



Edition Schott

Robert Schumann

1810–1856

Introduction und Allegro appassionato

Concertstück für Pianoforte und Orchester
Concert Piece for Pianoforte and Orchestra
Op. 92

Herausgegeben von / Edited by
Ute Bär

Nach / Based on Robert Schumann, *Neue Musik für alle Hände*, 1848
Band 1/2/2

Partitur / Score

ED 20812
ISMN 979-0-001-17111-1

www.schott-music.com

 **SCHOTT**

Mainz · London · Berlin · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto
© 2010 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz · Printed in Germany

Vorwort

Vier Jahre nach Vollendung seines Klavierkonzertes op. 54 wandte sich Robert Schumann 1849 erneut dem konzertanten Schaffen zu. Neben dem zwischen dem 18. und 20. Februar komponierten *Concertstück für vier Hörner und grosses Orchester* op. 86 entstand im gleichen Jahr zwischen dem 18. und 26. September, als er vornehmlich mit seinen vierhändigen Klavierstücken op. 85 beschäftigt war, das *Concertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters* op. 92. Mit diesen einsätzigen Werken kehrte Schumann zu seinen Vorstellungen von 1836 bezüglich der Gattung Solokonzert zurück, über die er sich in seiner Rezension des 6. Klavierkonzertes op. 90 von Frédéric Chopin geäußert hatte:

Man müsste auf eine Gattung sinnen, die aus einem größeren Satz in einem mäßigen Tempo besteht, der Theil die Stelle eines ersten Allegros, die Gesangstelle die des Adagio und ein brillanter Schluß den eines Finals darstellt.¹

Auskunft über die Entstehung des Werkes geben sein *Projectenbuch* und sein *Haushaltbuch*. Schumann trug im *Projectenbuch* unter der Rubrik *Composition (in [sic!] Piano)* für das Jahr 1849 ein „Concertstück in einer Form“² und versah diese Eintragung ebenso wie andere Kompositionen mit einem Erfüllungskreuz. Unter der Rubrik *Componirte Stücke* sind die Werke dann chronologisch auf. Bezüglich des Konzertstückes op. 92 heißt es: „5–26. Concertstück für Piano und Allegro f. Pianoforte u. Orchester (in G)“³. Detaillierte Informationen zum Entstehungsprozess des Werkes sind auch in Schumanns *Haushaltbuch* zu finden.⁴

Am 20. September, unmittelbar nach Abschluss der Komposition, vermerkte Clara Schumann hocherfreut in ihrem *Tagebuch*:

Robert hat heute die Skizze zu einem Konzert-Allegro mit Orchester geschrieben. Ich freue mich sehr darauf, es zu spielen – sehr leidenschaftlich, und ganz gewiss mit glücklichem Ausdruck, die mir ganz klar geworden (Robert spielte mir es erst einmal). Ich werde es wohl auch noch komponieren. – das Allegro muß ich erst noch genauer kennen, um eine vollkommene Ausführung zu geben.⁵

Die lyrische, in freier Form gestaltete Exposition des ersten Teils (T. 1–24) spielt von 32stel Akkordfigurationen des Soloinstruments (Klavier) und des Orchesters (Hörner) vier Motive vor, die ineinander übergehen und mit einer großen Modulation (G-Dur über D-Dur und a-Moll) zu der in T. 25 beginnenden, durch einen Hornmus-Auftakt harmonisch geschärften Allegro, einem Sonatensatz (T. 25–199) überleiten.

