

Vorwort

Als Robert Schumann 1854 eine Ausgabe seiner sämtlichen Schriften vorbereitete, schrieb er in der Einleitung dazu: „Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig ... eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen ... zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, – die Musik. Man kann nicht sagen, daß die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren ... Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müßig zusehen ... greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik.“ Gegen Ende der Einleitung stellt er diesem realen Bund einen anderen, fiktiven gegenüber, der „nur in dem Kopf seines Stifters existierte, der *Davidsbündler*. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen *Florestan* und *Eusebius* die bedeutendsten waren ... Diese Davidsbündlerschaft zog sich, wie ein rother Faden, durch die Zeitschrift, ‚Wahrheit und Dichtung‘ in humoristischer Weise verbindend.“ Und, möchte man hinzufügen, diese „Davidsbündlerschaft“ hatte natürlich einen ganz bestimmten Zweck, nämlich den Kampf gegen alles Althergebrachte, Rückwärtsgewandte, Unpoetische – im damaligen Sprachgebrauch „Philisterhafte“ in der Kunst. Nicht von ungefähr war der Namenspatron des Bundes der biblische David, der sich als Knabe dem Kampf mit Goliath, dem Anführer der Philister, gestellt und ihn siegreich beendet hatte, und der als König vor der Bundeslade tanzte und die Harfe spielte.

Das Schlussstück aus Schumanns *Carnaval* trägt den Titel *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*. Man kann diesen Titel als Motto zu Schumanns gesamter „Davidsbündler-Theematik“ auffassen. Die beiden Werke

Carnaval und *Davidsbündlertänze* stehen auch durchaus in enger Beziehung zueinander. Als Clara Wieck (-Schumann) sich in einem Brief vom 3. Februar 1838 etwas sehr zurückhaltend über die *Davidsbündlertänze* äußerte und gestand „sie gleichen oft zu sehr dem *Carnaval*, der mir das Liebste von diesen kleineren Piecen ist, die Du geschrieben“, widersprach Schumann einerseits ganz entschieden, stellte aber andererseits doch den folgenden Vergleich zwischen den beiden Werken an: „ich meine, sie sind *ganz anders* als der *Carnaval* und verhalten sich zu diesem wie Gesichter zu Masken.“

Bezeichnenderweise tauchen im *Carnaval* auch die Namen Florestan und Eusebius auf, die wichtigsten Figuren des geheimnisvollen „Davidsbundes“, die Schumanns Doppelnatur verkörpern sollen – Florestan das aufbrausend-übermütige, gelegentlich aber auch grüblerische Temperament, Eusebius das sanfte und in sich zurückgezogene Wesen. Neben ihnen hatte Schumann in den fiktiven Bund auch noch Clara (= Chiara, Chiarina; siehe *Carnaval* Nr. 12) und ihren Vater (= Meister Raro) aufgenommen, außerdem noch Mendelssohn (= F. Meritis), Zuccalmaglio, den berühmten Volksliedsammler (= St. Diamond) und verschiedene Freunde, wie etwa J.F.E. Sokolowski aus Königsberg (= M. Hahnbüchen, siehe *Davidsbündlertänze* Heft I Nr. 3) u. v. a. – Florestan und Eusebius spielen schließlich in den *Davidsbündlertänzen* die zentrale Rolle, indem Schumann ihnen wechselweise die Autorschaft der einzelnen Stücke zuweist und diese damit zugleich entsprechend den Wesenseigenschaften der beiden Figuren charakterisiert.

