

# Konzert

Ferdinand Hiller freundschaftlich zugewignet  
Erschienen 1846

Allegro affettuoso  $\text{♩} = 84$

I

Opus 54

Klavier I  
(Solo)

Klavier II  
(Orchester)

The musical score is written for two pianos. The first system (measures 1-3) features Piano I with a complex, arpeggiated texture in the right hand, while Piano II has rests. The second system (measures 4-7) shows Piano I with rests and Piano II with a melodic line marked 'molto espressivo'. The third system (measures 8-11) shows Piano I with rests and Piano II with a melodic line marked 'p'.

2

I  
II

*p espressivo*

Str. *p*  
*pizz.*

I  
II

*p*

VI. *p*

Vc.

I  
II

24

I  
II

*A*

Str. *cresc.* + Holzbl. Str. *p*

28

I

II

*cresc.*

+ Holabl.

31

I

II

*p*

Str.

*p*

35

I

II

*p*

tr-3 4

40

*cresc.*

2

35 3

**B**

I

II

Tutti *f*

*f*

Holabl.

## Vorwort

Für Klaviervirtuosen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es naheliegend, sich dem Publikum als Pianist und Komponist zugleich in einem eigenen Klavierkonzert zu präsentieren. Dem Vorbild solcher Virtuosenkonzerte, wie sie Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner, Henri Herz oder John Field entwickelt hatten, eiferte auch der junge Robert Schumann nach. Zwischen 1827 und 1831 sind mindestens vier Versuche zur Komposition eines Klavierkonzerts nachgewiesen, die allerdings nicht über Ansätze hinausgekommen. In den nachfolgenden Jahren lassen Schumanns Rezensionen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* ein verändertes Verständnis der Gattung erkennen. Als wegweisend empfand er nun die formal freiere Konzeption, die insbesondere Ignaz Moscheles verfolgte. In der Besprechung von dessen 6. Klavierkonzert op. 90 mit dem bezeichnenden Beinamen *Concerto fantastique* reflektierte er über ein Konzertmodell, das – wie später Liszts Entwurf der Sinfonischen Dichtung – die verschiedenen Satzcharaktere der Sonatenform in einem einzigen Satz vereinigen sollte: „Man müßte auf eine Gattung sinnen, die aus einem größern Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Theil die Stelle eines ersten Allegros, die Gesangstelle die des Adagio und ein brillanter Schluß die des Rondos vertreten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebsten mit einer eignen außerordentlichen Composition wahr machen möchten.“ (*Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 4, 1836, S. 123.)

Ein erster Versuch von Anfang 1839, der Klavierkonzertsatz d-moll, den Schumann selbst als „Mittelding zwischen Symphonie, Concert u. großer Sonate“ (Brief an Clara Wieck vom 26. Januar 1839) bezeichnete, blieb noch

Fragment. Ein weiterer jedoch vom Frühjahr 1841 mündete in eine einsätziges *Phantasie* ein, nachdem Schumann in seinem *Projectenbuch* den Plan mit dem Eintrag „Clavierconcert nach eigener Form“ bekräftigt hatte (zitiert nach *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Werkgruppe 2, Bd. 1: *Klavierkonzert a-Moll op. 54*, hrsg. von Bernhard R. Appel, Mainz etc. 2003, S. 180). Dem *Haushaltbuch* zufolge entstand der Entwurf zu dieser *Phantasie* vom 4. bis 14. Mai 1841, und bereits am 20. Mai war die Instrumentierung der Partitur abgeschlossen (Schumanns Tagebücher hier und im Folgenden zitiert nach Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. II: 1836–1854, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig [1987], Bd. III: *Haushaltbücher 1837–1856*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Basel/Frankfurt a. M. [21988]). Anfang August unterzog Schumann das Werk einer Revision und ließ Orchesterstimmen für zwei nichtöffentliche Probeaufführungen ausschreiben, die am 13. August 1841 mit dem Gewandhausorchester unter der Leitung von Ferdinand David mit Clara Schumann am Klavier stattfanden. Die Erfahrungen dieser Proben schlugen sich in einer erneuten Durchsicht nieder, die insbesondere die Instrumentation betraf. Da alle Versuche zur Drucklegung der Komposition fehlgeschlugen, unterblieb auch jede öffentliche Aufführung. Im Februar 1843 wurde ein letztes Mal die Uraufführung im Rahmen eines Konzerts einer befreundeten Sängerin in Leipzig erwogen, der Plan aber schließlich doch verworfen. Im Vorfeld dieses Konzerts nahm sich Schumann im Januar 1843 die *Phantasie* nochmals vor: „An d. ‚Phantasie‘ viel gearbeitet“ und „Fleißig am Concertstück“ vermerkt das *Haushaltbuch* am 11. bzw. 13. Januar 1843. Aber auch im Herbst und Winter 1843 sollten seine Bemühungen um eine Publikation fruchtlos bleiben, sodass er das Werk zunächst zur Seite legte.

