SCHUMANN

1

M. Ehrlich

Dar M. Macieszyny

Biblioteka TNP Ul. Zielińskich

Muz. 337/1

D. 26/1854.

Premium bezpłatne dla rocznych abonentów ECHA MUZYCZNEGO, TEATRALNEGO i ARTYSTYCZNEGO *na rok 1888.*

Kilka uwag o wykonywaniu dzieł

ROBERTA SCHUMANNA

ORAZ

ŻYCIORYS KOMPOZYTORA.

Roberta Schumanna zaliczyć możemy do ultra-romantyków. Niepospolita oryginalność jego pomysłów, swoboda formy, okoliczności nareszcie, w jakich twórczość swoją rozpoczął, wszystko za tem przemawia. Nie chcemy twierdzić, iż jedynie dla wydania wojny panującemu ogólnie klasycyzmowi, Schumann w tak luźnej formie zaczął komponować. Jednakże bogactwo fantazyi, które czuł w sobie, w tych pierwszych utworach z pewnością przejawiło się z wyjątkową siłą i nawet nieraz uniosło go za daleko. W późniejszych dziełach, gdy gorączka pierwszego boju ostygła, gdy zjawienie się takiego pioniera jak Chopin poparło jego usiłowania żywym przykładem, doszedł Schumann nieraz do artystycznej równowagi, tworząc dzieła tak skończone jak kwintet i kwartet fortepianowy, jak symfonia B dur, kwartety, tria, koncert na fortepian. Wielkie te rozmiarami utwory, szczególniéj z tego względu tak wysoko stoją w opinii znawców, że piękne jak zawsze u niego myśli, są w nich rozrzucone z mniejszem marnotrawstwem, a za to zużytkowane i przetrawione wybornie. Ale jeżeli o samych pomysłach mówić mamy, to posiadał ich Schumann zawsze moc nieprzebraną, i to pełnych wdzięku, oryginalności i humoru. Pod tym względem drobniejsze rozmiarami jego utwory, są prawdziwym rogiem obfitości, z którego co raz nowe wychodzą skarby.

Nie możemy lepszym wstępem opatrzyć obecnego dziesięcio-tomowego wydania wyboru dzieł Schumannowskich, jak przypominając czytelnikom życiorys, skreślony w N-rach: 51, 52, 53, 54, 55 i 56 „Echa" przez Maurycego Karasowskiego.

I.

„Wmałéj, saskiéj mieścinie Zwickau (po serbsku Zwykowa), na początku bieżącego wieku, mieszkała rodzina, składająca się z ojca, matki i pięciorga dzieci, to jest: czterech synów i jednej córki. Ojciec, August Schumann, po wielu niefortunnych próbach kupieckiego zawodu w Lipsku, osiedlił się ostatecznie w Zwickau i tam wspólnie z bratem swoim założył w 1808 roku księgarnię. Był to zresztą człowiek umysłowo dosyć wykształcony, oczytany, posiadający wiele zamiłowania do literatury. Przebywając jeszcze w Lipsku, próbował już sił swoich na tem polu, a teraz mając własną księgarnię, obiecywał sobie literacką swoją pracą byt jéj utrwalić, zapewnić. Jakoż założył zaraz dziennik pod tytułem: *Erzgebirgische Boten;* od roku 1813 do 1826, wydawał arkuszowe pismo: *Erinnerungsblätter*, a oprócz znanych rozmiarów dzieła: *Zeitungslexikon von Sachsen*, publikował przytem tak nazwane kieszonkowe wydanie klasyków wszelkich narodowości, następnie przez wielu innych wydawców niemieckich naśladowane. Ale najważniejszem Schumanna przedsięwzięciem było wydanie w niemieckim języku dzieł Walter-Scotta i Byrona. Poezye tego ostatniego tak silny urok na nim sprawiały, iż sam zajął się tłómaczeniem *Child Harolda*.

Pomijając dalsze czynności literackie zabiegłego księgarza, dodamy tylko, iż przyczyniły się one wielce do nadania rozgłosu jego zakładowi; więc też rozwijał się on pomyślnie, handel szedł dobrze, rodzina Schumanna, dzięki zarazem zabiegliwej gospodarności jego małżonki, miała już byt swój skromny zapewniony. Tylko niestety, z tą rodziną mu się nie wiodło; z pięciorga dzieci, w następstwie czasu, pozostał przy życiu jedynie syn najmłodszy Robert, urodzony 8 czerwca 1810 roku w Zwickau, w domu położonym na rynku pod numerem 5. Godnem wydaje nam się być zanotowania, iż siostra jego Emilia, cierpiąc wciąż na chorobę umysłową, dostawszy obłąkania, zmarła w dwudziestym roku życia.

Robert uważanym był powszechnie za piękne dziecko, a matka z domu Schnabel, córka chirurga z Zeitz, bardzo Benjaminka swojego pieściła. Była to kobieta przyjemnéj powierzchowności, lecz nieco próżna i przesiąkła wadami małomiasteczkowego wychowania. W późniejszych latach rozwinął się w niéj ja-



kiś marzycielski sentymentalizm, zamieniający się niekiedy w gwałtowne, dziwaczne wybuchy, co naruszało spokojność małżeńskiego pożycia. Ojciec zajęty sprawami handlowemi, mało mógł zwracać uwagi na wychowanie małego Roberta, więc też kobiety otoczywszy go swoją opieką, psuły pieszczotami. Każde jego życzenie święcie musiało być spełnione, nie znosił bowiem żadnego oporu. Wywiązała się w nim później z tego powodu pewna niewieścia drażliwość charakteru, zatruwająca mu często życie zgryzotami.

Z rozpoczęciem szóstego roku, oddano Roberta do szkoły. Nie można powiedzieć, aby okazywał jakie szczególne umysłowe zdolności do nauk; był sobie ot takim uczniem, jak wielu innych, tylko w zabawach z rówieśnikami, czy z poczucia własnej wyższości, czy z wrodzonej ambicyi, starał się zawsze im przewodzić. Gdy się bawiono w żołnierzy, on przywłaszczał sobie komendę. Ulegano jéj chętnie, bo go kochano, bo był zawsze uczynnym, dobrym i gotowym do wszelkiéj szkolnéj pomocy kolegą. Jak wielu innych znakomitych muzyków, Robert także bardzo wcześnie, bo mając zaledwie lat siedm, począł się uczyć gry na fortepianie. Pierwszym jego nauczycielem był baccalaureus przy miejscowem liceum, Kuntzsch, spełniający także w kościele farnym obowiązki organisty. Niewiele od niego Robert mógł się nauczyć, bo Kuntzsch był tylko muzykiem z przypadku, w każdym jednak razie zawdzięczał mu pierwszy impuls w rozwoju wrodzonego muzykalnego swojego talentu. Młody chłopiec tak dalece zagłębiał się w muzykę, iż nie mając wyobrażenia o generałbasie, począł zajmować się kompozycyą. Pierwsze swojego pomysłu tańce układał pomiędzy siódmym a ósmym rokiem życia, z postępem zaś techniki fortepianowéj rozwinęła się w nim zdolność do improwizacyi, co kolegów jego nieraz w podziw i zachwycenie wprawiało.

Obok muzyki, próbował Robert także sił swoich twórczych na polu literatury, ułożył bowiem dramat o rozbójnikach, który przy pomocy ojca, starszego brata Juljusza i kilku innych rówieśników, udało mu się na urządzonéj przez niego scenie wystawić i to nawet za opłatą ze strony odpowiedniej publiczności!

Ojciec Roberta, sam trochę literat, zachęcał syna usilnie do obrania zawodu autorskiego, w nadziei, iż może objawi się w nim talent, na którym jemu samemu zbywało. Więc chłopiec układał wiersze okolicznościowe, powinszowania dla siebie i kolegów, lecz to wszystko trwało niedługo, jak o tém zaraz się przekonamy. W roku 1819, z porady lekarzy, ojciec dla poratowania słabego zawsze zdrowia, musiał na kilka tygodni udać się na kuracyę do Karlsbadu. Ażeby nie być samotnym, wziął z sobą Roberta. Przebywał tam właśnie najsławniejszy podówczas fortepianista, Ignacy Moscheles, który danymi 4 i 17 sierpnia koncertami tak silne na młodocianej duszy chłopca wywarł wrażenie, iż do końca życia nic go już zatrzeć nie mogło.

Za powrotem do domu, Robert zaprzestał zajmować się wierszydłami, a z całym właściwym mu zapałem wziął się do gry na fortepianie. Teraz miał już przed oczyma duszy ideał, który naśladować, któremu wyrównać się starał, a tymczasem marzenia jego artystyczne na ciężkie próby wystawione być miały.

Poznajomienie się bliższe z kolegą szkolnym Piltzingiem, synem kapelmistrza pułku Fryderyka Saskiego, stojącego garnizonem w Zwickau, stało się powodem do silniejszego jeszcze zajmowania się muzyką. Młodzi dylетanci schodzili się często dla grywania na 4 ręce dzieł Haydna, Mozarta, Webera, Hummla i Czernego.

Zacny ojciec Roberta, śledzący uważnie czynności syna, w miejsce starego klawikordu, sprowadził fortepian nowy wiedeński Streichera, dostarczał mu wszelkich najnowszych muzykalii, co jako księgarzowi z łatwością przychodziło, jednem słowem, czynił co mógł, ażeby z syna uczynić jeżeli już nie znakomitego literata, to przynajmniej sławnego muzyka. Zapał jego do téj sztuki, podsycony jeszcze został zdarzeniem następującem: pomiędzy papierami, odłożonymi w kącie księgarni, Robert znalazł głosy orkiestrowe uwertury z opery „*Tigranes*" Rhiginiego. Jakim sposobem one się tu dostały, mało go obchodziło, ale przyszły twórca

„Genowefy“ postanowił natychmiast uczynić z nich odpowiedni użytek. Pomiędzy kolegami jego szkolnymi byli jedni, co grali na flecie, drudzy na klarynecie, inni na trąbce lub waltorni. Otóż Robert uformował z nich orkiestrę. Jak niegdyś bawiąc się w żołnierzy, przywłaszczał sobie nad nimi komendę, tak teraz obejmował dyrekcyę, zastępując brakujących skrzypków i basistów grą na fortepianie. I tu także pomoc ojca nie zawiodła go, bo on właśnie dostarczał młodym muzykom pulpitów, a nawet sprowadzał kompozycye, układane na małe orkiestry. To nawet stało się powodem, iż Robert sam wziął się do układania na instrumenta Psalmów i innych dzieł muzycznych, które następnie z kolegami pod swoją dyrekcyą wykonywał.

Biograf Schumanna, Józef Wasilewski, z którego głównie, tę osnowę czerpiemy, przytacza wiele zajmujących szczegółów, odnoszących się do téj epoki życia Roberta a mających niemało podobieństwa z dziejami młodości naszego Chopina. Jednak ograniczeni miejscem, lubo z żalem, pomijać takowe jesteśmy zmuszeni, poprzestając tylko na powyższych przykładach.

Zdawało się tedy, że owe liczne dowody zamiłowania i zdolności do muzyki, jakie Robert chodząc do gimnazyum nieustannie składał, wzruszą matkę i zniewolą ją wzorem ojca do popierania w synu faworycie téj głęboko już w duszy jego zakorzenionéj namiętności—ale właśnie stało się przeciwnie. Robert nie myślał o niczem innem, tylko żeby mógł zostać artystą; grę nawet swoją na fortepianie tak dalece wykształcił, iż powołany do wzięcia udziału w uroczystości muzycznej w Schneebergu, odegraniem Koncertu Kalkbrennera zyskał sobie poklask i uznanie publiczności. Nauczyciel dawno już zostawił go własnym siłom, gdyż przyznawał w prostocie ducha, że Robert nierównie więcéj od niego umié, że właściwie on od swojego dawnego ucznia teraz uczyć się powinien...

Wszystko to nic nie pomagało. Matka pozwalała wprawdzie, aby syn, jako dyletant, bawił się w wolnych chwilach od szkolnej nauki muzyką, lecz o karyerze artystycznej słuchać nie chciała, żądając stanowczo, aby obrał sobie zawód, dający rękojmię zarobienia na dobry kawałek chleba.

— Mozart był wielkim artystą — mawiała — a żył w nieustannej biedzie; nie chcę widzieć Roberta w takiem położeniu. Niech jedzie do Lipska na uniwersytet, niech się uczy prawa, niech zostanie sędzią, adwokatem albo urzędnikiem!

I nie było rady na przełamanie uporu despotycznéj kobiety; więc w końcu marca 1828 roku, Robert Schumann opuścił rodzinne miasto, udając się do lipskiego uniwersytetu dla studyowania umiejętności prawniczéj, czyli — jak matka chciała — dla odbycia „*Brodstudiums*“.

II.

W Lipsku zastał Schumann kilku swoich dawnych szkolnych kolegów i przyjaciół. Za ich namową, wszedł do burschenschaftu Marcomania i rozpoczął życie studenckie, knajpowe, osładzające mu wstrętną naukę jurysprudencyi.

W domu muzyka i lektura Byrona, a szczególniej Jean Paula, stanowiły treść jego żywota. Natomiast studya prawne szły mu opornie, bo nie miał do nich najmniejszéj ochoty. Bywając od czasu do czasu u profesora medycyny Carusa, którego małżonkę miał sposobność poznać jeszcze w Zwickau, ku wielkiej swojej radości zapoznał się w ich domu z głośnym podówczas muzykiem pedagogiem, mającym wywrzeć wielki wpływ na jego życie. Był nim Fryderyk Wieck, ojciec sławnéj Klary, która, jako cudowne dziecko, zachwycała już wszystkich prześliczną grą swoją na fortepianie. Oczywiście Schumann zapragnął teraz gorąco zostać Wiecka uczniem.

Właśnie utworzył on nową zupełnie racyonalną metodę nauczania gry fortepianowej, a ponieważ Robert pod względem techniki dosyć był posunięty, i gra jego nie była pozbawiona wdzięku, jasności, poprawności i spokoju, przeto Wieck, gdy nadeszło od matki odpowiednie przyzwolenie, podjął się chętnie udzielać lekcyi tak pożądanemu uczniowi. Wszakże trwały one tylko do Lutego 1829 roku, gdyż naprzód Wieck, dla braku czasu musiał takowe zawiesić, a potem Schumann opuścił Lipsk, udając się dla dalszych prawniczych studyów na uniwersytet heidelbergski.

W owym takze czasie wpadły mu w ręce dzieła Franciszka Schuberta i oczywiście, jak dawniéj pisma Jean Paula, tak teraz muzyka tego genialnego kompozytora oczarowała, upoiła zmysły Schumanna. Z właściwą sobie namiętnością przegrywał fortepianowe utwory wiedeńskiego mistrza, cierpiąc nad jego przedwczesnym zgonem (1), wylewając rzewne łzy żalu po tak niepowetowanéj dla sztuki muzycznej stracie (2).

1) Fr. Schubert umarł w Wiedniu 19 Listopada 1828 roku.
2) Wasilewski.

W Lipsku także, przysłuchując się sławnym koncertom w Gewandhausie, czyniącym go, jak pisał w liście do jednego z przyjaciół „vollends glücklich“, nabrał ochoty do kompozycyi. Napisał tedy ośm polonezów na 4 ręce w stylu Schuberta, dwanaście pieśni do słów Justyny Kernera i muzykę do poematu Göthego pod tytułem „Rybak“. Dalej Waryacye na 4 ręce z tematu księcia Ludwika Ferdynanda i nakoniec kwartet E-moll na fortepian i smyczkowe instrumenta. Z tego wnosić można, że kiedy tak wielce zajmował się muzyką, musiał natomiast jurysprydencyą bardzo zaniedbywać. W późniejszych latach, gdy go pytano o studya prawnicze z téj epoki, śmiejąc się odpowiadał: „przychodziłem najczęściéj pod drzwi samego audytoryum przez chwilę słuchałem wykładu, potem zrobiwszy po cichu lewo w tył odchodziłem do domu.“

Ulegając namowom przyjaciół i kolegów, w końcu maja 1829 roku, opuścił Schumann Lipsk i udał się do Heidelberga.

Ale i tam muzyka była głównem zajęciem jego życia. Udając się często z kolegami na wycieczki spacerowe dla zwiedzenia pięknych tego miasta okolic, Schumann brał zwykle z sobą głuchą klawiaturę i nieustannie palce swoje na niej egzercytował. Do uniwersytetu rzadko tylko zaglądał, nawet taka znakomitość pierwszorzędna, jaką był sławny profesor Thibaut, nie mogła w nim rozbudzić zamiłowania i sympatyi do prawoznawstwa. Następujący przykład da o tém najlepsze wyobrażenie:

Pewnego dnia profesor Thibaut, mówiąc o pubertas, zwracał uwagę słuchaczów, jak to w krajach oświeconych płeć niewieścia wcześniéj od męzkiej uważaną bywa prawnie za pełnoletnią. — „Młodzieniec w 18 roku życia — mówił Thibaut — jest jeszcze podobnym do nieobliczanego niedźwiedzia, a w każdym razie stworzeniem niewiedzącem, co ma czynić ze swojemi rękami i nogami. Wejdzie do towarzystwa, to aż śmiech patrzeć nań bierze, jak niezgrabnie się przedstawia; założywszy w tył ręce, patrzy, azali w kącie salonu nie znajdzie stołu albo krzesła, przy którym mógłby sobie obrać pozycyę. Przeciwnie, ośmnastoletnie dziewczę jest nietylko najdelikatniejszym rozwiniętym już kęskiem, lecz zarazem pełną taktu i roztropności osobą. Trzymając w ręku zaczętą pończoszkę, zasiada w gronie towarzystwa, bierze udział w rozmowie, bo rozumie wiele rzeczy i potrafi o nich zdanie swe wypowiedzieć. Oto macie moi panowie główny powód, dla czego wczesna dojrzałość kobiety przez prawodawców jest uznaną“.

Obecny na wykładzie Schumann, znalazłszy się później w gronie swoich przyjaciół, gdy rozmowa weszła na ten temat, tak się do nich odezwał:

„Wszystkie te korzenne przyprawy, jakiemi profesor Thibaut przysypuje swoje wykłady, nie są dla mojego smaku. Nauka jego jest suchą, trudną do strawienia; nie rozumiem jej. Jakaż to różnica z muzyką! Pozwólcie, że ja wam o niéj coś powiem“. To rzekłszy, zasiada do fortepianu i rozłożywszy na pulpicie „Zaproszenie do tańca“ Webera, mówi: „Oto naprzód ona przemawia; są to jéj miłosne pieszczoty. Z kolei on odpowiada głosem poważnym, męzkim. Teraz mówią razem oboje—ciągnąć dalej wykład grając Schumann—i słyszę wyraźnie, rozumiem, co zakochani do siebie szepczą... Czyż to nie pięknieysze od tego, co jurysprudencya wyrazić może? Jakoż w rzeczy saméj przyjaciele Schumanna przyznali jednogłośnie, że wykład jego nierównie więcej im się podoba, aniżeli profesora Thibauta.

I tak tedy zatopiony w muzyce, żył on z dnia na dzień, nie myśląc zgoła, pomimo częstych napomnień niektórych kolegów, o nauce prawa. Tymczasem termin rocznych kursów się zbliżał, następowały wakacye. Schumann pragnął, korzystając z nich, zrobić wycieczkę do północnych Włoch, która to myśl jeszcze w Lipsku powstała mu w głowie; pisał więc do matki i opiekuna (bo ojciec od lat trzech już nie żył), aby mu przysłali na to pieniędzy.

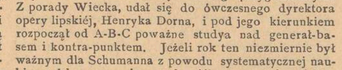
Gdy koledzy z którymi miał jechać zawiedli go, puścił się sam w drogę. Zwiedził Medyolan, Wenecyą, gdzie miał sposobność usłyszeć kilka oper, tudzież zachwycać się najznamienitszymi ówczesnymi włoskimi śpiewakami. Za powrotem do Heidelberga, z większą jeszcze energią wziął się do muzyki. Schumann miał zwyczaj notować sobie w książeczce na to przeznaczonéj, ważniejsze czynności swego życia. Otóż czytamy w niéj te lakoniczne słowa: „Im Winter 1829—1830 wiel Klavier gespielt.“

Istotnie, porzuciwszy zupełnie uniwersytet, nic innego nie robił, tylko grał na fortepianie; bywało, iż po siedm godzin dziennie z małemi przerwami się egzercytował. To też doszedł do wielkiej wprawy, gra jego nietylko już przyjaciół, lecz także obszerniejszą publiczność poczęła zajmować; zmuszono go wreszcie do występowania w koncertach. Na pierwszy występ wybrał Moschelesa „Waryacye“ z tematu marsza Aleksandra i oczarował, zachwycił słuchaczy. Zaraz potem otrzymał zaproszenie do grania w Manheimie, lecz odmówił. W Heidelbergu Schumann rozpoczął, lecz zarazem zakończył swoją koncertową karyerę, nigdy już bowiem jako solowy fortepianista nie występował publicznie.

Jednocześnie spoczywająca na dnie duszy jego siła twórcza, nie dawała mu spokoju, zmuszając do zajmowania się kompozycyą, chociaż nie był do niej jeszcze teoretycznie jakby należało przygotowanym. W owym czasie charakter jego poczynał się widocznie zmieniać, stawał się małomównym, coraz rzadziej zjawiał się w gronie kolegów, życie knajpowe traciło dlań swój urok. Zamykał się najczęściej w domu dla studyowania teoryi muzycznéj. Lecz niewiele z tego odnosił korzyści, gdyż każdemu wiadomo, że dzieła teoretyczne pożyteczniejsze bywają dla nauczycieli niż dla tych, co sami z nich pragną się czegoś nauczyć.

Z kompozycyi powstałych w ciągu 1829 roku, należy wymienić początki symfonii, krótkie utwory na fortepian, które później wydał Schumann pod tytułem „Papillons“ oznaczone numerami 1, 3, 4, 6 i 8, wreszcie Etiudy ułożone dla rozwinięcia i wykształcenia mechanizmu gry fortepianowej.

W pierwszej połowie 1830 roku skomponował Allegro Koncertu F-dur, tudzież Waryacyą Abegg i Toккatę D-dur. Waryacye w następnym roku wyszły z druku jako opus; było to pierwsze dzieło, które Schumann publikował. Główny ich temat stanowiły nuty abegg, tworzące wdzięczną melodyjną figurę:



Oñarował je pięknej Mecie (Paulinie Abegg, córce wysokiego urzędnika w Heidelbergu). Gdy około Wielkiéj Nocy Schumann posłyszał jeszcze Paganiniego w Frankfurcie, wielki ten i fenomenalny skrzypek tak olbrzymie na nim uczynił wrażenie, iż wróciwszy do siebie, postanowił za jakąbądź cenę uzyskać od matki i opiekuna pozwolenie na porzucenie studyów prawniczych, a poświęcenie się wyłącznie muzyce, do której jak sam pisał, czuje się być zrodzonym i powołanym. W tym celu wystosował do nich dwa listy, wykładając powody, skłaniające go do tego stanowczego kroku, prosząc zarazem matki, aby ze swej strony zapytała Wiecka, czy on zechce przyjąć go powtórnie za ucznia. Cóż biedna kobieta miała czynić? Widząc, iż trzyletni pobyt syna na uniwersytetach za zupełnie stracony uważać należy, zgodziła się ostatecznie uczynić zadosyć jego woli. Wieck, znając zdolności i zapał do muzyki Schumanna, przystał na to chętnie. Tak tedy zrządzeniem losu miał on powiększyć plejadę genialnych mistrzów sztuki muzycznéj, będących na wieki jéj chlubą i zaszczytem.

III.

Z sercem przepełnionem radością i nadzieją, przybył Schumann w październiku 1830 r. do Lipska i stanął kwaterą w domu zamieszkałym przez Wiecka, na Grimmaische Gasse pod numerem 36.

Potrzeba było nieszczęścia, że jeden z kolegów jego w Heidelbergu, niejaki Töpken, wynalazł sposób, za pomocą którego, w krótszym nierównie czasie aniżeli zwyczajną drogą, można było, w jego mniemaniu, nadać palcom nadzwyczajną szybkość i elastyczność. Schumanowi manipulacya ta bardzo się podobała i tak zapaleczywie w sekrecie przed Wieckiem i innymi począł nią manipulować, że nareszcie w trzecim palcu prawéj ręki objawiła się niemoc, zagrażająca bezwładnością. Ograniczył się więc na egzercytowaniu lewéj, a tymczasem używał wszelkich środków lekarskich dla odwrócenia złego, atoli bezskutecznie. W rok później, to jest w jesieni 1831, cała ręka została bezwładną. Wprawdzie mógł jako tako posługiwać się nią na instrumencie, ale o porządnem, koncertowem graniu, myśleć już nie można było. Postanowił tedy Schumann poświęcić się teraz wyłącznie kompozycyi. Lecz i tutaj zachodziła wielka przeszkoda, ta mianowicie, iż teoretycznie bardzo słabo był do tego przygotowanym. Z porady Wiecka, udał się do ówczesnego dyrektora opery lipskiéj, Henryka Dorna, i pod jego kierunkiem rozpoczął od A-B-C poważne studya nad generał-basem i kontra-punktem. Jeżeli rok ten niezmiernie był ważnym dla Schumanna z powodu systematycznej nauki zasad kompozycyi, to z drugiéj strony, niemniejsze miał znaczenie z okoliczności następującéj. Oto na horyzoncie muzycznym zajaśniała nowa, pierwszorzędna gwiazda, dziwnie silny urok na umysł Schumanna wywierająca; gwiazdą tą był nasz Chopin. Wyszły właśnie w tym roku w Wiedniu jego *Waryacye z Don Juana* (opus 2). Skoro takowe Schumann posłyszał, zachwycony pięknością i oryginalnością harmonijnych modulacyi, nowością figuracyi pasażów, zapłonął dla nieznanego ich autora najwyższym podziwem i uwielbieniem. Krytycy z powołania, szczególniéj berlińscy, osłupieli z oburzenia nad zuchwałością nieznanego polskiego muzyka, który poważył się w tak samodzielny sposób przemawiać do publiczności. Więc z zapalczywością godną lepszéj sprawy, rzucili się na niego, szarpiąc bez litości, jednéj nitki nie pozostawiając na nim całéj. Ale Schumann nie poprzestając na platonicznem uwielbieniu dla Chopina, stanął w jego obronie do walki i szeregiem artykułów, tryskających fantastyczną werwą i dowcipem, prażył ich niemiłosiernie. I owi pedanci a zacofani krytycy, byli podobni do żab z bajki Krasickiego, bo:

Skoro która wypływała,
Kamieniem w łeb dostawała.

Pociski Schumanna, rzucane gdy zachodziła potrzeba, okazały się tak dalece skutecznemi, iż nieprzyjazne dziełom Chopina głosy umilkły prawie zupełnie i oddąd miejsce ich zajmowały nowe, najgłębszą sympatyą dla naszego młodego mistrza nacechowane.

Powodzenie, jakiego doznały te pierwsze polemiczne próby dzielnego pióra Schumanna, skłoniły go następnie do założenia pisma tygodniowego pod tytułem: *Neue Zeitschrift für Musik*. Dobrawszy sobie grono ludzi młodych, gorących zwolenników wszelkiego w sztuce postępu, gotowych zawsze do walki z miernością, zastarzałym konserwatyzmem i pretensyami, nie odpowiedniemi już duchowi czasu, utworzył z nich Schumann stowarzyszenie, głośne następnie pod nazwą *Davidsbündlerschaft*, wielki wpływ na kierunek opinii muzykalnego ogółu wywierające. W ocenianiu utworów sztuki, Davidbündlery mniej zważali na formę, a więcéj na treść i ducha. Dla śmiało wstępujących na Parnas z nowemi ideami utalentowauych artystów, mieli zawsze gotowy poklask i uwielbienie, mniéj śmiałych wydobywali z ukrycia, stawiając na widowni świata; zarozumiałość zas Goliatów krytycznych, koncertowych czy literackich, szyderstwem zaprawnem zjadliwym humorem, niemiłosiernie chłostali. 1)

Schumann pod kierunkiem Dorna, w krótkim stosunkowo czasie, pokonał zwycięzko trudności kontrapunktu i mógł już śmiało puścić wodze bogatéj swojéj twórczéj fantazyi. Więc téż szereg jego kompozycyi, z każdym rokiem zwiększając się, nabierał zarazem coraz wiekszego artystycznego znaczenia. Przez długi czas, fortepianowe Schumanna dzieła nie były wolne od wpływu Chopina, jednak około 1834 roku zdołał się już od niego wyzwolić. Odtąd styl jego stał się zupełnie samodzielnym, co najwidoczniéj w utworach orkiestrowych się przebija. Jeżeli w nich chciałby kto koniecznie wyszukiwać wzorów służących Schumannowi do naśladowania, to chyba w dziełach Beethowena lub Webera znaleźćby się dały.

Rok 1836, w podwójnym względzie ważnym był dla niego; 4 lutego zmarła mu matka, którą nadzwyczajnie kochał, w tym także roku rozpoczął starania, mające wywrzeć stanowczy wpływ na resztę jego życia.

Już od dawna wdzięczny obraz wielkiéj fortepianistki Klary Wieck, zapanował w sercu Schumanna. Pod wpływem jéj uroku napisał on *Carneval, Scénes mignonnes sur 4 Notes, Sonatę: Klara, Davidsbündlertänze, Kreislerianę, Novelletty*. Teraz zapragnął marzenia tęsknéj duszy swojej uwieńczyć posiada niem jéj ręki. I rozpoczęły się dla niego lata ciężkich prób, walk, moralnych cierpień, niepewności, zgryzot, których szczegółowe opisywanie za dalekoby nas zaprowadziło. Przyszło już do tego, iż Schumann straciwszy nadzieję pokonania oporu Wiecka, który związkowi jego z córką wciąż stanowczo się sprzeciwiał, rozpaczony miał na zawsze porzucić Lipsk i przenieść się na stałe mieszkanie do Wiednia, gdy nareszcie wszystko szczęśliwy wzięło obrót, ojciec w końcu zezwolił i w dniu 12 września 1840 r., czyli po czterech latach wytrwałego starania, małżeństwo Schumanna z Klarą Wieck przyszło do skutku. Odtąd rozpoczęło się dla niego szczęśliwe domowe życie, przerywane tylko artystycznemi wycieczkami z żoną do Berlina, Wiednia, Pragi, Petersburga, Moskwy, Hamburga i t. d. Ośmioro dziatwy było owocem tego związku.

IV.

Z rokiem 1841 rozpoczyna się nowy okres najwyższej twórczości Schumanna; fortepian schodzi na plan drugi, miejsce jego zajmuje muzyka instrumentalna, orkiestrowa. Jeszcze przed dwoma laty pisał on do Dornа: „jeżeli myślę tylko o symfoniach. Fortepian pragnąłbym zdusić, za ciasno mi na nim z mojemi ideami. Wprawdzie mało mam jeszcze wprawy do pisania na orkiestrę, jednak mniemam, że zdołam nad nią zapanować...“ Jakoż *symfonia* B-dur (op. 38) najlepszym jest dowodem, iż Schumann nie przeceniał w tym względzie sił swoich wcale. Po niéj idzie: *Uwertura, Scherzo* i *Finale* C-dur, *Symfonie* B-moll i E-moll, *Koncert* fortepianowy z orkiestrą i śpiew do *tragedyi* Heinego. W symfonicznych pracach Schumann trzymał się formy wskazanej przez Beethovena, jednak są one nawskróś oryginalne, wydatną cechą romantyczności owiane, prawdziwie schumanowskie, co im tém wyższe w dziedzinie sztuki nadaje znaczenie. Zadaniem jego, albo raczéj dewizą było, tworzyć zawsze coś *szczególnego i ważnego* zarazem, czyli jak mówił: „was Eigenthümliches und Bedeutendes.“ Trudny ten problemat szczęśliwie rozwiązywać umiał.

W następnych latach, istnemi arcydziełami wzbogacił dziedzinę muzyki pokojowéj (Kammermusik); do rzędu ich należą 3 kwartety na różnicte instrumenta i ów sławny *Kwintet* fortepianowy op. 44, który z takim entuzyazmem w całym świecie przez miłośników muzyki przyjęty został. Od czasów Beethovena, żaden jeszcze kompozytor wspaniałszego arcydzieła utworzyć nie był w stanie, tak w nim idee są wzniosłe, tak forma piękna i skończona! W roku 1844 powstał szereg nowych wielkich kreacyi Schumanna, jak prześliczne *Waryacye* na dwa fortepiany, Oratoryum *Paradis und Peri*, muzyka do *Fausta* Göthego, którą tworzył już w Dreznie, dokąd się z rodziną przeniósł w październiku na stałe mieszkanie. Tutaj oprócz mnóstwa pieśni, tudzież rozmaitego rodzaju instrumentalnych i wokalnych rzeczy, powstały jeszcze: *Symfonia* C-dur, *Trio* D-moll na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, *Trio* F-dur, opera *Genowefa* (1848 r.) i muzyka do *Manfreda* Byrona.

W jesieni roku 1850, zaproponowano Schumanowi objęcie posady dyrektora orkiestry miasta Düsseldorfu, opuszczonéj przez Ferdynanda Hillera, udającego się na kapelmistrza do Kolonji. Hiller sam w téj sprawie przyjął na siebie rolę pośrednika. Schumann jednak zwlekał ze sfanowczą odpowiedzią, miał bowiem nadzieję zostania mianowanym nadwornym królewsko-saskim kapelmistrzem, w miejsce Ryszarda Wagnera, który po rewolucyi 1849 roku, jako wielce skompromitowany, zbiegł z Drezna.

Gdy atoli to go zawiodło, zdecydował się objąć dyrektorską posadę w Düsseldorfie i przybył tam z rodziną w miesiącu wrześniu.

Niestety, pokazało się wkrótce. iż można być wielkim, genialnym kompozytorem, a nie posiadać daru do dyrygowania orkiestrą. Schumann nigdy tego fachu nie studyował, a przytem brakło mu odpowiedniego temperamentu, żywczyni siły, energii, wytrwałości, a zarazem zimnéj krwi, zdolnéj jedynie imponować temu olbrzymiemu, skomplikowanemu instrumentowi, jakim jest w naszych czasach orkiestra. Trudności, z jakiemi przyszło mu teraz walczyć, zawody, przykrości wszelkiego rodzaju, poczęły szkodliwie bardzo wpływać na jego organizacyę fizyczną. Nastały chwile cierpkiéj goryczy, rozczarowania, zwątpienia... i władza zarządzająca sprawami miejskiéj orkiestry, nagle, 27 października 1853 roku, uwolniła go od obowiązków dyrektora! Symfonia *Es dur* w 5 częściach, którą Schumann umyślnie skomponował dla Düsseldorfu i dlatego przez wielu Nadreńską przezwana, daléj *Der Rose Pilgerfahrt* (oratoryum), Trio *G-moll*, uwertury: jedna do „Narzeczonéj z Messyny“, druga do Göthego „*Hermann und Dorothea*“ (w kilka godzin skomponowana), dwie Msze, z których jedna żałobna, oprócz wielu innych pomniejszych utworów, pozostały dodatniemi pamiątkami pobytu jego w tem mieście.

W krótce téż skutki tej przykrej sprawy poczęły szkodliwie oddziaływać na umysł Schumanna. Już w roku 1851 pojawiły się w nim po raz pierwszy symptomy choroby umysłowej, które atoli niebawem zniknęły. W Düsseldorfie zaś, z powodu silniejszych a ciągłych irytacyi nerwowych, choroba ta coraz częściej się objawiała. W parę miesięcy po usunięciu go z posady dyrektorskiéj i ostatniéj artystycznéj do Hollandyi wycieczce, Schumann zaczął się skarżyć na jakiś ton, nieustannie stuch jego drażniący.

Czasami z tego tonu tworzyły się harmonie, czasami całe nawet ustępy muzyczne. To znów duchy spokoju mu nie dawały; prześladowały go, groziły mu zniszczeniem i przez czternaście dni sen z powiek jego spędzały. Pewnéj nocy, wyskoczył nagle z łóżka, wołając o światło, bo jak mówił, Franciszek Schubert i Mendelssohn przysłali mu temat, który on natychmiast zanotować musi, co pomimo wszelkich perswazyi małżonki do skutku doprowadził. W chwilach przytomności, czuł całą okropność swego położenia; błagał też nieraz aby go oddano na kuracyę do jakiego leczniczego zakładu. Niestety, dla sztuki, dla świata, dla rodziny Schumann był już stracony!

Lekarze po naradzeniu się, kazali wywieźć chorego do Endenich pod Bonn i umieścić w zakładzie obłąkanych doktora Richarta. Przywieziony 4 marca 1854 roku, używał jeszcze Schumann od czasu do czasu choć krótkich chwil przytomności; przyjmował nawet odwiedziny dawnych swoich przyjaciół, jak Brahmsa, Joachima i innych. Ale ponieważ widocznie rozdrażniało mu to nerwy, przeto nadal wzbroniony został przystęp do niego. Pewnego dnia w południe, wymknął się niepostrzeżenie z zakładu, pobiegł na most i rzucił się w nurty Renu. Dwóch rybaków, widząc to, pobiegło z pomocą i wydobyło żyjącego jeszcze z wody. Ale życie Schumanna, odtąd pogrążone w ponurą ciemnicę obłąkania, ani jednym promykiem światła nie miało już być rozjaśnione.

V.

Robert Schumann był więcéj niż średniego wzrostu, dosyć dobréj tuszy; trzymał się prosto, z godnością, spokojnie; za to ruchy jego były powolne, ciężkie i cokolwiek zaniedbane. Odpowiednio temu, oczy miewał na pół otwarte, albo na ziemię spuszczone; ożywiały się jednak, gdy rozmawiał z przyjaciołmi lub dobrymi znajomymi. Wtedy wyraz oczu bywał bardzo miły, sympatyczny.

Oblicze jego nie odznaczało się pięknością rysów, bo łysy jed nak rozumne i pewną dozą dobroduszności nacechowane. Usta kształtnie wycięte, cokolwiek naprzód, jakby do palenia fajki wystające, stanowity wraz z oczami najwięcéj pociągającą część jego pełnéj, okrągłéj i rumianéj fizyognomii. Po nad krótkim, nieco zadartym okrągławo nosem, wznosiło się wysokie, wypukłe czoło, w skroniach znacznie rozszerzone. Gęste i długie ciemno-brunatnéj barwy włosy, nadawały całéj głowie pewien charakter siły, tęgości, czyniąc jéj kształt prawie kwadratowym.

Na obliczu Schumanna nie odzwierciadlało się tak wiele ruchu życiowego duszy, jak to u innych krwistego temperamentu ludzi daje się spostrzegać; ale gdy je rozjaśniał uśmiech zadowolenia lub dobrego humoru, co jednak bywało rzadkim wypadkiem, wtedy dziwnie ujmującem się stawało.

Długie stanie na miejscu było mu uciążliwe; gdy do tego był zmuszonym, zakładał w tył ręce, albo założywszy jednę, drugą muskał w zamyśleniu włosy w okolicy ust lub szyi. Gdy spoczywał bez zajęcia, bawił się prostowaniem palców.