Entstanden sind die *Davidsbündlertänze* im Spätsommer 1837. Am 1. Oktober 1837 notierte Schumann in einem Rückblick kurz und knapp ins Tagebuch: „Im August (20 – letzte) Composition der Davidsbündlertänze.“ Möglicherweise bezeichnet die folgende Stelle aus seinem Brief vom 21. September an den Komponisten Adolph Henselt die Fertigstellung des neuen Werks; er schreibt: „Eben habe ich 18 Davids-

bündlertänze gemacht – mitten in meinem schwerbewegten Leben.“ Diese letzte Andeutung bezieht sich auf die heimliche Verlobung, die Schumann am 15. August nach monatelangem Getrenntsein mit Clara Wieck eingegangen war. Die Beziehungen zu Clara sind in den *Davidsbündlertänzen* denn auch ganz deutlich, vor allem natürlich durch das den Zyklus einleitende „Motto von C. W.“; Schumann entnahm es einer Mazurka aus Claras *Soirées musicales* op. 6. Dieser Opuszahl passte Schumann wohl ganz bewusst auch die seines eigenen Werkes an – eine ganze Reihe früher entstandener Stücke erhielt dadurch höhere Opuszahlen (z. B. der *Carnaval* op. 9 und die *Fantasiestücke* op. 12). An seinen Lehrer Heinrich Dorn schrieb er am 5. September 1839 rückblickend: „Das Concert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie [Clara] beinahe allein veranlaßt.“ Um so erstaunlicher ist es, dass Schumann das Werk nicht Clara widmete, sondern dem Goethe-Enkel Walther von Goethe, der in Leipzig bei Mendelssohn studierte und für Schumann wohl zum erweiterten „Davidsbund“ gehörte.

Claras Ja-Wort vom 15. August hatte Schumann in eine Hochstimmung versetzt. Trotz der deswegen bevorstehenden und von Anfang an vorhersehbaren Schwierigkeiten mit Claras Vater notierte er in dem bereits erwähnten Rückblick über diese Zeit: „Die seligsten u. reinsten Tage meines Lebens vom 12ten August bis 13ten September.“ Und an Clara schrieb er am 5. Januar 1838, in den Tänzen seien „viele Hochzeitsgedanken – sie sind in der schönsten Erregung entstanden, wie ich mich nur je besinnen kann“. Nachdem er ihr ein besonders aufwändig ausgestattetes Exemplar hatte schicken lassen, gestand er ihr am 7. Februar: „Was aber in den Tänzen steht, das wird mir meine Clara herausfinden, der sie mehr wie irgend etwas von mir gewidmet sind – ein ganzer Polterabend nämlich ist die Geschichte u. Du kannst Dir nun Anfang und Schluß aus mahlen. War ich je glücklich am Clavier, so war ich es als ich sie componirte.“

Wie bereits angedeutet, hatte Clara selbst allerdings mit dem neuen Werk anscheinend einige Verständnisprobleme. Erst nach Schumanns Tod nahm sie die Stücke in ihr Repertoire auf. Am 27. März 1860 spielte sie zehn Nummern daraus erstmals in einem öffentlichen Konzert. Auch Johannes Brahms nahm sich des Werkes an. Wahrscheinlich war er der erste, der es als Ganzes aufführte – am 15. März 1869 in Budapest bei einem Konzert, das er zusammen mit dem Sänger Julius Stockhausen veranstaltete. Er gab die *Dauidsbündlertänze* später innerhalb der von Clara Schumann initiierten ersten Gesamtausgabe heraus. Brahms besaß auch das Autograph des Werks, das sich daher in seinem Nachlass im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien befindet. Es enthält zusätzlich zu den 18 Stücken einen durchgestrichenen Tanz in g-moll, der als Nr. 6 von Heft II nummeriert ist. Die Stücke Nr. I/7 und Nr. II/1 sind mit 11. bzw. 7. September datiert. Das bedeutet, die 18 Nummern wurden nicht in der Reihenfolge der Druckfassung komponiert. Schumann hat sie mehrmals umgestellt, bis er die endgültige Folge festlegte.

Um das Werk möglichst schnell gedruckt zu bekommen – anscheinend sollte es eine Art Verlobungsgeschenk für Clara sein –, versuchte Schumann gar nicht erst, es bei einem der großen Musikverlage unterzubringen, sondern ließ es bei dem Leipziger Buchhändler Friese erscheinen, der auch seine *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* verlegte. Er bezahlte den Stich des Werks offenbar aus eigener Tasche und behielt auch die Rechte daran. Laut verschiedenen Tagebuchnotizen sah er im Oktober und noch einmal Ende November 1837 die Korrekturfahnen für die Erstausgabe durch; Ende Januar 1838 lag das neue Werk bereits fertig vor; im Tagebuch (27. Januar) heißt es lapidar: „die *Dauidsbündlertänze* fertig –“.