Ob es einen konkreten Anlass für Schumann gab, im Sommer 1845 die einsätziges Komposition zu einem Konzert zu erweitern, ist nicht bekannt.

Tagebucheinträgen zufolge entstand zunächst der ursprünglich als Rondo bezeichnete Finalsatz: die Skizze spätestens vom 14. bis 17. Juni, die Instrumentierung, der die Übertragung der Solostimme in die spätere Partitur des Klavierkonzerts voranging, vom 1. bis 12. Juli. Clara Schumann erachtete das zweisätziges Werk als abgeschlossen, da sie in ihrem Tagebuch am 27. Juni notierte: „Robert hat zu seiner *Phantasie* für Klavier und Orchester in A-moll einen letzten schönen Satz gemacht, so daß es nun ein Konzert geworden ist, das ich nächsten Winter spielen werde.“ (Zitiert nach Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bde., Bd. II: *Ehejahre 1840–1856*, Leipzig 1920, S. 133.) Schumann entschloss sich aber zur Ergänzung eines Andantino grazioso, das bereits am 16. Juli als in der Partitur abgeschlossen vermerkt werden konnte. Die *Phantasie* arbeitete er zum Kopfsatz des Konzerts um, der nach der Schlussdatierung in der Partitur am 29. Juli beendet wurde. Kurz darauf wurde der Dresdner Kopist Carl Mehner, der bereits den Solopart für den Kopfsatz in die Partitur eingetragen hatte, mit dem Ausschreiben der Orchesterstimmen beauftragt. Die für den Herbst geplante Premiere kam nicht zustande, sodass die Uraufführung des Klavierkonzerts erst am 4. Dezember 1845 in Dresden stattfand. Ferdinand Hiller, der spätere Widmungsträger des Werks, dirigierte das Orchester der Abonnementkonzerte, Solistin war Clara Schumann. Wichtiger als dieses nur mäßig besuchte Sonderkonzert war die Leipziger Erstaufführung am 1. Januar 1846. Felix Mendelssohn Bartholdy leitete die Proben, für die Aufführung überließ er vermutlich Niels W. Gade seinen Platz. Der Erfolg des Konzerts, der sich Presseberichten zufolge sowohl auf die Qualität des neuartigen Werks wie auf den Vortrag Clara Schumanns gründete, führte endlich auch zur Annahme von Schumanns Opus 54 durch einen Verlag: Im Juli 1846 erschienen bei Breitkopf & Härtel die Erstaufgaben von Solopartie und Or-

chesterstimmen. In diesem Zusammenhang erhielten die beiden neuen Sätze auch ihre definitive Bezeichnung: Das Andantino grazioso wurde mit Intermezzo betitelt, für das abschließende Allegro vivace entfiel die Überschrift Rondo.

