge der Meisterschaft in allen Einzelbeilen, wie im Ganzen an sich trägt, so ruht man gern aus, wie bei einem Menschen, der den Frieden gefunden hat und ihn über Alles verbreitet, was in seine Nähe kommt. Jedermann kennt Mendelssohn's klaren, durchsichtigen, bei aller polyphonischen Fülle aus einzelnen selbständigen Stimmen gewobenen Styl. Er braucht nur einen anscheinend kleinen Gedanken, um ihn zu etwas Bedeutendem zu gestalten. Er hat keinen strahlenden Reichthum von buntfarbigen Motiven zu verschwenden. Aber die Weisheit, wonach er mit dem ergriffenen verfährt, stellt ihn fester in der musikalischen Literatur, als Viele, deren an hübschen Einfällen, ja an Affect reiche Musikstücke überall die Nähle, das Flickwerk zur Schau tragen, dessen sie nicht entbehren konnten, weil die einzelnen Einfälle doch, gehe es nun, wie es wolle, verbunden sein wollen. Welche Nothbrücken werden da von einem Thema zum anderen geschlagen; wie verschieden, wenn man eine Stimme allein betrachtet, sieht ihr ganz zusammenhangloser Bau von dem fließenden Gange, den z. B. so eine Violoncellstimme in einem Mendelssohn'schen Trio darbietet, aus. Gleich die ersten zwei Tacte des ersten Allegro's (C moll, 4/4), welche das Piano allein auf dem tiefen C des Violoncello's ruhend hat, enthalten, so wenig grandios sie auftreten, den Schlüssel zu dem ganzen Salze, und doch schützt das diesem entgegengesetzte Motiv, das sich jenem wie zufällig verknüpft, das Ganze vor Monotonie. Wiedererkennen wird jeder an Vielem den werthen Meister, z. B. im Andante, oder im Finale etwa an dem zweiten in Es eintretenden Thema, seine Gedanken stehen zu einander in einer gewissen Verwandtschaft, wie dies auch bei Spohr, so verschieden beide Meister sind, der Fall ist. Viel Eigenthümliches hat aber z. B. das Scherzo im Zweivierteltact. So gehe denn das Trio hin zu den Clavierspielern aller civilisirten Völker; es repräsentirt nicht die Salonmusik, sondern die deutsche Kammermusik auf eine erfreuliche und würdige Weise.

A. K. [August Kahlert?]⁴⁸²

Nr. 9

1846

Neue Zeitschrift für Musik

Recensione al *Trio concertant sur des thèmes italiens, für Pianoforte, Violine od. Clarinette und Violoncello*, op. 15 di Charles Vollweiler, firmata O.

Wir würden dieses Trio ruhig und ohne innere Bewegung dem Leser als eine Sammlung verschiedentlicher, nicht mit besonderer Geschicklichkeit zusammengeleimter physiognomieleser italienischer Themen vergeführt, und jenen Salon-spielenden Dilettanten empfohlen haben, welche es lieben, bei Teetassengeklapper sich sehen und hören zu lassen, wenn es nicht durch seinen Autor mit dem Titel „Trio“ bezeichnet wäre. Das ist ein Nachtheil für das Werk. Denn wer denkt nicht dabei an Beethoven und seine Trios? Und nun der Zusatz: *sur des thèmes italiens*? Ist es nicht, als würde man bei der Nase gezwickt! Das Aergerlichste aber ist, dass man gegen die Richtigkeit des Titels gar Nichts einwenden kann, denn die Composition ist für drei Instrumente geschrieben. Freilich hat Beethoven einen anderen Begriff eines Trios *de facto* festgestellt, und seinen Begriff einige Anerkennung erzwungen; was thut das? Hr. Vollweiler hat seinen eigenen Begriff! Wenn aber Hr. Vollweiler darin, daß er vor einigen Jahren durch Composition einer Sonate den ausgesetzten

⁴⁸² *AmZ*, Vol. 48, Nr. 30, 29 Luglio 1846, p. 502.

Preis errang, eine Aufforderung hätte sehen wollen, gediegenere Arbeiten zu liefern als die in Rede stehende, so wäre das unseres Erachtens nicht anders als in der Ordnung gewesen⁴⁸³.

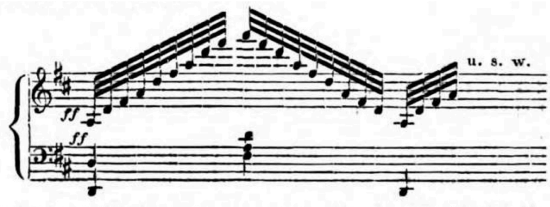
Nr. 10

1847

Allgemeine Musikalische Zeitung

Recensione al *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello*, op. 1 di J. C. Metzger, firmata 16.

Dieses Trio, vermutlich die Erstlingsgabe eines Anfängers, bietet wenig Interessantes. Sonaten, Duo's, Trio's etc., wenn sie auch nur für den Unterhaltung fordernden Salon, oder für die Jugend, die sich durch Zusammenspiel üben und befestigen soll, geschrieben werden und sich in leichten gefälligen Gedanken bewegen, müssen doch immer eine schöne edle Form zu bewahren suchen und durch inneren Werth und Gehalt, durch Verarbeitung und geschickte Verwebung der musikalischen Gedanken und Phrasen interessiren. Hier ist davon nichts zu finden, und wir sind in großer Verlegenheit, gegen den jungen Mann weniger nachsichtig sein zu müssen, als wir es bei einem Opus 1 so gern zu sein pflegen. Es ist darin wenig Gehalt, wenig Geschmack, wenig innerer Zusammenhang, wenig Talent. Im ersten Satze finden wir eine Menge an einander gereihter melodischer Sätze ohne Plan und Zusammenhang, und die wenigen äußeren Effekte, die er hervorbringt, sind eben nur hohle Scheineffekte. Nachdem er uns im 8ten Takte das Thema (d minor) vorgeführt, welches nach 16 Takten recht füglich schließen konnte, um einen anderen kräftigen zur Ausarbeitung unumgänglich nöthigen Nebenthema Platz zu machen, führt er dieses sogleich mittelst einer Cadenz wieder in Dur FF ein, begleitet es in brillanten, drei Oktaven umfassenden Harpeggien in der Pianofortestimme, die dem modernen Variationenbravourgeschmack längst verfallen, und wohl bei Steigerung und Variirungen von Kantilenen, aber nicht in Sonaten, Trio's etc., am Wenigsten gleich zu Anfang anwendbar sind, wo man die Minen erst geschickt anlegen soll, wenn man später Knalleffect haben will. Zum Belege sehe man Seite 4:



Auch an Härten fehlt es nicht, die das Ohr beleidigen, z. B. Takt 18 und 19 der Uebergang:

A musical score snippet showing the transition between Cello and Piano parts. The Cello part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The dynamic marking is 'Pforte.' (forte). The notation includes slurs and accents.

Aus ähnlichen Scheineffekten besteht auch zum Theil das Adagio, siehe die Kadenz der Violine und die Figur im Pianoforte beim pp. Am Besten gefällt uns das einfache Scherzo, nur trocken ist es, und das kurze Finale, weil sie sich wenigstens von der Sucht zu glänzen freihalten und ein, wenn auch bescheidenes, Ganze zu bilden suchen. Jedoch fehlt auch hierin Erfindung und Geschmack. Wir wünschen von dem hoffentlich noch jungen Componisten in

⁴⁸³ *NZfM*, Vol. 25, Nr. 40, 14 Novembre 1846, p. 159.

Zukunft Werthvolleres zu sehen und rathen ihm wohlmeinend, nicht jeden Versuch in die Welt zu schicken⁴⁸⁴.

Nr. 11

1847

Allgemeine musikalische Zeitung

Recensione anonima ai *Drei Salon-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello* di Silphin vom Walde

Herr Silphin hat sonderbare Salonbegriffe. Salonstücke sind solche, wobei man reden, spielen und Thee trinken kann. Die ausländischen Opernmelodien und das Figurengerassel dazwischen schlagen soweit durch alle Conversation durch, dass man zuletzt ohne die geringste Compromittirungsgefahr in die gehörige und gebräuchliche Kunstbewunderung und ästhetische Entzückung ausbrechen kann. Vorliegende drei Trio sind vollkommene Salontäuschungen. Wer nicht aufmerksam zuhört, ist gerade angeführt. Wer aber aufmerksam zuhört, wird die fatale Bemerkung machen, dass er in der Zerstreuung sein Herz mitgebracht, und folglich für alle Salonfreuden des Abends verdorben ist. Kurz, in allen diesen drei Stücklein haben die Finger gar nichts zu thun, ausser die Dolmetscher des Gemüths zu machen, und das ist eine niedrige entehrende Arbeit, von der sie sich heutzutage gottlob fast ganz emancipirt haben.

Die erste Nummer wäre anstatt Romanze besser Elegie getauft worden, denn eine solche Stimmung bringt sie hervor. Die zweite, Notturmo, hätte gar keine Bezeichnung gebraucht; Jeder, der eine Liebe im Herzen trägt oder einmal getragen hat, wird gleich fühlen, dass der Geliebten ein sehnsüchtiges Nachständchen gebraucht wird. Die dritte Nummer ist eine ordentliche dramatische Scene vor dem Bilde der Mater dolorosa. Eine unglückliche windet sich in ihren Schmerzen vor der Gebenedeiten. Da ertönt in der Kapelle ein Choral. Ruhe und Trost scheint in das Herz einzuziehen. Aber der Schmerz ist gewaltiger und kehrt siegend zurück. Von Neuem erklingen die beschwichtigenden Töne; Hoffnung, Glaube dringen mit ihm ein, schwächer und kürzer zuckt die quälende Empfindung nur noch dazwischen, und beruhigt endet zuletzt das Ganze. Etwas kürzer könnten die langsamen Tempo's in dieser Scene gehalten sein⁴⁸⁵.

Nr. 12

1848

Neue Zeitschrift für Musik

Recensione di Emanuel Klitzsch ai Trii di:

- Jan Van Boom, *Erstes großes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello*, op. 14;

- Charles von Beriot, *Erstes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello*, op. 59

Die Phantasien sind verschwunden, Etüden im Abnehmen, Tarantellen, Polkas in Mißkredit, – Alles schreibt jetzt Trios, Sonaten, Symphonien. Dagegen ließe sich gar nicht einwenden, wenn nur der Inhalt auch der Form und besonders dem Umfange entspräche. In diesen Kunstformen ist nun einmal so viel geleistet worden, daß man unwillkürlich einen höheren Maaßstab anlegt; möge die Kritik dahin wirken, daß das Unlautere vom Guten geschieden und aus der Liste der usurpirten Namen gestrichen werde.

Dem ersten obengenannten Verfasser begegnen wir zum ersten Male. Die Kunst scheint in Stockholm im geringem Verkehr mit dem musikalischeren Theile Europas zu

⁴⁸⁴ *AmZ*, Vol. 49, Nr. 35, 1 Settembre 1847, p. 603.

⁴⁸⁵ *AmZ*, Vol. 49, Nr. 48, 1 Dicembre 1847, p. 834.

stehen, so wenig Einfluß ist hier ersichtlich; dem schon bejahrteren Verfasser würde es schwer werden, den betretenen Weg zu verlassen, daher nehmen wir das Gebotene wie es eben ist, und lassen dem guten Willen Gerechtigkeit widerfahren. Durchgängig lobenswerth ist das emsige Streben nach Melodie, wenn gleich die Erfindung durch Aengstlichkeit und merkliche Unbeholfenheit in der Modulation beeinträchtigt ist, auch sucht der Verfasser die Instrumente möglichst selbständig zu behandeln, was freilich nicht recht gelingen will. Man sieht aber den redlichen, guten Willen, und somit ziehe er seines Weges in Frieden.

Nicht so mit Beriot. Dieser hat früher zu der eleganter Literatur einige recht geschmackvolle Beiträge geliefert; seinen letzten Werken nach nahmen wir das Trio mit einigem Mißtrauen zu Hand, fanden uns aber dennoch getäuscht. Die Construction ist so eigenthümlich, daß wir es uns nicht versagen können, den ersten Satz flüchtig zu skizziren. – Dieser beginnt mit der Fugenthema der Mozart'schen Symphonie (in C), Pianoforte und Violine unisono, während das Violoncell pizzicato herumspringt. Nachdem mittelst diverser Wiederholungen und fünf Schlüssen in D zwei Seiten glücklich gefüllt sind, kommen vier Tacte in B, wiederholt, übermäßiger Sextenaccord nach A, desgleichen nach E, zweites Thema, – nämlich das durch einige Dutzend Variationen bekannte aus dem Piraten – durch Redensarten verlängert und vom Violoncell wiederholt, wozu die Violine zu galoppiren anhebt und das Pianoforte mit fortreißt, worauf der erste Satz mit markerschütterndem Tremolando und einigen Tonleitern schließt. Nach zweimal vier Tacten mit Wiederholungen kommt der zweite Theil, das heißt: der erste Note für Note, wenn auch anfangs anders vertheilt, die fünf Schlüsse getreulich beibehalten, so wie die B-Dur Oase; ein übermäßiger Sextenaccord geht bedauerlicherweise verloren, da wir durch den ersten schon auf der Dominante ankommen. Nun das Piratenthema mit Zubehör nach D transponirt, Galoppade, Tremolando und Tonleitern come sopra. – Schluß. Das Andante besteht aus bekannten Redensarten. Im Finale herrscht gleiche Oekonomie wie im ersten Satze, nur daß die Motive weniger eklatante Reminiscenzen enthalten. Das Violoncell ist, wahrscheinlich der Gemeinnützigkeit wegen, entbehrlich, die übergedruckte Violoncellparthie kann der Pianofortespieler, so weit sie wesentlich ist, mit übernehmen. (Kleine Noten wären zweckmäßig gewesen.) In der Stimmenführung herrscht eine solche Verworrenheit, daß die drei Instrumente einander alle Augenblicke auf die Füße treten. Als Beispiel seltener Nachlässigkeit und Geschmacklosigkeit folgende vier Tacte, die viermal vorkommen:

The image shows a musical score snippet for three instruments: Violin (Viol.), Violoncello (Vello.), and Piano (Pfte.). The score is written in 2/4 time and consists of four measures. The Violin part is in the upper staff, Violoncello in the middle, and Piano in the lower. The music is in G major (one sharp) and features complex rhythmic patterns and accidentals. The Violoncello part is marked 'pizzicato' and the Piano part is marked 'piano'.

und solch' ein Machwerk entblödet sich der Verfasser nicht als Trio zu veröffentlichen. Wann werden die Verleger aufhören mit Namen zu handeln, anstatt Werke drucken zu lassen!
[Duett von Moliqne]

Die Ausstattung obiger drei Stücke ist gut, einige Druckfehler sind leicht zu verbessern⁴⁸⁶.

E. K. [Emanuel Klitzsch]

Nr. 13

1848

Neue Zeitschrift für Musik

Recensione di Emanuel Klitzsch al *Trio für Piano, Violine und Violoncello*, op. 6 di Carl von Turanyi

Hinsichtlich des Standpunktes gehört dieses Trio einer überwundenen Zeitperiode an. Von dem, was die neuere Zeit an Inhalt in ähnlichen Tonwerken gebracht, lässt sich nichts in demselben auffinden. Die Form überwiegt überhaupt die Inhalt; erstere ist mit Geschicklichkeit und Kenntniss gehandhabt, die Pianofortepartie aber reicher bedacht als die der anderen Instrumente, man vermisst das innige, wesentlich mitwirkende Eingreifen derselben, häufig treten sie nur obligat auf, um bald wieder untergeordnet, ausfüllend zu dienen. Das virtuose Element in der Pianofortestimme, das brillante Passagenwerk macht sich öfters zu sehr geltend, es artet in hübsche Klingelei aus, sagt aber nichts. So die harmonische Klingklangsumspielung im Andante. Die Zeit ist überwunden, wo man mit solchen Künsten Effect machte. Arbeit wollen wir, aber geistige, einen Inhalt, den der Geist als Reflex seiner Erlebnisse und Errungenschaften abspiegelt. Irgend wie Bedeutung haben die Motive, die der Componist vorführt, nicht. Hier und da blickt Spohr'sche Art durch, bald stärker, bald schwächer daran erinnernd. Der erste Hauptgedanke des ersten Satzes hebt ernsthaft an, verspricht etwas; aber der zweite Hauptgedanke vernichtet wieder den Eindruck mit seiner entsetzlichen Fadheit. Hier lässt sich keine Verwandtschaft unter den beiden Motiven auffinden; sie sind nicht durch einander bedingt, sondern bloß lose angereiht, haben also keine künstlerische Berechtigung. Das Scherzo läßt den Humor vermissen, das kecke Leben; es erinnert an mehrere Scherzos früherer Zeit (z. B. Reissiger), in denen das Individuelle nicht zur Darstellung kommt. Pikant ist die Pizzicato-Begleitung der Instrumente im Trio. Das Andante verspricht in seinem Anfange mehr als den Verlauf bietet. Wiederum ist der erste Hauptgedanke gut und zeigt Inhalt, den das folgende aber verwässert. Des Fortspinnens eines guten Gedankens, des Verarbeitens desselben zu einem harmonischen Ganzen, in dem das Einzelne als nothwendige Folge des Grundgedankens erscheint, ist der Componist noch nicht mächtig. Das Finale ist der schwächste Satz. Die contrapunktische Verarbeitung des Hauptgedankes giebt keinen Ersatz die Leere an Inhalt. Das zweite Motiv mit seinem Tanzrhythmus und seiner Leichtfertigkeit will nicht gut passen für ein Trio, in dem wir seit Beethoven Gedankenarbeit, wie in anderen ähnlichen größeren Tonwerken, zu hören gewohnt sind. Der Componist zeigt jedoch Streben, und mag, da er erst Op. 6 zählt, die Erscheinungen der neuesten Zeit auf diesem Gebiete aufmerksam verfolgen, um den Anforderungen genügen zu können, die die Kritik Angesichts anderer, bedeutungsvollerer Werke dieser Art zu machen gezwungen ist.

Emanuel Klitzsch⁴⁸⁷

Nr. 14

1851

Neue Zeitschrift für Musik

⁴⁸⁶ *NZfM*, Vol. 28, Nr. 43, 27 Maggio 1848, p. 254–255.

⁴⁸⁷ *NZfM*, Vol. 29, Nr. 15, 19 Agosto 1848, p. 77.

Recensione di Theodor Uhlig al *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell*, op. 1 di Hugo Ulrich

Der Pflichtmässig gründlicheren Besprechung eines Op. 1 von größerem Kaliber seien einige allgemeine Bemerkungen vorausgeschickt.

So gewiß die Werke eines „gemachten“ Componisten lieber von vollkommener Form bei mäßigem Inhalte, als von himmelstürmenden Gedanken bei mangelhaftem Ausdrucke derselben zu zeugen haben, so gewiß ist es erfreulicher, wenn man in einem Op. 1 nach der Seite des Inhalts hin ein Zuviel, als wenn man ein Zuwenig antrifft, sollten bei dem Zuviel auch einige Unvollkommenheiten in formeller Beziehung mit unterlaufen. Nichts in der That ist widerlicher, als einen jungen Componisten mit der vollkommenen Routine des Machens bei dem gänzlichen Mangel alles Dessen, was das Machen erst zu rechtfertigen hat, anfangen zu sehen. Gleichwohl ist die Oeffentlichkeit nicht für Kinderarbeiten und Schülversuche vorhanden: eine gewisse Reife des Geistes, wie einem gewissen und wahrhaftig nicht niederen Grad des technischen Geschicks muß man von einem Jeden verlangen, der mit seinen Produktionen diese Oeffentlichkeit behelligt. Daher kann ein debutirender Componist bloß nach einer Seite hin und auch hier nur in sehr beschränkter Weise von der Kritik eine größere Nachsicht verlangen, als ein bereits engagirter Musikproducent: und diese Seite ist eben die formelle, bei ihrer Kritik aber in solchem Falle „technisches Geschick im Allgemeinen“ von „höchstem Grade technischen Geschicks“ zu unterscheiden, während „technisches Ungeschick“ ohne Umstände mit Protest nach Hause geschickt wird. Ein „Streben“ in musikalischer Beziehung giebt es nicht. Kann ein Neuling noch nicht auf einigen Füße stehen, so ahnt er nach: bei diesem Verfahren kann man von einem „lößlichen Streben“ sprechen, sobald er statt anerkannt schlechte Muster anerkannt gute Muster nachahmt; diese Nachahmung aber wird sich immer nur auf das Formelle beziehen können, weil überhaupt bloß das Formelle nachahmbar ist. Im Uebrigen jedoch ist bloßes Streben gleich Null, Gelingen, Können aber erst Das, ohne welches von der Sache überhaupt die Rede gar nicht sein kann.

Hr. Ulrich debutirt mit einem Trio in der gewöhnlichen Form, deren Sätze er jedoch numerirt: Nr. 1 Allegro, Nr. 2 Scherzo, Nr. 3 Adagio, Nr. 4 Finale. Durch dieses Verfahren will er wahrscheinlich in aller Offenheit bekennen, was die meisten anderen Componisten – sei es aus Gewohnheit oder aus Malice – in einer gewissen Unentschiedenheit lassen: nämlich den Mangel eines inneren Zusammenhanges unter diesen Sätzen. Eine solche Aufrichtigkeit nimmt uns nun schon für den Debütanten ein. –

Was die Gedanken des Werkes anbelangt, so lauten die allein gut mittheilbaren und die Erfindungskraft seines Schöpfers hinlänglich charakterisirenden sogenannten ersten Hauptgedanken der schnellen Sätze wie folgt:



Diese Gedanken zeichnen sich durch Ungezwungenheit vorteilhaft aus, verrathen aber weder eine besondere Erfindung, noch auch eine starke Vorliebe des Componisten für das Gewähltere. Nicht alle übrigen Gedanken des Werkes stehen ihnen gleich: tiefer steht d. h. geradezu trivial ist z. B. ein Gedanke, der im Adagio vorkommt und folgendermaßen lautet:



Höher steht dagegen der sogenannte zweite Hauptgedanke des ersten Satzes, den wir – um dem eben angeführten die Wage zu halten – gern mittheilen würden, wenn der Raum es gestattete. – Die Ausführung der Gedanken ist überall ihrem Gehalte entsprechend, fließend, nicht ganz ohne einzelne interessante Züge und zeugt von der Gewandtheit des Componisten, wie von der Ungezwungenheit seines Naturells. Hieraus jedoch erkennt man schon, daß das Erstlingswerk des Hrn. Ulrich mehr nach der Seite eines routinirten Machens, als nach der einer originellen Erfindung hinneigt. Wir wollen diese unerfreuliche Bemerkung nicht gemacht haben, ohne gleichzeitig zu erwähnen, daß gleichwohl sämtliche Sätze des Werkes eine wohlthuende Frische athmen. – Noch mehr erkennt man dem Gründung in der Natur des Componisten aus einem Blick auf die größeren Formen: sämtliche Theile der einzelnen Sätze verbinden sich zu einem in dieser Beziehung vollkommen befriedigenden Ganzen; Alles ist mit Geschick gemacht, nirgends stören Ungehörigkeiten im Gedankenganze und dergleichen. – Die Instrumentation des Werkes verräth, daß auch Hr. Ulrich und schon in seinem Op. 1 mehr für Orchester denkt, als für den gleichwohl gewählten Verein weniger Soloinstrumente, – eine Erscheinung, der man in unserer Zeit in den meisten größeren Werken jüngerer Componisten begegnet: zu dem Pianoforte gehörte wenigstens noch ein kleines Orchester, um unseres Debutanten Gedanken vollkommen entsprechend auszudrücken. Die Behandlung des Pianoforte zeigt dagegen an einzelnen Stellen, daß der Componist selber entweder nicht Das ist, was man heut zu Tage einen „Clavierspieler“ nennt, oder daß es als solcher keine eigenen ganz besonderen Ansichten hat.

Hr. Ulrich hat ohrstreitig Sinn und Geschick für größere Formen, seine Detailarbeit ist dagegen nicht selten sehr mangelhaft. Das Wichtigste in dieser Beziehung muß hier angeführt werden:

- 1) Die erste 4 Tacte auf Seite 5 offenbaren in hohem Grade daß, was wir „musikalische Unreinlichkeit“ nennen möchten. Wenn man erst die diatonische Tonleiter von Des-Dur in Sechzehnteilnoten zu halben Noten A und H im Basse spielen darf, – wenn man ferner rasche Gänge mit einander verbinden darf, deren melodische Folge Zusammenhänge ergibt wie h/ais c/h d/c: dann sind alle Schranken gefallen, die man als „Regeln“ des reinen Satzes bisher geachtet und eine Barbarei bricht herein, gegen die keine Kritik mehr aufkommen kann.

- 2) Seite 17 beginnt mit folgenden Annehmlichkeiten für die rechte Hand des Pianisten:



Wenn nun auch diese Bestandtheile eines Gedankens vorher an andere Stimmen vertheilt waren und hier bei Wiederkehr dieses Gedankens ihr Nichtvorhandensein allerdings auffallen würde, so muß man beim Anblick solcher Unmenschlichkeit doch fragen: war denn hier gar keine andere und bessere Stimmenvertheilung möglich?

- 3) Seite 18 beginnt mit 5 Tacten „Augenmusik“: lang gehaltene Harmonien, deren wesentliche Bestandtheile an die hier gewählten Instrumente vertheilt sind, bilden eine gedachte aber keine hörbare Musik.
- 4) Die zwei letzten Zeilen dieser Seite enthalten in der Clavierstimme eine Gegenstimme zum Thema mit einer Begleitung, deren gelindeste Bezeichnung „abgeschmackt“ sein dürfte.
- 5) Daß sich Melodie und harmonische Begleitung so zu einander verhalten dürfen, wie auf Seite 28 in folgender Stelle,



erfahren wir erst durch den Componisten des vorliegenden Trios. Man lernt doch alle Tage etwas Neues!

- 6) Eine Polyphonie wie die einiger Stellen auf Seite 29



geht ebenfalls über unseren Horizont.

- 7) Gewiß bildet der Componist sich etwas auf sein harmonisches b in der C-Moll Tonart des Trio ein: wir dagegen vermögen die sieben Mal vorkommende Stelle nicht schön zu finden.



- 8) Eine Stimmenvertheilung wie die bei dem sofort wiederkehrenden Thema des Adagio auf Seite 37 müssen wir ausgesucht ungeschickt nennen.
- 9) Den Harmoniegang zu Ende der Seite 60 hat bei ganz gleichen melodischen Motive Auber seiner „Stimmen“ musikalisch viel reinlicher und wirkungsvoller, wie nicht minder zum ersten Male benutzt. Hr. Ulrich konnte es nur schlechter machen, als der eigentliche Erfinder. Man urtheile selbst!



10) Eine Orthographie endlich wie



darf man ebenfalls ausgesucht schlecht nennen.

Es ist sehr, ein Gesamturtheil über das vorliegende Werk abzugeben: es enthält nach jeder Seite hin Lobenswerthe neben Tadelnswerthen. Den Laien und Dilettanten mag es durch die Ungezwungenheit und gewisse Frische der Hauptgedanken und ihrer Ausführung, so wie überhaupt durch seine Fertigkeit in formeller Bezeichnung befriedigen: der Kenner dagegen wird stets in einer zahlreichen Menge von Einzelheiten Steine des Anstoßes erblicken, die ihm selbst beim besten Willen eine unbefangene Hingabe an die allgemeine Wirkung des Werkes auch dann verwehren müssen, wenn der nicht eben hohe Grad der Erfindung den Vorsatz zu solcher Hingabe überhaupt aufkommen ließe.

Es ist daher auch schwer, dem Componisten zu rathen, wie es einem jungen Anfänger gegenüber Sitte und Pflicht einer väterlichen Kritik wäre. Wie es uns scheint, fehlt Hrn. Ulrich weder Anlage noch Geschicklichkeit, aber wohl die nöthige Reife des Geistes. Will er, ehe er wieder an ein größeres Werk geht, den Eintritt dieser Reife des Geistes erst abwarten, und bis dahin alles Das gründlich studiren, was in den erwähnten Gebieten der Kunst schon vor ihm anerkannt Musterhaftes und Großes geleistet worden ist: so werden wir in Zukunft sicher etwas Gutes von ihm erwarten dürfen.

Die Clavierstimme und gleichzeitige Partitur des Trio zählt über 60 Seiten, und wimmelt von bedeutenden und unbedeutenden Druckfehlern, deren specielle Angabe uns wahrlich nicht zugemuthet werden kann.

T. U. [Theodor Uhlig]⁴⁸⁸

Nr. 15

1852

Neue Zeitschrift für Musik

Recensione a cura di Theodor Uhlig al *Trio für Pianoforte, Violine und Viola*, op. 37 di Ignaz Lachner.

Wir hätten es kaum für möglich gehalten, daß ein Tonkünstler der Jetztzeit sich gänzlich rein erhalten könnte von allen den musikalischen Einflüssen, die seit der Epoche des mittleren Beethoven den Entwicklungsgang unserer Kunst gestaltet haben: in Hrn. J. Lachner aber begegnen wir in der That einem Componisten, dessen ganze musikalische Denk- und Ausdrucksweise unmittelbar an Mozart und etwa an den Beethoven erinnert, der die Hornsonate Op. 17 geschrieben hat. Wir berichten diese Erscheinung, ohne über sie in irgend einer Weise abzurtheilen: tadelnd könnten wir uns um so weniger über die vorliegende Composition aussprechen, als sie in ihrer Art und Weise vollkommen gut genannt werden muß. Es ist wahr, von Neuheit, Originalität, Erfindung ist auch nicht eine Spur in der Musik des Hrn. L., abgesehen davon aber ist dieselbe gesund, keineswegs gemein, sondern nur etwas gewöhnlich, und formell tadellos. Persönlich, gestehen wir, ziehen wir diese Eigenschaften in einem musikalischen Werke gesellschaftlichen Zweckes den geistreichen Formlosigkeiten aller Art in den Instrumentalcompositionen mancher bedeutenderen Talente unbedingt vor.

⁴⁸⁸ *NZfM*, Vol. 35, Nr. 19, 7 Novembre 1851, p. 197.

