

Vorwort

Vier Jahre nach dem einsätzigen *Concertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters* op. 92 und acht Jahre nach der Fertigstellung seines Klavierkonzertes op. 54 komponierte Robert Schumann vom 24. bis 30. August 1853 sein drittes und letztes konzertantes Klavierwerk, das ebenfalls einsätzige *Concertallegro mit Introduction für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters* op. 134.

Unmittelbar nach Abschluss der Arbeiten an den *Albumblättern* op. 124, einer Sammlung von Klavierstücken aus den Jahren 1832–1845, begann Schumann mit der Komposition des Werkes. Im *Projectenbuch* notierte er unter der Rubrik *Compositionsübersicht* für August 1853 u. a.: „Vom 24–30sten: Concertallegro mit Einleitung f. Piano u. Orchester.“ Auch in seinem *Haushaltbuch* sind Hinweise zur Entstehung des Werkes zu finden. Unter dem 27. August vermerkte er: „Fertig mit d. Allegro. Freude.“, und unter dem 30. August heißt es: „Fertig mit d. Instrument.“¹ Die Eintragung „Fleißig“ an den dazwischenliegenden Tagen lässt vermuten, dass Schumann wohl neben anderen Arbeiten auch kontinuierlich mit dem Konzert-Allegro beschäftigt war², um es rechtzeitig zum Geburtstag seiner Frau am 13. September 1853 fertigzustellen. Auf dem neuen Flügel, den sie an diesem Tag von ihrem Mann erhielt, lag dann neben neuen gedruckten Kompositionen auch die Autographpartitur des Concertallegros op. 134 mit dem eigenhändig geschriebenen Titel: „Concertallegro / mit Introduction f. Piano / u. Orchester / mit Begleitung des Orchesters. / [unten rechts:] Seiner lieben Clara / zur Erinnerung an den 13ten Sept. 1853. / Gedruckt von / Robert.“³

Ihre Eindrücke über die Geburtstagsgaben hielt Clara Schumann in ihrem Tagebuch fest. Was ich nun aber auf dem Flügel liegend fand, das erfüllte mich wahrlich mit Freude, denn es war doch des Glückes gar zu viel! Die Früchte seines rastlosen Fleißes waren es. Ein Konzert-Allegro mit Introduction des Clara'schen, für mich komponiert, desgleichen eine Phantasie für Violine mit Orchester (für Joachim komponiert) und Clara's eigene Partitur, zwei- und vierhändiger Klavierauszug... ich kann es nicht so ausdrücken, wie ich fühlte, dass mein Herz erfüllt war von Liebe und Verehrung für Robert, und Dank dem Himmel für das hohe Glück, womit er mich überschüttet.⁴

Am 28. September schrieb sie an Wilhelm Joseph von Wasielewski über das Konzert-Allegro: „[...] das Stück [op. 131] und auch ein Concert-Allegro [op. 134] welches mich sehr an dem Geburtstag komponiert hatte) scheinen mir zu den genialsten Stücken zu gehören, die jemals geschrieben sind.“

Große Bedeutung hatte das Werk auch für den Widmungsträger Johannes Brahms. Das belegt sein Brief an Clara Schumann vom 29. Januar 1855: „Wie freut mich die Widmung, gerade dieses Stückes, erfreut, das wissen Sie wohl, und das Violinconcert in A moll sind für die liebsten seiner Konzerte.“⁵ Während seines Besuches in Endenich am 1. März 1855, wie Schumann Brahms offenbar mit, dass er ihm das Konzert-Allegro widmen wolle. Bei seinem Besuch in Bonn am 1. April 1854 notierte Robert Schumann ihm neben anderen Dingen auch die Widmung „Concertallegro op. 134. Johannes Brahms / zur Erinnerung / von / Robert“ in sein Notizbuch, das sich in der Musiksammlung der Wiener Stadtbibliothek befindet.⁶

Das einsätzige Concertallegro-Werk besteht aus einer 22 Takte umfassenden langsamen Introduction und einem 272 Takte umfassenden Sonatensatz.