In der umfassenden Exposition (T. 25–199) tritt das Hauptthema zunächst im Dialog von Soloinstrument und Tutti (T. 25–37) auf, bevor es im ersten Satz allein übernommen und nach der Wiederholung in den T. 38–47 vom Orchester dargeboten. Dem schließt sich in den T. 89–120 eine Soloinstrument-Exposition an. Die darauffolgende Schlussgruppe (T. 121–151) greift das Hauptthema auf. Der Epilog (T. 151–199) greift nochmals das Hauptthema auf. Eine Modulation nach E-Dur führt zu der in T. 200 beginnenden ersten Durchführung (T. 200–244). Während im ersten Durchführungsteil (T. 200–244) die Exposition vom Klavier und vom Orchester verarbeitet werden, nimmt der zweite Teil (T. 244–299) Bezug auf die Exposition. In der sich anschließenden Reprise (T. 299–423) greift das Soloinstrument die Exposition zur deutlichen Trennung von Soloinstrument und Orchester. Das zweite Thema wird von einem vierten Nachsatz in den T. 320–337, vom Orchester, das Seitenthema vom Klavier in den T. 337–351, und vom Orchester in den T. 351–371. Während im ersten Durchführungsteil (T. 200–244) die Exposition vom Klavier und vom Orchester verarbeitet werden, nimmt der zweite Teil (T. 244–299) Bezug auf die Exposition. In der sich anschließenden Reprise (T. 299–423) greift das Soloinstrument die Exposition zur deutlichen Trennung von Soloinstrument und Orchester. Das zweite Thema wird von einem vierten Nachsatz in den T. 320–337, vom Orchester, das Seitenthema vom Klavier in den T. 337–351, und vom Orchester in den T. 351–371. Während im ersten Durchführungsteil (T. 200–244) die Exposition vom Klavier und vom Orchester verarbeitet werden, nimmt der zweite Teil (T. 244–299) Bezug auf die Exposition. In der sich anschließenden Reprise (T. 299–423) greift das Soloinstrument die Exposition zur deutlichen Trennung von Soloinstrument und Orchester. Das zweite Thema wird von einem vierten Nachsatz in den T. 320–337, vom Orchester, das Seitenthema vom Klavier in den T. 337–351, und vom Orchester in den T. 351–371.

Wenige Monate nach der Komposition fand in Leipzig die Uraufführung des Konzertstückes statt. In der Beschreibung des Besuchs von Robert und Clara Schumann in Leipzig⁶ schrieb Ferdinand David am 18. Januar 1850: „Die Uraufführung des beabsichtigten *Concertes zum Besten des Orchester-Pensionsfonds* am 25. Februar 1850 war sehr gelungen.“

¹ *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 4, Nr. 29, 8. April 1836, S. 123.

² Robert Schumanns *Haushaltbuch*, Archiv-Nr. 4873/VII C, B-A2, S. 14.

³ Ebd., S. 43.

⁴ Vgl. Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher 1837–1856*, hg. von Gerd Nauhaus, Basel, Frankfurt (1987), S. 503–504.

⁵ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. II: *Ehejahre 1840–1856*, Leipzig 1906, S. 196.

⁶ Robert und Clara Schumann weilten vom 5. Februar bis zum 3. März 1850 in Leipzig.

Preface

In 1849, four years after the completion of his Piano Concerto Op. 54, Robert Schumann once again turned to creating concertante works. In addition to the *Concertstück für vier Hörner und grosses Orchester* Op. 86 composed between 18 and 20 February, the *Concertstück für das Piano forte mit Begleitung des Orchesters* Op. 92 was composed in the same year between 18 and 26 September when he was principally busy with his four-hand Piano Trios Op. 89. In these one-movement works Schumann returned to his ideas of 1836 concerning the revival of the concerto genre, which he had expressed in his review of the 6th Piano Concerto Op. 90 by Ludwig van Beethoven.

We should be thinking in terms of a genre comprising a movement of some length in a moderate tempo, the first part would take the place of a preliminary Allegro, the cantabile section that of the Adagio and a finale in the style of the 6th Piano Concerto.

