

Edition Eulenburg
No. 707

SCHUMANN

PIANO CONCERTO

A minor/a-Moll/La mineur

Op. 54



Eulenburg

ROBERT SCHUMANN

PIANO CONCERTO

A minor/a-Moll/La mineur
Op. 54

Edited by/Herausgegeben von
Bernhard R. Appel



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VI
Préface	IX
I. Allegro affettuoso	1
II. Intermezzo. Andantino grazioso	72
III. Allegro vivace	82

© 2013 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

As a young man Schumann was already giving attention to the piano concerto genre. But his attempts from the years 1827/28 and 1830/31 (Piano Concert in F major) and the concerto movement in D minor from the year 1839 remained fragmentary. Even the plan to rework the Abegg Variations Op. 1 into a piano concerto (1831/32), was not realized. Only the symphonic successes of 1841 (*Frühlingssymphonie* Op. 38, *Ouvertüre, Scherzo und Finale* Op. 52) spurred Schumann on to the composition of an epoch-marking piano concerto. Clara Schumann reported for May 1841 in their joint *Ehetagebuch* [‘Marriage Diary’], that Robert is working on ‘a piano fantasy with orchestra’.¹ On 20 May 1841 he produced, completely orchestrated, the one-movement concert piece called *Phantasie*. At the beginning of August Schumann once more polished up the work for handing over to a copyist who then extracted the performance parts. Finally, on 13 August 1841 two private trial performances of the *Phantasie* took place with the Leipzig Gewandhaus orchestra under the direction of the concertmaster Ferdinand David, in which Clara played the solo part. She was enthusiastic about the work. She was especially pleased that the piano is so closely interwoven with the orchestra: ‘the one cannot be conceived without the other’.²

With her observation Clara Schumann emphasized an essential characteristic that was also true of the piano concerto later (1845) expanded to three movements. Schumann, who as editor of the *Neue Zeitschrift für Musik* had the keenest awareness of contemporary piano concertos and developed at the same time his own ideas of the future of the genre, already postulated in 1839, two years before the genesis of his one-movement *Phantasie*, a new concertante relation between piano and orchestra. The

orchestra must be combined with the piano in a new equal fashion, he maintained in 1839 in conjunction with the review of piano concertos by Moscheles (Op. 93) and Mendelssohn (Op. 40).³ With his one-movement *Phantasie* (1841) he finally realized that concerto concept compositionally that he had already outlined in 1836 in the context of an earlier review in the *Neue Zeitschrift für Musik*:

We must come up with a genre [of one-movement concerto pieces] that consists of a longer movement in a moderate tempo, in which the preliminary section would take the place of a first Allegro, the cantabile section, that of the Adagio, and a brilliant ending, that of the Rondo. Perhaps the idea suggests what we in fact would most like to carry out with an extraordinary composition of our own.⁴

Immediately after the Leipzig trial performance Schumann once again revised the one-movement *Phantasie*. With a view to anticipated publication ‘he now put his Fantasy in order, still taking out a horn or a bassoon here and there’, reported Clara.⁵ However, all efforts to promote the concert piece for publication remained unsuccessful. Even public performances of the *Phantasie*, which Schumann hoped for in Leipzig and Weimar,⁶ were not to become a reality. In his lifetime the original version of the *Phantasie für Klavier und Orchester* remained, apart from the one-time private trial performance, unperformed and unpublished. Years later, in the summer of 1845, the composer took the work up again in order to recast it fundamentally. In 1844 he had given up his editorial activity with the *Neue Zeitschrift für Musik* that he founded

³ Martin Kreisig (ed.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, 5th issue, Vol.I (Leipzig, 1914), 386

⁴ *ibid.*, 163

⁵ *Tagebücher*, Vol.II, 183; entry for the time from 8 to 22 August 1841

⁶ Cf. Schumann’s letter of 6 June 1841 to the Weimar court capellmeister Hippolyte André Chelard, in: Hermann Erler, *Robert Schumann’s Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, Vol.I (Berlin, 1887), 261

¹ *Robert Schumann. Tagebücher*, vol. II: 1836–1854, ed. Gerd Nauhaus (Basel, Frankfurt a. M. [1988]), 162