Die Introduction wird von zwei Motiven bestimmt, die dialogisierend vom Orchester und vom Soloinstrument vorgetragen werden. Das spannungs- und grobnaturischen Charakter tragende Solomotiv (T. 4–14) wird eingerahmt vom „orchestralen“ Orchesterthema (T. 1–4 und 14–16). In der Überleitung zum Allegro, in der Ableitungen beider Motive ineinanderfließen, kommt es zu einer Temposteigerung, die vom erstmaligen Bläsereneinsatz begleitet wird. Die folgenden Akkordbrechungen im Soloinstrument stellen nicht schlechthin die Überleitung zum Allegro dar, sondern sind als Teil von dessen erstem Thema, das gleichermaßen vom Klavier wie vom Orchester gespielt und von energiegeladenen und wechselnden Bewegungen bestimmt wird. Nach zweimaliger Exposition im Soloinstrument beginnt in T. 41 die zweimalige Orchesterexposition. In der sich anschließenden Überleitung zum zweiten Thema intoniert das Soloinstrument fast wörtlich den Beginn „seines“ Introduktionsmotivs, was die Verbindung der beiden Werkteile nochmals dokumentiert. Das lyrisch-melodische zweite Thema, das durch seine formale Verwendung zum „Zentralthema“ des Sonatensatzes wird und dessen Charakter prägt (es erscheint in der Durchführung und in der Kadenz

¹ Robert Schumann. *Projectenbuch*. Robert-Schumann-Haus Zwickau; Archiv-Nr.: 4871/VII C,8–A3, S. 66.

² Robert Schumann. *Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher 1837–1856*. hg. von Gerd Nauhaus, Basel, Frankfurt [1987], S. 634.

³ Nachweislich hatte Schumann in der Zeit zwischen dem 22. August und dem 1. September den heute verschollenen Korrekturabzug zur 2. Violinsonate op. 121 vom Verlag Breitkopf & Härtel erraten und ihn umgehend bearbeitet. Außerdem war er mit Korrekturen der Stimmen zur 4. Sinfonie op. 120 beschäftigt; vgl. *RSA II/2/3*, S. 258.

⁴ Stiftelsen Musikculturons Främjande Stockholm, Signatur: N/MS 1303.

⁵ Berndt Litzmann. *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. II: *Ehejahre 1840–1856*, Leipzig 1906, S. 277.

⁶ Renate Federhofer-Königs, *Wilhelm Joseph von Wasielewski im Spiegel seiner Korrespondenz*, Tutzing 1975, S. 57.

⁷ Clara Schumann – Johannes Brahms. *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hg. v. Berndt Litzmann, Bd. I: 1853–1871, Leipzig 1927, S. 66–67.

⁸ Signatur: I.N. 55732.

unverändert als Reminiszenz wieder), erklingt zunächst im Klavier und wird anschließend von den Flöten und Klarinetten übernommen. Der Zusammenklang dieser Blasinstrumente bekräftigt den Themencharakter. Die sich anschließende Schlussgruppe (T. 67–94) prägt das Spiel des Soloinstruments, das zunächst improvisierend an das zweite Thema anknüpft, sich dann aber in einem abwechslungsreichen Figurenwerk verselbständigt, als „figuratives“ Schluss-thema der Exposition erscheint und teilweise bereits durchführungsartige Züge besitzt. Ein abschließender marsch-artiger Tutti-Einsatz leitet zu einer kurzen, vierteiligen, nur 35 Takte umfassenden Durchführung über (T. 105–140), die zu Beginn dialogisierend mit Streichern und Bläsern, in der weiteren Folge jedoch vorwiegend vom Klavierspiel gekennzeichnet ist. Im dritten Teil (T. 126–134) erklingt das zweite Thema reminiszenzartig in der Grundtonart, während in den anderen Teilen Motive aus der Introduktion, dem ersten Allegro-Thema und dem Material aus der Schlussgruppe der Exposition verarbeitet werden. In der sich anschließenden Reprise bleibt die Exposition mit der D-Dur-Version des zweiten Themas fast unverändert. Zwischen Epilog und Wiederholung des zweiten Themas hat der Komponist eine Solokadenz (T. 219–265) eingefügt, die motivisches Material aus allen Themen einbezieht und den Charakter einer zweiten Durchführung trägt. In der abschließenden Coda (T. 272–287) erklingt aus der Begleitung des Soloinstruments von Trompeten und den hier erstmals im Werk eingesetzten Hörnern ein charakteristisches D-Dur Motiv, das von anderen Bläsern übernommen wird. Der Verlauf mündet schließlich in einer vom Solo-Instrument und dem Orchester vorgetragene, kadenzierende Varianten des ersten Allegro-Themas.