Sposób jego postępowania z ludźmi był bardzo prosty. Mówił mało, albo nic zgoła, nawet wtedy, gdy go o co pytano. Najwięcej, jeżeli w takim razie skinieniem głowy lub krótko urywanemi słowy odpowiadał. Ci, co go znali, bliżéj, nie brali mu tego za złe, gdyż wiedzieli, iż czynił to mimowiedzy, bez chęci ubliżenia, bodaje zawsze głęboko zamyślonym. Mówił zwykle tak, jakby sam z sobą rozmawiał, tembardziéj, że organ jego głosu był słaby, przytłumiony. Rzeczy zwyczajne, codzienne, nic go nie obchodziły; o ważniejszych, mogących go więcéj interesować, rzadko tylko mówić lubił. Można było godzinami całemi być w towarzystwie Schumanna, a nie usłyszeć od niego ani jednego słowa; rozmownym bywał w rzadkich wyjątkowo chwilach. Małomówność jego nie pochodziła z braku sympatyi albo niechęci do kogo, lecz stanowiła właśnie charakterystyczną cechę jego natury,

Kapelmistrz Dorn, nauczyciel i przyjaciel Schumanna, gdy po długim czasie niewidzenia się z nim, przyszedł go odwiedzić, a było to w roku 1843, w dniu urodzin jego żony, zastał u Schumannów dosyć liczne zgromadzenie. Bawiono się muzyką. Pomiędzy gośćmi widziano także Mendelssohna. Schumann przechadzał się po pokojach, jak zwykle — milczący. Skoro Dorn zabierał się już do opuszczenia towarzystwa, wtedy Schumann, żegnając go, wyrzekł z ubolewaniem: „Ach! jaka szkoda, żeśmy się z sobą nie mogli nagadać“. Dorn, pocieszając Schumanna, odpowiedział: „Tak, to prawda; ale za to gdy przyjdę innym razem, to się dopiero z sobą *namilczymy!*“

Z osobami wciskającemi się w sposób zbyt poufały lub natarczywy do znajomości Schumanna, bywał on dosyć opryskliwy. Gorzéj jeszcze pod tym względem działo się pod koniec jego życia, nękanego cierpieniami choroby umysłowéj. A jednak w gruncie rzeczy, posiadał wielką dozę wrodzonéj dobroduszności i uprzejmości, objawiającej się zawsze w małem gronie poufnych przyjaciół, przy kufelku piwa lub kieliszku wina. Lecz w późniejszych czasach i to się nawet zmieniło. Zasiadał wprawdzie nałogowo do stołu przez przyjaciół zajmowanego, lecz paląc cygaro i popijając piwo, więcéj jeszcze bywał milczącym, aniżeli dawniéj. Zdaje się, iż duch jego twórczy, zajęty wielkiemi muzycznemi kreacyami, nawet w knajpie, w kole dobrych przyjaciół, nieustannie wciąż pracował. (1)

Schumann w ogólności wiódł życie bardzo regularne. Do godziny 12 w południe pracował, potem zazwyczaj z żoną, albo z którym z bliższych znajomych udawał się na przechadzkę. Jeżeli po drodze spotkał swoje dzieci, zatrzymywał się, przykładał lornetkę do oczu, popatrzył na nie chwilę, pytając: „To wy, kochane moje maleństwa?“ Poczem przybrawszy dawniéj

1) Schumann palił zwykle wyborowe a mocne cygara, nazywając takowe „dyabełkami“ „kleine Teufel“. Z win zaś najlepiéj lubił szampańskie, „bo ono — mawiał — wydobywa iskry z ducha“ „schlägt Funken aus dem Geiste“.

1) Prawie każdy z Davidsbündlerów piszących do „Neue Zeitschrift für Musik“, używał pseudonimu. Schumann odzywał się zawsze pod imieniem Florestana albo Euzebiusza, czasami zaś tylko literami F lub E, podpisywał swoje artykuły.

szą minę, jak gdyby nic nie zaszło, szedł daléj w swoję stronę. Czasami i tego nawet nie wymówił, tylko popatrzywszy na dzieci, ruszał w drogę. O 1-ej jadł obiad i po krótkim spoczynku, pracował znów do 5 lub do 6 godziny. Następnie zaraz udawał się do restauracyi albo do klubu, dla czytania dzienników, wypicia szklanki piwa albo wina. O godzinie 8 wracał do domu na kolacyę.

Na wieczory towarzyskie, na herbaciane, z małymi bardzo wyjątkami nie uczęszczał wcale, za to u siebie przyjaciół i miłośników sztuki chętnie przyjmował i wtedy umiał być nawet wielce uprzejmym gospodarzem. Wasilewski powiada, iż razu jednego w Düsseldorfie, Schumann wpadł w tak dobry i wesoły humor, że po muzyce i kolacyi zaproponował tańce i ku nadzwyczajnéj uciesze przytomnych sam począł zawzięcie tańcować.

W pełnieniu przyjętych na siebie obowiązków był on niezwykle sumiennym i surowym, chociaż w razie przewinień ze strony osób od niego zależnych, rzadko kiedy unosił się namiętnym gniewem. Jednak, gdy to miało miejsce, prędko się opamiętywał, uspokajał, starając później uprzejmem obejściem sprawę załagodzić, naprawić. Tak samo bywało z osobami, dla których w przystępie złego humoru okazywał się niekiedy szorstkim; skoro zły humor przeminął, pojmował zaraz całą niewłaściwość swojego postępowania i, jak mógł grzecznością wynagradzał. Tylko względem ludzi złośliwych, niecnie postępujących, z całéj duszy się oburzał i nigdy już wstrętu swojego w obec nich poskromić nie umiał.

Jako muzyk i krytyk, mógł Schumann być zawsze dla innych przykładem. Zazdrość, zawiść, nieznane były jego duszy, owszem, gotów był pierwszy oddać hołd każdemu utalentowanemu artyście, bez względu na jego pochodzenie. Jednak wobec dramatyczno-muzycznych utworów włoskiéj i francuzkiéj szkoły, bywał często niesprawiedliwym. Na tym punkcie wyroki jego krytyczne grzeszyły brakiem spokojnej objektywności. W ostatnich latach swojego artystycznego zawodu postawił się nawet nieprzyjaźnie względem takich wielkich mistrzów, jakimi byli Haydn i Mozart. Ubliżające sądy, jakie czasami o ich dziełach wydawał, jak z jednej strony były produktem chorobliwéj jego wyobraźni i mogły łatwo wielu w błąd wprowadzić, tak z drugiej strony dowodziły skrajnych różnic, zachodzących pomiędzy charakterem produkcyi dawnych mistrzów, a światem nowych idei, jakie sobie Schumann mianowicie na schyłku życia o sztuce muzycznéj utworzył.

VI.

Jako kompozytor, Schumann przez dłuższy czas musiał walczyć z obojętnością muzykalnego ogółu względem swoich utworów. Głównym powodem tego była ich nowość, oryginalność. Schumann nie mógł, jak to wielu ówczesnych kompozytorów czyniło, tworzyć muzyki dla muzyki samej. Zresztą formy muzyczne, jakich powszechnie wtedy używano, były dla niego za ciasne, niewystarczające. Zanadto kochał sztukę, zanadto był samodzielnym z natury, aby owczym pędem miał biedz utartą drogą tradycyi. Więc szukał form nowych i wynajdywał takowe. Fantazya jego twórcza czerpała natchnienie albo w poetycznych obrazach wspomnień literackich i osobistych, albo przywiązywała się do wybitniejszych na polu sztuki indywidualności, którym dziełami swojemi niejako hołd składał, Tym sposobem powstały Warycye Abegg, Papillons. Carneval, Davidsbundlertänze, Kinderscenen, Kreisleriana, Humoreske, Novelletten, Faschingsschwan i wiele innych (1).

Ale ponieważ te dzieła odróżniały się rdzennie treścią i formą od wszystkich innych, do których publiczność zdawna przywykła, przeto nie bez pewnéj słuszności zachowywała się względem nich dosyć obojętnie, chłodno, a krytyka rozjątrzona polemicznymi pociskami założyciela i redaktora „*Neue Zeitschrift für Musik*“, gniewna na całe grono Davidsbundlerów, walczących zawzięcie z filistrami, nazywała te dzieła nowatorskiemi i opozycyjnemi. A wyznać potrzeba, że wiele z nich na takie nazwy istotnie zasługiwało.

Zanim Schumann przystąpił do tworzenia wielkich instrumentalnych kompozycyi, mających go okryć niespożytą sławą, wyczerpał wprzód pomniejsze formy, odpowiednie technice fortepianowéj i głosowi ludzkiemu. Miłość atoli dla Klary Wieck, była najsilniejszą zawsze pobudką jego twórczéj w owym pierwszym okresie działalności. Nie mogąc jako wirtuoz, z powodu bezwładności prawéj ręki, zapewnić sobie korzystnéj materyalnéj egzystencyi, chciał ją zjednać dziełami muzycznemi. Pragnął przytem wzięcia, sławy, któraby mogła ojcu ukochanéj Klary zaimponować, skruszyć jego zawzięty upór w odmawianiu mu jéj ręki. Dla tego nawet starał się Schumann na uniwersytecie w Jena o godność doktora filozofii, którą istotnie w roku 1839 otrzymał. Wiemy już, iż w rok późniéj, ojciec wielkiéj fortepianistki, Klary, przekonawszy się dostatecznie, iż Schumann jest jeszcze upartszym od niego człowiekiem, oddał mu wreszcie rękę córki.

Jako twórca pieśni, już w pierwszym zaraz zeszycie op. 24, pod tytułem: „*Liederkreis von Heinrich Heine*“, okazał się Schumann mistrzem nad mistrzami. Takie perły liryzmu, jak: *Schöne Wiege meiner Leiden*“, „*Morgen steh ich auf und frage*“, „*Mit Myrthen und Rosen*“, jako téż: „*Du meine Seele, du mein Herz*“, „*Es grünet ein Nussbaum*“, albo „*Du bist wie eine Blume*“ (op. 25), że pominiemy wiele innych, pod względem namiętnego uczucia i właściwości schumanowskiego stylu, są istnemi arcydziełami w swoim rodzaju, a liryczność Heinego nigdy jeszcze głębiej nie chwytała za serce, jak odziana uroczą szatą téj cudnéj a rozkosznéj muzyki.

Tak w tych, jako i późniejszych pieśniach Schumanna, układanych do słów Justyna Kernera (op. 35), Fryderyka Ruckerta (op. 37), Józefa Eichendorffa (op. 39), Chamissa (op. 42), Roberta Burnsa, Roberta Reinickiego, Emanuela Geibla, Edwarda Mörickiego—podziwiać należy piękność i skończoność formy muzycznéj.

Z rokiem 1841, jak już czytelnicy wiedzą, duch twórczy Schumanna wkracza w dziedzinę wielkich kreacyi instrumentalnych. Powstają tedy Symfonie: *B-dur*, *C dur*, *D-moll* i *Es-dur*; Kwartety na instrumenta smyczkowe i fortepianowe (op. 47); Kwintet, Sonaty na skrzypce i fortepian op. 105 i 121; Tria op. 63, 80 i 110; Koncerty na fortepian z orkiestrą. Dalej w duchu najwyższéj romantyczności Oratorya: „*Das Paradies und die Peri*“ i „*Der Rose Pilgerfahrt*“; opera „Genowefa“, muzyka do „Manfreda“ Byrona do „Fausta „Göthego; Ballady na głosy solowe, chóry i orkiestrę.

Któryś z niemieckich estetyków powiedział, iż rozważając każde muzykalne dzieło Schumanna, doznaje się uczucia, jak gdyby się słuchało jego spowiedzi. Jest w tém wiele prawdy, gdyż istotnie wszystkie swojéj duszy pragnienia, tęsknoty, marzenia, niby na spowiedzi, radby Schumann nic nie ukrywając, szczerze wypowiedzieć. Ale z tego wypływa i ujemna dla kompozytora strona, bo niezdolnym jest czasami powstrzymać się z wynurzeniami swojemi, jak tego wymagają nieraz ścisłe warunki sztuki. Tworząc bez wytchnienia prawie, mięsza on tu i owdzie niedosyć artystyczne elementa, przez co mąci do pewnego stopnia jasność harmonijną twórczych swoich pomysłów. Pomysły te jednak odznaczają się zwykle śmiałością, posuwaną do zuchwalstwa, energią rytmiczną dziwnéj imponującéj siły, oryginalnością motywów, uczonem tematycznem opracowaniem i pewną barwą wdzięcznego, marzycielskiego romantyczności tchnienia, przenikającą wszystkie jego dzieła, począwszy od najskromniejszej piosnki, aż do Symfonii. I to właśnie nadaje Schumannowi odrębne w szeregu najznakomitszych współczesnych kompozytorów stanowisko. Z powodu jednak nadużywania synkopowego rytmu, muzyka jego czyni niekiedy wrażenie jakiéjś niespokojności, mianowicie na słuchaczach, nie dosyć z nią odpowiedniemi studyami oswojonych.

Olbrzymi, genialny zasób potęgi twórczéj rozwinął Schumann szczególniéj w dziełach orkiestrowych. Romantyk, a przytem idealista, zatapia się on tutaj głęboko w sfery poezyi abstrakcyjnéj. Lubo instrumentacya jego orkiestrowa pełną jest bogatego, niby rembrandtowskiego kolorytu, przecie czasami wydaje się zbyt ostrą, masywną, jakby jéj brakło tu i owdzie półcieniów i przejrzystéj perspektywy. Ale Schumann włada nią zawsze potężnie, imponująco, bo też obrazy, które za pośrednictwem orkiestry maluje, są wzniosłe, pełne potęgi i siły niesłychanéj. Jego Symfonie, Uwertury do „Manfreda“, „Genowefy“ i „Fausta“, Kwintet, Kwartety, są tak genialnemi arcydziełami, że od czasów Beethovena, nikt ze współczesnych mu mistrzów na podobne zdobyć się nie mógł. Spohr, Mendelssohn, Gade, Raff, Brahms, Rubinstein, byli to ludzie lub są jeszcze obdarzeni wielkim twórczym talentem i ogromną nauką, przecie uznawali albo uznają w tym względzie wyższość Schumanna nad sobą. Więc też dzieła owe pozostaną na zawsze dla sztuki muzycznéj najwyższego znaczenia i wartości pomnikami.

Dzieła Schumanna, jakie ofiarujemy obecnie naszym czytelnikom, wydane są z wyjątkową, rzadką nawet wśród takich publikacyj starannością. Papier i druk wyborny, opalcowanie znakomite, przytem wskazówki co do szczegółów ekspressyi, użycia pedału, dokonane ze znawstwem i niezmierną dokładnością przez dra Ottona Hertzel, podnoszą jego cenę. A przeprowadzenie takiej pracy trudniejszem jest w Schumannie, aniżeli w dziełach innych autorów. Podczas gdy Chopin, Mendelssohn, Beethoven, starali się opatrzéć swoje utwory możliwie najdokładniejszemi wskazówkami, Schumann poprzestaje nieraz na określeniach bardzo ogólnych, pozostawiając resztę domyślności czytelnika. Pedał np. nader rzadko wskazanym jest wyraźnie; autor poprzestaje nieraz na zamieszczeniu na początku utworu wyrazu „Ped“ — a gdzieniegdzie znów: „ohne Pedal“, bardzo często zaś dodaje: „użycie właściwe Pedału pozostawia się grającemu“. Wskazówki Schumanna są nawet nieraz tego rodzaju, że mogą grającego w błąd wprowadzić i wypaczyć jego własne idee. Wielka ilość znaków f, sf, i akcentów, nie opatrzona dostatecznym komentarzem co do ich względnej siły, mogłaby uczynić grę zanadto monotonną, lub zbyteczne zmęczyć rękę. Podobnież gdy Schumann na początku ostatniej części Sonaty G moll pisze Presto, w dalszym ciągu zmienia je na Prestissimo, i jeszcze niezadowolony z tej szybkości tempa, ciągle dodaje „jeszcze prędzej“, wykonawca chcący ściśle się stosować do jego wymagań, wyrządziłby samej kompozycyi krzywdę — prędkość ta bowiem oczywiście osiągniętą by być mogła tylko kosztem jasności.

Schumann, będąc nader poetycznego usposobienia, i starając się w muzyce stan duszy jakiś wyrażać, był jednak z natury powściągliwy i zamknięty w sobie. W skutek tego wiele liczył na to, że czytelnik jego dzieł, za pomocą kilku ogólnych wskazówek potrafi odgadnąć jego myśli i usposobienie; oczywiście staraniem obecnego wydawcy być musiało: owe niedokładne wskazówki uzupełnić, inne sprostować, dla ułatwienia większéj ilości grającym wniknięcia w tajniki wszystkich piękności Schumannowskiéj muzyki. Wyraz F. (forte) używany nieraz w dawniejszych wydaniach dla określenia akcentu, zastąpionym został wszędzie przez sf. (sforzato) lub /\, albo \/. Tempo wskazane jest zawsze w możliwie przybliżony sposób za pośrednictwem metronomu. Pedał określony jest jasno i dokładnie. Palcowanie w niektórych ustępach może z początku zadziwić czytelnika; przy bliższych studjach jednak przekona się o jego celowości. W miejscach gdzie łuki lub pauzy nie dość wyraźnie rozgraniczenia zdań muzycznych (frazowanie) oznaczają, położonym jest używany często w nowszych wydawnictwach przecinek (’). W rzadkich miejscach, gdzie prawa ręka objąć ma parę nót napisanych w pięciolinii lewéj ręki, lub też odwrotnie umieszczono klamry następujące; ⌜ lub ⌝. Przy krzyżowaniu rąk, wskazano przez litery O (oben, nad), lub U (unter, pod), która ręka nad drugą umieszczoną być powinna. Małe fermatki 𝄐 oznaczają krótkie zatrzymanie się, potrzebne głównie dla przebrzmienia poprzedzającéj harmonii i niemieszania się jéj z tém co następuje. Nawiasy ( ) oznaczają, że zawarte w nich ustępy uznaniu wykonawcy są pozostawione. Uwydatnienie ważniejszych głosów wskazane zawsze przez „marcato“. Gdy przy rysunku dwóch melodyj, obie ręce padają na tenże klawisz, wtenczas nuta, która ma być opuszczoną, zamknięta jest w nawiasie.

Wydanie ułożone jest podług pewnego pedagogicznego planu. Pierwsze tomy zawierają utwory względnie łatwiejsze, idące stopniowo ku trudniejszym i bardziej skomplikowanym.

Dla czytelników mniej obeznanych z niemieckim językiem, podajemy przekład niektórych ważniejszych wyrażeń:

Eilend, Beschleunigend — przyspieszając.
Verlangsamend Zurück-haltend — zwalniając.
Im Zeitmaas — w takt.
Zögernd — ociągając.
Schnell — prędko.
Langsam — powoli.
Verschiebung — pedał piano (una corda).
Im mässigen tempo — w tempie umiarkowaném.
Gesang-voll — śpiewnie.
Belebt — z ożywieniem.
Ausdrucks-voll — z wyrazem.
Sanft — łagodnie.
Vom Anfang — od początku.
Ohne (Wiederholung) Bez powtórzenia.
Mit (z powtórzeniem.
Schluss — zakończenie.
Leiser — ciszéj.
Kräftig — mocno.
Breiter szerzéj (poco rit.).
Bewegter — prędzéj.
Ruhiger — spokojniéj.
Einfach — z prostotą.

Jan Kleczyński.

---

1) „Carneval“ skomponował Schumann z powodu wrażeń osobistych, doznanych na balu maskowym. Epitet „Kreisleriana“ odnosi się do pism fantastycznych Hoffmanna Schumann pragnął tu odtworzyć muzyką cierpienia kapelmistrza Kreisleta, ztąd tytuł dzieła. Lubo „Kreisleriana“ napisał pod wpływem miłosnego uczucia dla Klary Wiek, jednak, jak wiadomo, dedykował ten utwór Chopin'owi.

Redaktor-Wydawca **Aleksander Rajchmann.**

Дозволено Цензурою. Варшава, два 18 Декабря 1887 г.

Druk Zawiszewskiego, Chmielna 31.

Robert Schumann's Klavierkompositionen

herausgegeben von Dr. OTTO NEITZEL.

BAND I. Op. 68.
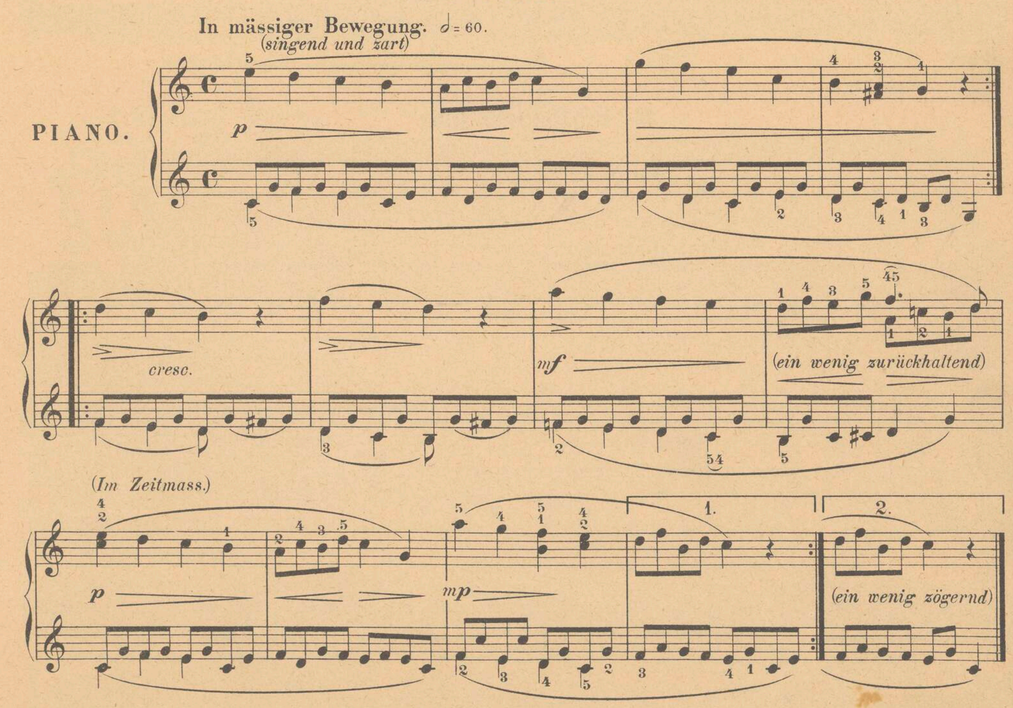
JUGENDALBUM.

Das Jugend-Album, welches grossentheils in der Zeit vom 30. August bis 30. September 1848 componirt wurde und zuerst die Bezeichnung trug: „Weihnachts-Album für Kinder, die gern Klavier spielen (42 Stücke) Op. 68," soll nach Schumann's Worten im Gegensatz zu den „Kinderscenen" (s. d.) „Vorspiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für Jüngere" musikalisch darstellen. Während die erste Hälfte des Albums bis № 22 wirkliche Kinderstücke enthält, deren Stimmungsgehalt und Schwierigkeit die Fähigkeiten der Jugend nicht überschreiten, weist die zweite Hälfte eine solche Tiefe der Empfindung, daneben so grosse Feinheiten in der Stimmführung und in der Klangfarbe auf, dass nur die reifste Jugend zur Erprobung ihrer Kräfte zu diesen Characterstücken zugelassen werden sollte. Am besten wird das Album in zwei Absätzen einstudirt, welche durch die Frist eines oder einiger arbeitsvoller Jahre ausgefüllt werden.

1. Melodie.*)

In mässiger Bewegung. ♩= 60.
(singend und zart)

PIANO.
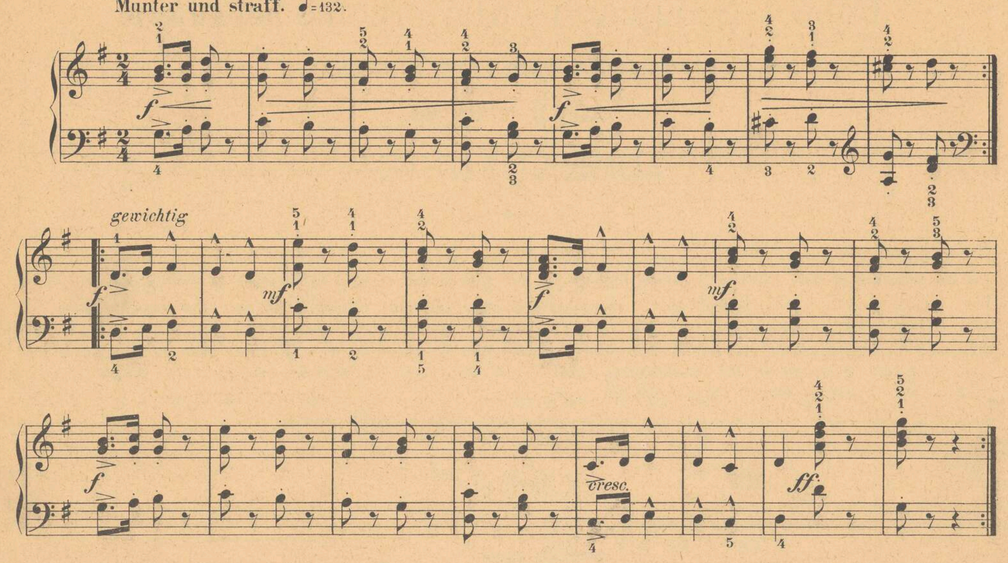


*) № 1, 3 und 5 sind für die Erlernung des gebundenen und gesangvollen Spiels sehr nützlich. Man beachte die Notenwerthe auf das Sorgfältigste und lasse den Bass in derselben Stärke wie die Oberstimme hervortreten.

Bearbeitung Eigentum von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
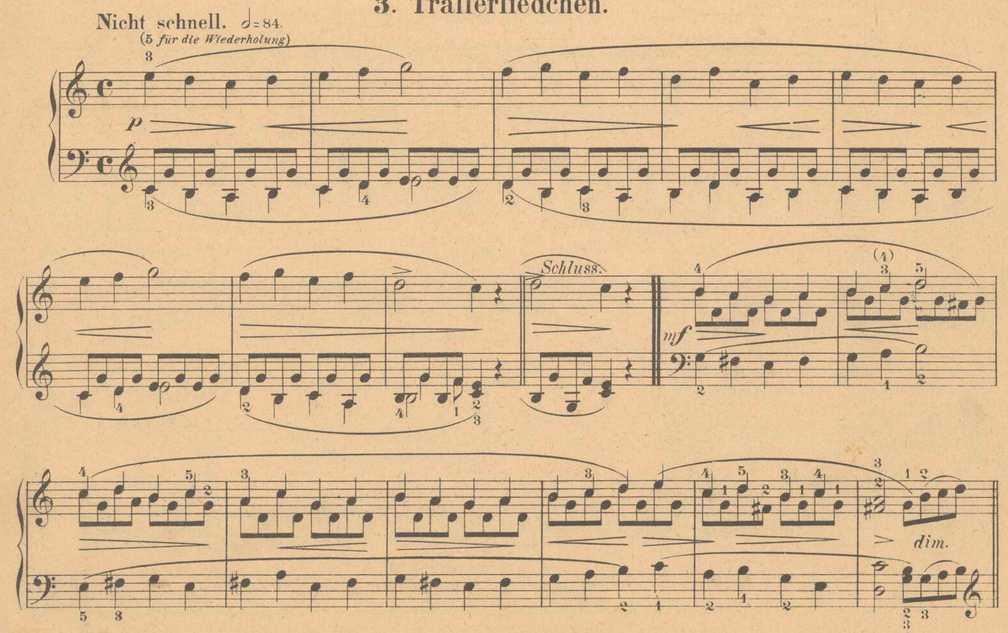
P. J. T. 4011

Stichu. Druck v. F. W. Garbrecht's Nachf., Oscar Brandstetter, Leipzig.
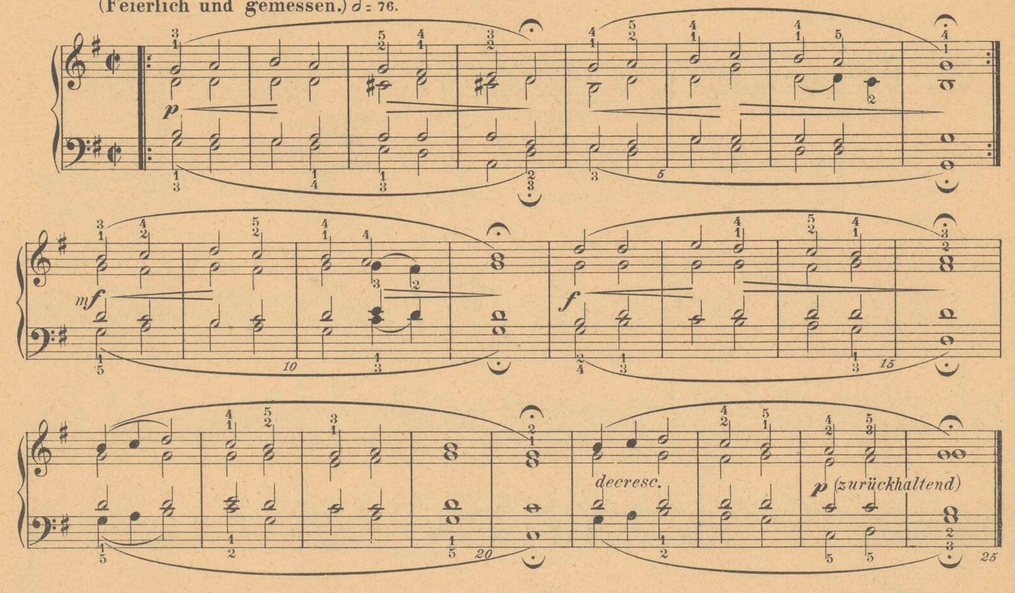
2. Soldatenmarsch.
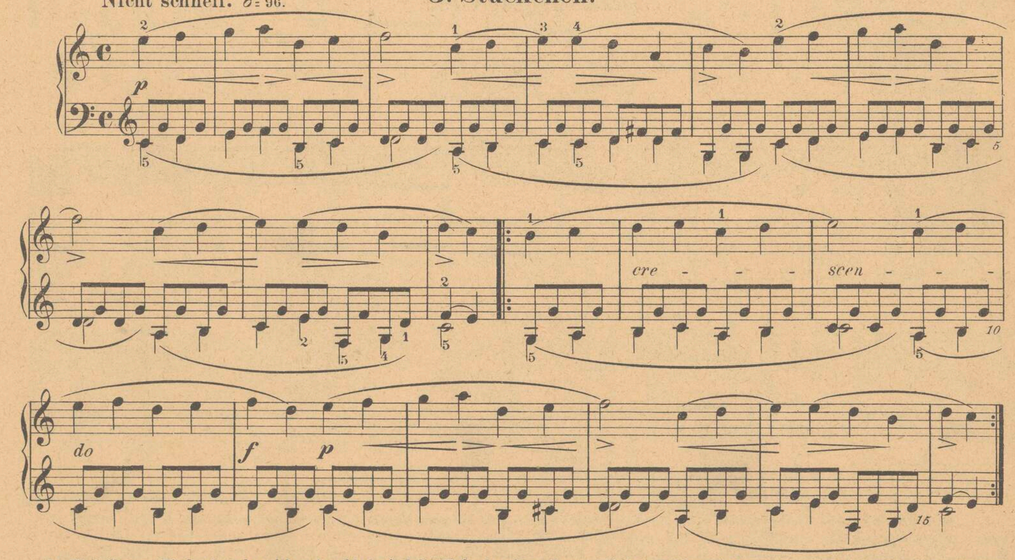


3. Trällerliedchen.



4. Ein Choral.



5. Stückchen.
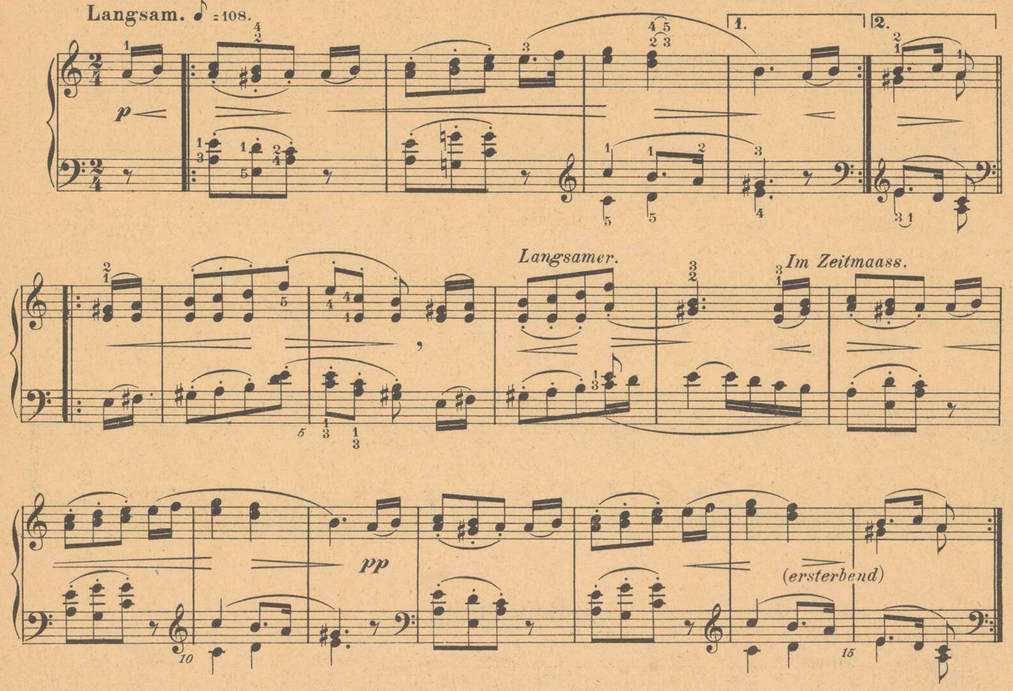


Zu № 4. Genaue Bindung und weicher Anschlag sind die Erfordernisse dieses Stücks. Bei der Wiederholung vermeide man die Beibehaltung der gleichen Tonstärke, man spiele entweder das erste Mal *p*, das zweite Mal *mf* oder *f*, oder umgekehrt.

Zu № 5. Die Nuancen in diesem Stück, wie in den verwandten Nummern 1 und 3,. werden am richtigsten herauskommen, wenn der Spieler, so wenig ihm auch „des Sängers Mund" verliehen ist, sich die Mühe nimmt, die Oberstimme correct und mit der vorgeschriebenen Nuancirung singen zu lernen.
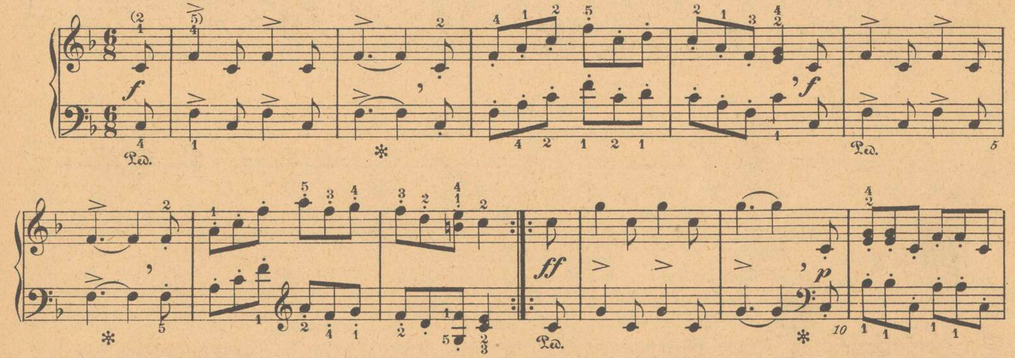
6. Armes Waisenkind.

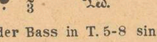
Langsam. ♪ = 108.
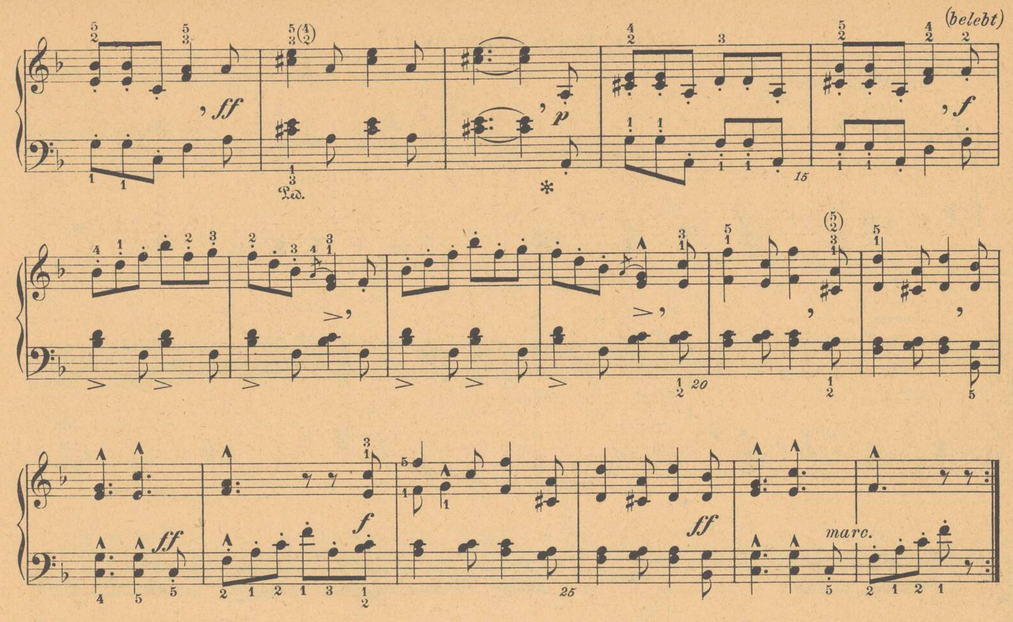


7. Jägerliedchen.

Frisch und fröhlich. ♩ = 138.
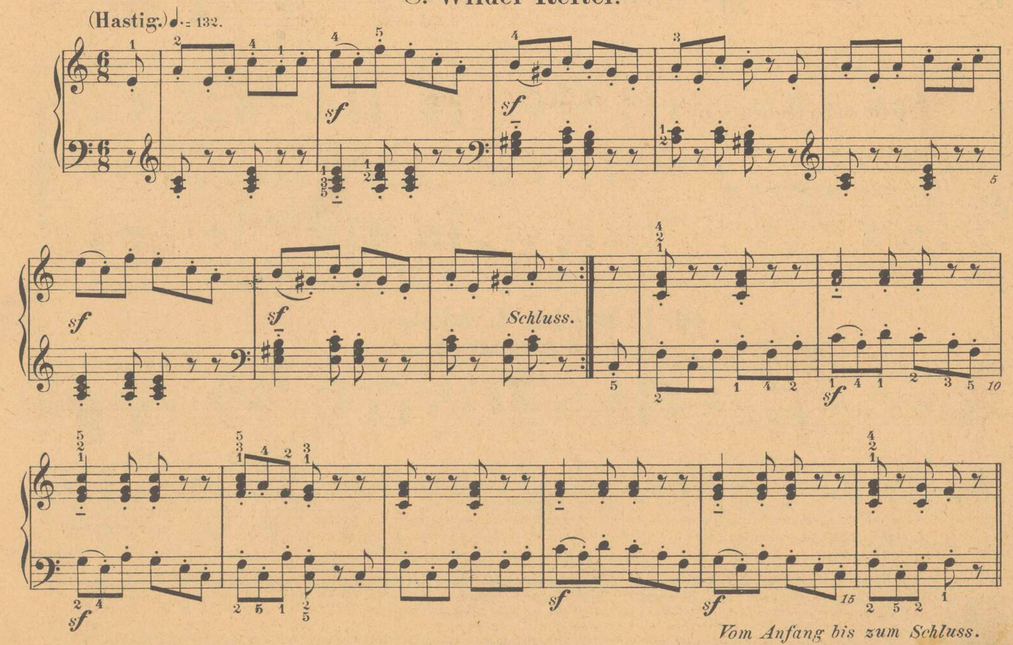


Zu № 6. Die Mittelstimme im 3. Tact  sowie der Bass in T. 5-8 sind zart hervorzuheben. Das erste Zeitmaass im 8. Tact muss genau mit dem vierten Achtel, also mit dem Wiedereintritt der Anfangsmelodie beginnen. Das Stück bietet eine treffliche Studie zur Aneignung des sogenannten *portato*- oder *portamento*-Spiels, welches durch  bezeichnet wird und welches die Note um etwa den vierten Theil ihres Werths verringert. In T. 3 und 4 halte man auf genaues Beobachten des Zeitmaasses, das am zweckmässigsten nach Achteln ausgezählt wird.

