



Edition Schott

Konzert

für Klavier und Orchester
for Piano and Orchestra

Op. 54

Herausgegeben von / Edited by
Bernhard R. Appel

Nach / Based on Robert Schumann. Neuherausgabe
Band I/2/1

Partitur / Score

ED 20814
ISMN 979-0-001-57126-7

Robert Schumann

Konzert für Klavier und Orchester

Op. 54

Neuherausgabe Band I/2/1

Partitur / Score

ED 20814

ISMN 979-0-001-57126-7

PREVIEW
Low Resolution

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

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 umzuwandeln (1839–42), wurde nicht eingelöst. Erst die symphonischen Erfolge des Jahres 1841 (*Frühlingssymphonie* op. 38, Ouvertüre „Oberon“ und Polka op. 52) beflog Schumann zur Komposition eines epochenprägenden Klavierkonzerts. Clara Schumann berichtet für Mai 1841 im gemeinsam geführten *Ehetagebuch*, dass Robert mit „einer Clavierkonzertidee mit Chor“ arbeite. Sie sei. Am 20. Mai 1841 lag das *Phantasie* genannte, einsätzige Konzertstück fertig in der handschriftlichen Partitur. Eine Woche später feilte Schumann nochmals am Werk, um es dann einem Kopisten zu übergeben. Am 22. August 1841 exzerpierte. Am 13. August 1841 schließlich fanden mit dem Orchester des Leipziger Gewandhausorchesters unter der Leitung des Konzertmeisters Ferdinand David zwei private Probeaufführungen statt. Die Phantasie wurde von Clara Schumann als Solopart spielte. Sie zeigte sich von dem Werk begeistert. Besonders gefiel ihr die Melodie des Solos, die sie bei dem Orchester verlobt ist: „man kann sich das Eine nicht denken ohne das Ander.“

Clara Schumann kehrt mit ihrer Beobachtung ein wesentliches Merkmal hervor, das erst später (1845) zur Dreisätzigkeit erweiterte Klavierkonzert gilt. Schumann, der in der Redaktion des *Neuen Journal für Musik* die zeitgenössischen Klavierkonzerte genauestens im Blick hatte und dabei die Entwicklung und die Zukunft der Gattung entwickelte, postulierte schon 1839, zwei Jahre vor der Fertigstellung seiner *Phantasie*, eine neue konzertante Relation zwischen Klavier und Orchester. Man muss „die Verbindung zwischen Konzertmeister und dem Orchester mit dem Klavier auf eine neue, gleichberechtigte Weise verbinden.“ Mit dem Konzertstück vom 13. August 1841 hat er schließlich jenes Konzertkonzept kompositorisch eingelöst, das er in der Redaktion des *Neuen Journal für Musik* bereits 1836 umrissen hatte:

Man müßte auf eine Gattung [von einsätzigen Konzerten] bestehen, die aus drei Sätzen, in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Teil, der die Melodie und die Harmonie aufzubauen beginnt, die Entwicklung stellt den Höhepunkt dar und ein brillanter Schluß die des Rondos vertritt. Vielleicht liegt die Lösung dieses Problems in einer Umarbeitung des Konzertes mit einer außerordentlichen Komposition wahr machen möchten.“

