SCHUMANN

Konzert in a-Moll

für Violoncello und Orchester

Concerto in A minor

for Violoncello and Orchestra

op. 129

Urtext
Herausgegeben von / Edited by
Kate Bennett Wadsworth

LEVERHULME TRUST

Partitur / Score

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA08839
DBA01518

INHALT / CONTENTS

Introduction III
Performance Practice X
Einleitung XVIII
Zur Aufführungspraxis XXVI
Konzert op. 129 1
Critical Commentary 65

ORCHESTRA

Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II, Fagotto I, II; Corno I, II, Tromba I, II; Timpani; Violoncello solo; Archi

Aufführungsdauer / Duration: ca. 25 min.

Zu vorliegender Ausgabe sind das Aufführungsmaterial (BA08839) erhältlich sowie ein Klavierauszug (BA08839-90) und eine Fassung der Herausgeberin für Solo-Violoncello und Streichquartett (BA10967/DBA01530 bzw. DBA1164).

The complete performance material (BA08839) is also available, as well as a piano reduction (BA08839-90) and a transcription for solo violoncello and string quartet by the editor (BA10967/DBA01530 resp. DBA01164).

© 2024 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN 979-0-006-56826-0 (print) · ISMN 979-0-006-59910-3 (digital)

INTRODUCTION

SCHUMANN AND THE CELLO CONCERTO

While it might seem self-evident now that cellists' most treasured concertos should be written by non-cellists, the musical landscape was very different when Robert Schumann (1810–1856) first put pen to paper in 1850 to compose the "Violoncellconcertstück" that we now know as the Cello Concerto op. 129.[1] In the first half of the nineteenth century, the overwhelming majority of cello concertos mentioned in the German-speaking press had been composed by cellists.[2] In many concert announcements and reviews, the composer and the soloist were the same person; in others, the composer was a fellow cellist, such as Luigi Boccherini (1743–1805) and Bernhard Romberg (1767–1841), whose success as soloists had led to the publication of their concertos. Occasionally, the composer was not even mentioned in a review, either because the writer assumed that the soloist performed a concerto that the soloist performed because at this time the [illegible] important [illegible] the performer.

[illegible]y in the second [illegible]rt of a broader [illegible]ssics over musi[illegible] the notion th[illegible] is a *work*, which [illegible]vent such as a con[illegible]two can be seen in the flurry [illegible] in the 1830s and 1840s on the nature and [illegible] of virtuosity – sometimes represented by the figure of the travelling professional virtuoso, but also often represented by a formidable class of *Dilettanten*, independently wealthy musicians who played virtuosic repertoire at a high level and often in public concerts.[4] In an 1845 review of a newly published concerto by Schumann's colleague, the cellist-turned-conductor Julius Rietz (1812–1877), a reviewer in the *Allgemeine musikalische Zeitung* speaks contemptuously of "compositions that are primarily intended for the concert hall and calculated to demonstrate mechanical skill" and praises Rietz's concerto as an attempt to imbue this superficial genre with "artistic, musical worth", remarking that Rietz has "kept the unique character of the cello in mind [illegible]h its affinity for long-drawn, singing melody, rather than relying on "mere sound effects that do violence to the nature of the instrument, such as the overuse of harmonics and similar little gimmicks".[5] In other words, the cello itself now had a character that must be respected, separate from – and potentially in opposition to – whatever "little gimmicks" might happen to fit comfortably in a cellist's hand. Throughout the 1850s and 1860s, reviews of live performances also increasingly critiqued the artistic merits of the concerto itself alongside the soloist's playing. By 1870, cellists were more likely to perform a concerto by a non-cellist than to play one of their own, and a concert review was more likely to leave out the cellist's name than to leave out the composer's.

This cultural shift is also manifested in Schumann's creative process. In 1846, he recorded in his diary that over the previous year, he had developed a new way of composing, in which he formed the composition in his mind rather than extracting it from his improvisations at the piano.[6] The cello repertoire is richer as a result of this change: in 1849 alone, Schumann penned the Adagio and Allegro op. 70,[7] the *Fantasiestücke* op. 73,[8] and the *Stücke im Volkston* op. 102, the last of which was dedicated to Schumann's old friend, the cellist Andreas Grabau (1808–1884).[9] Schumann's new method of composition also suited his rising status as a composer and conductor, allowing him to turn his atten-

1 See Robert Schumann, *Tagebücher Bd. II: 1836–1854*, ed. Gerd Nauhaus (Leipzig, 1987), p. 541.

2 The following observations about the composers and performers of cello concertos are based on my own survey of over 150 concert reviews in the German-speaking press between 1800 and 1870. For a much broader and more comprehensive study of concert programming over the long nineteenth century, see William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms* (Cambridge, 2009).