Zu № 7 und 8. Zwei ausgezeichnete *Staccato-Übungen*. Man halte sich in № 7 streng an die vorgeschriebenen Nuancen; die Signalrufe (T. 1. 2. 5. 6) dürfen stets etwas wuchtig, im Gegensatz zu der eilenden Zwischenfigur genommen werden. Das zweite Achtel *g* im 25. T. muss scharf dazwischen schmettern, soll es nicht den Eindruck eines unfreiwilligen Schnitzers machen. Die *sforzato's* in № 8 dürfen nicht zu milde sein. Während das *staccato* in № 7 am Besten durch das Handgelenk erzeugt wird, empfiehlt sich für № 8 das *Zupf-staccato*, welches durch schnelles Einziehen der vorderen Fingerglieder bei ruhiger Hand hervorgebracht wird. Vgl. Kinderscenen № 3.



8. Wilder Reiter.

(Hastig.) ♩. = 132.



Vom Anfang bis zum Schluss.

9. Volksliedchen.

Im klagenden Ton. ♩= 92.

Lustig. ♩= 126.

Wie im Anfang. ♩= 92.

10. Fröhlicher Landmann

von der Arbeit zurückkehrend.

Frisch und munter. ♩= 132.

Zu № 9. Der mittlere Theil in Dur, der im Gegensatz zu dem klagenden Gesange des Anfangs in grösster rhythmischer Bestimmtheit erscheinen soll („himmelhoch jauchzend – zum Tode betrübt“) wird zweckmässig erst langsam und nach acht Achteln geübt.
In T. 9 muss das *e* der rechten Hand durchaus bis zum Ende des Tactes gehalten werden.

Zu № 10. Die Begleitungsaccorde (mit Ausnahme der Viertel in T. 3. und 9.) müssen leicht abgestossen und in der Tonstärke stets der Melodie untergeordnet werden.

(etwas breiter)

11. Sicilianisch.

Schalkhaft. ♩.= 138.

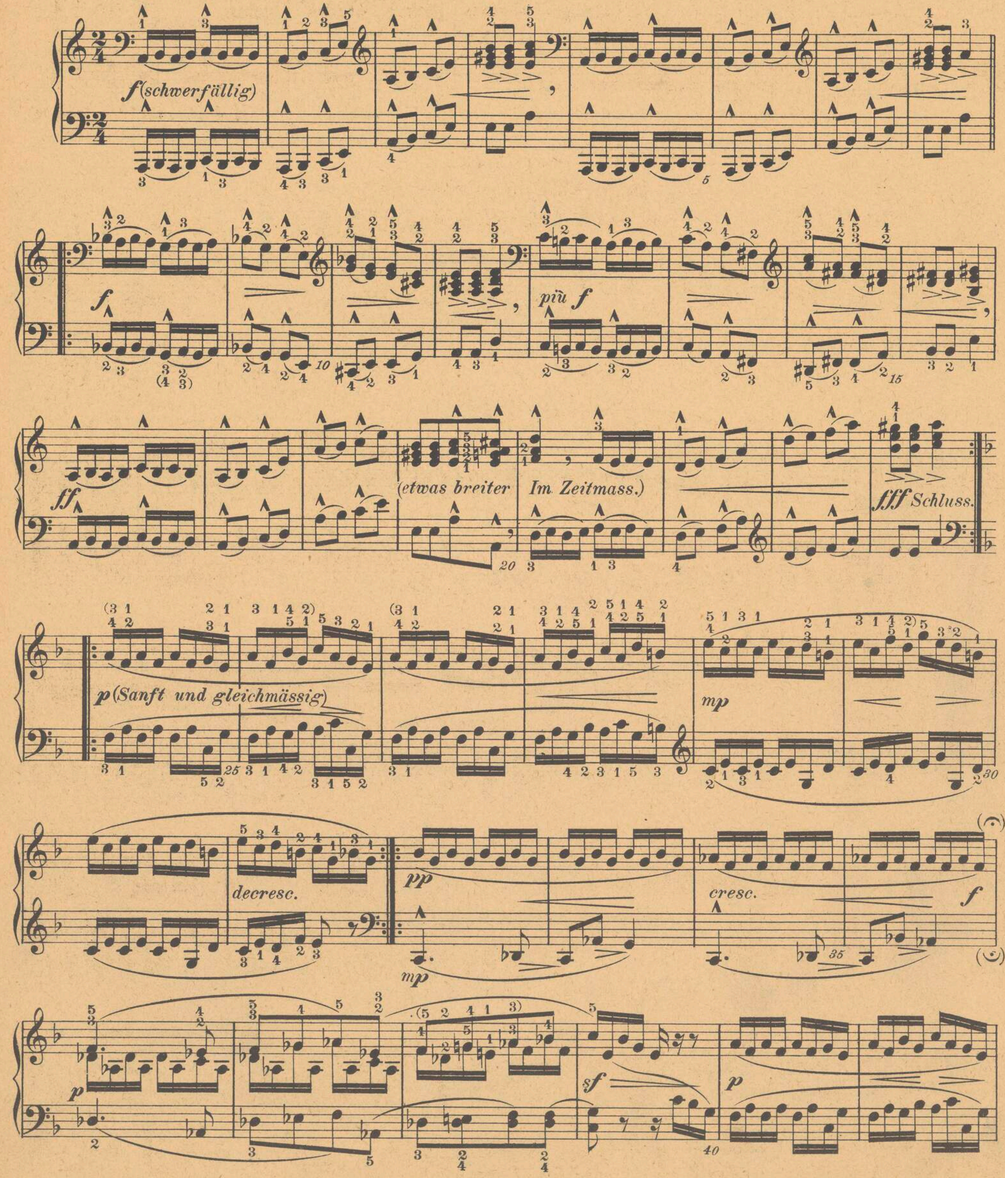
Schluss.

Vom Anfang ohne Wiederholungen bis zum Schluss.
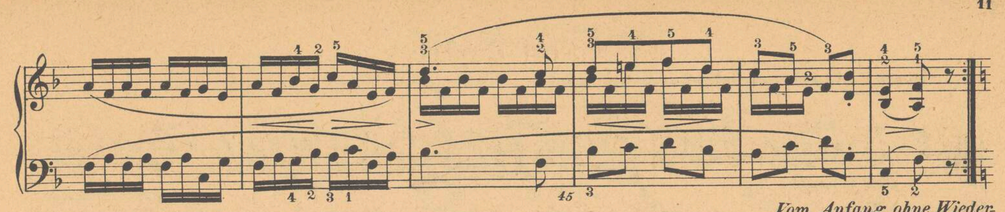
Zu № 11. Das schärfste Tactgefühl und leichte Anmuth des Vortrags müssen die Merkmale dieses kleinen Tanzes bilden.

12. Knecht Ruprecht.

(Nicht zu schnell.) ♩= 126.
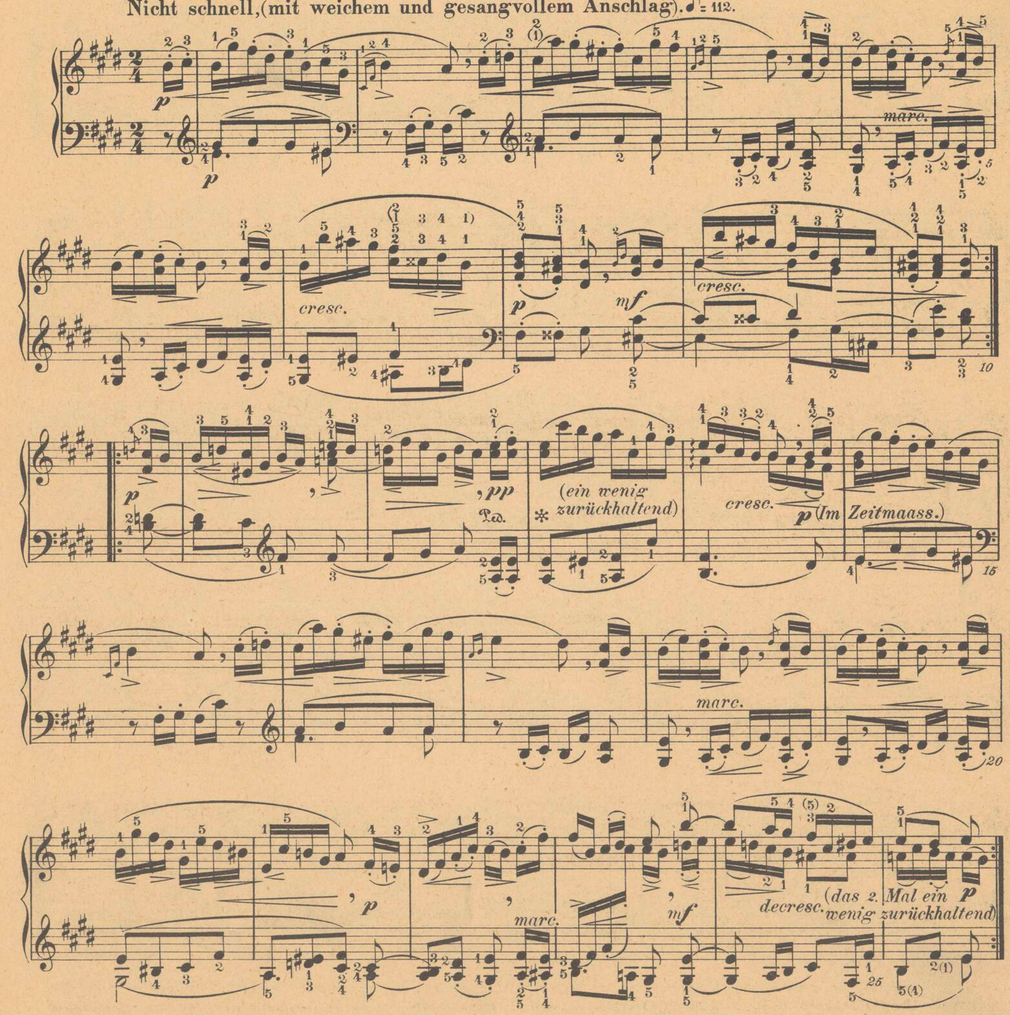


Zu №12. Diese meisterhafte Characterschilderung bedarf keiner Erläuterung und verlangt nur ein scharfes Herausarbeiten der Gegensätze, welche die Ankunft des Knechts Ruprechts (T. 1-24.) und die freudige mit Grauen gemischte (T. 33-36.) Erwartung der Kinder deutlich genug kundthun.



Vom Anfang ohne Wiederholung bis zum Schluss.

13. Mai, lieber Mai,– Bald bist du wieder da!

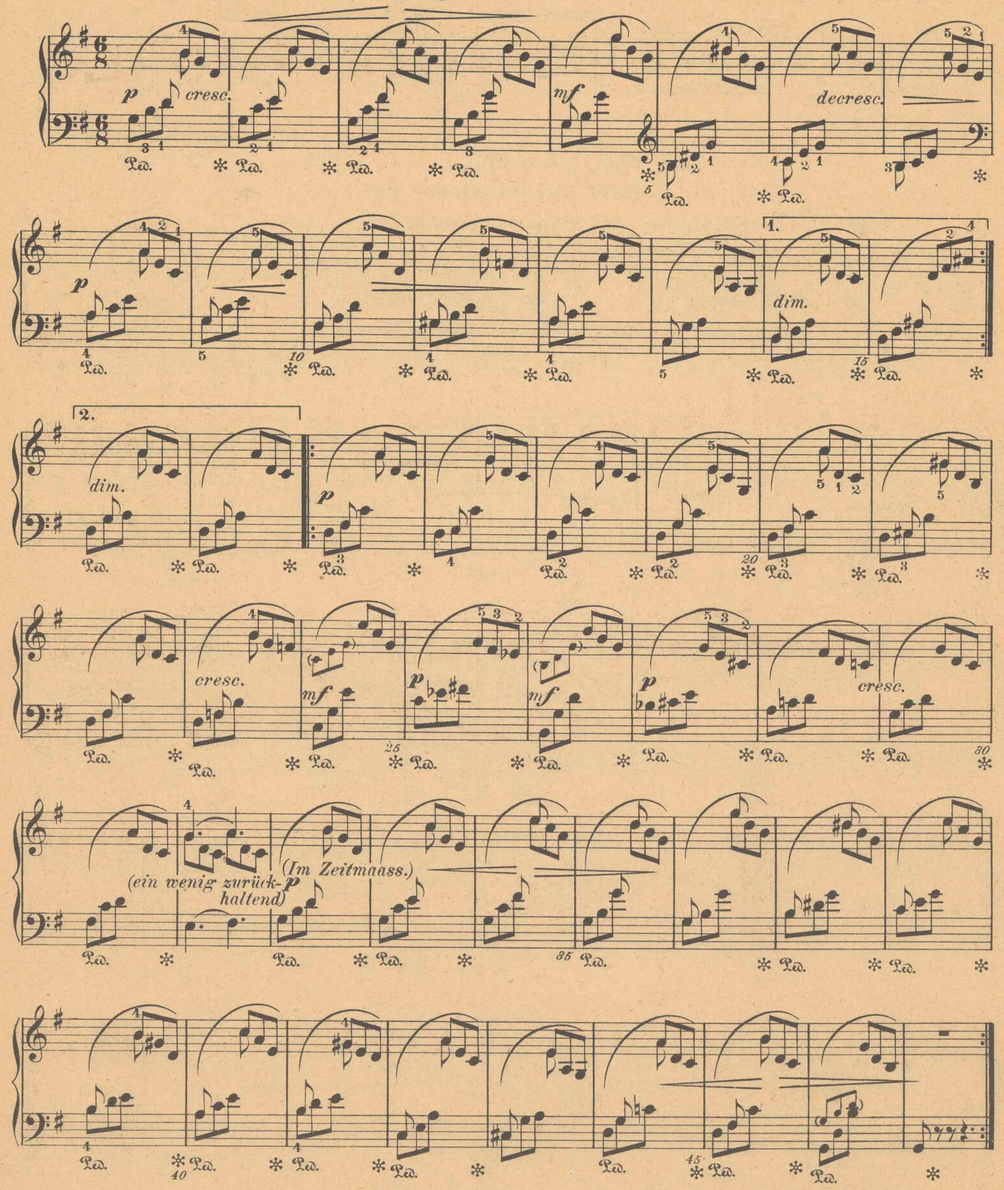
Nicht schnell, (mit weichem und gesangvollem Anschlag). ♪= 112.



Zu №13. Strenges Tacthalten wird am allerwenigsten im Sinne dieser Frühlingsahnung liegen.

14. Kleine Studie.
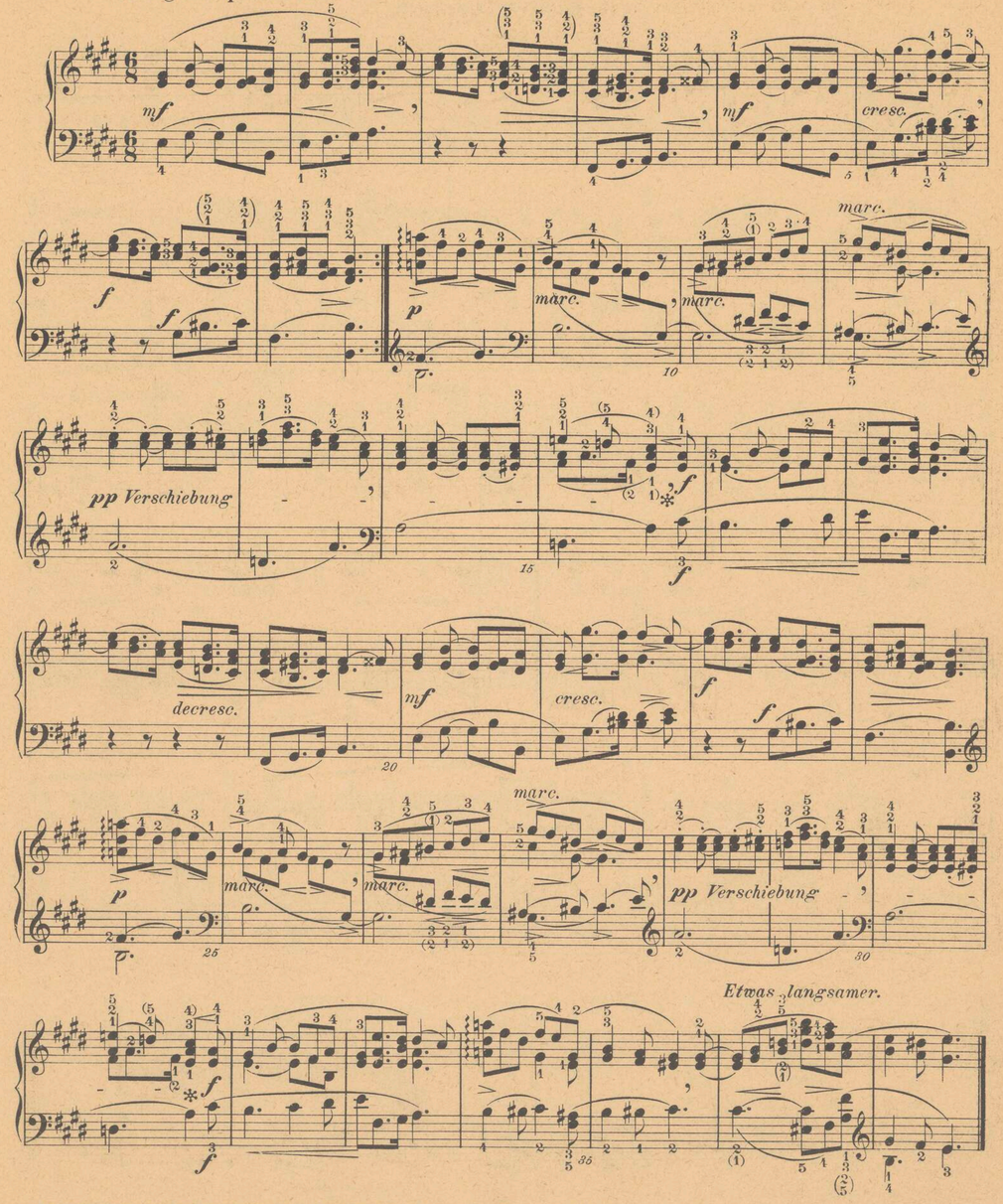
Leise und sehr gleichmässig zu spielen. ♩. = 84 - 108.



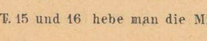
Zu № 14. Dies Stück verträgt ebensowohl ein gemässigtes, wie ein schnelles Zeitmaass. Die mit Achtelstrichen versehenen Noten dürfen ein wenig hervorgehoben werden.

15. Frühlingsgesang.

Innig zu spielen. ♩. = 56.



Zu № 15. Eine ausdrucksvolle und sinngemässe Phrasirung des Basses sei der besonderen Sorgfalt des Spielers empfohlen.

In T. 15 und 16 hebe man die Mittelstimme  hervor.

16. Erster Verlust.

Nicht schnell. ♩= 76.

p *p* *p* *mf* *p* *mf* *marc.* Im Zeitmaass. *mf* *marc.* *marc.* *cresc.* *p* *f* *p*

Etwas langsamer.

Zu № 16. Der Anschlag sei in diesem Stücke weich, aber dabei eindringlich. vgl. Kinderscenen № 1.

17. Kleiner Morgenwanderer.

Frisch und kräftig. ♪= 126.

f *marc.* *marc.* *marc.* *marc.* *mf* *marc.* *cresc.* *f* *sf* *sf* *fff* *fff* *decresc.* *mf immer schwächer* *pp* *ver - hal - tend* *ppp*

Zu № 17. Da in diesem Stück unverkennbar ein kräftiges, frohgemuthes Schreiten nachgebildet ist, so werden die Accorde am besten nicht gebunden, sondern ein wenig abgestossen, ausser da, wo die Bogen das Gegentheil vorschreiben. Der Schluss werde, dem Ertönen ferner Morgenglocken gemäss, sehr weich vorgetragen.

18. Schnitterliedchen.

Nicht sehr schnell. ♩. = 100.

p *etwas markirt* *mf*

(Etwas belebter ♩. = 108.)

p *f*

(Erstes Zeitmaass. ♩. = 100.)

(*pp*) (zögernd) *p*

etwas markirt *mf* *decresc.* *p*

(nach und nach immer langsamer)

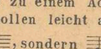
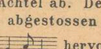
(di - - - mi - nu - en - - do *pp*)

(beschleunigend) (cresc. molto.) (*f*) (*pp*) (Im Zeitmaass.)

19. Kleine Romanze.

Nicht schnell. ♩. = 126.
Weich und ausdrucksvoll.

p *fp* *p* *cresc.* *f* *mf* (sehr fest) *sf* *p* *sf*

Zu №19. Man kürze das Auftactsviertel nicht zu einem Achtel ab. Der nicht tactfeste Spieler zähle Anfangs den Auftact vollständig aus. Die Begleitungsaccorde sollen leicht abgestossen werden und um einen Grad schwächer gespielt werden als die Melodie. In T. 9 muss nicht  sondern  hervorgehoben werden.

sf *f* *dim.* *p* (zögernd) *dim.* *pp*

20. Ländliches Lied.

Im mässigen Tempo.

p *mf*

(tändelnd) *p* *mark.*

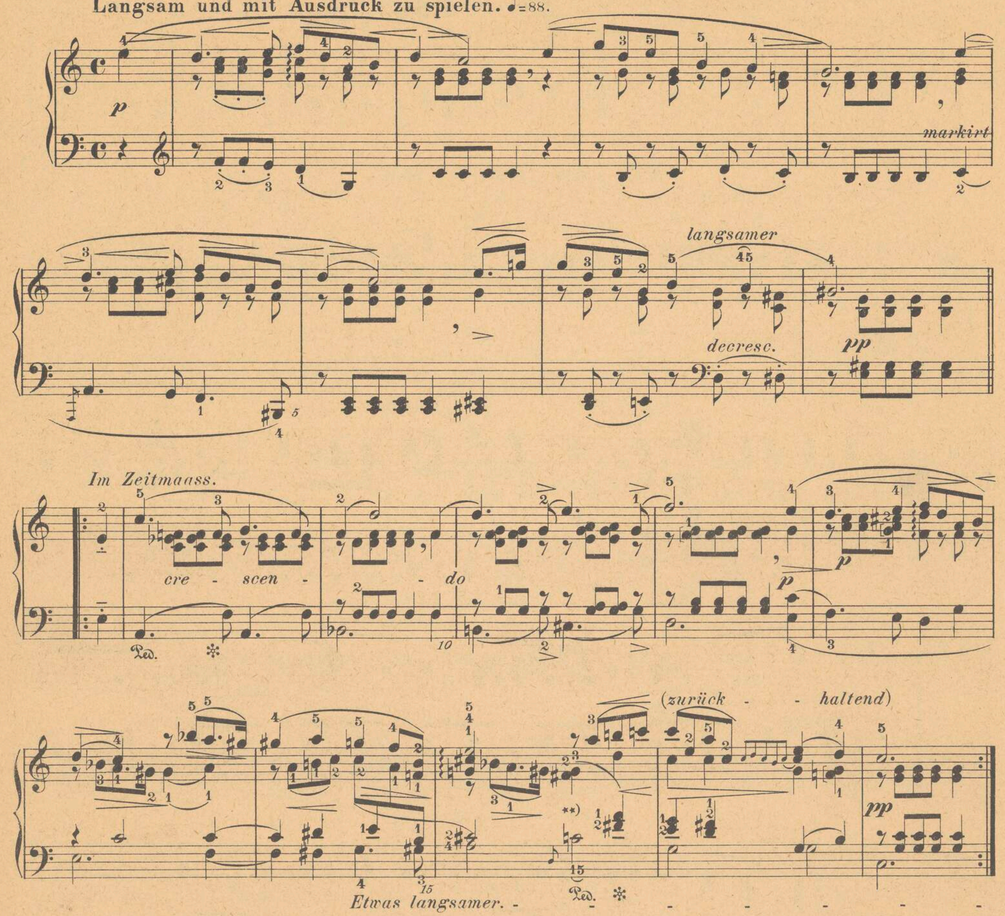
etwas markirt *mp* *p*

mf

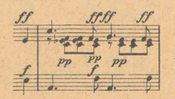
Biblioteka TNP im. Zelińskiego

21. * * *

Langsam und mit Ausdruck zu spielen. ♩=88.
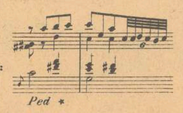


Zu №21. Vergleiche Kinderscenen №1. Dass es nicht genüge, mit den Fingern nur die richtigen Tasten in der vorgezeichneten Tonstärke niederzudrücken, mag dies kleine Idyll lehren, das zu gleicher Zeit die Bethätigung zweier ganz verschiedener Anschlagsarten erfordert. Die Oberstimme und die übrigen melodischen Bruchstücke: Tact 4 letztes Viertel bis Tact 5 einschl., der Bass vom letzten Viertel in Tact 9 bis Tact 16, die zweite Stimme Tact 14-16, bedürfen eines zarten nachdrucksvollen Anschmiegens der Finger an die Tasten, während das ganze Begleitungswerk zart und leicht angeschlagen werden muss. Wie schwer diese beiden Gegensätze zu vereinigen sind, beweisst Tact 9, in welchem f zweimal als Begleitungs- (zweite Anschlagsart), dann als Melodienote (erste Anschlagsart) vorkommt. Der Spieler übe erst die Melodie für sich. Bevor er das Ganze nicht so zu spielen vermag, dass die Melodie in der gleichen Selbstständigkeit, mit der er sie ohne Begleitung vorträgt erscheint, kann von einem kunstgemässen Vortrag des Stückes nicht die Rede sein. Wenn man, um das Schwere zu bewerkstelligen, das Schwerste üben muss, so möchte folgende Studie in diesen und ähnlichen Fällen am schnellsten zum Ziel führen:



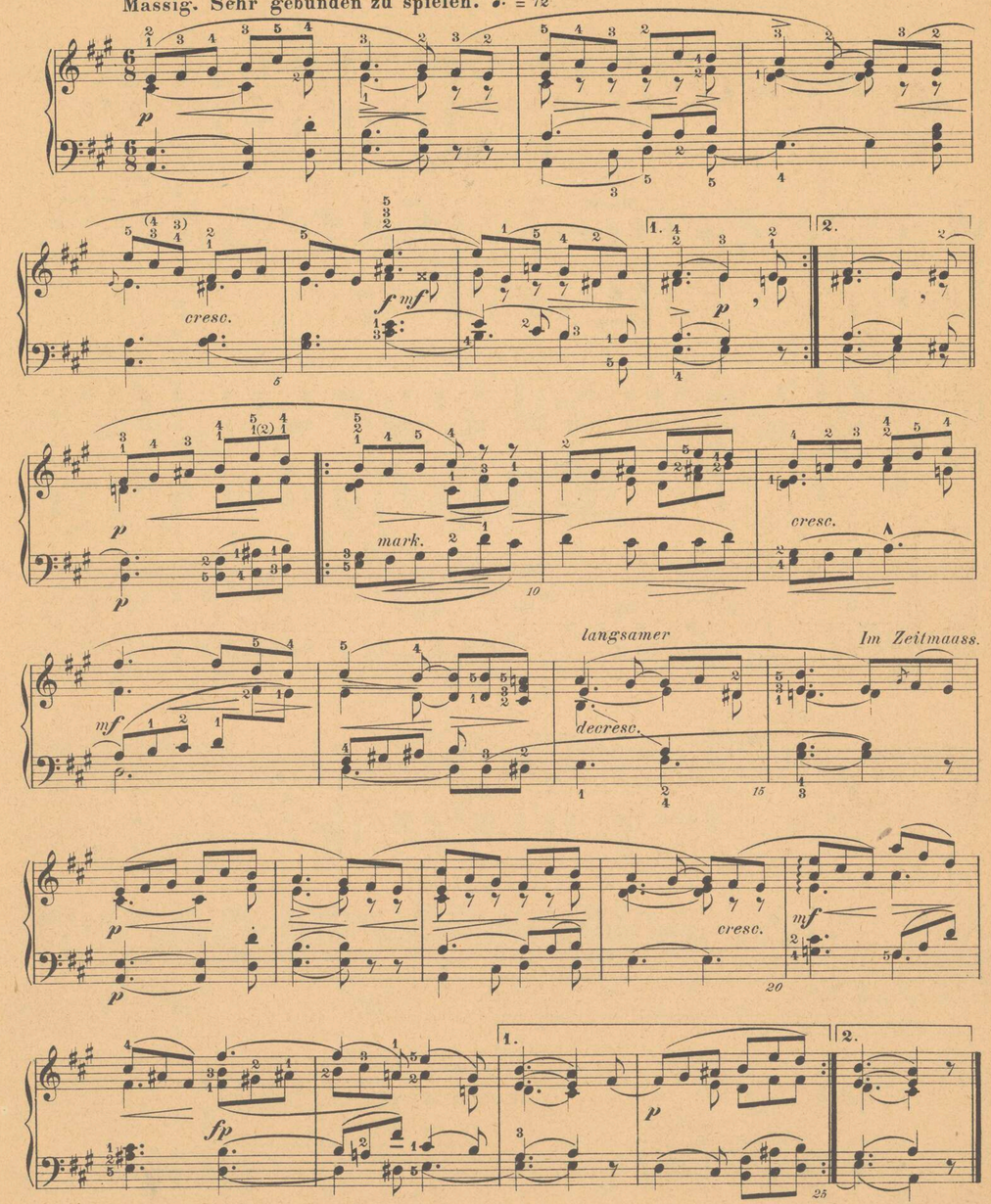
u. s. w.

**) Ausführung:



22. Rundgesang.

Mässig. Sehr gebunden zu spielen. ♩. = 72



23. Reiterstück.

Kurz und bestimmt. ♩.=100.

pp (Dumpf.)

ff (Scharf und hell.)

sf

p

nach und nach schwächer

immer schwächer

Zu № 23. Das Reiterstück verträgt nach des Herausgebers Ansicht auch ein bewegteres Zeitmaas (♩.=126) als das von Schumann vorgezeichnete.

pp gebunden

(streng im Tact)

pp (sehr weich u. gehalten)

mark.

verhaltend

24. Erndteliedchen.

Mit fröhlichem Ausdruck. ♩.=88.

mf Gesangvoll'

p (die Ober-

stimme etwas hervortretend)

mf

langsamer.

Im Zeitmaass

mark.

25. Nachklänge aus dem Theater.

Etwas aufgeregt. ♩=104.

mf

cresc.

f *Ein wenig belebter.*

ff

markirt

Im Zeitmaass.

dimin.

p

cresc.

f

Zu №25. Die Melodie der rechten Hand in den Tacten 16-19 muss in gleicher Deutlichkeit wie der Bass erscheinen und darf durch die Trompetenfanfare nicht übertönt werden.

26. ❋ ❋ ❋

Nicht schnell, hübsch vorzutragen. ♩=100.

Zart und ausdrucksvoll

p

mf

etwas langsamer

Im Zeitmaass.

fp

p

mf

mark.

(ein wenig zurückhaltend - - - - - - -)

decresc.

p

mark.

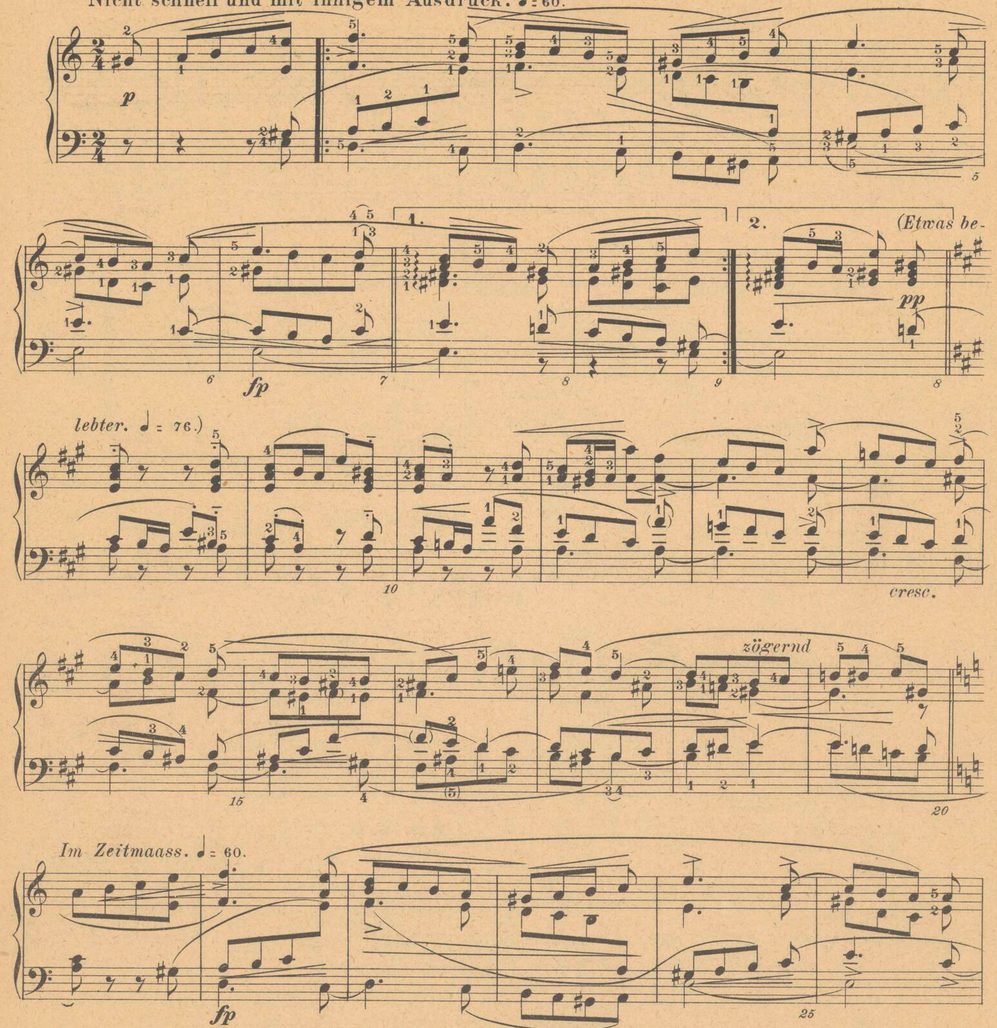
dim.

pp

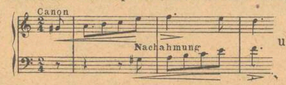
Zu №26. Es versteht sich, dass die Bezeichnugen „*zurückhaltend* u. *dim*“ bei der Wiederholung noch zu verschärfen sind.

27. Canonisches Lied.

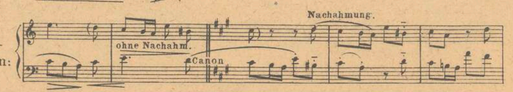
Nicht schnell und mit innigem Ausdruck. ♩= 60.
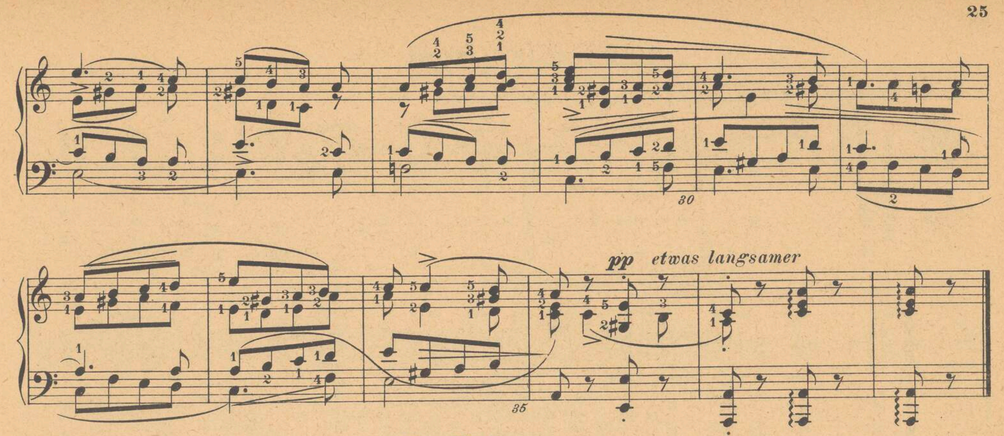


Zu № 27. Zur Erzielung eines richtigen Vortrags schreibe der Spieler zuerst die beiden Stimmen, die den Canon bilden, in zwei Systemen mit genauer Vortragsbezeichnung auf:



u. s. w., wobei natürlich nicht zu übersehen ist, dass von T. 9 bis 19 die Stimme in der linken Hand die frühere ist, sodass T. 7, 8 (in der 2.), 9 u. 10 folgende Gestalt haben müssen:
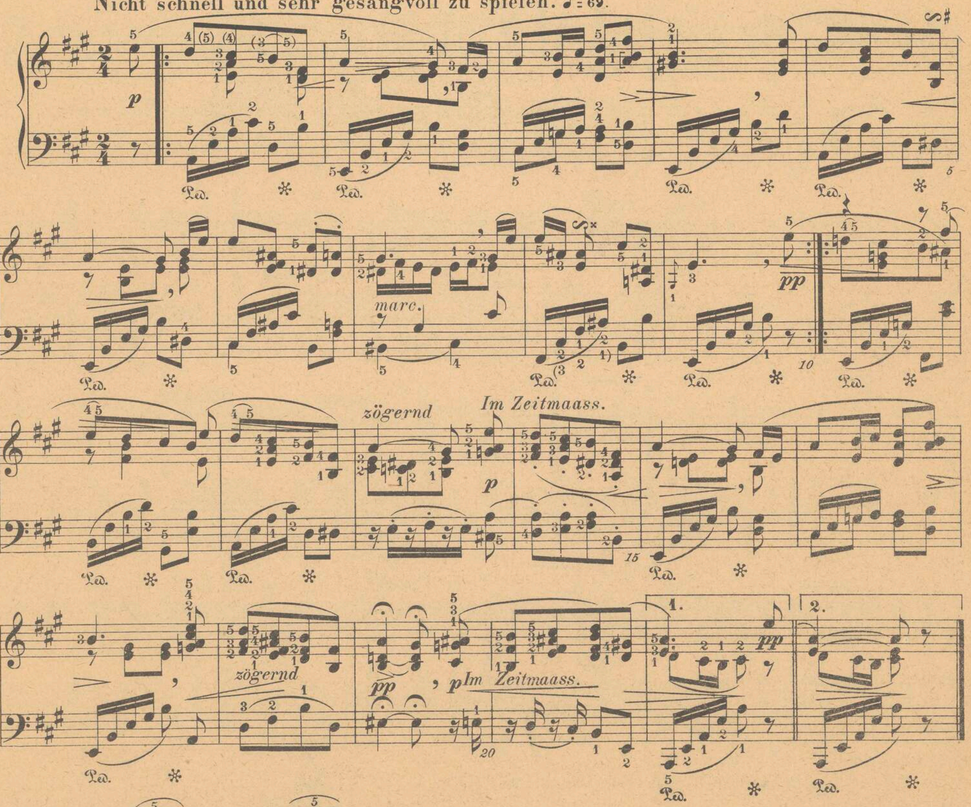


Erst wenn der Spieler beide Stimmen in der vorgeschriebenen Phrasirung auszuführen vermag, darf er auch die Füllstimmen hinzunehmen, die jedoch nie die Durchsichtigkeit der beiden nachahmenden Stimmen trüben sollen.
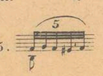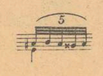


28. Erinnerung.

(4. November 1847)

Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen. ♩= 69.