Im Unterschied zu anderen konzertanten Werken mit Klavier dominanter Besetzung (z.B. op. 13 und op. 90) ist das Instrument ohne den Anschein lediglich brillierender Virtuosität zu erwecken. Ersteres liegt möglicherweise darin zusammen, dass es für Clara Schumann als ausgezeichnete Pianistin geschrieben wurde, die es öffentlich erstmals am 26. November 1853 in Utrecht während der Holland Tournee des Ehepaares spielte. Weitere Aufführungen fanden am 30. November in Haag und am 2. und 16. Dezember in Amsterdam statt. Bei der ersten Welterkennung des Konzert-Allegros durch den Komponist und seine Frau sind zwei Erinnerungsmomente mit Verknüpfung zu Holland entstanden. Wie sehr Schumann von dieser Komposition und der Holland-Tournee selbst begeistert war, belegen seine Erinnerungen aus Endenich. Seine Nachfragen bewegten Clara Schumann oft, das Werk im Oktober und November 1854 mehrfach zu spielen. Ebenso erkundigte sich der Komponist wiederholt nach dem Stand der Drucklegung. Schumann selbst hatte noch vor seiner Einlieferung in die Endenicher Heilanstalt das Werk dem Verleger Bartholf Senff angeboten. Zu Fortschritten kam es allerdings erst im Jahr 1855, nachdem Johannes Brahms in Auftrag von Clara Schumann Anfang Januar nochmals den Verlag gemahnt hatte.

Durch seinen gesundheitlichen Zusammenbruch im Februar 1854 konnte der Komponist die Drucklegung des Werkes nicht mehr selbst übernehmen und übernahm diese Verantwortung in seinem Auftrag seine Frau Clara und Johannes Brahms. Dieser wirkte als Herausgeber an den *Gesänge der Nacht* op. 133 und die Lieder *Gedichte der Königin Maria Stuart* op. 135, die ebenfalls noch zu Schumanns Lebzeiten erschienen und die er auch in Endenich zur Korrektur hatte. Dennoch war, dass Schumanns Funktion während der Drucklegung von der des Komponisten zu der – wenn überhaupt – des Lektors übergegangen.

Das Werk erschien schließlich im Jahr 1855. Noch im selben Monat veröffentlichten die *Signale für die musikalische Welt* eine ausführliche Besprechung. Die *Illustrierte Zeitung* zeigte das Werk im Oktober an, wobei gleich zu Beginn darauf hingewiesen wurde, dass es „noch in dem Zustand, in dem sich der Componist voller Gesundheit erfreute“⁹ entstanden war. Die Übergenerationalität der Problematik bei der Beurteilung von Schumanns Spätwerk, das man stets im Zusammenhang mit Clara Schumanns ausgebrochenen Krankheit sah, zeigte sich also bereits zu Lebzeiten des Komponisten.

Nach Schumanns Tod stand Clara Vorschlägen, das Werk öffentlich aufzuführen, nicht generell ablehnend gegenüber, spielte es aber nicht mehr. Insgesamt sind bis zum Ende des Jahrhunderts nur noch zwei Aufführungen des Konzert-Allegros op. 134 durch Brahms am 22. März 1869 in Wien und Carl Reinecke am 18. März 1875 in Leipzig bekannt.

Ute Bär

⁹ *Illustrierte Zeitung*, Bd. 25, Nr. 642, Leipzig, 20. Oktober 1855, S. 267.

Preface

From 24 to 30 August 1853, four years after the one-movement *Concertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters* Op. 92 and eight years after the completion of his Piano Concerto Op. 54, Robert Schumann composed his third and last concertante piano work, in one movement as well, *Concertallegro mit Introduction für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters* Op. 134.