Warum? Weil wir hier eine harmonische Einheit vorfinden, deren Wirkung man sich zu ruhig hingeben kann, wenn man von allen idealen Anforderungen absteht und sich auf eine Stufe mit der Gesellschaft stellt, für welche dergleichen Kunstwerke bestimmt sind. In der That liegt in dieser Andeutung der einzige Maaßstab für die gerechte Beurtheilung eines Werkes der vorliegenden Art: es ist zu einem rein praktischen, gesellschaftlichen Zwecke bestimmt. Unsere Gesellschaft aber ist in Masse weder geistreich, noch von idealen Bedürfnissen gestachelt; sie ist vor Allem Eines: philisterhaft. Diese Eigenschaft bildet den vollkommenen Gegensatz zu der Haupteigenschaft derjenigem Kunst, die wir Idealisten allein als eigentliche Kunst anerkennen. Sehr kindlich würden wir handeln, wollten wir den eben angeführten Gegensatz durch eine um jeden Preis feindselige Kritik seiner Erscheinungen bekämpfen; – fruchtbar könnte unsere Kritik nur sein, wenn sie auf eine Vernichtung der Ursachen dieser Erscheinungen ausginge, wozu natürlich in einer Recension der Ort nicht ist. Wenn wir also auf der einen Seite offen bekennen müssen, daß wir allerdings eine Kunstanschauung bekämpfen, aus der Werke wie das Trio des Hrn. L. hervorgehen können, so lassen wir auf der andern Seite diesem Werke doch alle Gerechtigkeit widerfahren. So viel im Allgemeinen für heute über einen Gegensatz, zu dessen weiterer Auseinandersetzung wir später leider nur zu oft Gelegenheit erhalten werden.

Im Besonderen ist nur sehr wenig über das vorliegende Trio zu sagen. Bei der verhältnißmäßigen Seltenheit genügender Violoncellisten wird das Werk den Musikzirkeln vieler mittleren und kleineren Städte sehr willkommen sein, um so mehr, als sämtliche Partien leicht aufzuführen sind, ohne deshalb geradezu dürftig ausgestattet zu sein. Daß die Pianofortestimme nicht zugleich Partitur ist, darf man nach unserer modernen Gewöhnung als eine Mangelhaftigkeit bezeichnen. Die übrige äußere Ausstattung der Werkes ist zu loben.

T. U. [Theodor Uhlig]⁴⁸⁹.

Nr. 16

1852

Neue Zeitschrift für Musik

Recensione di Theodor Uhlig al *Trio in B-Moll für Piano, Violine und Violoncell*, op. 5, di Robert Volkmann

Es giebt Tonwerke von gar mancherlei Art, denn das Vermögen und die Ansprüche der schaffenden und genießenden Menschheit sind sehr verschieden.

Wir haben da z. B. eine ganze und ziemlich stark angebaute Gattung von Musik, die wir hier als „Unterhaltungsmusik der edleren Art“ bezeichnen wollen. Kein eigentliche schöpferischer Drang treibt die Componisten der Werke dieser Gattung zum Kunstschaffen, und wo kein Drang sich offenbart, da ist auch keine Kraft, die der Rede werth wäre. Dagegen sind hier in der Regel Kenntnisse, Fleiß und die volle Naivität der rein musikalischen Potenz zu finden: es soll eben bloß „Musik gemacht“ werden. Dieses Musikmachenwollen verdammen wir nicht schlechthin, sobald in den Erfolgen desselben nur eine vollkommene Beherrschung des technischen Theiles der Kunst und eine gesunde Empfindung, sein unedles Gemüth, sich aussprechen. Wir haben auch nie versteht, Musikwerken dieser Art ein (immer nur sehr relatives) Lob zuzusprechen, verwahren uns aber gegen die Annahme, als schenkten wir denselben unsere eigene Sympathie. Ganz im Gegentheile: nur in Rücksicht auf eine Welt, die das Vorhandensein solcher Kunstwerke nun einmal nöthig macht und die wir durch „Kunstkritik“ nicht ändern werden, lobten wir, woran wir selber keineswegs uns zu erbauen vermögen. Die Blüthe der hier gemeinten Richtung fällt eigentlich in die vergangene Epoche; heut zu Tage sind es namentlich ältere Componisten von gutem Namen, unter der jüngeren

⁴⁸⁹ *NZfM*, Vol. 36, Nr. 5, 30 Gennaio 1852, p. 49.

Künstlerwelt nur die ausgemachten Philister, welche diese Richtung verfolgen und vertrauten. Der sogenannten „soliden“ Musik, die in den Werken derselben ihre eigentliche Stätte findet, entspricht in den Werken der Literatur die Spießbürger-Moral; und so wie diese solide Musik im Grunde nur einem ehrbaren „gesellschaftlichen“ Zwecke dient, so drehen die ihr entsprechenden Literaturwerke sich hauptsächlich um den ganzen Kreis des „bürgerlichen“ Lebens und ihr Centrum, die Familie, diesen bis auf den heutigen Tag alleinigen Angelpunkt der wahrhaft „populären“ Kunst.

Ferner haben wir eine namentlich in neuerer Zeit stark angebaute Gattung von Musik, welche wir als die „Musik der Geistreichen“ bezeichnen möchten. Ihre Componisten besitzen mehr Geist als Naivität, einen anerkennenswerthen Grad von allgemeiner Bildung, eine gewisse Vielfältigkeit, mitunter auch Geschmack und wie diese schönen Dinge alle heißen, nur aber ebenfalls nicht den wirklich schöpferischen Drang, dessen Mangel in ihren Werken jedoch für den minder Hellblickenden durch andere Eigenschaften sich verdeckt. Es ist dies eigentlich die „kritische“ Richtung der Musik, und die Componisten derselben wollen als gescheute Leute nicht gerade bloß Musik machen, sondern wissen recht wohl, daß heut zu Tage noch etwas mehr geschehen müsse, nur aber bringen sie in der That nichts Anderes zu Stande, als Musik, die mitunter reizvoll, interessant und fesselnd, mitunter aber auch unerbaulich im höchsten Grade anfällt. Auch die Werke der Geistreichen loben wir, wenn sie maaßvoll auftreten und nicht geradezu über die Schnur hauen, ohne mit ihnen zu sympathisiren; wir loben sie: nicht in Rücksicht auf die Welt, die sie weder versteckt, noch verlangt (denn diese Welt ist nun einmal nicht „geistreich“ und wird es auch nie werden), sondern in Rücksicht auf ihre Verfasser, deren Talent und Streben immer eine gewisse Achtung verlangen und verdienen, die selber nur aber nicht verlangen müssen, daß man sie für mehr ansehe, als sie wirklich sind: für wahre Dichter, die sie aber nicht sind. Die geistreichen Componisten existiren erst seit Beethoven, den sie in gröblichem Mißverstand für den Ihrigen halten, der aber keineswegs zu ihnen zu gehören die Ehre hat. Die Geistreichen sind nur mit Hülfe der Journalkritik, die sie zum Theil selber ausübten, zu der zweifelhaften Berühmtheit gelangt, die für genießen und die man ihnen gönnen mag: im Leben laufen ihnen die unbedeutenden Producten der besseren Musikmacher von der ersterwähnten Gattung jederzeit den Rang ab. Ueber den Mangel aber an allgemeiner Anerkennung in der Gegenwart wissen die Geistreichen mit dem Gedanken an die Zukunft, an die Unsterblichkeit ihrer Werke, sich hinwegzusetzen. „Das ist ja Beethoven ebenso ergangen!“ ist der Refrain dieses Chorus.

Endlich aber giebt es auch weiße Sperlinge, selbst in der Gegenwart: Musikwerke, in denen ein wirklich schöpferischer Drang, ein wahrer innerster Dichterberuf, damit Poesie, Begeisterung, hoher Flug der Phantasie, ein drängender Inhalt, der nicht nach der voraus bestimmten Form fragt, aber sicher sein darf, die rechte, sei es auch eine ungewohnte, Form zu finden, sich ansprechen. Diese Werke sind sehr selten, von ihrer Art aber ist das vorliegende Trio des Hrn. Volkmann, der zwar noch keinen Namen hat, desto mehr aber wahren Beruf zur Kunst. Hr. V. beschränkt sich nicht durch Beugung unter die Klassische Form, wie alle die sogenannten soliden Componisten von Begabung, deren Werken wir unsere Anerkennung bereitwillig zollten, obschon sie selbst bei allem inneren Gehalte nur „Nachahmungen“ waren; Hr. V. schreibt auch nicht mit „versteckten Intentionen“ und in einer „musikalischen Manier“, wie die namhaftesten der modernen Instrumentalcomponisten, die vor Allem auf das „Neue“ ausgehen; – Hr. V. wandelt vielmehr auf den Wegen, die Beethoven in seinen allerletzten Werken betreten hat: dies aber ist keineswegs Nachahmung, denn nachahmbar ist eben nur die Form; wo dagegen die feststehende Form von der Gewalt des eigenthümlichen Inhaltes zersprengt wird, wie in jenen Werken Beethoven's, da ist eine Nachahmung nicht mehr möglich. Wir sind nicht so blödsinnig, Hrn. V. gegenüber von „Abwegen und Irrthümern“ zu sprechen, wohl aber hellblickend genug, um ihn einen Ueberfluß an Mangel allgemeinerer Anerkennung zu propheziehen. Und wenn auch die Kritik ihre Sympathie mit einer solchen Musik den Leuten zu jeder Stunde in die Ohren schreien

wollte, so würden Philister doch immer Philister bleiben. Es mag und wird eine Kunst für Alle geben, an welcher auch der Höchstgebildete wahre Freude empfinden kann; immer aber wird es auch eine besondere Kunst geben, die nur für wenige Auserwählte vorhanden ist, und unter diese letztere Kunst müssen wir das Trio des Hrn. V. rubriciren. Ein gütiges Geschick bewahre dies Werk von Aufführungen in den Salon und Soiréen: es gehört in den kleinen Kreis der Kunstgebildeten! Wir versichern den Componisten unserer vollsten Sympathie und unseren Lesern, daß uns seit Ausübung des kritischen Berufes noch kein einziges Instrumentalwerk vorgekommen ist, welches, was Bedeutendheit des inneren Gehaltes, Tiefe, Originalität und Selbständigkeit anbelangt, mit dem vorliegenden Trio sich messen könnte. Und dieser Gehalt spricht in einer durchaus eigenthümlichen, neuen Form sich aus.

Wir sollten nun eigentlich wohl ein Näheres über Form und Inhalt des V.'schen Werkes sagen: wir würden sehr viele Worte machen müssen, ohne dem Leser einen Begriff von der Beschaffenheit desselben zu verschaffen; auch hegen wir eine gerechte Scheu vor der Analyse solcher Kunstwerke: über Conventionen mag man reden, das wahre Wesen eines eigenthümlichen Musikwerkes jedoch spottet jeder Darlegung durch Worte. Das Trio ist eigentlich eine Phantasie in mehreren, meist zusammenhängenden Sätzen und Sätzchen, deren Wechsel, wie deren äußerer und innerer Zusammenhang auf Gefühlsnothwendigkeiten beruhen, die mit Worten nicht nachzuweisen sind, für Denjenigen, der die nöthigen Voraussetzungen mitbringt, aber auch keines weiteren Nachweises bedürfen. Als diese Voraussetzungen ist nun aber nichts Geringeres zu nennen, als das vollkommene Innehaben der letzten Beethoven'schen Quartette: wer sie nicht theilt, muß auch vor dem Trio des Hrn. V. vor einem verschlossen Buche stehen.

Der leidigen Consequenz wegen haben wir nun noch zu erwähnen, daß das vorliegende Trio auch die schwache Seite der letzten Beethoven'schen Tonwerke theilt. Als diese schwache Seite ist die Unzureichendheit der gewählten Kunstmittel zu bezeichnen. Nun muß zwar zugegeben werden, daß selbst die Benutzung aller vorhandenen Kunstmittel nach ihrer modernsten, höchsten Entwicklung die Aussprache einer solchen Musik nicht wesentlich fördern würde, weil wir hier eben einen in der That reingeistigen Musikgehalt vor uns haben, dessen vollendete sinnliche Darstellung durch die uns zu Gebote stehenden Mittel noch immer zu wünschen übrig lassen müßte; gleichwohl bleibt dieses Hinausgehen des Inhaltes über die Möglichkeit einer vollkommen befriedigenden formellen Gestaltung immer ein Mangel. Während wir jedoch in dieser Beziehung bei allen „gemachten“ Kunstwerken mit dem Tadel grundsätzlich niemals zurückhalten, haben wir für den Beethoven der letzten Epoche und die ihm verwandten Geister nur ein mitleidvolles Bedauern. Wenn irgendwo, so findet hier in Bezug auf den Musiker seine Anwendung und Bestätigung, was Lessing in Bezug auf den Maler ausruft: „wie viel geht nicht verloren auf dem Wege aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel?“ Auch auf dem Wege aus dem Ohre in die Feder des Tonkünstlers geht gar viel verloren; dafür verlangt der Künstler freilich, daß man mit seinen Ohren höre. Wie viele Menschen giebt es nun aber, welche Beethoven's letzte Quartette mit den Ohren Beethoven's anzuhören vermögen?

T. U. [Theodor Uhlig]⁴⁹⁰

Nr. 17

1854

Neue Zeitschrift für Musik

[Robert Volkmann's Werke]

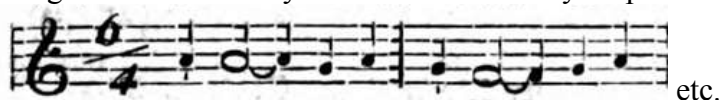
Recensione di firmata Hoplit [Richard Pohl] all' *Erstes Trio in F-Dur für Pianoforte, Violine und Violoncell*, op. 3

⁴⁹⁰ *NZfM*, Vol. 37, Nr. 4, 23 Luglio 1852, p. 36.

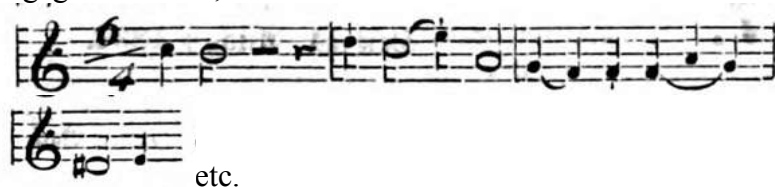
Es ist vor Allem nachdrücklich darauf aufmerksam zu machen, daß dieses Trio das erste von Volkmann ist, weit früher componirt als das B-Moll-Trio, wenn auch mehrere Jahre später erschienen. Daß Trio ist offenbar eine Jugendarbeit, für welche Volkmann wahrscheinlich früher keinen Verleger gefunden hatte, der sich aber einstellte, als das B-Moll-Trio so entschiedenes Aussehen gemacht hatte. Volkmann hätte vielleicht besser gethan, diese Arbeit, welche nicht den Anforderungen entspricht, die man jetzt an ihn zu machen berechtigt ist, in seinem Schreibtisch liegen zu lassen, anstatt sie nachträglich zu veröffentlichen. Jedoch kann die Herausgabe des Werkes im Grunde ihm Nichts schaden, da er sich unter den Musikern schon hinlänglich als geistvoller und tiefsinniger Tondichter legitimirt hat, wohl aber kann sie ihm neue Freunde werben, bei dem großen Heere der Dilettanti. Das Trio ist für Dilettanten ein wahrer Leckerbissen, und wie für sie gemacht. Es ist einfach, klar und kurz im formellen Bau; es ist melodios, durchsichtig und, wie man zu sagen pflegt, „ansprechend“ in seinem Gedankengang; es ist endlich – eine Hauptsache – leicht ausführbar, und von nur einigermaßen gewandten Spielern vom Blatt zu lesen. Lauter herrliche Dinge für einen Dilettanten-Salon – denn Salon Musik, im besten und edelsten Sinne, müssen wir das F-Dur-Trio nennen.

Der Melodiengang hat merkwürdigerweise entschieden Mendelssohn'schen Färbung, während der formelle Bau nicht das Maß der Beethoven'schen Trios erster Periode überschreitet. Volkmann läßt uns somit hier einen Blick in seinen Entwicklungsgang thun, der ganz interessant ist. Der junge Componist konnte sich seiner Zeit dem Mendelssohn'schen Einfluß so wenig entziehen, als hundert andere junge Componisten. Der Unterschied ist nur der, daß Volkmann nicht im Mendelssohn stecken bliebe, sondern sich rasch hindurcharbeitete und nach Beethoven allein sich bildete. Hier begann er natürlich nicht mit der letzten Periode, sondern mit der ersten, von welcher er aber mit seinem F-Dur-Trio sich rasch befreite, um im B-Moll-Trio sich schon den höchsten Aufgaben der Instrumentalmusik mit ganzer Seele hinzugeben.

Das F-Dur-Trio beginnt mit einem kurzen Andante für Clavier allein, dessen einfacher Melodie im 4/4 sich nach dem 12ten Tacte Violine und Violoncell zur Verstärkung so anschließen, daß die Violine mit der rechten, das Cello mit der linken Hand unisono gehen. Nach 22 Tacten wird derselbe Melodiegedanke in einem 6/4 Allegro, rhythmisch verändert, durchgearbeitet. Der Rhythmus hat in seiner synkopischen Form



etwas Unruhiges, Heftiges, welches durch den Rhythmus des Mittelsatzes in C-Dur nicht ausgeglichen wird, da die Melodie desselben in der Violine so geführt wird:



Derartige rhythmische Behandlungen, wenn sie uns athemlos einen ganzen Satz hindurchjagen, gehören in die Kategorie der musikalischen „Mucken“, und arten in Manier aus, wie wir bei Schumann erfahren mußten. Einigermaßen beruhigt und besänftigt werden durch den Schluß des ersten Satzes, welcher in das Tempo primo zurücklenkt, und uns die erste Gestalt der Melodie im 4/4 Tact mit einigen Figuren-Illustrationen wieder bringt.

Der zweite Satz, Scherzo, Allegretto vivace, 3/4, abermals F-Dur, im Trio aber Des-Dur, will uns am Wenigsten gefallen. Es ist der Beethoven'sche Schnitt in der Beethoven'sche Schnitt in den ersten Sonaten, aber ohne die Grazie des Meisters. Aus dem unschuldigen Motiv



läßt sich freilich Alles machen, doch kann man nicht sagen, daß Volkmann Viel daraus gemacht hätte. – Die Ausweichung des Trio nach Des-Dur ist sentimental und salonhaft, und die nahezu triviale Melodie des Trio entspricht auch vollkommen dieser Intention. Der dritte Satz, Andante, 3/4, B-Dur, ist anspruchslos, mehr ein Arioso- als Adagiosatz, und diesem Styl entsprechend knapp gefaßt, ohne Ueberladung oder übermäßige Gefühlserregung, aber hübsch gedacht und graziös gehalten. Die Durchführung im Mittelsatz ist nicht ohne Interesse, und ich glaube, man könnte diesen Satz it Glück aus der Sonate herausnehmen und einzeln vortragen, da er sich als abgeschlossenes und abgerundetes Musikstück recht gut präsentirt. Das ist nun freilich kein großes Lob für das Andante, als Theil des Trio betrachtet.

Das Finale, Allegro con fuoco, F-Dur, 4/4, ist der frischeste und gelungenste Satz. Da ist Feuer und Leben – als wollte der Componist sagen: „Ich bin des trockenen Tons nun satt“! Es geht zwar sehr unruhig und stürmlich darin zu, und die Durchführung entspricht auch nicht den Erwartungen, die der Anfang in uns rege macht, doch versprechen solche Sätze, wenn sie von jungen Componisten geschrieben werden, immer mehr für die Zukunft, weil man offenbar sieht, daß hier noch Form und Gedanken ringen, und nur die Kraft nicht ausreichte, um den jugendlichen Aufschwung schon gehörig zu unterstützen.

Man muß dem talentvollen Componisten Glück wünschen, daß er in seinen späteren Werken so leicht und schnell zu jener Höhe charaktvoller Wahrheit und künstlerischer Selbstständigkeit sich aufschwang, ohne in der Uebergangsperiode nur einen Augenblick länger zu verweilen, als absolut nöthig war. Volkmann verschmähte es, sich selbstgefällig im Besitz der Routine und Phrase zu wiegen, die ihm geläufiger sein mußte, als hundert Anderen, welche so lange in diesem wäßrigen Elemente schwimmen, bis sie an der Mittelmäßigkeit glücklich zu Grunde gehen.

Das ist eben der Unterschied zwischen geringen und großen Talenten. Auch hervorragende und begabte Geister können und müssen sogar in ihren Entwicklungsphasen schwächere Werke produciren, aber sie werfen diese leichteren Hüllen von sich, wie eine Königsschlange ihre alte Haut, die zu eng geworden ist, um den erstarkten Leib zu umfassen. Die „kleinen Meister“ aber häuten sich nicht – sie bleiben in demselben Fell ihr Lebelang. Sie tragen ihre Haut immer und immer wieder zu Markte, bis sie endlich so abgenutzt werden ist, daß nicht ein einziger Käufer mehr darnach fragt. – Die Verleger wissen davon zu erzählen!

Hoplit⁴⁹¹

⁴⁹¹ *NZfM*, Vol. 41, Nr. 7, 11 Agosto 1854, pp. 69–70.

N e u e 89

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: N. Frieze in Leipzig.

Dreizehnter Band.

№ 23.

Den 16. September 1840.

Lieder u. Gesänge (Schluß). — Sendschreiben an die Musikvereine von Heidelberg ic. v. J. C. Lobe. — Aus Zürich. — Vermischtes. —

Viele Boten gehn und gingen
Zwischen Erd' und Himmelluft,
Solchen Gruß kann keiner bringen,
Als ein Lied aus frischer Brust.
v. Eichendorff.

Lieder und Gesänge.

(Fortsetzung und Beschluß.)

Wir führen diesmal eine ziemliche Anzahl Erstlingswerke vor. Wenn aber einige darunter eine andere Werkzahl tragen als 1, sei es, weil die früheren Werke andere als Liedercompositionen enthielten, oder weil sie sich im Drucke verspäteten, so ist es doch jedenfalls zu ihren Gunsten, daß wir sie hier nicht aufzählen. Wie viele der uns hier zum erstenmale Begegnenden zur Unsterblichkeit gelangen werden, wer mag es wissen! Keines der vorliegenden Werke trägt ein so entschiedenes Gepräge, außer dem der Anfängerschaft, daß man über die Zukunft seines Urhebers einen sichern Schluß fassen könnte; doch sind uns, gestehen wir, bei dem einen und andern einige Zweifel gekommen.

G. v. Alvensleben, Sechs Lieder für Sopran od. Tenor. — Op. 1. — Berlin, Bote u. Bock. — $\frac{1}{2}$ Thlr. —

—, Sechs Lieder für Alt od. Bass. — Op. 2. — Ebendas. — $\frac{1}{2}$ Thlr. —

Die Texte sind von Göthe, Heine und Chamisso, und ihre äußerliche, oberflächliche Auffassung, und einiger steifen oder veralteten Wendungen ungeachtet eine gewisse Fertigkeit und Leichtigkeit der Arbeit geben den beiden Hefen mehr den Charakter des Dilettantismus, als der Anfängerschaft. Die sehr sangbaren Melodien, und eine Begleitung, die an Form und Stoff sich meist mit dem Gewöhnlichsten begnügt, doch auch manche interessantere Wendung aufzuweisen hat, vor allen Dingen aber stets leicht ist, sichern den Liedern leichten Eingang in geselligen, musikliebenden Kreisen. Wohl scheint in einzelnen

Stellen und Liedern sich etwas zu regen, das in dieser engen Sphäre sich nicht recht heimisch fühlt und höher strebt, doch nicht genug, um bestimmte Erwartungen zu rechtfertigen.

L. Dames, Lieder u. Gesänge. — Op. 3. — Berlin, Bote u. Bock. — $\frac{1}{2}$ Thlr. —

Harmonische Schönheiten, wie in dem 5ten dieser Lieder bei den Worten „fällt vom Auge“ und „schwände alle Pein“ (bei der Wiederholung), und im 6ten bei „sie könne“ und „mein Bächlein“ und das Zurückfallen, oder vielmehr Zurückplumpen in die Haupttonart am Schlusse des 4ten, sind selbst für ein Op. 1 und für den leichten, leichtem Salonten, auf den die Lieder unverholen ausgehen, doch fast zu naiv.

Theodor Kullack, 4 Lieder. — Op. 1. — Berlin, Schlesinger. — $\frac{1}{2}$ Thlr. —

Reinlicher und überhaupt gewandter harmonisirt, als die vorigen, gehen diese Lieder doch gleichfalls zu entschieden auf jenes niedere Ziel los, als daß weiter viel davon zu sagen wäre, als daß eine heitere, lachende Stimmung in ihnen vorherrscht.

F. Fehrer, Lieder mit Pste. — Op. 1. — Leipzig, Klemm. — 10 Gr. —

F. Gnüge, Gesänge m. Pste. — Op. 5. — Leipzig, J. Wunder. — 8 Gr. —

Neue, ungeahnte Tiefen der Erfindung erschließen diese Lieder nicht; sie sind aber gut und ehrlich gemeint; Koketterie und Gefühlsheuchelei sind ihnen fremd, und zu den gewählten Texten paßt das bescheidene, einfache Gewand, das ihnen die Componisten gegeben. Zu ra-

then ist ihnen freilich, daß sie an bedeutenderen Gedichten ihre Kräfte versuchen und stählen, und daß sie sich vertraut machen mit dem, was die Besten und Ersten bereits zu Tage gefördert.

W. v. Göthe, Gesänge f. 1 Sgft. m. Pfte. — Op. 1.
— Leipzig, Breitkopf u. Härtel. — 16 Gr. —

Noch unbeherrschte Naturkräfte in gährender, ungeklärter Masse, manches Treffende, glücklich Erfasste bei unfertiger, mangelhafter Technik, Talent und Schülertum im Kampfe, viel Wille und viel Jugend — kurz ein Erstlingswerk voll Hoffnung und keimenden Lebenstrieb. Auffallend ist an den Gesängen eine fast unausgesetzte Bevormundung der Melodie durch die Begleitung, die in Nr. 3 („Trennung“ von Wolff) so weit geht, daß die Singstimme gerade zu überflüssig und die Begleitung für sich ein Lied ohne Worte ist. Andererseits ist in demselben Liede die Begleitung so an den Versbau gefesselt, daß sie bei jedem Einschnitte gleichfalls absetzt und so den Faden immer aufs neue anknüpfen muß. Mit mehr Gewandtheit, doch wenig eigenthümlicher Erfindung ist Nr. 2 („An Kitty“ von Heine), wogegen dagegen „die Frage“ von Gruppe ausgeführt. Die „Meermaid“ (altshottische Ballade von Wolff), ist das fertigste, abgerundetste Stück der Sammlung.

Sigm. Goldschmidt, der todte Tänzer v. Heine, u. Sternelied von Lippmann. Für Bariton oder Bass. — Op. 1. — Prag, J. Hoffmann. — 54 Kr. CM. —

H. M. Storch, Der todte Müller. Der Reiter und Kindes Heimkehr. — Op. 2. — Wien, Mechetti. — 45 Kr. CM. —

Auch in diesen zwei Hefen verräth manches Schwache, Unbedeutende, neben Gutem und Treffenden, das häufige Sich-Begnügen mit dem Nothdürftigen, und namentlich im todten Tänzer und dem Sterneliede, die Unbehilflichkeit der Singstimme, wenn die Declamation mit dem Rhythmus und dem Fluß der Melodie in's Gebränge kommt, eine noch etwas unsichere Hand, doch beurkundet sie schon weit mehr formelle Gewandtheit und Geläufigkeit als die des vorhergenannten Hefes. Der Componist des todten Tänzers wird jedoch darauf bedacht sein müssen, dem Gesänge mehr Charakter und Farbe zu geben, und die allgemeine äußere, sinnliche Wirkung sowohl, als die besondere Charakteristik und das individuelle Gepräge nicht zu sehr auf die Begleitung zu stützen.

Schließlich können wir ein tabelndes Wort über die Unhöflichkeit einiger Liedercomponisten nicht zurückhalten, mit der sie eine so vandalische Gleichgiltigkeit gegen die Gedichte bei dem Sänger ihrer Werke voraussetzen, daß sie nicht einmal den Namen beizusetzen für nöthig halten. In den Hefen von Storch und Feyer ist bei keinem Liede der der Dichter genannt. D. L.

Sendschreiben

an die Musikvereine Heidelberg, Mannheim und Speyer,
von J. C. Lobe.

Berehrte Musikvereine!

Sie haben einen Preis von zwanzig Ducaten für ein Claviertrio ausgesetzt. Die Aufsätze, die bereits gegen die bisher gebräuchliche Weise, musikalische Preisaufgaben zu behandeln, gedruckt worden, sind Ihnen gewiß bekannt. Da Sie aber fortfahren, musikalische Preisaufgaben in der bisher gebräuchlichen Weise zu behandeln, so müssen Ihnen die dagegen vorgebrachten Gründe nicht genügt haben. Erlauben Sie mir, Ihnen den Gegenstand noch einmal, und von einigen bisher noch nicht betrachteten Seiten darzustellen.

Welchen Zweck verbinden Sie mit Ihrem Preisaus schreiben?

Wollen Sie ein Meisterwerk hervorlocken, das die musikalische Welt entzückt und jüngeren Talenten als hohes Muster zur Nachahmung dastehe?

Das wäre höchst verdienstlich, wenn es noch keine Muster- und Meistertrios gäbe, oder wenn Sie wenigstens beweisen könnten, daß von jetzt an, ohne Ihre Preisaufgabe, keine solchen mehr erscheinen würden. Aber es fehlt nicht daran, und wie bisher, werden sie auch in der Folge ohne solche Anregungsmittel zur Welt kommen. Ja, die Erfahrung lehrt, daß bis jetzt wenigstens durch alle musikalische Preisaufgaben das noch nicht erzielt worden ist, was ohne sie schon da ist, wirkliche Meisterwerke. Und das ist natürlich. Wer ein Meisterwerk schaffen kann, der ist ein Meister, und einen solchen regen nicht zwanzig vorgehaltene Ducaten und der Preis von Mannheim, Heidelberg und Speyer an, ihn treibt etwas Höheres und Mächtigeres, sein Genies. Er wird sich nicht gedrungen fühlen, bei den Musikvereinen um eine Krone zu werben, die ihm die Welt bereits ertheilt hat. Oder sollte sich z. B. ein Mendelssohn-Bartholdy wegen Ihrer zwanzig Ducaten und Ihrer Krone von Mannheim, Heidelberg und Speyer hinsetzen und ein Trio componiren?