Zu № 28. T. 5.  T. 10  Die linke Hand in T. 4 lasse deutlich die Bassstimme hören: 

29. Fremder Mann.

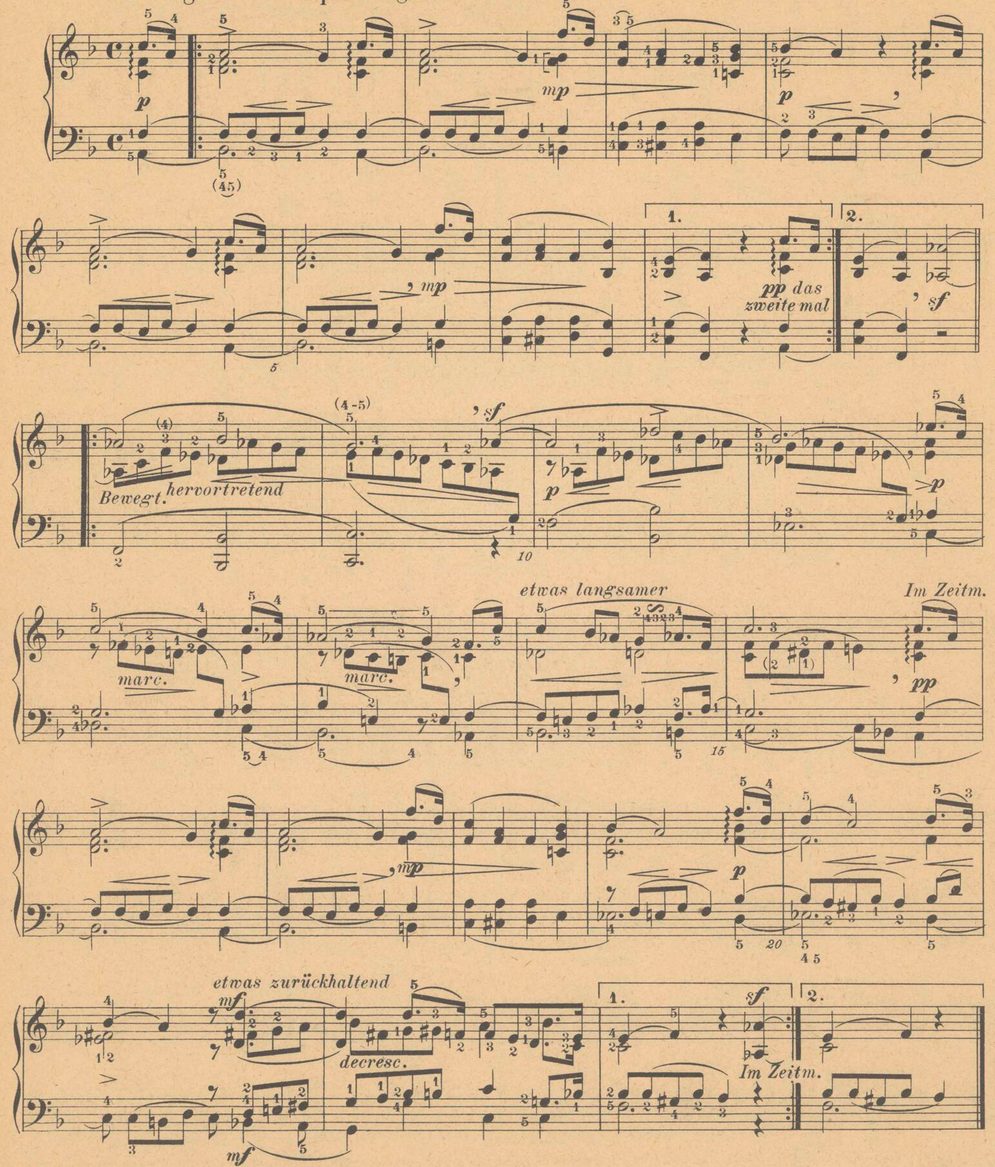
Stark und kräftig zu spielen. ♩= 144.
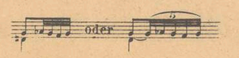
Zu № 29. Man vergesse nie, dass in all diesen musikalischen Schilderungen neben dem zu zeichnenden Character auch die durch ihn erweckten Empfindungen musikalisch veranschaulicht werden. Kann es einen treffenderen Ausdruck für furchtsames Staunen geben, als die Tacte 32-39, die dann durch das Gepolter des „fremden Mannes“ wieder unterbrochen werden!

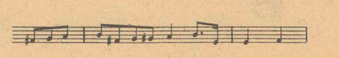
CODA.

30.* * *

Sehr langsam und empfindungsvoll. ♩ = 100.

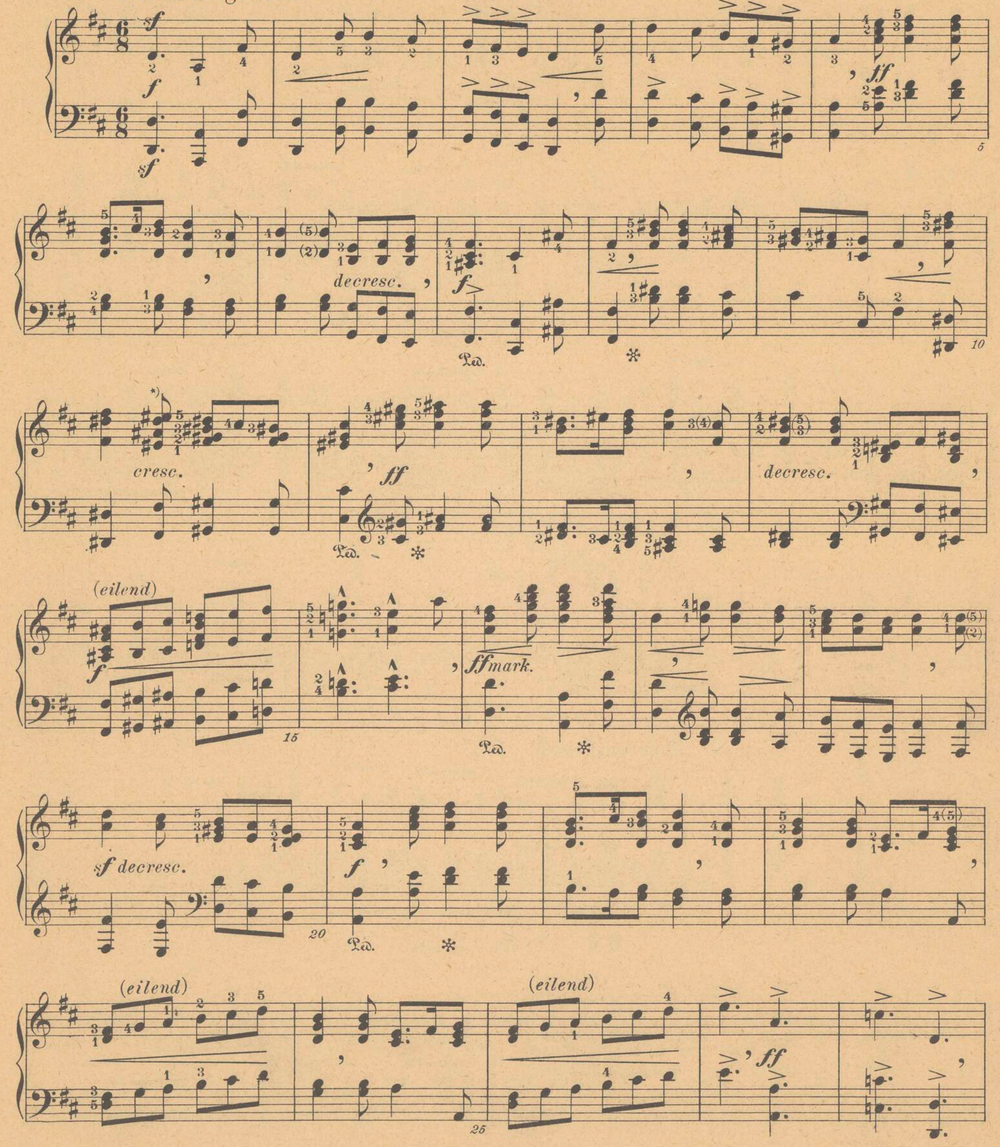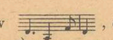


Zu № 30. In T. 15:  oder

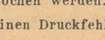
In T. 22 hebe man die wichtigere Stimme deutlich hervor: 

31. Kriegslied.

Sehr kräftig. ♩ = 116.



Zu № 31. Das Motiv , das hier die Stelle des Kriegsrufs versieht, muss überall (T. 8, 17 in der linken Hand. T. 29, T 34 in der linken Hand) heraus „gestochen" werden.

*) Ein Missklang, der villeicht auf einen Druckfehler, statt , zurückzuführen ist, aber auch dem schneidenden Ton der Trompete entsprechen kann.

mark.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

30

sf

* 35 Ped. *

ff

40

sf sf sf

45

(beschleunigend)

50 55

32. Sheherazade.

Ziemlich langsam, leise. ♩ = 88.

p

Zu № 32. Mitten unter den Klängen, die den deutschen Frühling und Sommer, die Jagd und Reiterlust verherrlichen, erscheint Sheherazadens Traumgestalt, wie sie unermüdlich den Faden ihrer Erzählung spinnt und weiterspinnt, um des König, ihres Herrn, Sinn zu umstricken und ihr Leben zu retten. Dies Stück verlangt etwas mehr als Empfindung, es soll empfindsam mit feinfühligstem, ausgefeiltem Ausdruck, zumal in der Achtelstimme, vorgetragen werden und darf überdiess die weitmöglichsten Modificationen des Grundzeitmaasses zu Hülfe nehmen.

p

sehr sanft

sfp (bewegt) sfp

(ruhig) decresc. (ein wenig zurückhaltend)

1. 2.

pp (Im Zeitmaass.) zögernd pp zögernd

33. „Weinlesezeit - fröhliche Zeit."

Munter. M.M. ♩ = 120.

Zu № 33. In T. 24 u. 25 ist auf strenges Tacthalten, das infolge des Triolen-Eintritts in T. 25 gern Einbusse erleidet, zu sehen. Hier bietet sich eine Gelegenheit vom Metronom, behufs Controlirung des Tactgefühls, einen trefflichen Gebrauch zu machen.

34. Thema.

Langsam, mit inniger Empfindung. ♪ = 84.

Zu № 34. T. 15.*) oder

35. Mignon.

Langsam, zart. ♪ = 60.

p

decresc.

mit Ausdruck

pp

cresc. *(etwas beschleu ni-*

sf

gend)

(Im Zeitmaass.)

p

f (zurückhaltend) decresc.

cresc.

mf

decresc.

pp

pp

dimin.

zög.

Zu № 35. Die Lectüre der Mignon-Gedichte oder noch besser des Wilhelm Meister möchte am ehesten die Stimmung in dem Spieler erwecken, aus der diese ebenso zart empfundene, wie einfache musikalische Eingebung entsprossen ist.

36. Lied italienischer Marinari.

Langsam. ♪ = 138.

f

(Echo)

pp

fp

Schnell (und mit Wildheit. ♩. = 126.)

p

sf

cresc.

fz *sfz* *p*

sfz *p*

(eilend)

cresc.

sfz *decresc.*

(Im Zeitmaass.)

p

sf *p*

sfz

fp

cresc.

fp

f *sfz* *p*

langsamer

schnell

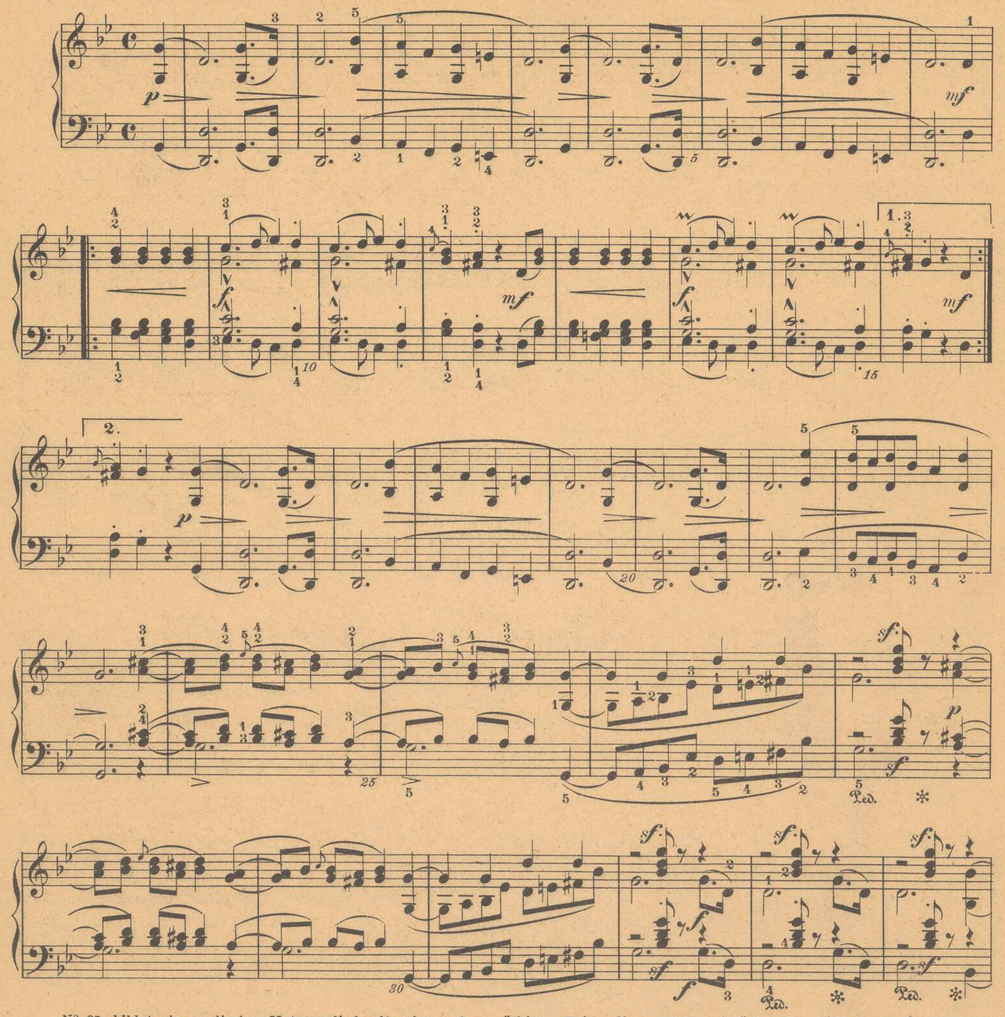
f *sfz* *f*

pp

f

37. Matrosenlied.

Nicht schnell. ♩ = 120.
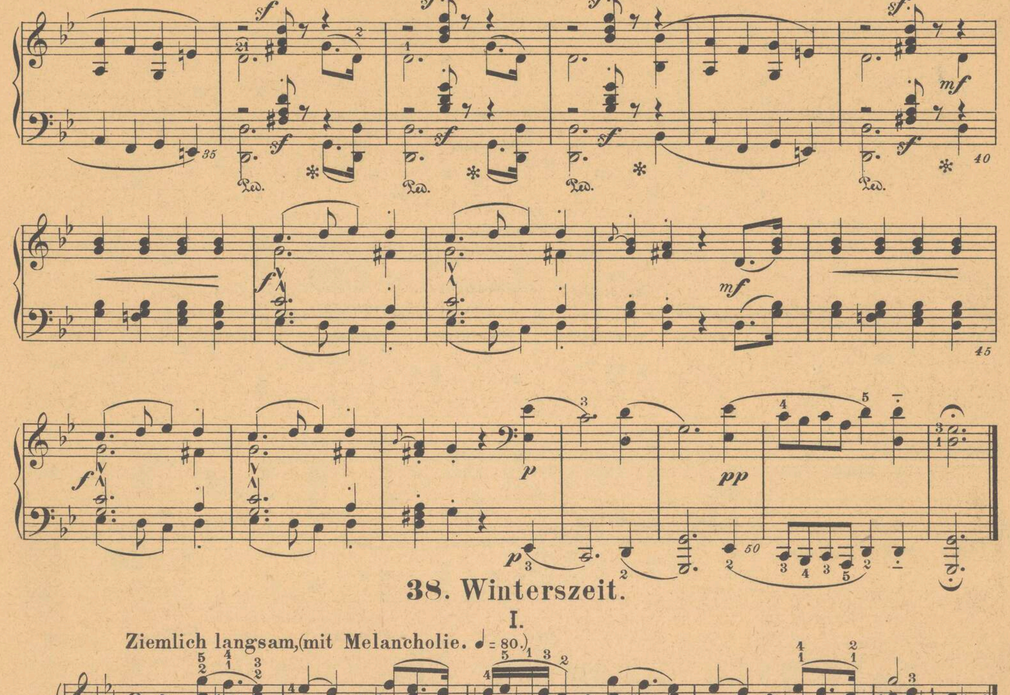


№ 37 bildet als nordisches Matrosenlied mit seiner schwermüthigen Weise, die wohl das eintönige Geschäft des Taue-Windens begleitet, ein Gegenstück zu dem vorhergehend, leidenschaftlich erregten und von feurigen Rhythmen belebten Lied der Marinari (Seeleute), das wir uns als Tanzlied zu denken haben. Italiener, Ungarn, Slaven pflegen singend oder zum Gesang zu tanzen, während bei uns der Ursprung des Liedes aus dem Tanz sich allmählich verwischt hat.

Zu T. 12. Die langen Vorschläge Schumann's (𝅗𝅥) statt der gewöhnlichen Schreibweise der kurzen Vorschläge (♪) haben nichts mit denjenigen unserer Klassiker gemein: immerhin erfordern sie eine breitere Ausführung als die kurzen Vorschläge.

Zu T. 14. Der Pralltriller wird nach dem Eintritt des Tacttheils, auf dem er sich befindet, ausgeführt und nicht vorher, also hier etwa:

Die Accorde von T. 28 an sollen energisch einschneiden wie Wogengezisch oder wildes Geschrei.

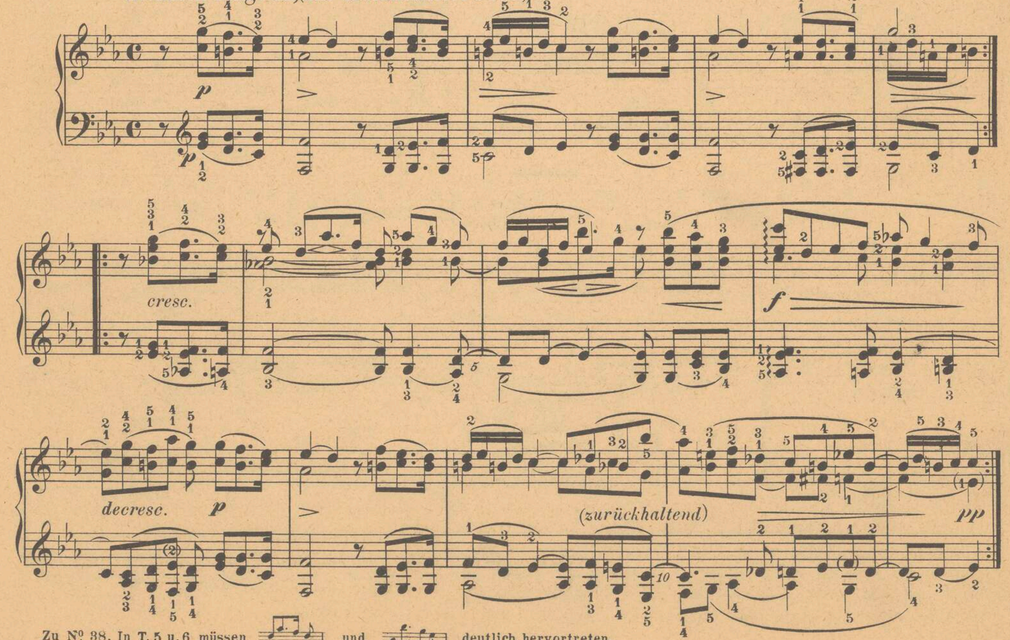
In T. 32 beginnt der Chor einzusetzen, wesswegen von hier an ein „orchestrales" Spiel am Platze ist.



38. Winterszeit.

I.

Ziemlich langsam, (mit Melancholie. ♩ = 80.)



Zu № 38. In T. 5 u. 6 müssen und deutlich hervortreten.

39. Winterszeit.

II.

Langsam. ♩ = 76.

pp

pp

mp *p*

nach und nach belebter

mp

f *sf* *f* *sf* *p*

Zu № 38 und 39. Diese beiden Stimmungsbilder, die uns die Erstarrung der Natur zur Anschauung bringen, nicht ohne einer humoristischen Beimischung (s. den „Kehraus" in T. 49 und den „Grossvatertanz" T. 59) erschliessen nur dem vertiefungsfähigen Sinn ihre ganze Schönheit.

T. 1 und 2 müssen sehr leise und gleichmässig gespielt werden, während das *c, d, es* im 3. und 4. T. den leisen Tönen der Posaune ähneln soll.

Es erscheint nicht überflüssig, auf das „nach und nach" in T. 25 hinzudeuten.

Die beiden *f* in T. 34 und 36 seien plötzlich und polternd.

p *p*

zögernd *Erstes Zeitmaass.* *pp* *pp*

pp

markirt *pp* *(träumerisch)* *pp* *Ein wenig langsamer*

Ped.

Ped. Ped. *zögernd* *Im Zeitmaass*

Ped.

noch langsamer *Im*

markirt *pp* *markirt* *pp*

ersten Zeitmaass. *nach und nach langsamer*

Ped. Ped.
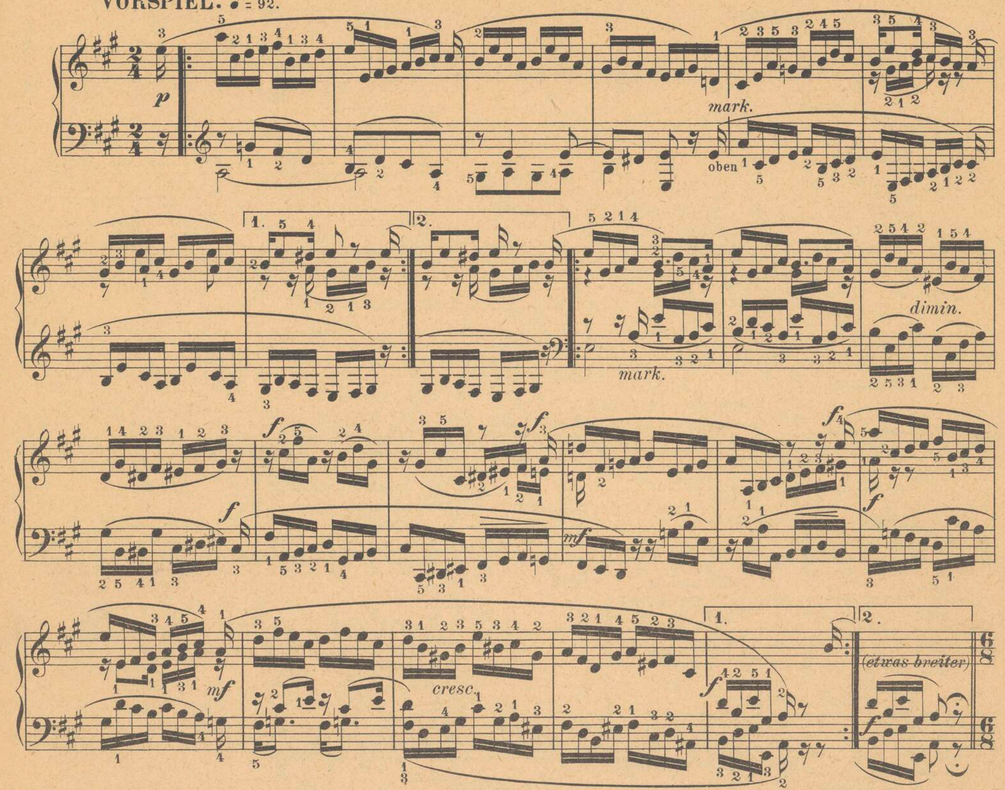
Verschiebung.

pp
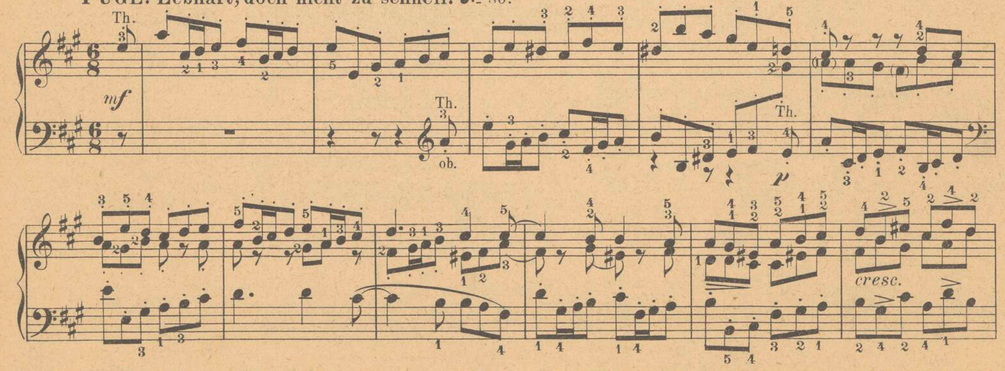
Ped. Ped.

40. Kleine Fuge.

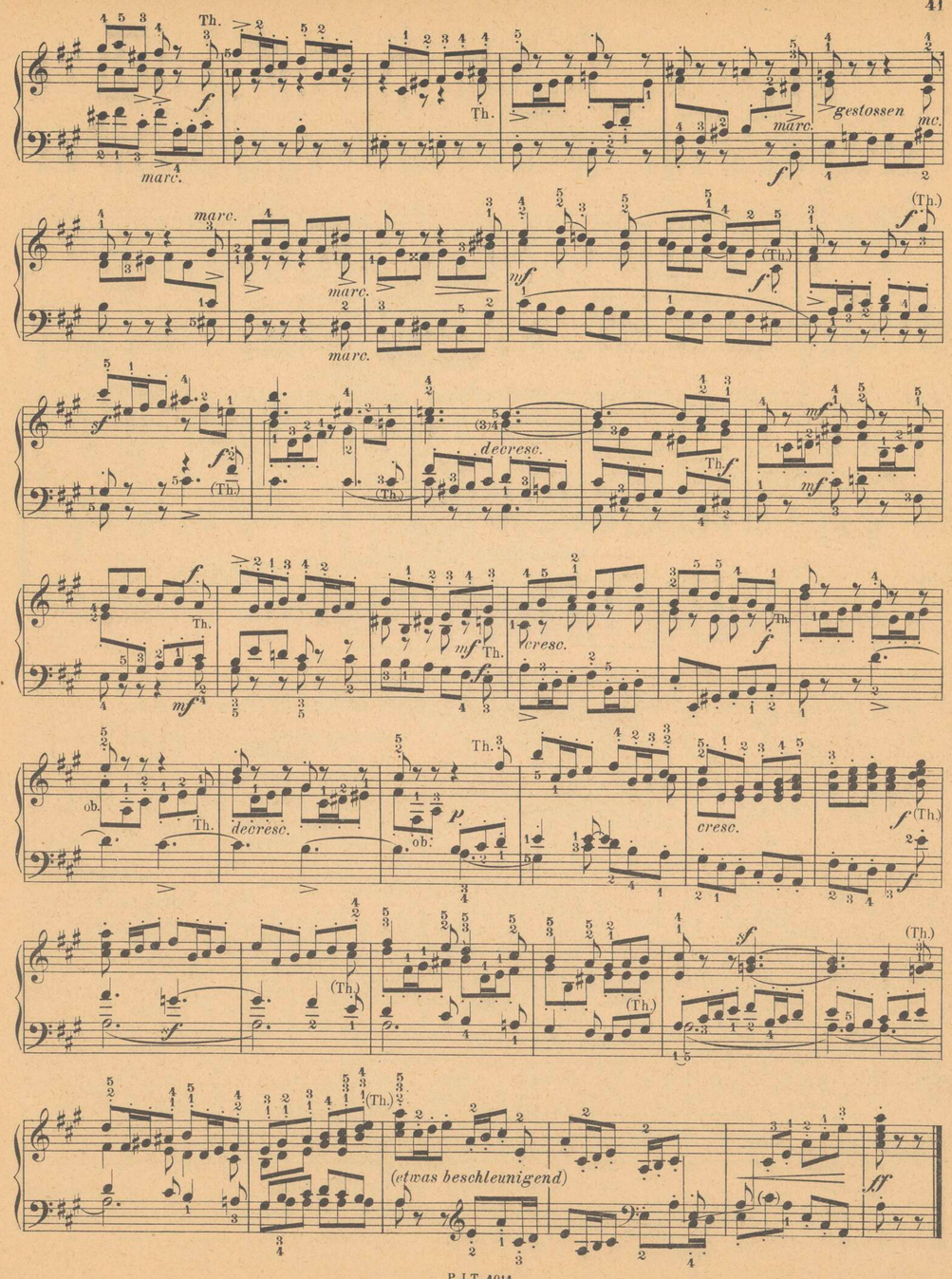
VORSPIEL. ♩ = 92.



FUGE. Lebhaft, doch nicht zu schnell. ♩. = 80.



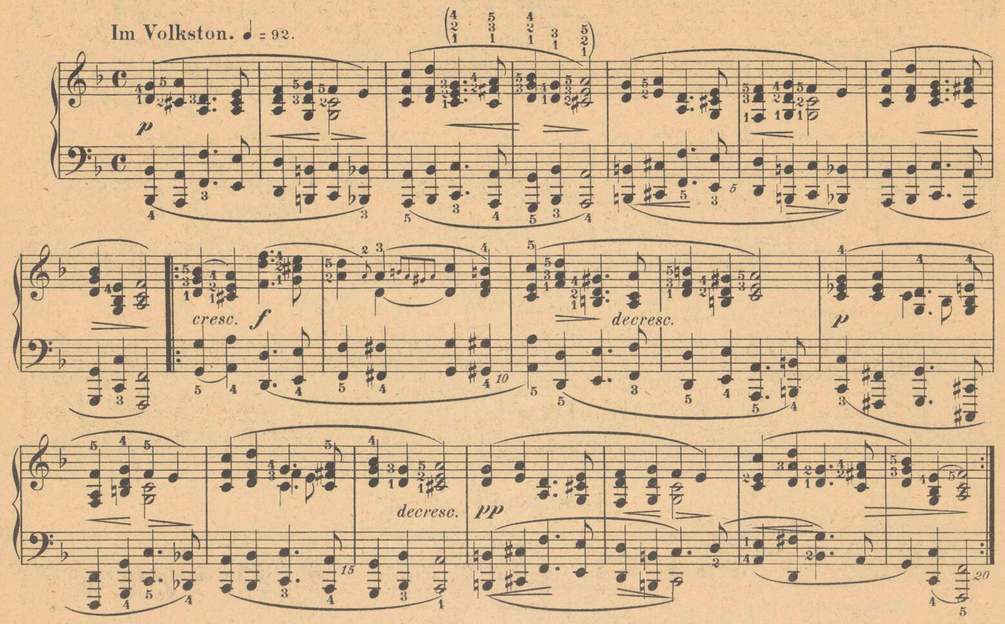
Zu № 40. Um die Übersicht über die Stimmführung zu erleichtern, ist der Eintritt des Themas, das sich immer ein wenig durch stärkere Betonung vor den andern Stimmen hervorthun soll, jedesmal mit Th. bezeichnet, während Nachbildungen des Themas mit (Th.) angemerkt sind. Wo keine Staccato-Punkte hinzugefügt sind, sollen die Noten ein wenig abgehoben werden, der Vortrag soll kernig sein und jede Empfindelei vermeiden.
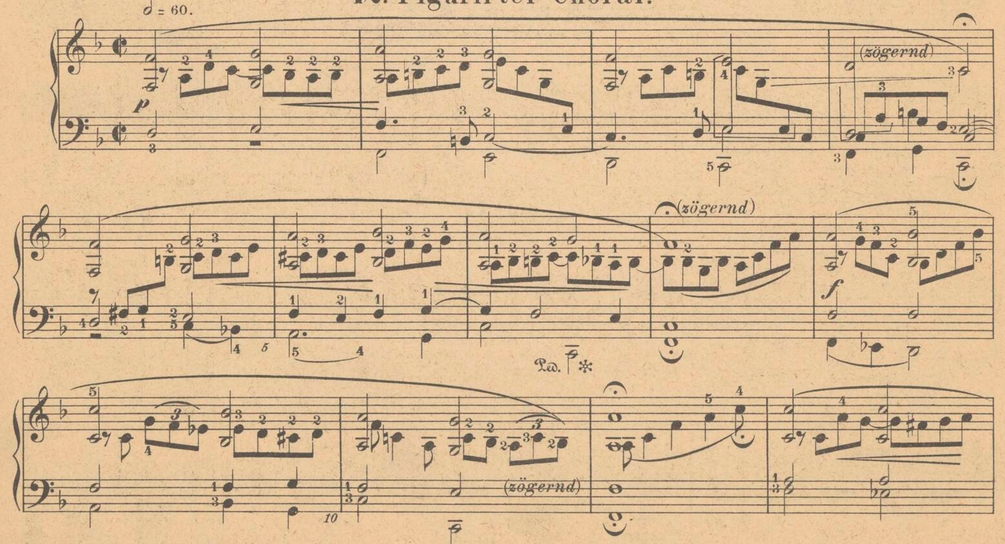


41. Nordisches Lied.

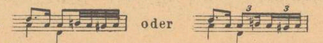
(Gruss an G.)

Im Volkston. ♩ = 92.

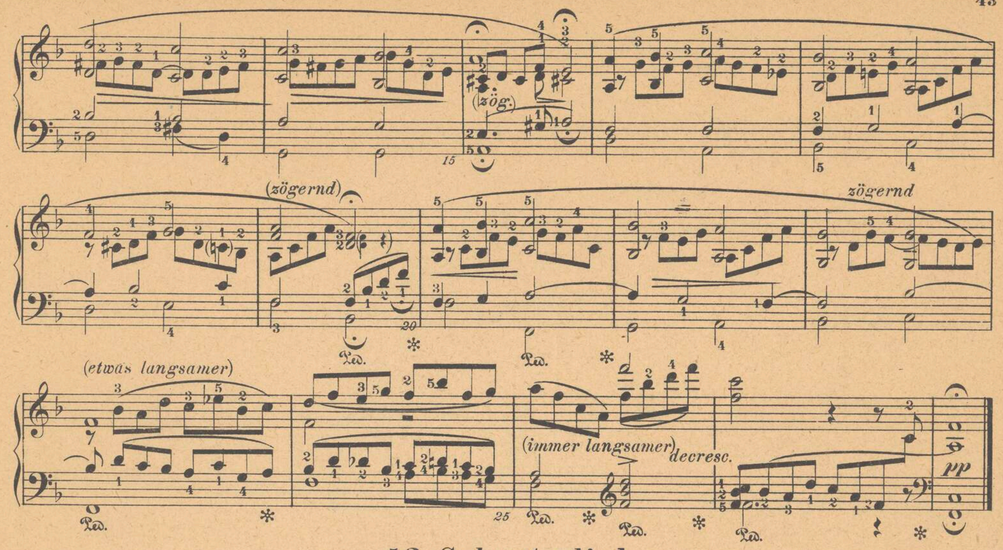


42. Figurirter Choral.
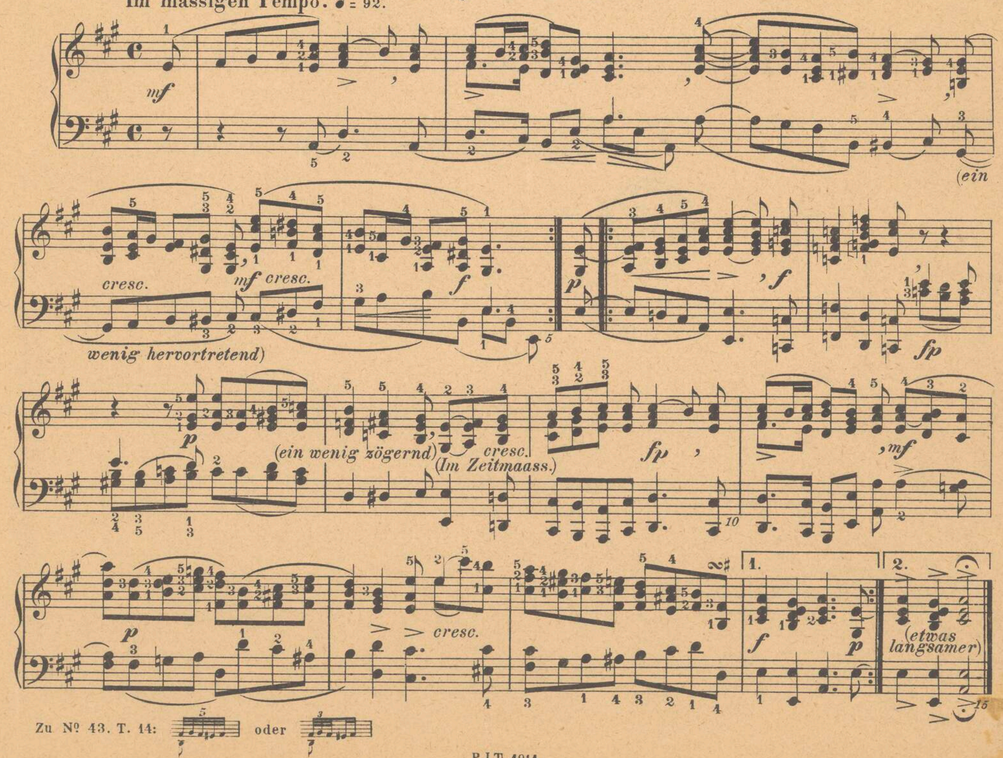


Zu № 41. Der hier und da eigenthümliche Fingersatz wird dem aufmerksamen Spieler als unumgänglich für die Erreichung genauer Bindungen erscheinen. T. 10.  oder

In № 42 muss auf engstes Binden durch die gleitenden Finger gesehen werden.



43. Sylvesterlied.

Im mässigen Tempo. ♩ = 92.



Zu № 43. T. 14: oder

Biblioteka TNP im. Zielińskiego
Mz. 337/2

Biblioteka TNP im. Zielińskiego

Robert Schumann's Klavierkompositionen

herausgegeben von Dr. OTTO NEITZEL.

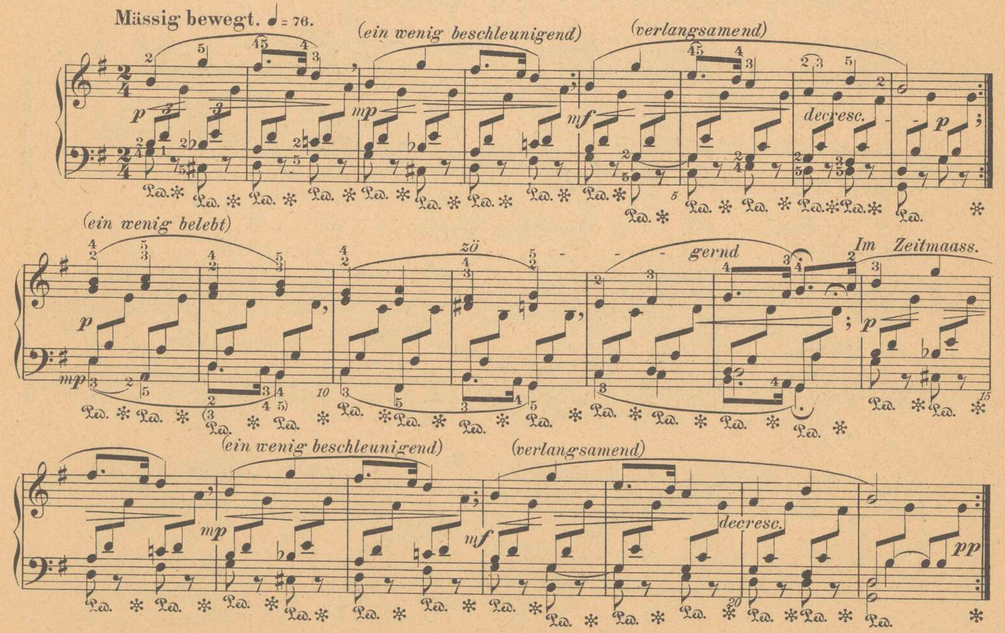
BAND II. Heft I. Op. 15.

KINDERSCENEN.

Leichte Stücke für das Pianoforte.