Unmittelbar nach dem ersten Bühneneinsatz der *Phantasie* am 13. August 1841 kehrte Schumann die einsätzige *Phantasie* nochmals. In Hinblick auf eine beobachtete Veränderung in der Partitur, die er „nur jetzt“ in seine handschriftliche Partitur nun ganz in Ordnung gebracht, hie und da noch ein Horn oder eine Trompete hinzugefügt“ berichtete Clara Schumann. Doch blieben alle Bemühungen, das Konzertstück wieder in den Blick zu bekommen, erfolglos. Nach mehreren öffentlichen Aufführungen der *Phantasie*, die Schumann sich für Leipzig und darüber hinaus erhoffte, verzweifelte er. In seinen Lebzeiten blieb die Originalfassung der *Phantasie* für Klavier und Orchester eine private Probeaufführung einmal abgesehen, unaufgeführt und ungedruckt. Nur später, als Clara Schumann sich der Komponist erneut des Werks an, um es von Grund auf umzuarbeiten, kam es zu einer Umarbeitung des Konzertes. Diese Umarbeitung fand im Sommer 1845 statt, für die von ihm mitbegründete *Neue Zeitschrift für Musik* in Leipzig aufgezeichnet. Clara Schumann war die einzige Aufführung des Konzertes in Dresden niederzulassen. Ohne erkennbaren Anlass begann sie mit der Umarbeitung und Erweiterung des einsätzigen Konzertstücks zum dreisätzigen Klavierkonzert. Der von ihr so genannte „Klavierkonzert“ entstand aus dem Satz „Andante grazioso“, der später zusätzlich als *Intermezzo* bezeichnet wird. Als Basis diente allerdings die einsätzige *Phantasie* einer Umarbeitung unterzogen, um in neuer Gestalt den dreisätzigen Klavierkonzert zu bilden. Diese letzte Arbeit war am 29. Juli abgeschlossen. Am 3. und 4. August 1845 fanden Proben unter der Leitung von Schumanns Freund Ferdinand Hiller statt, dem das Werk auch übertragen wurde, der es auch die Erstaufführung dirigieren sollte. Dass Clara Schumann auch dieses Mal den Solopart übernahm, ist nicht sicher. Sie sollte sich von selbst. Die Uraufführung des dreisätzigen Klavierkonzerts fand im Dresdner Hotel de Saxe am 11. und 12. 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:

* Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. II: 1836–1854, hg. v. Gerd Nauhaus, Basel/Frankfurt a. M. [1988], S. 162.
Ebd., S. 160 f.

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

* Ebd., S. 163.

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

‡ 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.

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 einen so gediegenen, tüchtigen Werke zu begegnen [...] Wir haben dem Meister für die schöne Schöpfung, und insbesondere für den in allen Theilen vollendeten Vortrag, dem Orchester für das discrete, mit Liebe und Sorgfalt ausgeführte Empfehlung danken.¹

Rezeptionsgeschichtlich bedeutsamer als die Dresdner Uraufführung war allerdings die zweite Aufführung vier Wochen später, am 1. Januar 1846, mit dem Gewandhausorchester statt. Vermischungen zwischen Dirigent und Solist waren damals noch nicht ungewöhnlich. Auch diesmal spielte Clara Schumann den Solo-Part. Auch auf die Leipziger Aufführung reagierten die Fachpresse positiv². Das Verlagshaus Breitkopf & Härtel sagte die Publikation des Werkes „mit großer Freude“ bereits für den 24. Januar das eingegangene Honorar von 138 Taler ein. Die Presse berichtete, dass die Partitur nochmals revidiert. Die Stimmen erschienen im Juli 1846 im Druck. Die Partitur ist in zwei Blätter unterteilt, die sich auf die Opusnummern 54 und 55 beziehen. Im Partitur-Autograph ist die Überleitung vom 2. zum 3. Satz die kürzeren Stimmen des Klaviers und des Orchesters. Sie lässt verschiedene Lösungsversuche der Satzverbindung erkennen. Eine solche Überleitung wurde wahrscheinlich ausgeschlossen, war er noch vom Finalsatz klar getrennt. Zu diesem Zeitpunkt revidierte Schumann die Partitur – die ersten acht Takte. Die uns heute vertraute Überleitung ist das Ergebnis dieser strengsten Konsolidierung. Ihre Überzeugungskraft beruht auf der komprimierten Verknüpfung thematischer Elemente. Der Übergang wird nicht als Reminiszenz auf das Kopfmotiv des 1. Satzes zurück und antizipiert die Themen des 3. Satzes. Diese musikalische Vergangenheit (1. Satz) und Zukunft (3. Satz) werden somit engsterweise miteinander verbunden. Dies ist eine Praktik, die Beethoven im Klavierkonzert Es-Dur op. 73 (1803) eingeführt hat und die Schumann aufgrund der genannten motivischen Reminiszenzen und Antizipationen in seinem Klavierkonzert übernahm. Eine solche musikalische Überleitung wurde auch durch die Satz-Beginn-Technik ermöglicht, die Schumann in seinem Klavierkonzert Opus 54 zu den meistaufgeführten Klavierkonzerten überhaupt gemacht hat. Er ist zum Inbegriff eines klassischen Klavierkonzerts geworden.³ Zu seiner Verbreitung und Popularisierung trug diese Schaffung entscheidend bei. Sie führte das Klavierkonzert außergewöhnlich häufig auf.