Hätten Sie also diesen Zweck, so hieße das eine Anstrengung für etwas machen, was gar keiner bedarf, was ohne sie bereits geschehen ist und ferner geschehen wird. Es wäre ein vergeblicher Zweck, den haben Sie nicht, Sie haben einen andern.

Sie sehen, wie immer schwerer es in neuester Zeit jugendlichen Talenten wird, sich aus der Masse emporzuarbeiten und bekannt zu machen; wie manches reiche Talent aus Mangel an Anerkennung auf halbem Wege ermattet zusammenbricht; und solchen ängstlich und vergeblich Ringenden wollen Sie Gelegenheit geben, den

langsamem Weg aus der Dunkelheit zum Licht mit einem Siebenmeilenstiefelsatz zu überspringen.

Dieser Zweck ist ein vernünftiger, nützlicher, und jeder Kunstliebende muß Ihnen dafür dankbar sein.

Aber was ist Ihre erste und Haupt-Pflicht dabei?

Doch wohl keine andere, als die vollständigste Gewährleistung, daß das wirklich beste unter den eingesandten Trio's auch wirklich den Preis erhalten solle?

Denn wenn sich etwa ergäbe, daß darauf mit Sicherheit nicht zu rechnen; daß möglicherweise ein geringeres Trio einem besseren vorgezogen werden könne, so wäre Ihr Vorhaben mehr schädlich als nützlich.

Können Sie garantiren, daß das wirklich beste Trio apodiktisch sicher den Preis erhalten werde?

Aber ich will nicht das Unmögliche verlangen. Alles was man von einem menschlichen Unternehmen verlangen kann, ist: daß man die möglichst vernünftigsten, d. h. zweckmäßigsten Mittel dabei verwende; daß der Erfolg so sicher gemacht sei, als er von Menschen überhaupt gemacht werden kann.

Ob Sie das gethan, ist der Gegenstand der folgenden Untersuchung.

Sie wissen, daß die Wiener Kunstrichter die Lachner'sche Symphonie für preiswürdig, die Leipziger Kunstrichter aber nicht für preiswürdig erkannt haben. Ich brauche nicht zu untersuchen, welches von beiden Urtheilen das falsche, welches das richtige sei. Mir genügt das Factum, daß über ein und dasselbe Werk verschiedene und einander widersprechende Urtheile, und nicht etwa von Layen bloß, sondern von Künstlern und Kunstkennern gefällt werden können.

Woraus fließen Urtheile über einen Gegenstand? Aus Ansichten darüber. Woraus fließen verschiedene und einander widersprechende Urtheile über die Preiswürdigkeit der Kunstwerke? Aus verschiedenen und widersprechenden Ansichten von den preiswürdigen Eigenschaften derselben.

Wer hätte nicht ganz verschiedene Recensionen über ein und dasselbe Werk unmittelbar nach seiner Publication, und wieder ganz andere längere Zeit nachher gelesen? Wem wären die heterogensten Urtheile über dieselben Werke Mozart's, Beethoven's und anderer Meister mehr, je nach den Zeitmomenten, in welchen diese Urtheile gefällt wurden, unbekannt? Wer wüßte nicht, daß musikalische Kunstwerke heute für Monstra, nach zehn Jahren für Meisterwerke erklärt werden? Wer weiß nicht, daß Componisten und ihre Werke dieses Schicksal oft in derselben Zeit erfahren? daß sich wüthende Parteien für und wider sie bilden und bekämpfen? Man denke an die Gluckisten und Piccinisten in früherer Zeit, man denke an die Klassiker und Neuroromantiker unserer Zeit, man denke an Berlioz in Paris, — welch' verächtliches Urtheil über dessen Werke Fetis, welches entzücktes Urtheil darüber Paganini gefällt hat.

Bei so bewandten Umständen nun, wäre, sollte ich meinen, die allererste Frage, die Jeder, der mit concurren möchte, zu thun hätte, die: wer sind die drei Kunstrichter?

Sie sollen erst mit dem gekrönten Werke genannt werden.

Das ist schlimm!

Sie selbst, verehrte Vereine, halten eine Ansichts- und folglich Urtheilsverschiedenheit Ihrer drei Kunstrichter für möglich, denn in Ihrem Preisaus Schreiben heißt es ausdrücklich:

„Im Falle aber, daß sich in ihren (der Kunstrichter) Urtheilen eine Stimmenmehrheit nicht ergibt, geschieht die Preiszuerkennung durch urkundliches Loosen unter den dreien, als des Preises würdig von ihnen bezeichneten Werken“.

Dem aufmerksamen Leser werden bei diesem Sage viele Kopfschütteln verursachende Gedanken aufsteigen, ich aber will nur die einzige Bemerkung dabei machen: nehmen Sie, die Sie ihre Preisrichter bereits kennen, eine Meinungsverschiedenheit an, so werden Sie jedem Andern, der sie nicht kennt, noch andere Annahmen gestatten müssen, z. B. die, daß unter denselben sich möglicherweise zwei Fetise und ein Paganini, oder umgekehrt, zwei Paganini's und ein Fetis befinden können.

(Schluß folgt.)

Aus Zürich.

Ende August.

[Die Musikgesellschaft. — Leitende Künstler. —]

Es gehört zu den Seitenheiten, einen Artikel über unser musikalisches Leben in diesem Blatte anzutreffen, und doch wäre es sehr zu wünschen, daß öffentliche Besprechung und Anerkennung so mancher Leistungen und Bestrebungen unserer Künstler dieselben ermunterten zu fernerer Ausdauer, fernerm Festhalten am Bessern und des Standpunctes, auf welchen sich einige wenige Künstler in einer Stadt zu stellen haben, wo der überwiegende Dilettantismus mit möglichster Schonung behandelt werden muß und nur nach und nach auf bessere Wege gebracht werden kann, — wo sie durch vereintes kräftiges Zusammenwirken und festes Hinstreben zu einem Ziel einen entschiedenen, wichtigen Einfluß auf das leicht empfängliche Publicum ausüben können und müssen. Auch das Publicum führet eine solche öffentliche Anerkennung zu klarerer Erkenntniß und würdigerem Schätzung dessen, was es besitzt und ihm gegenwärtig geboten wird; es wird dadurch geneigter gemacht, selbst größere Opfer nicht zu scheuen, um Kunstinstitute und Vereine zu heben, und Männer festzuhalten, von deren Wirken und erprobter künstlerischer Thätigkeit es im Lauf der Jahre schon vielfältige Beweise erhalten hat. Die bessere oder schlech-

Neue ⁹³ Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: N. Frieze in Leipzig.

Dreizehnter Band.

N^o 24.

Den 19. September 1840.

Sendschreiben v. S. G. Votr. — Skizzen v. S. S. — Berichtigung. —

Ein Kranz ist gar viel leichter winden,
Als ihm ein würdig Haupt zu finden.
Götze.

Sendschreiben.

(Schluß.)

Müssen Sie aber diese Möglichkeit zugeben, so müssen Sie auch weiter zugeben, daß, je nachdem die eine oder die andere ganz verschiedene Ansichtweise die überwiegende ist, auch ganz verschiedene Werke den Preis erhalten können, und daß man ferner in diesen beiden möglichen Fällen nur sehe, daß das Publicum wenigstens nicht mit Gewißheit behaupten könne, das wirklich beste unter den eingesandten Werken, sondern nur das der Ansicht zweier Ihrer Kunstrichter von einem besten Trio am meisten genügende kennen zu lernen.

Die nächste Folge dieses Ihres Verfahrens muß sein, daß unter allen Einsendern von Trio's nur Einer die Unfehlbarkeit Ihrer Kunstrichter anerkennen wird, nämlich: der den Preis erhalten.

Alle anderen werden sagen: hätten wir eure Kunstrichter vorher gekannt, wir würden uns gehütet haben zu concurriren, denn der Begriff eurer Kunstrichter ist nicht der unsrige. Und weiter werden außer den Einsendern andere Künstler und Kunstkenner kommen und sagen: um Gott, ihr Kunstrichter, dieses Trio haltet ihr für ein ächtes, preiswürdiges!

Daß diese Fälle keine lustigen Annahmen sind, wissen Sie, denn genau alle diese Fälle haben sich bei der Lachner'schen Symphonie wirklich ergeben. Kann diese eine Erfahrung nun auch nicht als absoluter Beweis, daß es bei allen Preisbeurtheilungen jedesmal so kommen müsse, angenommen werden, so wird doch Niemand läugnen wollen, daß es unter allen möglichen Fällen jedesmal der allerwahrscheinlichste ist, und daß dieser allerwahrscheinlichste Fall unglücklicherweise gerade derjenige ist, welches das ganze Preisunternehmen als ein vergebliches und verfehltes erscheinen läßt.

Sollen sich demnach die Kunstrichter vorher nennen? Das ist nicht nöthig. Wir brauchen nicht ihre Namen, aber wir brauchen ihre Ansichten. Da der Concurrirnde es nicht sich, sondern anderen, den Kunstrichtern, recht machen soll, dieses Rechte aber, wie wir wissen, durchaus kein absoluter, sondern ein höchst relativer Begriff ist, so ist das allernächst zu Thunde bei einem Preisauschreiben: daß dasselbe bestimmt, klar und vollständig alle die Eigenschaften eines Claviertrio's aufzähle, welche zusammen genommen den bei allen ihren Kunstrichtern übereinstimmenden Begriff von einem ächten Werke der Art bilden, und daß sie garantiren, alle eingesandten Werke sollten nach diesem und keinem andern Begriffe beurtheilt werden.

Ist das geschehen?

Ich lese Ihr Preisauschreiben, und finde nur zwei Andeutungen in dieser Hinsicht.

Es soll erstens: nicht zu gedehnt und zweitens: schulgerecht sein.

In der That, eine naivere Aesthetik des Claviertrio's ist mir noch nicht vorgekommen!

Ich will das nicht zu gedehnt bei Seite lassen. Sie haben von allen Orten her klagen hören, daß die Lachner'sche Preis-Symphonie zu lang sei, und haben die Preisbewerber vor dieser Langweile erregenden und also nicht preiswürdigen Eigenschaft musikalischer Kunstwerke bewahren wollen. Es ist eine kleine negative Warnung.

Aber Ihre zweite, positive Eigenschaft schulgerecht!

Ja, wer da wüßte, welche Vorstellung Sie oder Ihre unbekanntem Kunstrichter damit verbänden! denn das ist Ihnen doch gewiß bekannt, daß es höchst schulgerechte Compositionen gibt, die in ästhetischer Hinsicht gar nichts taugen, so wie wir im Gegentheil sehr preis-

würdige Compositionen kennen, die wenigstens nicht schulgerecht, im gewöhnlichen Sinne dieses Wortes sind. Wenn Sie aber, wie wohl zu glauben, unter schulgerecht Alles was zu einem ächten Trio gehört, und also auch das Aesthetische meinen, so habe ich oben bewiesen, daß dieses Aesthetische eben kein absoluter, sondern ein relativer Begriff ist, und daß Sie also den Ihrigen weit bestimmter, klarer und vollständiger, als Sie es gethan, hätten auseinander sehen sollen.

Aber sind Sie vielleicht untereinander und mit Ihren Kunstrichtern selbst nicht ganz einig darüber?

Es liegt keine Injurie in dieser Frage, denn wir wissen Alle, daß dieses sehr schwer ist, daß es bis jetzt noch keine allgemein angenommenen, allgemein gültigen, bei allen Künstlern und Kennern übereinstimmenden Begriffe, sondern sehr verschiedene und widersprechende Begriffe davon gibt.

Nun denn, verehrte Vereine, so könnten Sie etwas viel Zweckmäßigeres und Nützlicheres thun, wenn Sie, anstatt einen Preis auf ein ächtes Trio, erst einen auf die Lösung der Frage setzten:

Welche Eigenschaften soll ein ächtes Claviertrio haben?

Sie werden freilich auch hier kein absolutes Resultat erhalten, aber eine bessere und vollständigere Aesthetik als die Ihrige, aus den zwei Merkmalen „nicht zu gedacht“ und „schulgerecht“ bestehende, ganz gewiß.

Nehmen Sie aber einmal den glücklichen Fall an, irgend ein scharfsinniger Künstlergeist stelle eine den Verhältnissen unsrer Zeit genügende Definition eines ächten Claviertrios auf, welches ein höchst nützlich und verdienstliches Werk hätten Sie alsdann gethan!

Ich glaube eben wahrscheinlich gemacht zu haben, daß musikalische Preisaufgaben nicht für Meister, sondern für junge strebende Talente da sind.

Diese können reiche Kräfte haben, aber über die Art der künstlerischen Verwendung derselben sind sie in der Regel noch sehr schwankend. Ihnen fehlt noch der kritische Geist und eine feste Ansicht über das Wesen echter Kunstwerke am meisten. Sie suchen sich dieselben aus Mustern zu abstrahiren, aber weder sind sie in der Wahl derselben sicher, noch wissen sie das Wesentliche von dem Unwesentlichen gehörig zu unterscheiden; oft nehmen sie das letztere, oder wohl geradezu Falsches für das Nachahmungswürdige, und verwenden schöne Kräfte lange Zeit, zuweilen wohl das ganze Leben hindurch, auf unrechte Weise. Hören wir nicht täglich Klagen über falsche Kunstrichtungen, gewiß oft ohne, gewiß aber auch oft mit Grund auszusprechen?

Höchst segensreich in dieser Beziehung müßte eine glückliche Lösung Ihrer Preisfrage ganz gewiß wirken. Nun wäre solchen jugendlichen schwankenden Talenten ein

bestimmtes Ziel aufgestellt, auf das sie mit festem Blick, geregelter Kraft und heiterer Zuversicht losschreiten könnten. Mächten Sie das Resultat dieser Preisfrage bekannt, und schrieben nun eine Preisaufgabe aus mit der Erklärung, daß Ihre Kunstrichter mit diesem Begriff übereinstimmten und die eingesandten Werke darnach beurtheilen wollten, dann, verehrte Musikvereine, hätten Sie die Mittel, eine musikalische Preisfrage zu stellen, gewiß sicherer gewählt, als es bis jetzt geschehen.

Aber nun will ich annehmen, es sei bereits so. Es sei eine bestimmte, klar und vollständige Definition des ächten Claviertrios vorhanden, und die Kunstrichter hätten garantiert, sie wollten diese einstimmig ihrer Beurtheilung zur Richtschnur dienen lassen. Wäre alsdann dasjenige Werk, welches dieser Definition unter allen eingesandten Werken am nächsten käme, sicher, den Preis zu erhalten?

Jetzt bin ich an den Punkten, die meines Wissens noch von Niemand in Untersuchung gezogen worden sind, und die doch gerade die entscheidendsten sind. Ich frage nämlich:

Welche Prozeduren nehmen Ihre Kunstrichter vor, um sich in Stand zu setzen, die Wirkung und durch die Wirkung den Werth der eingesandten Werke auf die sicherste Weise beurtheilen zu können?

Soviel ich weiß, sollen die Werke blos in der Partitur eingesandt werden, und nach dem Lesen der Partitur wollen die Kunstrichter ihre Urtheile fällen?

Ist dem so, dann rufe ich allen bereits über den Preisstrich brütenden jungen Künstlern zu: laßt es bleiben.

Man kann eine schriftliche Deduction lesend sicher beurtheilen, wenn man den Verstand dazu hat, aber nicht eine für das Gehör bestimmte musikalische Composition. Kein Componist in der Welt kann eines andern Componisten Werke blos mit dem Auge aus der Partitur, ohne es ausgeführt zu hören, apodictisch sicher beurtheilen, und ein Werk, das etwa gar von dem bisher Bekannten und Gewohnten abgeht, das etwa ganz neue Effecte bringt, und also in gewisser Hinsicht das Vorzüglichste, am Allerwenigsten. Hat doch bekanntlich einer unsrer allergrößten Meister, Beethoven, die Partitur des Freischütz lesend, bei gar manchen Stellen den Kopf geschüttelt, aber gemeint, Weber wird schon über die Effecte einig gewesen sein, und sie werden sich in der Ausführung schon machen.

Wenn also nicht alle Preisrichter, alle eingesandten Werke zunächst ausgeführt hören, so sind Sie, verehrte Vereine, nicht sicher, das wirklich preiswürdige Werk darunter kennen zu lernen und so etwas scheinen Sie auch selbst schon gefühlt zu haben in dem bereits oben angeführten Sage ihres Preisauschreibens:

Die Preisuerkennung geschieht durch drei, von diesen Vereinen zu erwählenden Preisrichter; im Falle aber, daß sich in ihren Urtheilen eine Stimmenmehrheit nicht ergibt, durch urkundliches Loosen unter den drei, als des Preises würdig von ihnen bezeichneten Werken!"

Wie, frage ich hier noch nachträglich, das Loos, ein Griff, ein Zufall soll den Preis ertheilen?

Nur unter den drei vorzüglichsten Werken, antworten Sie. Ja, aber in sofern Stimmeneinheit nicht da ist, hält doch jeder Kunstrichter das von ihm gewählte für das Beste unter den dreien, findet also ein Überwiegend Besseres an dem seinigen, gegen die andern gehalten? — Es ließe sich darüber noch gar viel reden, aber es ist nicht nöthig, denn noch bin ich nicht auf dem Punkte, die drei von den Kunstrichtern für die besten erklärten Werke, selbst wenn Sie dieselben ausgeführt gehört haben, darum für die besten zu halten.

Noch müßte ferner garantirt werden, das alle Werke vor allen Kunstrichtern nicht bloß ausgeführt, sondern daß alle Werke vor allen Kunstrichtern, auch gleich vollkommen ausgeführt werden sollen.

Denn welchen Einfluß auf das Urtheil über ein musikalisches Werk eine gute, oder eine schlechte, oder eine sehr schlechte und eine sehr gute Ausführung ausübt, weiß doch wohl Jedermann? — In dieser Stadt gefällt eine Oper, in einer andern fällt sie durch? Wie kommt denn das? bleibt denn das Werk nicht dasselbe? Das Werk bleibt wohl dasselbe, aber der Geschmack nicht oder beides zugleich nicht. Man höre ein Quartett, ich will nicht sagen von vier Stümpfern, sondern nur von vier gewöhnlichen Spielern, und höre dasselbe Quartett von den vier Gebrüdern* Müller; einer der Kunstrichter höre ein eingesandtes Trio von einem kalten Mechaniker, ein anderer höre es von Mendelssohn-Bartholdy, der allen Geist lebendig macht, ja man höre nur dasselbe Werk einmal auf einem gewöhnlichen Pianoforte, das andermal auf einem Breitkopf-Härtel'schen Patentwunderflügel ausführen, und behaupte, es komme immer dieselbe Wirkung und dasselbe Urtheil zum Vorschein?

Was ist das Resumé des bisher Gesagten?

Wer einen Preis auf ein bestes Trio setzen will, der muß:

- a) genau, klar und vollständig auseinandersehen, welchen Begriff er von einem besten Trio hat; er muß:
- b) garantiren, daß die Kunstrichter alle mit diesem Begriff übereinstimmen; er muß ferner:
- c) garantiren, daß alle eingesandte Werke vor allen Preisrichtern ausgeführt werden sollen; und muß endlich:
- d) garantiren, daß sie auch alle gleich gut ausgeführt werden sollen.

Sind alle diese Punkte garantirt, dann will ich jedem Talente rathen, sich um den Preis zu bewerben, aber — keinem Genie. Denn wenn wäre namentlich in der Musik, die Erscheinung unbekannt, daß besonders bevorzugte Geister oder Kunstgenies oft Werke schaffen, die wenigstens eine Reihe von Jahren der Mitwelt gar nicht ansprechen wollen, weil sie eine ganz neue vorher noch ungeahnte Bahn betreten? Don Juan fiel im Anfang durch, und Hiller in Leipzig, damals ein höchst geachteter Kunstrichter, äußerte zu Mozart, er habe wohl Anlagen, aber es gehe noch Alles zu wild und unkünstlerisch her, mit der Zeit könne jedoch etwas aus ihm werden. Wo du lebst, junges, feuriges Genie mit deinen neuen Bildungen, wirf sie in die Welt, aber schicke sie nicht zur Preisbewerbung ein. Die Zukunft ertheilt dir die Krone, die Gegenwart wird sie dir versagen. Denke an Leisewitz! Seinem Trauerspiele wurde ein weit geringeres vorgezogen, und aus Verdruß darüber schrieb er nie wieder etwas. Noch ist in der musikalischen Kunst durch Preisaufgaben kein Genie heraufbeschworen, wohl aber, wie obiges Beispiel zeigt, wenigstens in der dramatischen Kunst, eines getödtet worden. Man kann in dieser Hinsicht sagen: in dem Maße, daß ein Kunstwerk von dem bekannten Wege abweicht, weicht es auch von der Straße nach dem Preise ab. Mozart's Don Juan hätte bei seinem Erscheinen den Preis schwerlich gewonnen, vielleicht aber — die Jagd von Hiller.

Schließlich bemerke ich Ihnen noch, daß zwanzig Dukaten, groß gedruckt, armen Teufeln, wie Musiker in der Regel sind, schon in die Augen fallen können. Wenn Sie sich aber dafür das Eigenthumsrecht des gekrönten Werkes vorbehalten und es für ihre Rechnung herausgeben, so sieht Ihr ganzes Unternehmen weniger einem Opfer, das Sie der Kunst bringen, als vielmehr einer gut ausgefönnenen Speculation ähnlich. Auf ein gekröntes Trio ist die ganze musikalische Welt gespannt. Kommt keines, so behalten Sie Ihre zwanzig Dukaten, kommt aber eines, so behalten Sie sie auch, d. h. Sie nehmen Sie nach der Herausgabe wieder ein und aller Wahrscheinlichkeit noch mehr dazu.

Ich habe die Ehre ic.

J. C. Lobe.

S k i z z e n,

von H. H.

In finsterner Stimmung war ich nach Hause gekommen. Der einsame Spaziergang hatte mich ermüdet und ich war mich auf's Bett. Die lautlose Stille in dem Oben, von der Lampe nur düster erhellen Gemache und auf der Straße regte meine Einbildungskraft auf, und ich ließ mein ganzes Leben an mir vorübergehen. Dichtkunst, Philosophie, Naturwissen-

N e u e
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:

Franz Brendel.

Neunundzwanzigster Band.

Verleger:

Robert Frieze in Leipzig.

N^o 21.

Den 9. September 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 52 Nrn. 2¼ Thlr. Inventionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Für Pianoforte und Streichinstrumente. — Für Pianoforte. — Für Pianoforte oder Orgel. — Für Orgel. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Robert Schumann, Op. 63. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 Thlr. 15 Ngr.

Schumann's schöpferisches Wirken ergeht sich im vorliegenden Werke zum Theil auf demselben neuen Boden, den es bereits in der zweiten Symphonie gewonnen. So eigenthümlich der erste Satz dieser letzteren Tonschöpfung dasteht, so wenig er an Vorhandenes, an die früheren Werke des Componisten selbst erinnert, sondern auf dessen Zukunft und Diejenigen hinweist, die einst den Fortgang über ihn thun werden, so spiegelt auch der erste Satz dieses Trios nicht vorzugsweise die Vergangenheit und Gegenwart, sondern die Zukunft, die kommende Kunstperiode wieder. Hieß es neulich in diesen Blättern, „nach dem langen romantischen Traume habe eine andere Richtung, die des Stürmens und Drängens, die Zeit einer tief aufwühlenden, aber durchaus unklaren Gährung angehoben, bis jetzt sei aber nicht viel anderes als Schlacken an's Licht gediehen“; und ward dann nach dem gefragt, „dem es aufbehalten sei, den ersten reinen Silberblick aus dieser neuen Gluth hervorzulocken“: so geben jene Symphonie und dieses Trio bestimmte Antwort darauf. Viel ward von Schumann gehofft — er beginnt in diesen Schöpfungen sich zu erfüllen. Es stürmt und drängt in ihnen, in tief aufwühlender Gährung ist die Masse; die Gluth

steigert sich, daß die letzten Schlacken fallen; das edle Metall ist nahe daran, an's Licht zu treten. Freie ich, im Adagio der Symphonie den ersten reinen Silberblick zu erschauen? —

Was vorliegendes Trio betrifft, so gebührt dem ersten Satz der Preis. Seinem Inhalte nach ist derselbe nur dem ersten Satz der Symphonie zur Seite zu stellen. Hier und dort treibt die Schöpferkraft des Meisters unablässig vorwärts nach neuen Richtungen; das Forschen bricht sich Bahn in ferne Regionen, erspäht werthvolle Schätze, erbeutet sie sicher. In dem Symphoniesatz war es, als eröffne sich dem Blick ein weites, unabsehbares Reich, ein Reich, das bis dahin unentdeckt geblieben; Alles blieb noch, was in ihm Leben athmete, eingehüllt von dem Zwiellicht der Dämmerung; deutlich erkennbar ward es nicht. Aber das Gefühl, es müsse sich herrlich in diesem Reiche wohnen, faßte Wurzel, das Verlangen, in ihm eine Stätte zu gründen, weckte Freude und Wonne. So ist's auch bei diesem ersten Triosatz. Derselbe umwölkte Himmel; doch die Dämmerung weicht schon vor dem anbrechenden Tageslicht, die Nebel fallen, zertheilen sich; feste Haltpunkte werden dem Blick, Gestalten treten hervor voll Kraft und sittlicher Größe. Je mehr sich das Innere dem Eindruck hingiebt, der ihm wird, um so höher lebt es auf, wird erfüllt von gewichtiger Stimmung. Um so mehr erschließt sich das Verständniß und tritt das Neue in's Bewußtsein.

Die Melodie von der Violine vorgetragen, beginnt der Satz in folgender Weise:

Mit Energie und Leidenschaft.



Bis zum vierzehnten Tacte spinnt sich die Melodie so weiter; auf dem dritten Viertel desselben kommt die Periode mit dem tonischen Dreiklang zum Abschluß. Der Fortgang bringt die beiden Motive:



und ; nach geringem



Zuerst vom

Clavier vorgeführt, wird es hernach von Violine und Cello übernommen, von diesem jedoch zwei Viertel später als von jener, sie so in der unteren Octave imitierend; das Clavier begleitet dazu in nachschlagenden Sechzehnteln, wobei der Ton c orgelpunktlich hindurchklingt. Hierauf kehrt das erste Hauptthema in Dur wieder, die beiden Streichinstrumente theilen sich in dessen Ausführung. Im zweiundfunzigsten Tacte erscheint der Schluß des ersten Theiles, der unvermerkt in den Anfang wieder einmündet. Als neues Motiv tritt im zweiten Theile zunächst auf:



Dies im Verein mit dem, dem ersten Thema entnommenen Motiv: (welches bereits im Clavierconcert und der Symphonie höchst wirksam benutzt wor-

den), und das Dur-Thema bilden die Bestandtheile des weiter sich entfaltenden, dramatisch bewegten Lebens. Nach einigen dreißig Tacten verliert sich das Fluthen in immer schwächer werdenden Wellenschlag, einige Momente der Stille treten ein. So beginnt nun eine Musik wie aus höheren Sphären zu ertönen. Das Clavier bringt in ruhiger Achteltriolenbewegung ganz leise Accorde, aus Tönen der zwei- und dreigestrichenen Octave gebildet, zum Anschlag; sanfte Töne des Cello in der eingestrichenen Octave*) tragen dieselben. Die Melodie, welche die Oberstimme bezeichnet, bildet ein drittes Hauptthema, das etwas später in der Cellostimme als Grundbaß folgendergestalt zur Erscheinung kommt:



Das hierin enthaltene veröhnende Element tritt bald mit jenen andrängenden, bereits mitgetheilten Melodien in Wechselwirkung. An diesen Tönen hängt Herzblut, Niemand wird unberührt davon bleiben! Sie treten in den Hintergrund zurück, das leidenschaftliche Wogen hebt von neuem an, erreicht den Höhepunkt:



Der Comp. wendet sich zum Anfang des Sages zurück. Kurz vor dem Ende, als ziemlich alle Regungen beruhigt sind, zieht noch einmal jene ätherische Stelle in wenigen Tacten vorüber. Kein Aufwühlen soll aber mehr folgen; einige rasch sich folgende Accorde beschleunigen den Schluß, der D-Moll Dreiklang tritt ein, langsam haucht der Satz in ihm aus.

So schwach der gegebene Abriß die Vortrefflichkeit dieses Sages zurückstrahlen läßt, der Leser wird es nicht ungerechtfertigt finden, wenn Ref. ihn zu den tiefinnigsten Tonschöpfungen zählt, die seit Beethoven das Licht erblickten. Erfindung und Combination zeugen von hoher ursprünglicher Kraft und Eigenthümlichkeit, überall spendet die Phantastie in reicher Fülle. Daß die Themas durchaus lebendige Glieder des organischen Ganzen sind, daß die Dar-

*) der Schreibart nach in der zweigestrichenen.

monik kernig und treffend, darf nicht als besonderer Vorzug hervorgehoben werden. Was die scharf hervortretenden Dissonanzen anlangt, die in dem Satz enthalten, so bedürfen sie keiner Vertheidigung. Die Zeit ist vorüber, daß eine Stimme geschmeidig der anderen sich füge und unterordne. Die Lehre von der Vorbereitung der Dissonanzen, welche die Theoretiker der vergangenen Periode aufstellten, kann gegenwärtig nicht mehr bindend sein. Immer freier und kühner rücken die Melodien gegen einander. Bei Mozart klagten dessen Zeitgenossen über harmonische Härten, bei Beethoven ebenfalls; hüte man sich, dasselbe in Bezug auf Schumann zu thun. Gerade in diesem freien Combiniren der Themas, durch welches sich der Meister über die Rücksichten emporhebt, die die Gewohnheit, das Fasten an dem Herkömmlichen auferlegt, ist schöpferisches Walten, Genialität zu erkennen. Man würde irren, wenn man Absichtlichkeit hinter den Dissonanzen, die solches mit sich bringen, vermutete: wie auch die Harmonien sich hier darstellen, sie sind innerster Nothwendigkeit entsprungen. An ihnen läßt sich technisch der neue Inhalt nachweisen, sie sind eben Kennzeichen des neuen Inhalts.