Wie Bernhard R. Appel überzeugend darlegen konnte, lässt sich die einsätzliche *Phantasie*-Fassung, deren Entwurf und Partitur verschollen sind, nicht mehr rekonstruieren (vgl. hier und im Folgenden die ausführliche Werkgeschichte in *Schumann. Neue Ausgabe, Klavierkonzert*, S. 177–213). Das heute erhaltene Autograph des Klavierkonzerts geht zwar im ersten Satz auf die originale Klavierstimme dieser *Phantasie* zurück, das Ausmaß der Umarbeitung lässt sich aber nicht mehr genau einschätzen. Fraglos blieben Substanz und Grundkonzeption bei der Revision erhalten, hatte doch Clara Schumann bereits nach den Proben der *Phantasie* am 13. August 1841 die zukunftsweisende Partnerschaft von Solo und Tutti auf den Punkt gebracht: „Das Clavier ist auf das feinste mit dem Orchester verwebt – man kann sich das Eine nicht denken ohne das Andere.“ Besondere Schwierigkeiten bei der Erweiterung zum Klavierkonzert bereitete Schumann der Übergang vom Intermezzo zum Finale. Es lassen sich anhand der Korrekturschichten im Partiturautograph insgesamt sieben verschiedene Versionen unterscheiden. Schumann entschied sich schließlich für eine auskomponierte Überleitung, die thematisch auch den Kopfsatz mit einbezieht und damit unmittelbar auf das Vorbild von Moscheles' erwähntem 6. Klavierkonzert zurückverweist.

Eine Aufführung des Werks im Rahmen des Niederrheinischen Musikfestes 1853 veranlasste Schumann zur kritischen Durchsicht der Orchesterstimmen. In seinem Brief vom 19. Mai 1853 an Hermann Härtel legte er einen Korrekturzettel bei und machte zudem auf eine Instrumentationsänderung in den Streichern aufmerksam. Ausdrücklich ist dabei von einer Partitur im Besitz von Breitkopf & Härtel die Rede, die

vermutlich aus den gedruckten Stimmen spartiert worden war und direkt oder indirekt die Vorlage für die postume Erstausgabe der Partitur von 1862 bildete (vgl. die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Da sowohl der Korrekturzettel als auch die Verlagspartitur verschollen sind, lässt sich nicht mehr entscheiden, ob bzw. inwieweit Veränderungen in der Partiturerstausgabe auf Schumann selbst zurückgehen. Die Hauptquellen für die vorliegende Ausgabe bilden daher die von Schumann autorisierten Erstausgaben von Solo- und Orchesterstimmen aus dem Jahre 1846.

Ein authentischer oder autorisierter Klavierauszug von Opus 54 liegt nicht vor. Zwar hatte Schumann im August 1841, unmittelbar nach den erwähnten Probeaufführungen der *Phantasie*, dem Verleger Friedrich Kistner auch ein Arrangement für zwei Klaviere angeboten, nach der Erweiterung zum dreisätzigen Konzert kam er darauf aber nicht mehr zurück. Erst im Zusammenhang mit der Drucklegung der Partitur erschien postum 1861 – ebenfalls bei Breitkopf & Härtel – eine mutmaßlich von Carl Reinecke stammende Bearbeitung des Orchestersatzes für Klavier.

Trotz der Widmung an Ferdinand Hiller war das Werk von Anfang an sehr eng mit Clara Schumann verbunden. Möglicherweise verbirgt sich in der Tonfolge des Hauptmotivs zu Beginn des Werks, C–H–A–A, sogar eine verborgene Chiffre für „Chiara“, Claras Namen im fiktiven „Davidsbund“ (*Robert Schumann. Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54*, Einführung und Analyse von Egon Voss, München/Mainz 1979, S. 214 f.). Sie nahm das Konzert unmittelbar in ihr Repertoire auf und war bis 1850 ausschließliche Interpretin des Soloparts bei allen öffentlichen Darbietungen. Bei den etwa 190 europaweiten Aufführungen zwischen 1845 und 1900 war sie mehr als 100 Mal als Solistin beteiligt und sorgte insofern maßgeblich für die Verbreitung und Durchsetzung des Werks, das heute als das romantische Klavierkonzert schlechthin gilt.