Die vorliegende Ausgabe ist Teil einer Gesamtausgabe (Bd. 1/2/1). Als Editionsgrundlage diente die Originalausgabe der Stichdruckerei Breitkopf & Härtel (1846) und die autographen Partituren (Heinrich-Heine-Institut, Bonn) sowie die Faksimile-Ausgabe (Kassel 1996, Dokumenta musicae, KAV).

Bernhard R. Appel

¹ Allgemeine Musikalische Zeitung, 47. Jg., Nr. 52, 31. Dezember 1845, Sp. 927 f.

² In den überlieferten Berichten wird stets Mendelssohn als Dirigent genannt. Die Besprechungen in der NZ/M, 24. Bd., Nr. 11, 5. Februar 1846, S. 43 und in den „Signaten für die Allgemeine Welt“, 4. Jg., Nr. 2, 6. Januar 1846, S. 9–10 lassen jedoch auf N. W. Gade als Dirigent schließen. Auf dem Konzertbericht wird – wie damals zumindest üblich – der Dirigent nicht namentlich genannt.

³ „Allerdings“, schriebte Brahms in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 48. Jg., 7. Januar 1846, Sp. 11 ff.

⁴ Robert Schumann, Tagebücher, Bd. III: Haushaltbücher, 1837–1856, hg. v. Gerd Nauhaus, Basel, Frankfurt a. M. [1988], S. 673.

⁵ Bernhard R. Appel, „Die Überleitung vom 2. zum 3. Satz in Robert Schumanns Klavierkonzert Opus 54“, in: Mf, 44. Jg., 1991, S. 255–261.

⁶ Hermann Kretschmar, Klavierkonzert in A-moll (Op. 54) von Robert Schumann. Einzelausgabe aus dem „Führer durch den Konzertsaal“, Leipzig o. J., S. 5.

⁷ Egon Voss, Robert Schumann: Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54. Einführung und Analyse, Mainz 1979, S. 189.

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; *Ouverture, Scherzo und Finale* Op. 51) spurred Schumann on to the composition of an epoch-marking piano concerto. Clara Schumann's concert tour in 1841 in their joint *Ehetagebuch* ('Marriage Diary'), that Robert is working on 'a piano concerto with orchestra', in May 1841 he produced, completely orchestrated, the one-movement concert piece *Phantasie*. In the summer of August Schumann once more polished up the work for handing over to a copyist, and Clara Schumann took over the performance parts. Finally, on 13 August 1841 two private trial performances of the *Phantasie* took place in the Gewandhaus orchestra under the direction of the concertmaster Ferdinand Hiller, in which Clara Schumann played the solo part. She was enthusiastic about the work. She was especially pleased that the piano part was so closely linked with the orchestra: 'the one cannot be conceived without the other'.¹

With her observation Clara Schumann emphasized an essential characteristic that Schumann in the piano concerto later (1845) expanded to three movements. Schumann's 'Musik für Klavier und Orchester' had the keenest awareness of contemporary piano concertos and determined at an early stage the principles of the future of the genre, already postulated in 1839, two years before the great Beethovenian *Concerto*, a new concertante relation between piano and orchestra. The orchestra must be given a prominent role in a new equal fashion, he maintained in 1839 in conjunction with the review of Beethoven's *Concerto* (Op. 93) and Mendelssohn (Op. 40).² With his one-movement *Phantasie* (1841) he now achieves this goal, except compositionally that he had already outlined in 1836 in the context of an earlier composition, the *Concertino für Klavier und Orchester*.