Information on the genesis of the work is given in his *Projectenbuch* and his *Haushaltbuch*.¹ Under the heading 'Composition (Plans)' for the year 1849 Schumann also listed the Concert Piece in concerto form² and, together with other compositional plans jotted down by him and annotated with his entry with a cross, his typical sign of having carried out his plan. Under the heading 'Sonata' Schumann then listed the works chronologically. As regards the Concert Piece Op. 92 he writes: '18-26 September Introduction and Allegro for Piano forte and Orchestra (in G)'.³ Details of the genesis of the work is also found in Schumann's *Haushaltbuch*.⁴ On 20 September, immediately after writing the solo part for the first version of the autograph score, Clara Schumann recorded in her diary: 'Today Robert finished the sketch of a Concert Allegro with orchestra, and then worked on the instrumentation. I am very much looking forward to playing it. It is very romantic and beautiful and I will play it. The introduction, which has become quite clear to me (Robert played it to me from a very beautiful manuscript), I need to know the Allegro better in order to form a full impression of it.'⁵

Today Robert finished the sketch of a Concert Allegro with orchestra, and then worked on the instrumentation. I am very much looking forward to playing it. It is very romantic and beautiful and I will play it. The introduction, which has become quite clear to me (Robert played it to me from a very beautiful manuscript), I need to know the Allegro better in order to form a full impression of it.⁵

The lyrical, cantabile Introduction, fashioned in a 12-measure 3/4 time period. After the opening chordal figurations by the solo instrument swirl in 32nd notes and four chords in the orchestra. Various chords of instruments, which merge into one another and consequently create a soft modulatory transition from G major by way of D major and A minor leads to the sonata movement. The first section is opened harmonically by a tritone upbeat.

In the extensive exposition (bb43-151) the themes are initially heard in bb3-39 in a dialogue of solo instrument and tutti. Afterwards in bb151-200 the themes are heard alone, various times after the repetition of these two sections finally performed once more in bb200-250. The first theme is performed by the solo instrument alone. The second theme is added in bb250-300. The third theme is added in bb300-350. A third theme that refers to the Introduction. The epilogue (bb350-420) is performed by the orchestra, is heard in C major. A modulation to E major leads to the second movement (bb420-520) in two sections beginning in b200. Whilst in the first section of the movement the themes of the exposition are treated equally by piano and orchestra, the second section (bb420-520) is principally for the piano. The first two motives of the Introduction. In the ensuing reprise (bb520-570) the themes are treated equally by piano and orchestra. Except for the first theme, which is played by the orchestra, the subordinate theme by the piano. After a modulation to E major the coda follows in bb570-620, revised several times by Schumann. As in the second section of the movement, the themes of the Introduction in the coda underlines the unity of the two movements.

The performance of the Concert Piece took place in Leipzig only a few months after its composition. In preparation for the concert Robert and Clara Schumann in Leipzig.⁶ Ferdinand David wrote to Schumann on 18 January 1850: 'I am very much interested in the planned Concert for the Benefit of the Orchestral Pensions Fund:

... by Beethoven, your Horn Concerto [op. 86], an Overture (which is after all essential), and two vocal items to separate the instrumental pieces. Is I suppose too long, I hear tell of a fine piano concerto by you, how about that?

¹ Hans Zatzsch (H. Zatzsch), vol. 4, No. 29 (8 April 1836), 123.

² Robert Schumann-Hans Zatzsch, Archiv-Nr. 4875/VII C, 8-A3, 14.

³ Ibid., 42.

⁴ cf. Robert Schumann, *Tagebücher*, Vol. III: *Haushaltbücher 1837-1856*, ed. Cerd Nauhaus (Basel, Frankfurt ?[1987]), 503-504.

⁵ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Vol. II: *Ehejahre 1840-1856* (Leipzig?, 1906), 196.

⁶ Robert and Clara Schumann stayed from 5 February until 3 March 1850 in Leipzig.

⁷ *Korespondencja Schumann*, manuscripts of letters in the Biblioteka Jagiellońska, Cracow, Poland, vol. 21, no. 3821.