Immediately after concluding work on the *Albumblätter* Op. 124, a collection of piano pieces from the years 1832–1845, Schumann began with the composition of the work. In the *Projectenbuch* under the heading *Erinnerung an Clara* of Compositions he recorded for August 1853, among other things, "From the 24th–30th: Concert Allegro with Introduction for Pianoforte With Orchestra." References to the genesis of the work are also found in his *Handwritten Diary*. On 27 August he jotted down: 'Allegro finished. Joy,' and on 30 August he reported: 'Instrumental work completed.' In the days in between, the entry 'industrious' suggests that along with other work,¹ Schumann was working steadily and continuously on the Concert Allegro in order to complete it in good time for his birthday on 28 September 1853. Then, on the new grand piano that she also received from her husband, Clara Schumann began to publish new published compositions the autograph score of Op. 134 with the title written in German: 'Concert Allegro mit Introduction für Piano accompanied by Orchestra (bottom right)'.² The work was first performed in Clara's concert on 13 September 1853.³

Clara Schumann recorded her impressions of the birthday concert in her diary: "What I then found on top of the grand piano gave me a truly mysterious impression. It was the fruits of his untiring industry. A Concert Allegro with orchestral accompaniment, a beautiful but seldom with orchestra (composed for Joachim), and an Overture to Faust. I cannot express my feelings, but my heart was full of love and veneration and thanks to Robert Schumann, which is heaped upon me."

On 28 September she wrote to Wilhelm Joseph von Vitzthum, Count of Platen, about the Concert Allegro: "I, I the piece [Op. 131] and also a Concert Allegro [Op. 134] (which I have just finished) seem to me to show the greatest genius of anything that Robert Schumann has written."

The work also had great significance for Johannes Brahms. In a letter of 29 January 1855 to Clara Schumann confirms this: "You know quite well that I have just now been dedicating this particular work to me. This and the Violin Concerto are the two pieces of his which I love the most."⁴ Schumann apparently told Brahms during his visit in Leipzig in 1853 that he intended to dedicate the Concert Allegro to him. During Brahms's visit on 24 February 1853, Schumann wrote in his notebook (now located in the *Musiksammlung des Königl. Museums für Kunst und Geschichte*) the dedication: 'Concert Piece, Op. 134. Dedicated to Johannes Brahms.'⁵

The one-movement work consists of a slow introduction of 22 bars in length and a 273-bar sonata movement. The introduction is written in a dialogue fashion by orchestra and solo instrument. The solo movement (bars 1–141) is framed by a solemn orchestral theme (bb1–4 and 14–16), which is repeated in the piano. In which variations of both motifs are found, an increase in tempo follows, accompanied by the piano. The subsequent rapid broken chords in the solo instrument do not have any relation to the Allegro, but are already part of its first theme played by piano and orchestra. The exposition is characterized by agitated and alternating gestures. After the exposition repeated twice by solo instrument, the exposition begins in b40 and is also repeated twice. In the ensuing transition to the second theme the piano plays almost literally the beginning of its' introduction motif, once again documenting the continuity of the two sections of the work. The lyrical-melodic second theme that through its formal use becomes the 'second' of the sonata movement and moulds its character (unchanged, it appears again in the development and recapitulation) is first heard in the piano and afterwards taken over by the flutes and clarinets. The closing group of these wind instruments reinforces the theme character. The closing group following (bb67–94) shapes the ending of the solo instrument that initially takes up the second theme improvisationally, but then becomes in-

¹ Robert Schumann, *Projectenbuch*, Robert-Schumann-Haus Zwickau; Archives-No.: 4871/VI C.9-A3, 66

² Robert Schumann, *Tagebücher*, Vol. III: *Handwritten Diaries 1837–1856*, ed. Gerd Nauhaus (Basel, Frankfurt 1987), 634

³ Schumann is known to have received the presently lost galley proofs for the 2nd Violin Sonata Op. 121 from the Breitkopf & Härtel publishing house between 22 August and 1 September and to have promptly gone to work on them. In addition, he was busy with proofs of the parts for the 4th Symphony Op. 120; cf. RSA 6/2/3, 298

⁴ *Stiftelsen Musikforskningens Främjande* Stockholm, sigum, MMS 7303

⁵ Berthold Litmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Vol. II: *Ergebnisse 1840–1856* (Leipzig, 1906), 227