² *ibid.*, 180f

IV

in Leipzig, in order to settle in Dresden as a free-lance composer. Without any ostensible reasons for doing so, in the summer 1845 he began to rework and expand the one-movement concert piece into a three-movement piano concerto. He first composed the final movement described as *Rondo* (14 June to 12 July 1845). Within a few days (14 to 16 July) the 2nd movement *Andante grazioso* was composed that later was to be designated additionally as *Intermezzo*. Finally, the one-movement *Phantasie* was revised to become, in a new form, the opening movement of the work, now in three movements. This last task was concluded on 29 July. On 3 and 4 December 1845 rehearsals took place under the direction of Schumann's friend Ferdinand Hiller to whom the work is dedicated and who was also to conduct the first performance. That this time Clara Schumann also played the solo part goes without saying. The première of the three-movement piano concerto took place in the Dresden Hôtel de Saxe on the evening of 4 December 1845. The concert was in fact only moderately well attended, but a reviewer of the *Allgemeine Musikalische Zeitung* praised the performance and the work in highest terms:

We have every reason to regard this composition very highly and to add it to the best of the composer's, particularly since it also felicitously avoids the usual monotony of the genre and does full justice to the obligato orchestral part, which is worked out with great love and care without detracting from the impression made by the piano performance, and because it preserves the independence of both parts in a combination of great beauty. Amid the countless ephemera which every week brings forth in the field of piano compositions, it is a veritable delight to encounter for once such a worthy, accomplished work [...] We have to thank the master for his beautiful creation, the artist for her performance, perfect in every respect, the orchestra for the discreet accompaniment, performed with love and care.⁷

More important in reception history than the Dresden première was, though, the Leipzig first performance. It took place with the Gewand-

haus orchestra four weeks later, on 1 January 1846. Niels W. Gade supposedly conducted.⁸ Clara Schumann also played the solo part this time. The professional music press also reacted positively to the Leipzig performance.⁹ The Breitkopf & Härtel publishing house promised publication of the work and on 24 January Schumann already accounted for the honorarium of 138 Thalers received.¹⁰ Before publication the concerto was once again revised. The parts appeared in print in July 1846. Publication of the score occurred posthumously (1862).

In view of the limited source transmittal we know only a little about conceptual changes that Schumann intended in the course of composing the work over several years. In the autograph of the score the transition from the 2nd to the 3rd movement contains the most corrections in the whole work: Here various attempts at solving the joining of the movements can be discerned.¹¹ As the 2nd movement was concluded on 16 July 1845 it was still clearly separated from the final movement. At this point in time the finale was also still lacking the first eight bars. The transition known to us today is the result of demanding compositional work. Its persuasive power is based on the compressed combining of thematic materials: On the one hand, it goes back as reminiscence to the main motive of the 1st movement and anticipates the following rondo theme, on the other hand; musical past (1st movement) and future (3rd movement) are consequently imagined within the most confined space (in six bars). A clasping of movements is already modelled in Beet-

⁸ In the literature Mendelssohn is always named as conductor. From the reviews in the *NZfM*, Vol.24, No.11 (5 February 1846), 43, and in the *Signale für die Musikalische Welt*, Vol.4, No.2 (6 January 1846), 9–10, it can be concluded, however, that N. W. Gade was conductor. On the concert handbill – as was mostly customary – the conductor is not specifically named.

⁹ With the review signed 'L.R.' in the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Vol.48, (7 January 1846), Cols.11ff

¹⁰ *Robert Schumann. Tagebücher*. Vol.III: *Haushaltbücher 1837–1856*, ed. Gerd Nauhaus (Basel, Frankfurt a. M. [1988]), 673

¹¹ Bernhard R. Appel, 'Die Überleitung vom 2. zum 3. Satz in Robert Schumanns Klavierkonzert Opus 54', in: *Mf*, Vol.44 (1991), 255–261

⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, vol. 47, no. 52 (31 December 1845), cols. 927f

hoven's Piano Concerto in E-flat major Op. 73, but with Schumann a new 'poetic' quality is obtained owing to the mentioned motivic reminiscence and anticipation. In the course of working out the attacca transition, the beginning of the finale movement was also changed: Eight more intervening bars were attached to it (the present bb109–116), to offset the racing A-major scale of the transition (b108), which overruns the boundaries of the movement at the start of the finale (bb112, 114, 116). Since about 1870 Schumann's Opus 54 has been amongst the most performed of all piano concertos.¹² It has become the epitome of the romantic piano concerto.¹³ Clara Schumann decisively con-

tributed to its dissemination and popularization by performing the piano concerto exceptionally often.

The present edition is based on the New Schumann Complete Edition (Vol.I/2/1). Serving as the basis for this edition was the original edition of the parts (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1846) and the autograph score (Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf; Accessions-No.: 89.5027 T.G.), of which there is also a facsimile edition (Kassel 1996, *Dokumenta musicologica*, XXVIII).