Auf dem Titelblatt dieser Erstausgabe war als Komponist nicht Schumann selbst genannt, sondern es hieß „von Florestan & Eusebius“. Aber bereits bei einer noch im Oktober desselben Jahres gedruckten Nachauflage gab Schumann

diese Mystifizierung wieder auf und ließ die beiden Namen durch seinen eigenen ersetzen. Die Idee, das Werk bei Friese erscheinen lassen, erwies sich recht bald als weniger glücklich und er versuchte, die Platten an einen ausgewiesenen Musikverlag zu verkaufen. Am 5. November 1842 bot er die *Dauidsbündlertänze* Friedrich Hofmeister an, weil sie „bei Friese erschienen und, da dieser kein Musikalienhändler ist, fast gar nicht bekannt worden sind, was sich gewiß ändern würde, sobald sich ein ordentlicher Verleger dafür interessierte, denn gerade diese Stücke müßten leicht Anklang auch in Dilettantenkreisen finden. Statt des mystischen Titels, oder unter ihn, auf einem neuen Blatte, müßte man vielleicht: ‚Zwölf [sic!] Charakterstücke‘ setzen.“ Hofmeister lehnte jedoch ab und auch weitere Versuche Schumanns, die *Dauidsbündlertänze* bei den Verlegern Whistling in Leipzig (1843/45) oder bei Luckhardt in Kassel (1849/50) unterzubringen, blieben erfolglos. Erst der Hamburger Verleger Schubert bot sich, wohl unter dem Eindruck des Erfolgs des bei ihm erschienenen *Album für die Jugend* op. 68, am 19. März 1850 an, das Werk in seinen Verlagskatalog aufzunehmen. Allerdings ging er dabei davon aus, „daß in den Platten ... nichts zu ändern seyn werde“ (Brief vom 1. Juli 1850). Schumann nahm aber dann doch eine Reihe von Änderungen vor. Sie waren allerdings nicht so einschneidend, dass sie nicht in den Platten hätten durchgeführt werden können. Die im Herbst 1850 erschienene „Zweite Auflage“ konnte mit den selben Platten hergestellt werden wie die Erstausgabe. Als Korrekturvorgabe diente ein von Schumann selbst überarbeitetes Exemplar des Erstdrucks (es befindet sich wie das Autograph im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien). Allerdings wurde ein neues Titelblatt hergestellt, auf dem der wohl absichtlich recht klein gehaltene Werkstitel *Dauidsbündlertänze* noch um den Untertitel *16 [sic!] Charakterstücke* ergänzt wurde.

Der Herausgeber hat sich dafür entschieden, im Notentext selbst keine Vermischung der beiden Fassungen vorzu-

nehmen, sondern ausschließlich den Text der Fassung von 1850 wiederzugeben. Eine ausführliche Stellungnahme dazu sowie genauere Angaben zu den Quellen finden sich in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes, wo auch die Abweichungen zwischen den beiden Ausgaben von 1838 und 1850 verzeichnet sind. Auf die wichtigsten ist in Fußnoten hingewiesen. Zeichen, die in den Quellen fehlen, aber musikalisch notwendig oder durch Analogie begründet sind, wurden in Klammern gesetzt. – Allen Bibliotheken, die Quellenkopien zur Verfügung gestellt haben, sei herzlich gedankt.