Die Kinderscenen, im Jahre 1838, zur Zeit des Verlöbnisses Schumann's mit Clara Wieck componirt, „sind poetische Rückblicke eines Erwachsenen in die Jugendzeit, nicht aber etwa Stücke für Kinder." (Wasielewski.) Ihre Form ist meist die dreitheilige Liedform. Über die Stimmung, der sie entflossen sind, giebt ein Brief des Meisters an seine Braut Auskunft (Jugendbriefe S. 276): „Und dass ich es nicht vergesse, was ich noch komponirt. War es wie ein Nachklang von Deinen Worten, wo Du mir einmal schriebst, „ich käme Dir auch manchmal wie ein Kind vor" — kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleide, und hab' da an die dreissig kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich etwa zwölf ausgelesen und Kinderscenen genannt habe. Du wirst Dich daran erfreuen, musst Dich aber freilich als Virtuosin vergessen." Man mag hieraus ersehen, dass die Stücke weniger für technisch vorgerückte Kinder, als für technisch weniger vorgerückte Erwachsene berechnet sind und dass sie in jedem Fall eine grosse Reife des musikalischen Empfindens verlangen.

1. Von fremden Ländern und Menschen.



Zu №1. Der Spieler studire Oberstimme (zu welcher in Tact 9–12 noch eine zweite Stimme hinzutritt), Bass und begleitende Mittelstimme gesondert. Die Oberstimme erklinge zart und gesangvoll, wobei ein weiches Andrücken der Finger an die Tasten förderlich sein wird. In den T. 9–14 hebe man den thematisch gebildeten Bass ein wenig hervor. (Vergl. Oberstimme T. 1 u. 2.)

Bearbeitung Eigentum von P. J. Tonger in Köln a/Rh.

P. J. T. 4015

Stichu. Druck v. F. W. Garbrecht's Nachf., Oscar Brandstetter, Leipzig.

2. Curiose Geschichte.

Ziemlich bewegt. ♩ = 132.

mf *cresc.* *f* *mf*

etwas gedehnt

cresc. *f* *p* *mp* *marc.*

p

cresc. *f* *mf* *cresc.* *f* *decresc.* *p*

zögernd

3. Hasche-Mann.

Schnell u. fest. ♩ = 138.

I. *sfp* *sfp*

II. *sfp* *sfp* *de - cre - scen do*

Zu № 2. Der Accent des dritten Viertels (Auft., T. 1, 2, 3 u.s.w.) darf nicht so stark sein, dass er den Tactaccent des ersten Viertels abschwächt.

Zu № 3. Das Staccato wird nicht durch das Handgelenk, sondern durch Wegzupfen des vordersten Fingergliedes von der Taste („Einkrallen") erzeugt und verlangt zu seiner Erlernung ein lange fortgesetztes Einstudiren bei peinlich genauer Ausführung. Die Accente müssen sehr einschneidend sein. Das Stück ist nur von technisch vorgerückten Spielern auszuführen.

pp *cresc.* *fp* *cresc.*

sfp *sfp* 1. 2. *sf* *sf*

Langsam. ♪ = 96.

4. Bittendes Kind.

p *pp*

p *pp*

ein wenig zurückhaltend *immer langsamer*

ge - bun - den *mp* *pp* *p*
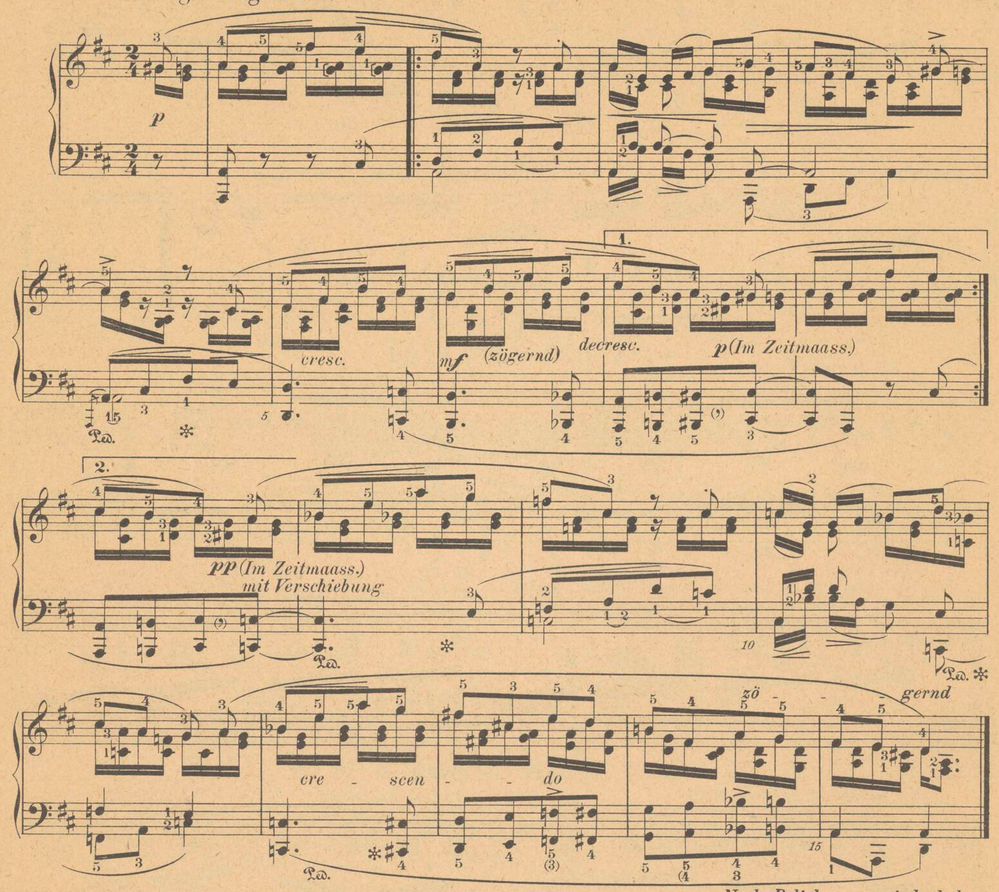
Im Zeitmaass. (etwas langsamer als zu Anfang) *zö - - gernd*

p *pp* *de - - cresc.*

Zu №4. Die Wiederholungen in Tact 3. 4., 7. 8 u.s.w. sollen einen durch seine Zartheit besonders einschmeichelnden Nachhall der Bitte bilden.
Zu T. 9. Die sehr characteristische Mittelstimme darf hier an Stärke mit der Oberstimme rivalisiren.

5. Glückes genug.
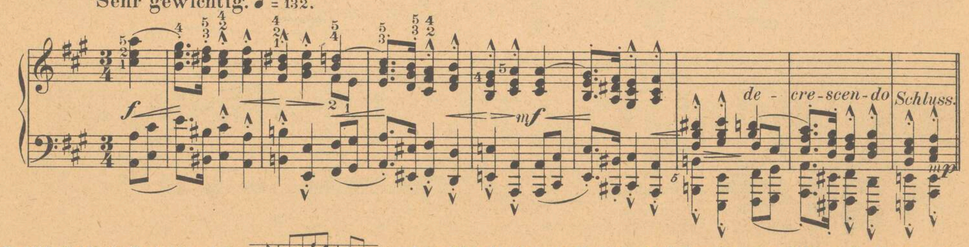
Mässig bewegt. ♩ = 80.
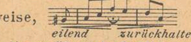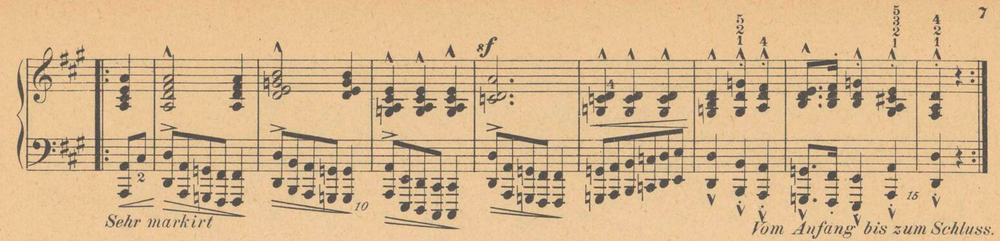


Nach Belieben zu wiederholen.

6. Wichtige Begebenheit.

Sehr gewichtig. ♩ = 132.
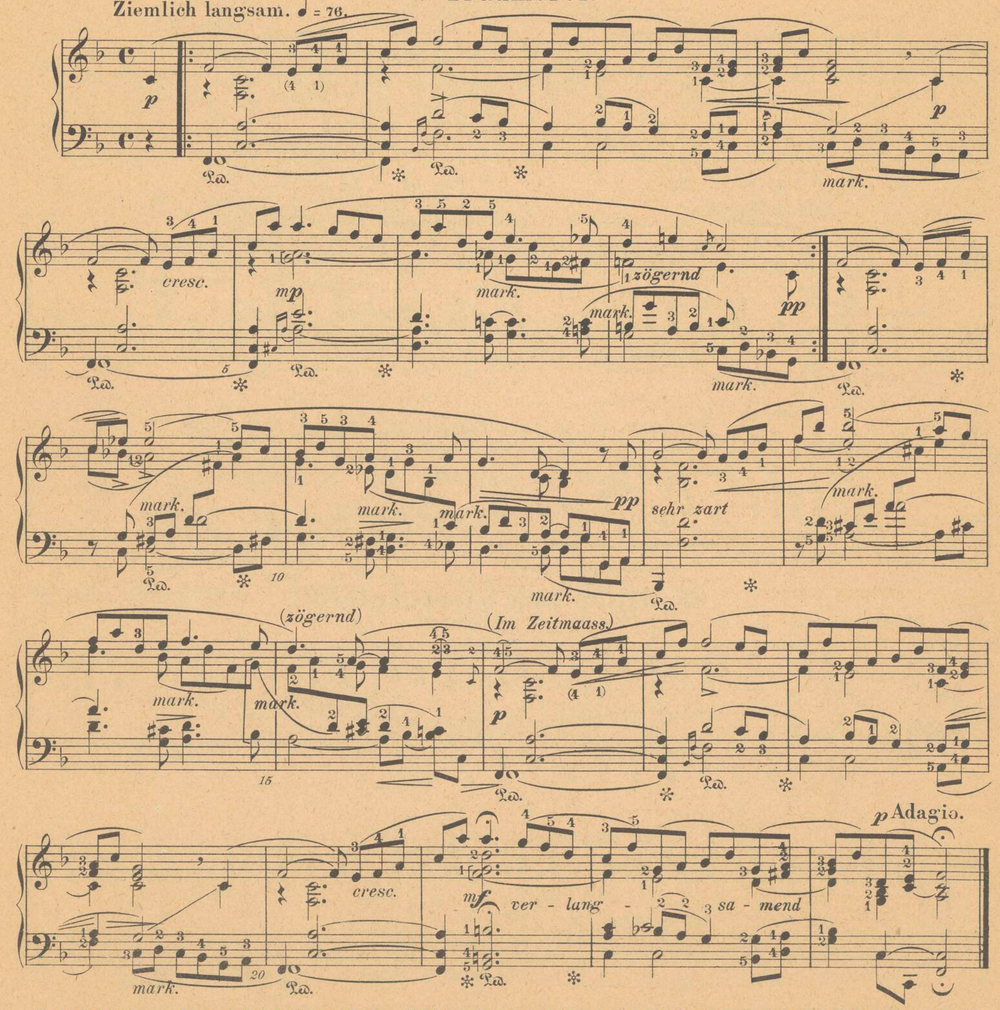


Zu №5. Folgende Vortragsweise,  in welcher die Fermate die Bedeutung einer kaum merklichen Verlängerung haben müsste, dürfte dem Sinn dieser überschwänglichen kleinen Gefühlsschilderung nicht zuwider sein.
Die Nachahmungen in der linken (T. 1,5,9) müssen hervorgehoben und genau der Vortragsweise der Oberstimme nachgebildet werden.



7. Träumerei.

Ziemlich langsam. ♩ = 76.



Zu №7. Ein genaues Geschmacks-Studium erfordern die Mittelstimmen. Wenn auch die hervorzuhebenden Stellen bereits angegeben sind, (siehe Nachahmungen in Tact 7 u.8, 11 u.12) so dürfte doch das Abtönen des Wichtigen gegen das Minderwichtige nur Sache einer feinfühligen Vertiefung in die Composition sein.

8. Am Camin.

Bewegt und mit zartem Ausdruck. ♩ = 108.

p

mf

zö - - - gernd

de - cre - scendo

- gernd

Im Zeitmaass.

p

zö - - gernd

1. Im Zeitm.

2. Im Zeitm.

p

decresc.

pp

ver - lang - sa - mend

9. Ritter vom Steckenpferd.

Munter. ♩. = 72.

mf

p

f

(etwas breiter)

cresc.

Zu №8. Die Bassstimme in Tact 1-8 u. 24-32 ist zart hervorzuheben. Die kleinen Accente dürfen nicht übertrieben werden.

Zu №9. Man spiele mit grösster rhythmischer Bestimmtheit. (Man zähle beim langsamen Einstudiren zuerst sechs Achtel). Als Gegengewicht gegen das betonte dritte Viertel der rechten Hand lege man einen ebenso scharfen Accent auf das erste Viertel der linken Hand.

Im Zeitmaass ohne zu zögern.

ff

ohne zu zögern

10. Fast zu ernst.

Langsam und schwermüthig. ♩ = 88.

p

cre - scen - do

mp dim.

(zö - gernd)

u. s. f.

Ped. bei jedem Takt.

pp

p

(Im Zeitm.)

cre - scen - do mf

dimi - nu - endo

(zögernd)

(zurückhaltend)

(Im Zeitmaass.)

pp

(ersterbend)

p

(zögernd)

(Im Zeitmaass.)

1.

p

decresc.

immer langsamer

ppp

11. Fürchtenmachen.

Mässig bewegt. ♩= 80.

pp

ein wenig mark.

Schneller. ♩= 144.

pp

♩= 80.

pp

(Belebt.)

f

(Im Zeitmaass) (klagend)

p

(zögernd)

(Im Zeitmaass.)

p

ein wenig mark.

Schneller. ♩= 144.

pp

♩= 80.

pp

(ein wenig zögernd)

Zu №11. Nicht allein das Fürchtenmachen, sondern auch seine Abspiegelung im kindlichen Gemüth liegt diesem Stücke zu Grunde: Tact 1-8 u. 13-20 mögen wohl Bangigkeit, T. 21-24 den Entschluss die Furcht zu bemeistern, T. 25-28 ein haltloses Zurücksinken in die erste Empfindung ausdrücken, während nur T. 9-12 dem eigentlichen Fürchtenmachen entsprechen. Man beachte in T. 3 die Melodie: , nicht

Sehr getragen. ♪= 88.

12. Kind im Einschlummern.

p

mp

dim.

Pedal bei jedem Viertel.

Sehr gehalten (träumerisch)

Mit Versch.

pp

1.

2.

pp (unmerklich bewegter)

p

mark.

zö - gernd

Im Zeitmaass.

im - mer - lang - sa - mer

p

mp

di - - mi - nuendo

(ersterbend)

ppp

Feierlich. ♩= 72.

13. Der Dichter spricht.

langsam

p

mf

pp

p

Im Zeitmaass. langsam bewegt ♩= 160.

pp

cresc.

decresc.

zö - gernd

Im Zeitmaass ♩= 72.

p

mf

rit.

ppp

ver - - lang - sa - mend

ppp

Zu №12. Ein zu viel Nüanciren würde ebenso sinnwidrig sein, wie ein zu wenig.

Robert Schumann's Klavierkompositionen

herausgegeben von Dr. OTTO NEITZEL.

BAND II. Heft 2. Op. 124.

ALBUMBLÄTTER.
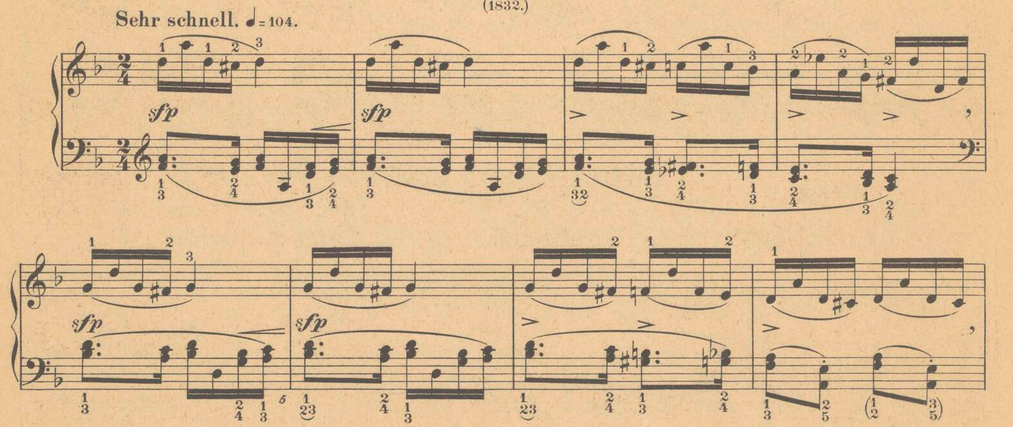
20 KLAVIERSTÜCKE

Frau Alma v. Wasielewski zugeeignet.
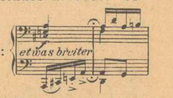
Wie schon die den einzelnen Stücken beigefügten Jahreszahlen ergeben, verdanken die Albumblätter ihre Entstehung den allerverschiedensten Anlässen und Lebensepochen — verlorne Blüthen, vom Meister zum Bouquet vereinigt. Wenn auch nicht Alles den hohen Flug der Schumann'schen Muse verräth, so dürfte doch wenig darunter sein, dessen Studium sich dem musikalischen Sinn und einer verfeinerungsfähigen Technik nicht als nutzbringend erwiese. Die Einfachheit der Form und die nicht übermässige Schwierigkeit dürften die Stücke zu einem ausgezeichneten Lehrmaterial für die heranwachsende Jugend machen, nur dass hier noch mehr als beim Jugendalbum ein stück- oder abtheilungsweises Einstudieren geboten scheint.

1. Impromptu.

(1832.)
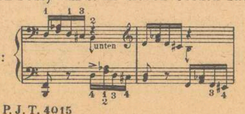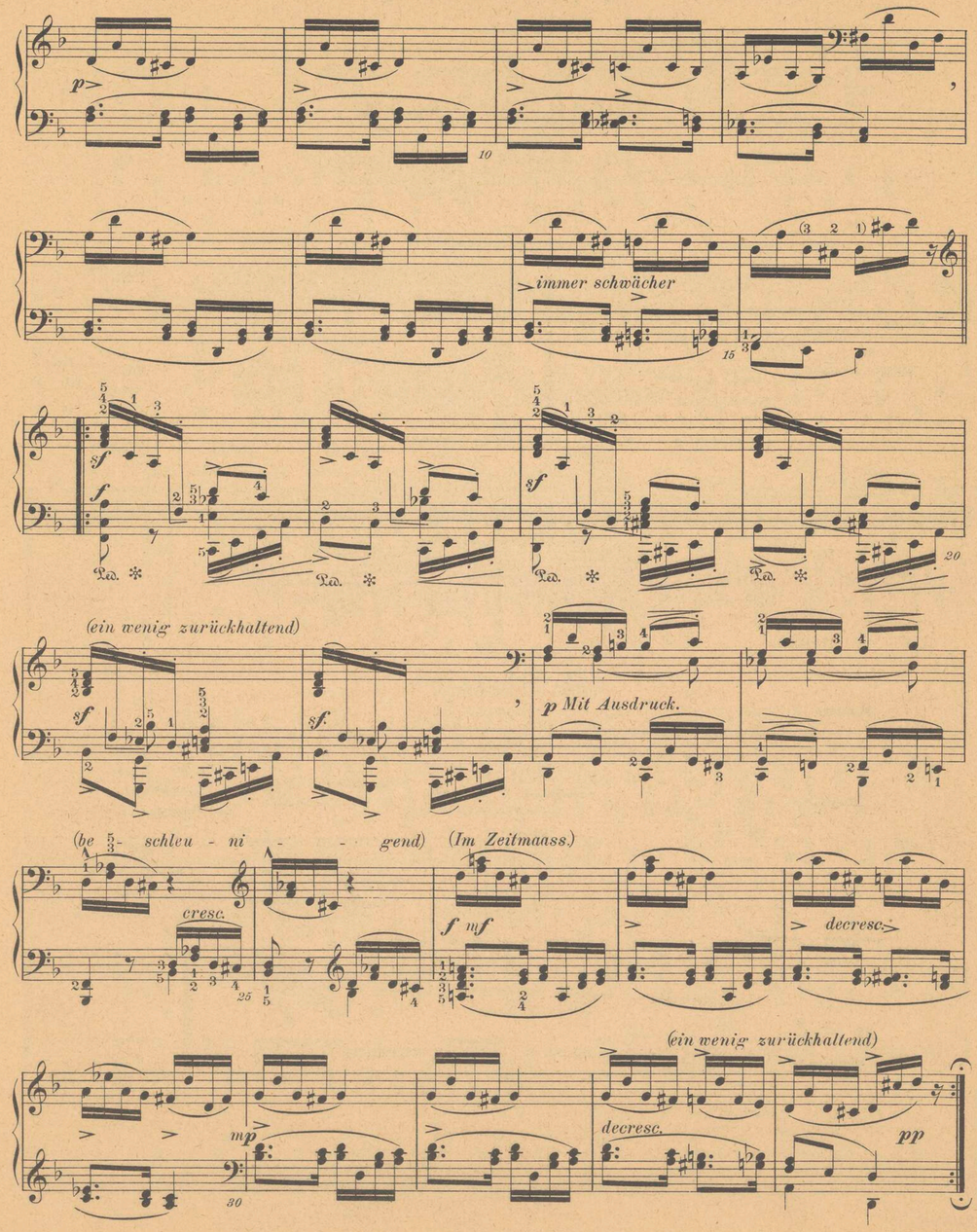


Zu №1. Zu Tact 23-24. Der Übergang vom *f* zum *p* in Tact 23-24 muss unvermittelt und ohne ein abschwächendes *decresc.* erfolgen. Damit jedoch die Klarheit der Stimmführung nicht darunter leide, schlagen wir folgende Ausführungsart vor:



Die Fermate würde nur so weit auszudehnen sein, bis der Nachhall der letzten *f*= Note vollständig erstickt ist. Das Pedal, dessen man sich ausser an den bezeichneten Stellen gänzlich enthalten soll, würde in diesen beiden Tacten am wenigsten am Platze sein.

Zu T. 25-26. Wir schlagen folgende Erleichterung vor:
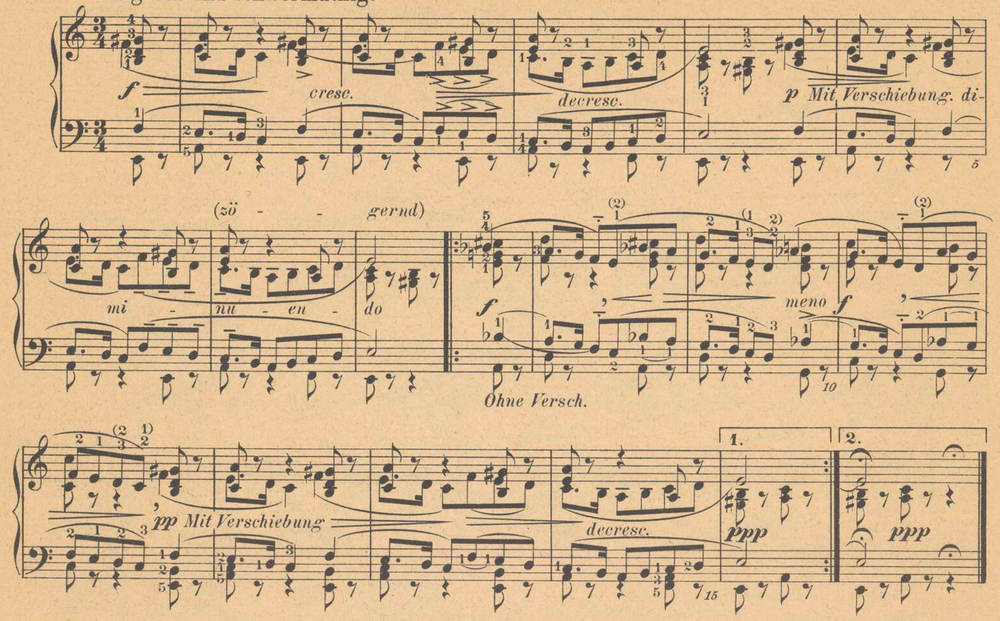




2. Leides Ahnung.

(1835.)
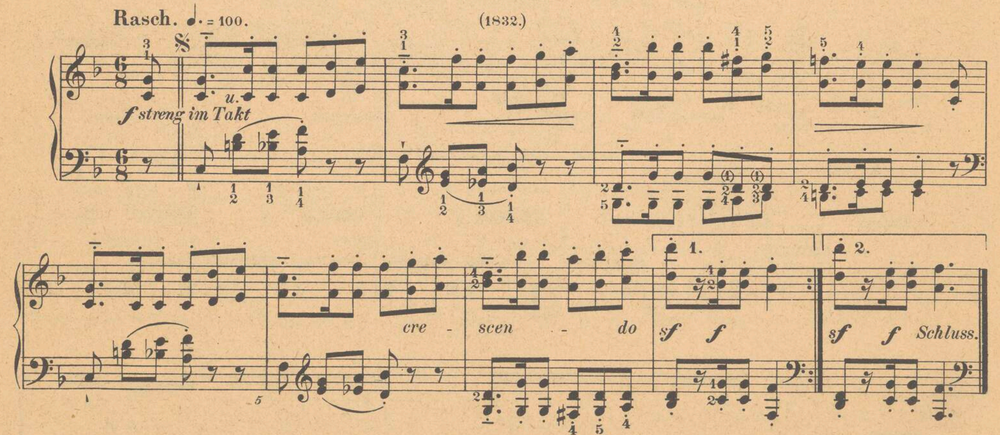
Langsam und schwermüthig.



3. Scherzino.

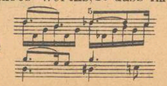
Rasch. ♩. = 100.
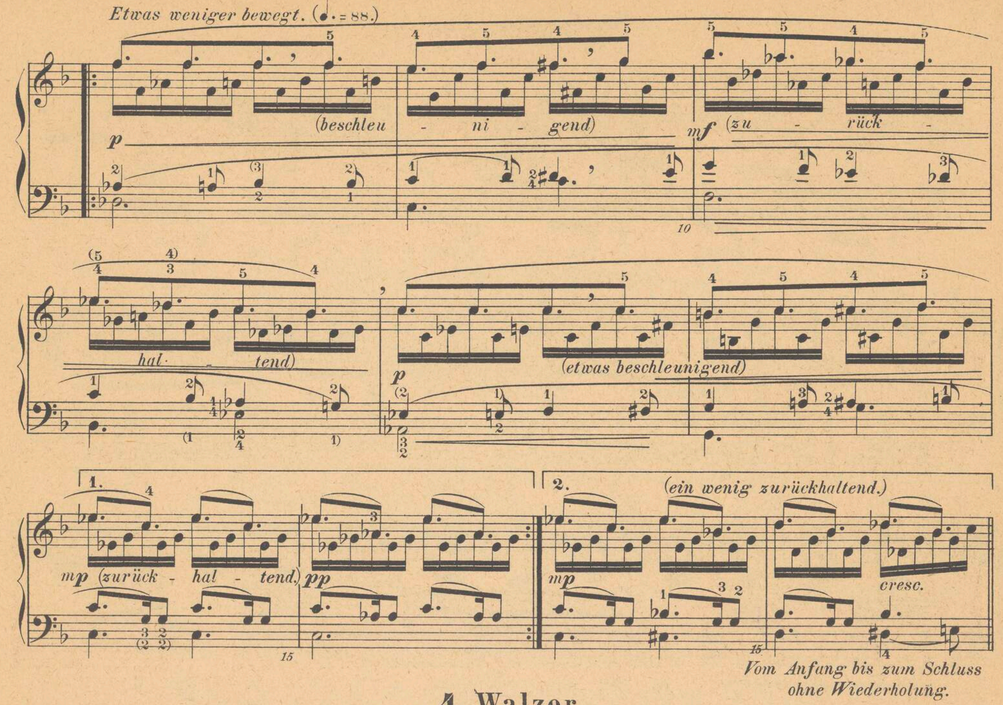
(1832.)



Zu №2. Man hebe durch grössere Tonstärke und grösseren Nachdruck des Anschlags die Octaven der Melodie vor den leicht abzustossenden Begleitungsaccorden hervor, nach Art einer von Clarinette und Fagott vorgetragenen und von Pizzicato-Accorden der Streichinstrumente begleiteten Cantilene.

Zu №3. Der Staccatopunkt vermindert die Note, über der er steht, um die Hälfte ihres Werths, so dass im 4. Tact aus dem 8tel ein 16tel, aus dem 4tel aber ein 8tel wird. Tact 16 in 2. würde folgerichtiger vielleicht so lauten:



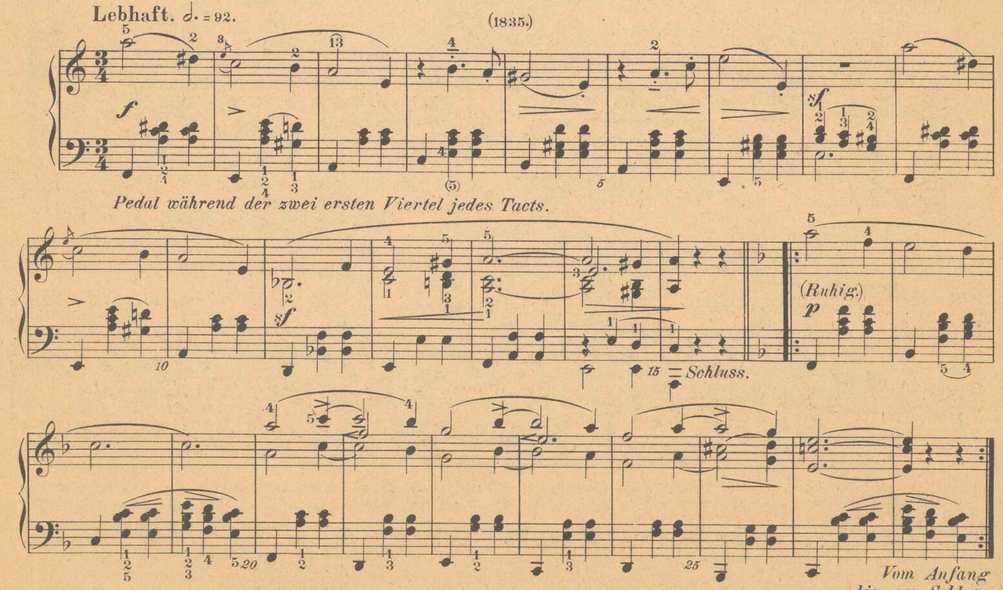


Vom Anfang bis zum Schluss ohne Wiederholung.

4. Walzer.

(1835.)

Lebhaft. ♩. = 92.



5. Phantasietanz.

(1836.)

Sehr rasch. ♩ = 116.

r. H.

(gehämmert)

(singend)

Vom Anfang
(Mit Wiederholung d. I. Theiles)

6. Wiegenlied.

Nicht schnell. (1843.)

Zu №5. Die ∧ Accente, durch Schlag zu erzeugen sind von den > (Druck-) Accenten wohl zu unterscheiden. Die mit Achtelhäkchen bezeichnete Oberstimme von T. 5 ab soll den deutlich hervorzuhebenden Nachschlag der Singstimme der linken Hand bilden.

Zu №6. Da in diesem Stück keine einzige Notenbildung die Wahl des 2/4 Tacts statt des 6/8 Tacts rechtfertigt, so hat der Herausgeber sich für die Durchführung des letzteren entschieden. Bass und Oberstimme sind zart und gesangvoll hervorzuheben.

Biblioteka TNP im. Zielińskich

Schluss.

(Bei der letzten Wiederholung etwas zurückhaltend.)

(Ein wenig belebter)

Vom Anfang bis zum Schluss
ohne Wiederholung.

7. Ländler.

Sehr mässig. ♩ = 152. (1836.)

(eilend)

Zu №7. Die Arpeggien in T. 5 müssen, der rhytmischen Bestimmtheit des Stücksentsprechend, als Vor- und nicht als Nachschläge ausgeführt werden, so dass die oberen Melodie - Noten genau mit den Tactvierteln zusammen fallen. Dagegen dürfen die Vorschläge in T. 20 - 22, denen als melodieführend eine besondere Wichtigkeit zukommt, mit dem Eintritt der Tactviertel beginnen, obschon es auch nicht gegen den musikalischen Geschmack verstösst, sie vorher auszuführen.

8. Leid ohne Ende.

(1837.)

Langsam. ♩=104.

mp

p

pp

gut hervorhebend

(etwas bewegter)

cresc.

mf

(beruhigend)

f

mf

, pp

Leidenschaftlicher.

ein wenig zurückhaltend p

mf

cresc.

f

verlangsamend

Erstes Zeitmaass.

p

pp

Zu №8. Der Titel „Leid ohne Ende“ ist nicht sehr glücklich gewählt. Wenn damit Liebesleid gemeint ist, so dürfte darunter nicht eine unerwiderte, sondern eine durch äussere Hemmnisse getrübte Zuneigung zu verstehen sein.

Die Vorschläge müssen überall kurz vor dem Eintritt des Tacttheils schnell angeschlagen werden. Das Pedal muss genau mit der unteren Vorschlagsnote, die als Bass ein wenig zu markiren ist, gehoben und vor jedem folgenden Accord gut abgedämpft werden.

Es dürfte der Zartsinnigkeit dieses Stimmungsbildchens nicht zuwider sein, wenn der Spieler in den Tacten 7-14 die in der linken

(etwas bewegter)

cresc.

mf

(beruhigend)

f

decresc.

mf

, pp

immer langsamer und leiser

ppp

9. Impromptu.

Mit zartem Vortrag. (leicht u. spielend.) ♩= 96. (1838)

p

mp

Hand einsetzende Melodie auch in ihrem weiteren Verlaufe ein wenig hervorhebe:

T. 46, u. 47:

T. 48 für kleine Hände

r.H. l.H.

10. Walzer.

(1838)

Mit Lebhaftigkeit. (♩. = 72 - 60.)

mf

gut gehalten

ff

f

ff

mf

(ein wenig breiter)

1. 2.

11. Romanze.

Nicht schnell. ♩ = 66. (1835)

p

zögernd

Im Zeitmaass

mp

Zu № 10. Der Walzer bietet, zumal im 1. u. 5. Tacte, erhebliche Schwierigkeiten und ist nur reiferen oder ausdauernden Spielern zu empfehlen.

Zu № 11. Die Noten des Themas im 3. u. 4. Tact *a (e)s c h = asch,* mit denen sonst alle Stücke des Carneval beginnen, verweisen die Romanze, wie auch № 4 u. 17 in das Stimmungsgebiet dieser Schöpfung.

Über den Vortrag der Melodie und Begleitung vergl. die Bemerkung zu № 2. Zur Überwindung der rhytmischen Schwierigkeit in T. 1. u. 2. mag folgende Methode schnell zum Ziel führen: Man spielt die Oberstimme der rechten Hand, indem man 4/8 dann 2/4 zählt, zuerst in

mässigem Zeitmaass, dann immer schneller, darauf übt man, nach zwei Vierteln, die beiden Stimmen der rechten Hand im 2. T. einzeln:

dazu zusammen Nunmehr spielt man die Noten der rechten Hand schnell nach zwei Vierteln, verlangsame sie nach

cresc. zögernd mf dim. beschleunigend

Lebhaft. ♩ = 92.

(heimlich)

p

(zö - - - gernd.) pp (zurückhaltend) mp (Im Zeitmss)

immer

lang - sa - - mer pp p Im ersten Zeitmaass zögernd

und nach und füge endlich die linke Hand hiuzu. Um das Zusammenspiel der Triole der rechten, mit den gewöhnlichen Achteln der linken Hand im 2. Tact zu bewerkstelligen, bediene man sich dieser Vorübung, indem man erforderlichen Falls zuerst 6 Sechzehntel in ganz langsamem Zeitmaass

zählt und dasselbe nach und nach beschleunigt: Doch vergesse man nicht, dass ohne grosse Ausdauer und ein festes Tactgefühl, das hier

recht wohl durch ein Metronom controlirt werden kann, ein Erfolg illusorisch ist. Vielleicht findet in den Tacten 17 - 20 sonst des schwer spielbaren

Originals folgende Fassung bei den Spielern Anklang:

Das *fis* im 21. T. hebe man bedeutungsvoll hervor.

12. Burla.

(1832)

So schnell als möglich. ♩ = 112.

p

f *sf* *sf* *sf* *sf*

più *f* *sf* *sf* *sf* *meno f*

mf *marcato*

f *ff*

Zu №12. Burla d. h. Scherz, Tändelei. Grösste rhythmische Bestimmtheit und äusserste Selbständigkeit der einzelnen Finger sind zum Vortrag dieses Stücks unentbehrlich. Die Melodie T. 1–16. trete deutlich aus der Umschalung der Accorde heraus.

f *cresc.* *ff*

1. 2.

13. Larghetto.

(1832)

♩ = 76.

f *più f*

f *p* *marc.* *marc.*

pp (zurück - haltend) *pp* (immer langsamer) *ppp* sehr langsam

Zu №13. Man verschärfe nicht die Dissonanz im 6. Tact, die von der ausgehaltenen Horn-Tonica des Orchesters hergenommen ist durch ein zu starkes Betonen des *as*

14. Vision.

(1838)

Sehr rasch und leicht. ♩= 144 - 120.

immer pp

pp

Den Bass markiren.

(ohne zu zö - gern)

verhallend

Zu №14. Die Vorschläge sind vor dem Tacttheil auszuführen und, als Grundtöne der Accorde, ein wenig zu markiren.