Bernhard R. Appel

Translation: Margit L. McCorkle

¹² Hermann Kretzschmar, *Klavierkonzert in A moll (Op. 54) von Robert Schumann. Einzelausgabe aus dem 'Führer durch den Konzertsaal'* (Leipzig, no year), 5

¹³ Egon Voss, *Robert Schumann. Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54. Einführung und Analyse* (Mainz, 1979), 189

VORWORT

Bereits der junge Schumann befasste sich mit der Gattung des Klavierkonzerts. Aber die Versuche aus den Jahren 1827/28 und 1830/31 (Klavierkonzert F-Dur) und der Konzertsatz d-Moll aus dem Jahr 1839 sind fragmentarisch geblieben. Auch der Plan, die Abegg-Variationen op. 1 zum Klavierkonzert umzuarbeiten (1831/32), wurde nicht eingelöst. Erst die symphonischen Erfolge des Jahres 1841 (*Frühlings-symphonie* op. 38, *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52) beflügelten Schumann zur Komposition eines epochenprägenden Klavierkonzerts. Clara Schumann berichtete für Mai 1841 im gemeinsam geführten *Ehetagebuch*, dass Robert mit „einer Clavierfantasie mit Orchester“¹ befasst sei. Am 20. Mai 1841 lag das *Phantasie* genannte, einsätziges Konzertstück fertig instrumentiert vor. Anfang August feilte Schumann nochmals am Werk, um es dann einem Kopisten zu übergeben, der die Aufführungsstimmen exzerpierte. Am 13. August 1841 schließlich fanden mit dem Orchester des Leipziger Gewandhauses unter der Leitung des Konzertmeisters Ferdinand David zwei private Probeaufführungen der *Phantasie* statt, wobei Clara den Solopart spielte. Sie zeigte sich von dem Werk begeistert. Besonders gefiel ihr, dass das Klavier aufs engste mit dem Orchester verwoben ist: „man kann sich das Eine nicht denken ohne das Andere“².

Clara Schumann kehrt mit ihrer Beobachtung ein wesentliches Merkmal hervor, das auch für das später (1845) zur Dreisätzigkeit erweiterte Klavierkonzert gilt. Schumann, der als Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik* die zeitgenössischen Klavierkonzerte genauestens im Blick hatte und dabei seine eigenen Vorstellungen von der Zukunft der Gattung entwickelte, postulierte schon 1839, zwei Jahre vor Entstehung seiner einsätziges *Phantasie*, eine neue konzertante Relation zwischen Klavier und Orchester.

Man müsse, forderte er 1839 im Zusammenhang mit der Besprechung von Klavierkonzerten von Moscheles (op. 93) und Mendelssohn (op. 40), das Orchester mit dem Klavier auf eine neue, gleichberechtigte Weise verbinden.³ Mit seiner einsätziges *Phantasie* (1841) hat er schließlich jenes Konzertkonzept kompositorisch eingelöst, das er im Kontext einer früheren Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik* bereits 1836 umrissen hatte:

Man müßte auf eine Gattung [von einsätziges Konzertstücken] sinnen, die aus einem größeren Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Teil die Stelle eines ersten Allegros, die Gesangstelle die des Adagios und ein brillanter Schluß die des Rondos verträten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebsten mit einer eignen außerordentlichen Komposition wahr machen möchten.⁴

Unmittelbar nach der Leipziger Probeaufführung überarbeitete Schumann die einsätziges *Phantasie* nochmals. In Hinblick auf eine beabsichtigte Druckveröffentlichung hat „er seine Fantasie nun ganz in Ordnung gebracht, hie und da noch ein Horn oder ein Fagott weggenommen“, berichtete Clara.⁵ Doch blieben alle Bemühungen, das Konzertstück zum Druck zu befördern, erfolglos. Auch öffentliche Aufführungen der *Phantasie*, die Schumann sich für Leipzig und Weimar⁶ erhoffte, ließen sich nicht verwirklichen. Zu seinen Lebzeiten blieb die Originalfassung der *Phantasie für Klavier und Orchester*, von der privaten Probeaufführung einmal abgesehen, unaufgeführt und ungedruckt. Jahre später, im Sommer 1845, nahm sich der Komponist erneut des Werks an, um es von Grund auf umzuge-

³ Martin Kreisig (Hrsg.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, 5. Aufl., Bd. I, Leipzig 1914, S. 386.

⁴ Ebenda, S. 163.