⁶ Renate Federhofer-Körigs, *Wilhelm Joseph von Vitzthum und seine Familie* (Tübingen, 1975), 57

⁷ Clara Schumann – Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, ed. Berthold Litmann, Vol. I: 1853–1871 (Leipzig, 1927), 46–67

⁸ Sigum: AN. 55732

dependent in a varied figural work, appears as 'figurative' closing theme of the exposition and already has in part development-like features. A concluding march-like tutti entrance leads to a short, four-section development only 35 bars long (bb105–140), which at the beginning is marked by dialoguing with strings and winds, later on, however, predominately by the piano playing. In the third section (bb126–134) the second theme is heard as a reminiscence in the tonic key, whilst motifs from the introduction, the first *Allegro* theme and material from the closing groups of the exposition are treated in the other parts. In the following reprise the exposition with the D major version of the second theme remains almost unchanged. Between epilogue and the repetition of the second theme the composer has inserted a solo cadenza (bb219–265), including motivic material from all sections and having the character of a second development. In the concluding coda (bb272–295), out of the arpeggios of the solo instrument's first chorale-like D major motif played by trumpets and the trombones inserted here for the first time in the work, is taken over by the other winds. The end finally leads into distinctive cadenza-like variations of the first theme, performed by the solo instrument and the orchestra.

Unlike other concertante works with piano, in Op. 134 the solo instrument dovetails with the orchestra rather than as merely brilliant virtuosity. This is first of all possibly connected with the fact that Clara Schumann was regarded even as an excellent pianist who apparently played it for the first time on 26 November 1854 during her husband's tour of Holland. Other performances took place on 30 November in Amsterdam, Haguenau on 2 and 16 December. Evidence of the high regard in which the composer and his wife held the work comes from two commemorative leaves written in Holland containing incipits of the work. That Clara Schumann was particularly fond of this composition and the Holland trip itself can be seen from her correspondence with Johannes Brahms whose enquiries apparently encouraged Clara Schumann to play the work several times between October and November 1854. The composer likewise repeatedly asked about the status of its publication. Brahms eventually offered the work to the publisher Bartholf Senf even before his commitment to Liszt's *Eine Nacht*. However, the work was not published until June 1855 after Johannes Brahms upon instructions from Eduard Fuchs sent a reminder to the publishing house at the beginning of January.

Owing to the breakdown of his health in February 1754, Schlegel had to have a determining influence on and supervise the publication of his own compositions, and Johannes Brahms took over this responsibility. This also concerned the *Op. 135* and *Op. 136* and the *Gedichte der Königin Maria Stuart Op. 135*, which were published in 1754, as well as the *Op. 136*, which he also had to proof-read in Emden. As a consequence, Schlegel's position was not that of composer to that – if at all – of editor.

The work finally appeared in 1975, when the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* published a detailed review. The *Illustrierte Zeitung* also published a review, but at the beginning it was pointed out that it had been written by someone who was not in "complete health".¹⁷ The difficulty handed down for generations of physicians was that the book was always seen in conjunction with the illness that broke out in 1854, which was the cause of the emperor's lifetime.

After Schumann's death in 1856, his proposals to perform the work publicly but no longer played. The first public performance is known to have been only two more performances of the work: one by Franz Liszt in 1858 in Weimar, and by Brahms, and by Carl Reinecke on 18 March 1875 in

Ute Bar

Translation: Margit McCorkle

utilisation structurelle le thème central du mouvement de sonate sur lequel il imprime son caractère (il apparaît inchangé, comme une réminiscence, dans le développement et dans la cadence), résonne d'abord au piano puis aux flûtes et aux clarinettes. L'équilibre sonore atteint entre ces instruments à vent renforce son relief singulier. Le piano soliste domine l'épisode conclusif (mesures 67 à 94) : il s'attache comme en improvisant au deuxième thème, se distingue ensuite dans des figurations multiples, joue le rôle de conclusion « ornée » de l'exposition et déploie même certains traits aux allures de développement. Un passage conclusif du *tutti* en style de marche entame un développement de trente-cinq courtes mesures (mesures 105 à 140) en quatre sections qui commence par un dialogue entre les cordes et les instruments à vent et se poursuit essentiellement au piano dans sa deuxième section. Dans sa troisième section, (mesures 126 à 134), le deuxième thème apparaît comme un rappel dans la tonalité de la tonique, l'« *Allegro* » dans la section suivante sont repris des motifs de l'introduction, le premier thème de l'*Allegro* et des « éléments » de la conclusion de l'exposition. Dans la reprise suivante, l'exposition et la version en ré majeur du deuxième thème sont presque inchangées. Entre l'épilogue et la répétition du deuxième thème Schumann a écrit une section de développement. La *coda* finale (mesures 272 à 295) déploie un thème en style de marche, qui est introduit par les arpèges du piano, est entonné par la première intervention des troupettes d'orchestre, puis repris par les autres instruments à vent. Le déroulement musical débouche finalement sur des motifs de la conclusion du premier thème de l'*Allegro*, en style cadence, confiées au soliste et à l'orchestre.