Remagen, Herbst 2006
Ernst Herttrich

Preface

In 1854 Robert Schumann prepared a complete edition of his writings. He explained the historical background in his introduction: “At the end of 1833 a large number of musicians, most of them young, convened in Leipzig ... to exchange ideas on the art which constituted the food and drink of their lives: music. One cannot say that musical conditions in Germany at that time were highly propitious ... Then one day the thought raced through the brains of these young hotheads: Let us stop being idle onlookers ... Let us attack, that the poetry of art may be restored to its rightful place. Thus arose the first pages of a new journal of music.” Toward the end of the introduction he contrasted this league of actual persons with a fictitious league that “existed only in the mind of its creator: the *Dauidsbündler*. In order to lend expression to various views on the nature of art, it seemed not entirely inappropriate to invent several contrasting artistic personalities, the most important being *Florestan* and *Eusebius*. ... This ‘League of David’

pervaded the entire journal like a red thread, amusingly uniting ‘truth and fiction.’” One should also add that this League of David had, of course, a quite specific purpose: to wage war against everything obsolete, backward-looking, and unpoetical – or what was then known as “philistine” – in the arts. It is no coincidence that the figure who lent his name to the league was the biblical David, the boy-hero who emerged victorious from his battle with Goliath, the leader of the Philistines, and who would later, as king, dance and play the harp before the Arc of the Covenant.

The title of the final piece in Schumann’s *Carnaval – Marche des Davidsbündler contre les Philistins* – might well serve as a motto for the entire import of Schumann’s *Davidsbund*. Indeed, both *Carnaval* and the *Davidsbündlertänze* are closely interrelated. When Clara Wieck, in a letter of 3 February 1838, was somewhat reticent about the new pieces (she confessed that “they often bear too close a resemblance to *Carnaval*, the most endearing of the smaller pieces you’ve written”), Schumann objected strenuously and proposed the following comparison: “I feel that they are quite different from *Carnaval*, having the same relation to that piece as faces do to masks.”

Revealingly, the names of Florestan and Eusebius, the most important members of the secretive “League of David,” also crop up in *Carnaval*. These two figures are meant to embody Schumann’s own dual personality, with Florestan representing his impulsive and excitable, albeit occasionally brooding side, and Eusebius his gentle and retiring nature. The two figures were joined in Schumann’s fictitious league by Clara (“Chiara” or “Chiarina”; see no. 12 in *Carnaval*) and her father (“Meister Raro”) as well as Mendelssohn (“F. Meritis”), Zuccalmaglio (“St. Diamond”), the famous collector of folk song, and miscellaneous friends such as J. F. E. Sokolowski of Königsberg (“M. Hahnbüchen”; see Book I, no. 3 of *Davidsbündlertänze*). Ultimately Florestan and Eusebius play the leading roles in the *Davidsbündlertänze*, for

Schumann alternately credits them with the authorship of the pieces, which thereby take on characteristic attributes of their personalities.

The *Davidsbündlertänze* originated in the late summer of 1837. On 1 October 1837 Schumann tersely noted their completion in his diary: “Composed *Davidsbündlertänze* in August (20th to 31st).” The following passage from his letter of 21 September to the composer Adolph Henselt may well mark the completion of the new work: “I have just turned out eighteen *Davidsbündlertänze* – in the midst of my storm-tossed life.” The latter allusion refers to the secret engagement that he had entered into with Clara Wieck on 15 August after months of separation. Fittingly, his relations with Clara are clearly highlighted in the new work, above all in its introductory “Motto by C. W.,” borrowed from a mazurka in Clara’s *Soirées musicales* (op. 6). Schumann deliberately adapted its opus number to match Clara’s and assigned higher opus numbers to several of his earlier pieces, including *Carnaval* (op. 9) and the *Fantasiestücke* (op. 12). Writing to his teacher Heinrich Dorn on 5 September 1839, he remarked in retrospect that “the Concerto, the Sonata, the Davidsbündlertänze, the Kreisleriana, and the Novelletten were practically all occasioned by Clara alone.” It is thus all the more surprising that he should dedicate the new work, not to Clara, but to Goethe’s grandson Walther von Goethe, who studied with Mendelssohn in Leipzig and who probably belonged, in Schumann’s mind, to the extended “League of David.”