Die übrigen drei Sätze des Trios stehen dem ersten Satze nach. Im Scherzo (F-Dur), welches zunächst folgt, herrscht zwar Schumann'scher Humor, allein so als die früheren Scherzos des Meisters packt es nicht; an diesen gemessen erscheint es nur von zweitem Range. Dessen ungeachtet wird es immer noch lebhaftes Interesse erregen, ja bei erster Aufführung die Mehrheit der Hörer am meisten zünden. — Der dritte Satz: „Langsam, mit inniger Empfindung“ (A-Moll, Mittelsatz F-Dur) ist eine geistreiche, nervöse Musik, ein merkwürdiges Tongeslecht; mehr ergrübelt, als ein freier Erguß der Phantasie. Mir scheint der Comp. den rechten Ausdruck für das, was er geben wollte, nicht erreicht zu haben; die Wirkung ist nicht unmittelbar, der Eindruck kein entschiedener. Das Motiv jener drei Töne mit den Abständen von verminderter Terz und kleiner Secunde (c. ais. h) kommt häufig wieder vor. — Der Schlußsatz (D-Dur) hat Feuer und Leben, enthält viel einzelne Schönheiten, doch zeigt sich die schöpferische Kraft geschwächt. Das Hauptthema hat kein individuelles Gepräge, ist etwas schmiegsam. Der Schluß aber (von S. 49 an) ist glänzend, frisch, schwungvoll. Er sichert dem Ganzen die Wirkung.

Fallen diese Sätze gegen den ersten Satz und gegen die der Symphonie (um nicht weiter zurückzugehen) weniger ins Gewicht, so sind sie doch an und für sich hervorragend genug, um das zu verbunkeln, was in letzter Zeit auf dem Gebiete der Kammermu-

sik geleistet worden. Scherzo und Finale, welche nicht so tiefes Verständniß bedingen, können denen, die in das Wesen Schumann'scher Musik noch nicht völlig eingedrungen, zur Vermittlung für seine tieferen Schöpfungen dienen. Sie haben größeren Instrumentalreiz als der erste Satz, und lohnen den Spielern die Ausführung sehr. Unterlasse man daher keineswegs, Kenntniß von dem Werke zu nehmen, und erfreue man sich daran, es zu studiren. — Dem Meister gegenüber aber, dessen Zukunft der erste Satz uns wiederum in so überzeugender Weise gewährleistet, bleibe der Wunsch nicht unausgesprochen, daß er stets weiter auf jenem neuen Boden wirken möge. Die Hoffnungen sind groß, die die Gegenwart an ihn setzt: erfülle er ganz seine Sendung! Die Kritik, welche vor allem diese Sendung in's Auge zu fassen hat, zeichnet nach der zweiten Symphonie nur den ersten Satz des Trios ein in's Buch der Geschichte.

Die Ausstattung des Werkes ist vorzüglich. Der Clavierstimme sind die Stimmen der beiden Streichinstrumente beigelegt.

Alfred Dörfel.

Für Pianoforte.

Carl Reinecke, Op. 15. Phantasie in Form einer Sonate. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 25 Ngr.

Das Urtheil über den Componisten steht so weit fest, daß er zu den glücklich Begabten der jungen Künstlerchaft zu zählen ist. Chopin und Schumann sind die künstlerischen Persönlichkeiten, an denen sich derselbe vorzugsweise herangebildet hat; es hat sich deren Einfluß noch in keinem seiner Werke verleugnet. Hat er von ersterem das Grazie, anmuthig Hinschwebende, von letzterem das Muthige, in kühnen Schritten sich Bewegende, so bleibt ihm als ursprünglich Eigenthümliches jenes nordische Element, welches bis jetzt in Gade's Schöpfungen am Entschiedensten hervorgetreten ist. Von all' Diesem ist auch in vorliegendem Werke enthalten. Selbstständig schöpferisch zeigt sich der Comp. am meisten im Finale, dessen Anfang hier eine Stelle finde:



Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Bollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Besselt & Büßing, vormals G. F. Wäcker's Witwe.
 Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
 Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das moderne Claviertrio und seine Vertreter. — In Sachen Beethoven's, Bemerkungen zu einer Vorrede. — Locales. — Zeitungs-
 schau. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Briefkasten.

Das moderne Claviertrio und seine Vertreter.

Die Trioliteratur ist in unsern Tagen ebenso dürftig bestellt, wie fast jede andere. Beethoven hat bekanntlich sieben Werke dieser Art (ungerednet jene unbegreiflichen *) geschrieben, Schubert schon nur zwei, Mendelssohn ebenfalls nur zwei, Schumann drei; Reißiger freilich einige dreißig, doch dienen diese nur mehr jenen notenfressenden Dilettanten zur Nahrung, denen es gleich ist was gespielt wird, wenn nur gespielt wird. Seit Schumann nun ist nicht viel mehr an's Tageslicht getreten, dessen man sich sonderlich zu freuen hätte und nur wenige Namen sind es, die unerschrocken den Platz zu behaupten suchen, auf dem es bereits unheimlich zu werden beginnt.

Das Claviertrio in der noch jetzt im Wesentlichen festgehaltenen Sonatenform hat, soweit wir bis jetzt wissen, Jos. Haydn zu seinem Schöpfer. Er behandelte die neue Form sehr einfach, nannte seine Trios „Sonaten“; doch ist die Violine schon ziemlich selbständig, während das Cello meistens mit dem Clavierfuß im unisono geht. Gleichwohl sind in diesen Anfängen eines später entwickelten Kunstgenres der Haydn eigene Reiz des Klanges und die schöne Anordnung schon so weit entwickelt, daß man, wenn man die Ansprüche bis auf den erforderlichen Grad herabstimmt, schon jenes Vergnügen genießen kann, welches das wahre Talent immer gewährt, erscheine es nun in einer bestimmten Sphäre: als Vorläufer oder als Epigone. — Mozart machte das Cello frei, gab ihm sogar Solos zu spielen und verwendete es in selbständiger Weise. Doch die ihm natürliche Knappheit der Form, die nicht zuließ, daß er sich die Grenzen weiter hinausstreckte, verursachte, daß er zwar einen neuen persönlichen Inhalt lieferte, ohne aber durch kühne Erweiterungen den von Haydn gezogenen Kreis entschieden zu durchbrechen. Das war Beethoven's Sache, der gleich in seinem Opus 1 Dimensionen, Erweiterungen, Anhänge und ein musikalisches Material zum Vorschein brachte, worüber man nicht wenig erstaunt sein mußte. Ordentlich als ob er gleich zeigen wollte, daß mit seinem Eigensinn nicht zu spaßen sei, hing er dort, wo vor ihm alle Welt aufgehört hätte (z. B. im G-dur-Trio, 1. Satz), noch ein tüchtig Stück Coda an, und bewies, daß er noch lange nicht Alles gesagt habe, was er allenfalls noch sagen könnte, und über sein Thema noch sagen mußte. Später schrieb er zwei Trios (op. 70) wo er jedoch einen weit bedeutenderen Gehalt in viel knappere Formen drängte, wie er denn überhaupt keineswegs den Umsturz der Formen und Verhältnisse etwa consequent immer weiter trieb, sondern das Gebiet, auf dem er seine Phantasie gewähren ließ, bis zu seinen letzten Werken bald eng bald weit abstreckte, wie ihm eben die gewählten Thematik und die Absicht des Ganzen es vorschrieben. Das letzte große Trio in B (op. 97) ist wieder in größeren Umrißen angelegt, obwohl Alles weit

*) Bei André in Offenbach verlegt in Es und B.

organischer sich entwickelt als in op. 1. Hier (in op. 1) wirkte mehr der Uebermuth, dort (in op. 97) mehr der geläuterte künstlerische Sinn und die höhere Absicht.

Nach Beethoven ist als Genius ersten Ranges, der auch diesen Zweig durch kostbare Früchte schmückte und bereicherte, Franz Schubert zu nennen. Aber so Herrliches seine beiden Trios enthalten, er vermochte nicht, auf diesem Gebiet Beethoven ernstlich Concurrenz zu machen. Auch er baute in großartigem Maßstabe, und die knappe Form suchte er zu durchbrechen. Aber es gelang ihm nicht jene Nothwendigkeit zur Anschauung zu bringen, die bei Beethoven Alles aus einem Stück gemacht erscheinen ließ. Er zog Vieles in die Länge durch Wiederholungen, welche Beethoven ohne Gnade und Barmherzigkeit verworfen haben würde. Auch verführte ihn manchmal der Reiz des Klanges es mit dem Gehalt etwas weniger streng zu nehmen, so daß manche seiner Themen (z. B. der oft wiederholte ¼ Takt mit den viermal eingeschlagenen Achtelnoten im Finale des Es-Trios, oder das Thema des ersten Satzes im B-Trio) einen Salonanstrich bekamen, der nicht recht in den Kammerstyl passen will. — Wieder anders Mendelssohn, dessen Trios innerlich conciser sind, der aber den Kammerstyl häufig mit dem Concertstyl vertauschte. Es sind die rollenden Passagen des D-moll-Trios schon mehr selbständige Theile geworden, nicht Arabesken auf streng gegliederetem Grunde. Die thematische Arbeit ist bei weitem nicht mehr von dem Belang wie bei Beethoven, und seine Themen haben keinen reinen Instrumentalcharakter mehr, sie klingen balladenhaft, romanzenartig. Im C-moll-Trio versteigt er sich bis zum Choral und zur Orchesterwirkung, und verdrängt das Trio aus der „Kammer“ entschieden in den Concertsaal. Damit sei dem herrlichen Schwung dieser Werke nicht zu nahe getreten, es gilt bloß nachzuweisen, daß auf den eingeschlagenen Wegen das Claviertrio etwas Anderes wurde, was man bei Beethoven trotz aller Erweiterungen der Form und Vertiefung des Gehalts durchaus nicht sagen kann. — R. Schumann schlug ganz andere Pfade ein. Das virtuose Wesen ließ er vollständig bei Seite und indem er sich mehr an thematische Arbeit mit reicher Harmonik hielt, war er auf gutem Weg im Wesentlichen an Beethoven anzuknüpfen, und wirkliche Kammermusik zu schreiben. Doch er schloß über das Ziel hinaus. Der Clavierpart verlor beinahe die ihm früher zugewiesene Bedeutung als Haupt Sprecher; die Harmonik überwucherte beinahe die Melodik, ohne daß die Sache freilich unmelodisch wurde. Zugleich verlor er die notwendige Abgrenzung einzelner Theile aus den Augen, sie flossen häufig ganz zusammen, und wenn in dieser eigenthümlichen nebligen Welt voll ahnungsvoller, die Phantasie unendlich beschäftigender Bildungen der Reiz des Neuen mächtig wirkte, und nicht verfehlte nach und nach alle Musikalischen zu bezaubern, so war doch nicht zu vermeiden, daß, sobald man diese Produkte eines reichen Talents neben Beethoven stellte, alsbald das nüchterne Urtheil dahin lauten mußte: des Letzte-

ren Ideen, an sich größer, seien schärfer und klarer ausgesprochen und ausgebaut. Dazu kam noch sein Naturell überhaupt. Schumann, zwar dem virtuosen Tand und Fittler von Herzen abgeneigt, vermochte sich doch nicht zu verschließen vor den Stimmungen eigenthümlich poetisch begabter Naturen wie Henfeldt, Chopin u. A., deren Klänge wie eine ihm verwandte und doch neue Welt ihm wunderbar an's Ohr schlugen, daß er sich in sie hineinräumte, und sich daselbst gefangen nehmen ließ. Klangwirkungen, poetische Bilder bezauberten ihn, und so sehnsuchtsvoll und feurig er die Arme nach dem klaren Reich Bach's und Beethoven's ausstreckte, er versank dennoch in den narrotischen Dämpfen. Was er in seiner Verzückung gesungen hat, ewig wird es poetische Gemüther sympathisch berühren und entzücken, aber — das Claviertrio war sowie andere Formen der Sonate nicht verbessert oder fortgeschritten, es war in anderer Weise wie bei Schubert und Mendelssohn aus seiner natürlichen Sphäre herausgezogen und immer mehr in Gefahr sich in's allgemeine zu verlieren.

Die hier angedeutete Richtung spricht sich in der gesammten Trioliteratur der Gegenwart aus. Obwohl es in manden neuesten Produkten nicht an feurigem Schwung, in andern nicht an romantischem Klang, wieder in andern nicht an Glätte der Form fehlt, so ist doch durchgehends eine dieser Eigenschaften so vorwaltend, daß andere ebenso dringende Forderungen unerfüllt bleiben, und keins dieser Werke einen reinen Kunst-eindruck gewinnen läßt. Auffallend ist besonders, wie alles Bestreben (ähnlich wie bei den neuen Symphonien) auf Klangwirkung und Effect gerichtet ist. Violine und Cello gehen häufig in Octaven um eine recht „breite Melodie“ hervorzubringen. Anlage möglichst dramatisch, d. i. spannend und außerordentliche Dinge ankündigend, die aber, da sie nicht im Thema verborgen liegen, auch nicht eintreten können. Mit einem enormen Pathos und sehr geräuschvoll tritt die Clavierpartie auf, als gelte es den Kampf mit einem vollen Orchester aufzunehmen, statt mit zwei zarten Instrumenten, die denn auch häufig ganz erdrückt werden. Auch ist die Clavierpartie meist von großer Schwierigkeit, und steht die aufgewandte Mühe des Spielers in keinem Verhältniß zum Resultat. Von thematischer Arbeit ist entweder keine Spur, oder man findet ein trockenes atomistisches Verfahren ohne inneren Grund, ohne schwungvollen Periodenbau. Bei Andern wohl thematische Arbeit, aber in so übertriebener Weise, daß ein einfaches Thema gar nicht mehr zu vernehmen ist. Man setzt zusammen, statt auseinander; man theilt, ehe etwas zu Theilendes im Ganzen ausgesprochen ist.

Doch genug von solchen allgemeinen Bemerkungen, von denen keine rein auf ein bestimmtes Werk paßt. Gehen wir auf concrete Fälle über und nehmen einige Componisten neuester Zeit, die sich auf diesem Gebiet versucht haben, einzeln vor.

Zuerst die Schumannianer, denen vergleichsweise immer noch das Beste gelungen ist, obwohl einige von ihnen erst aus der Sackgasse sich heraus zu arbeiten im Begriff sind, in die sie auch auf diesem Weg gerathen waren. Schumann mußte auf jüngere Künstler einen um so größeren Einfluß ausüben, als die Hauptsache, welche durch alle Zeiten zu retten war: poetischer Inhalt, hier mit musikalisch edlen, wenn auch nicht immer den richtigsten Mitteln zum Ausdruck gebracht ist, und es für Jeden nahe lag, auf diesem Weg weitergehend, sich ebenfalls reich, aber unter schwierigen Kämpfen zu erobernde Vorbeeren zu holen.

Einer der an Jahren vorgeschrittensten Schumannianer ist E. P. Grädener. Seine „Fliegenden Blätter“ geben Zeugniß, wie Schumann auf Irrwege zu leiten vermochte. Hat dieser Meister selbst schon einen Schritt zu weit gethan, und hin und wieder die Musik dem poetischen Ausdruck, poetischen Bildern untergeordnet, und dadurch ihre Grundgesetze angetastet, so sind seine Nachahmer, und so auch Grädener, bedeutend vom rechten Weg abgegangen, indem sie sowohl in der Wahl jener

„poetischen Bilder“ beinahe geschmacklos waren und bis in's Kindische gingen, als auch im musikalischen Ausdruck bis zu einer burlesken Nonchalanz gerieten und geradehin das Gebiet des Unschönen betreten, wo Schumann es erst streifte. Das geschah besonders bei dem neuen Genre „kleine Clavierstücke.“ In der Kammermusik war es weniger anwendbar, obwohl wir selbst da, bei neuen Sonaten mit Violine von demselben E. P. Grädener, verwunderliche Dinge gesehen haben, auf welche diese Blätter wohl noch zurückkommen. In den beiden Trios Op. 22 und 35 um die es sich hier handelt*), ist zum Glück von solchen störenden Curiositäten nichts zu finden. Grädener zeigt sich gerade hier, wenigstens im ersten Trio op. 22 nicht als Schumannianer vom reinen Wasser: Es sind auch viel Schubert'sche Elemente dabei zu bemerken, sowohl in den Motiven, als in der Haltung des Ganzen.

Man sehe folgende Themen des E-dur-Trios:

Larghetto molto lento, più tosto Adagio

Violino
(Cello in Ottava)

piano e con duolo

Pianoforte

p Led. (harp.)

Presto.

fp. die linke Hand in ottava.

Mehr entschieden Schumann'sche Züge enthält das zweite Trio in Es-dur, wovon später auch einige Beispiele. Verweilen wir vor der Hand bei dem E-dur-Trio, indem wir einstweilen hier aussprechen, daß beide Werke zu den im besten Sinne interessantesten gehören, die die nach-Schumann'sche Zeit und die Schumann'sche Schule aufzuweisen hat.

Der Anfang des ersten Satzes fesselt bedeutend durch eigenthümliche Anordnung. Bevor nämlich das erste Allegro anhebt wie folgt:

u. f. w.

ertönt zuerst das Thema des Finales:

*) Beide im Verlag von Fritz Schubert in Hamburg.



Nach vier Taktten wirft das Clavier recitativo- oder besser cadenzartig den Cis-dur-Akkord, einen rapiden Lauf, gebrochene Akkorde dazwischen und verläuft in einen Triller, auf welchem obiges melancholische Thema in Cis-moll, welches später dem Adagio zu Grunde liegt, eintritt. Im achten Takt setzen nun in A-dur Violine und Cello mit dem cadenzartigen Gang ein, den früher das Clavier hatte. Und nun meldet sich im 9. Takt das Thema des ersten Allegro in scherzhafter Weise an, ehe es wirklich mit Kraft und Entschiedenheit auftritt. Diese Idee ist ebenso glücklich als originell und wird jedem Hörer sagen, daß man von dem Folgenden Gutes und Interessantes erwarten darf. Es wird auch in der That nicht viel gegen den ersten und zweiten Satz aufgestellt werden können. Es entwickelt sich Alles logisch und vollkommen klar, und mit großer Anmuth führt uns der Componist seine verschiedenen Motive und Bildungen vor, die aber eben nur das einzige Prädikat „neu“ nicht in Anspruch nehmen können. Damit soll nicht im Geringsten ein Vorwurf ausgesprochen sein. Es ist auf allen Gebieten der Tonkunst seit Schumann nichts wirklich Neues mehr gekommen (außer Häßlichem), obwohl man noch an diesem Glauben zu hängen scheint. Der erste Satz leidet übrigens an einem formellen Gebrechen, das wir nicht übergehen können: Das Ganze spinnt sich ohne fühlbare Abschlüsse und Theile fort, und läßt plastische Gestaltung vermissen. Wer sich vorzugsweise am Einzelnen erfreut, nicht außer halb der Sache steht, wird das weniger bemerken; aber mit gehöriger Objectivität angeschaut, wird dieser Satz die Ansicht befestigen, daß einerseits zur musikalisch-plastischen Formgestaltung mehr Talent gehört, als man gemeinlich annimmt. Noch auffallender ist die Einwirkung Schuberts nach dieser nicht eben zu lobenden Seite im Finale, wo der Componist sich in mehr symphonische als triomphische Gedanken so einspinnt, daß man schier meint er werde nie aufhören (z. B. die 160 Takte un poco più mosso). Andererseits trägt dieses Finale etwas von dem Fehler an sich, in den fast alle nach-Beethoven'schen Triocomponisten mit Ausnahme Mendelssohn's verfallen sind, daß nämlich die Themen der Finales einen tanzartigen, mitunter beinahe trivialen Charakter haben. Wie nobel ist doch Beethoven selbst in der tollsten Ausgelassenheit seiner Finales, wie streng hält er an dem Charakter der Kammermusik fest! — Das gelungenste Stück scheint uns das Adagio. Hier finden wir selbst mit dem strengsten Maßstab nichts auszusetzen, dagegen die Fülle und Tiefe der Stimmung, die Consequenz der Gestaltung, die geistreichen Combinationen mehrerer Motive, die zuerst einzeln ausgeführt werden u. s. w. höchlich zu beloben, und können Allen die Gräbener von weniger günstigen Seiten kennen gelernt haben, zur Richtigstellung ihres Urtheils nur dringend rathen, dieses Trio und besonders das Adagio vorzunehmen.

Wir gelangen nun zum 2. Trio in Es. Wenn wir uns überreden könnten, daß dieses, im Einzelnen viel mehr als das erste an Schumann erinnernde Werk aus der Gattung der es angehört, nicht heraustritt, daß es nicht äußerlicher wirkt als ein Beethoven'sches Trio, oder wenn wir uns überreden könnten, daß jenes Heraustrreten und diese mehr äußerliche, d. i. sinnlich-phantastische Wirkung an sich unbedenkliche Dinge wären, ebenso angemessen der Kunst als der Zeit, in der wir leben, — so müßten wir dieses Trio mit doppelten und dreifachen Kränzen schmücken und auszeichnen. Denn wenn Energie und Consequenz der Stimmung, „Logik der Form, architektonische Disposition, geschlossene Notwen-

digkeit bei rhetorischer Freiheit, logisch-dialektische Methode bei dramatischer Lebendigkeit“ (wie es ein Mitarbeiter d. Bf. einmal aussprach) das Wesen der Sonate bilden, so wird man diesem Trio, in sofern es eigentlich auch eine Sonate ist, nichts Uebles nachsagen können. Allein einmal hat jede specielle Form wieder ihre eigenthümlichen Bedingungen, andererseits wieder tritt die Frage nach dem Grad der inneren Temperatur und nach dem Grad individueller Selbständigkeit und persönlicher Tiefe auch hier wieder unabweislich und höhebestimmend dazu.

Zu untersuchen wäre also, ob Beethoven zutrifft, und inwiefern dieses den Werth vorliegenden Trios bestimmt.

„Energie und Consequenz der Stimmung“ wird Jeder zugeben, der das Trio in die Hand nimmt, wenn er auch nur flüchtig mit den Augen das Motiv nebst seinen Umbildungen verfolgt, welches z. B. dem ersten Satz zu Grunde liegt:



Und so auch bei den anderen Sätzen. Unzusammenhängendes, Abspringendes, Unausgeführtes findet sich nirgend. Mit eiferiger Consequenz und wirklich bedeutender Bildkraft baut der Autor aus kleinen unscheinbaren Motiven Sätze auf, die ohne Weiteres durch Stimmung und poetischen Inhalt imponiren. „Logik der Form“ ist damit gleichzeitig ausgesprochen, denn Consequenz ohne Logik ist undenkbar.

„Architektonische Disposition“, in der Musik schwerer nachzuweisen als in der Baukunst, weil in der flüssigen Materie des Tons kein Ellenmaß Platz greifen kann, dürfte indessen aus den hier eingehaltenen Grundformen zu erkennen sein, welche den Meisterwerken dieser Gattung sammt und sonders zur Basis dienen. So ist z. B. im ersten Satz das dreitheilige Wesen: Erster Theil, Durchführungssatz, Wiederholung des 1. Theils klar genug ausgesprochen, wenn auch der erste Theil nicht wiederholt wird, was kein absolutes Grundgesetz genannt werden kann. Im Adagio haben wir einen Hauptsatz in G-moll, dann einen Seitensatz in B-dur, dem sich eine Durchführung des Hauptmotivs anschließt (in welcher wieder das Motiv des Seitensatzes in beachtenswerther Weise hineingewebt ist), dann nach kurzer Aussprache des Hauptthemas wieder den Seitensatz in G-dur mit abermaligem Rückgang in's Thema, und einen Plagalischluß auf D, da sich das ebenfalls aus dem Thema des Adagios gebildete Scherzo sofort anschließt. Dieses besteht aus dem Hauptsatz in G-moll, dann einem Trio in G-dur (in zwei Theilen) und dem Da capo. Am wenigsten „architektonisch“ gestaltet sich das Finale, welches gar keine auffallenden Gegensätze enthält, aus vielen kleinen und meist wiederholten Theilen besteht, und wie in einem Wirbelwinde alles vorhandene Material mit sich fortreißt, ohne es früher als am Schluß zu irgend einem Ruhepunkt zu bringen. Das Wesen „des Finales“ gestattet wohl am ersten solch unaufhaltames Treiben, und wenigstens kann man den Vorwurf des Auseinanderfallens in unzusammenhängende Urstoffe nicht erheben. — „Rhetorische Freiheit“ ist in diesem Trio ebenfalls in hohem Maße vorhanden. Nirgend beschränkt sich der Componist im Ausdruck des Gewollten, und wo er einlenkt, geschieht es in oft überraschender aber stets rechzeitiger und ungewaltfamer Weise. Die Beweise dafür aufzusuchen müssen wir dem Leser überlassen.

Ebenso die für „logisch = dialektische Methode und dramatische Lebendigkeit“, da sie sich der Möglichkeit entziehen, in kurzer Fassung aufgestellt zu werden. Wir sagen nur, daß von allen in der letzten Zeit versuchten Methoden, Neues durch Hintansetzung aller Regeln der harmonischen Verbindung, rhythmisch = periodischer Struktur, durch Hervorbringen und Ueberwuchern erzwungener Modulationsmittel und Bernachlässigung der Melodie Neues zu bieten hier keine Rede ist.

Ergiebt sich aus dem Vorstehenden (wenn uns die Kunstgenossen darüber zustimmen), daß Grädener ein bedeutendes Gestaltungstalent ist, was übrigens auch von anderer Seite, z. B. in d. Bl. bei Gelegenheit der Recension seiner Streichquartette zugestanden worden ist, so gilt es jetzt erstens mit derselben Zuversicht zu betonen, daß dieses Trio häufig aus dem dieser Kunstform angewiesenen Kreise heraustritt. So finden wir namentlich in den Allegrosagen eine große Neigung zu symphonistischem Klangwesen, in welchem das individuelle Leben der einzelnen Stimmen untergeht. Die Schallkraft des heutigen Pianoforte ist bis zu den äußersten Grenzen ausgedehnt und benutzt, Violine und Cello können dagegen nur aufkommen wenn sie in Oktaven mit einander gehen, oder volle Akkorde anschlagen; von beidem ist häufig Gebrauch gemacht, häufiger als dem Wesen des Trio dienlich. Prächtige Klangwirkung und somit „Effekt“ ist jedenfalls erreicht, aber wie uns dünkt, mit Hilfe eines auf die äußerste Spitze getriebenen Luxus. Im Adagio, das so zart und sinnig beginnt, thut uns besonders jene Stelle Seite 22 und 23 der Clavierstimme (besonders die letztere) weh, wo der „Effekt“ nahezu in Clavierpaukerei ausartet. Solchen Lärm findet der Componist weder bei Beethoven noch Mendelssohn noch Schumann, die er alle gut genug kennt.

Das führt uns auf den zweiten Theil unserer Schlußbetrachtung, nämlich auf den persönlichen Charakter, den dieses Werk und manches andere desselben Autors bekundet. Grädener's innere Natur erscheint demnach als eine ziemlich heißspornige; die Temperatur seines Blutes als eine sehr hohe, zur Hestigkeit und zu Extravaganzen geneigte. An Tiefe fehlt es durchaus nicht; eben so wenig an Zartheit des Gemüths. Aber er läßt sich von seinem stürmisch drängenden Wesen fortreißen und scheint die Grenzen nicht genau genug zu kennen, die das Kunstwerk einhalten muß, wenn es dauernd und erfreulich wirken soll. Da es sich hier nicht darum handeln kann, biographische Notizen zu schreiben, so mögen diese kurzen Andeutungen genügen um dem Componisten zu sagen, wo er seine Archillesserie suchen muß, wenn es ihm darum zu thun ist, sich in künftigen Werken als ein immer treuerer Sohn echter Kunst zu betheiligen. Wir schätzen ihn hoch genug, um nicht die Pflicht vollster Aufrichtigkeit gegen ihn zu fühlen, und hoffen daher von ihm, daß er auch aus dem eben Gesagten nichts Anderes als diese entnehmen werde.

Schließlich muß die strenge Gerechtigkeit, welche mehr noch in Sachen der Kunst als in Sachen der Person zu üben ist, nochmals den Anspruch herbeiführen, daß in Grädener kein musikalisches Original vor uns steht. Schon oben und mehrfach in diesen Blättern ist darauf hingewiesen worden, daß seit Schumann kein Originalgenie, das auch zugleich eine reine künstlerisch organisirte Natur wäre, mehr aufgetaucht ist. Die verschiedenen vorhandenen Kräfte bewegen sich in den planetarischen Kreisen des einen oder andern Meisters, dessen Licht in mehr oder weniger intensivem Glanz zurückstrahlend, wofern sie nicht wie Asteroiden in den Bahnen verschiedener Gestirne sich bewegen, sich bald dem Einen bald dem Andern zuwenden. Nun wissen wir zwar, daß jeder Componist seine Anknüpfungspunkte an Vergangenheit und Gegenwart hat und hinwieder sichtbar werden läßt; aber im Ganzen muß sich doch eine selbständige Stellung nachweisen lassen, wenn man von „Originalgenie“ reden soll. Grädener ist zwar, wie wir ihn kennen, weit von irgend einer Ueberschätzung seiner selbst

entfernt. Allein der Kritiker muß jeden Schein vermeiden, als überschätze er eine bestimmte persönlich = künstlerische Kraft. Daher hier auch darauf hingewiesen werden soll, daß viele Themen und Gedanken Grädener's aus Schumann'schem Metall geprägt sind, wenn gleich andererseits hervorgehoben werden muß, daß die Schnurren und Sonderbarkeiten der Schumann'schen Muse (in seinen größeren Instrumentalwerken) nicht etwa hier (mit wenig Ausnahmen, z. B. dem Thema des Finale, wo Clavier und Streichinstrumente einen sehr seltsamen Widerstreit bilden), nachgeahmt oder noch weiter getrieben erscheinen. Es ist blos die Rede vom Material, und so wird denn kaum Jemand abläugnen können, daß z. B. folgende melodisch = harmonische Bildungen des vorliegenden zweiten Trios sehr Schumann'sch klingen:

Adagio

Finale. Molto Allegro.

u. f. w.

u. f. w.

(Fortsetzung folgt.)

In Sachen Beethoven's.

(Bemerkungen zu einer Vorrede.)