3 See Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*, 2nd rev. ed. (Oxford, 2007).

4 See Dana Gooley, "The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century", in *Franz Liszt and His World* (Princeton, 2006), pp. 92–110.

5 "C. K.", *Allgemeine musikalische Zeitung*, No. 31 (30 July 1845), col. 522f.

6 Robert Schumann, *Tagebücher Bd. II: 1836–1854*, p. 402.

7 Schumann, *Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn (oder Violoncell od. Violine)*, op. 70 (Kassel: Luckhardt, [1849]).

8 Schumann, *Fantasiestücke für Pianoforte und Clarinette (ad libit. Violine od. Violoncell)*, op. 73 (Kassel: Luckhardt, [1849]).

9 Schumann, *Fünf Stücke im Volkston für Violoncell (ad libitum Violine) und Pianoforte*, op. 102 (Kassel: Luckhardt, [1851]).

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

> I played Robert's violoncello concerto once more and gave myself a very musically happy hour. The romanticism, the sweep, the freshness and the humour, along with the most interesting interweaving between cello and orchestra is truly delightful, and such melodiousness and deep feeling is in the singing passages![21]

COLLABORATION WITH ROBERT EMIL BOCKMÜHL

Robert Emil Bockmühl's (1812–1881) contact with Schumann dates back to 1841, when the twenty-nine-year-old *Dilettant* had written to Schumann to request a review for his virtuosic transcriptions of Schubert Lieder for cello and piano, which he had based on Liszt's virtuosic transcriptions for solo piano.[22] The result had been a positive review in the *Neue Zeitschrift für Musik*, for which Schumann was the chief editor at the time, praising Bockmühl's transcription as "thoughtful, skillful, and effective" ('umsichtig, gewandt, effectvoll').[23] as well as a grateful letter from Bockmühl indicating that he [illegible] of Schumann's own Lieder as [illegible] ial (possibly with spe- mann):

> [illegible] them delightful [illegible] etic way [illegible] only beauty of the po- [illegible] have produced a [illegible] music. Of three [illegible] o; the other [illegible] monically complex [illegible] y so limited.[24]

T[illegible] amiration and appreciation [illegible] ts in Schumann's music, without ceding [illegible] ority to the composer on what melodies work best on the cello. Judging from his Schubert-Liszt transcriptions, Bockmühl's concept of a singing style on the cello involved very florid ornamentation, which might explain why he found most of Schumann's Lieder too lively in tempo to be suitable for cello transcription.

Over the following decade, Bockmühl published prolifically for the cello, including original concertos and virtuosic pieces for the instrument as well as transcriptions from the violin and piano repertoire.[25] While his public performances seem to have centred around his home city of Frankfurt during this time, concert reviews indicate a growing reputation as a performer: In 1841 he is introduced as "one of our best *Dilettanten*, [who] distinguishes himself especially with his full yet soft-textured [weich] tone",[26] and by 1845 he is described in the *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* as "a true artist" (ein wahrer Künstler).[27] At the heart of his reputation, however, was his status as a composer for the cello. In a summary of musical life in Frankfurt published in the *Neue Berliner Musikzeitung* in 1847, his contribution is summed up in the following way:

> Before I close this report on Frankfurt, I must mention the excellent dilettant but performing composer and artist by profession the violoncellist R.E. Bockmühl, who lives here in Frankfurt. I have heard almost all the well-known cellists, but I have never heard this overpowering sound from any of them. Mr. Bockmühl performs the cantilena just as beautifully as [illegible] overcomes every conceivable difficulty. His compositions [illegible] general recognition; the best proof of their quality and usefulness. It is a pleasure to have such acquaintances as Mr. Bockmühl – he is a true artist![28]