Undoubtedly David had in mind the new work; it was not premièred in this concert, however, but earlier on 14 February in the 16th subscription concert of the *Gewandhaus* orchestra under the direction of Julius Rietz with Clara Schumann at the piano. But Clara herself was obviously not satisfied with her own interpretation, as follows from Berthold Litzmann's biography with reference to her diary.

The *Illustrirte Zeitung* stated, on the other hand:

A new Concert Piece for Piano by Robert Schumann: Introduction and Allegro appassionato, was performed at the Leipzig Gewandhaus concert, played by the composer's wife Frau Clara Schumann who was received with thunderous applause.

More detailed and critical were the opinions in the *Neue Zeitschrift für Musik*, founded by Schumann himself, and in the *Signale für die musikalische Welt*. In a detailed review of the concert in Leipzig, the latter magazine in fact judged critically, the whole composition and Clara Schumann's playing, though.

After the first public performance Schumann presumably made various corrections. The first edition, the later publisher of the work, clearly indicates this. Schumann replaced the original version of the work with a revised version. The composer once again rejected the ending of this version and replaced it with a new one, which in effect. It was not only the coda that was revised, though, but also the piano part. The revised version was premièred. Possibly, the remark 'corrections' recorded by Schumann in his *Harmonisch* on 15 March 1850, refers to the premiere of the work, refers to the revisions of the Concert Piece.⁹ It may be assumed, though, that the work was heard at the second public performance in the definitive version. This took place on 15 March 1850 in Düsseldorf in the *Eighth Musical Performance of the Allgemeiner Musikverein*. Clara Schumann, who was then married to Doctor Robert Schumann under the direction of the composer with Clara Schumann at the piano, spoke considerably more positively about this performance than about the premiere in Leipzig the year before. Even Schumann himself was satisfied with the performance. He wrote in his diary: 'The Concert Piece also produced a greater effect here than in Leipzig'.

The interpretation met with an approving opinion in the *Illustrirte Zeitung*. Thus, the *Illustrirte Musik-Zeitung* wrote:

Following this (i.e. Schumann's Overture) Clara Schumann's performance of the Concert Piece also evinced surprising power and stamina in her performance. The playing of the piano and orchestra, in this piece of music with its genuinely symphonic character, the weaving of the piano and orchestral parts is admirable in the highest degree and includes delicate and expressive effects. Nevertheless, the storm of passion allow any lyrical repose. Some, it is true, will say only that the work is too full of passion in this brilliant web of sound. Given such a masterly performance, it is not surprising that the work was heard with such interest.

Owing to this success Schumann's Concert Piece was heard again in Düsseldorf in 1853 in a subscription concert of the *Allgemeiner Musikverein*. The work came to light again. In subsequent years the work receded into the background. Clara Schumann's name was not mentioned in the program. Clara Schumann played mainly his Piano Concerto Op. 54 and his Concerto in G minor Op. 35. In 1853, there is evidence for only one other performance by her of the Concert Piece. This took place on 15 March 1853 in the 16th subscription concert of the Leipzig *Gewandhaus* on 6 December 1853.

After Schumann's death the work was still played occasionally on Clara Schumann's concert programmes. In addition to the single performance in London for England in March 1868 in London, performances are known to have taken place in Leipzig on 12 December 1862 in the 9th subscription concert and on 16 January 1873 in the 10th subscription concert. Other interpreters also took up the work after Schumann's death. Thus, it was part of the repertoire of Johannes Brahms, who performed it on several occasions in subscription concerts of the Leipzig *Gewandhaus*. Brahms, who performed it on several occasions in subscription concerts of the Leipzig *Gewandhaus*, made it known to his pupils.

Ute Bär

Translation: Margit McCorkle

⁹ *Illustrirte Zeitung*, Vol. 14, new series, Vol. 2, No. 547 (Leipzig, 22 February 1850).