A. W. T. Es handelt sich in dem Folgenden um eine Vorrede zu den nationalen Gesängen, deren Begleitung man Beethoven verdankt, und welche vor Kurzem bei Peters in neuer Auflage gedruckt und nach Manuscripten der königlichen Bibliothek in Berlin von Franz Espagne, dem der musikalische Theil dieses Instituts jetzt anvertraut ist, herausgegeben worden sind. Es mag spät scheinen über eine Sache Notizen zu machen, die schon beinahe seit einem Jahr erschienen ist; aber da mir die Hefte in Folge meiner Abwesenheit von Deutschland erst vor einigen Tagen zu Gesicht kamen, so ist die Verzögerung wohl zu entschuldigen. Obgleich noch nicht ganz vorbereitet, um in die Geschichte der von Beethoven eingerichteten Volksmelodien einzugehen, noch berufen, alle die Irrthümer zu berichtigen, die ich in der immer mehr anwachsenden Beethoven-Literatur entdecke*), so will ich doch, eingedenk der Regel, daß Jeder wo möglich die Irrthümer und Mißverständnisse beseitigen soll, welche den Ruf Anderer, besonders der Todten, antasten, und zwar je früher, desto besser, — diese Notizen schreiben. Denn Herr Espagne hat gewiß absichtslos, in einigen seiner Bemerkungen über des verstorbenen Georg Thomsen Ausgabe nationaler Gesänge und Melodien, dem eben Genannten großes Unrecht gethan.

*) Welch eine Aufgabe wäre das, wenn man nur die zuletzt erschienene neuen Bände von Lenz bedient!

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Postzeile Nr. 863. — Ausgabe: Rohrmart Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Bockels & Böhm, vormals G. F. Wüster's Witwe.
 Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr.
 Mit Postverendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das moderne Claviertrio und seine Vertreter. (Fortsetzung.) — Geheimgeschichte des Mozartschen Requiems. — Kritische Revue. — Locales. — Nachrichten. — Concertankündigungen.

Das moderne Claviertrio und seine Vertreter.

(Fortsetzung.)

Noch entschiedener als Grädener steht Wol dem ar B argiel mit seinen beiden Trio's op. 6 und 20 (Verlag von Neudart in Breslau) auf Schumann'schem Boden, — will sagen: die Stimmung überwiegt noch mehr als dort die natürlich fließende Erfindung und die schöne klare Form. Der Componist geht mehr in sich hinein als aus sich heraus. Bei früheren Besprechungen B argiel'scher Compositionen in diesen Bl. (Jahrg. I Nr. 1) wurde von dem Referenten derselben mit Recht hervorgehoben, daß ein hervorragender Zug der B argiel'schen Muse ein düsteres Pathos sei, und darauf hingewiesen, daß ein solches Pathos in dem gegenwärtigen Zustande, in der „in allen ihren Grundfesten wankenden Zeit“ seine Wurzel habe. Das ist richtig, aber es kommt darauf an, wie weit des Künstlers Vermögen geht, den pathetischen Inhalt seiner Werke künstlerisch zu gestalten. Ueber diesen Punkt ist der Referent nicht nur bei B argiel's erstem Trio, sondern auch beim zweiten (Jahrg. I Nr. 46) etwas leichtfüßig weggesprungen. Der Gehalt allein macht noch nicht das bedeutende vollkommene Kunstwerk, und so ist auch selbst das „echte“ Pathos noch nicht werthbestimmend, sondern die Vollendung der Form. Der Componist kann als Mensch in den innersten Tiefen seines Gemüths von den brennenden Fragen der Zeit aufgeregt sein, aber wenn er componirt, wenn er mit der Kunst in die innigste Berührung tritt, dann verstummt entweder ihr gegenüber diese Aufregung, oder sie erhält künstlerische Form, künstlerischen Ausdruck. Vermag er das nicht oder nicht vollkommen zu bewerkstelligen, so kommt er mit seinem Pathos in Gefahr einen unkünstlerischen Eindruck zu machen, wo nicht gar dem Spott anheimzufallen. Dem letzteren entgeht B argiel wohl durch den sittlichen Ernst seines Strebens, durch das Vermeiden geradehin unkünstlerischer Mittel. Dem Tadel verfällt er aber vor einer strengen und eingehenden Kritik deshalb, weil seine Produkte in formeller Hinsicht zu vielfachen Ausstellungen gegründete Veranlassung geben, über welche man sich ebenso wenig hinweg setzen kann, wie bei anderen über den Mangel ethischen Gehalts.

Das erste Trio in F-dur beginnt mit einem einleitenden Adagio in D-moll, gebaut über die vier Noten



welche übrigens in keinem thematischen Zusammenhang mit dem folgenden Allegro stehen, wie denn auch die ganze Einleitung überhaupt, wenigstens ihrem allgemeinen Inhalte nach, sich außer aller causalen Verbindung mit jenem befindet. Das Allegro bringt nun ein energisch rhythmisiertes Thema, welches in zwei

sechstägigen Perioden besteht, und nach einer Erweiterung von 3 Tacten einem neuen gegensätzlichen, zarten Motiv Platz macht. Es liegt hier ein Mangel stetiger Entwicklung vor. Das Hauptthema, auf das doch Alles ankommt, das die Grundstimmung des Satzes aussprechen soll, ist kaum in geschlossener, innerlicher symmetrischer Weise hingestellt, so überfällt uns schon ein ganz entgegengesetztes, und obendrein in viel weiter angelegter und ausgeführter Haltung. Im weiteren Verlauf wird das Hauptthema noch einmal kurz berührt, worauf abermals ein ganz neues außer aller Ideen-Verwandtschaft stehendes Thema in D-moll eintritt, ebenfalls wiederholt und mit (beiläufig gesagt etwas unbefriedigend harmonisirten) Erweiterungen ausgedehnt wird, worauf abermals Neues folgt.

Zu bemerken ist auch, daß die Tonart C-dur, die doch als Dominante von F einiges Recht hätte gehört zu werden, gar nicht vorkommt. Die Folge von alle dem ist, daß dieser erste Theil keinen klaren Eindruck macht, kein organisches Ganzes darstellt. Im zweiten Theil wäre es nun noch möglich gewesen, den Fehler einigermaßen gutzumachen, dadurch, daß der Componist sich endlich beschränkt, und namentlich das Hauptthema und die Hauptstimmung, die energische nämlich, zur Geltung gebracht hätte. Statt dessen sehen wir den Autor abermals auf der Jagd nach neuen Motiven, die auch recht unklaviermäßig gesetzt sind. Weiterhin meldet sich zwar das Hauptthema an, wird sogar zu einem Canon verwendet, aber in so schwächter Weise, und mit spielenden Nebenfiguren begleitet, daß es nur wie von fern hereinklugt. Als aber der Fortsatz in G-moll hereinbricht, da haben wir richtig abermals wieder ein ganz neues Motiv. Erst am Schluß des Satzes ist auf das Thema Nachdruck gelegt, ohne freilich die begangenen Fehler dadurch ganz unwirksam zu machen.

B argiel steht nunmehr gewiß schon auf einem Standpunkte, wo er diese und ähnliche Gebrechen seines ersten Trios selbst einseht, doch wie der Einzelne aus begangenen Fehlern viel lernt, so dürfte es auch für die gegenwärtig schaffende und genießende Musikwelt nicht ohne Nutzen sein, solche Fehler in möglichst klarer Fassung zusammengestellt zu sehen, und das Urtheil dadurch für andere Fälle zu schärfen. Wir fahren daher mit der Kritik unseres Trios fort.

Im folgenden Andante (C-dur. Warum jetzt C-dur, wo die ruhigere Stimmung auch eine ruhigere, tiefere Tonart verlangt?) stoßt uns neben einem Mangel an natürlicher, folgerichtiger, geschlossener Melodik das eigenthümliche Bestreben B argiel's abermals auf: im Lauf eines Stückes die höherliegenden, steigenden Tonarten zu vermeiden. Schon in den ersten Noten werden wir durch den Ton as in tiefer liegende Regionen geführt, später kommt D-moll, dann steigt es wieder zu C-dur auf, um abermals nach unten hin zu lenken, bis sogar ein entschiedener Mittelsatz in F-moll alle Hoffnung auf eine Berührung höherer Tonarten niederschlägt. Diese Eigenheit hängt auf das innigste zusammen mit B argiel's in sich

gekehrter Natur, und wird vielfach hinderlich bleiben für eine größere Verbreitung seiner Werke, umsomehr als Schumann nach dieser Seite hin ohnedies schon so weit als möglich gegangen ist, und nur seinem großen Talent und der Neuheit dieses Vorgehens Erfolge verdankt, die einem Andern zum zweitenmal zu erreichen schwerlich bestimmt sein dürften. — Ueber dieses Andante wäre noch sehr viel zu sagen, wir beschränken uns auf das Wesentlichste. Erstens fehlt die klare concise Gliederung der Melodik und des Periodenbaues. Im Thema wünscht man irgendwo einen melodischen Abschluß, namentlich bei dem ersten D-moll (Takt 9). Ferner ist die Behandlung der drei Instrumente etwas arm. Der Claviersatz sowohl, wie die beiden Instrumente lassen Fülle contrapunktisch figurirten Sazes, überhaupt Abwechslung vermiffen. Wer sich ganz dem Klangwesen hingiebt, nicht zugleich einen empfindlichen Sinn für die musikalische Arabeske hat, wird das vielleicht nicht so sehr bemerken, — uns ist es sehr aufgefallen.

Das folgende sehr lange Scherzo in D-moll $\frac{3}{4}$ Presto ist schon ein besserer Satz als die beiden ersten, wenigstens die Totalwirkung eine einheitlichere und reichere. Gleichwohl stört uns auch hier noch ein, obwohl minder stark auffallender Dualismus, indem das Hauptthema abermals, ehe es zur concisen Form gelangt ist, im 26. Takt einem neuen Motiv weicht, welches, von anderer rhythmischer Beschaffenheit, den zuerst empfangenen Eindruck verwischt, statt ihn zu verstärken. Ferner ist zu tadeln daß Violine und Cello seitenslang miteinander in Oktaven gehen, und daß die Canons, welche der Componist anbringt, manchmal hart genug sind. Es fällt Einem das „Reim dich, oder ich friß dich“ ein, wenn man solche Dinge sieht, die wir wenigstens nicht gleich an den Anfang des Sazes gestellt hätten:

Presto

Als den im Verhältniß besten, lebendigsten Satz können auch wir den letzten bezeichnen. Er beginnt nach einigen einleitenden Akkorden mit einer Fuge

deren Thema viel und mannigfaltigen Stoff in sich birgt, welcher sicherlich von einem noch größeren Talent als Bargiel,

oder bei entschiedener Absicht desselben reicher und noch weit wirksamer hätte entwickelt werden können. Man erwartet mit einigem Recht eine solche Entwicklung durch die Kunst des fugirten Sazes, weil der Componist die erste Exposition nicht als eine Episode, sondern als Hauptsatz behandelt, was an sich in einem Kammermusikstück ungewöhnlich, auch eine ungewöhnliche Form und einen abweichend gestalteten Inhalt ankündigt. Obwohl nun, wie gesagt, der ganze Satz recht lebendig ist, so macht doch der bald abweichende mehr homophone, theilweise liebartige Styl den Eindruck nicht zusammengehöriger Formen des Ausdrucks. Wir sagen nicht, daß Bargiel etwa hätte sollen eine strenge Fuge setzen, aber das fugirte Material mußte überwiegen, die Kunst thematischer Entwicklung in den Vordergrund gestellt, das Uebrige knapp behandelt werden. So aber ergeben sich die Cantilenen und an sich sehr hübschen Epifoden (z. B. Seite 38, Syst. 2 und 3), namentlich aber jene C-dur Stelle (ebend. Syst. 4) als langweilige das Interesse tödtende Strecken. Auch hier konnte der 2. Theil wieder gut machen, was der erste verbrochen. Aber der Componist wählt hier wieder in Nebendingen, z. B. in einem Canon, der übrigens auch leichtfertig genug hingestellt ist:

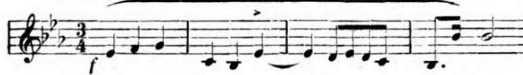
und dort wo er auf das Fugenthema zurück kommt, verbreitet er sich räumlich anstatt immer enger zusammengedrängte, Schlag auf Schlag sich folgende reiche Entwicklungen zu bringen. Bei S. Bach hätte er lernen können, wie man ein Fugenthema zerlegt, und jedes einzelne Stück zu neuen Bildungen, namentlich modulatorisch, verwendet. Aus dem ersten Motiv hat der Componist allerdings Einiges gemacht. Aber die beiden andern werden nur wiederholt, nicht ausgeführt. — Davon abgesehen ist dieses Finale aber wie gesagt lebendig fließend, auch einheitlicher als der erste Satz gehalten. — Noch ein paar allgemeine Bemerkungen dürften hier ihren Platz finden. Erstens die, daß der Claviersatz auch in den Allegros dieses Trios zu wenig reichhaltig ist. Auf und abwogende Arpeggien sind Alles was die Figuration bietet. In diesen Punkte hätte der Autor von Mendelssohn und Schumann viel lernen können. Die zweite Bemerkung gilt den Bässen Bargiels, die manchmal recht unerquicklich steif und zugleich sonderbar sind. So z. B. der wiegende Baß zur Cantilene des Finales, welcher leer und arm klingt. Statt des oft vorkommenden Quartsextakkords wäre der Sekund- oder Quintsextakkord viel natürlicher und befriedigender. Ein ähnlich unschöner Baß ist im ersten Satz Seite 6, System 3, Takt 10—14 zu finden.

Bargiel's zweites Trio in Es (vorigen Winter in Wien aufgeführt aber mit wenig Theilnahme hingenommen) weist in mancher Hinsicht einen Fortschritt auf, ohne jedoch (aus Gründen, die nicht etwa bloß vorübergehender Art sind, — wegen Eigenschaften, die man schwerlich nach und nach „gewöhnlich“ wird)

den harmonischen Sinn vollkommen zu befriedigen. Es regt durch gewaltiges Pathos auf, ohne aber durch innere Logik das Gleichgewicht wieder herzustellen. Die Freunde des Pathetischen wollen doch einmal Beethoven's F-moll Sonate op. 57 darauf ansehen, ob nicht Klarheit, Ordnung, Symmetrie, ja Schönheit der Form gepaart sein kann mit tief aufgewühlter düsterster Leidenschaft!

Der erste Satz erscheint uns insofern als ein wesentlicher Fortschritt gegen das frühere Trio, als daselbst eine auffallende Dekonomie der Themen zu bemerken ist, also ein consequenteres Festhalten an dem Hauptgedanken. Das Thema:

Allegro moderato.



bildet hier einen wahrhaften Grundstock, aus dem sich das Stück entwickelt und aufbaut. Ihm steht nur ein anderes ebenso charaktervoll ausgeprägtes Thema zur Seite, jenes in C-moll (Wertwürdig genug ist auch diesmal die dem Componisten nun einmal fürchterlich scheinende Oberdominante oder Obermediante ängstlich vermieden!). Eine Eigenheit, wenn wir so sagen dürfen ein Fehler der meisten Vargiel'schen Themen ist der, daß sie fest ausgeprägt beginnen, aber in den Nachjagen häufig in's Rebellhafte verlaufen; sie ähneln dem Rhein, der im Sand verrinnt. Man vergleiche die obigen beiden Hauptthemen mit irgend einem analogen Beethoven'schen Thema, und man wird sofort erkennen, welchen Vortheil eine concise Fassung gewährt. Ohne Frage gehört es zum Wesen des Klassicismus, dem man denn doch bei aller Modernität des Inhalts und der melodischen Haltung in neueren Werken nachstreben sollte, wenn man sich selbst liebt, daß die Themen wie aus Erz gegossen dastehen, fest abgegrenzt und consequent geformt. Später läßt sich dann mit desto besserer Wirkung erweitern und frei fortführen. Geschieht dies aber schon im Thema, so begiebt man sich selbst der Vortheile, welche der Gegenjaß des Concisen und der offenen freien Weiterführung gewährt.

Dieses unglückselige Vermeiden jeder einfachen Aussprache einer natürlich geformten Idee zeigt sich sogleich wieder im Thema des Andante (C-dur). Wie schön wäre dieses Thema, wenn den Componisten nicht die Tarantel gestochen hätte, es gleich durch eine Erweiterung des metrischen Gehalts zu verderben. Man sehe:

Andante.



Warum schreibt der Componist nicht einfach so:



*) Soll wohl heißen $\frac{3}{4}$!

Weiterhin finden sich harmonische Härten und erzwungene Modulationen (Seite 17, System 1), welche Vargiel's Schönheitsinn einigermaßen in Zweifel stellen. Auch dieses Andante leidet an Armuth der figurativen Erfindung wie das Adagio des ersten Trios.

Im Scherzo (C-moll $\frac{3}{4}$, molto Allegro) findet sich ebenfalls der Mangel eines geschlossenen Themas. Dreitaktige Rhythmen, an sich schwerer aufzufassen, bedürfen der entschiedensten harmonischen Schlussformeln, wenn sie verstanden werden und also wirken sollen (Vergl. den Menuett der G-moll-Symphonie von Mozart). Weiterhin springt der Rhythmus in einen viertaktigen um. Seite 35 System 3 fehlt ein Takt, was bei so schnellem Tempo sehr weh thut, hier um so mehr als gerade an dieser Stelle ohnehin wieder jener Wechsel im Rhythmus vor sich geht. Derlei Dinge empfindet der einfache Hörer als Unbehaglichkeit, die Kritik muß es unmusikalisch nennen.

Das Finale beginnt mit einer langjamen Einleitung an der wir nichts zu tadeln, wohl aber einen tief empfundenen Inhalt zu loben haben. Im folgenden Allegro findet sich endlich ein geschlossenes Thema, welches zwar ein wenig Schumannisch klingt, aber doch gesund und entwicklungsfähig ist. Außer dem, daß Vargiel hier die natürlichen diatonischen Modulationen häufig zu Gunsten gewaltsamerer enharmonischer vermeidet, wüßten wir an dem ganzen Finale keine wesentliche Umstellung zu machen, ja es behagt uns durch seine Frische und Lebendigkeit ausnehmend, und sagt uns laut und klar, wessen man sich von Vargiel zu versehen hätte, wenn er immer weniger „geücht“ schriebe, sich nicht auf Absonderliches zu viel zu gut thun und streng beobachten wollte, was die menschliche Natur, sofern sie selber harmonisch und geklärt ist, auch vom Kunstwerk Harmonisches und Klares zu fordern gewohnt und berechtigt ist. Außerdem wäre zu wünschen, daß Vargiel im Klangwesen die Vaden etwas weniger voll nähme. Wenn der Ausdruck des Pathetischen nach dieser Seite hin übertrieben wird, wie es z. B. im ersten Satz dieses Trios der Fall ist, so erhebt sich von selbst die Frage und der Zweifel, ob es aus innerer wirklicher Empfindung, oder aus vielleicht unbewußt aufgeschwollenem, ungesundem Leben hervorgegangen. —

Ueber ein Trio von J. Brahms op. 8 (Verlag von Breitkopf und Härtel) sind wir nicht gesonnen hier etwas in die Details Eingehendes zu sagen. Es hat etwas Peinliches, über eine frühere Arbeit eines jetzt sichtlich in die Bahnen der Klarheit und des Maßvollen eintretenden Componisten mit der kritischen Scheere herzufallen, und alles Ungeordnete wenigstens an effigie auszureuten, abzuschneiden, umzuwerfen; das wäre des Autors Sache gewesen, und es wäre sicherlich geschehen, hätte er zur Zeit, als er das Trio componirte und herausgab, jenen Grad der Selbstkritik zu üben vermocht, die, ein Theil des Talents, sich auch mit diesem erst entwickelt. Brahms kann es glauben, daß wir seine Sprache so gut verstehen, wie irgend Andere. Wir wissen die Fülle der Poesie zu würdigen, die hier nach Ausdruck ringt, und sind nicht Kritiker genug, um nicht in seinen Themen mitzuschwärmen, so recht nach Herzenslust. Zugleich aber sind wir wieder nüchtern genug, um einzusehen, daß durch Schwärmerei weder ein Kunstwerk gemacht, noch daß irgend eine Musik dadurch zum Kunstwerk gestempelt wird, daß man in den Melodien zu schwärmen vermag. — Es scheint Brahms schwer geworden zu sein, zur Ueberzeugung zu gelangen, daß poetisches Empfinden und lebendige Phantasie noch nicht hinreichend sind, um Werke zu schaffen die auch bei Andern nicht bloß sympathetisch anklängen, sondern mit der Kraft der Ueberzeugung durchschlagen; daß dazu eine bedeutende Schulung gehört, die „im Schweiß des Angesichts“ errungen sein will, und vor Allem Selbstverleugnung fordert.

Stellt sich uns Brahms in seinem Trio als eine sehr eigenwillige Natur hin, die in dem allzulebendigen Bewußtsein: das

Rechte zu wollen, sich über Alles hinaussetzt, was Erfahrung und eine über dem Individuellen stehende Kunstanschauung fordert, so ist Ab. Dietrich, wie aus seinem C-moll-Trio (in d. Bl. bereits eingehend recensirt. Siehe Jahrg. I, Nr. 48) zu erkennen, eine mehr auf dem Boden allgemein gültiger Kunstgesetze stehende Natur, die insofern auch mehr Schumann'sche Züge enthält, als er es sehr liebt, sich in seinen Themen so zu verfangen, daß er wie festgebannt nicht wieder heraustritt. Was er aus demselben bildet, ist zu wenig neu, es nimmt sich meist wie bloße Wiederholung aus. — Auch hier müssen wir es bei dieser Bemerkung bewenden lassen, weil wie gesagt das Dietrich'sche Trio schon einmal hinreichend eingehend besprochen wurde, und weil auch in diesem Fall der Componist selbst, wie wir hören, die Mängel seines Werks bereits einseht.

Sehen wir nun, was jene Musiker, welche sich mehr an Mendelssohn als an Schumann anlehnen, in der Claviertrio-Literatur geleistet haben.

(Fortsetzung folgt.)

Geheimgeschichte des Mozart'schen Requiem.

Dr. L. Die Erbin des Abbé Maximilian Stadler, der in dem Streite über die Echtheit dieses Werks eine so wichtige Rolle gespielt hat, lebte im Jahre 1857 im St. Marxer Spital zu Wien als Pfräbnerin.

Sie hatte an einen Virtualienhändler ein Päckchen Schriften als altes Papier verkauft. Durch einen glücklichen Zu'fall fiel die Aufmerksamkeit eines gebildeten höheren Beamten auf dasselbe, der es durch Rückkauf vor Vernichtung rettete.

Bei näherer Untersuchung ergab der Fund nicht bloß Beiträge zur Geschichte der österreichischen Kirchenmusik von des Abbé Hand, sondern auch ungefähr 16 auf das Requiem bezügliche Dokumente, theils solche, die bereits veröffentlicht worden, theils aber andere, die nicht zur Oeffentlichkeit gelangten und wohl auch nicht füglich, so lange Stadler oder sonst eine der mit verflochtenen Personen lebte, veröffentlicht werden konnten. Denn wenn man diese Dokumente in ihrer Gesamtheit gegeneinander hält, gewahrt man erst recht deutlich den eigentlichen Hergang dieses sonderbarsten aller literarischen Prozesse; man gewahrt, daß sich wie ein rother Faden durch die ganze Geschichte hindurch mehr oder minder ein Schuldbewußtsein der handelnden Personen zieht, das sie hindert entschieden mit der Sprache herauszutreten, so daß durch dies Dunkel und Vertuschten, durch dies Täuschen und Getäuschtwerden wie in Göthe's „Mitschuldigen“ ganz eigenthümliche, halb komische halb painliche Situationen und all jene heillosen durch Broschüren und Journalartikel nur fortwährend gesteigerten Confusionen entstanden, die die gebildete Welt in der Frage über theilweise Echtheit oder Unechtheit des Werks, selbst bis in die neueste Zeit herauf in Ungewißheit erhielten¹⁾.

Jetzt, wo durch den Stadler'schen Nachlaß auch die letzten Reste jener Nebel, die sich so lange über diese Angelegenheit lagerten, geschwunden, dürfte besonders für jene, die D. Zahn's Werk nicht besitzen, eine summarische Zusammenfassung des langsame Klärungsprocesses, nicht unwillkommen sein, was wir im folgenden versuchen:

Bei Mozart's Tode war das Requiem in den ersten Nummern („Requiem aeternam“ und „Kyrie“) ganz — in den folgenden beiden („Dies irae“ und „Domine Jesu Christe“) theilweise in der Art vollendet, daß die bezifferte Orgelstimme und das Singquartett vollständig ausgeschrieben und bei den übrigen Stimmen die Hauptgedanken angegeben waren.

Die in äußerster Noth (ein Hauptmoment der Entschuldigung wenigstens nicht Rechtfertigung) zurückgelassene Witwe, welche nun an den Grafen Wallsegg, den Beisteller des Requiem entweder dieses oder die vorhin einbezahlten Tafaten abliefern sollte,

wandte sich in ihrer Bedrängniß behufs der Vollendung des Werks an Mehrere, darunter auch an Eibler, die aber sämmtlich nach einigen schwachen Versuchen (das Autograph trägt sie und da die Spuren) alsobald wieder davon abstanden und zuletzt — man weiß nicht recht warum zuletzt — an Süßmayr, der doch als Mozart's musikalischer Famulus nicht bloß durch die mündlichen Andeutungen über die Ausführung, die ihm Mozart auf dem Sterbebette gegeben, sondern ebendrin im Besitze einer, der Mozart'schen täuschend ähnlichen Notenschrift in jeder Hinsicht der geeignetste zur Durchführung der in mehr als einer Hinsicht verhänglichen Sache erschien. Der führte sie auf folgende Weise aus:

Die von Mozart ohnehin vollständig ausgeschriebene Nummer: „Requiem“ sammt „Kyrie“ behielt er bei; zum übrigen nahm er ein, dem Mozart'schen Autograph ganz gleiches sogenanntes italienisches Notenpapier²⁾, trug in dasselbe alles ein, was vom „Dies irae“ und „Domine Jesu Christe“ in den Singstimmen und der bezifferten Orgelstimme vorhanden war, vervollständigte die Streich- und Blasinstrumente, wie es der Meister vorgezeichnet hatte, componirte Sanctus, Benedictus und Agnus, nach den Entwürfen, die er auf dessen Schreibtisch vorgefunden, rekapitulirte, um das Ganze abzurunden, zum Schluß theilweise noch einmal die erste Nummer, und stellte somit das Requiem, dem äußern Schein nach als vollständiges Autograph Mozart's auf die täuschendste Weise her, obgleich in diesem Exemplare nur Requiem und Kyrie von dessen Hand geschrieben waren. Und mit dieser Vorspiegung ward es denn auch dem Grafen Wallsegg übergeben, während der unvollständige Partiturentwurf zum „Dies irae“ und „Domine Jesu Christe“ von Mozart's Hand im Besitz der Witwe zurückblieb, ihr aber später, höchst wahrscheinlich durch Abbé Stadler und Eibler selbst „enttragen“ ward.

Indeß nun der Graf, von der Witwe und Süßmayr in Bezug auf die Vollständigkeit des Werkes hinter's Licht geführt, seinerseits zu einem weit ärgeren, ja, wäre nicht die Thatsache urkundlich constatirt, unglauublichen Betrug schreitet, indem er es eigenthändig abschreibt, den Titel: Requiem composito dal Sign. Conte Wallsegg ihm vorsetzt, und als seine eigene Composition in Wiener Neustadt zum Gedächtniß an seine verstorbene Gemalin zur Aufführung bringt, läßt andererseits die Witwe gegen den ausdrücklichen Willen des Bestellers, welcher strengste Geheimhaltung seines Namens, wie des Werks (man weiß aus Vorstehendem warum) zur Vertragsbedingung gemacht, Copien des Requiem anfertigen, sendet sie an hohe Personen, z. B. an König Friedrich Wilhelm II bei denen, so wie bei Nothlig, der sie hierüber ins Examen nahm, sie diese Copien als ein durchaus von Mozart allein vollendetes Werk ausgiebt. An André scheint sie sogar ein Exemplar, ebenfalls von Süßmayr's Hand, als Autograph verkauft zu haben, wie wenigstens ein späterer confuser Brief Niffens an André schließen läßt.

Mittlerweile wird, wie bei allen Geheimnissen, um die Viele wissen, die Thatsache, Süßmayr habe an Requiem irgend einen Antheil, immer ruchbarer, die Firma Breitkopf und Härtel, die nach erworbenen Abschriften das Werk im Stich heraus zu geben beabsichtigt, wendet sich mit der Anfrage, was an der Sache Wahres, an Süßmayr selbst, der, nun wieder seinerseits läugend mit beschidenem Stolze erklärt, das Requiem sei größtentheils sein Werk. (Ipsissima verba!) Zum „Requiem“, „Kyrie“, „Dies irae“, „Domine Jesu Christe“ habe Mozart nur die Singstimmen ausgeschrieben, zur Instrumentierung nur hin und wieder die Motive angezeigt, von „qua resurget homo reus“ angefangen habe er das „Lacrymosa“ so wie auch „Sanctus“, „Benedictus“ und „Agnus“ ganz neu verfertigt³⁾. Aeußerungen, die gleich Anfangs bei den Meisten mißtrauisches Kopfschütteln, zugleich aber auch in einer zur ruhigen Kritik ungeeignetsten Persönlichkeit, in Gottfried Weber den, alsobald auch öffentlich ausgesprochenen Verdacht erregten, das eigentliche von Mozart ganz vollendete Requiem

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. —

Redaktion: Volkzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Böhm**, vormals **G. F. Müller's Witwe.**
 Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
 Mit Postverendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das moderne Claviertrio und seine Vertreter. (Fortsetzung.) — Recensionen (L. Meinardus). — Lokales. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concertanmeldungen. — Musikalienanzeiger.

Das moderne Claviertrio und seine Vertreter.

(Fortsetzung.)

Wenn wir jetzt von jenen Trios sprechen, deren Verfasser in der formellen Gestaltung, in der Abrundung ihrer Sätze, in dem durchgängigen Wohlklang der Harmonie stärker sind, als in ausgeprägtem geistigen Gehalt, und diese Richtung im Gegensatz zur Schumann'schen die Mendelssohn'sche nennen, so möchten wir darin nicht etwa so verstanden werden, als ob bei Mendelssohn selbst, namentlich in seinen beiden Trios der Gehalt allzu leicht wöge. Man dürfte im Gegentheil froh sein, wenn in allen nach Mendelssohn'schen und nach Schumann'schen Trios zusammengenommen so viel echtes musikalisches Leben, so viel ethischer Gehalt zu finden wäre, als in einem einzigen Satz eines jener beiden Trios. Der Vorwurf, den wir ihnen an der Spitze dieses Aufsatzes machten, bestand hauptsächlich darin, daß wir behaupteten, Mendelssohn habe die Clavierpartie zu sehr in's Concertante gezogen.