On 15 August Clara had accepted Schumann’s proposal of marriage. The composer was elated: despite the impending difficulties with her father – difficulties foreseeable from the very beginning – he recalled this period, in the above-mentioned retrospective, as being “the most blissful and purest days of my life, from 12th August to 13th September.” Writing to Clara on 5 January 1838, he confided that the dances contain “many thoughts of our wedding – they originated in the most splendid

state of excitement I can ever recall.” On 7 February, after having a particularly lavish copy of the work dispatched to her, he confessed to her that “whatever the dances contain, my Clara will find it out, for they are more her own than anything else I have written. The whole story is a *Polterabend* [an eve-of-wedding party], and you can now picture its beginning and its ending. If I have ever been happy at the piano, it was when I composed these pieces.”

Nevertheless, as already mentioned, Clara herself evidently had problems in understanding the new work. It was not until after Schumann’s death that she included parts of it in her repertoire. On 27 March 1860 she played ten of the pieces for the first time in public. Johannes Brahms likewise took the *Davidsbündlertänze* under his wing. He was probably the first to play the work in its entirety, namely on 15 March 1869 during a recital in Budapest with the singer Julius Stockhausen. Later he edited the work for the first complete edition, initiated by Clara Schumann. Brahms also owned the autograph manuscript, located today among his posthumous papers in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. In addition to the eighteen numbers, it also contains a deleted dance in g minor that bears the number 6 of Book II. Pieces nos. I/7 and II/1 are dated 11 and 7 September, respectively. This means that the eighteen numbers were not composed in the order in which they appear in the print; Schumann rearranged them on several occasions before finally settling on a definitive sequence.

To ensure that the *Davidsbündlertänze* appeared in print as quickly as possible (they were evidently intended to be a sort of engagement present for Clara), Schumann did not even attempt to sell them to a prestigious music publisher, but had them issued by Friese, a Leipzig book dealer who also published his *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*. He apparently paid for the engraving out of his own pocket and retained the rights to the publication. According to various entries in his diary, he read proofs for the first edition in October 1837 and

again at the end of November. The print became available in late January 1838; Schumann curtly noted the event in his diary on 27 January: “*Davidsbündlertänze* finished.”

The title page of this first edition did not mention Schumann himself as the composer, but “Florestan & Eusebius.” By the time the work was reissued in October of the same year, however, he had dropped this incognito and replaced the two names with his own. The idea of having the work published by Friese quickly proved to be ill-conceived, and he attempted to sell the plates to a recognized music publishing house. On 5 November 1842 he offered the *Davidsbündlertänze* to Friedrich Hofmeister, explaining that they had been “issued by Friese and, as he is not a music dealer, they are still practically unknown, a state that will certainly change once a proper publisher has taken an interest in them, for these pieces in particular should find ready acceptance even in amateur circles. Instead of the mystifying title, or beneath it on a new page, one might print ‘Twelve [*sic*] Character Pieces’.” Hofmeister declined the offer, however, and Schumann’s further attempts with Whistling in Leipzig (1843–5) and Luckhardt in Kassel (1849–50) were equally unavailing. It was not until 19 March 1850 that the Hamburg publisher Schubert, probably impressed by the success of his edition of the *Album for the Young* (op. 68), agreed to include the *Davidsbündlertänze* in his catalogue. However, he proceeded on the assumption that “nothing needs be altered ... onto the plates” (letter of 1 July 1850). Schumann made a number of changes anyway, but none was so far-reaching that it could not be entered in the existing plates. This “second impression,” published in autumn 1850, was thus issued from the same plates that were used in the first edition. The production master was a copy of the first edition revised by Schumann himself (it is preserved today, along with the autograph, at the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna). Nonetheless, the print received a new title page on which the title, *Da-*

vidsbündlertänze, is kept deliberately small and is followed by a subtitle: “Sixteen [*sic*] Character Pieces.”