¹⁰ Robert Schumann, *Tagebücher*, Vol. III, loc. cit., 518.

¹¹ The original is lost, quoted from Robert Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Series IV, Works Group 3, Vol. 1, *Le piano cent cinquantième, Verzweifelte nicht im Schmerzensstuf* op. 93, eds. Brigitte Kohnz and Matthias Wendt (Mainz, 2000), 179.

¹² *Düsseldorfer Musikleben*, in: *Rheinische Musik-Zeitung*, Vol. 1, No. 47 (Cologne, 24 May 1851), 373.

Préface

En 1849, quatre ans après l'achèvement de son Concerto pour piano, op.54, Robert Schumann se tourne de nouveau vers le style concertant. Après la *Pièce de concert pour quatre cors et grand orchestre* (*Concertstück für vier Hörner und grosses Orchester*), op.86, remontant aux 18–20 février, il compose la *Pièce de concert pour le piano avec accompagnement d'orchestre* (*Concertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters*), op.92, entre le 18 et le 20 septembre, alors qu'il était essentiellement absorbé par ses autres *Pièces de piano*, op.85, pour piano à quatre mains. Ces œuvres en un mouvement procèdent des principes que Schumann avait énoncés dans son concert pour piano, op.90, d'Ignaz Moscheles :

Il faudrait réfléchir à une forme qui consisterait en un grand mouvement dans un tempo moyen et dans lequel le premier *allegro* remplacerait le premier *allegro*, la partie lyrique l'*adagio*, et une brillante conclusion.

Son *Projectenbuch* (carnet de projets) et son *Haushaltbuch* (carnet de dépenses au jour le jour) nous donnent de précieux renseignements sur la genèse de l'œuvre. Ainsi, Schumann mentionne dans son *Projectenbuch* sous la rubrique « Composition (en projet) » pour l'année 1849, un « concerto » pour piano d'une forme particulière. Il suit cette entrée, de même que d'autres projets de compositions notés ici, respectivement, d'une croix indiquant sa réalisation. Sous la rubrique « relevé de composition », Schumann note les œuvres dans leur ordre chronologique. La mention du *Konzertstück*, op.92, est accompagnée d'une croix le 20 septembre. Introduction et *Allegro* pour piano et Orchestre (en sol) (op.92). Le 20 septembre, Schumann nous donne également des renseignements détaillés sur la création de l'œuvre.¹ Le 20 septembre, Schumann mentionne également du brouillon de la partie de soliste et avant sa transcription sur le manuscrit autographe, il nous donne dans son journal :

Robert a terminé aujourd'hui l'esquisse d'un *Allegro* pour piano et orchestre. C'est une œuvre très intéressante. Je me réjouis beaucoup de le jouer – il est très passionné et très énergique. L'œuvre est très claire et me semble parfaitement claire (Robert ne me l'a jouée qu'une fois et très bien). Elle est très intéressante et je dois encore me familiariser plus précisément avec l'*Allegro* pour piano et orchestre.

L'introduction lyrique de forte et de piano est très intéressante. Les motifs accompagnés de figurations en triples croches sur des accords d'octave sont très intéressants. Les motifs de piano et de forte présentent d'emblée quatre motifs qui, en s'entre-croisant, forment une œuvre très intéressante. Une modulation modulant de sol majeur à ré majeur et la mineur de ré majeur à la mineur de ré majeur. L'œuvre est très intéressante et je dois encore me familiariser plus précisément avec l'*Allegro* pour piano et orchestre.