15. Walzer.

(1832)

Mässig bewegt. ♩= 152.

p sanft

mf

mp

f

decresc.
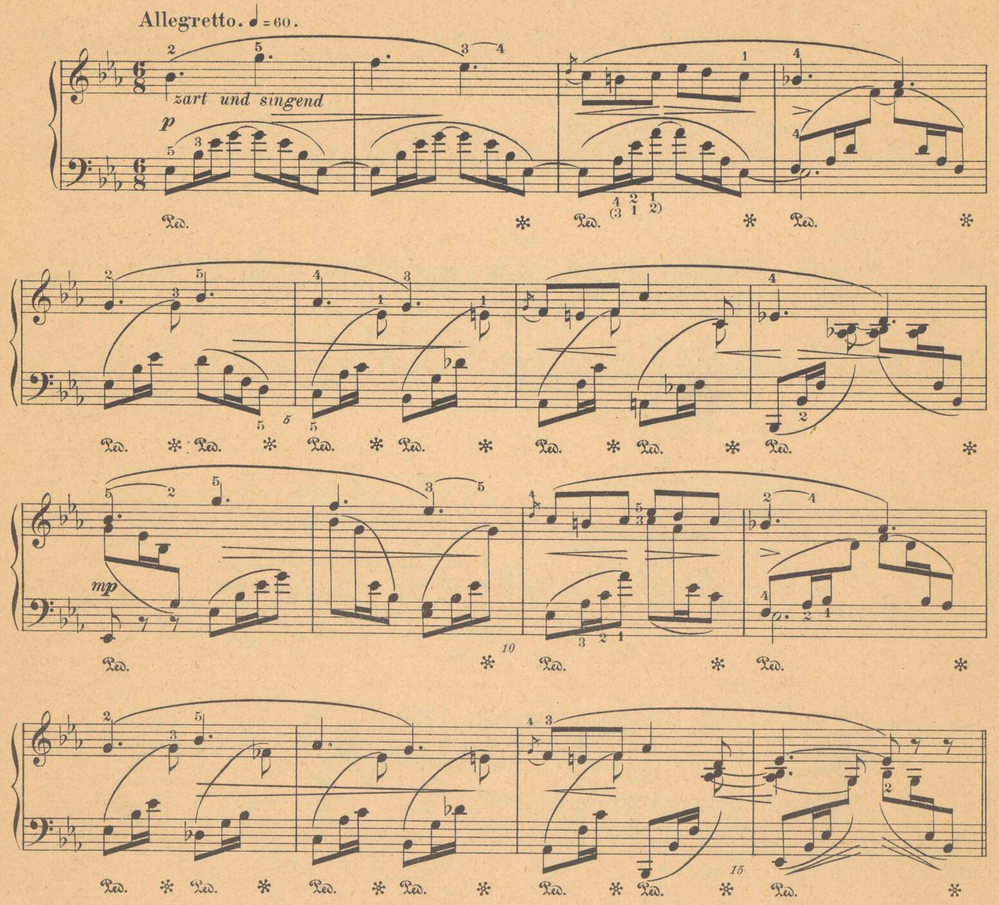
(etwas zurückhaltend)

dim.

pp
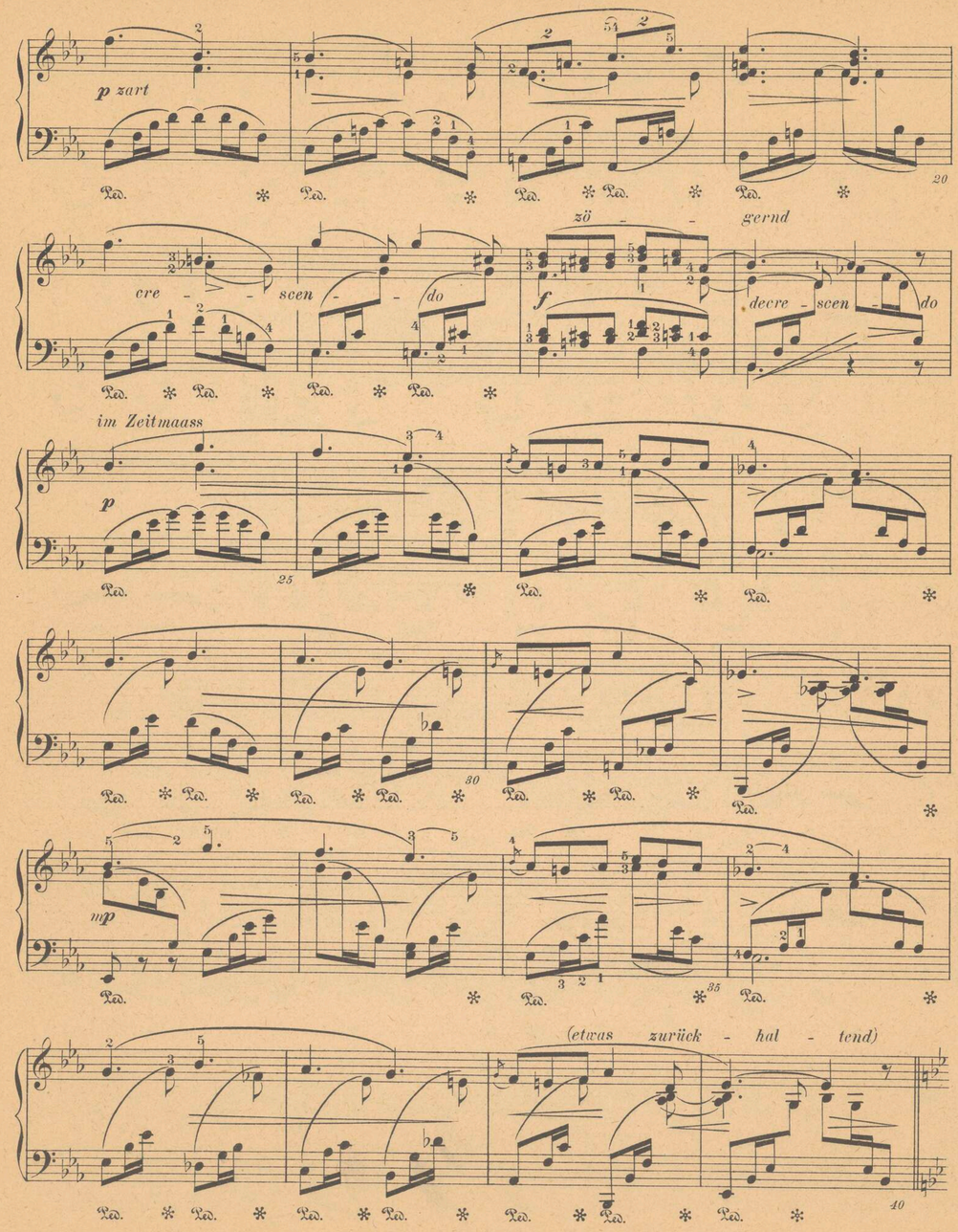
16. Schlummerlied.

(1841)



Zu №16. Die Gesangsstimme des Schlummerliedes werde durch sanftes und volles Andrücken des Fingers auf die Taste hervorgebracht; sie übertöne stets die Begleitungsfigur, welche ein leichtes Niederfallen des Fingers erfordert. Man studire Melodie und Begleitung besonders. Die zweite Stimme in T. 17. ff., zu der sich nachher Accorde gesellen, gehört selbstverständlich zur Melodie und werde mit derselben Wichtigkeit behandelt. T. 23 muss daher in allen Stimmen gleichmässig stark gespielt werden. In T. 5 dagegen ist nur das erste g der rechten Hand Gesangsstimme, während das zweite ein Theil der Begleitung, ist und gegen das erste zurücktreten muss. Das zweite f in T. 7 gehört gleichzeitig zur Melodie und Begleitung, muss also als Melodienote behandelt werden. Das obere System ist ausschliesslich für die rechte, das untere für die linke Hand bestimmt.

Zu Tact 41–52. Dem Componisten mag bei dem kleinen Mittelsatz die Vorstellung eines düstern Traumbilds, das den Schlummer stört, vorgeschwebt haben.



p (sotto voce)

markirt

markirt

pp

Mit Verschiebung

45

mf

pp

(erster - bend)
(zö - gernd)

p im Zeitmaass

50

Ohne Verschiebung

55

mp

60

65

p zart

cre - scen -

70

zö - - gernd

im Zeitmaass

do

f

decre - scen

do

p

75

80

mp

85

etwas zurück - hal - tend

90

decresc.

mf

p zögernd

(Langsam immer leiser)

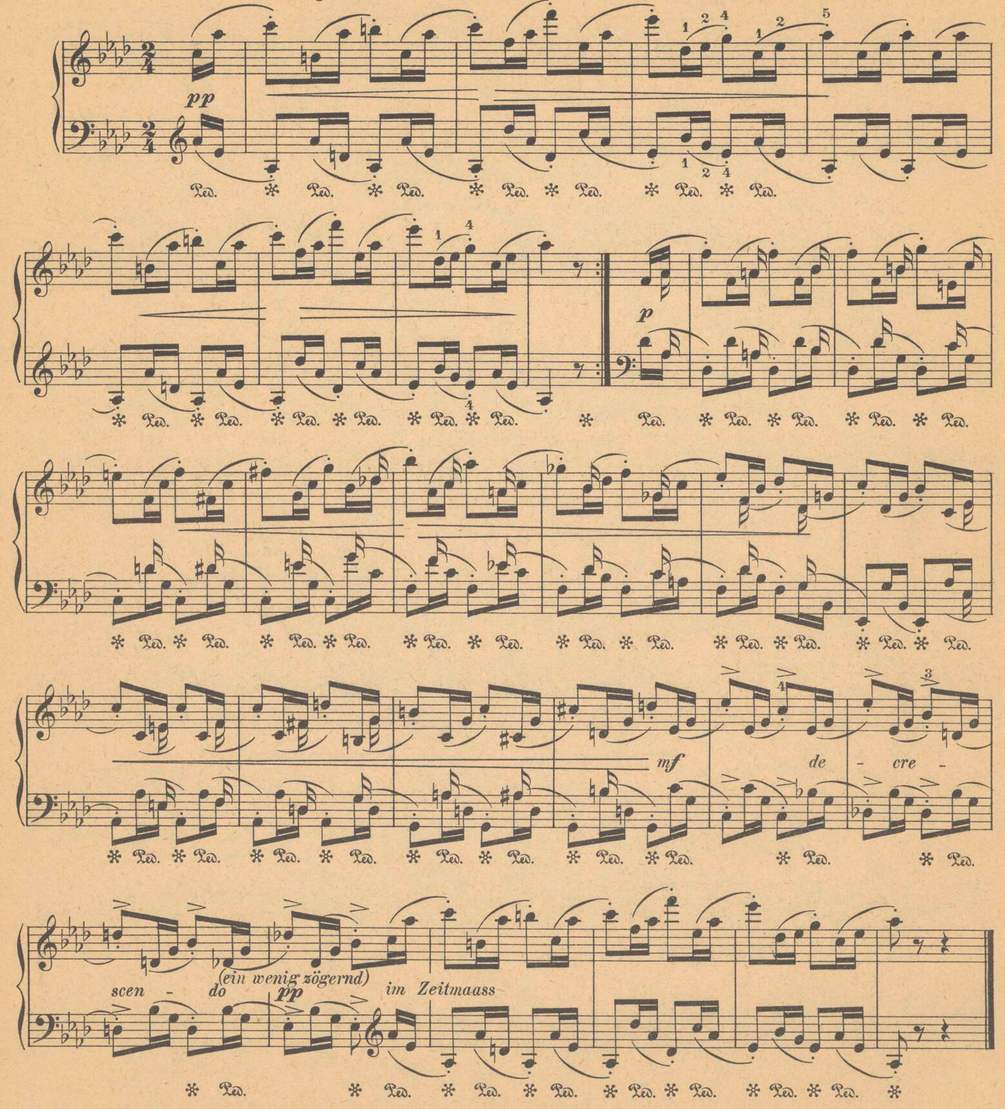
ppp

95

17. Elfe.

(1835)

So schnell als möglich. ♩=160.
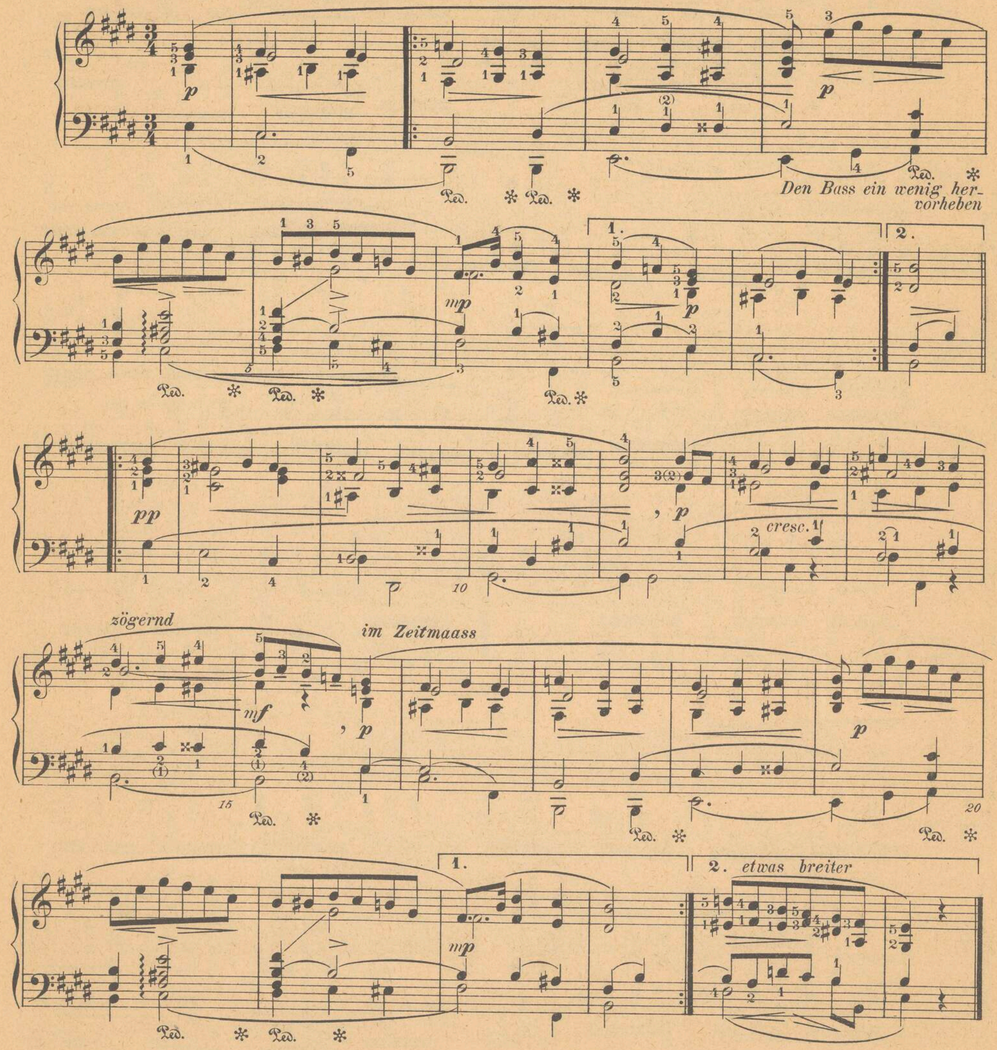


Zu № 17. Die wichtigen Mittelstimmen sind mit Sechzehntel-Häkchen gekennzeichnet und dürfen natürlich die Oberstimme nicht übertönen.

18. Botschaft.

(1838)

Mit zartem Vortrag. ♩=138.
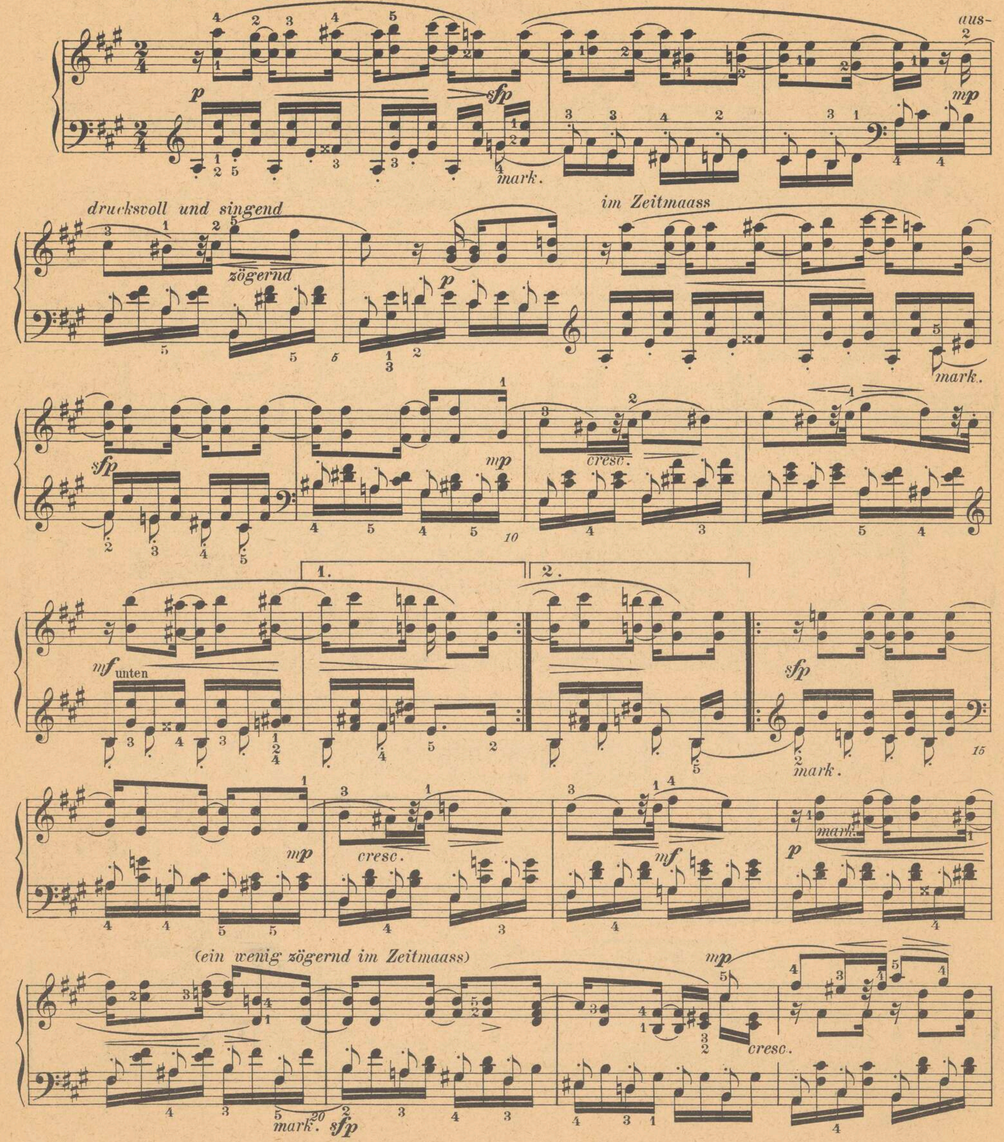


Zu № 18. Die weitgriffigen Accorde in T. 2, 4, 5 u. s. w. werden durch möglichst schnelles Arpeggiren ausgeführt. Vorübungen nach Art der folgenden werden gute Dienste leisten: Zu T. 2. Zu T. 5.

19. Phantasiestück.

(1839)

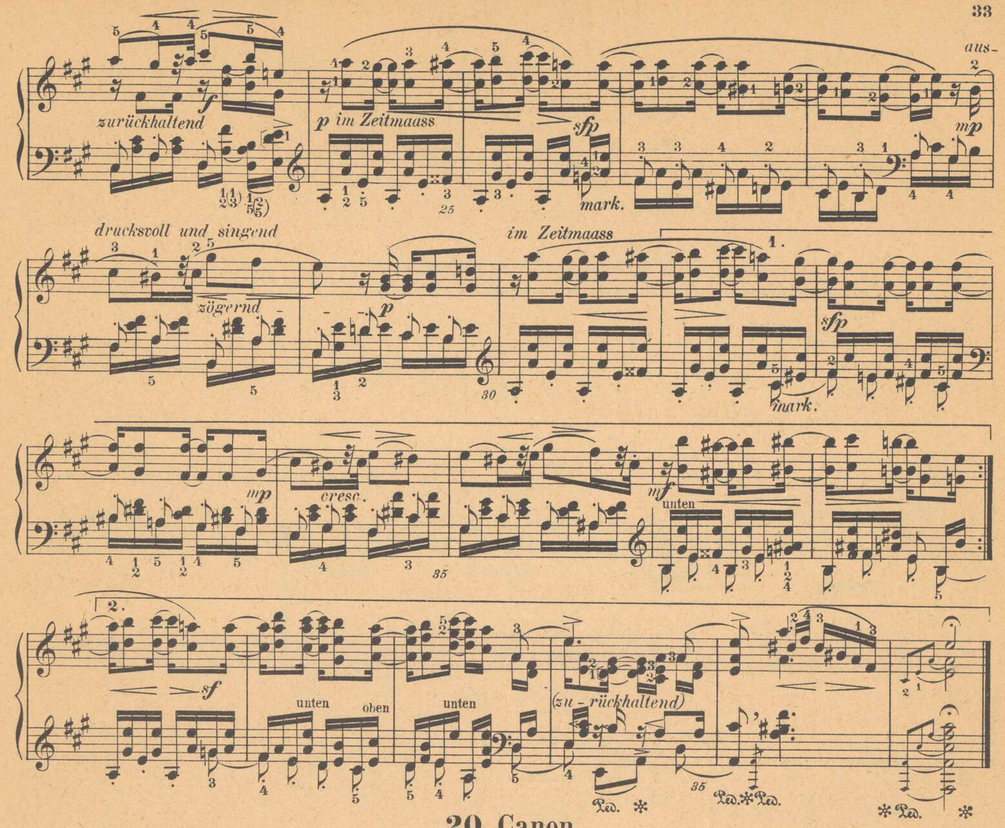
Leicht, etwas graziös.



Zu № 19. Die melodischen Phrasen, welche in T. 5, 11, 12, 17, 18, 23, 24 und weiterhin das Harmoniegeflecht unterbrechen, erfordern eine geringe Dehnung des Zeitmaasses. Der Gebrauch des Pedals würde die feine Wirkung beeinträchtigen.
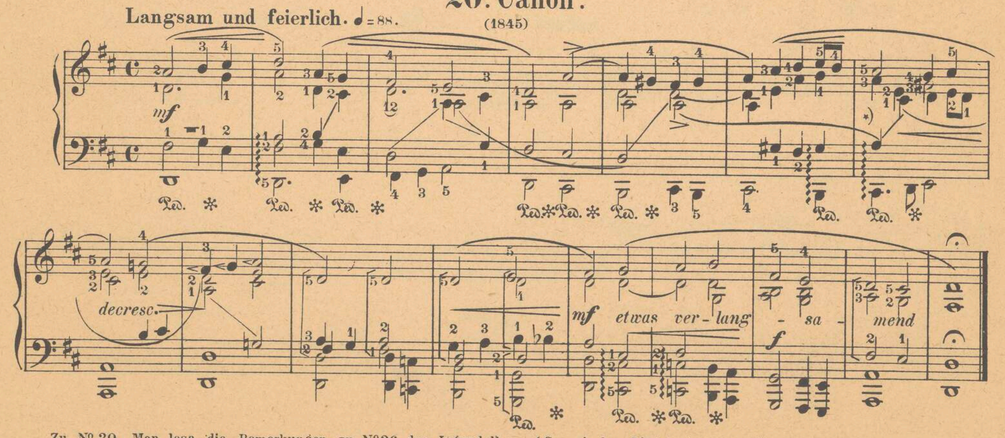
Ausführung des Schlusstactes:





20. Canon.

Langsam und feierlich. ♩=88. (1845)



Zu № 20. Man lese die Bemerkungen zu №26 des Jugendalbums (Canonisches Liedchen) nach. Die beiden Stimmen, welche den Canon bilden, müssen deutlich aus den Accorden heraustreten, was den stellenweise befremdlichen Fingersatz rechtfertigen mag.

Robert Schumann's Klavierkompositionen

herausgegeben von **Dr. OTTO NEITZEL.**

BAND III. Op. 99.

BUNTE BLÄTTER.
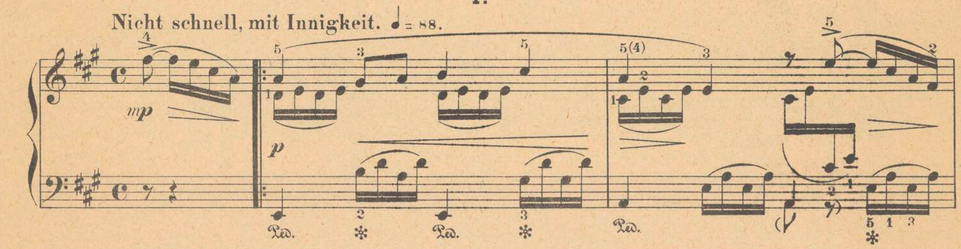
14 STÜCKE FÜR DAS PIANOFORTE.

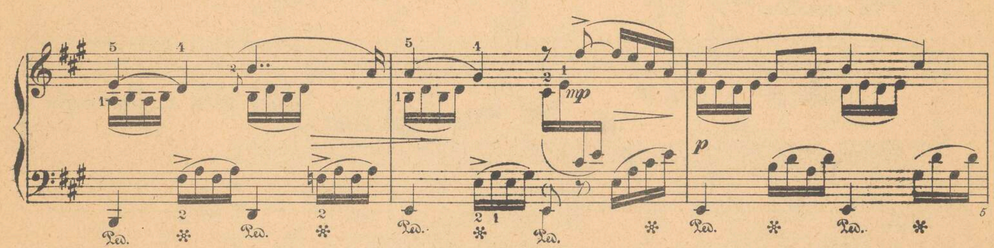
(Miss Mary Potts zugeeignet.)

Drei Stücklein.

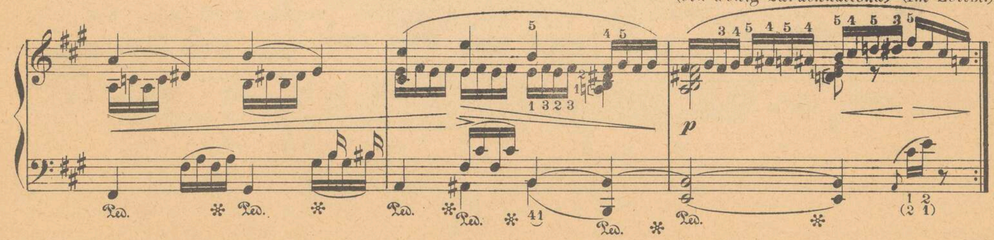
(1839.)

I.





(ein wenig zurückhaltend) (Im Zeitm.)



Die Sechzehntelbegleitung sei nirgend vordringlich, die Melodie werde zart gesungen.

Bearbeitung Eigentum von P. J. Tonger in Köln a/Rh.

P. J. T. 4016

Stich u. Druck v. F. W. Garbrecht's Nachf., Oscar Brandstetter, Leipzig.

Biblioteka TNP in Zamość

Muz. 337/3

(ruhig)

etwas zögernd

(zart)

Im Zeitmaass.

(ein wenig zurückhaltend)

1.

2.

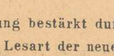
dim.

II.

Rasch. ♩= 69 (-80).

Mit grosser Empfindung.

decresc.
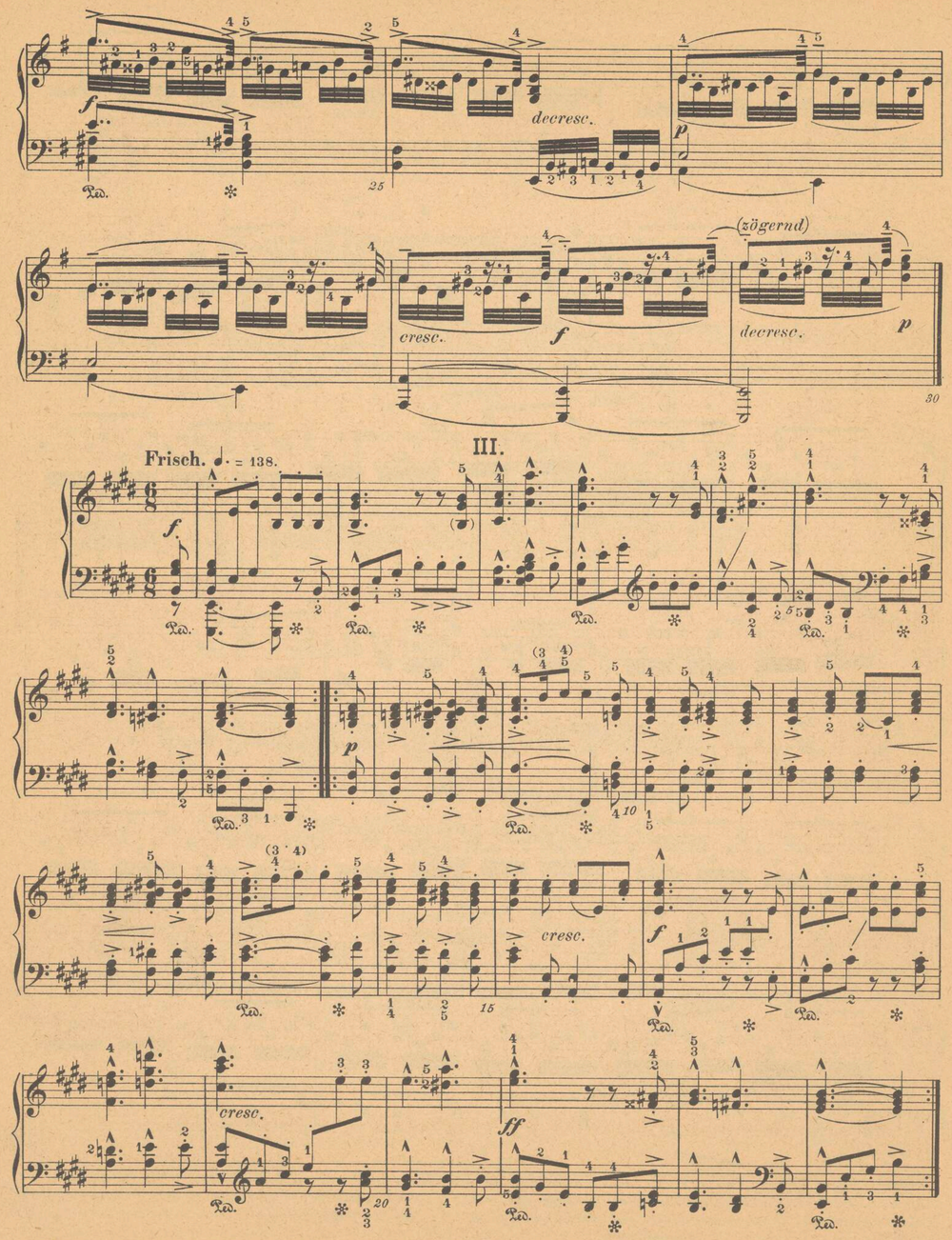
Obschon wir sonst die mannigfachen Fehler der älteren Ausgaben ohne Angabe unserer Gründe zu verbessern pflegen, wollen wir doch unsere Lesart der l. H. des zweiten Tacts durch die Analogie des zweimal wiederkehrenden Tacts 12 erklären. Wir werden in unserer Meinung bestärkt durch ein ♯ in der Originalausgabe: , welches vor dem 2ten fis in keiner Weise zu rechtfertigen wäre. Die Lesart der neuen Ausgabe (Fürstner, Berlin), welche das ♯ der alten Ausgabe einfach streicht, scheint ganz unrichtig. Übrigens verdient dies poetische Stückchen, welches eine sehr intressante rhythmische Complication bietet (s. T. 19 ff.) und welches in der Form dem Mendelssohn'schen „Lied ohne Worte" getreulich nachgebildet ist, ein eingehendes Studium.

cresc.

(drängend)

zögernd
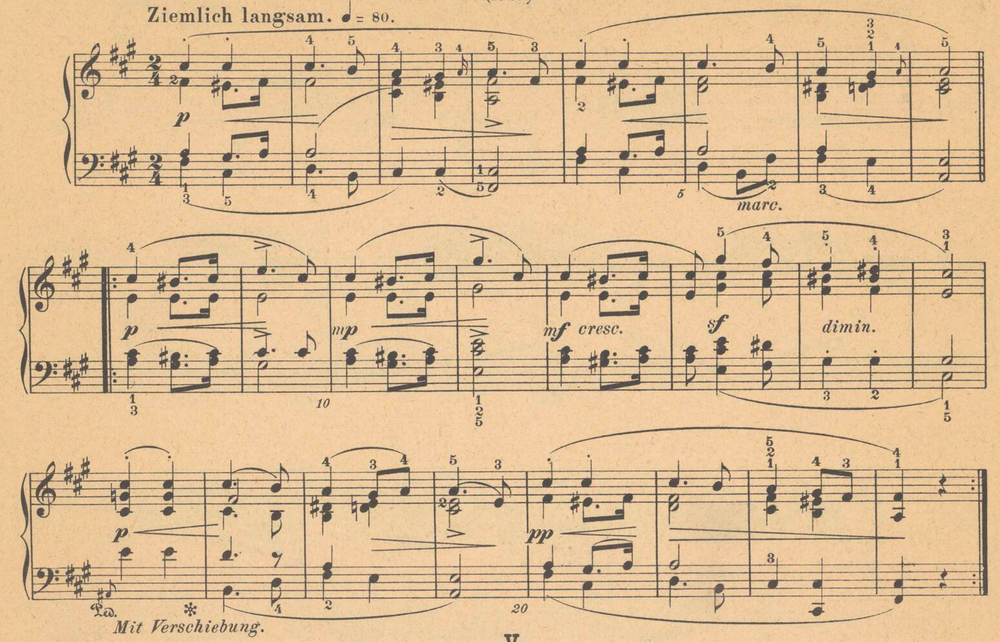
Zu T. 18. Der Gesang in der linken Hand sei ein wenig stärker, als derjenige in der rechten und werde in seiner eigenen Weise, als gleichmässige Triole, rhythmisios, so dass das zweite Achtel in der l. H. etwas vor dem zweiten in der r. H., das dritte in der l. H. etwas nach dem dritten der r. H. aufgeführt wird.



Fünf Albumblätter.

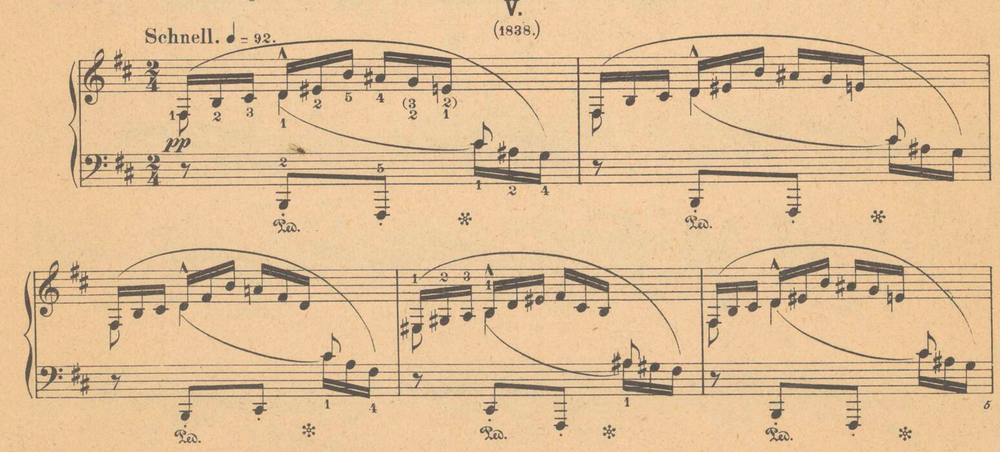
IV.

(1841.)



V.

(1838.)



Zu № 4. Der ausdrucksvolle Bass werde mit nicht minderer Sorgfalt studirt, wie die Oberstimme.

Zu № 5. **Faust**: Was wehen die dort um den Rabenstein? **Mephistopheles**: Weiss nicht, was sie kochen und schaffen. **F.** Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich. **M.** Eine Hexenzunft. **F.** Sie streuen und weihen **M.** Vorbei! vorbei! *(Goethe's Faust I.)*

cresc.

cresc.

f de -

10

cresc.

p

15

cresc.

20

mf

cresc.

25

sf *ff*

sf *sf* *sf*

sf *sf* *sfz* *sfz*

30

sf *sf* *sf* *sf*

de - cre - scendo -

p

dim.

35

VI.
(1836.)

Ziemlich langsam, sehr gesangvoll. ♪ = 52.

p

Ped. in jedem Tact während des 1. u. 2. Viertels

cresc. *mf* *decresc.* 1. 2. *mp*

nachahmend *mp* *(zögernd)* *(Im* *p*

Zeitmaass.) *p*

cresc. *mf* *decresc.* *(zurückhaltend)* *pp* *marc.*

VII.
(1838.)

Sehr langsam. ♪ = 100 (-108)

p *pp* *p*

Zu № 6.
Der Anfang der Melodie *a c c h* lässt dieses Stück als ursprünglich für den Carneval bestimmt erscheinen.

(breit) *f(Mit Leidenschaft.)* *cresc.*

ff *sf* *decresc.* *(zögernd)* *p* *Im Zeitmaass.*

pp 1. *p* 2. *(verlangsamend)*

VIII.
(1838.)

Langsam. ♪ = 116.

p *pp*

(Mit Ausdruck.) *(ein wenig zögernd)* *(zö - gernd)* *p* *Im Zeitmaass.*

1. 2. *zögernd* *zurückhalt.* *(Sehr langsam.)*

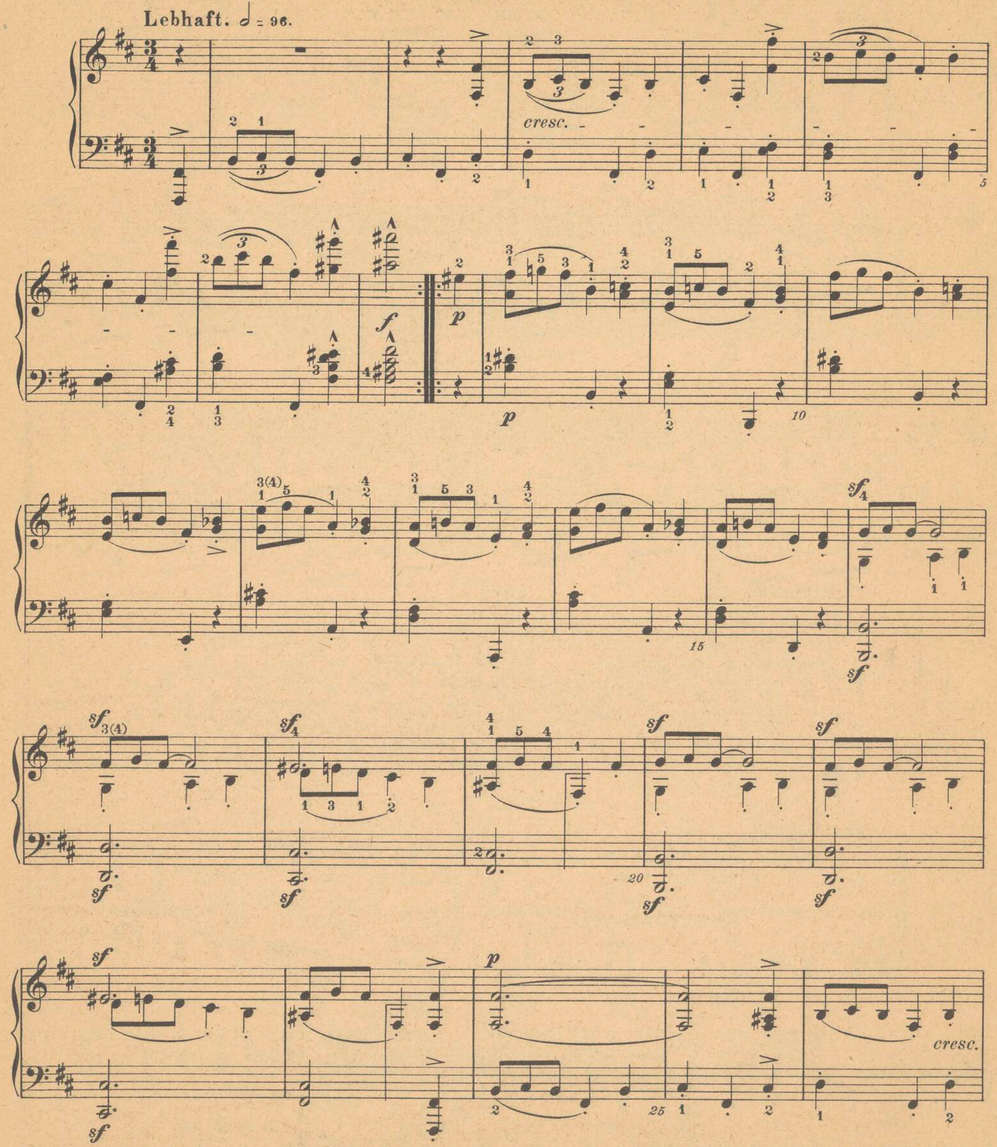
cresc. *mf* *p* *cresc.* *sf* *p* *sf*

Zu № 8.
T. 10 , T. 12

9. Novellette.
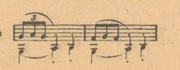
(1838.)

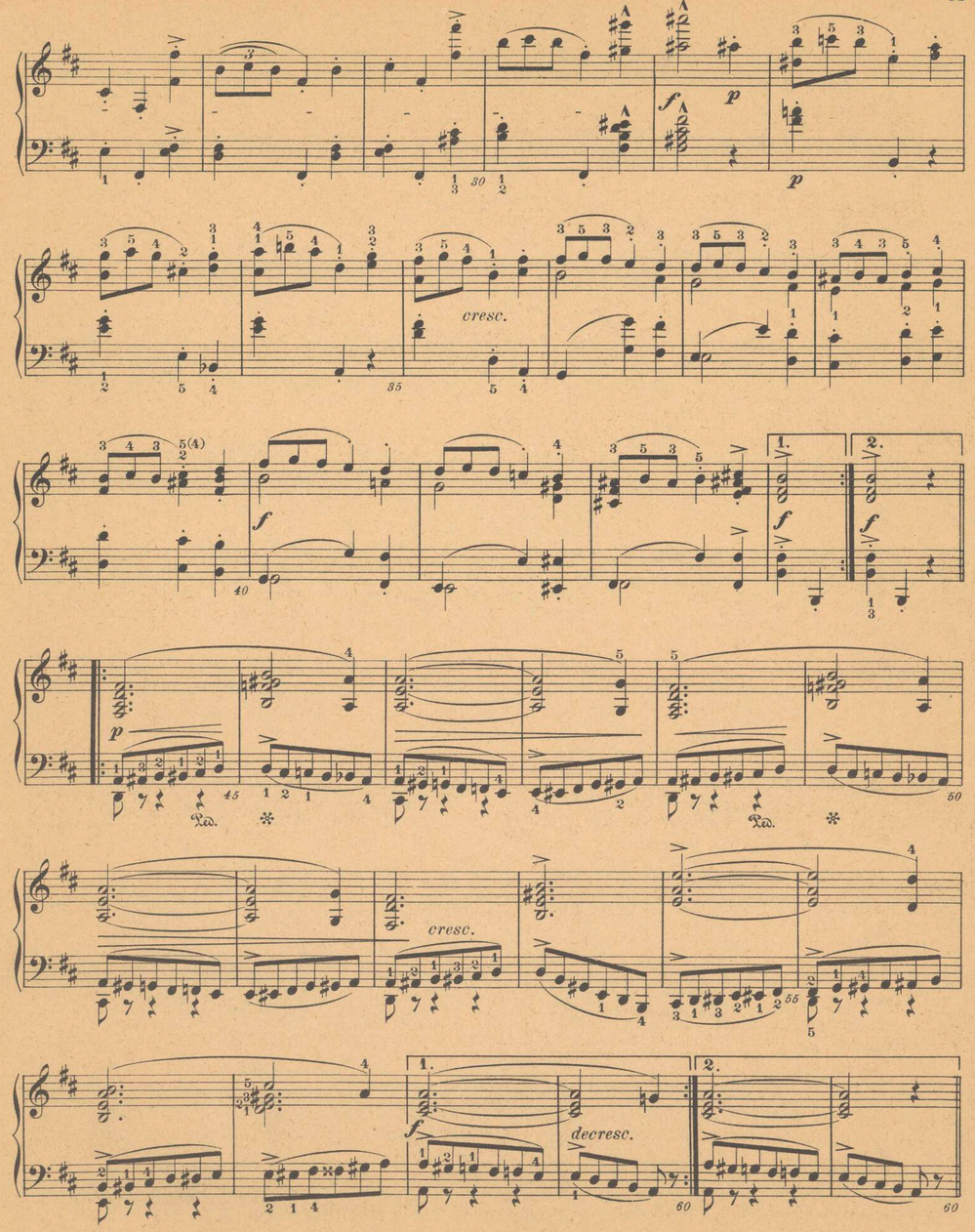
Lebhaft. ♩ = 96.