Nur insofern, d. h. als diese virtuose Seite neuerdings aufgegriffen, und noch viel weiter getrieben wurde, rechnen wir Anton Rubinstein's Trios zur Mendelssohn'schen Richtung, obgleich es freilich an Gängen, Wendungen, melodischen Phrasen nicht fehlt, die eine noch direktere Verwandtschaft mit demselben aufweisen, wovon weiter unten Genaueres. Was den inneren ethischen Gehalt betrifft, so reicht Rubinstein Mendelssohn nicht das Wasser. Man findet wohl poetische Klänge und Stimmungen, aber sie steigern sich nicht bis zum poetisch reichen Ganzen eines Kunstwerks, nicht bis zum Ausdruck einer bestimmten selbständigen Persönlichkeit, noch weniger einer solchen, die man durchaus künstlerisch bedeutend nennen könnte. Gewisse Züge darin stoßen sogar ab, indem sie eine Wildheit, ein sinnlich wüstes Element, zugleich eine gewisse Selbstgenügsamkeit und Selbstüberhöhung offenbaren. Weiter unten folgende Einzelheiten werden auch dafür Belege bieten.

Anerkennen muß man, daß Rubinstein's Trios im ersten Augenblick imponiren, namentlich wenn man sie von ihm selbst spielen gehört hat, wodurch die Clavierpartie in ihrer glänzensten Seite auf die Sinne wirkt. Dabei fällt zugleich sehr vortheilhaft die außerordentliche Reichtigkeit und Sicherheit der Conception auf. Je mehr man heutigen Tags Ursache hat darüber zu klagen, daß die Componisten so schwer mit der Form fertig werden, es entweder an Consequenz, oder an Natürlichkeit und Fluß fehlen lassen, desto mehr müssen Werke überraschen, wo Alles so von selbst zu kommen scheint, Alles so gar keine Anstrengung verräth, wie hier bei Rubinstein. Freilich dauert diese Ueberraschung nur so lange, bis man die äußere Hülle durchbrochen hat und auf den Kern der Sache geht, der sich denn unverhältnißmäßig unbedeutend herausstellt; dieses Resultat wird freilich nur dem alsbald klar, der überhaupt durch die sinnliche Erscheinung hindurch in das Innere zu drin-

gen vermag. Klar werden muß es aber durch einen Factor, und zwar durch den unüberwindlichen: die Zeit. Rubinstein's Trios sind verhältnißmäßig noch zu neu, um schon im größeren Publikum jenes Urtheil hervorzurufen, welches wir mit dem Folgenden anbahnen wollen. Je genauer man sie kennen, je öfter man sie gehört haben wird, desto entschiedener wird jener bestechende Reiz schwinden, und die Phrasenreichtigkeit ihrer Themen, die nichtsagenden, wüsten, mit glänzendem Firniß überzogenen Strecken als solche zu Tag treten lassen. Ferner muß es klar werden, daß Rubinstein auch das Claviertrio schließlich nur als ein treffliches Paradeferd betrachtet, welches man der Welt vorreitet, um sich in Respekt zu setzen, nicht als eine Kunstform, deren innerste Bedingungen erkannt und erfüllt zu haben des Componisten höchster Stolz ist. Rubinstein's Trios sind vielfach nur insofern Trios, als eben drei Instrumente an ihrer Ausführung theilhaftig sind. Die Musik selbst könnte alles Mögliche vorstellen: hübsche Ballettmusik, Opern-, Orchestermusik. Man brauchte nur einfach zu arrangiren, nach Bedarf Singstimmen mit Text unterzulegen und die Metamorphose wäre vollbracht. Was ferner die Haltung der Clavierpartie betrifft, so kann man wohl dem Einwurf der übergroßen Schwierigkeit damit zu begegnen suchen, daß man einerseits sagt, Rubinstein habe sie für sich selbst geschrieben, andererseits daß die Virtuosität in unseren Tagen durch die Fortschritte der Methode des Unterrichts sich sehr verallgemeinert hat, und Rubinstein für unsere Zeit keine größeren Schwierigkeiten bietet, als Mozart und Beethoven sie zu ihrer Zeit boten. Allein es kommt einerseits immer darauf an, ob mit dem Aufwand äußerer technischer Beihilfe auch das darzustellende Object an innerem Reichthum und Gehalt so zugenommen hat, daß es erhöhter Darstellungsmittel schlechthin bedarf; andererseits ist darauf hinzuweisen, daß auch die Virtuosität ihre Zeit der höchsten Blüthe und ihre Zeit des Verfalls hat. Gerade so wie es mit dem Gesang gegangen ist, indem die Fertigkeit und der Umfang bei einzelnen Persönlichkeiten in's Fabelhafte gegangen war, so daß Mozart seine berühmtesten Arien der Königin der Nacht schreiben konnte, ohne in Gefahr zu gerathen, sogleich ausgelacht zu werden; so dürfte auch für die Virtuosität auf Instrumenten einmal die Zeit des Verfalls eintreten, und wer wird dann Werke spielen mögen, deren innerer Gehalt seitdem zur Erkenntniß gekommen und als schwach befunden worden ist? — Es heißt freilich heute einen Künstler zu hoch stellen, wenn man ihm zumuthet, er möge bedacht sein, seine Werke dauerhaft zu gestalten. In der Regel wollen ja die Künstler der Gegenwart nichts weiter als im Augenblick wirken, betäuben, umstricken, benebeln, sinnlich aufregen.

Ob Rubinstein unter diese Letzten zu rechnen sei, wird sich dem Leser nach der detaillirten Darstellung seiner drei Trios von selbst ergeben.

Das erste Trio in F, op. 15 (Verlag von Hofmeister)

beginnt mit einem Allegro, dem folgendes Thema zum Motiv dient:

Allegro con moto.

u. f. w.

con sva

Was ist der Inhalt dieses Themas, welche Stimmung deutet es an, die sich im Verlauf zu kristallisieren vermöchte? Das Weitere muß uns darüber belehren; denn der Componist kann im Thema nur andeuten lassen, was er daraus bilden wird. — Nachdem also das Thema zuerst vom Clavier, dann von den Streichinstrumenten in Oktaven (dieses Oktavenwesen in der Melodie ist schon untriummäßig, Beethoven benützte es mit Recht nur in Momenten der höchsten Aufregung) gebracht, und nach einer sich ziemlich stöckend ausnehmenden Erweiterung durch Augmentation abgeschlossen ist, bringt der Autor folgendes melodische Motiv:

welches er durch Ausbildung in eine 16tel Figur

u. f. w.

zur Passage umbildet, und beschäftigt damit das Clavier nahezu drei Seiten, modulatorisch zwar nicht uninteressant, während die Streichinstrumente es im Wesentlichen nur unterstützen. Diese Methode, eine Verbindung zwischen dem Thema und dem dann in C-dur eintretenden Seitensatz herzustellen, ist ebenso billig als unbedeutend; von einem organischen Zusammenhang mit dem Thema ist keine Spur vorhanden, es gilt eben nur: Musik zu machen. Der Seitensatz mag auf sentimentale Gemüther seine Anziehungskraft äußern, bedeutend ist er nicht zu nennen; es ist eine Salonphrase, wie hundert andere:

Violino.

Cello

u. f. w.

Die weitere Führung klingt recht lieblich und anmuthig, aber Violine und Cello spielen ein förmliches Duett „mit Begleitung“ des Pianoforte, welches später wieder jene 16tel Figur ergreift, um sie bis in die höchsten Töne hinauf, und dann wieder bis in die grollende tiefste Bassregion hinabzuführen, und die Wiederholung des ersten Theils einzuleiten. Man sieht schon aus dieser Anlage, wie wenig es dem Autor darum zu thun ist, ein wahres Dreigespräch über ein wichtiges Thema aufzustellen. Man vergleiche einmal damit den 1. Theil eines Beethoven'schen Triosatzes, und sehe, wie sich die drei Stimmen gegen-

seitig ablösen, wie dort Alles sich durchdringt und ergänzt, wie jede Stimme selbständig und doch einem Ganzen organisch eingefügt ist. — Unser zweiter Theil beginnt, wie der erste aufgehört hat, mit der 16tel Figur mit ruhig überleitenden Akkorden nach D-moll, wo nun eine dem Thema entnommene Figur ein klein wenig benützt wird, um doch einen Schimmer von Durchführung herzustellen. Späterhin nimmt auch das zweite Motiv des Themas die Gelegenheit wahr, sich ein wenig geltend zu machen. Aber an alle dem bethätigen sich nur Violine und Cello, das Clavier tobt oder säuselt dabei fortwährend in Arpeggien bis das Thema eintritt. Das ist nun der wesentliche Inhalt des mit großem Pomp schließenden ersten Satzes, und groß ist er wahrlich nicht. — Hierauf folgen Variationen, deren Thema recht hübsch einfach und zum Gemüth sprechend ist. In ihm setzen sich Clavier und Streichinstrumente wie billig dem Ganzen des Gedankens nach auseinander; d. h. zuerst spielt das Clavier den ersten Theil, dann führen die Streichinstrumente die Melodie in hübscher vierstimmiger Behandlung. Ebenso im zweiten Theil. Was geschieht nun in den Variationen? Zuerst spielt das Clavier das ganze Thema Note für Note nochmals, wozu die Violine ein stützenartiges Motiv

durchführt, während das Cello als Mittelstimme sich dem Clavier anschließt. In der zweiten Variation spielt das Clavier nochmals das ganze Thema (ohne Akkorde, bloß die Melodie in Octaven), wozu das Violoncell eine kleine Virtuosenleistung in Zweiunddreißigsteln ausführt, die Violine aber unbeschäftigt bleibt. In der dritten Variation spielt die Violine das Thema Note für Note, unterstützt durch grunzende Akkorde des Violoncells, und umtost von auf und abwogenden Clavierpassagen. Daran schließt sich ein Coda; zum Schluß kommt noch einmal das Thema und basta! Diese Methode Variationen zu schreiben ist höchst bequem, Meister Herz hätte es um kein Haar schlechter gemacht. In einem Claviertrio dergleichen zu bieten, dazu gehört schon jene moderne Dreistigkeit, die unbekümmert um das, was die Meister geschaffen haben, ihren Quart als ein ausgezeichnetes Gericht aufsticht. —

Im Finale finden wir ein recht grazioses Thema, das einen trefflichen Chor für eine französische Oper abgäbe, aber für ein Triofinale wiederum wenig geeignet ist:

Allegro.

u. f. w.

Nachdem sich's der Componist genügend vorgefungen, fällt er in eine Triolenpassage, die weder selbst, noch in den begleitenden Instrumenten einen Zusammenhang mit dem Thema aufweist. Darin tobt er fort bis zum geeigneten Ort, wo in D-dur der Seitensatz eintritt. Auch hier wie überall be-

merkt man, daß das arme Cello eigentlich nur des Klanges wegen da ist; von einem Bestreben es als dritte Person ebenfalls sein Recht genießen zu lassen keine Spur; es läuft so mit nebenher, ohne je selbständig einen wichtigen Gedanken auszusprechen. Im zweiten Theil ist das Bestreben sichtlich, durch Imitation, Engführungen, Combinationen n. s. w. das Thema auszuführen. Das ist auch diesmal, wenn man das etwas unfruchtbare Thema berücksichtigt, recht hübsch gelungen. Indessen ist damit nicht Alles gethan. Das ganze Wesen des Styles muß in der Kammermusik von jener freien contrapunktischen Kunst durchdrungen sein, welche gewisse Hauptgedanken allüberall, oben, unten, in allen Stimmen zum Vorschein bringt. Das ist Rubinstein's Sache nicht. In den Bass verirrt sich ein Motiv niemals, und wer einen recht lebhaften Unterschied sehen will zwischen dem echten Triostyl und dem modernen verflachten, der lege sich wenn auch nur ein Mendelssohn'sches oder Schumann'sches Trio neben ein Rubinstein'sches. Er wird dann begreifen, daß jene Kunst in Gefahr ist verloren zu gehn.

Das zweite Trio (ebenfalls op. 15, G-moll, derselbe Verlag) zeichnet sich im Ganzen vor dem ersten durch glücklichere Themen aus. Doch ist davon gleich das Thema des ersten Satzes auszunehmen, welches entschieden phrasenhaft, zerfahren und nichtsagend ist:

Violine und Cello in Ottavo.

Pianof. con sva u. f. w.

Wie im ersten Trio, und etwas schablonenhaft (die Sache erinnert sehr an die alte Concertform) schließt das Thema nach einigen Wiederholungen und periodischen Erweiterungen in der Haupttonart ab, und es folgt eine Passage, die weiter nichts ist und sein will, als ein Mittelstück, welches überleitet zum Seitensatz, der in B-dur eintritt und an sich recht schön, nur allzu sehr an Mendelssohn'sche Lieblingswendungen erinnert.

u. f. w. p

Auch die Begleitung des Claviers in gebrochenen Accorden ist ganz in der Manier der „Nieder ohne Worte“ gehalten. Hierauf folgt eine in der jetzigen Haupttonart sich bewegende Passage, die das oben gebrauchte Wort „Schablone“ in der bedenkenlichsten Bedeutung rechtfertigt. Im zweiten Theil werden einige Motive des Hauptthemas und ein kleines neues Motiv in ungezwungener, durchaus angenehmer aber auch ziemlich leicht geschürzter Weise zur „Durchführung“ benützt. Den einigermaßen pathetisch gehaltenen Hauptgedanken des Stückes zu potenziert Geltung zu bringen, was doch seit Beethoven der geistige Zweck des zweiten Theils ist, wird nicht versucht. Der Componist ist schon auf der „Dominante“ angelangt, da man noch hofft, es werde erst einmal ordentlich angehen. Sonst bringt der zweite Theil nichts wesentlich Neues, obwohl

nicht unbemerkt bleiben soll, daß er durch den ebenjo einfachen als hübschen Zug, den Seitensatz in G-dur nach fulminanten chromatischen Doppel-Octavengängen des Claviers im forte einzufügen, einen wenigstens äußerlich sehr glücklichen Aufputz erhält. Das Weitere kann vor dem Richterstuhl einer Kritik, die an dem Evangelium innerlichen Tönebens festhält, keine Gnade finden. Es ist Alles eiter Tonschwall, „tönend Erz und klingende Schelle.“

Eines der gelungensten Stücke Rubinstein's überhaupt, wirklich poetisch empfunden und von zauberhaftem Wohlklang, ist das folgende Adagio in D-dur. Kaum wird sich Jemand, der es zum erstenmal gut gespielt hört, dem Eindruck desselben entziehen können. Eine spätere nüchternere Betrachtung wird aber darauf hinführen, daß das sinnliche Moment der Klangwirkung nur eine Zeit lang über die Wahrnehmung hinweg zu helfen vermag, daß einerseits alle drei Instrumente nur ihr dienen, daß ferner eine Begleitungsfigur darin, ja die ganze Stelle Seite 25 dem Schubert'schen Es-dur-Trio entnommen ist, daß endlich die folgende Stelle ebenso entschieden Mendelssohn'sch klingt:

Das folgende Presto in G-dur ist unstreitig ganz reizend hübsch. Aber könnte es nicht ebenso gut als „Balladmusik“ gelten? Als solche wäre es sicherlich von viel höherem Werth als in einem Kammermusikwerk. Man sieht, die Vermischung der Style hat hier einen bedenklichen Grad erreicht; freilich läßt sich dergleichen viel modernen Componisten nachsagen. Zum Vortheil der Entwicklung der Kammermusik dient es sicherlich nicht. Völlig werthlos erscheint uns das, obendrein zweimal gebrachte, Trio dieses Scherzos; was der Componist damit sagen wollte zu ergründen, überlassen wir seinen eifrigen Anhängern.

Das Thema des Finale ist gewiß als „äußerst glücklich gefunden“ zu bezeichnen:

Unisono.

Es dient dem Finale als ausschließliche Grundlage, und gestaltet sich dieses dadurch recht einheitlich. Uebrigens hätte ein großer Meister denn doch ganz andere Dinge aus diesem so ergiebigen Thema gezogen, als die hier vorliegenden. Rubinstein mußte seinen Schatz nicht zu verwerthen, er hätte damit einen Wucher treiben können, wodurch er den Werth desselben hundertfach vergrößert hätte. Wir wollen auch hier nicht blos einen Beethoven im Sinne haben, sondern überlassen es dem Leser sich ein Bild zu machen, was auch nur Mendelssohn und Schumann aus diesem Goldstück gemacht haben würden, und bitten ihn dann, mit diesem Bilde das vorliegende Rubinstein'sche Stück zu vergleichen. — Das fürchterliche Octavenmetter des Schlußes ist kaum geeignet den Respect vor unseres Autors künstlerischem Geschmacke sonderlich zu vermehren.

Rubinstein's 3. Trio (Verlag von Bartholf Senff) weist die Opuszahl 52 auf. Man hat daher einiges Recht von demselben einen bedeutenden Fortschritt gegen op. 15 zu erwarten. Leider müssen wir gestehen, daß wir einen solchen keineswegs und in keiner Hinsicht zu entdecken vermögen. Sicherheit

und Klarheit in der Form war schon dort in ausreichendem Maße zu finden, während Phrasenhaftigkeit und innere Leere verdeckt schienen durch die nonchalante Leichtigkeit der Mache. Was uns hier entgegentritt ist als ein Zuwachs weder an Innerlichkeit, noch an sichtbaren Folgen einer strengeren Selbstkritik zu betrachten; weder ist das specielle Wesen des Claviertrios tiefer aufgefaßt, noch überhaupt ein ersterer Geist bemerklich. Mit einem Wort, für uns liefert es den Beweis, daß das Talent des Componisten für Kammermusik sich als immer geringer erweist, je höher die Opuszahl steigt. Es wäre ihm daher zu rathen, sich entschieden dem Genre zuzuwenden, für welches er bei weitem mehr Geschick besitzt und keine so große Verantwortlichkeit auf sich nimmt: die Oper.

Doch gehen wir das dritte Trio ein wenig durch. Das erste Allegro beginnt abermals mit einem jener Themate, von denen man nicht begreifen kann, wie sich ein Componist daran zur Ausarbeitung eines ganzen Satzes erhitzen konnte:

Im 19. Takt tritt die vielfach erwähnte Passage ein, und der Seitensatz ist ein Motiv wie es in tausend Salonstücken auch vorkommt. Dergleichen ist freilich aus den Ärmeln zu schütteln, und wenn das musikalische Gewissen nicht sagt, daß solche Anderen entlehnte Phrasen nicht werth sind in einem größeren Kammermusikwerk als Hauptgedanken zu figurieren, dessen Zukunft ist zu bedauern. —

Bei weitem glücklicher ist das Adagio; da wir an den Themen der langsamen Sätze Rubinstein's stets dieselbe Bemerkung zu machen Gelegenheit hatten, so dürfte hieraus mit einigem Recht der Schluß zu ziehen sein, daß das Gesangsmäßige viel mehr in Rubinstein's Natur liegt, als die reine Instrumentalmusik, wie sie in Allegrosätzen sich gestalten muß, um als solche interessant und stilmäßig zu sein. Dieser Zug zum Lyrischen spricht sich zwar in der gesammten Gegenwart aus, und soll für unsern Autor daher durchaus nicht als Vorwurf gelten. Aber bei Vergleichung mit anderen heutigen Triocomponisten stellt sich Rubinstein's Fähigkeit einen schönen ersten oder letzten Trio-Satz zu schreiben denn doch als auffallend gering heraus. So hübsch nun unser Adagio in Folge einfacher, ansprechender Melodik, klarer und ungezwungener Gestaltung und reizender Klangwirkung genannt werden kann, — im Wesen der Sache sind wir in einer andern Form, und bei modernem Inhalt fast wieder bei Haydn angelangt, nämlich bei der Sonate für Clavier mit Begleitung von Violine und Cello. Die von Beethoven gewonnene Höhe ist gänzlich verlassen, nicht einmal ein ernstlicher Versuch eine ähnliche Höhe zu gewinnen ist gemacht. Was ferner in diesem Stück der „Choral“ eigentlich soll, ist schwer zu sagen. Mendelssohn hat sich auch in seinem C-moll-Trio verlesen lassen, einen solchen anzubringen. Aber wie ist er hier motivirt! Nach

höchster Aufregung, gleichsam als wüßte er keinen andern Ausweg, ergreift er die Choralmelodie, um sich in freudigem Glauben aus aller Erdennoth in die Höhe zu schwingen. Bei Rubinstein ist der „Choral“ nur da, um dem Adagio einen scheinbar religiösen Anstrich zu geben.

Das folgende Scherzo in F-dur ist, mit Ausnahme des abscheulichen Trio mit seinem Virtuosen-Firtlesanz, ein ganz nettes Musikstück. Doch machen wir auf den Umstand aufmerksam, daß das Cello durch den ganzen Hauptsatz nur entweder mit der Violine in Oktaven geht, oder den Baß bildet. Einige wenige davon abweichende Noten wird man wenigstens nicht mit der Bezeichnung „selbständiges Auftreten“ beehren dürfen.

Im Finale ist ein größerer Grad von eigentlicher Stimmführung und triogemäßer Anlage zu bemerken, doch leidet es wieder an einem Thema, das in seinen affordischen Gängen wenig Stoff für interessante aus ihm zu ziehende Gebilde liefert, und im Ganzen daher nur einen äußerlichen Eindruck machen kann.

Es steht zu beforgen, daß diese Trios, wenigstens in Deutschland, das Schicksal des weiland Wolfschen „Preis-trios“ theilen werden, welches seiner Zeit leidenschaftliche Verehrer fand, und in manchen Kreisen nicht oft genug gespielt und gehört werden konnte. Wer aber spricht heute nach ungefähr 20 Jahren noch davon?! —

(Schluß folgt.)

Recensionen.

Ludwig Meinardus.

Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, H. 1 op. 3, H. 2 op. 9, H. 3 op. 11, Berlin, Friedländer.

Biblische Gesänge für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte, H. 1 op. 4, H. 2 op. 14. Berlin, Stern (Friedländer).

Duo für Violine und Pianoforte, op. 5. Breslau, Leuckart.

Novelle für Pianoforte op. 7 Leipzig, B. u. Härtel.

Liebesfrühling, ein Liederkränz von Rückert mit einer Zueignung von F. Hartmann, op. 8, 2 Hefte. L. B. u. Härtel.

Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, op. 13. Glogau, Holfstein, und Leipzig, Hofmeister.

Lieder und Gesänge für 2 Stimmen, op. 15, 2 Hefte. L. B. u. Härtel.

— Die Reihe der angeführten Compositionen von L. Meinardus hat einen Vorzug, durch welchen sie ihren Autor vor einer bedeutenden Mehrzahl heutiger Componisten auszeichnet. Sie läßt uns nämlich zwischen den Notenköpfen einen ganz interessanten „musikalischen Charakterkopf“ ziemlich deutlich durchblicken. Es handelt sich hier nicht um die allmähliche Abklärung eines Talentcs, um Erweiterung seines Ausdrucksvermögens, um wachsende Vollendung der Technik und zunehmende Fülle der Formen, aber freilich auch nicht um jenes schrittweise und organische Wachsen der Natureigentümlichkeit, das wir an den meisten wahrhaft bedeutenden Künstlern erblicken, jenes knospenartige Sidigenthalten, bei welchem, mit der persönlichen Ausbildung Hand in Hand gehend, auch in ihren Werken nach einem fast normalen Verlauf sich eins aus dem andern ergibt und schließlich die Ernte aller durchlaufenen Stadien vollkommen gewahrt und zu voller reicher Harmonie vereinigt erscheint. Das Letztere ist bei Meinardus darum nicht der Fall, weil er nicht jene selbständige Künstlernatur besitzt, die mit instinktiver Sicherheit sich ihre Bahnen sucht und mit angeborener Selbstkritik sich auf denselben ungefährdet zu erhalten

Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wolfsgasse Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Bessels & Büsing, vormals G. F. Wäcker's Witwe.
 Pränumerations: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr.
 Mit Postverendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das moderne Claviertrio und seine Vertreter. (Schluß.) — In Sachen Beethoven's. — Kritische Revue. — In Betreff des Wiener Conservatoriums. — Fatales. — Correspondenz aus Straßb. a. M. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Musikalienanzeiger — Briefkasten.

Das moderne Claviertrio und seine Vertreter.

(Schluß.)

Ein merkwürdiger Componist, der den Kritiker in Verlegenheit setzen kann, ist Carl Reinecke, dessen Trio op. 38 (Verlag von Breitkopf und Härtel) hier in Betracht kommt. Wirklich bedeutende Fehler, und Seiten, wo man nachdrücklich zugreifen müßte, sind für den gerechten Beurtheiler nicht vorhanden. Dieses Opus, wie fast jedes dieses gebildeten, geschmackvollen Musikers, ist edel gehalten, formell abgerundet, fließend, nicht ohne Innerlichkeit der Empfindung, streng und doch wieder frei und ungezwungen in Form und Anlage, „gegenwärtig“ in Styl und Ausdrucksweise. Und dennoch wird es Niemand „bedeutend“ nennen. Einiges läßt sich allerdings in diesem Opus vom musikalisch-ästhetischen Standpunkt ausstellen, ohne daß man aber sagen könnte, daß durch Beseitigung oder Abänderung dieser als Mängel bezeichneter Dinge der Werth des Ganzen im Wesentlichen gesteigert würde. Stellen wir fogleich eine Reihe derselben zusammen, wie sie uns beim Durchlesen gerade auffallen:

1. Der Eintritt und die weitere Fortführung des Cello am Anfang des ersten Allegro hat etwas Gezwungenes: der Canon, welcher dies mit sich bringt hätte entweder, da es doch erst gilt ein Thema einfach hinzustellen, ganz weglassen, oder es hätte das Uebrige so geführt werden sollen, daß kein Zwang ersichtlich wird.

2. Nach Schumann's Vorgang kommt auch hier vor dem Schluß des ersten Theils schon das Hauptthema, vollständig ausgesprochen zum Vorschein; dadurch wird der Eindruck der Wiederholung des ersten Theils, namentlich also die Wirkung des Themas an seiner eigentlichen Stelle abgeschwächt, die plastische Form verwischt und aufgehoben. Ueberhaupt ist (ebensofalls nach Schumann) der zweite Hauptgedanke zu wenig wichtig behandelt, sowohl in der Erfindung selbst, als in der Fortführung.

3. Der Achteltriolengang im 2. Theil



erscheint als eine virtuose Spielerei, die nicht zum Charakter der Umgebung paßt, und macht die Wirkung, wie wenn Jemand mitten in das eifrige oder ernste Gespräch Anderer eine Platitude hineinwirft.

4. Im Andante macht es sich nicht gut, daß Violine und Cello sich in den Vortrag des Themas theilen. Ein in sich Zusammengehöriges wird zerrissen, um ein scheinbares Zweige-

spräch zu erhalten; „scheinbar“ deßhalb, weil ein Monolog, den man von zwei Personen sprechen läßt, dadurch noch nicht zum Dialog wird.

5. Das Thema dieses Andante ist überhaupt für ein Trio zu romanzenhaft, daher denn auch die Homophonie vorwiegt, der Gegensatz von Melodie und „Begleitung“ zu auffallend hervortritt.

6. Das Scherzothema, etwas Schumannisch, ermüdet dadurch, daß es immer wieder (9 Mal) in derselben Tonart, derselben harmonischen Umgebung u. s. w. in der Clavierstimme auftritt. Der Eintritt selbst, bei der enharmonischen Verwechslung im 2. Theil, für die Augen und das gewonnene Bewußtsein verständlich, flingt durch den vorangegenommenen Orgelpunkt auf G unverständlich, etwas barock.

7. Eben wegen der häufigen Wiederholung dieses Themas wäre es sicherlich besser gewesen, im ersten Trio es nicht abermals anzubringen.

8. Die sich auf und abschwingende Achtel-Clavierfigur im 2. Trio, allerdings sehr freundlich klingend, erinnert an Goldschmittpoesie, will nicht in ein Kunstgenre passen, welches zwar das Graziöse nicht ausschließt, aber einen tieferen Hintergrund für dasselbe verlangt.

9. Das abermalige Auftreten des Andantemotivs in etwas weitläufiger Weise im Verlauf des Finales stört dessen Fluß, ist, wenn man so sagen darf, dramatisch nicht motivirt, und obendrein keine neue Ideenordnung, da Fr. Schubert dergleichen schon in seinem Es-Trio gethan, und nach ihm Schumann häufig von solcher Vermischung der Sätze Gebrauch gemacht hat u. s. w.

Wir nehmen nun, wie gesagt, den Fall an, alle diese und andere Punkte, namentlich aber jene, welche sich bloß auf Formelles beziehen, wären beseitigt: Das Trio würde dadurch technisch noch tadelloser, und dennoch nicht von bedeutender Wirkung sein, — nach unserer Ueberzeugung deßhalb, weil der ethische Gehalt, wie er sich in Erfindung der Themen, und in ihrer Durchführung herausstellt, kein bedeutender genannt werden kann. Vom Standpunkte des exklusiven Musikers würde sich gegen das Werk nichts einwenden lassen, und dennoch würde man es im Vergleich mit einem Beethoven'schen, ja selbst Mendelssohn'schen als ein weit unter diesen stehendes erkennen müssen.

Wir können diese allerletzte und wichtigste Frage der musikalischen Aesthetik: warum nämlich ein Kunstwerk trotz technischer Untadelhaftigkeit dennoch eine flauere Wirkung zu machen vermag, hier nicht weiter verfolgen. Soviel ist nur zu sagen, daß Reinecke's Trio ganz modernen Inhalts und von moderner Formgestaltung ist; und zwar in dem Sinne modern, daß es wie alle neueren Produkte mehr nach außen als nach innen wirkt, gefällig anregt, ohne tieferes Interesse einzufloßen, daher für das gewöhnliche Publikum zu gut, d. h. zu musi-

falsch und ernsthaft, für den Kenner zu oberflächlich und bedeutungslos ist.

Reinecke, bei all seinem glücklichen Talent, seiner Anmuth, seiner vielfach reizenden Gestaltungsweise ist nach Höhe, Tiefe und Breite leicht, zu leicht zu übersehen. Anzustimmen giebt er nichts, so wenig er uns innerlich ergreift und packt. — Der Grund warum es so werden konnte geht mehr den Biographen als die Kritik an.