Dans la première exposition, le thème principal apparaît dans les mesures 43 à 89, tout d'abord en dialogue entre le piano et l'orchestre, puis par l'instrument soliste seul et enfin, après la reprise de ces deux parties, par l'orchestre seul. Dans les mesures 89 à 120, un thème secondaire paisible est introduit. Dans les mesures 120 à 151, un thème principal apparenté à l'introduction est introduit. Dans les mesures 151 à 189, le thème principal est repris dans la tonalité de do majeur à l'orchestre. Une modulation modulant de sol majeur à ré majeur et la mineur de ré majeur à la mineur de ré majeur. Dans les mesures 189 à 227, le thème principal est repris dans la tonalité de do majeur à l'orchestre. Dans les mesures 227 à 244, les thèmes de l'exposition sont traités à égalité par le piano et l'orchestre. Dans les mesures 244 à 299, le thème principal est repris par le piano et l'orchestre. Dans les mesures 299 à 425, à la différence de l'introduction, le soliste et l'orchestre sont séparés, le thème principal étant, à l'exception d'une variation secondaire des mesures 345 à 383, joué par l'orchestre et le thème secondaire par le piano. La coda des mesures 451 à 520, maintes fois répétée, est un épilogue de reprise. De même que dans la deuxième partie de l'exposition, la réapparition des deux premiers motifs de l'introduction dans la coda souligne l'appartenance commune des deux parties.

La création du *Konzertstück* eut lieu à Leipzig, quelques mois à peine après sa composition. Préparant la visite de Clara Schumann en cette ville², Ferdinand David écrit à Schumann le 18 janvier 1850 en vue de l'établissement du programme du « Concert au profit du fond de pension de l'orchestre » prévu le 25 février 1850 :

¹ *Mein Lebensabend für Musik*, III, 4, n°29, 8 avril 1855, p.323.

² Robert Schumann Haus, Zwickau (archive n° 4871/VII) C, 8-43, p.34.

³ *Ibidem*, p.43.

⁴ Cf. Robert Schumann, *Tagebücher*, Vol.III: *Haushaltbücher 1837–1856*, éd. : Gerd NAUHAUS, Biele, Frankfurt, 1987 (2^e éd.), p.503–504.

⁵ Berthold LITZMANN, Clara Schumann. *Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Vol.II : *Ehejahre 1840–1856*, Leipzig, 1906 (2^e éd.), p.196.

⁶ Robert et Clara Schumann séjourneront du 5 février au 3 mars 1850 à Leipzig.

Le concerto de Beethoven, ton concerto pour cor, encore une ouverture indispensable et deux mélodies vocales pour séparer les pièces instrumentales forment un ensemble trop long. [...] J'ai entendu parler d'un beau concerto pour piano que tu as composé. Qu'en serait-il ?

David faisait sans doute allusion à la nouvelle œuvre qui ne fut, toutefois, pas créée lors de ce concert mais dès le 14 février, lors du seizième concert en souscription de l'orchestre du Gewandhaus, sous la direction de Felix Mendelssohn et Clara Schumann au piano. Il ressort, cependant, du journal de Clara, selon la biographie de Bertha Schumann, qu'elle ne fut pas satisfaite de sa propre interprétation.

Cette appréciation ne fut pourtant pas partagée par l'*Illustrirte Zeitung* :

Une nouvelle œuvre concertante pour piano de Robert Schumann : *Introduction et Allegro appassionato* pour piano et orchestre, concert du Gewandhaus, avec au piano l'épouse du compositeur, madame Clara Schumann, qui a joué avec une grande maîtrise.

Les revues *Neue Zeitschrift für Musik*, fondée par Schumann lui-même, et *Singale für die Frauen* publièrent des jugements plus denses et critiques sur l'œuvre. Un compte-rendu de ce concert, qui ne fut pas réservé sur la partie de piano, estima positivement l'ensemble de la composition.