The present editor decided in favor of reproducing only the text of the 1850 version rather than attempting a conflation of the two versions. A detailed account of his reasoning and more precise information on the sources can be found in the *Comments* at the end of this volume, along with a list of discrepancies between the two editions of 1838 and 1850. The most important of these discrepancies are referred to in footnotes. Signs missing in the sources, but deemed necessary for musical reasons or for consistency with related passages, are enclosed in parentheses. – The editor wishes to thank all those libraries that kindly placed copies of the sources at his disposal.

Remagen, autumn 2006

Ernst Herttrich

Préface

En 1854, alors qu’il prépare une édition de l’ensemble de ses écrits, Robert Schumann relate dans l’introduction: «Fin 1833 se réunirent à Leipzig ... plusieurs musiciens, jeunes pour la plupart ... pour échanger des idées sur l’art représentant pour eux l’essentiel de la vie, la musique. On ne peut pas dire qu’au plan musique, la situation ait été particulièrement réjouissante en Allemagne ... Alors, un beau jour, une idée prit corps chez ces jeunes têtes chaudes: ne restons pas là à regarder sans rien faire ... passons aux actes pour que la poésie retrouve la place qui lui est due dans l’art. C’est ainsi que virent le jour les premières pages d’une nouvelle revue musicale.» À la fin de cette introduction, le compositeur met en regard de cette «alliance» réelle une alliance fictive qui «n’existait que dans la tête de son créa-

teur, celle des *Davidsbündler* [les compagnons de David]. Il n’apparaissait pas inopportun, pour exposer différentes conceptions de l’art, d’inventer des caractères d’artistes opposés, dont *Florestan* et *Eusebius* étaient les plus importants ... Cette alliance des compagnons de David s’étirait telle un fil conducteur à travers toute la revue, joignant ‘vérité et poésie’ de façon humoristique.» Et, pourrait-on ajouter, cette «alliance des compagnons de David» avait naturellement une tout autre fin, à savoir la lutte contre toute forme d’esprit traditionnelle, passéiste, antipoétique dans l’art, contre ce que l’on qualifiait à l’époque de «philistin». Ce n’est pas un hasard si le saint patron de l’alliance est justement le David biblique, lui qui relève le défi contre Goliath, le chef des Philistins, sort victorieux du combat, danse comme roi devant l’Arche d’Alliance et joue de la harpe.

Le finale du *Carnaval* de Schumann s’intitule *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*. On peut comprendre ce titre comme légende de toute la thématique des «compagnons de David» de Schumann. Les deux œuvres, le *Carnaval* et les *Davidsbündlertänze*, sont aussi en étroite relation l’une avec l’autre. Lorsque Clara Wieck (-Schumann), dans une lettre du 3 février 1838, s’exprime de façon très réservée sur les *Davidsbündlertänze*, disant que «souvent elles ressemblent par trop au Carnaval, qui m’est le plus cher de toutes ces petites pièces que tu as composées», Schumann contredit d’une part catégoriquement ce point de vue et établit d’autre part la comparaison suivante entre les deux œuvres: «Je pense qu’elles sont *tout autres* que le Carnaval et qu’elles sont par rapport à celui-ci comme des visages par rapport à des masques.»

Il est significatif que les noms de Florestan et Eusebius apparaissent aussi dans le *Carnaval*. Ce sont les personnages principaux de la mystérieuse «alliance des compagnons de David», censés incorporer la double nature de Schumann – Florestan, au tempérament fougueux, exubérant, mais parfois aussi songeur, pensif, et Eusebius, placide, re-

plié sur soi. Dans l'alliance fictive de Schumann, il y a en outre Clara (= Chiara, Chiarina; voir *Carnaval*, N° 12) et son père (= maître Raro), mais aussi Mendelssohn (= F. Meritis), Zuccalmaglio, le fameux collectionneur de chants populaires (= St. Diamond) ainsi que divers amis, tel par exemple J. F. E. Sokolowski, de Königsberg (= M. Hahnbüchen; voir *Davidsbündlertänze*, vol. I, N° 3). Mais ce sont Florestan et Eusebius qui jouent finalement le rôle central dans les *Davidsbündlertänze*, Schumann leur attribuant à tour de rôle la paternité des différentes pièces et caractérisant celles-ci en fonction du tempérament propre de ces deux personnages.