Vom obigen Trio, dessen letzter Satz vielleicht, wenn man von der unnötigen, weil unmotivirten Wiederholung des Andantethemas absieht, als der gelungenste, namentlich frischeste und lebhafteste, am meisten Sympathie zu erwecken geeignet ist, kann man sagen, daß es einen Eklektiker im besten Sinne zum Autor hat, der von Mendelssohn, Schubert und Schumann gleichmäßig befruchtet erscheint, so daß man ihn keiner bestimmten Richtung beizählen kann.

Es liegen uns nun noch einige andere einzelne Trios vor, die aber zu näherem Eingehen keine Veranlassung bieten. Die Mängel und Fehler derselben liegen so hell am Tage, daß von einem Abschätzen und Abwägen derselben gegen etwaige Tugenden kaum die Rede sein kann. Indessen wird es nicht schaden, jene zum Bewußtsein zu bringen; vielleicht daß es bei einigen der betreffenden Autoren noch Zeit ist, sich eines Bessern zu befinden.

Max Bruch versucht in seinem C-moll-Trio op. 5 (Verlag von Breitkopf und Härtel) insofern „neue Bahnen“ einzuschlagen, als er die bisherige gütige und von allen Meistern benutzte Sonatenform verläßt und eine andere Zusammenstellung von Sätzen wagt. Er beginnt mit einem 27 gedruckte Noten-Systeme einnehmenden, also ziemlich langen Andante in C-moll, woran sich nach einem Uebergang (der sich beiläufig gesagt ausnimmt wie etwa eine Verwandlung der Szene auf der Bühne) ein Allegro assai in G-dur anschließt. Dann findet sich ein Presto in C-moll als Schluß des ganzen Opus. Es fragt sich nun bloß, wodurch diese Anordnung motivirt ist, und ob das Kunstwerk in seinem Verlauf sich so gestaltet, daß die Nothwendigkeit evident wird; oder doch: ob in der Abweichung etwa eine Verbesserung, oder mindestens keine Verschlechterung der gewöhnlichen und allseitig anerkannten Form zu finden sei.

Mit einem ausgeführten langsamen Satz anzufangen, der nicht als Einleitung, sondern als selbständiger Theil gelten will, ist ebenso gewagt, als bei den Meistern der Kammermusik selten zu finden. Beethoven hat es in keinem seiner Trios gethan; im Streichquartett in Cis-moll schiebt er seinem ersten Allegro ein langes Adagio voraus, das aber, fugirt und in mystischer Weise gehalten, den Gegensatz eines Allegro wie das folgende förmlich herausfordert; in Nacht und Nebel fängt das Quartett an, um erst mit dem Allegro einen warmen Sonnenstrahl zu senden, der Hoffnung und Glauben neu belebt. Hier bei Bruch finden wir zwar ein auch etwas nebelndes und schwebelndes Wesen, aber die Tongestalten sind doch soweit in festen Umrissen gezeichnet, daß ein Gegensatz nicht als Bedürfnis hervortritt. Ein besonderes Interesse kann man an dem Opus also schon von vornherein nicht nehmen. Das langsame Tempo ist an sich etwas Abnormes, — dem gesunden frischen Sinn ist das Allegro viel entsprechender, nur dieses packt unmittelbar, das Adagio oder Andante nur als Zwischensatz, oder als Einleitung. Wäre dem nicht so, wir hätten gewiß schon Sonaten, deren erster und Schlusssatz Adagios wären. — Das folgende Allegro, von dem man endlich Volles Kräftiges erwartet, bringt Themen, denen man füglich den Text: „Schlaf Kindlein, schlaf“ unterlegen könnte. Dagegen schlägt der Componist im Finale ordentlich wüthende Purjelbäume. Warum das so plötzlich? Der hier angeschlagene Ton ist ebenso unmotivirt, wie das endlose und flau Andante, u. d. wie das lammfromme Allegro. — Dies die Hauptursachen,

warum man dem Max Bruch'schen Trio vornehmlich keinen Geschmack abgewinnen kann. Ueber Art und Weise der Erfindung, über Gehalt oder Gehaltslosigkeit wollen wir hier nicht einmal sprechen.

An Versuchen im Genre des Claviertrios dadurch Neues zu bieten, daß man die bisherige drei- oder vierstimmige Form in ihrer klassischen Anordnung aufgibt, und entweder mehr, oder lauter einzelne, mit Ueberschriften versehene, innerer Beziehungen auf einander entbehrende Sätze bietet, hat es überhaupt in den letzten Jahren nicht gefehlt. Schon R. Volkmann hat in seinem B-moll-Trio den Charakter der einzelnen Sätze aufgehoben, die Phantasieform in das Trio einzuführen gesucht. Bei allem mitunter sehr barocken Wesen zieht sich jedoch hier wenigstens eine Grundstimmung durch das Ganze, wenn auch eine so düstere, daß nur verhältnißmäßig Wenige daran Geschmack finden. H. Gade hat Novellen für Trio geschrieben, eine sehr nette und feine Arbeit, aber eben kleinlich, und durch Gleichartigkeit, durch Mangel entschiedener Contraste wenig anregend, ja ermüdend. Ferd. Hiller hat es mit einer „Serenade“ versucht, der man so ziemlich daselbe nachsagen kann. Alle diese Versuche, so Hübsches und Geistreiches sie theilweise enthalten, beweisen nur, daß in unserer Zeit Kraft und Reichthum der Erfindung verloren gegangen sind, um dem Vorhandenen ein Ebenbürtiges an die Seite stellen zu können. Das Rechte, Volle, Ganze gelingt in der gezeigten Form nicht mehr, nun versucht man diese zu umgehen, und experimentirt nach allen Seiten. — Wir aber sind der Meinung, daß wer in einer bestehenden Form nichts Ganzes Tüchtiges leisten kann, auch nicht berufen ist, neue Formen zu erfinden, daß sich vielmehr hinter allen diesen Neuerungs-gelüsten nur die ungenügende eingeständene Unfähigkeit versteckt, mit dem Vollkommenen und Mustergiltigen auch nur die entfernteste Concurrentz zu bestehen. —

In Sachen Beethoven's.

Die in Nr. 47 dieser Zeitung enthaltenen Bemerkungen zu meiner Vorrede zu den Beethoven'schen Volksliedern veranlassen mich Einiges zu erwidern. Der Verfasser dieses Artikels, Herr Thayer, irrt zunächst in der Annahme, daß die Thomson'sche Sammlung mir unbekannt sei. Zur Zeit der Veröffentlichung des ersten Heftes jener Volkslieder war mir freilich von dieser Sammlung nur eine Ausgabe von 6 Octavbänden bekannt, deren Titel folgender ist: „Thomson's Collection of the Songs of Burns, Sir Walter Scott and other eminent lyric Poets ancient and modern united to the select Melodies of Scotland and of Ireland & Wales with Symphonies & Accompaniments for the Pianoforte by Pleyel, Haydn, Beethoven etc. The whole composed for & collected by George Thomson. . . . Edinburgh . . . (1822—24).“

Diese Ausgabe ist ein Auszug aus folgenden drei Sammlungen, welche im Ganzen 11 Foliobände ausmachen:

1. The Melodies of Scotland with Symphonies and Accompaniments for the Pianoforte. Violin etc. by Pleyel, Haydn, Beethoven, Weber, Hummel etc. The Poetry chiefly by Burns. In Five Volumes. (Diese erschienen, einem Brief Thomson's an Graham zufolge: Vol. 1 in 2 Theilen 1793 und 1798. Vol. 2—4. 1799, 1802, 1805. Vol. 5: 1818 und 1826.)

Die in meinem Besitz befindliche Ausgabe trägt die Bezeichnung: „New Edition 1831.“ Im Jahre 1841 erschien noch ein sechster Band.

2. A Select Collection of Original Irish Airs for the voice . . . with Symphonies and Accompaniments for



APPENDICE II.


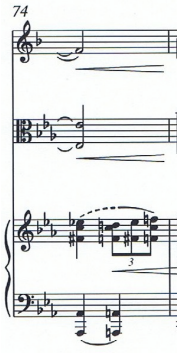



ESEMPI DI REVISIONE AL TESTO MUSICALE

L'apparato di revisione dell'edizione critica della *Schumann-Gesamtausgabe* si presenta generalmente come una descrizione in formato tabellare dei cambiamenti apportati al testo musicale, la fonte in cui è stata tramandata la variante, e la relativa spiegazione della decisione presa in fase di edizione. In questa appendice si riportano gli esempi più significativi messi in evidenza dal lavoro di edizione sulle tre opere. Si escludono, in questa sede, le revisioni di base al testo musicale prescritte dalle *Editionsrichtlinien*, riguardanti la modernizzazione e normalizzazione della scrittura musicale (*Redaktionelle Maßnahmen ohne typographischer Kennzeichnung*). Il *Revisionsbericht* dell'edizione si intende come compendio al testo musicale, in cui i cambiamenti effettuati dall'editore vengono notificati tramite asterisco, se si dà il caso di un punto che abbia bisogno di un commento più dettagliato; oppure tramite parentesi quadre, le quali segnalano dichiaratamente qualsiasi tipo di integrazione da parte dell'editore, ma la cui spiegazione non è necessariamente riportata tramite asterisco nel *Revisionsbericht*.

1) Esempi di revisione al testo musicale delle *Märchenerzählungen* op. 132

Data la mancanza di lezioni precedenti a OAP, la nostra fonte principale, il confronto è stato fatto principalmente fra questa fonte e le voci OAS (OASC, OASV, OASVA), con AM e la vecchia AGA come esempio nei probabili casi di errore di incisione o sviste.

Testo musicale	Battuta	Sistema	Fonte	Annotazione
	I., 56–57	Clar., Vl.	OAP	forchetta di <i>decr.</i> solo fino alla fine di b. 56, non proseguita per via della fine della pagina. L'edizione riporta la lezione di OASC, OASV
	*59–60 59–60	Pf., mano destra Tutti gli strumenti	OAP AM	invece di □. □ erroneamente □. □ <i>cresc./decresc.</i> solo sul Clarinetto, forse in [SVP] riportato su tutti gli strumenti e autorizzato passivamente da Schumann

	**61–62	Viola	OASVA	OAP:forchetta di <i>decr.</i> solo a partire dalla fine di b. 61 fino all'ultimo tempo di b. 62; l'edizione segue qui OAP
	II., 74	Clar., Va.	OAP	inizio della forchetta di <i>cresc./decr.</i> solo a partire dal secondo tempo della b.
	*87	Pf., mano destra	AM	 , <i>AGA</i> segue questa variante
	III., *21	Pf., mano destra	OAP	Fa# nell'ultimo tempo della b. probabilmente da considerare come appartenente all'ultimo tempo della mano sinistra. Tuttavia così sia in AM che in OAP, pertanto non normalizzato dall'edizione

2) Esempi di revisione al testo musicale delle *Phantasiestücke* op. 88⁴⁹²



Come fonti principali nella revisione del testo dell'op. 88 si è fatto riferimento alle edizioni a stampa OAP e OAS, alle *Stichvorlagen* SVP ed SVS nonché in alcuni casi

⁴⁹² Gli esempi musicali per le opp. 88 e 63 sono tratti dalle copie preparate per l'editore Schott di Magonza. La *Schumann-Gesamtausgabe* utilizza la fonte principale scelta per l'edizione (in questo caso OAP) come testo-base su cui inserire le varianti evidenziate dalla collazione. Nella fase riportata dagli esempi è stata già effettuata la scelta fra le varianti da riportare nell'edizione, che vengono pertanto segnalate in rosso nel testo.


all' *Arbeitsmanuskript* AM. Dal confronto fra queste fonti si è resa evidente la problematica fondamentale del testo di SVS: si tratta probabilmente di un documento seriore ad SVP, che presenta tracce di una correzione precedente a quella effettuata contestualmente su SVP; per questo motivo spesso si danno casi di indecisione o di errore da parte del copista su quale sia l'ultima lezione, quella autorizzata da Schumann da riportare in OAS. Come anche nell'esempio del *Trio con pianoforte* op. 63, anche qui sembra evidente che OAS segua SVS e non SVP, mentre la maggior parte delle correzioni effettuate in SVP si trovano anche in OAP.

I. Romanze

	9	VI.	OAP	Legato fra La e Do# deriva dalla lezione seriore di SVP, da considerare come una svista del copista (cfr. stesso punto a b. 49). L'edizione ripropone come a b. 49
	11-12	Vc.	SVSVc, OASVc, OAP, SVP	Forchetta del <i>cresc./ decresc.</i> in SVS, OAS e OAP su tre punti diversi: OAP segue SVP, dove il passo è stato corretto da Schumann con il <i>Rötel</i> ; in OASVc b.11 come OAP ma fino all'ultimo tempo di b.12. In SVSVc erroneamente dall'ultimo tempo di b.11 fino a b.12. L'edizione segue qui OAP
	14 17	Pf. mano destra Vc.	SVP, AM1 OAS	Accordo sul terzo ottavo completo di Do Nelle edizioni più tarde di OAS l'arco sull'ultimo tempo non è stato stampato, forse a causa della tavola di incisione

	18-21	VI.	OASV, SVSV, SVP	deteriorata Indicazione <i>4te Saite</i> su tutte le fonti rimaste tranne che su OAP (su SVSV solo fino a b.19), che per un violinista risulterebbe più scomodo rispetto alla corda del Re. Il risultato sonoro è ovviamente diverso. Su SVSV e SVP con inchiostro nero. Durante la revisione di OAP forse consapevolmente tralasciata da Schumann oppure da considerarsi come una svista
	45	Vc.	SVSVc	<i>p</i> fra il secondo e terzo Mi probabilmente da interpretare come lascito dalla lezione seriore di SVS [KAS] dunque da non inserire nell'edizione


II. Humoreske

	3	VI.	OAP	Manca il punto dello <i>Staccato</i> sul Mi. Da considerarsi come un errore perchè presente in tutte le altre fonti. Nell'edizione è stato integrato

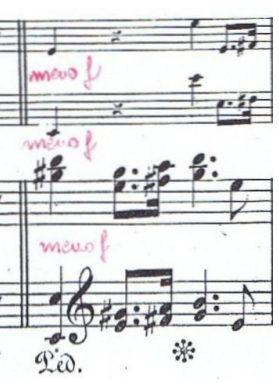

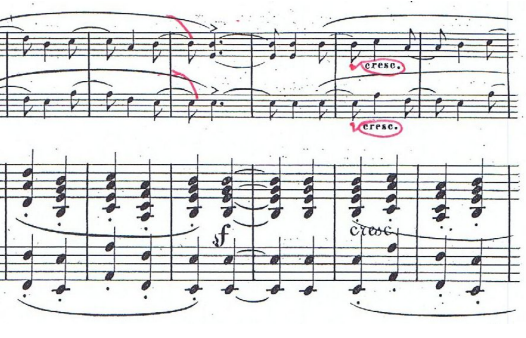
	12	Vc.	OASVc, SVSVc	manca il □ ◆ ⊙ l ... llo
	61	Pf. mano sinistra	OAP	<i>f e staccato mancano sul primo La. Tuttavia già presenti in SVP. Aggiunti nell'edizione</i>


III. Duett

	12	Vc.	SVSVc, SVP, OASVc	Accidente nel trillo sbarrato in AM, ma riportato nelle altre fonti. Da Schumann corretto nel corso della revisione di [KOP] e [KOS], perchè non inciso in OAP
	24	Vc.	SVSVc, SVP, OASVc, OAP	tr [◡] □ su tutte le fonti tranne che su AM. Su OAP probabilmente inciso e successivamente raschiato con il coltello, dal momento che ancora alcune tracce sono visibili

	<p>26</p> <p>*26– 27</p>	<p>VI.</p> <p>Pf. mano destra</p>	<p>OAP</p>	<p>probabilmente tr[~] □ inciso erroneamente e successivamente cancellato croma sul secondo tempo incisa separatamente dalle altre crome</p> <p>manca la stanghetta della croma sul primo tempo. Al contrario, in SVP già prevista, forse una svista di Schumann durante la correzione delle bozze di stampa</p>
---	------------------------------	---	------------	---

IV. Finale


	<p>9</p>	<p>tutti gli strumenti</p>	<p>OAP, OAS</p>	<p><i>mf</i> al posto di <i>meno f</i> come invece in SVP, SVS e AM. L'edizione segue per questa battute la lezione di queste fonti</p>
	<p>*41– 42</p>	<p>VI., Vc.</p>	<p>OAP, OAS, SVS, SVP</p>	<p>Regola di scrittura antica (punto) per indicare una legatura. Qui sostituito tramite legatura di valore</p>
	<p>107– 108</p>	<p>Vc.</p>	<p>SVSVc, OAP</p>	<p>legatura di portamento come a bb. 115, 131, 147. Probabilmente copiato in maniera erronea da SVP a causa dell'impaginazione; su OAP forse inciso anche erroneamente e cancellato; mentre in OAS non ve ne sono tracce</p>

	131	Pf.	OAP	manca > su entrambi i sistemi. In SVP solo sul sistema superiore. Aggiunto nell'edizione
---	-----	-----	-----	--

3) Esempi di revisione al testo musicale del *Trio con pianoforte, violino e violoncello op. 63*

Come fonte principale dell'edizione è stata considerata OAP. Tuttavia, nei casi di ipotesi di errore di incisione, come già per l'op. 132, è stato effettuato un confronto con l'*Arbeitsmanuskript* AM. Gli schizzi SK1, SK2, SK3 non sono stati presi in considerazione perchè ancora troppo precedenti rispetto alla stesura definitiva, dunque incomplete. Nonostante i diversi esemplari in nostro possesso di OAP, OAS si siano rivelati identici fra loro, nella revisione al testo musicale sono state prese in considerazione le diverse aggiunte a matita nei *Widmungsexemplare* (in particolare l'esemplare dedicato a Emanuel Klitzsch, WEK e quello proveniente dal lascito di Theodor Kirchner, WETK), anche se non possono essere documentabili come inequivocabilmente autografe.

I. *Mit Energie und Leidenschaft*

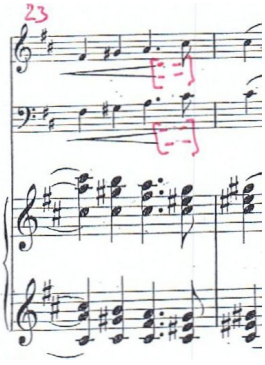



	63	VI., Pf.	WEK, AM	forchetta di <i>decr.</i> sugli ultimi due tempi. Nell'edizione aggiunto fra parentesi quadre, non presente in OAP
	64	VI.	WEK, OASV	forchetta di <i>cresc.</i> sull'ultimo quarto. Nell'edizione fra parentesi quadre, non presente in OAP

	128	Vc.	OAP	<p>indicazione <i>marcato</i>. In AM: <i>poco marcato</i>. L'edizione riporta la lezione di AM</p>
	199	VI.	OAP OASV, AM	<p><i>delesc.</i> Sulle prime tre note. In AM in entrambi gli archi. Nell'edizione riportato fra parentesi quadre</p>

II. *Lebhaft, doch nicht zu rasch*

	83-84 (=119-120)	Pf., mano sinistra	WEK, AM	<p>Legatura di valore sull'ottava. Nell'edizione non integrato</p>
	119-122	VI.	AM, OASV	<p><i>cresc.</i> / <i>delesc.</i> su tutte le bb. Nell'edizione integrato</p>

IV. *Mit Feuer*

	23	Archi	OAP	forchetta di <i>cresc.</i> solo fino al La. L'edizione riporta la lezione di OAS
	59	Vc.	OASVC	<i>fp</i> al posto di <i>pp</i> , da considerare come un errore del copista. In AM <i>pp</i> . Il testo rimane invariato
	138	VI.	OAP	manca la legatura di portamento a partire dal primo tempo (figurazione come a b. 146). Nell'edizione si segue OASV
	255	Pf.	OAP	erroneamente non riportati gli accidenti in chiave. Emendato nell'edizione

APPENDICE III.

TRASCRIZIONI

1) Op. 132

AM1, folium 2^r: trascrizione della versione alternativa delle bb. 157–172 del secondo *Mährchenerzählung*, eliminata dall'edizione a stampa

<157A> <158A> <159A> <160A> <161A> <162A> <163A> <164A> <165A> <166A>

<167A> <168A> <169A> <170A> <171A> <172A>

AM1, folium 5^v: esposizione di una fuga in do minore „A 3.“

Alt

2) Op. 88

Trascrizione delle prime 19 battute della *Romanze* nei diversi stadi della composizione.

AM1:

Trio.
I.

15 Dec. 1842

<Andantino espressivo.>

Violino. *Einfach, innig.*

Violoncello *p*

Pianoforte *p*

Einfach, innig.

8 *ten.*

15 *espressivo*

15 *p espressivo*

AM2:

Trio.

Nicht schnell, mit innigem Ausdruck.

I.

<Einfach, innig>

*Ohne alle Bezeichnungen
auszuschreiben, nur Noten.*

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Violine (Violin), Violoncell. (Cello), and Pianoforte (Piano). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system starts at measure 8. The third system starts at measure 14 and includes a *dim* (diminuendo) marking above the violin staff and below the piano staff. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

SVP:

I. Romanze

Nicht schnell, mit innigem Ausdruck

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 1-7) features the Violine (Violin) and Violoncell (Cello) parts with a piano (*p*) dynamic. The Pianoforte (Piano) part begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 8-14) continues the Violine and Violoncell parts with a piano (*p*) dynamic, while the Pianoforte part also maintains a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 15-18) introduces a *dimin.* (diminuendo) dynamic for both the Violine and Violoncell parts, while the Pianoforte part continues with a piano (*p*) dynamic. The score is written in 6/8 time and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

AM1: trascrizione delle variazioni previste per il Finale nel 1842 (V1, V2, V3, V4a, V4b) e dell'episodio B, eliminati dalla versione definitiva del 1850

Episodio B

The musical score for Episode B is presented in two systems. The first system consists of three staves: two for G (treble and bass clefs) and one for G (treble and bass clefs). The G staves are marked with 'pizz.' and 'arco' at the beginning, and 'cresc.' later in the system. The second system also consists of three staves, with the top staff marked '1a' and '2da' at the beginning. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

12

1a

2da

12

<Hier folgt erst die Variation A (S. Beilage)>

The image shows a musical score for two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system starts at measure 12 and includes two endings: '1a' and '2da'. The second system also starts at measure 12 and includes a variation section. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line has a melodic line with some grace notes and accents. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written in black ink on a white background.

Variation V1, nel manoscritto indicata inizialmente con *A*

<N. B. Diese Variation bleibt hier aus und kommt erst später.>

The musical score is presented in three systems. The first system consists of a guitar staff and a piano staff. The guitar staff begins with a series of sixteenth-note triplets, each marked with a '3'. The piano staff is marked 'pizz.' and features a sequence of chords. The second system includes a guitar staff with a first ending bracket labeled '1a' and a second ending bracket labeled '2da'. The piano staff continues with chords. The third system shows the guitar staff with a first ending bracket labeled '1a' and a final triplet. The piano staff is mostly empty, with some chords in the first measure.

10

Musical score for measures 10-12. The top system contains a vocal line and a bass line. The vocal line begins with a series of eighth notes with accents, followed by a melodic phrase. The bass line has a similar rhythmic pattern. The bottom system shows empty piano staves.

13

Musical score for measures 13-15. The top system contains a vocal line and a bass line. The vocal line features a melodic phrase with a trill-like figure and a triplet. The bass line has a similar rhythmic pattern. The bottom system shows empty piano staves.

Variation V2, nel manoscritto indicata come *Variation B*

Variation B (gehört vor)

The musical score is written in 4/4 time and consists of four systems of staves. The first system (measures 1-3) features a piano (*p*) dynamic. The upper staves (treble and bass clef) contain chords, with the bass clef staff also marked *pizz.*. The lower grand staff (treble and bass clef) features a forte (*f*) dynamic and a continuous triplet pattern in the right hand, with the left hand providing a rhythmic accompaniment. The second system (measures 4-6) includes a repeat sign and continues the triplet pattern. The third system (measures 7-9) continues the piece with similar textures. The fourth system (measures 10-14) includes a first ending bracket labeled "1a" and concludes with a final cadence. The score uses various musical notations including dynamics, articulation marks, and repeat signs.

Variation V3, nel manoscritto indicata come *Variation C*

<B-C (gehört vor)
Maggiore.>

Variation C.

The musical score is divided into four systems. The first system (measures 1-7) features a Violin part (marked *c. Viol. in 8va*) and a Piano accompaniment. The Piano part includes markings *a* through *g*. The second system (measures 8-13) includes a *cresc.* marking in both staves. The third system (measures 14-19) is marked *in unis violine*. The fourth system (measures 20-25) includes markings *a* through *f* in the Piano part.

23

31

39

Variazione V4

Prima versione (V4a)

The musical score is written in 4/4 time and consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The second system continues the piano accompaniment. The third system concludes the piece with a final chord marked 'p'.

System 1: The vocal line begins with a rest, followed by a series of notes. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

System 2: The piano accompaniment continues. The right hand features chords and a melodic line, while the left hand maintains a rhythmic accompaniment. A *f* dynamic is indicated.

System 3: The piano accompaniment concludes. The right hand plays chords and a melodic line, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. A *p* dynamic is indicated.

3) Op. 63:

Materiale preparatorio per il *Trio 2.* del secondo movimento, eliminato dalla versione definitiva:

SK1, *folium 1^v*, bb. {1–10}, <11A–16A>, 12B–16B, <17A–34A>, {11–32}

Trio 2.

The musical score consists of seven systems of music. The first system is a piano introduction in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. The second system includes a violin part with a dynamic marking 'x' and a section labeled 'oder:'. The subsequent systems continue the piano and violin parts with various musical notations, including slurs, ties, and rests. The score is presented in a clean, black-and-white format.

SK1, *folium 2^f*, schizzi frammentari per la parte centrale del secondo trio

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a treble staff with rests and a bass staff with a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second system shows a treble staff with rests and a bass staff with a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The third system shows a treble staff with notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The bass staff shows notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

SK1, *folium 2^f*, ultimo sistema: schizzi per la ripresa del tema del secondo movimento

The image displays two systems of musical notation. The first system shows a treble clef staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The bass clef staff shows notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second system shows a treble clef staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The bass clef staff shows notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

AM2, Zwickau, D-Zsch; Sign.: 10901-A1

Trio 2.

The musical score is arranged in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Measure 14 includes a first and second ending.

Measures 1-5: Vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Piano accompaniment starts with a half note G3 in the bass and a half note G4 in the treble.

Measures 6-10: Vocal line continues with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. Piano accompaniment maintains the eighth-note pattern.

Measures 11-13: Vocal line has quarter notes A5, B5, and C6. Piano accompaniment continues.

Measure 14: First ending with quarter notes D5, E5, and F#5. Second ending with quarter notes G5, A5, and B5.

19

Musical notation for measures 19-24, first system. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over measures 19-24. The bass staff contains a supporting line with a slur over measures 19-24.

19

Musical notation for measures 19-24, second system. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. The bass staff contains a supporting line with a slur over measures 19-24.

25

Musical notation for measures 25-30, first system. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over measures 25-30. The bass staff contains a supporting line with a slur over measures 25-30.

25

Musical notation for measures 25-30, second system. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. The bass staff contains a supporting line with a slur over measures 25-30.

31

Musical notation for measures 31-36, first system. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over measures 31-36. The bass staff contains a supporting line with a slur over measures 31-36.

1-10

31

Musical notation for measures 31-36, second system. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. The bass staff contains a supporting line with a slur over measures 31-36.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The first system features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a bass line and chords. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The music is written in a standard staff format with a double bar line at the end of each system.