We must come up with a genre [of one-movement concertos] that is as grandiose as possible, in a moderate tempo, in which the preliminary section would take the place of a Rondo, the main section that of a Scherzo, and a brilliant ending, that of the Rondo. Perhaps the idea is to make it a kind of concerto, but with a subsidiary composition of our own.³

Immediately after the two trial performances in Dresden, Schumann again treated the one-movement *Phantasie*. With a view to anticipated performances 'he has now decided to add a horn and a bassoon here and there', reported Clara.⁴ However, the 'further additions' made from time to time remained unsuccessful. Even public performances of the *Phantasie* in the two cities where Schumann had been active so far in Leipzig and Weimar,⁵ were not to become a reality. In his lifetime the original version of the *Phantasie* (1841) by Robert Schumann did not appear. After his death, however, Schumann's widow Clara remained, apart from the one-time private trial performances, the sole performer of the work. Only in the summer of 1845, the composer took the work up again in order to adapt it to the piano. In 1844 he had given up his editorial activity with the *Neue Zeitschrift für Musik*, but he had not yet found a new way to settle in Dresden as a free-lance composer. Without any ostensible reasons he left Weimar in 1843, having to work and expand the one-movement concert piece into a three-movement piano concerto. The first composition, the final movement described as *Rondo* (14 June to 12 July 1845), was composed in a few days. In the second movement, the *Andante grazioso* was composed that later was to be designated additionally as *Adagio*. Finally, the one-movement *Phantasie* was revised to become, in a new form, the opening movement of the piano concerto in three movements. This last task was concluded on 29 July. On 3 and 4 December 1845 the premiere of the piano concerto took place under the direction of Schumann's friend Ferdinand Hiller to whom the work is dedicated. Clara Schumann conducted the first performance. That this time Clara Schumann also played the solo part goes without saying.

The premiere of the three-movement piano concerto took place in the Dresden Hôtel de Saxe on the evening of 3 December 1845. The concert was in fact only moderately well attended, but a reviewer of the *Allgemeine Zeitung für Musik* during praised the performance and the work in highest terms:

¹ Robert Schumann, *Tagebücher*, vol. II: 1836–1854, ed. Gerd Neuhaus (Basel, Frankfurt a. M. [1988]), 162 (1841, 1841).

² Martin Seissig (ed.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, 5th issue, vol. I (Leipzig, 1914), 386.

³ Ibid., 163.

⁴ *Tagebücher*, vol. II, 183; entry for the time from 8 to 22 August 1841.

⁵ 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.

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 composer for his beautiful creation, the artist for her performance, perfect in every respect, the orchestra for the expert accompaniment, performed with love and care.¹

More important in reception history than the Dresden première was, though, the Leipzig first performance, which took place with the Gewandhaus orchestra four weeks later, on 1 January 1846. Niels W. Gade conducted, and Clara Schumann also played the solo part this time. The professional music press also gave the Leipzig performance a positive review.² The Breitkopf & Härtel publishing house promised publication of the work in early 1846, and had already accounted for the honorarium of 138 Thalers received.³ Before publication the score was again revised. The parts appeared in print in July 1846. Publication of the score was preceded by a preface.