⁵ *Tagebücher*, Bd. II, S. 183; Eintragung für die Zeit vom 8. bis 22. August 1841.

⁶ Vgl. Schumanns Brief vom 6. Juni 1841 an den Weimarer Hofkapellmeister Hippolyte André Chelard, in: Hermann Erler, *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, Bd. I, Berlin 1887, S. 261.

¹ *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. II: 1836–1854, hg. v. Gerd Nauhaus, Basel, Frankfurt a. M. [1988], S. 162.

² Ebenda, S. 180 f.

stalten. 1844 hatte er seine Redakteurstätigkeit für die von ihm mitbegründete *Neue Zeitschrift für Musik* in Leipzig aufgegeben, um sich als freischaffender Komponist in Dresden niederzulassen. Ohne erkennbaren Anlass begann er im Sommer 1845 eine Umarbeitung und Erweiterung des einsätzigen Konzertstücks zum dreisätzigen Klavierkonzert. Zunächst komponierte er den als *Rondo* bezeichneten Finalsatz (14. Juni bis 12. Juli 1845). Innerhalb weniger Tage (14. bis 16. Juli) entstand der 2. Satz, *Andante grazioso*, der später zusätzlich als *Intermezzo* bezeichnet wurde. Abschließend wurde die einsätzliche *Phantasie* einer Umarbeitung unterzogen, um in neuer Gestalt den Kopfsatz des nunmehr dreisätzigen Werks zu bilden. Diese letzte Arbeit war am 29. Juli abgeschlossen. Am 3. und 4. Dezember 1845 fanden Proben unter der Leitung von Schumanns Freund Ferdinand Hiller statt, dem das Werk gewidmet ist und der auch die Erstaufführung dirigieren sollte. Dass Clara Schumann auch dieses Mal den Solopart spielte, versteht sich von selbst. Die Uraufführung des dreisätzigen Klavierkonzerts fand im Dresdner Hôtel de Saxe am Abend des 4. Dezember 1845 statt. Das Konzert war zwar nur mäßig besucht, aber ein Rezensent der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* lobte die Aufführung und das Werk in höchsten Tönen:

Wir haben alle Ursache, diese Composition sehr hoch zu stellen und sie den besten des Tonsetzers anzureihen, namentlich auch deshalb, weil sie die gewöhnliche Monotonie der Gattung glücklich vermeidet und der vollständig obligaten, mit grosser Liebe und Sorgfalt gearbeiteten Orchesterpartie, ohne den Eindruck der Pianoleistung zu beeinträchtigen, ihr volles Recht widerfahren lässt und beiden Theilen ihre Selbstständigkeit in schöner Verbindung zu wahren weiss. Unter der zahllosen Menge von Ephemerem, welche jede Woche auf dem Gebiete der Pianofortecomposition erzeugt [wird], thut es wahrhaft wohl, einmal einem so gediegenen, tüchtigen Werke zu begegnen [...] Wir haben dem Meister für die schöne Schöpfung, der Künstlerin für den in allen Theilen vollendeten Vortrag, dem Orchester für das discrete, mit Liebe und Sorgfalt ausgeführte Accompagnement zu danken.⁷

⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 47. Jg., Nr. 52, 31. Dezember 1845, Sp. 927 f.

Rezeptionsgeschichtlich bedeutsamer als die Dresdner Uraufführung war allerdings die Leipziger Erstaufführung. Sie fand vier Wochen später, am 1. Januar 1846, mit dem Gewandhausorchester statt. Vermutlich dirigierte Niels W. Gade⁸. Auch diesmal spielte Clara Schumann den Solo-Part. Auch auf die Leipziger Aufführung reagierte die musikalische Fachpresse positiv⁹. Das Verlagshaus Breitkopf & Härtel sagte die Publikation des Werkes zu und Schumann verbuchte bereits für den 24. Januar das eingegangene Honorar von 138 Talern.¹⁰ Vor der Drucklegung wurde das Konzert nochmals revidiert. Die Stimmen erschienen im Juli 1846 im Druck. Die Publikation der Partitur erfolgte posthum (1862). Angesichts der beschränkten Quellenüberlieferung wissen wir nur wenig über konzeptionelle Änderungen, die Schumann im Verlauf der sich über mehrere Jahre erstreckenden Werkgenese vorgenommen hat. Im Partiturotograph ist die Überleitung vom 2. zum 3. Satz die korrekturintensivste Stelle des Gesamtwerks: Sie lässt verschiedene Lösungsversuche der Satzverbindung erkennen.¹¹ Als der 2. Satz am 16. Juli 1845 abgeschlossen wurde, war er noch vom Finalsatz klar getrennt. Zu diesem Zeitpunkt fehlten dem Finale auch noch die ersten acht Takte. Die uns heute vertraute Überleitung ist das Ergebnis angestrebter kompositorischer Arbeit. Ihre Überzeugungskraft beruht auf der komprimierten Verknüpfung thematischen Materials: Einerseits greift sie als Reminiszenz auf das Kopfmotiv des 1. Satzes zurück und antizipiert andererseits das folgende Rondo-Thema; musikalische Vergangenheit