Les *Davidsbündlertänze* datent de la fin de l'été 1837. Schumann note le 1^{er} octobre 1837 dans son journal, sous forme d'une brève rétrospective: «En août (20 – dernière), composition des *Davidsbündlertänze*.» Le passage suivant de sa lettre du 21 septembre au compositeur Adolph Henselt se réfère éventuellement à l'achèvement de la nouvelle œuvre; il écrit: «Je viens de faire 18 *Davidsbündlertänze* – au beau milieu de ma vie mouvementée.» Il fait par là allusion à ses fiançailles secrètes avec Clara Wieck, le 15 août, après plusieurs mois de séparation. Le rapport à Clara est aussi tout à fait évident dans les *Davidsbündlertänze*, avant tout naturellement par le «Motto de C. W.» (motif de Clara Wieck) introduisant le cycle; Schumann l'a emprunté à une mazurka des *Soirées musicales* op. 6 de Clara. C'est tout à fait sciemment qu'il aligne sur ce numéro d'opus celui de sa propre œuvre, toute une série de pièces antérieures recevant par là même des numéros d'opus plus élevés (p. ex. le *Carnaval* op. 9 et les *Fantasiestücke* op. 12). Le 5 septembre 1839, Schumann écrit à son professeur Heinrich Dorn, dans une rétrospective: «Le concerto, la sonate, les *Davidsbündlertänze*, les Kreisleriana et les Novelettes, c'est pratiquement elle seule [Clara] qui est à l'origine de tout cela.» Il est ainsi d'autant plus étonnant que le compositeur n'ait pas dédié son œuvre à Clara mais au petit-fils de Goethe, Walther von Goethe, qui suivait à Leipzig des

études auprès de Mendelssohn et qui, pour Schumann, devait aussi faire partie de l'alliance élargie des «compagnons de David».

Le «oui» de Clara, le 15 août, avait plongé Schumann dans l'exaltation. Malgré les difficultés imminentes à ce sujet et d'emblée prévisibles avec le père de Clara, il note à propos de cette période, dans la rétrospective déjà mentionnée: «Les jours les plus heureux et les plus purs de ma vie, du 12 août au 13 septembre.» Et il écrit à Clara le 5 janvier 1838 qu'il y a dans les *Davidsbündlertänze* «nombre de pensées de mariage – elles sont nées dans la plus belle émotion dont je puisse jamais me souvenir». Après lui avoir fait parvenir un exemplaire aux riches ornements, il lui confie le 7 février: «Mais ce qu'il y a dans les danses, ma Clara va me le trouver, elle à qui elles sont plus que toute autre chose dédiées – toute une veille de nocces, voilà l'histoire, et tu peux bien imaginer le début et la fin. Si jamais j'ai été heureux au piano, c'est quand je les ai composées.»

Mais comme déjà mentionné, Clara avait apparemment des difficultés à comprendre cette nouvelle œuvre. Ainsi, c'est seulement après la mort de Schumann qu'elle inscrit les pièces à son répertoire. Le 27 mars 1860, elle en joue pour la première fois dix numéros en concert public. Johannes Brahms aussi s'attaque à l'œuvre, étant probablement le premier à la jouer en entier, le 15 mars 1869, à Budapest, lors d'un concert organisé en commun avec le chanteur Julius Stockhausen. Il publie plus tard les *Davidsbündlertänze* dans le cadre de la première édition des œuvres complètes réalisée à l'initiative de Clara Schumann. Brahms détenait aussi l'autographe des *Davidsbündlertänze*, lequel se trouve ainsi aujourd'hui à Vienne, avec les œuvres laissées par Brahms, dans les archives de la Gesellschaft der Musikfreunde. En plus des 18 pièces, l'autographe comporte une danse en sol mineur, rayée, numérotée sous le N° 6 du volume II. Les pièces N°s I/7 et II/1 sont datées respectivement des 11 et 7 septembre. Cela signifie que les 18 numéros n'ont pas été composés dans

l'ordre de la version imprimée. Schumann a modifié leur classement à plusieurs reprises jusqu'à fixer finalement l'ordre définitif.