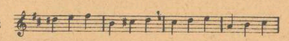
Das Pedal kann in diesem Stück höchstens zur Verstärkung einzelner Accente angewandt werden.

Zu T. 17. ff Vorübung:





In den Tacten 33 - 36 hebe man die Mittelstimme der *r. H.*:



ein wenig hervor.

mf sf Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * 65 Ped. *

f sf sf sf 70 Ped. *

p 75

1. cresc. 80

f decresc. 85

2.

mf 85 Ped. * p

cresc. 90 f p 95

p 100

sf sf sf sf 105 sf sf sf sf 110

sf sf p cresc. 115

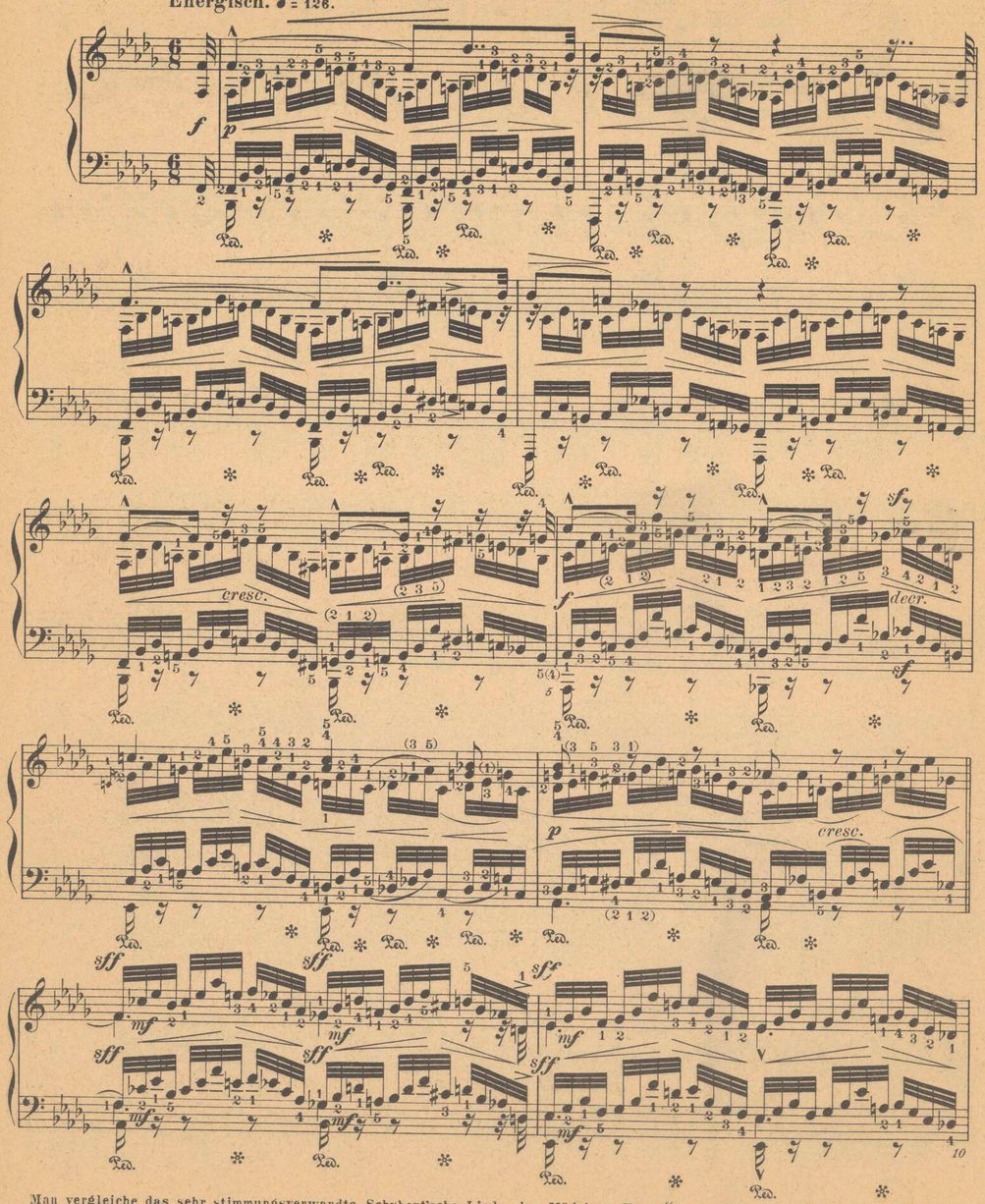
sf p 120 p cresc.

125 f 130 f

10. Präludium.

(1839.)

Energisch. ♪ = 126.



Man vergleiche das sehr stimmungsverwandte Schubert'sche Lied „des Mädchens Klage," an dessen Melodieführung im Anfang das Präludium ein wenig erinnert.

Biblioteka TNP im. Zielińskich

T. 21 *l. H.*

11. Marsch.

(1843.)

Sehr getragen (und schwermüthig.) ♩ = 108.

p *fp* *pp* *fp* *fp* *mp*

mf Melodie hervorheben *mp* *marc.*

pp (schwer) *p cresc.* *f* *mp*

(ein wenig breiter werdend) (breit)

cresc. *f* *f*

(Im Zeitmaass.)

sfp *sfp* *sf* *sf* *f* *f* *mf* *marc.*

cresc. *f*

(weich) (allmählich etwas breiter)

dim. *p* *cresc.*

f

Trio.

Bewegter. ♩ = 126.

p *cresc.*

mf *p*

(zögernd) (Im Zeitmaass.)

cresc. *p* *cresc.*

mf *p* *pp*

1. *p* 2.

Im Anfangszeitmaass.

pp fp fp fp mp

mf Melodie hervorheben mp marc.

pp (schwer) p cresc. f mp

(ein wenig breiter werdend)(breit) (Im Zeitmaass.)

cresc. f f p sfp

sf f mf marc. cresc.

weich dim. p etwas cresc.

breiter bis zum Schluss

ff

12. Abendmusik.

(1841.)

Im Menuetttempo. ♩ = 138.

pp p pp

mf decresc. p mf decresc.

p mf decresc. mf

decresc. p mf zart

p

Man beachte den Unterschied der Bindungen in T. 29 und 33 ff.

Mit Verschiebung

(breit) *(Im Zeitmaass.)*

Ohne Verschiebung

(Sehr ruhig und geheimnissvoll.)

ein wenig zögernd

cresc. *dimin.* *marc.*

(breit)

decresc.

verlangsamend

13. Scherzo.

(1841.)

Lebhaft. ♩. = 32 (= 60).

Die eingeklammerten Abdämpfungszeichen ✻ in T. 69 – 70 sind so schnell auszuführen, dass das tiefe *g* noch immer mittönt.

Ein wenig lebhafter.

sfp cresc. sfp cresc. sfp sfp

sfp f f p f p gesangvoll

(zögernd) (Im Zeitmaass.) f p cresc. fp

sfp cresc. sfp f Im ersten

Zeitmaass. cresc. f f

dim. p weich cresc.

mf cresc. f

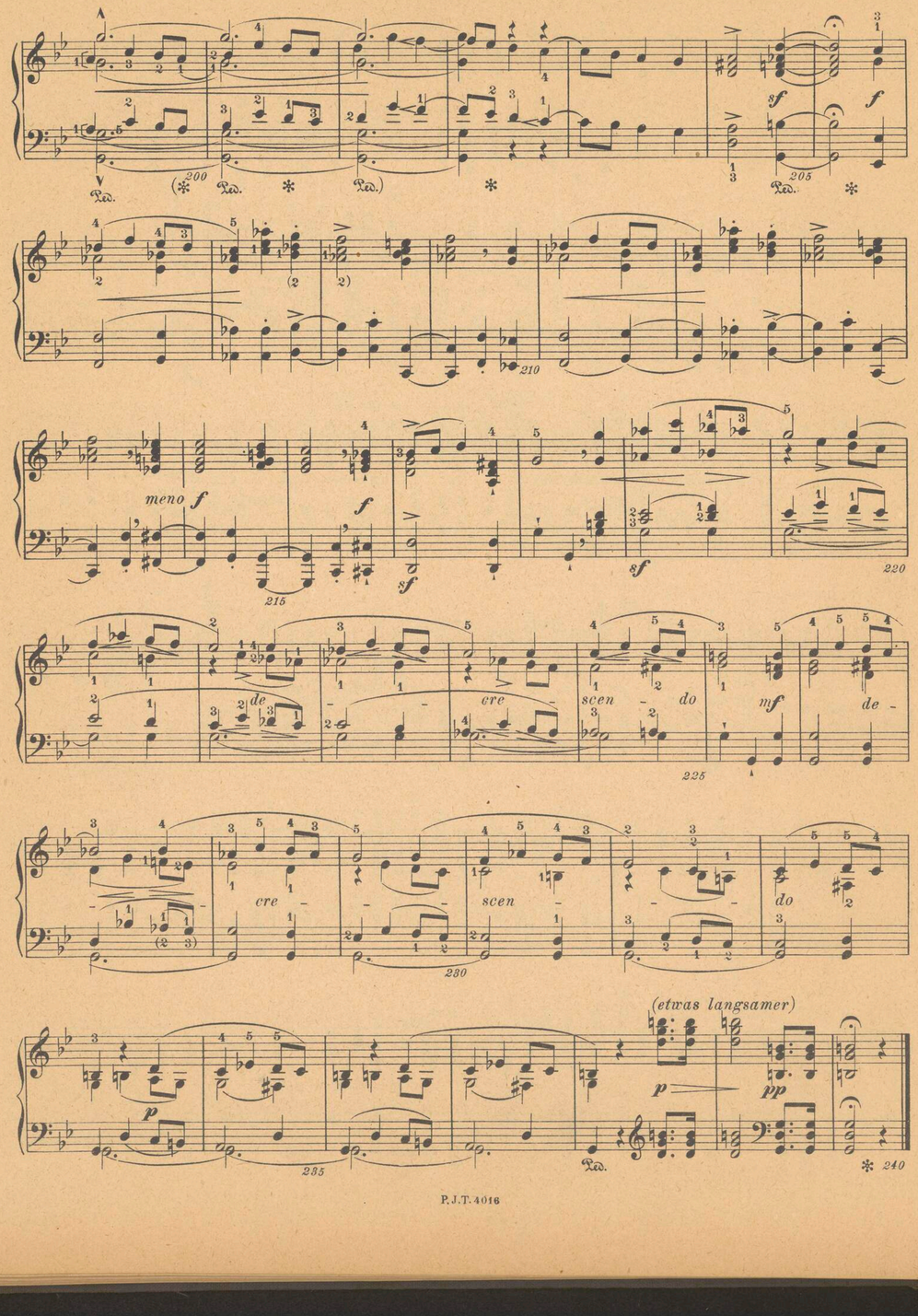
mf mf mf

ruhig p decresc. molto

fp decresc. pp

belebend cresc. f

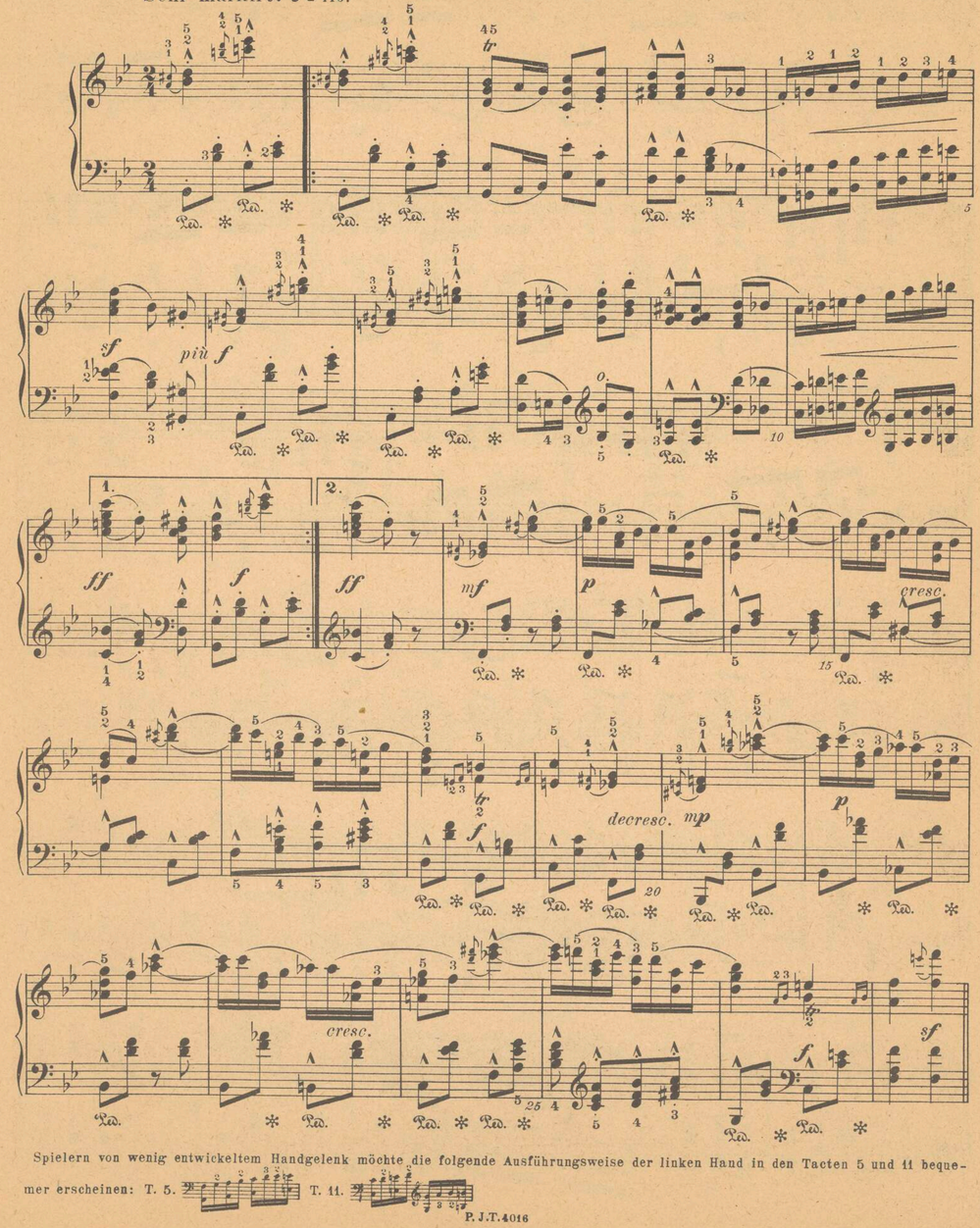
cresc. f ff



14. Geschwindmarsch.

(1849.)

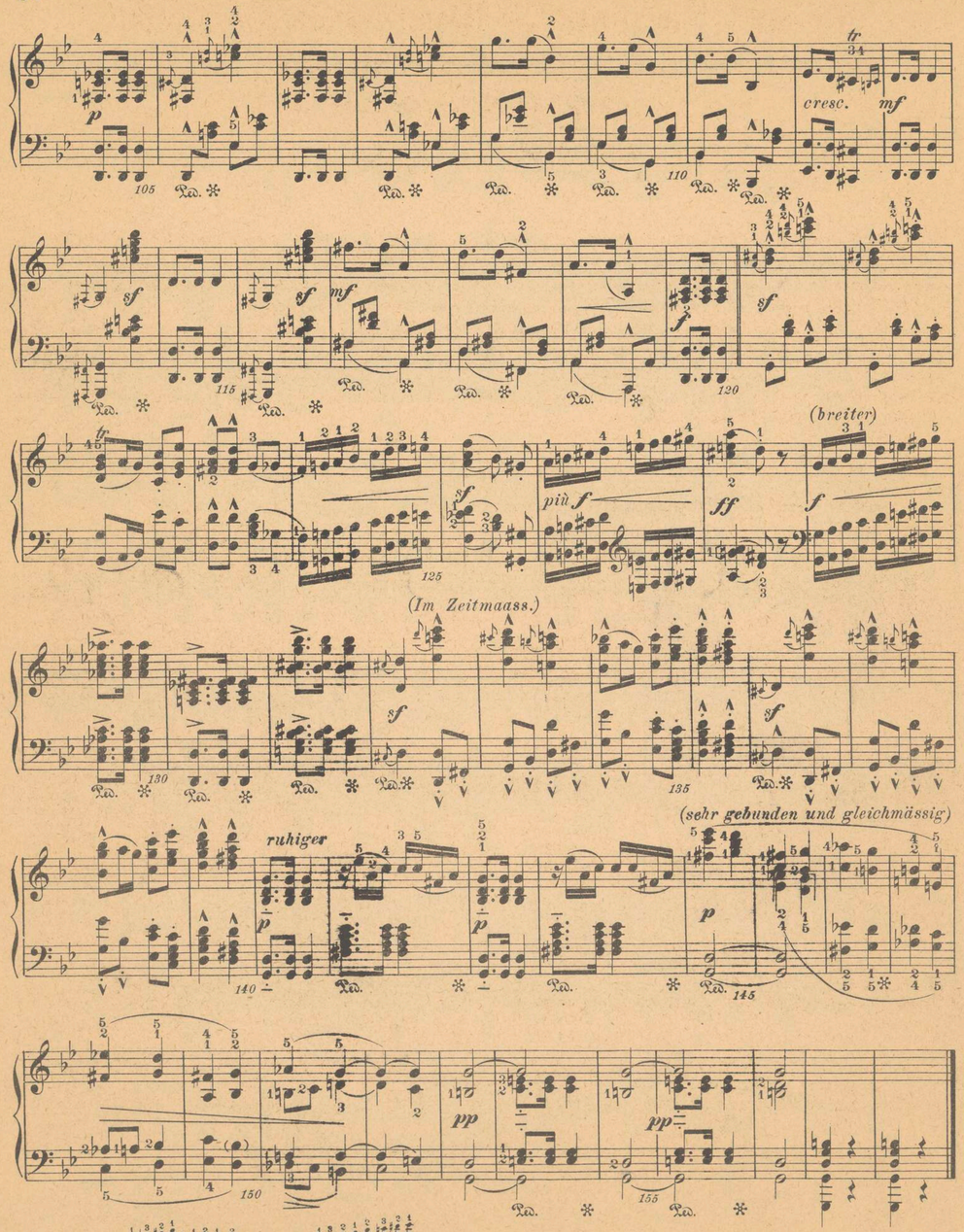
Sehr markirt. ♩ = 116.



Spielern von wenig entwickeltem Handgelenk möchte die folgende Ausführungsweise der linken Hand in den Tacten 5 und 11 bequemer erscheinen: T. 5. T. 11.

p
Ped. * Ped. *
80
p
Ped. *
35
p
Ped. *
p
mf
Ped. *
40
decresc.
p
45
Ped. *
2
cresc.
mf
sf
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
50
55
sf
mf
Ped. * Ped. * Ped. *
f
60
sf
Ped. * Ped. * Ped. *
tr
sf
più f
65
Ped. * Ped. * Ped. *

ff
mf
Ped. * Ped. *
70
cresc.
75
Ped. *
tr
f
decresc.
Ped. * Ped. * Ped. *
80
mp
p
Ped. * Ped. *
cresc.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
85
sf
f
Ped. *
90
p
Ped. *
pp
95
Ped. *
mp
Ped. *
100
mf



T. 227 *l. H.* T. 229.

Robert Schumann's Klavierkompositionen

herausgegeben von Dr. OTTO NEITZEL.

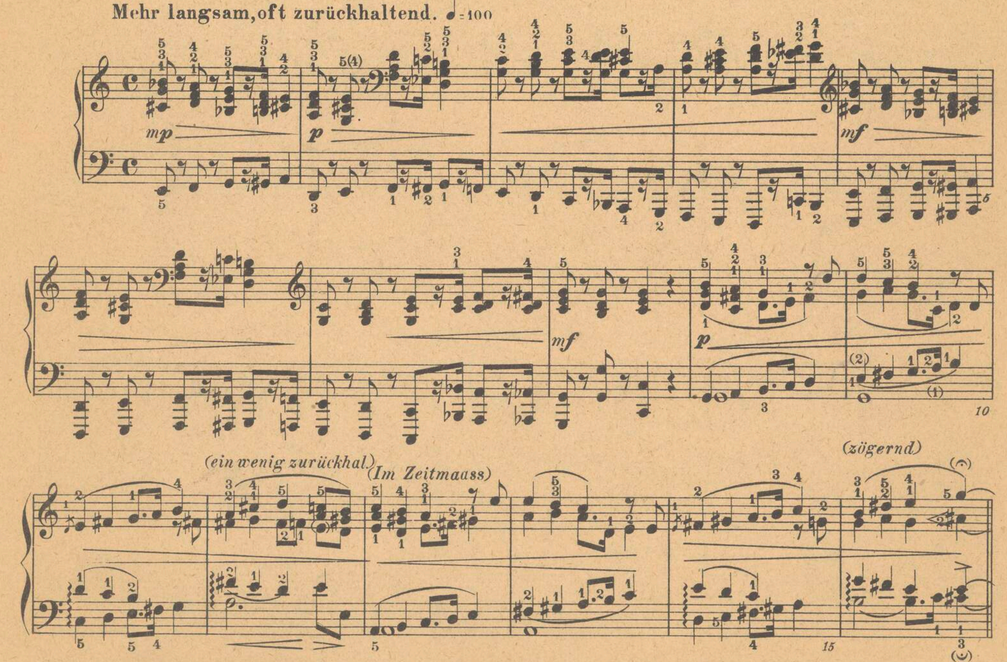
BAND IV. Heft I. Op. 23.

NACHTSTÜCKE.

Über die Entstehungsgeschichte dieser schwermüthigen Stücke giebt Schumann's Brief an seine Verlobte Clara Wieck aus Prag vom 7. April 1839 einen bemerkenswerthen Aufschluss (Jugendbriefe S. 300): „Von einer Ahnung schrieb ich Dir: ich hatte sie in den Tagen vom 24. bis zum 27. März bei meiner neuen Komposition; es kommt darin eine Stelle vor auf die ich immer zurückkam; die ist als seufzte Jemand recht aus schwerem Herzen: ach Gott!" (Gemeint ist wohl der erste Mittelsatz in B-moll aus №3) „Ich sah bei der Komposition immer Leichenzüge, Särge, unglückliche, verzweifelte Menschen, und als ich fertig war und lange nach einem Titel suchte, kam ich immer auf den: „Leichenphantasie" ist das nicht merkwürdig. Beim Komponiren war ich auch oft so angegriffen dass mir die Thränen herankamen"..... Er veröffentlicht die Stücke dann unter dem Titel „Nachtstücke." Dieselben können, ihren musikalischen Werthe nach, zwar nicht zu Sch's Meisterwerken gezählt werden, immerhin sind sie voller Anregung und bieten vor Allem ein ausgezeichnetes Material für den Unterricht.

I.

Mehr langsam, oft zurückhaltend. ♩=100



Die Achtelaccorde mögen überall ihren Werthe nach gehalten und etwas gewichtig genommen werden.

T. 12 Ausführung

Bearbeitung Eigentum von P. J. Tonger in Köln a/Rh.

Stichu. Druck v. F. W. Gadrecht's Nachf., Oscar Brandstetter, Leipzig.

Muz. 3374
Biblioteka TNP im. Zakładów

(Im Zeitmaass)

p mf

mf p

pp pp

(etwas breiter)

p cresc. mf decresc.

Im Zeitmaass (etwas breiter) zögernd

p cresc. dim. mp

p mf

Von T. 25 an trete die Melodie bedeutsam hervor, nach Art eines von Pizzicato-Accorden begleiteten Violoncell-oder Bratschen-Solos.
In T. 36 und 40 mögen nicht tactfeste Spieler zunächst nach Achteln spielen.

p mp mp p mp

p pp

(Im Zeitmaass)

(etwas langsamer)

p pp p

zögernd Im Zeitmaass

(Etwas langsamer) Im Zeitmaass

ppp zögernd

pp mp

pp ppp

p mf

(ein wenig belebend)

mf cresc. f fest

Die beiden nachahmenden Stimmen von T. 49 bis 73 müssen sich deutlich abheben.

ff decresc. f

85

u 90 f

Wieder etwas breiter

95 ff Ped.

ff

100 Ped. bei jedem Accorde

Im- -mer- -lang-

decresc. f decresc. mf

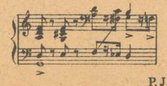
105

-sa- -mer

dim. p im-mer lei- -ser pp

110

T. 90 ist nur mit dem vorgeschriebenen Fingersatze bequem auszuführen. Folgende Fassung möchte bei bessrer Spielbarkeit die beabsichtigte Wirkung kaum beeinträchtigen:



II.

Markirt und lebhaft. ♩=144-152.

mf sf

f Sehr markirt f f f

f f f cresc. ff

10

ff ff ff

15

ff o. zö- -gernd Im Zeit-

20 mit p

maass, doch etwas ruhiger. ♩=126.

zartem Ausdruck

25

zögernd Im Zeitmaass

dim. pp p

30

zögernd Im Zeitmaass

p dim. pp p leicht

35

zögernd Im Zeitmaass zögernd Im Zeitmaass

dim. pp p dim. pp p

40

Im Zeitmaass zögernd zö - gernd Im Zeitmaass

cresc. p mf p

45

zö - - - gernd Im Zeitmaass

cresc. mf p

50

55

Im Zeitmaass Im

zögernd p pp zögernd p

60

Zeitmaass Im ersten Zeitmaass ♩= 144-152.

pp zögernd f sf

65

beeilt

f sf ff ff ff

70

Im Zeitmaass

ff p

75

Im

zögernd. p

80

Zeitmaass

Mel. marcirt p

85

Im Zeit-

zögernd

p mit

90

maass etwas ruhiger ♩=126

zartem Ausdruck

p

95

zögernd

Im Zeitmaass

dim.

(2 1) p

pp

100

zögernd

Im Zeitmaass

p

dim.

pp

p

105

Ped. * leicht

zögernd

Im Zeitmaass

zögernd

Im

dim.

pp

u p

dim.

pp

p

110

Ped. *

Zeitmaass

Im Zeitmaass

zö - gernd

zögernd

Im

p

115

Zeitmaass

p

p

120

zö - - gernd

Im Zeitmaass

zögernd

Im

cresc.

p

125

Ped.

Zeitmaass

Im Zeitmaass

pp

zögernd

p

pp

130

Ped. *

Im ersten Zeitmaass ♩=144-152.

zögernd

f

sf

sf

f

135

Schnell.

ff

ff

f

Ped. * Ped. *

140

III.

Mit grosser Lebhaftigkeit ♩.=88

f *cresc.* *ff* *decresc.* *mf*

Etwas ruhiger. ♩.=76

p Melodie hervorheben

T. 30-32. Andre Spielweise:

de- - cre- - scen- - do

pp

Ped.

Mit Verschiebung.

85

90

95

100

Ohne Verschiebung.

cre- - scen-

105

do

110

be- - schleu- - - - ni - gend

115

120

Erstes Zeitmaass ♩.= 80

cresc.

decresc.

125

130

135

140

mf

145

150

decresc.

155

di- - mi- - nu- - en- - do *pp* *cresc.*

160

Noch lebhafter. ♩.=108

mf cresc. f

165 170

f de- -cre- -scen- -do

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. 175 * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * 180

mf cresc. f

185

mf mf

190 195

mf cresc. f

200

sf f sf f (zö- -gernd) sf f sf

205 210

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

In T. 177 würde im 3. Viertel *a* statt *ais* natürlicher erscheinen, auch die vorübergehende Dissonanz *gis a* dürfte kaum als störend empfunden werden.

Erstes Zeitmaass ♩.=88.

sf f sf cresc. ff

Ped. * Ped. * 215 Ped. * Ped. *

decresc. f sf f

220 Ped. * Ped. * Ped. *

sf f f mf

225 Ped. * Ped. * Ped. * 230

Ped. * f

235

p decresc.

240

f

245 Ped. *

Biblioteka TNP Im. Zeleńskich

IV.

Langsam. ♩= 66. Einfach. ♩= 96.

Im Zeitmaass

zögernd decresc.

zögernd

Die Oberstimme ist ein wenig hervorzuheben; die Arpeggios sind in den Tacten 8–10 nur von der rechten Hand auszuführen, während die Octaven der linken Hand genau mit der untern Note der Accorde der rechten Hand zusammenfallen müssen. Das Pedal ist bei jedem Accord während der Dauer eines Achtels aufzuheben.

Zu T. 11 u. 12. Ausführung:

Im Zeitmaass. Mit Ausdruck. dim.

zögernd Im Zeitmaass.

dim. zögernd Langsam.

Im Zeitmaass ♩= 69.

zögernd

Zurückhaltend. immer langsamer Langsam.

Robert Schumann's Klavierkompositionen

herausgegeben von Dr. OTTO NEITZEL.

BAND IV. Heft II. Op. 86.

WALDSCENEN
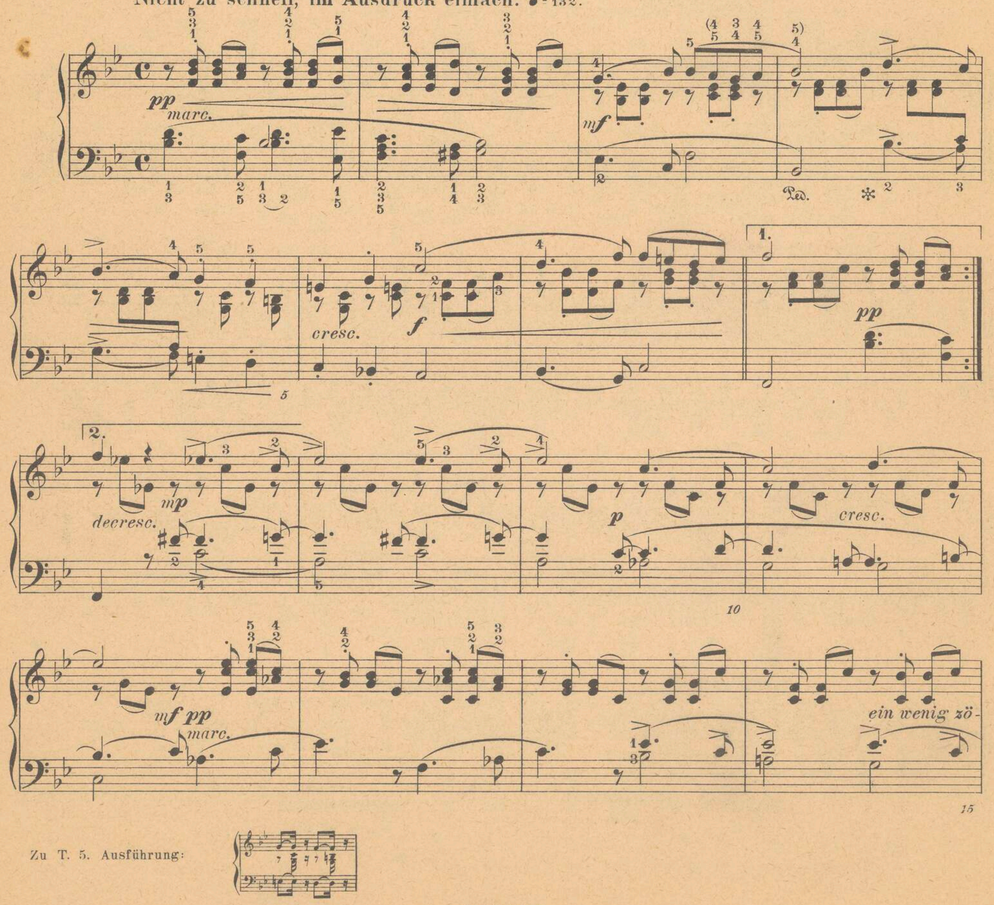
9 KLAVIERSTÜCKE

Fräulein ANNETTE PREUSSER zugeeignet.

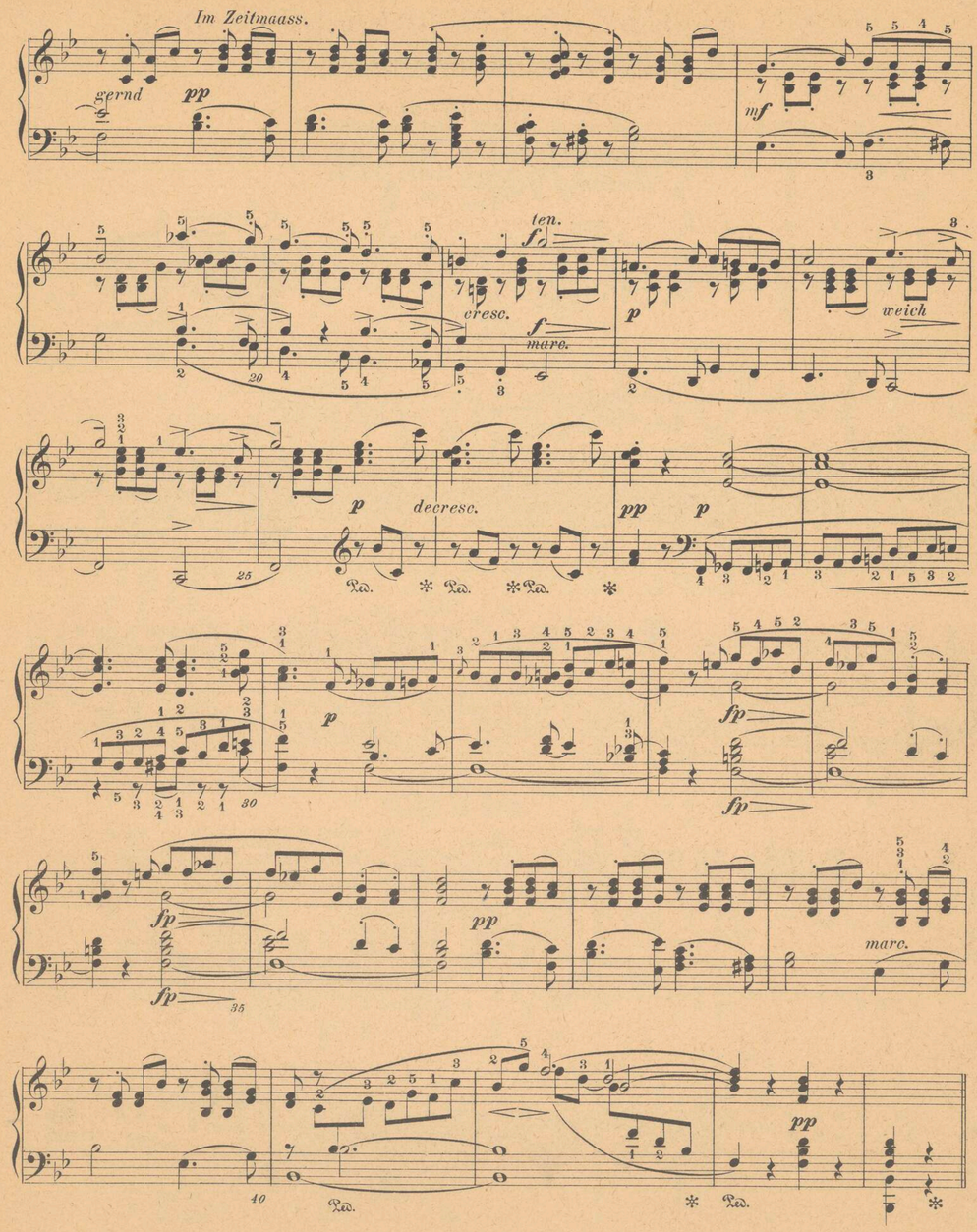
(Entstanden in den Jahren 1848–49.)
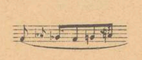
1. Eintritt.

Nicht zu schnell, im Ausdruck einfach. ♩= 132.