⁸ In der Literatur wird stets Mendelssohn als Dirigent genannt. Die Besprechungen in der *NZfM*, 24. Bd., Nr. 11, 5. Februar 1846, S. 43 und in den *Signalen für die Musikalische Welt*, 4. Jg., Nr. 2, 6. Januar 1846, S. 9–10 lassen jedoch auf N. W. Gade als Dirigent schließen. Auf dem Konzertzettel wird – wie damals zumeist üblich – der Dirigent nicht namentlich genannt.

⁹ Mit „L.R.“ chiffrierte Rezension in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, 48. Jg., 7. Januar 1846, Sp. 11 ff.

¹⁰ *Robert Schumann. Tagebücher*. Bd. III: *Haushaltbücher 1837–1856*, hg. v. Gerd Nauhaus, Basel, Frankfurt a. M. [1988], S. 673.

¹¹ Bernhard R. Appel, „Die Überleitung vom 2. zum 3. Satz in Robert Schumanns Klavierkonzert Opus 54“, in: *Mf*, 44. Jg., 1991, S. 255–261.

VIII

(1. Satz) und Zukunft (3. Satz) werden somit auf engstem Raum (in sechs Takten) vergegenwärtigt. Eine Satzverschränkung ist in Beethovens Klavierkonzert Es-Dur op. 73 bereits vorgebildet, gewinnt aber bei Schumann aufgrund der genannten motivischen Reminiszenzen und Antizipation eine neue „poetische“ Qualität. Im Zuge der ausgearbeiteten Attacca-Überleitung wurde auch der Finalsatz-Beginn verändert: Ihm wurden acht weitere Takte vorgeschaltet (heute T. 109–116), um die rasante A-Dur-Skala der Überleitung (T. 108), welche die Satzgrenzen überrennt, zu Beginn des Finales aufzufangen (T. 112, 114, 116). Seit etwa 1870 gehört Schumanns Opus 54 zu den meistaufgeführten Klavierkonzerten überhaupt.¹² Es ist zum Inbegriff

des romantischen Klavierkonzerts geworden.¹³ Zu seiner Verbreitung und Popularisierung hat Clara Schumann entscheidend beigetragen, denn sie führte das Klavierkonzert außerordentlich häufig auf.

Die vorliegende Ausgabe basiert auf der Neuen Schumann Gesamtausgabe (Bd. I/2/1). Als Editionsgrundlage diente die Originalausgabe der Stimmen (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1846) und die autographe Partitur (Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf; Akzessions-Nr.: 89.5027 T.G.), zu der eine Faksimile-Ausgabe (Kassel 1996, *Dokumenta musicologica*, XXVIII) vorliegt.

Bernhard R. Appel

¹² Hermann Kretzschmar, *Klavierkonzert in A moll (Op. 54) von Robert Schumann. Einzelausgabe aus dem „Führer durch den Konzertsaal“*, Leipzig o. J., S. 5.

¹³ Egon Voss, *Robert Schumann. Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54. Einführung und Analyse*, Mainz 1979, S. 189.

PRÉFACE

Schumann s'était tourné dès ses années de jeunesse vers la forme du concerto pour piano, quoique ses essais de 1827/1828 et 1830/1831 (Concerto pour piano en *fa* majeur) et le *Konzertsatz* en *ré* mineur soient restés à l'état de fragments et que son projet de transformer les *Variations Abegg*, op.1, en concerto pour piano n'aboutit pas. Ses succès symphoniques de 1841 (Symphonie *Le Printemps* op.38, *Ouverture, Scherzo et Finale* op.52) l'incitèrent finalement à composer un concerto pour piano marquant son époque. Clara Schumann rapporta en mai 1841, dans le *Ehetagebuch* (journal conjugal) écrit en commun avec son mari, que Robert consacrait son temps à « une fantaisie pour piano avec orchestre ». ¹ Le 20 mai 1841, ladite *Phantasie* concertante en un mouvement était terminée et instrumentée. Début août, Schumann retoucha encore l'oeuvre avant de la confier à un copiste qui en réalisa les parties séparées. Le 13 août, deux répétitions privées de la *Phantasie* eurent enfin lieu avec l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig, sous la direction de Ferdinand David, au cours desquelles Clara joua la partie de soliste. Enthousiasmée par l'oeuvre, celle-ci en appréciait particulièrement l'étroite imbrication du piano et de l'orchestre : « On ne peut penser l'un sans l'autre. » ²