Für die freundliche Bereitstellung der Quellen sei dem Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, dem Robert-Schumann-Haus, Zwickau, sowie der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky gedankt.

Buchloe, Frühjahr 2010  
Peter Jost

## Preface

For piano virtuosi in the first half of the 19<sup>th</sup> century it made sense to present oneself to the public both as a pianist and composer by playing one's own piano concerto. The young Robert Schumann was also inspired by the example of such virtuoso concertos, as composed by Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner, Henri Herz or John Field. Between 1827 and 1831 there is evidence that he tried to compose a piano concerto at least four times, although they were nothing more than initial attempts. Over the years that followed, Schumann's reviews in the *Neue Zeitschrift für Musik* show that his understanding of the genre had changed. He now considered a freer formal conception, as followed by Ignaz Moscheles in particular, to be the right way to proceed. Reviewing the latter's 6<sup>th</sup> Piano Concerto op. 90 with its appropriate epithet of *Concerto fantastique*, Schumann reflected on a concerto model that – similar to Liszt's later idea for the symphonic poem – was to combine the different characteristics of sonata form movements into one single movement: “One would have to devise a genre that would comprise a larger movement in a

moderate tempo, in which the preparatory part takes over the role of a first allegro, the lyrical part that of the adagio and a brilliant ending that of the rondo. Perhaps the idea will provide stimulation, although we would admittedly most like to realise it in an extraordinary composition of our own.” (*Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 4, 1836, p. 123.)

Schumann’s initial attempt from the beginning of 1839, the piano concerto movement in d minor, which he himself described as “something in between a symphony, concerto and large sonata” (letter to Clara Wieck of 26 January 1839), remained a fragment. Another one, composed in spring 1841, flowed into a single movement *Phantasie*, after Schumann reaffirmed his plan with the entry “piano concerto with a form of its own” in his *Projectenbuch* (quoted from Robert Schumann. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, series I, group 2, vol. 1: *Klavierkonzert a-Moll op. 54*, ed. by Bernhard R. Appel, Mainz etc., 2003, p. 180). According to his *Haushaltbuch* the sketch of this *Phantasie* was made between 4 and 14 May 1841, and the instrumentation of the score was already completed on 20 May (Schumann’s diaries here and below quoted from Robert Schumann, *Tagebücher*, vol. II: 1836–1854, ed. by Gerd Nauhaus, Leipzig, [1987], vol. III: *Haushaltbücher 1837–1856*, ed. by Gerd Nauhaus, Basel/Frankfurt a. M., [21988]). Schumann revised the work at the beginning of August, and had orchestral parts made for two private rehearsals, which took place on 13 August 1841 with the Gewandhaus orchestra conducted by Ferdinand David with Clara Schumann at the piano. The experiences resulting from these rehearsals were set down in a new revision of the work that particularly affected the instrumentation. Due to the fact that all attempts at having the composition published were unsuccessful, there was also no public performance. In February 1843 the première of the work was considered as part of a concert to be given by a female singer friend in Leipzig. In the end, however, the plan

was rejected. In January 1843, during the run-up to this concert, Schumann once again turned to the *Phantasie*: “Worked a great deal on the ‘Phantasie’” and “Busy with the concert piece” he noted in the *Haushaltbuch* on 11 and 13 January 1843. But his endeavours to have the work published were also to remain unrewarded in the autumn and winter of 1843, which led him to lay the work aside for the time being.