In view of the limited source transmittal we know only a little about conception and composition. The score was intended in the course of composing the work over several years. In the autograph of the score, which is dated 1843, from the 2nd to the 3rd movement contains the most corrections in the whole score. Here again one can see how the joining of the movements can be discerned.⁴ As the 2nd movement was concluded, the final movement was still clearly separated from the final movement. At this point in time the finale was still divided into two chapters. The transition known to us today is the result of demanding compositional work. The movement is based on the compressed combining of thematic materials: On the one hand, the past (1st movement), the past (2nd movement) and future (3rd movement) are consequently imagined with the most varied means of expression. A clustering of movements is already modelled in Beethoven's Piano Concerto No. 5 in E-flat major Opus 73 (1803–1804). H. S. Hümann's 'poetic' quality is obtained owing to the mentioned motivic reminiscences and the variety of expression. In the autograph of the 1st movement, the beginning of the finale movement was written in a different hand. The date 1843 is also attached to it (the present bb. 109–116), to offset the C major of the 3rd movement. The date 1843 also overruns the boundaries of the movement at the start of the finale movement. The date 1843 is also attached to the beginning of the 3rd movement (bb. 108–116). Opus 54 has been amongst the most performed of all piano concertos. It is also the most frequently recorded piano concerto.⁵ Clara Schumann decisively contributed to this. Her performance, her interpretation and her recordings of the concerto exceptionally often.

The present edition is based on the autograph score (Leipzig 1846) and the critical edition (Kassel 1996). Serving as the basis for this edition was the original edition (Leipzig 1846) and the critical edition (Kassel 1996). The autograph score (Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf) was used for the first time, and much therefrom is in facsimile edition (Kassel 1996, Dokumenta musicologica).

Bernhard R. Appel
Translation: Margit McCorkle

¹ *Neue Deutsche Musikalische Zeitung*, vol. 47, no. 52/53 (December 1845), cols. 92ff.

² The conductor Hermann Kretzschmar is always named as conductor. From the reviews in the NZDM, vol. 24, no. 11 (5 February 1846), 43, and in the *Zeitung 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 cover of the autograph score – as was mostly customary – the conductor is not specifically named.

³ In the review signed 'L. R.' in the *Allgemeine Musikalischen Zeitung*, vol. 48, (7 January 1846), cols. 11ff.

⁴ Robert Schumann, Tagebücher, vol. III, Haushaltbücher 1837–1856, ed. Gerd Nauhaus (Basel, Frankfurt a.M. [1988]), 673.

⁵ Bernhard R. Appel, 'Die Überleitung vom 2. zum 3. Satz in Robert Schumanns Klavierkonzert Opus 54', in: *Mf*, vol. 44 (1991), 255–261.

⁶ Hermann Kretzschmar, *Klavierkonzert in A moll (Op. 54) von Robert Schumann. Einzelausgabe aus dem 'Führer durch den Konzertaal'* (Leipzig, no year), 5.

⁷ Egon Voss, *Robert Schumann: Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54. Einführung und Analyse* (Mainz, 1979), 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'ait pas été réalisé. Ses idées symphoniques de 1841 (Symphonie *Le Printemps* op.38, *Ouverture, Scherzo et Finale* op.52) l'indiquent finalement à composer un concerto pour piano marquant son époque. Clara-Schumann rapporta en mai 1841, dans son *Tagebücher* (journal conjugal) écrit en commun avec son mari, que Robert consacrait son temps à « une fantaisie concertante pour piano et orchestre ».¹ Le 20 mai 1841, ladite *Phantasie* concertante en un mouvement était terminée. Le 22 juillet, Schumann retoucha encore l'œuvre avant de la confier à un copiste qui en réalisa deux copies. Le 22 août, deux répétitions privées de la *Phantasie* eurent enfin lieu avec l'orchestre du Opéra d'État de Weimar sous la direction de Ferdinand David, au cours desquelles Clara joua la partie de piano. Fethard, dans son *Journal*, note qu'il en appréciait particulièrement l'étroite imbrication du piano et de l'orchestre.