L'observation de Clara Schumann souligne un trait essentiel de l'oeuvre qui s'applique également au concerto élargi, plus tard, à trois mouvements (1845). Schumann, qui, en tant que rédacteur en chef du *Neue Zeitschrift für Musik*, connaissait parfaitement les concertos pour piano de ses contemporains, développa sa propre vision de l'avenir de cette forme et exposa en 1839, deux ans avant la création de la *Phantasie* et à l'occasion d'une discussion sur les concertos pour piano de Moscheles (op.93)

et de Mendelssohn (op.40), un nouveau principe y régissant la relation entre le piano et l'orchestre fondé sur l'association de l'orchestre et du piano à parts égales. ³ En définitive, sa *Phantasie* en un mouvement (1841) matérialisait le concept de composition concertante qu'il avait récapitulé dans une critique parue dans le *Neue Zeitschrift für Musik* dès 1836 :

Il faudrait réfléchir à une forme qui consisterait en un grand mouvement dans un *tempo* moyen et dans laquelle la partie introductive remplacerait le premier *allegro*, la partie lyrique l'*adagio*, et une brillante conclusion le *rondo*. Peut-être une notion émergente ici que nous préférierions certes concrétiser par une composition caractéristique et extraordinaire. ⁴

A la suite des répétitions de Leipzig, Schumann révisa une fois de plus sa *Phantasie*. Clara rapporta qu'en vue de sa publication imprimée « il arrangea complètement sa *Fantaisie*, supprimant ici ou là un cor ou un basson ». ⁵ Or tous les efforts déployés pour la faire imprimer demeurèrent vains et les exécutions publiques que Schumann en envisageait à Leipzig et à Weimar ⁶ n'eurent pas lieu. La version originale de la *Phantasie für Klavier und Orchester* ne fut donc, à l'exception de l'unique répétition privée, ni exécutée, ni publiée du vivant du compositeur. Des années plus tard, au cours de l'été de 1845, Schumann se pencha à nouveau sur l'oeuvre pour la refondre de fond en comble. Il avait alors abandonné son activité de rédacteur en chef de la revue *Neue Zeitschrift für Musik* qu'il avait fondée à Leipzig pour s'établir comme

³ Martin KREISIG (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, 5^e éd., Vol.I, Leipzig, 1914, p.386

⁴ *Ibidem*, p.163

⁵ *Tagebücher*, Vol.II, p.183 ; entrée pour la période du 8 au 22 août 1841

⁶ Cf. la lettre de Schumann au Directeur de la musique de la cour de Weimar, Hyppolyte André Chelard, datée du 6 juin 1841, in : Hermann ERLER, *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, Vol.I, Berlin, 1887, p.261

¹ *Robert Schumann. Tagebücher*, Vol.II : 1836-1854, éd. Gerd NAUHAUS, Bâle, Frankfurt am Main, 1988, p.162

² *Ibidem*, pp.180 et suiv.

compositeur indépendant à Dresde. Il commença, sans raison connue, à remodeler et à élargir le mouvement concertant de la *Phantasie* en un concerto pour piano en trois mouvements dont il composa d'abord le *Rondo* final (du 14 juin au 12 juillet 1845), puis, en l'espace de quelques jours (du 14 au 16 juillet), le deuxième mouvement *Andante grazioso*, intitulé plus tard *Intermezzo*. La *Phantasie* elle-même subit enfin certaines transformations, terminées le 29 juillet, afin de constituer le premier mouvement de l'oeuvre en comprenant dorénavant trois. Le 3 et 4 décembre 1845, les répétitions prirent place sous la direction de l'ami de Schumann, Ferdinand Hiller, auquel l'oeuvre est dédiée et qui devait en diriger la création. Clara interprétait, cette fois encore et tout naturellement, la partie de soliste. La création du concerto pour piano en trois mouvements eut lieu à Dresde, à l'Hôtel de Saxe, dans la soirée du 4 décembre 1845. Malgré une fréquentation moyenne du concert, une critique parue dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* fit un notable éloge de l'oeuvre et de son interprétation :