Pour que son œuvre paraisse le plus rapidement possible – ce devait être apparemment une sorte de cadeau de fiançailles pour Clara –, Schumann n'essaie même pas tout d'abord de la placer auprès d'une grande maison d'édition mais il la publie chez Friese, libraire leipzigois qui édite aussi sa *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*. Il paie apparemment de sa poche la gravure et conserve tous les droits. Comme le révèlent plusieurs annotations de son journal, il revoit en octobre puis une nouvelle fois fin novembre 1837 les épreuves de la première édition; l'édition est prête fin janvier 1838. Schumann note de façon lapidaire dans son journal (27 janvier): «*Davidsbündlertänze* terminées – ».

Schumann n'est pas cité lui-même comme compositeur sur la page de titre de cette première édition; elle porte la mention «de Florestan & Eusebius». Cependant, dans une réédition qui paraît en octobre de la même année, Schumann abandonne cette mystification et fait remplacer les deux noms par le sien. L'idée de publier l'œuvre chez Friese s'avère très vite assez malencontreuse et il essaie de vendre les planches à une maison d'édition établie. Le 5 novembre 1842, il propose ses *Davidsbündlertänze* à Friedrich Hofmeister, expliquant qu'elles «sont parues chez Friese et comme celui-ci n'est pas marchand de musique, elles sont restées pratiquement inconnues, ce qui changerait sûrement si un vrai éditeur de musique s'en chargeait, car ces pièces devraient facilement trouver un écho favorable, même auprès des amateurs. Au lieu du titre mystique, ou au-dessous, sur une autre page, il faudrait peut-être mettre: 'Douze [sic!] pièces de caractère'. Mais Hofmeister décline l'offre, et d'autres tentatives du compositeur pour placer l'œuvre auprès de Whistling, à Leipzig (1843/45), et de Luckhardt, à Kassel (1849/50), restent sans succès. C'est seulement l'éditeur Schubert, de Hambourg, qui, vu le succès rencontré par l'*Album pour la jeunesse* op. 68 précé-

demment édité chez lui, accepte le 19 mars 1850 de prendre l'œuvre dans son catalogue d'édition. Ce faisant, il part du fait «qu'il n'y aura rien à changer sur les planches» (lettre du 1^{er} juillet 1850). Schumann procède cependant à une série de modifications, mais celles-ci ne sont pas importantes au point de ne pouvoir s'effectuer directement sur les planches. La «deuxième édition», qui paraîtra à l'automne 1850, peut être imprimée à partir des mêmes planches que la première édition. Pour la correction des épreuves, Schumann utilise un exemplaire de la première édition revu et corrigé par ses soins (il se trouve, de

même que l'autographe, en possession de la Gesellschaft der Musikfreunde, à Vienne). Cette deuxième édition reçoit toutefois une nouvelle page de titre, le titre initial – *Davidsbündlertänze* –, volontairement maintenu en petit format, recevant en sous-titre *16* [sic!] *Charakterstücke* (16 pièces de caractère).

L'éditeur a choisi de ne pas mélanger les deux versions dans le texte et de s'en tenir exclusivement à la version de 1850. On trouvera dans les *Bemerkungen/Comments* situées à la fin du volume une explication circonstanciée à ce sujet ainsi que des indications détaillées sur les sources; les divergences entre les

deux éditions de 1838 et 1850 y sont également énumérées. Des notes en bas de page explicitent les principales d'entre elles. Les signes faisant défaut dans les sources mais nécessaires sur le plan musical ou justifiés pour raison d'analogie sont placés entre parenthèses.

Nous adressons nos remerciements à toutes les bibliothèques ayant mis des photocopies des sources à notre disposition.

Remagen, automne 2006
Ernst Herttrich