L'observation de Clara Schumann souligne un trait essentiel de l'œuvre qui s'inscrit dans la tradition des concertos allégoriques, plus tard, à trois mouvements (1845). Schumann, qui, en tant que compositeur en chef de l'orchestre, avait écrit sur Mozart, connaissait parfaitement les concertos pour piano de ses contemporains, dont Moscheles et Mendelssohn. Il connaissait bien l'œuvre de cette forme et exposa en 1839, deux ans avant la création de la *Phantasie*, dans l'*Allgemeine Zeitschrift für Musik* les concertos pour piano de Moscheles (op.93) et de Mendelssohn (op.40), et dans l'*Almanach für Musiken* l'importance de la relation entre le piano et l'orchestre fondé sur l'association de l'orchestre et du piano. L'interprétation de la *Phantasie* en un mouvement (1841) matérialisait le concept de composition concertante, qui figura dans une critique parue dans le *Neue Zeitschrift für Musik* des 1836 :

Il faudrait réfléchir à une forme qui consiste en un premier mouvement, une partie lyrique et deux autres. La partie introductive remplacerait le premier allegro, la partie lyrique l'adagio et une autre partie l'orchestre. Peut-être une notion émerge-t-elle ici que nous préférions certes concrètement par une certaine séparation de l'orchestre et du piano.

A la suite des répétitions de la *Phantasie*, Clara-Schumann rapporta dans ses *Tagebücher* qu'en vue de sa publication imprimée « il fallait que la composition soit transformée pour pouvoir être jouée sur un cor ou un basson ».² Or tous les efforts déployés pour faire imprimer dans un état acceptable et les exécutions quelques que Schumann en envisageait à Leipzig et à Weimar, avaient pour résultat que l'œuvre fut abandonnée. L'interprétation de la *Phantasie* par *Klavier und Orchester* ne fut donc, à l'exception de l'unique représentation privée, pas possible du vivant du compositeur. Des années plus tard, au cours de l'été de 1845, Schumann réussit à faire imprimer dans l'*Allgemeine Zeitschrift für Musik* la refondre de fond en comble. Il avait alors abandonné l'idée de réaliser un concerto pour piano en trois mouvements, mais il avait aussi fondé l'*Allgemeine Zeitschrift für Musik* qu'il avait fondée à Leipzig pour s'établir définitivement dans la capitale allemande. Il remetta, sans raison connue, à remodeler et à élargir le mouvement unique en concerto pour piano en trois mouvements dont il composa d'abord le Rondo (du 14 au 16 juillet), puis, en l'espace de quelques jours (du 14 au 16 juillet), le deuxième mouvement, et enfin le troisième (du 17 au 19 juillet). Malgré une fréquentation moyenne du concert, une critique parue dans l'*Allgemeine Zeitung* le 10 juillet 1845 portait un brillant éloge de l'œuvre et de son interprétation :

... mais il faut reconnaître que les succès de placer cette composition très haut et parmi les meilleures du compositeur, notamment parce qu'il a réussi à vaincre la monotonie habituelle de cette forme et donne son plein droit à la partie orchestrale, totalement sans entrave et traitée avec grands soin et affection sans entraîner la performance du piano, et sait préserver l'indépendance des deux parties.

¹ Robert SCHUMANN, *Tagebücher*, Vol.II : 1836–1854, éd. Gerit NAUHAUS, Bâle, Frankfurt-am-Main, 1968, p.162.
2 Robert SCHUMANN, pp.180 et suiv.

² MORITZ KREISIG (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, 5^e éd., Vol.I, Leipzig, 1914, p.386.

* *Ibidem*, p.163.

¹ *Tagebücher*, Vol.II, p.183 ; entrée pour la période du 8 au 22 août 1841.

² Cf. la lettre de Schumann au Directeur de la musique de la cour de Weimar, Hippolyte André Chelard, datée du 6 juin 1841, in : Hermann ERLER, *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, Vol.I, Berlin, 1887, p.261.

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 œuvre 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

L'accueil réservé à la première audition publique du 1^{er} janvier 1846 à Leipzig, quatre semaines plus tard, avec l'orchestre du Gewandhaus, vraisemblablement dirigé par Niels W. Gade,⁵ et au cours de laquelle Schumann exécuta seul la partie de soliste, se révéla toutefois plus convaincant que celui de la création de Dresde. Un critique local de Leipzig y réagit favorablement⁶ et la maison d'édition Breitkopf & Härtel confirma la publication de l'œuvre, laquelle Schumann reçut dès le 24 janvier l'honoraire convenu de 138 thalers.⁷ Ces partitions furent alors révisé une dernière fois avant leur impression, parurent en juillet 1846 et la grande édition posthume en 1862.