It is not known whether there was a concrete reason behind Schumann expanding his one movement composition into a concerto in summer 1845. According to his diary entries, he first of all composed the final movement that was originally entitled Rondo: he made the sketch between 14 and 17 June at the latest, and undertook the instrumentation, which was preceded by the transfer of the solo part into what was later the score of the Piano Concerto, between 1 and 12 July. Clara Schumann considered the two-movement work to be finished, because on 27 June she wrote in her diary: “Robert has written a last beautiful movement for his *Phantasie* for piano and orchestra in A minor, so that it has now become a concerto that I will play next winter.” (Quoted from Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 vols., vol. II: *Ehejahre 1840–1856*, Leipzig, 1920, p. 133.) However, Schumann decided to add an *Andantino grazioso*, which was already marked as being finished in the score on 16 July. He reworked the *Phantasie* as the opening movement of the Concerto, which was finished on 29 July according to the final date in the score. Shortly afterwards, the Dresden copyist Carl Mehner, who had already entered the solo part for the opening movement into the score, was commissioned to make the orchestral parts. The première that had been planned for the autumn did not materialise, so the first performance only took place on 4 December 1845 in Dresden. Ferdinand Hiller, to whom the work was later dedicated, conducted the orchestra for the subscription concerts, and the soloist was Clara. Yet it was the

first performance in Leipzig on 1 January 1846 that proved more important than this quite poorly attended special concert. Felix Mendelssohn Bartholdy directed the rehearsals, but probably handed over the baton to Niels W. Gade for the performance. The success of the Concerto, which according to press reports was not only due to the quality of this new kind of work but also to Clara Schumann’s playing, also finally led to Schumann’s opus 54 being accepted by a publisher. In July 1846 Breitkopf & Härtel published the first editions of the solo and orchestral parts. It was in this context that the two new movements finally received their definitive titles: the *Andantino grazioso* was named *Intermezzo*, and the title Rondo for the closing *Allegro vivace* was omitted.

As Bernhard R. Appel was able to convincingly demonstrate, the single movement *Phantasie* version, of which the draft and score are missing, can no longer be reconstructed (see here and below the extensive history of the work in Schumann. *Neue Ausgabe, Klavierkonzert*, pp. 177–213). Although the first movement in the surviving autograph of the Piano Concerto is based on the original piano part of this *Phantasie*, the extent of the reworking can no longer be exactly ascertained. Without a doubt the substance and basic conception remained unaltered when it was revised. Yet Clara Schumann summed up the forward-looking partnership between the solo and tutti following the rehearsals for the *Phantasie* on 13 August 1841: “The piano is intertwined with the orchestra in the finest manner – one cannot imagine the one without the other.” Schumann had particular difficulties with the transition from the *Intermezzo* to the finale while expanding the work into the Piano Concerto. The layers of corrections in the autograph score show that there were a total of seven different versions. In the end Schumann decided on a fully composed transition which thematically also refers to the opening movement and thus directly back to the model of Moscheles’ previously mentioned 6<sup>th</sup> Piano Concerto.

A performance of the work at the Niederrheinisches Musikfest in 1853 occasioned Schumann to undertake a critical review of the orchestral parts. With his letter of 19 May 1853 to Hermann Härtel he enclosed a correction slip and in addition pointed out a change to the instrumentation in the strings. He expressly refers to a score in Breitkopf & Härtel's possession that had presumably been put together using the printed parts and that either directly or indirectly formed the model for the posthumous first edition of the score in 1862 (see the *Comments* at the end of the present edition). Due to the fact that both the correction slip and the publishers' score are missing, it can no longer be ascertained to what extent, or even whether at all, the changes in the first edition of the score were made by Schumann himself. The primary sources for this edition are therefore the first editions of the solo and orchestral parts from 1846 that Schumann authorised.

An authentic or authorised piano reduction of opus 54 does not exist. In August 1841, directly after the aforementioned private rehearsals of the *Phantasie*, Schumann also offered the publisher Friedrich Kistner an arrangement for two pianos. However, following its expansion into a concerto with three movements, he did not take this up again. It was only in 1861, when the score was being prepared for printing, that Breitkopf & Härtel also posthumously published an arrangement of the orchestral part for piano, presumably by Carl Reinecke.