On peut supposer que Schumann apporta diverses corrections à l'œuvre, à l'occasion de sa première exécution publique, ainsi que le prouverait une réflexion faite à Hermann Hesse, éditeur allemand de Schumann, qui remplaça la version originale de la coda par une deuxième variante, dont il abandonna l'écriture pour la remplacer par celle de la version actuelle. La coda ne fut pas seule modifiée, mais les autres parties furent également touchées, notamment la partie de soliste. L'inscription « *Correcturen* » portée par Schumann dans son manuscrit, datée du 15 mars 1850, le lendemain de la création de l'œuvre, se rattache, semble-t-il, à la version du *Konzertstück* op. 92, mais sans certitude, que l'œuvre fût jouée dans sa version définitive lors de sa première exécution publique le 13 mars 1851 à Düsseldorf, pendant la « huitième exécution musicale » de l'Association des musiciens de la ville, intitulée « *Concert des Herrn Musikdirectors Doctor Robert Schumann* », sous la direction de Felix Mendelssohn et Clara Schumann au piano, qui évoqua bien plus favorablement cette exécution que la création précédente à Leipzig. Schumann en fut pareillement satisfait. Il déclara à Friedrich Whistler, qui le commenta dans la presse, que l'effet ici qu'à Leipzig où les tempi ont été exagérés.¹⁰

L'interprétation de Clara fut, de même, très appréciée. L'*Illustrirte Musik-Zeitung* écrivit :

Son épouse très honorée déploya également une grande maîtrise dans la composition qu'elle fit entendre ensuite à la suite de l'ouverture de *La fiancée de Figaro*. L'*Illustrirte Musik-Zeitung* jugea l'*Allegro appassionato* pour piano et orchestre. Dans cette pièce, pour cause de temps, le piano et l'orchestre ont été réduits à leur minimum. L'œuvre est hautement remarquable : des effets très riches, une composition très soignée. [...] L'ensemble complet se comprend de lui-même après une exécution aussi magistrale.

Fort de ce succès, Schumann ne se contenta pas de redonner l'œuvre en 1853 à Düsseldorf, lors d'un concert de souscription, mais aussi à Leipzig, le 14 décembre 1853, sous la direction de Felix Mendelssohn. L'œuvre passa en arrière-plan au cours des années suivantes. Les deux concertos pour piano et orchestre ne sont niés. Clara Schumann jouait essentiellement son concerto pour piano op. 54, créé en 1829, et son concerto pour piano et orchestre op. 134, de 1853. Elle ne donna qu'une exécution du *Konzertstück* op. 92 du vivant de son mari.

Après la mort de Schumann, l'œuvre fut jouée occasionnellement aux programmes des concerts de Clara Schumann. Une dernière exécution publique eut lieu à Londres le 16 mars 1868, et d'autres organisées par le compositeur lui-même le 11 décembre 1862, lors du neuvième concert de souscription et le 16 janvier 1873, lors du dixième concert de souscription. Différents interprètes s'attachèrent également à cette œuvre après la disparition de Schumann, en particulier Carl Reinecke qui l'intégra à son répertoire, la joua à des concerts d'abonnement du Gewandhaus de Leipzig et la transmit à ses disciples du conservatoire de Leipzig.

Ute Bär

Traduction : Agnès Ausseur

¹⁰ *Manuscripte Schumann*, manuscrits de lettres conservés à la Bibliotheka Jagiellońska (Krakow, Pologne), Vol. 21, n° 3821.

¹¹ *Illustrirte Zeitung*, Vol. 14, nouvelle série Vol. 2, n° 347, Leipzig, 23 février 1850.

¹² Robert Schumann, *Tagebücher*, Vol. III, loc. cit., p. 518.

¹³ Original perdu. Cité d'après Robert Schumann : *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, série IV, section 3, Vol. 1, *Le psaume cent cinquantième, Verzweifelte nicht im Schmerzenthal* op. 93, éd. Brigitte Kohnz et Matthias Wendt, Mainz, 2000, p. 179.

¹⁴ *Düsseldorfer Musikleben*, in : *Rheinische Musik-Zeitung*, 1, n° 47, Köln, 24 mai 1851, p. 373.

PREVIEW
Low Resolution