Du fait du nombre réduit de sources existantes, on ne sait que peu sur les améliorations apportées par Schumann au cours de la longue genèse de l'œuvre. Dans la partie finale, le mouvement au troisième apparaît comme l'endroit le plus corrigé de toute l'œuvre. Il illustre la résolution du passage de l'un à l'autre de ces mouvements.¹¹ Le deuxième mouvement est encore nettement séparé du mouvement final et les huit premières mesures du troisième sont dédiées à la transition au final. La transition parvenue aujourd'hui jusqu'à nous est le fruit d'un travail coûteux. L'ensemble s'appuie sur le resserrement du lien entre les matériaux thématiques. La transition principale du premier mouvement et antécéde, d'autre part, le thème de l'avenir (troisième mouvement) et l'avenir (troisième mouvement) sont ainsi fondus. Le procédé de recouvrement de deux mouvements déjà utilisés dans la partie finale de Beethoven, acquit chez Schumann une nouvelle qualité de complexité et d'anticipation. L'insertion de cette transition dans le mouvement final fut délibérément effectuée en mi bémol majeur, op. 73, mesure 106. Cet ajout de huit mesures de réminiscence et de transition au début du final. Huit mesures y furent ajoutées (mesures 106 à 116 actuelles) de sorte à établir un véritable clou de fin (mesure 116), outrepas- sant la limite des deux dernières mesures de l'œuvre originale (mesures 112, 114, 116). Depuis environ 1870, l'Opus 54 de Schumann est partie intégrante de la tradition classique et représente la quintessence-même du concerto pour piano. Malheureusement, Schumann n'a pas eu la diffusion et la célébrité du

Cette édition se fonde sur la *Neue Schauspielhandschrift* originale des parties de *Die Beiden Amis* (Beethoven-Institut, Düsseldorf). Celle-ci a été photographiée par l'atelier *Wolff* (Bonn) en 1923. La transcription est basée sur l'édition critique de *Die Beiden Amis* (1940) et la partition autographe (Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf), *Dokumenta musicologica*, XXVIII, 1996.

Bernhard R. Appel
duction : Agnès Aussen

Neue Musikalische Zeitung, 47^e année, n° 57, 31 décembre 1845, pp. 927 et suiv.

²⁰ Les deux différents écrits, Mendelssohn soit toujours désigné comme le chef d'orchestre de ce concert, les comptes-rendus de *NZfM*, 1846, p.26, et 111, 5 février 1846, p.43, et de *Signale für die Musikalische Welt*, 4e année, n°2, 6 janvier 1846, pp.9-10, font pencher pour la direction de la W. Gute. Sur le programme du concert ne figure pas le nom du chef d'orchestre, comme il était alors généralement d'usage.

² —— dans l'Allgemeine Musikalische Zeitung, 45^e année, 7 janvier 1846, pp.11 et suiv.

¹² Robert Schumann, *Tagebücher, Vol.III : Haushaltbücher 1837–1856*, ed. Gerd NAUHAUS, Biele, 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*, 44e année, 1991, pp.255-261.

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

¹² Egon Voss, Robert Schumann, Konzert für Klavier und Orchester e-moll, op. 54. Einführung und Analyse, Mainz, 1979, p.189.

Ferdinand Hiller freundlich zugeeignet
CONCERT
für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters
op. 54

Robert Schumann
1839-1856

[I.] Allegro affettuoso $\dot{d} = 84$

The musical score consists of ten staves. From top to bottom: Flauto 1/2, Oboe 1/2, Clarinetto (A) 1/2, Fagotto 1/2, Corno (C) 1/2, Tromba (C) 1/2, Timpani (E/A), Piano, Violoncello, and Contrabasso. The piano part is the most active, with complex chords and rhythmic patterns. The orchestra provides harmonic support with sustained notes and occasional entries. The score is in 2/4 time.