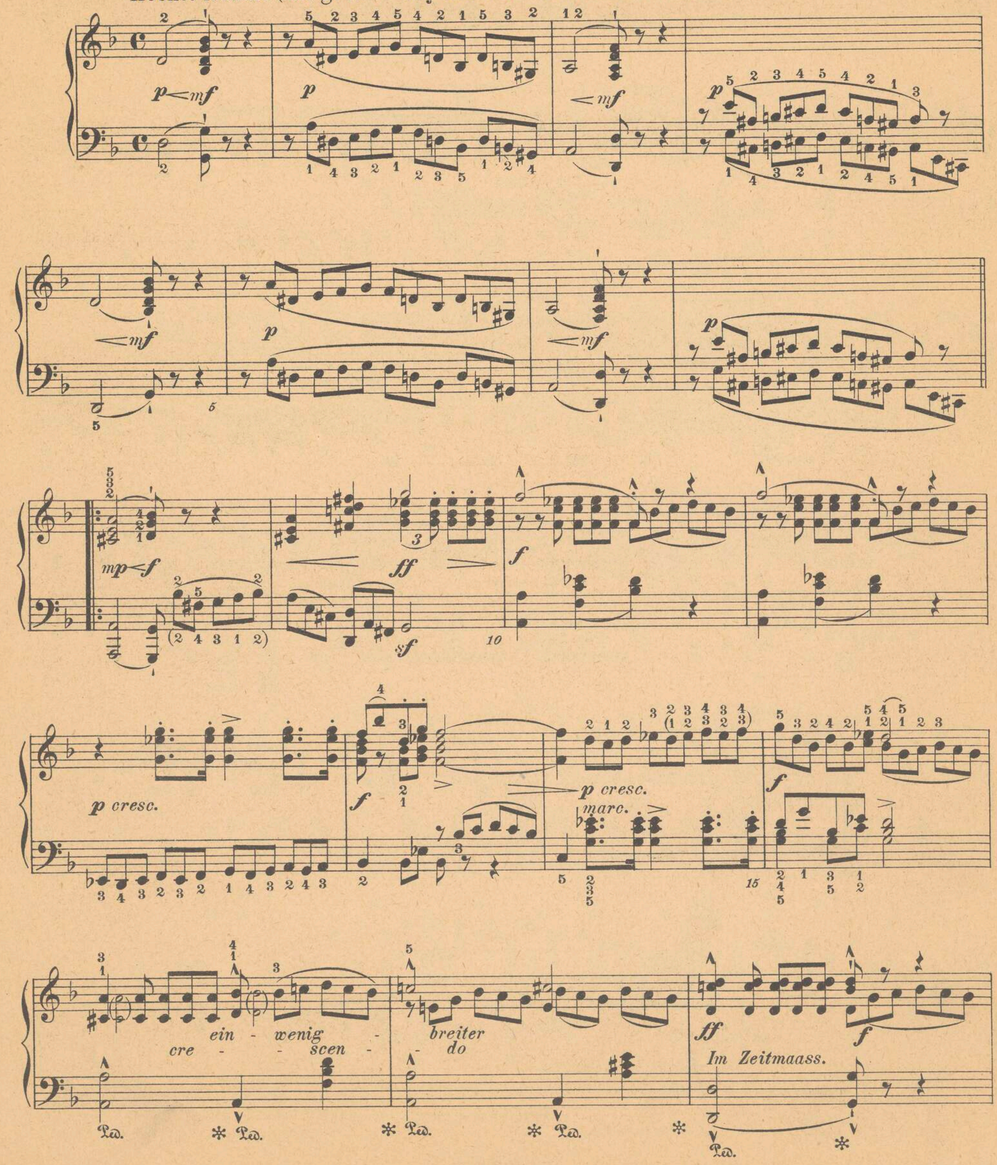
Zu T. 5. Ausführung:
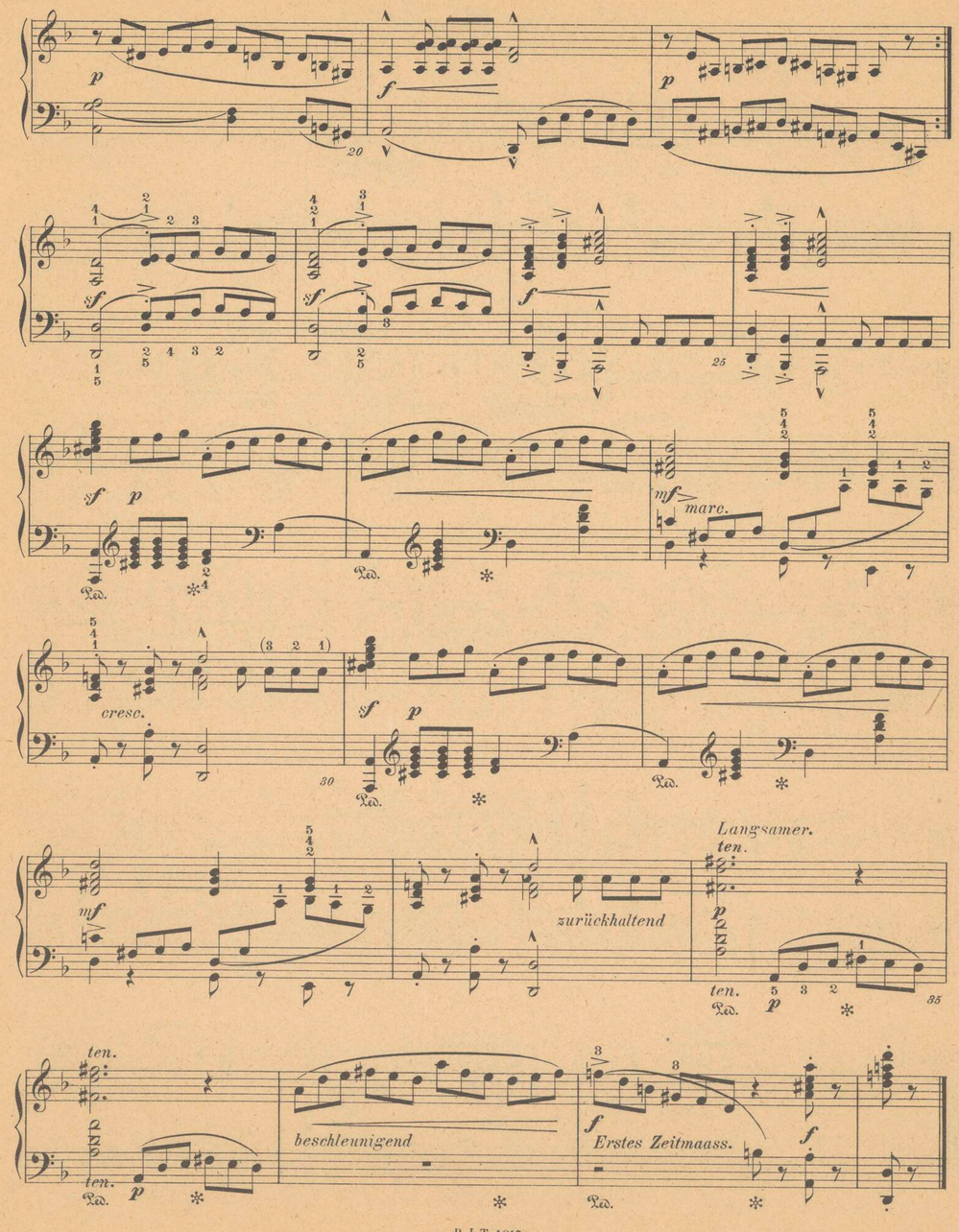


Zu T. 31.  würde natürlicher klingen.

2. Jäger auf der Lauer.

Höchst lebhaft (mit grosser rhythmischer Bestimmtheit.) ♩ = 78.





3. Einsame Blumen.

Einfach. ♩= 96.

p sehr gebunden und singend

dim.

cresc.

ein wenig zurück.
haltend
mf *dim.*

p

Im Zeitmaass.

dim.

Ein wenig belebt. *fp*

marc.

fp

Im Zeitmaass.
p

cre - scen - do
ein wenig zurück-
haltend
mf

Im Zeitmaass.

dim.

ausdrucksvoll
p

fp *pp* *p*

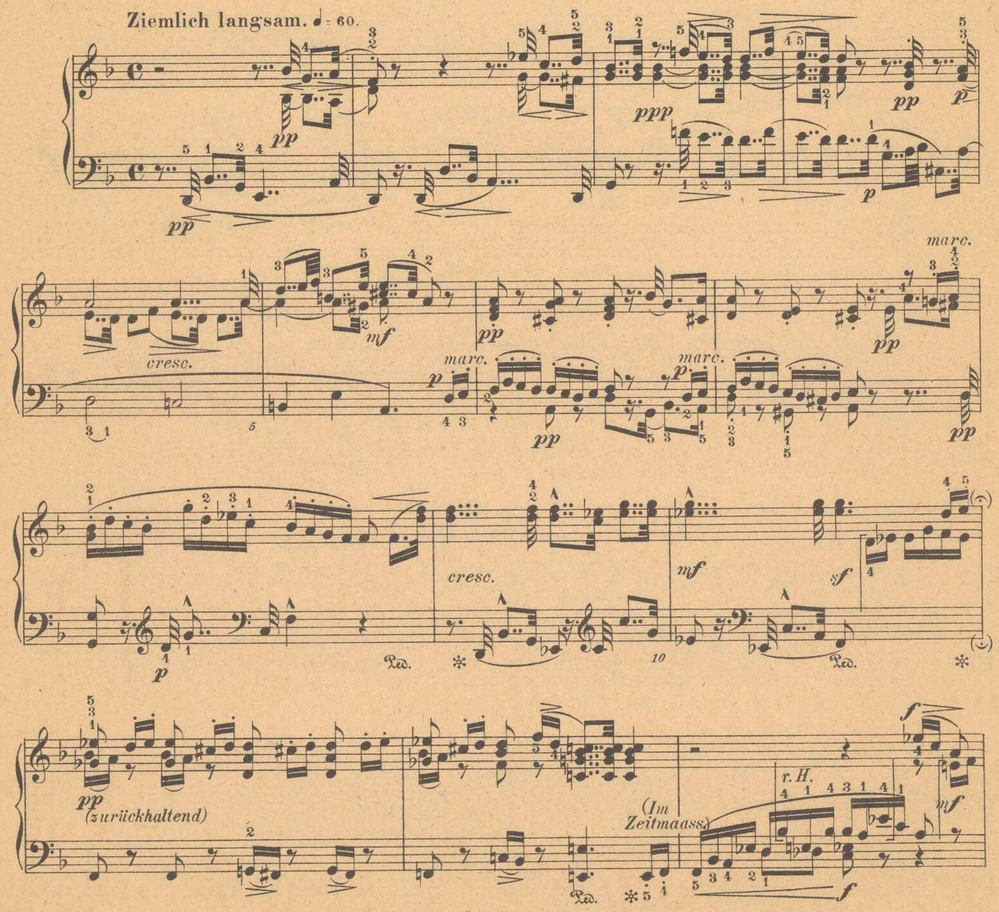
immer leiser und langsamer
pp

4. Verrufene Stelle.

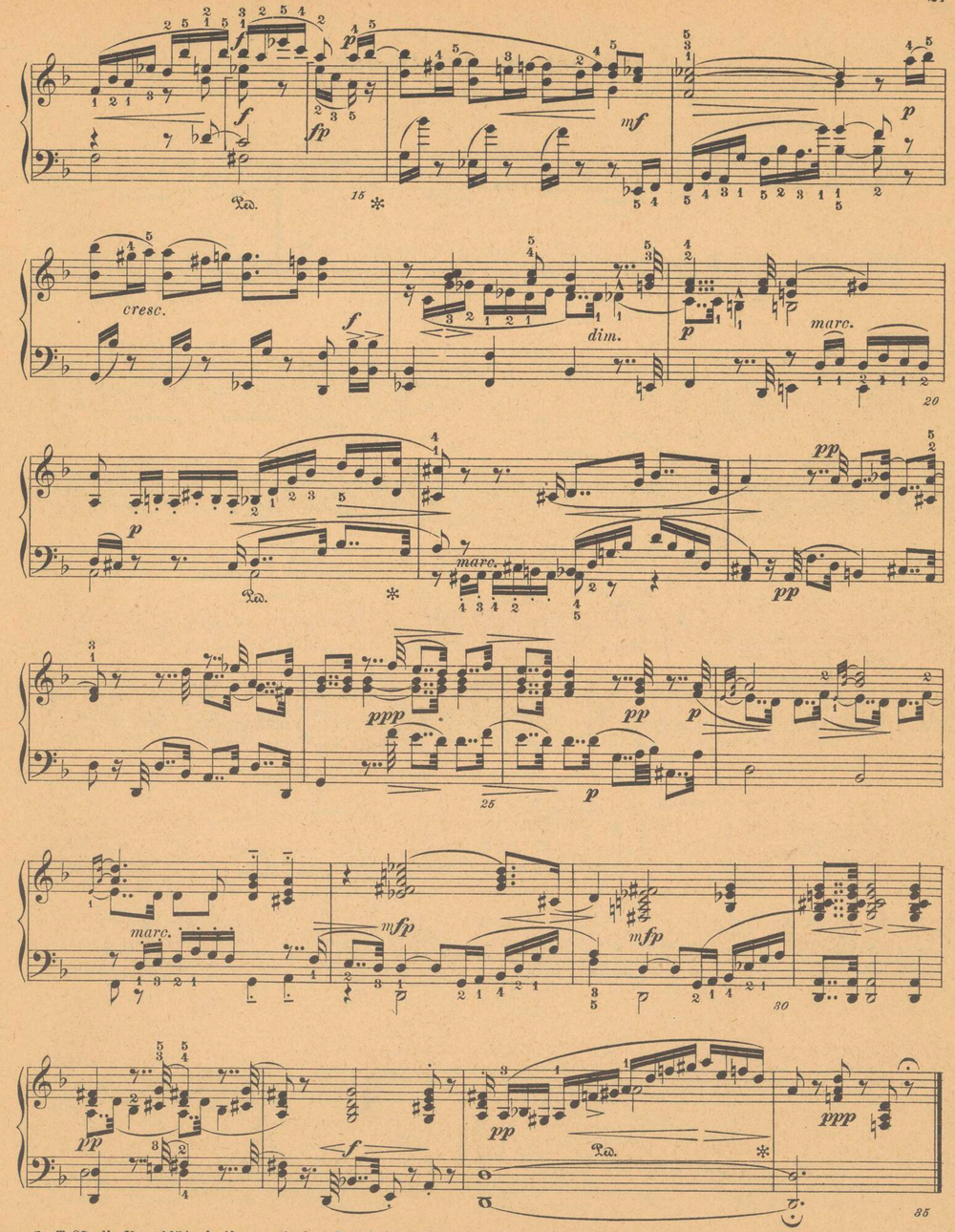
Die Blumen, so hoch sie wachsen,
Sind blass hier, wie der Tod;
Nur eine in der Mitte
Steht da im dunkeln Roth.

Die hat es nicht von der Sonne:
Nie traf sie deren Gluth;
Sie hat es von der Erde,
Und die trank Menschenblut.

F. Hebbel.



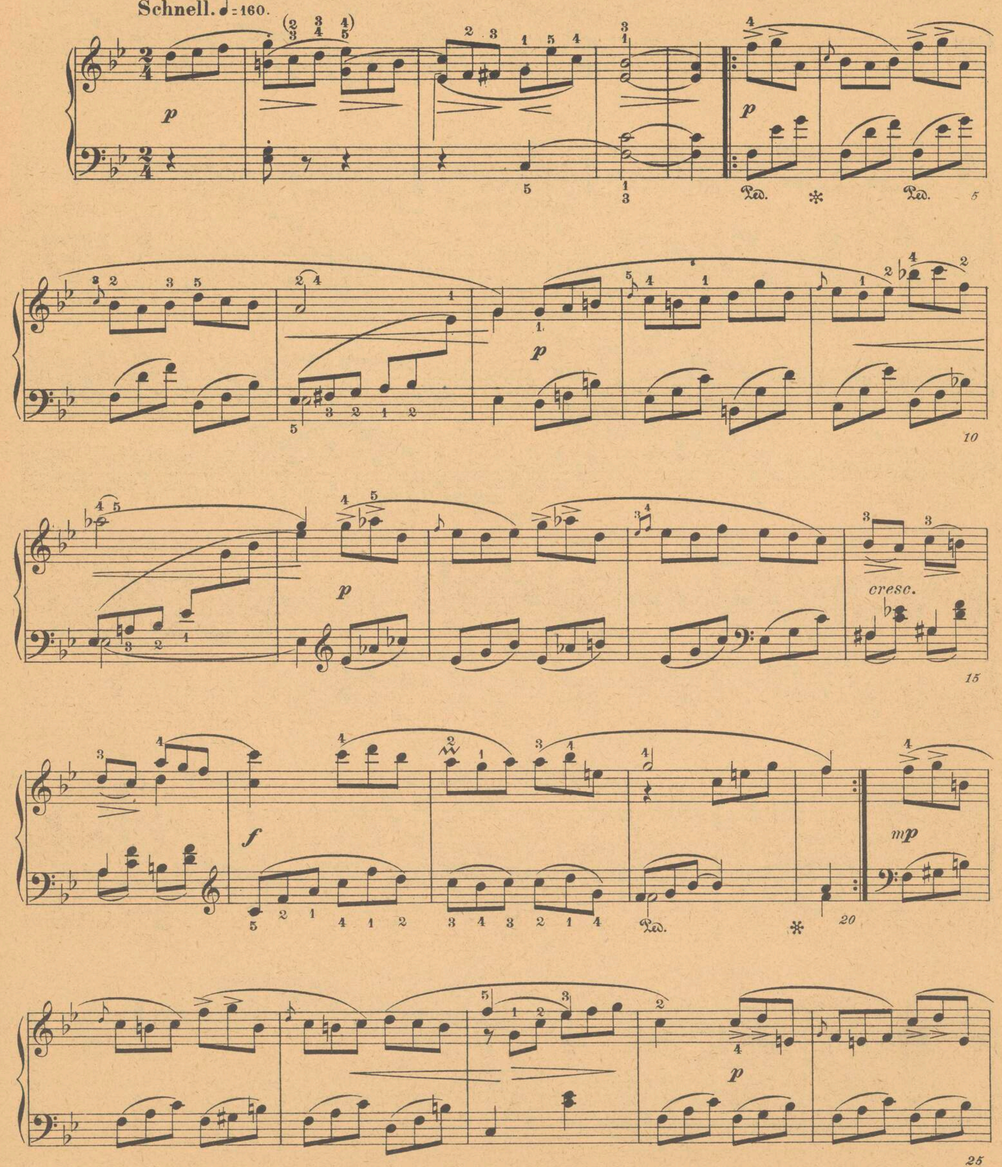
Um jeder rhythmischen Ungenauigkeit vorzubeugen, zähle man zuerst Achtel, hier und da, bei entsprechender Verlangsamung des Zeitmaasses, sogar Sechzehntel.

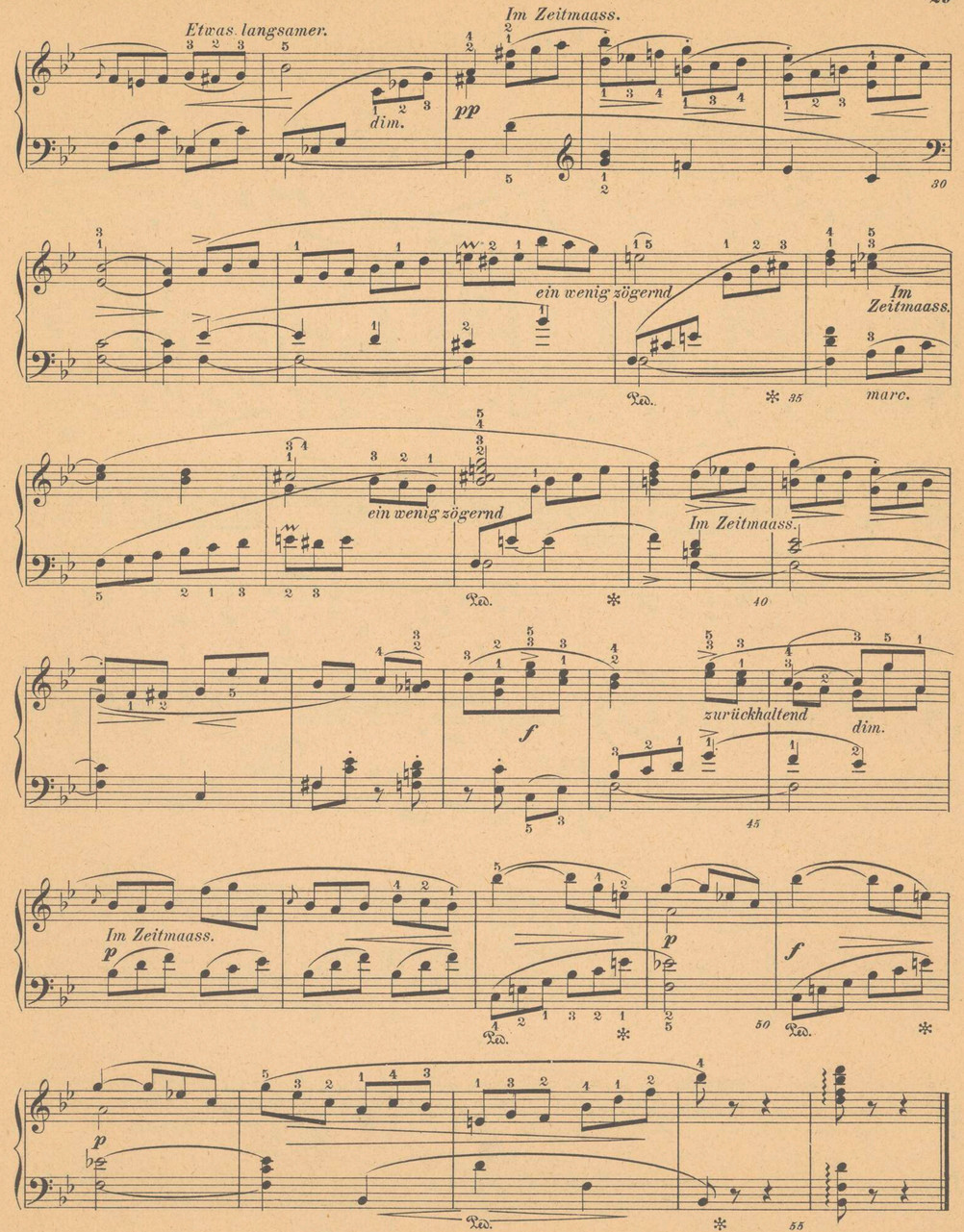


Zu T. 27. die Vorschläge beginnen mit dem Takttheil, zu dem sie gehören, nicht vorher.

5. Freundliche Landschaft.

Schnell. ♩= 160.





6. Herberge.

Mässig und gemächlich ♩= 130

mf

cresc.

f

sfp

p

marc.

zögernd

Im Zeitmaass.

decresc.

leicht

hervortretend

Etwas zurückhaltend.

cresc.

fp

belebt

etwas zu-

rückhaltend

Im Zeitmaass.

ff

mf

decresc.

pp

Etwas zurückhaltend.

singend

dim.

ten.

Etwas langsamer.

ppp Im Zeitmaass.

7. Vogel als Prophet.

Langsam, sehr zart. ♩ = 63.

pp

Ped. ✻ Ped. ✻

Ped. ✻ Ped. ✻ 5
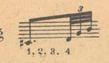
marc.

Ped. ✻ Ped. ✻ 5 4 2 1 ✻

ausdrucksvoll

o. *marc.* *p*

Ped. ✻ 10 Ped. ✻ ✻

Eine genaue Rhythmisirung  ist überall zu beobachten.

Ob die vom Komponisten vorgeschriebenen kleinen Bogen, welche die Noten jedes Viertels umschliessen, ein Absetzen desselben zur Folge haben sollen:  mag dem Geschmack des Spielers überlassen bleiben. Grosse Meister des Klavierspiels, welche dieses Stück in ihren Concerten zu Gehör gebracht haben, pflegten jedes Absetzen zu vermeiden.

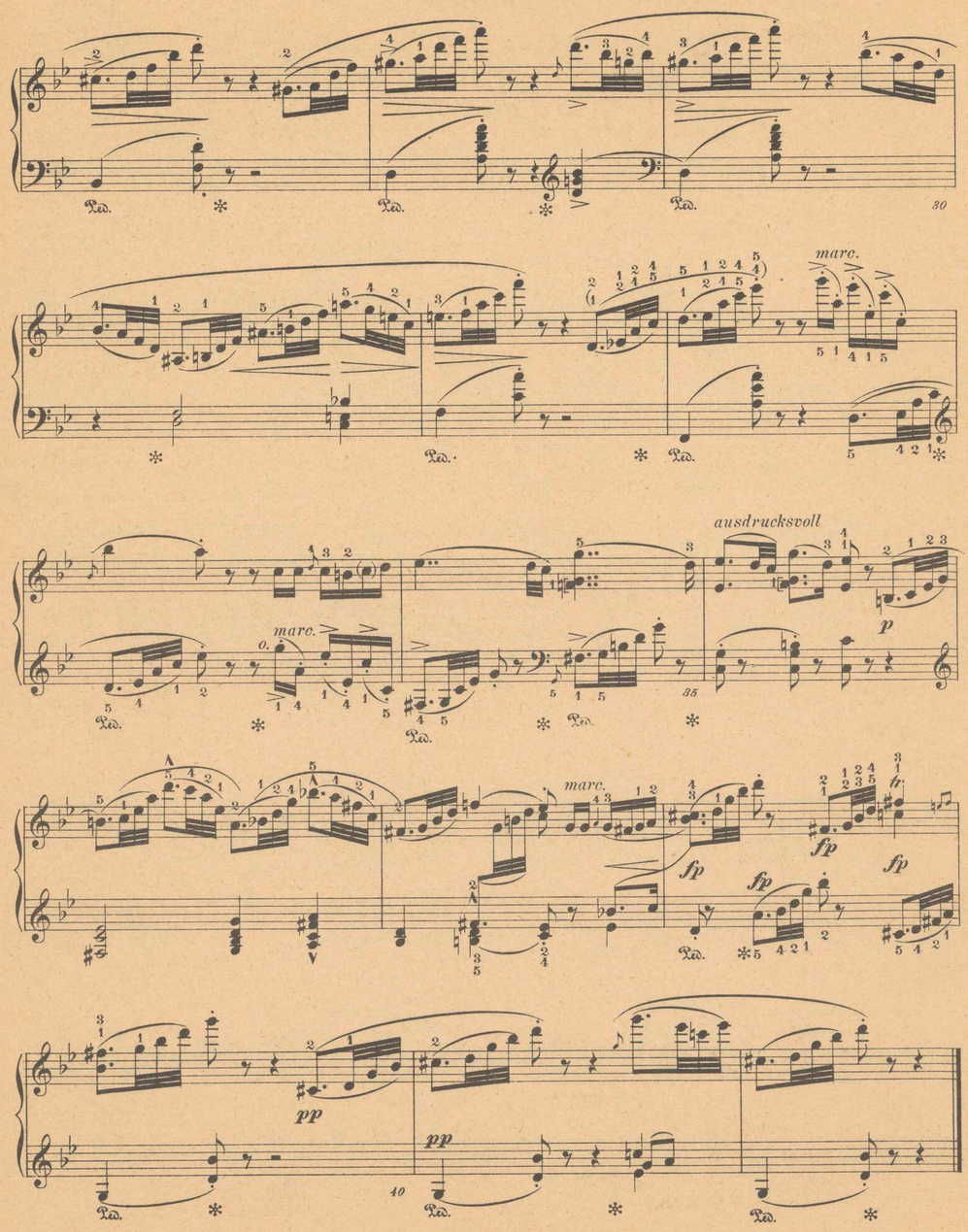
marc. *o.* *fp* *fp* *fp* 15

pp *pp* *verhallend* *Sehr gebunden, mit weichem Anschlag.* *p*

marc. Ped. 20 ✻

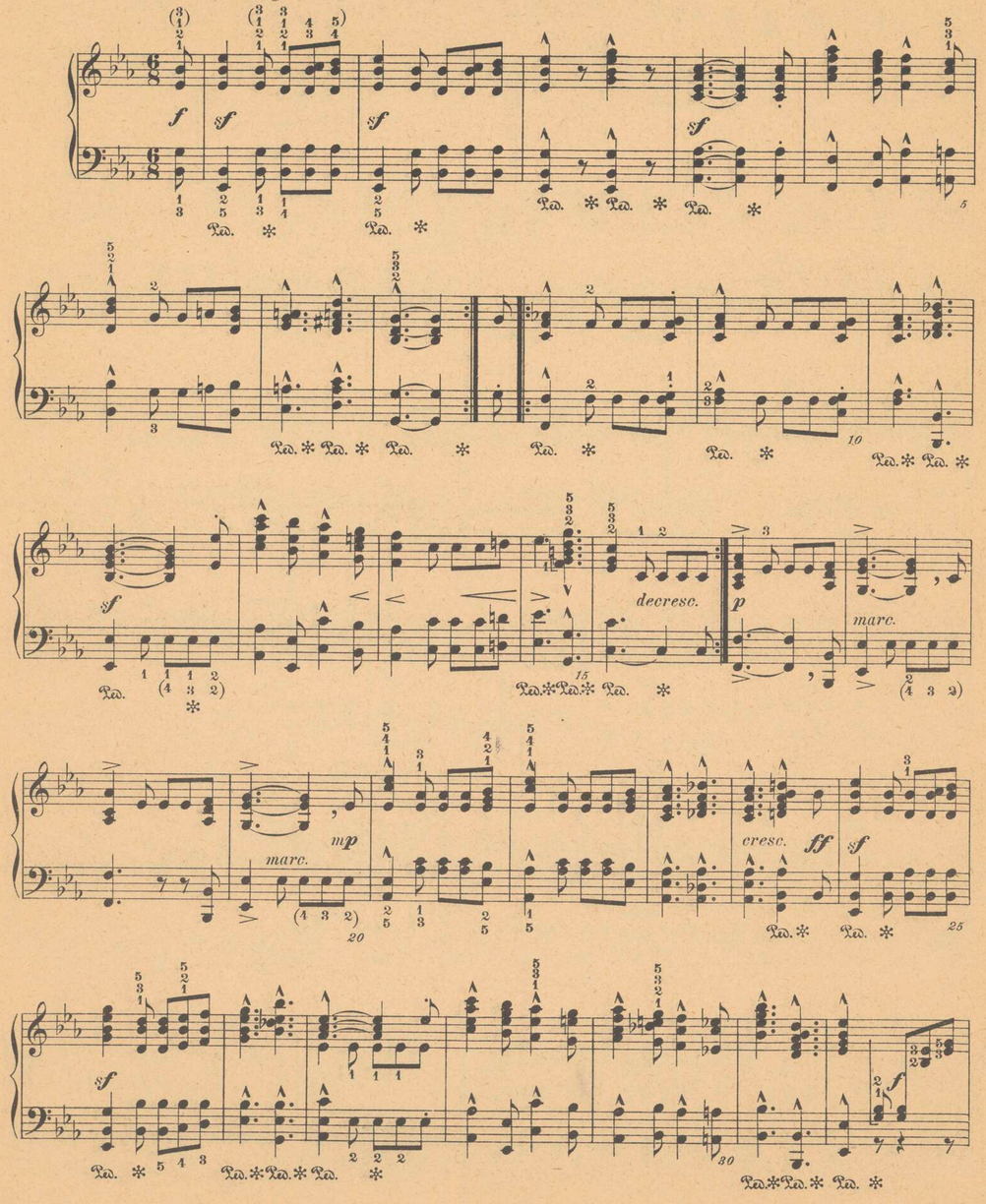
pp *Verschiebung.* *Etwas langsamer.* Ped. ✻ *p*

Im Zeitmaass. *pp* *Ohne Verschiebung.* Ped. ✻ 25 Ped. ✻



8. Jagdlied.

Rasch, kräftig.



cresc. f

sf

mf

etwas breiter

dim.

p

Etwas ruhiger.

mf

p

Im Zeitmaass.

f

sf

decresc.

p

marc.

mp

cresc. ff

sf

cresc. f

mf

etwas breiter

9. Abschied.

Nicht schnell. ♩= 80

Sehr gesangsvoll.

p *mf*

zart *p* *cresc.*

mf *p*

zart. *mp*

p

zögernd *Im Zeitmaass.*

mf

zart *p* *cresc.*

mf *p*

pp

mp

35

Ped. * Ped. *

zögernd

cresc. marcato

mf decrese.

Ped. *

p

40

Ped. *

marc.

45

Immer schwächer.

pp

r. H.

l. H.

50

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

1820 TNP
Biblioteka im. Zielińskich
Tow. Nauk. Płockiego
Muz. 337/1-4

D. 26/4564.

Premium bezpłatne dla rocznych abonentów ECHA MUZYCZNEGO, TEATRALNEGO i ARTYSTYCZNEGO *na rok 1888.*

Kilka uwag o wykonywaniu dzieł
ROBERTA SCHUMANNA
ORAZ
ŻYCIORYS KOMPOZYTORA.

Roberta Schumanna zaliczyć możemy do ultra-romantyków. Niepospolita oryginalność jego pomysłów, swoboda formy, okoliczności nareszcie, w jakich twórczość swoją rozpoczął, wszystko za tem przemawia. Nie chcemy twierdzić, iż jedynie dla wydania wojny panującemu ogólnie klasycyzmowi, Schumann w tak luźnej formie zaczął komponować. Jednakże bogactwo fantazyi, które czuł w sobie, w tych pierwszych utworach z pewnością przejawiło się z wyjątkową siłą i nawet nieraz uniosło go za daleko. W późniejszych dziełach, gdy gorączka pierwszego boju ostygła, gdy zjawienie się takiego pioniera jak Chopin poparło jego usiłowania żywym przykładem, doszedł Schumann nieraz do artystycznej równowagi, tworząc dzieła tak skończone jak kwintet i kwartet fortepianowy, jak symfonia B dur, kwartety, tria, koncert na fortepian. Wielkie te rozmiarami utwory, szczególniéj z tego względu tak wysoko stoją w opinii znawców, że piękne jak zawsze u niego myśli, są w nich rozrzucone z mniejszem marnotrawstwem, a za to zużytkowane i przetrawione wybornie. Ale jeżeli o samych pomysłach mówić mamy, to posiadał ich Schumann zawsze moc nieprzebraną, i to pełnych wdzięku, oryginalności i humoru. Pod tym względem drobniejsze rozmiarami jego utwory, są prawdziwym rogiem obfitości, z którego co raz nowe wychodzą skarby.

Nie możemy lepszym wstępem opatrzyć obecnego dziesięcio-tomowego wydania wyboru dzieł Schumannowskich, jak przypominając czytelnikom życiorys, skreślony w N-rach: 51, 52, 53, 54, 55 i 56 „Echa" przez Maurycego Karasowskiego.

I.

„Wmałéj, saskiéj mieścinie Zwickau (po serbsku Zwykowa), na początku bieżącego wieku, mieszkała rodzina, składająca się z ojca, matki i pięciorga dzieci, to jest czterech synów i jednej córki. Ojciec, August Schumann, po wielu niefortunnych próbach kupieckiego zawodu w Lipsku, osiedlił się ostatecznie w Zwickau i tam wspólnie z bratem swoim założył w 1808 roku księgarnię. Był to zresztą człowiek umysłowo dosyć wykształcony, oczytany, posiadający wiele zamiłowania do literatury. Przebywając jeszcze w Lipsku, próbował już sił swoich na tem polu, a teraz mając własną księgarnię, obiecywał sobie literacką swoją pracą byt jéj utrwalić, zapewnić. Jakoż założył zaraz dziennik pod tytułem: *Erzgebirgische Boten;* od roku 1813 do 1826, wydawał arkuszowe pismo: *Erinnerungsblätter*, a oprócz znacznych rozmiarów dzieła: *Zeitunglexikon von Sachsen*, publikował przytem tak nazwane kieszonkowe wydanie klasyków wszelkich narodowości, następnie przez wielu innych wydawców niemieckich naśladowane. Ale najważniejszem Schumanna przedsięwzięciem było wydanie w niemieckim języku dzieł Walter-Scotta i Byrona. Poezye tego ostatniego tak silny urok na nim sprawiały, iż sam zajął się tłómaczeniem *Child Harolda*.

Pomijając dalsze czynności literackie zabiegłego księgarza, dodamy tylko, iż przyczyniły się one wielce do nadania rozgłosu jego zakładowi; więc też rozwijał się on pomyślnie, handel szedł dobrze, rodzina Schumanna, dzięki zarazem zabiegliwej gospodarności jego małżonki, miała już byt swój skromny zapewniony. Tylko niestety, z tą rodziną mu się nie wiodło; z pięciorga dzieci, w następstwie czasu, pozostał przy życiu jedynie syn najmłodszy Robert, urodzony 8 czerwca 1810 roku w Zwickau, w domu położonym na rynku pod numerem 5. Godnem wydaje nam się być zanotowania, iż siostra jego Emilia, cierpiąc wciąż na chorobę umysłową, dostawszy obłąkania, zmarła w dwudziestym roku życia.

Robert uważanym był powszechnie za piękne dziecko, a matka z domu Schnabel, córka chirurga z Zeitz, bardzo Benjaminka swojego pieściła. Była to kobieta przyjemnéj powierzchowności, lecz nieco próżna i przesiąkła wadami małomiasteczkowego wychowania. W późniejszych latach rozwinął się w niéj ja-



kiś marzycielski sentymentalizm, zamieniający się niekiedy w gwałtowne, dziwaczne wybuchy, co naruszało spokojność małżeńskiego pożycia. Ojciec zajęty sprawami handlowemi, mało mógł zwracać uwagi na wychowanie małego Roberta, więc też kobiety otoczywszy go swoją opieką, psuły pieszczotami. Każde jego życzenie święcie musiało być spełnione, nie znosił bowiem żadnego oporu. Wywiązała się w nim później z tego powodu pewna niewieścia drażliwość charakteru, zatruwająca mu często życie zgryzotami.

Z rozpoczęciem szóstego roku, oddano Roberta do szkoły. Nie można powiedzieć, aby okazywał jakie szczególne umysłowe zdolności do nauki; był sobie ot takim uczniem, jak wielu innych, tylko w zabawach z rówieśnikami, czy z poczucia własnej wyższości, czy z wrodzonej ambicyi, starał się zawsze im przewodzić. Gdy się bawiono w żołnierzy, on przywłaszczał sobie pułku Fryd
w Zwickau,
zajmowania
się często dla
zarta, Weber

Zacny ojci
syna, w miej
pian nowy w
kich najnows
twością przyc
ażeby z syna
ta, to przynaj
téj sztuki, po
pującem: por
księgarni, Ro
z opery „*Tig*
się tu dostały

komendę. Ulegano jéj chętnie, bo go kochano, bo był zawsze uczynnym, dobrym i gotowym do wszelkiéj szkolnéj pomocy kolegą. Jak wielu innych znakomitych muzyków, Robert także bardzo wcześnie, bo mając zaledwie lat siedm, począł się uczyć gry na fortepianie. Pierwszym jego nauczycielem był baccalaureus przy miejscowem liceum, Kuntzsch, spełniający także w kościele farnym obowiązki organisty. Niewiele od niego Robert mógł się nauczyć, bo Kuntzsch był tylko muzykiem z przypadku, w każdym jednak razie zawdzięczał mu pierwszy impuls w rozwoju wrodzonego muzykalnego swojego talentu. Młody chłopiec tak dalece zagłębiał się w muzykę, iż nie mając wyobrażenia o generałbasie, począł zajmować się kompozycyą. Pierwsze swojego pomysłu tańce układał pomiędzy siódmym a ósmym rokiem życia, z postępem zaś techniki fortepianowéj rozwinęła się w nim zdolność do improwizacyi, co kolegów jego nieraz w podziw i zachwycenie wprawiało.

Obok muzyki, próbował Robert także sił swoich twórczych na polu literatury, ułożył bowiem dramat o rozbójnikach, który przy pomocy ojca, starszego brata Juljusza i kilku innych rówieśników, udało mu się na urządzonéj przez niego scenie wystawić i to nawet za opłatą ze strony odpowiedniej publiczności!

Ojciec Roberta, sam trochę literat, zachęcał syna usilnie do obrania zawodu autorskiego, w nadziei, iż może ohjawi się w nim talent, na którym jemu samemu zbywało. Więc chłopiec układał wiersze okolicznościowe, powinszowania dla siebie i kolegów, lecz to wszystko trwało niedługo, jak o tém zaraz się przekonamy. W roku 1819, z porady lekarzy, ojciec dla poratowania słabego zawsze zdrowia, musiał na kilka tygodni udać się na kuracyę do Karlsbadu. Ażeby nie być samotnym, wziął z sobą Roberta. Przebywał tam właśnie najsławniejszy podówczas fortepianista, Ignacy Moscheles, któ-