Contrairement à d'autres œuvres concertantes avec piano, le piano n'est donc pas une discipline dans la seule virtuosité brillante. Il se peut que ceci soit principalement dû au fait que l'œuvre fut composée par un pianiste qu'était Clara Schumann qui le joua pour la première fois avec l'orchestre de la ville d'Utrecht, pendant la tournée que fit le couple en Hollande. Elle l'interpréta aussi avec l'orchestre de la ville d'Amsterdam les 2 et 16 décembre à Amsterdam. Deux feuillets de souvenirs écrits en 1845, ceux de Clara Schumann et ceux de l'éditeur Breitkopf & Härtel, témoignent de la haute estime dans laquelle le compositeur et son épouse tenaient l'œuvre. L'enthousiasme de Schumann pour cette œuvre et pour leur voyage en Hollande et en Belgique les incita ouvertement Clara à rejouer l'œuvre en octobre et en novembre 1845. Clara Schumann avait déjà écrit à l'avancement de son impression. Schumann avait lui-même proposé l'œuvre à l'éditeur Breitkopf & Härtel, qui l'avait accepté. Le projet ne progressa pas. Le compositeur fut rappelé en janvier à l'éditeur sur l'insistance de Clara Schumann.

Du fait de son effondrement physique de 1846, le compositeur ne put ni diriger, ni surveiller l'édition imprimée de l'œuvre. Son rôle et la responsabilité de l'édition furent donc assumés par Clara Schumann, ainsi que pour les *Gesänge der Frihe* (Les chants de la jeunesse) et les *Lieder der Königin Maria Stuart* (Poèmes de la reine Marie Stuart), op. 215, qui furent aussi composés par Schumann et qu'il corrigea à Endenich. Le rôle de Schumann se transforme donc, de celui de compositeur à celui de lecteur-éditeur.

L'œuvre parut en 1846 chez Breitkopf & Härtel. Le *Signaleur*, *die musikalische Welt* publia un entretien complet avec le compositeur. L'œuvre fut jouée en octobre en commençant par préciser qu'il s'agissait d'une œuvre de Clara Schumann. « Laquelle le compositeur jouissait encore de toute sa santé. » La controverse liée à la publication de l'œuvre se poursuivit pendant plusieurs générations quant au jugement à porter sur les dernières œuvres de Schumann, et sur le vivant compositeur.

Après la mort de Schumann, Clara reçut diverses propositions d'interprétations publiques de l'œuvre. Sans y être généralement intéressée, elle ne la joua cependant plus elle-même. Seules deux exécutions de l'*Allegro* de concert sont connues du siècle, à savoir celle de Brahms le 22 mars 1869 à Vienne et celle de Carl Fuchs le 10 mars 1879 à Leipzig.

Ute Bär
Traduction : Agnès Ausseur

Johannes Brahms zugeeignet
Concert Allegro mit Introduktion
für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters

Robert Schumann
1810–1856

Ziemlich langsam ♩ = 52

op. 134

Pf. I
Solo

Pf. II

Str. pizz.

p

cresc.

pp

Sehr gehäuft

PREVIEW Low Resolution

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich
verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorised copying of music is forbidden by law,
and may result in criminal or civil action.

11

15

PREVIEW Low Resolution

Das Tempo ist jetzt nach beschleunigen

Ob. I
Hr. I
Pg. 1, 2
p

15

cresc.

(Pk.)