Despite the dedication to Ferdinand Hiller, from the outset the work was very closely associated with Clara Schumann. The sequence of notes in the main motif at the beginning of the work, C–B (in German H) –A–A, might even be a hidden cipher for “Chiara”, Clara's name in the fictitious “Davidsbund” (*Robert Schumann. Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54*, Introduction and Analysis by Egon Voss, Munich/Mainz, 1979, pp. 214 f.). She immediately took the Concerto into her repertoire and up to 1850 was the only

person to play the solo part in all public performances. Indeed, she was the soloist in over 100 of the around 190 performances in Europe between 1845 and 1900. She was thus instrumental in the spread and success of the work, which is considered “the” romantic piano concerto today.

The Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, the Robert-Schumann-Haus, Zwickau, and the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky are warmly thanked for their kindness in making their sources available.

Buchloe, spring 2010  
Peter Jost

## Préface

Pour les virtuoses du piano de la première moitié du XIX<sup>e</sup>, il allait de soi de se présenter au public à la fois comme pianistes et compositeurs avec leurs propres concertos pour piano. Le jeune Robert Schumann prend lui aussi pour modèle ces concertos de virtuosité tels que les avaient développés Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner, Henri Herz ou John Field. De 1827 à 1831, on relève chez Schumann au moins quatre essais de composition d'un concerto pour piano, lesquels restent cependant à l'état d'amorces. Dans les années suivantes, les critiques publiées par le compositeur dans la *Neue Zeitschrift für Musik* font apparaître chez lui une nouvelle conception du genre. Il reconnaît désormais comme prépondérante la concep-

tion plus libre sur le plan formel suivie en particulier par Ignaz Moscheles. Dans l'analyse du 6<sup>e</sup> Concerto op. 90 de ce dernier, intitulé de façon significative *Concerto fantastique*, il réfléchit à un modèle de concerto qui – comme plus tard le projet de poème symphonique de Liszt – allie en un seul mouvement les différentes caractéristiques de la forme sonate: «Il faudrait réfléchir à une forme se composant d'un grand mouvement selon un tempo modéré, dans lequel la partie préparatoire occuperait la position d'un premier allegro, la partie chantée celle de l'adagio et un brillant finale comme rondo. Peut-être cette idée est-elle susceptible d'inspirer, mais nous préférerions certes la réaliser nous-même dans une propre composition extraordinaire.» (*Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 4, 1836, p. 123.)

Une première tentative datant du début de l'année 1839 – un mouvement de concerto pour piano en ré mineur que Schumann désigne lui-même comme «quelque chose entre symphonie, concerto et grande sonate» (lettre à Clara Wieck du 26 janvier 1839) – reste à l'état fragmentaire. Un deuxième essai cependant au printemps 1841 aboutit à une *Phantasie* en un mouvement après confirmation du projet par Schumann dans son *Projectenbuch* (livre des projets) par l'inscription «Concerto pour piano sous forme propre» (cité d'après *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, série I, section 2, vol. 1: *Klavierkonzert a-Moll op. 54*, éd. par Bernhard R. Appel, Mayence, etc., 2003, p. 180). D'après le *Haushaltbuch* (carnet), l'ébauche de cette *Phantasie* a été réalisée entre le 4 et le 14 mai 1841 et l'instrumentation de la partition était achevée dès le 20 mai (ici et ci-après, journaux de Schumann cités d'après Robert Schumann, *Tagebücher*, vol. II: *1836–1854*, éd. par Gerd Nauhaus, Leipzig, [1987], vol. III: *Haushaltbücher 1837–1856*, éd. par Gerd Nauhaus, Bâle/Francfort-sur-le-Main, [2018]). Début août, Schumann soumet l'œuvre à révision et fait copier les parties d'orchestre pour deux exécutions d'essai non publiques, données le