Nous avons toutes les raisons de placer cette composition très haut et parmi les meilleures du compositeur, notamment parce qu'elle évite heureusement la monotonie habituelle de cette forme et donne son plein droit à la partie orchestrale, totalement indispensable et traitée avec grands soin et affection sans entraver la performance du piano, et sait préserver l'indépendance des deux protagonistes dans une belle alliance. Parmi les innombrables pages éphémères qui paraissent chaque semaine dans le domaine des compositions pour le piano, cela fait vraiment du bien de distinguer une oeuvre d'une telle qualité et habileté [...] Nous devons remercier le maître de cette magnifique création, l'interprète de sa performance en tous points parfaite, l'orchestre de son accompagnement discret et réalisé avec prévenance et minutie.⁷

L'accueil réservé à la première audition publique du 1er janvier 1846 à Leipzig, quatre semaines plus tard, avec l'orchestre du Gewandhaus,

vraisemblablement dirigé par Niels W. Gade,⁸ et au cours de laquelle Clara exécuta également la partie de soliste, se révéla toutefois plus convaincant que celui de la création de Dresde. La presse spécialisée de Leipzig y réagit favorablement⁹ et la maison d'édition Breitkopf & Härtel confirma la publication de l'oeuvre pour laquelle Schumann reçut dès le 24 janvier l'honoraire convenu de 138 thalers.¹⁰ Les parties séparées du concerto, révisé une dernière fois avant leur impression, parurent en juillet 1846 et la grande partition fut publiée de façon posthume en 1862.

Du fait du nombre réduit de sources existantes, on ne sait que peu de choses sur les changements structurels apportés par Schumann au cours de la longue genèse de l'oeuvre. Dans la partition autographe, la transition du deuxième mouvement au troisième apparaît comme l'endroit le plus corrigé de toute l'oeuvre et dévoile différents essais de résolution du passage de l'un à l'autre de ces mouvements.¹¹ Le deuxième mouvement terminé le 16 juillet 1845 était encore nettement séparé du mouvement final et les huit premières mesures manquaient à ce moment-là au *Finale*. La transition parvenue aujourd'hui jusqu'à nous est le fruit d'un travail compositionnel intense. La force de son évidence s'appuie sur le resserrement du lien entre les matériaux thématiques. Elle se saisit, d'une part, de la résurgence du motif principal du premier mouvement et anticipe, d'autre part, le thème du *Rondo* suivant. Le passé (premier mouvement) et l'avenir (troisième mouvement)

⁸ Bien que, dans différents écrits, Mendelssohn soit toujours désigné comme le chef d'orchestre de ce concert, les comptes-rendus de *NZfM*, Vol.24, n°11, 5 février 1846, p.43, et de *Signalen für die Musikalische Welt*, 4è année, n°2, 6 janvier 1846, pp.9-10, font pencher pour la direction de N.W. Gade. Sur le programme du concert ne figure pas le nom du chef d'orchestre, comme il était alors généralement d'usage.

⁹ Critique signée « L.R. » dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, 48è année, 7 janvier 1846, pp.11 et suiv.

¹⁰ *Robert Schumann. Tagebücher*, Vol.III : *Haushaltbücher 1837-1856*, éd. Gerd NAUHAUS, Bâle, Frankfurt am Main, 1988, p.673

¹¹ Bernhard R. APPEL, « Die Überleitung vom 2. zum 3. Satz in Robert Schumanns Klavierkonzert Opus 54 », in : *Mf*, 44è année, 1991, pp.255-261

⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 47è année, n°52, 31 décembre 1845, pp.927 et suiv.

sont ainsi fondus dans le présent en un espace musical très étroit (six mesures). Le procédé de recouvrement de deux mouvements, déjà utilisé dans le Concerto pour piano en *mi* bémol majeur, op.73, de Beethoven, acquit chez Schumann une nouvelle qualité « poétique » grâce à cette thématique de réminiscence et d'anticipation. L'insertion de cette transition *attacca*, impliqua la modification du début du *Finale*. Huit mesures y furent ajoutées (mesures 106 à 116 actuelles) de manière à intégrer la vertigineuse gamme de *la* majeur de la transition (mesure 108), outrepassant la limite du deuxième mouvement, au début du *Finale* (mesures 112, 114, 116). Depuis environ 1870, l'Opus 54 de Schumann fait partie des concertos pour piano

les plus joués¹² et représente la quintessence même du concerto pour piano romantique.¹³ L'influence de Clara Schumann sur la diffusion et la célébrité du concerto, qu'elle interpréta exceptionnellement souvent, a été décisive.