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI

<i>AGA</i>	[Alte Gesamtausgabe] <i>Robert Schumann's Werke</i> , a cura di Clara Schumann, 32 Volumi, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1879–1887, 1891, 1893
<i>AmZ</i>	<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i> , Leipzig 1798 e seguenti
<i>A-Wgm</i>	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Biblioteca
<i>BmZ</i>	<i>Berliner musikalische Zeitung</i>
<i>Briefe NF, 1886</i>	<i>Robert Schumann's Briefe. Neue Folge</i> , a cura di Friedrich Gustav Jansen, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1886
<i>Briefe NF, 2/1904</i>	<i>Robert Schumanns Briefe. Neue Folge</i> , hg. v. F. Gustav Jansen, Breitkopf & Härtel, Leipzig ² 1904
<i>BV</i>	[Briefverzeichnis] <i>Robert Schumann, Verzeichnis der empfangenen und abgesandten Briefe</i> . Robert-Schumann-Haus, Zwickau; Archiv-Nr.: 4871, VII C, 10 – A 3
<i>Cäcilia</i>	<i>Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt</i>
<i>Corr, Bd., Nr.</i>	[Correspondenz] <i>Korespondencja Schumanna</i> , Lettere manoscritte nella Biblioteca Jagiellońska, Cracovia
<i>Corr CS, Bd., Nr.</i>	[Correspondenz Clara Schumanns] Lettere manoscritte nella Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung; Sign.: <i>Mus. Nachl. K. Schumann</i>
<i>CS–JB Briefe I, II</i>	<i>Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> , a cura di Berthold Litzmann, Bd. I: 1853–1871, Bd. II: 1872–1896, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989)
<i>D-B</i>	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
<i>D-BNsa</i>	Bonn, Stadtarchiv und wissenschaftliche Stadtbibliothek
<i>D-BNu</i>	Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek
<i>D-Dl</i>	Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek
<i>D-DSsa</i>	Darmstadt, <i>Breitkopf & Härtel Archiv</i>
<i>D-DS</i>	Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung
<i>D-DÜhi</i>	Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut
<i>D-DÜlu</i>	Düsseldorf, Landes- und Universitätsbibliothek
<i>D-LEsm</i>	Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, Bibliothek
<i>D-LEsta</i>	Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv
<i>D-LEu</i>	Leipzig, Universitätsbibliothek
<i>D-LÜbi</i>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck
<i>Düsseldorfer Merkbuch</i>	<i>Robert Schumann. Düsseldorfer Merkbuch</i> , Robert-Schumann-Haus, Zwickau; Archiv-Nr.: 4871, VII C, 7 – A 3
<i>D-Zsch</i>	Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Archiv und Bibliothek
<i>Erler I, II</i>	Hermann Erler, <i>Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert</i> , 2 vol., Berlin [1887]
<i>F-Pn</i>	Paris, Bibliotheque nationale de France
<i>GS</i>	Robert Schumann, <i>Gesammelte Schriften über Musik und Musiker</i> , a cura di Martin Kreisig, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914 ⁵
<i>Hofmeister</i>	Friedrich Hofmeister et al. [Hg.], <i>Musikalisch-litterarischer Monats-Bericht neuer Musikalien [...]</i> , Leipzig 1839 e seguenti.
<i>Iris</i>	<i>Iris im Gebiete der Tonkunst</i>
<i>Joachim / Moser I–III</i>	<i>Briefe von und an Joseph Joachim. Gesammelt und herausgegeben von Johannes Joachim und Andreas Moser</i> , Bd. I: 1842–1857, Bd. II: 1858–1868, Bd. III: 1869–1907, Berlin 1911–1913
<i>Liszts Briefe I, 1893</i>	<i>Franz Liszts Briefe: Gesammelt und herausgegeben von La Mara</i> [Ida Marie Lipsius]. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1893–1905

<i>Litzmann I–III</i>	Berthold Litzmann, <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , 3 vol., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902, 1905, 1908
<i>Müller-Reuter</i>	Theodor Müller-Reuter, <i>Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde</i> , C.F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1909
<i>NZfM</i>	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Leipzig 1834 e seguenti.
<i>Notizen</i>	Ute Bär, <i>Ruppert Becker, Notizen</i> . In: <i>Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung</i> , a cura di Ingrid Bodsch e Gerd Nauhaus, StadtMuseum Bonn und Stroemfeld-Verlag, Bonn 2006, pp. 185–230
<i>PN</i>	Plattenummer
<i>Projectenbuch</i>	<i>Robert Schumann. Projectenbuch</i> , Robert-Schumann-Haus, Zwickau; Archiv-Nr.: 4871, VII C, 8 – A 3
<i>PS</i>	Clara Schumann. Programm-Sammlung, Robert-Schumann-Haus, Zwickau; Archiv-Nr.: 10463–C3/A4
r [apice]	recto
<i>RSA</i>	<i>Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , Schott, Mainz 1991 e seguenti.
<i>McCorkle</i>	Margit L. McCorkle, <i>Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis</i> , Henle Verlag, München 2003 (= <i>RSA VIII/6</i>)
<i>SBE</i>	<i>Schumann Briefedition</i> , a cura del Robert-Schumann-Haus, Zwickau e Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Verlag Dohr, Köln, 2009 – in corso
<i>SC</i>	Robert Schumann, <i>Gli scritti critici</i> , 2 voll., a c. di A. Cerocchi Pozzi, tr. it. di G. Taglietti, Ricordi-Unicopli, Milano 1991
<i>Signale</i>	<i>Signale für die musikalische Welt</i> , a cura di Bartholf Senff, Leipzig 1843.
<i>Steedmann</i>	Monica Steegmann, „ <i>Daß Gott mir ein Talent geschenkt</i> “. <i>Clara Schumanns Briefe an Hermann Härtel und Richard und Helene Schöne</i> . Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich/Mainz 1997
<i>Tb I</i>	<i>Robert Schumann. Tagebücher</i> , Vol. I: 1827–1838, a cura di Georg Eismann, Veb Deutscher Verlag für Musik, Leipzig ² [1988]
<i>Tb II</i>	<i>Robert Schumann. Tagebücher</i> , Vol. II: 1836–1854, a cura di Gerd Nauhaus, Veb Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1987
<i>Tb III</i>	<i>Robert Schumann. Tagebücher</i> , Vol. III: <i>Haushaltbücher 1837–1856</i> , a cura di Gerd Nauhaus, Stroemfeld, Basel, Frankfurt ² [1988]
<i>US-NYpm</i>	New York, The Pierpont Morgan Library
v [apice]	verso
<i>Zeitungsstimmen</i>	<i>Robert Schumann, Sammlung von Zeitungsausschnitten und Buchbeiträgen</i> , Bd. I: 1832–1840, Bd. II: 1841–1843, Bd. III: 1844–1846, Bd. IV: 1847–1849, Bd. V: 1850, Bd. VI: 1850–1851; Robert-Schumann-Haus, Zwickau; Archiv-Nrn.: 2067 bis 2072–C2/A4
[]	Aggunte e und integrazioni dell’ autrice
[?]	Parte illeggibile
<>	Parti del testo sbarrate, ma ancora leggibili
<?>	Parti del testo sbarrate e non leggibili
{ }	Parti di testo musicale valide nel manoscritto, ma omesse nella versione definitiva

BIBLIOGRAFIA

ALTMANN, WILHELM, *Kammermusik-Katalog. Ein Verzeichnis von seit 1841 veröffentlichten Kammermusikwerken*, Merseburger, Leipzig 1931.

APPEL, BERNHARD R., a cura di, *Schumann und die Düsseldorfer Malerschule*, Ausstellung vom 1.–19. Juni 1988 im Rahmen des 3.Schumann-Festes, Düsseldorf, Robert-Schumann-Gesellschaft, 1988.

APPEL, BERNHARD R., *Zur Editions-geschichte von Robert Schumanns Klaviersonate Op. 11*, in: «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», Vol. 34, Budapest 1992, pp. 367–388.

APPEL, BERNHARD R., a cura di, *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. (Schumann Forschungen 3)* Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3.Schumann-Festes, Mainz, Schott, 1993.

APPEL, BERNHARD R / VEIT, JOACHIM, a cura di, *Editionsrichtlinien Musik. Im Auftrag der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung*, Bärenreiter, Kassel etc., 2000.

APPEL, BERNHARD R., *Poesie und Handwerk: Robert Schumanns Schaffensweise*, in: *Schumann-Handbuch*, a cura di Ulrich Tadday, Stuttgart, Metzler / Kassel, Bärenreiter, 2006, pp. 140–193.

BERNHARD R. APPEL, *Das Promemoria des Wilhelm Wortmann: Ein Dokument aus Schumanns Düsseldorfer Zeit* in: *Schumanniana Nova*, a cura di Bernhard R. Appel, Ute Bär, Matthias Wendt, Studio Verlag, Sinzig 2002, pp. 1–47.

APPEL, BERNHARD R., a cura di, *Robert Schumann in Eendenich (1854–1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und Zeitgenössische Berichte*, Mainz, Schott, 2006.

APPEL, BERNHARD R. / BÄR, UTE / WENDT, MATTHIAS, a cura di, *Schumanniana nova*, Studio Verlag, Sinzig 2002.

APPEL, BERNHARD R., *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise (Schumann Forschungen 13)*, a cura della Robert-Schumann-Gesellschaft-Düsseldorf, Schott, Mainz 2010.

APPELGATE, CELIA, *Robert Schumann and the Culture of German Nationhood*, in *Rethinking Schumann*, a cura di Roe-Min Kok, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 3–14.

BALLSTAEDT, ANDREAS / WIDMAIER, TOBIAS, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 28), Stuttgart 1989.

BÄR, UTE, a cura di, *Sonate für Pianoforte und Violine op. 105*, in: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke Robert Schumanns*, II/2/3, edizione a cura della Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf, Schott, Mainz 2001.

BÄR, UTE, *Albert Hermann Dietrich – Verehrer und Freund Robert Schumanns*, in: *Schumanniana Nova*, a cura di Matthias Wendt, Ute Bär e Bernhard R. Appel, Sinzig, Studio Verlag, 2002, pp. 48–87.

BÄR, UTE, „*ich möchte junge, so ehrlich strebende Künstler gern fördern*“. *Robert Schumanns Beziehungen zu Ruppert Becker, Albert Dietrich und Wilhelm Joseph von Wasielewski*, in: *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät*. Eine Ausstellung des Stadtmuseums Bonn und der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V., a cura di Ingrid Bodsch e Gerd Nauhaus, Frankfurt am Main, Stroemfeld, 2006, pp. 143–184.

BEER, AXEL, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Hans Schneider, Tutzing 2000.

Beiche, Michael, *Die NZfM im Vergleich mit der Allgemeinen musikalischen Zeitung, in: Eine neue poetische Zeit*“. *175 Jahre Neue Zeitschrift für Musik. Bericht über das Symposium am 2. und 3. April 2009 in Düsseldorf (Schumann Forschungen 14)*, Schott, Mainz 2013, pp. 23–36.

BEICHE, MICHAEL / KOCH, ARMIN, a cura di, „*Eine neue poetische Zeit*“. *175 Jahre Neue Zeitschrift für Musik. Bericht über das Symposium am 2. und 3. April 2009 in Düsseldorf (Schumann Forschungen 14)*, Schott, Mainz 2013.

BISCHOFF, BODO, *Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns*, Dohr Verlag, Köln 1994.

BISCHOFF, BODO, *Robert Schumanns Klaviertrio g-Moll op. 110. Entstehung – Rezeption – Analyse*, in: *Schumann Forschungen 3: Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen*. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Mainz, Schott, 1993, pp. 221–248.

BOCKMAIER, CLAUS / MAUSER, SIEGFRIED, a cura di, *Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik (=Handbuch der Musikalischen Gattungen 5)*, Laaber Verlag, Laaber 2005.

BODSCH, INGRID / NAUHAUS, GERD, a cura di, *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät. Eine Ausstellung des Stadtmuseums Bonn und der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V.*, Verlag StadtMuseum Bonn–Stroemfeld-Verlag, Bonn-Frankfurt-Basel, 2006.

BÖDEKER, HANS ERICH / VEIT, PATRICE / WERNER, MICHAEL, *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, Paris 2002.

BOENICKE, CHRISTINA, *Die Kammermusik von Carl Gottlieb Reißiger zwischen Salon und öffentlicher Aufführung in Dresden während der 1840 Jahre*, tesi di laurea, Berlin 1997.

BRANDT, TORSTEN, *Johann Christian Lobe (1797–1881). Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk (=Abhandlungen zur Musikgeschichte, 11)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002.

CAO, HELENE, *Schumann et l'univers du Märchen. Düsseldorf, 1851–1853*, in: «Ostinato Rigore. Revue internationale d'études musicales», Jean-Michel Place, Paris 2004, pp. 55–68.

CORNELIUS, PETER, *Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst*, a cura di Günter Wagner e James A. Deaville, Schott, Mainz 2004

DAHLHAUS, CARL, *Klassizität, Romantik, Modernität. Zur Philosophie der Musikgeschichte im 19. Jahrhundert*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, a cura di Walter Wiora, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1969, pp. 261–276.

DAHLHAUS, CARL, *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Harhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, a cura di Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn, Hans Oesch, Max Haas, Francke Verlag, Bern / München 1973, pp. 840–895.

DAHLHAUS, CARL, *Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 31 (1974), pp. 22–41.

DAHLHAUS, CARL, *L'idea di musica assoluta*, traduzione dal tedesco (*Die Idee der absolute Musik*, Kassel, Bärenreiter 1978) a cura di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia 1988.

DAHMEN, HROSVITH, *Robert Schumann und seine Verleger*, in: *Robert Schumann und die Öffentlichkeit*, a cura di Helmut Loos, Gudrum Schröder Verlag, Leipzig 2007.

DAVERIO, JOHN, „*Beautiful and Abstruse Conversations*“. *The Chamber Music of Robert Schumann*, in: *Nineteenth-Century Chamber Music. Routledge Studies in Musical Genres*, a cura di Stephen E. Hefling, New York, Routledge 2004, pp. 208–241.

DAVERIO, JOHN, *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*, Oxford University Press, Oxford 2002.

DEAVILLE, JAMES, *Organizing German Musical Life at Midcentury. Brendel, Schumann, and the Leipzig Tonkünstlerversammlungen and Tonkünstlerverein*, in *Beautiful and Abstruse Conversations*“. *The Chamber Music of Robert Schumann*, in: *Nineteenth-Century Chamber Music. Routledge Studies in Musical Genres*, a cura di Stephen E. Hefling, New York, Routledge 2004, pp. 208–241.

DELANNOY, SYLVINE, *Influence d'un modèle littéraire dans la musique da chambre de Schumann: le Märchen*, tesi di dottorato, université de Saint-Etienne 2008.

DÖRFFEL, ALFRED, *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig. Vom 25. November 1781 bis 25. November 1881. Im Auftrage der Concert-Direktion verfaßt von Alfred Dörffel*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1881–1884.

DRAHEIM, JOACHIM, *Schumanns Schwager Woldemar Bargiel als Komponist*, in: «*Neue Bahnen*». *Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen (Schumann Forschungen 7)*, a cura di Bernhard R. Appel, Mainz, Schott 2002, pp. 144–153.

EDLER, ARNFRIED, *Zur Kategorie des Erzählerischen in Schumanns Kammermusik*, in: *Die Kammermusik Clara und Robert Schumanns. Musikhistorisches Symposium, 24. Mai 2002*, a cura di Arnfried Edler, Hannover, Hochschule für Musik und Theater Hannover, Institut für Musikpädagogische Forschung, 2004, pp. 9–21.

EDLER, FLORIAN, *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834 bis 1847 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen*, a cura di Detlef Altenburg, Vol 15), Studio Verlag, Sinzig 2013.

FEDER, GEORG, *Filologia musicale. Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche d'edizione*, Il Mulino, Bologna 1992 (trad. it. di Giovanni Di Stefano).

FEDERHOFER-KÖNIGS, RENATE, *Wilhelm Joseph von Wasielewski (1822–1896) im Spiegel seiner Korrespondenz*, Hans Schneider, Tutzing 1975.

FEDERHOFER-KÖNIGS, RENATE, *Das Wiener Musikleben der Jahre 1846–1848 in der Korrespondenz Gustav Nottebohm–Robert Schumann. Mit unveröffentlichten Briefen Nottebohms*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der DTÖ*, a cura di Othmar Wessely, Vol. 37, Schneider, Tutzing 1986.

FELLERER, KARL GUSTAV, *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts*, Vol. 1: *Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert*, Gustav Bosse, Regensburg 1984.

FELLINGER, IMOGEN, *Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts* (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Vol. 8), a cura di Carl Dahlhaus, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1967, pp. 131–141.

FELLINGER, IMOGEN, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Bosse Verlag, Regensburg 1968.

FRIEDLAND, MARTIN, *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik. Zur Geistesgeschichte und Schaffenspsychologie der Romantik (Sammlung Musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Vol. 14)*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1930.

GERBER, MIRJAM, “*Der Musiker, schien es, war Herr im Haus, die Musik die oberste Göttin*”: *Leipziger Bürgerhäuser de Vormärz und ihre Musikpraxis am Beispiel von Henriette Voigt*. In: *Von Bach zu Mendelssohn und Schumann: Aufführungspraxis und Musiklandschaft zwischen Kontinuität und Wandel* a cura di Anselm Hartinger. Wiesbaden [et alia.], Breitkopf & Härtel, Leipzig 2012, pp. 223-235.

GRIER, JAMES, *The Critical Editing of Music. History, Method and Practice*, Cambridge University Press, 1996.

HANSLICK, EDUARD, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 2 voll., W. Braumüller, Wien 1869.

HENNEBERG, GUDRUN, *Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerkes*, Hans Schneider, Tutzing 1983.

HILLER, FERDINAND, *Die Kammermusik und das Publikum*, in: *Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches von Ferdinand Hiller*. 1. Bd., Hermann Mendelssohn, Leipzig 1868, pp. 236–247.

HINRICHSSEN, HANS-JOACHIM, *Schumanns Märchenerzählungen op. 132: Möglichkeiten und Grenzen der Interpretationsanalyse*, in: *Robert Schumann – das Spätwerk für Streicher*, a cura di Andreas Meyer, Schott, Mainz 2012, pp. 195–207.

HOFMANN, KURT, *Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann*, Hans Schneider Tutzing, 1979.

HOFMANN, RENATE, *Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner*, Hans Schneider, Tutzing 1996

HOFMANN, RENATE UND KURT, *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret*, Hans Schneider, Tutzing 2006

HORLITZ, STEFAN / RECKNAGEL, MARION, a cura di, *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt (Leipzig Musik und Stadt. Studien und Dokumente, a cura di Wilhelm Seidel, Vol. II)*, Edition Peters, Leipzig 2007.

JANSEN, F. GUSTAV, *Ein unbekannter Brief von Robert Schumann*, in: *Die Musik*, 5 (1905/1906), pp. 110–112.

JUST, WOLFRAM, *Streichertraditionen in der Sächsischen Staatskapelle. Überlegungen zum Einfluss europäischer Geigerschulen auf die Spielkultur der Staatskapelle*, in: *Partita. Siebenundzwanzig Sätze zur Dresdner Musikgeschichte. Festschrift für Hans-Günter Ottenberg zum 65. Geburtstag*, a cura di Wolfgang Mende, Sebastian Biesold e Uta Dorothea Sauer, Dresden, Thelem 2012, pp. 131–149.

KALISCH, VOLKER, „...das Ganze auch in einer Krisis entstanden scheint, in einem Kampf zwischen alter und neuer Musikdenkweise“. *Bemerkungen zu Schumanns (spätem) kammermusikalischem Schaffen*, in: *Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit (Schumann Forschungen 12)*, a cura di Bernhard R. Appel e Matthias Wendt, Schott, Mainz 2007.

KALLIR, RUDOLF F., *Autographensammler – lebenslänglich*, Atlantis, Zürich/Freiburg 1977.

KAPP, REINHARD, *Schumann nach der Revolution*, in: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Schumann Forschungen 3*, a cura di Bernhard R. Appel, Schott, Mainz 1993, pp. 315–415.

KATZENBERGER, GÜNTER, *Anmerkungen zur Bedeutung von Mittelstimmen-Instrumenten in Schumanns später Kammermusik*, in: *Die Kammermusik Clara und Robert Schumanns. Musikhistorisches Symposium 24 Maggio 2002*, Institut für Musikpädagogische Forschung, Hannover 2004, pp. 49–66.

KOHLHASE, HANS, *Die Kammermusik Robert Schumanns: stilistische Untersuchungen*, 2 Voll., K. D. Wagner, Hamburg 1979.

KOK, ROE-MIN, *Managing a Market: Schumann, Schubert and their Playground of Print in "Romantic Childhood, Bourgeois Commercialism and the Music of Robert Schumann"*, tesi di dottorato, Harvard University Giugno 2003.

KOK, ROE-MIN, *Märchen-Musik*, in: *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, a cura di H. Herwig, V. Kalisch, B. Kortländer, J. A. Kruse, B. Witte, Metzler, Stuttgart 2007, pp. 337–346.

KRAMER, MURIEL JOAN, *The Piano Trio in German Cities from 1830 to 1860*, M.A. University of Illinois, 1970.

KREISER, KURT, *Carl Gottlieb Reissiger. Sein Leben nebst einigen Beiträgen zur Geschichte des Konzertwesens in Dresden*, tesi di dottorato, Lipsia / Dresda 1918.

KROSS, SIEGFRIED, *Die Schumann-Autographen der Universitätsbibliothek Bonn*, in: «Bonner Geschichtsblätter», a cura della Bonner Heimat- und Geschichtsverein und dem Stadtarchiv Bonn, Vol. 29, Bouvier, Bonn 1977, pp. 9–19.

KROSS, SIEGFRIED, *Robert Schumann im Spannungsfeld von Romantik und Biedermeier*, in: «Bonner Geschichtsblätter», a cura della Bonner Heimat- und Geschichtsverein e Stadtarchiv Bonn, Vol. 33, Bonn 1981, pp. 89–109.

KROSS, SIEGFRIED, *Aus der Frühgeschichte von Robert Schumanns Neuer Zeitschrift für Musik*, in: «Die Musikforschung» Nr. 34 (1981), pp. 423–445.

KUBE, MICHAEL, "... dass alle Spieler hinlänglich beschäftigt sind". *Schuberts Klaviertrio Es-Dur (D 929) aus satztechnischer Perspektive*, in: *Schubert-Jahrbuch 1998 (= Bericht über den Internationalen Schubert-Kongreß Duisburg 1997)*, a cura di Dietrich Berke, Walther Dürr, Walburga Litschauer e Christiane Schumann, Duisburg 2000, pp. 125–132.

KUBE, MICHAEL, *Brahms' Klaviertrio op. 8 H-Dur (1854) und sein gattungsgeschichtlicher Kontext*, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht*, a cura di Ingrid Fuchs (=Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1), Schneider, Tutzing 2001, pp. 31–57.

KUBE, MICHAEL, *Mozarts Klaviertrios aus satztechnischer Perspektive*, in: *Mozart-Jahrbuch 2003/04*, Bärenreiter, Kassel 2005, pp. 59–71.

KUBE, MICHAEL, *Im nordischen Salon. Zur Geschichte des Klaviertrios in Skandinavien*; in: *A due / musical essays in honour of John D. Bergsagel and Heinrich W. Schwab*, a cura di Ole Kongsted, Niels Krabbe, Michael Kube, Morten Michelsen, Copenhagen, Museum Tusulanum Press 2008, pp. 453–473.

LINNEMANN, GEORG, *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg 1956.

LOBE, JOHANN CHRISTIAN, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Weimar 1844, ristampa: Olms Verlag, Hildesheim 1988.

LOESCH, HEINZ VON, „Passagenwerk“: *ein blinder Fleck in Analyse und Interpretation; einige Bemerkungen zu Felix Mendelssohn Bartholdys Klaviertrio op. 49*, in: *Passagen: Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, a cura di Christian Utz e Martin Zenck, Saarbrücken, Pfau 2009, pp. 151–168.

LOOS, HELMUT, a cura di, *Robert Schumann und die Öffentlichkeit*, Gudrum Schröder Verlag, Leipzig 2007.

LOOS, HELMUT, *Die Violoncello-Klasse des Konservatoriums zu Leipzig bis Julius Klengel* in: *Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit*, a cura di Bernhard R. Appel e Matthias Wendt, Mainz 2007 (*Schumann Forschungen*, 12), pp.170–185.

LÜTTEKEN, LAURENZ, a cura di, *Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgerturm im 19. Jahrhundert. Zürcher Festspiel-Symposium 2012*, Bd. 4, Bärenreiter, Kassel etc. 2013.

MAHLING, CHRISTOPH HELLMUT, SEIBERTS, RUTH, *Der Briefwechsel zwischen Jean-Joseph-Bonaventure Laurens und Robert Schumann*, in: *Robert Schumann und die französische Romantik*, a cura di Ute Bär (*Schumann Forschungen* 6) Schott, Mainz 1997, pp. 33–87.

MARX, ADOLF BERNHARD, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1857 (terza edizione).

MAY, FLORENCE, *Johannes Brahms von Florence May. Aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911.

MÜLLER, ANETTE, *Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns*, Georg Olms Verlag, Hildesheim etc. 2010.

MÜLLER, ANETTE, *Schumann und die Kopisten der Düsseldorfer Zeit*, in: *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, a cura di Wolf Frobenius, Ingeborg Maaß, Markus Waldura, Tobias Widmaier, SDV, Saarbrücken 1998, pp. 9–25.

NAUHAUS, GERD, *Robert Schumanns Kammermusik der Dresdner Zeit* in: *Schumann Studien* 7, Studio Punkt Verlag, Sinzig 2004.

NOVARA, ELISA, *Auf den Spuren von Schumanns „Außenwelt“: Die Ausruferglocke in Scheveningen*, in: *Correspondenz. Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. Düsseldorf*, Nr. 35, Februar 2013, pp. 35–45

OZAWA, KAZUKO, „... daß ein Musikant es bald in Noten brächte. Wie das Lied seinen Komponisten findet“, in: *Schumann und Dresden*, Atti del Simposio „Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle

Aspekte“ – Dresden 15–18 Maggio 2008, a cura di Thomas Synofzik e Hans-Günter Ottenberg, Verlag Dohr, Köln 2010, pp. 323–324.

PETRAT, NICOLAI, *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815–1848)*, Karl Dieter Wagner Verlag, Hamburg 1986.

PFLEGER, TOBIAS, *Staccato, Portamento und „Vibratoschweller“*. Hinweise zur möglichen Aufführungspraxis der Märchenerzählungen op. 132, in: *Robert Schumann – das Spätwerk für Streicher*, a cura di Andreas Meyer, Schott, Mainz 2012, pp. 208–232.

PILCH, JÜRGEN, *Albert Dietrich (1829–1908). Skizzen zu seiner Vita und zum frühen Klaviertrio op. 9*, in: *Die Tonkunst: Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft*, Nr.4. (2/ 2008), pp. 434–443.

PLACHTA, BODO, *Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*, Reclam, Stuttgart 1997.

PLANTINGA, LEON B., *Schumann as Critic*, Yale University Press, New Haven 1976.

POHL, RICHARD, *Autobiographisches*, E. W. Fritsch, Leipzig 1881.

REISER, SALOME, „Mendelssohn geht hier garnicht“. Unbekanntes zum bekannten Klaviertrio d-Moll op. 49 von Felix Mendelssohn Bartholdy, in: «Die Tonkunst: Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft», (3/2009), pp. 148–161.

REISER, SALOME, *Vom Ornament zum Formkonzept. Widerstreit und Durchdringung kompositorischer Ideen in Felix Mendelssohn Bartholdy's Zweitem Klaviertrio c-Moll op. 66*, in: „Vom Erkennen des Erkannten“. *Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt*, a cura di Friderike Wißmann, Thomas Ahrend e Heinz von Loesch, Wiesbaden / Leipzig / Paris, Breitkopf & Härtel 2007, pp. 245–255.

RELLSTAB, LUDWIG, *Über den Zustand der Musik in Deutschland*, in: «Deutsches Taschenbuch auf das Jahr 1838», a cura di Karl Büchner, Duncker und Humblot, Berlin 1837.

ROESNER, LINDA CORRELL, *Brahms und die Schumann-Gesamtausgabe*, in: *Schumann-Forschungen 7*, a cura di Bernhard R. Appel, Schott Mainz 2002, pp. 340–258.

ROESNER, LINDA CORRELL, *Robert Schumann's A-Minor Trio / Phantasiestücke op. 88*, in: *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, a cura di Bernhard R. Appel, Matthias Wendt, Ute Bär, Studio Verlag, Sinzig 2002, pp. 596–635

ROSTAGNO, ANTONIO, *Schumann e Bellini (e Donizetti): “melodia e melodie”*, in: *Robert Schumann. Dall'Italia*, a cura di Elisa Novara e Antonio Rostagno, LIM, Lucca (in corso di stampa)

SCHMIDT, FRIEDRICH, *Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815–1848)*, Beyer & Mann, Leipzig 1912.

SCHMITZ, PETER, *Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, V&R unipress, Göttingen 2009, pp. 260–261.

SCHOLZ, UTE, *Schumanns Ausschnittsammlung Zeitungsstimmen*, in: “*Eine neue poetische Zeit*”. *175 Jahre Neue Zeitschrift für Musik*, a cura di Michael Beiche e Armin Koch, Schott, Mainz 2013, pp. 145–186

SCHUMANN, AUGUST, a cura di, *Versuch einer vollständigen, systematisch geordneten Waarenkunde der Haare und Federn und aller daraus verfertigten Manufaktur- und Kunstartikel: Allgemeine Encyclopädie der Handlungswissenschaft und ihrer gesamten Hilfskenntnisse; oder ausführliche und systematisch geordnete Darstellung alles dessen, was dem Theoretiker und dem Praktiker des Handlungs- und Manufakturstandes zu wissen nöthig ist*, Vol. 3, Schumann, Zwickau 1809.

SEIBOLD, WOLFGANG, *Familie, Freunde, Zeitgenossen. Die Widmungsträger der Schumannschen Werke*, Studio Verlag, Sinzig 2008.

SMALLMAN, BASIL, *The Piano Trio. Its History, Technique und Repertoire*, Clarendon Press, Oxford 1992.

SPOHR, LOUIS, *Selbstbiographie*, Georg Wigand Verlag, Kassel & Göttingen 1860.

STEGER, HANNS, *Gedanken über den Fantasie-Begriff in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *Gedenkschrift Hermann Beck*, a cura di Hermann Dechant e Wolfgang Sieber, Laaber Verlag, Laaber 1982, pp. 143–150.

STRUCK, MICHAEL, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 29), K. D. Wagner Verlag, Hamburg 1984.

STRUCK, MICHAEL, *Editor im Doppelspiegel – Johannes Brahms als Herausgeber fremder und eigener Werke*, in: *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*, a cura di Wolfgang Sandberger e Christiane Wiesenfeldt, Bärenreiter, Kassel 2007, pp. 185–206.

UNGER, MAX, *Robert Schumann und die Gründung der „Neue Zeitschrift für Musik*, in: «Musikalisches Wochenblatt», 41. Jg., 1910, pp. 105–108 e 121–123.

UVIETTA, MARCO, *Aspetti stilistici del Trio con pianoforte in Italia intorno alla metà dell'Ottocento: il panorama dall'osservatorio milanese*, in: «Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e Ricerche», a cura di Antonio Carlini (Quaderni dell'Archivio delle Società filarmoniche italiane / 3), Filarchiv Società Filarmonica di Trento, Trento 2001, pp. 227–313.

VELA, MARIA CARACI, a cura di, *La critica del testo musicale*, LIM, Lucca 1995.

VELA, MARIA CARACI, *La Filologia Musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Vol. I: Fondamenti storici e metodologici della Filologia Musicale, LIM, Lucca 2005.

VELA, MARIA CARACI, *La Filologia Musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Vol. II: Approfondimenti, LIM, Lucca 2009.

WALDURA, MARKUS, *Vier romantische Klaviertrios in d Moll im Vergleich: Mendelssohn – Schumann – Hensel – Berwald*, in: *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, Studio Verlag, Sinzig 2002, pp. 785–813.

WEIBEL, SAMUEL, *Der historische Ort. Musikzeitschriften und Musikkritik im Jahre 1834*, in: *„Eine neue poetische Zeit“. 175 Jahre Neue Zeitschrift für Musik (=Schumann Forschungen 14)*, a cura di Michael Beiche e Armin Koch, Schott Mainz 2013, pp. 15–22.

WENDT, MATTHIAS, *Keine “Neue Bahnen”? – Schumann als Berater und Förderer junger (und wenig junger) Komponisten*, in: *Robert Schumann und seine Musikalische Zeitgenossen (= Schumann Forschungen, 7)*, a cura di Bernhard R. Appel, Schott, Mainz 1997, pp. 226–227.

WUSTMANN, GUSTAV, *Zur Entstehungsgeschichte der Schumannschen Zeitschrift für Musik*, in: *«Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft»*, 8. Jg., 1907, pp. 396–403.