13 août 1841 par le Gewandhausorchester sous la direction de Ferdinand David, avec Clara Schumann au piano. Les enseignements fournis par ces répétitions se répercutent dans une nouvelle révision particulièrement axée sur l'instrumentation. Toutes les tentatives de mise sous presse de la composition ayant finalement échoué, aucune exécution publique n'eut lieu. En février 1843, il est envisagé une dernière fois de jouer l'œuvre dans le cadre d'un concert donné à Leipzig par une amie cantatrice du compositeur, mais ce projet doit être en fin de compte abandonné. Dans la perspective de ce concert, Schumann reprend une nouvelle fois, en janvier 1843, la *Phantasie*. Les 11 et 13 janvier 1843, le *Haushaltbuch* indique respectivement: «Beaucoup travaillé sur la “Phantasie”» et «Travaillé avec zèle au pièce de concert». Toutefois pendant l'automne et l'hiver 1843, ses efforts en vue d'une publication restent vains, si bien qu'il se voit contraint tout d'abord de laisser l'œuvre de côté.

On ignore si une occasion concrète a incité le compositeur au cours de l'été 1845 à élargir en concerto la composition initialement limitée à un seul mouvement. Selon les annotations du journal, c'est le finale, intitulé tout d'abord Rondo, qui est écrit en premier: l'esquisse au plus tard du 14 au 17 juin, l'instrumentation, précédée de la transcription de la partie soliste dans la future partition du concerto pour piano, du 1<sup>er</sup> au 12 juillet. Clara Schumann considère comme achevée l'œuvre en deux mouvements, car elle note le 27 juin dans son journal: «Robert a écrit pour sa Fantaisie pour piano et orchestre en la mineur un beau dernier mouvement, si bien qu'on dispose maintenant d'un concerto que je jouerai l'hiver prochain.» (Cité d'après Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 vol., vol. II: *Ehejahre 1840–1856*, Leipzig, 1920, p. 133.) Mais Schumann se décide à ajouter un Andantino grazioso, lequel était mentionné comme achevé dans la partition déjà le 16 juillet. Il aménage la *Phantasie* comme premier mouvement

du Concerto, celui-ci étant achevé selon la datation finale de la partition le 29 juillet. Peu après, Carl Mehner, copiste de Dresde, qui avait déjà noté dans la partition la partie soliste du premier mouvement, est chargé par le compositeur de copier les parties d'orchestre. La création, fixée pour l'automne, ne peut se dérouler comme prévu, si bien qu'elle n'a lieu que le 4 décembre 1845 à Dresde. Ferdinand Hiller, le futur dédicataire de l'œuvre, dirige l'orchestre des *Abonnementkonzerte*, la soliste est Clara Schumann. Mais la création à Leipzig le 1<sup>er</sup> janvier 1846 revêt une plus grande importance que ce concert spécial peu fréquenté. Felix Mendelssohn Bartholdy dirige les répétitions, laissant probablement sa place à Niels W. Gade pour l'exécution. Le succès du concert qui selon les critiques de presse, repose tant sur la qualité propre de la conception nouvelle de l'œuvre que sur l'interprétation de Clara Schumann, se traduit aussi pour Schumann par l'acceptation de son op. 54 par une maison d'édition: en juillet 1846 paraissent chez Breitkopf & Härtel les premières éditions de la partie soliste et des parties d'orchestre. À cet égard, les deux nouveaux mouvements reçoivent aussi leur intitulé définitif: l'Andantino grazioso s'intitule désormais Intermezzo, pour l'Allegro vivace final le titre de Rondo est rayé.

Comme l'a prouvé de façon convaincante Bernhard R. Appel, il n'est pas possible de reconstituer la version en un mouvement de la *Phantasie*, dont l'ébauche et la partition ont disparu (cf. ici et ci-après la genèse détaillée dans *Schumann. Neue Ausgabe, Klavierkonzert*, pp. 177–213). Certes l'autographe du Concerto pour piano conservé aujourd'hui remonte, pour le premier mouvement, à la partie de piano originale de cette *Phantasie*, mais il n'est plus possible d'évaluer avec précision l'étendue du remaniement apporté. Sans aucun doute, la substance et la conception de base ont été conservées à la révision, Clara Schumann ayant juste après les répétitions de la *Phantasie*, le 13 août 1841, fait ressortir les relations novatrices entre solo et tutti: «Le piano