Cette édition se fonde sur la *Neue Schumann Gesamtausgabe* (Vol.I/2/1) dont l'établissement repose sur l'édition originale des parties séparées (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1846) et sur la partition autographe (Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, Cote : 89.5027 T.G.) et sa reproduction *fac-simile* (Kassel, *Dokumenta musicologica*, XXVIII, 1996).

Bernhard R. Appel
Traduction : Agnès Ausseur

¹² Hermann KRETZSCHMAR, *Klavierkonzert in A moll (Op.54) von Robert Schumann*, tiré à part de *Führer für den Konzersaal*, Leipzig, s.d., p.5

¹³ Egon VOSS, *Robert Schumann. Konzert für Klavier und Orchester a-moll, op.54. Einführung und Analyse*, Mainz, 1979, p.189

In der Mollzeit: *M.H. ♩ = 120. 8*
 Andantino grazioso.
 (aus fort.)

Viol. I
 Viol. II
 Viola
 Cello
 Bass
 Flöte
 Klarinett in Bb
 Fagott
 Hörn
 Trompeten

Autograph score, beginning of second movement
 Autographe Partitur, Anfang von Satz II

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The text 'poco a poco ritardando' is written across several staves, indicating a gradual deceleration. There are also some corrections in red ink and blue ink. The title 'Albano Rondo' is visible at the bottom right. The page is numbered XIII in the top right corner.

Reproduced by permission of Erbgemeinschaft Wiede

Second movement, bars 102–108, with corrections in link and red crayon
Satz II, Takt 102–108, mit Korrekturen in Tinte und Röteln

PIANO CONCERTO

Ferdinand Hiller freundschaftlich zugeeignet

Robert Schumann
1810–1856
Op. 54

[I.] **Allegro affettuoso** $\text{♩} = 84$

Flauto 1/2
Oboe 1/2
Clarinetto (A) 1/2
Fagotto 1/2
Corno (C) 1/2
Tromba (C) 1/2
Timpani (e / A)
Pianoforte
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

[Tutti]

Musical score for a symphony orchestra, page 2. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet (A), Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Timpani, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 4/4 time and features dynamic markings like 'f' and 'espressivo'. The score is written for two staves per instrument, with the first staff being the primary part and the second staff being the alternate part.

- Fl. 1/2: Flute, first and second staves. Starts with a quarter rest, then a quarter note G4, followed by a quarter rest.
- Ob. 1/2: Oboe, first and second staves. Starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff has a similar line, but with a different articulation.
- Cl. (A) 1/2: Clarinet in A, first and second staves. Starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, then a quarter note B3, and a quarter note C4. The second staff has a similar line, but with a different articulation.
- Fg. 1/2: Bassoon, first and second staves. Starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, then a quarter note B2, and a quarter note C3. The second staff has a similar line, but with a different articulation.
- Cor. (C) 1/2: Cor Anglais, first and second staves. Starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, then a quarter note B3, and a quarter note C4. The second staff has a similar line, but with a different articulation.
- Tr. (C) 1/2: Trumpet, first and second staves. Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff has a similar line, but with a different articulation.
- Timp. (c / A): Timpani, first and second staves. Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff has a similar line, but with a different articulation.
- Pfte.: Percussion, first and second staves. Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff has a similar line, but with a different articulation.
- I VI.: Violin I, first and second staves. Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff has a similar line, but with a different articulation.
- II VI.: Violin II, first and second staves. Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff has a similar line, but with a different articulation.
- Va.: Viola, first and second staves. Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, then a quarter note A3, and a quarter note B3. The second staff has a similar line, but with a different articulation.
- Vc.: Violoncello, first and second staves. Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, then a quarter note A2, and a quarter note B2. The second staff has a similar line, but with a different articulation.
- Cb.: Contrabass, first and second staves. Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G1, then a quarter note A1, and a quarter note B1. The second staff has a similar line, but with a different articulation.

9

Fl. 1/2

Ob. 1/2

Cl. (A) 1/2

Fg. 1/2

Cor. (C) 1/2

Pfte.

Solo

p *espressivo*

sf

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

15

Pfte.

VI. I

VI. II

sul G. . . .

p

20

Pfte.

I

VI.

II

Va.

Vc.

Cb.

arco

p



23

Pfte.

I

VI.

II

Va.

Vc.

Cb.

p

p