est intimement lié à l'orchestre – on ne peut imaginer l'un sans l'autre.» Lors de l'élargissement de la *Phantasie* en concerto, Schumann s'est heurté à des difficultés notables pour réaliser la transition entre l'Intermezzo et le Finale. Les strates de correction dans l'autographe de la partition font apparaître en tout sept versions différentes. Schumann a finalement décidé d'écrire une transition élaborée qui intègre aussi le premier mouvement au plan thématique et se rattache par là même directement au modèle du 6<sup>e</sup> Concerto de Moscheles évoqué précédemment.

Une exécution de l'œuvre dans le cadre de la Niederrheinisches Musikfest, en 1853, donne l'occasion à Schumann d'une révision critique des parties d'orchestre. Dans la lettre qu'il écrit le 19 mai 1853 à Hermann Härtel, il joint un feuillet de corrections et attire en outre l'attention de son destinataire sur un changement d'instrumentation concernant les cordes. Il est expressément question d'une partition en possession de Breitkopf & Härtel, probablement établie sur base des parties imprimées et qui, directement ou indirectement, a servi de modèle pour la première édition posthume de la partition de 1862 (cf. *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Comme tant le feuillet de corrections que la partition d'édition ont disparu, il n'est plus possible de juger si et dans quelle mesure les modifications de la première édition de la partition sont dues à Schumann lui-même. De ce fait, ce sont les premières éditions de 1846, autorisées par Schumann, de la partie soliste et des parties d'orchestre qui constituent les sources principales de la présente édition.

Il n'existe pas de réduction pour piano authentique ou autorisée de l'opus 54. Certes Schumann avait en août 1841, immédiatement après les exécutions d'essai mentionnées de la *Phantasie*, proposé à l'éditeur Friedrich Kistner aussi un arrangement pour deux pianos, mais après l'extension de l'œuvre à un concerto en trois mouvements, il n'avait pas repris cette idée. C'est seulement en relation avec la mise sous presse de la



partition que paraît en 1861 à titre posthume, également chez Breitkopf & Härtel, un arrangement pour piano de la partie orchestrale, probablement écrit par Carl Reinecke.

Malgré la dédicace à Ferdinand Hiller, l'œuvre a été dès le début très étroitement liée à Clara Schumann. Il se peut même que la suite de notes du motif principal au début de l'œuvre, soit C–H–A–A [do–si–la–la], dissimule un chiffre pour «Chiara», le nom de Clara dans le «Davidsbund» (compagnons de David) fictif (*Robert Schumann. Konzert*

*für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54*, introduction et analyse d'Egon Voss, Munich/Mayence, 1979, pp. 214 s.). Elle mit d'emblée le Concerto à son répertoire et fut jusqu'en 1850 l'interprète exclusive de la partie soliste dans tous les concerts publics. Sur les quelque 190 exécutions données entre 1845 et 1900 dans toute l'Europe, elle fut plus de 100 fois soliste et joua ainsi un rôle majeur dans la diffusion et l'implantation de l'œuvre, considérée aujourd'hui comme le concerto pour piano romantique par excellence.

Nous adressons nos remerciements au Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, à la Robert-Schumann-Haus, Zwickau, ainsi qu'à la Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, pour l'aimable mise à disposition des sources.

Buchloe, printemps 2010  
Peter Jost

## Abkürzungen · Abbreviations · Abréviations

Bl.	Bläser / winds / vents
Fg.	Fagott / bassoon / basson
Fl.	Flöte / flute / flûte
Holzbl.	Holzbläser / woodwinds / bois
Hrn.	Horn / cor
Kb.	Kontrabass / double bass / contrebasse
Klar.	Klarinette / clarinet / clarinette
Ob.	Oboe / hautbois
Pk.	Pauke / timpani / timbales
Str.	Streicher / strings / cordes
Va.	Viola / alto
Vc.	Violoncello / violoncelle
Vi.	Violine / violin / violon