Schumann [illegible]s to have written to Bockmühl out[illegible] e late in the autumn of 1853, either because he had heard that Bockmühl was planning to relocate from Frankfurt to Düsseldorf, or because his leading sessions with Kufferath had raised questions that could best be answered by a cellist-composer. In Wasielewski's account, Schumann consulted Bockmühl over "technical matters" connected to the concerto,[29] although in Bockmühl's own reminiscences, Schumann had also written to him in the hopes that he would give a premiere performance.[30]

Bockmühl's involvement with the Schumann Concerto was very intense over the following two years, as can be seen from the twenty-six surviving letters from Bockmühl to Schumann, as well as numerous entries in the *Haushaltsbuch* recording Bockmühl's vis-

21 Litzmann, pp. 258f.

22 Robert Emil Bockmühl, letter to Robert Schumann, 9 September 1841. Correspondenz, Biblioteka Jagiellońska, Krakow.

23 "11" [Oswald Lorenz], "Für Violoncell: R. E. Bockmühl: Drei Nocturnen (Souvenirs de Liszt) über Melodieen von F. Schubert", *Neue Zeitschrift für Musik*, y. 8 (1841), vol. 15, p. 43.

24 Bockmühl, letter to Schumann, 9 September 1841.

25 See Bockmühl, *Werkverzeichnis*, Robert-Schumann-Haus Zwickau, shelf mark 4147,1-A2.

26 "C[arl] G[ollmick]", "Nachrichten: Frankfurt a. M.", *Allgemeine musikalische Zeitung*, y. 44, No. 6 (February 1842), p. 118.

27 "P.B." [Privatbrief, probably from Carl Gollmick], "Correspondenzen: Frankfurt a/m. den 16 Febr", *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* (25 February 1845), p. 96.

28 "Ch, V.", "Correspondenz: Frankfurt a. M.", *Neue Musikalische Zeitung für Berlin*, y. 1, No. 28 (14 July 1847), p. 238.

29 Wasielewski, *Das Violoncell und seine Geschichte* (Leipzig, 1889), p. 185.

30 Bockmühl, letter to E. Menzendorf 19 January 1878, Robert-Schumann-Haus Zwickau, shelfmark 4147,4-A,2. Many thanks to Alfred Richter for making me aware of this letter.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

its to Schumann's house.[31] While the tone of his letters suggests that he and Schumann never formed a close personal bond, Bockmühl's arrival in Düsseldorf the following spring appears to have filled a gap left by Reimer's departure: Bockmühl speaks of being invited to the Schumanns' house nearly every week to play chamber music.[32]

Bockmühl was initially delighted with Schumann's concerto, finding it "magnificent, daring, noble, and full of pathos", and was already making plans to premiere it in Frankfurt.[33] Ten days later, Bockmühl wrote again, having begun to practise the concerto in earnest, and assuring (or reassuring?) Schumann that "for a skillful cellist who plays well in tune, the concerto does not actually offer any impractical difficulties; on the contrary, it is written with great understanding of the instrument & its character".[34] His only suggestion at this point was that "P–Q [i.e. bars 494–510] should be made a little easier here and there, because the register is low, so that in certain bars the intonation becomes difficult with & [illegible] orchestra".[35] Bockmühl also began the process of marking the cello part:

> ncerto and made the mark[illegible] the u[illegible]. Name[illegible] I have used the treble [illegible]sition necessary. Then I have [illegible]isely and indeed rather exten[illegible]ed more fluently and sounds [illegible]h other fingerings.[36]
>
> [illegible]n to add the missing [illegible]dy- [illegible]ld add them in the [illegible] co[illegible].[37]

[illegible]kmühl began to voice more [illegible] the third movement, having [illegible]t colleagues, Carl Ripfel (1799–[illegible]n Siedentopf (1818–84).

> I have to confess that this movement is somewhat impractically written & perhaps this can yet be changed. Even passages that seem easy are difficult to play in context and it would perhaps be interesting if Reimers played this movement with you and you took note of the passages where it doesn't seem to work. The violoncello is a rather awkward instrument for wild fingering and at least it cannot be forced over long periods. If I had had the score, I would have dared to suggest alternate passages & that is still difficult since your works are so finely thought out and every note has such value that only you yourself may omit one or replace it with another.
>
> Do us poor violoncellists a favour and let us admire this concerto not only as a composition but also as a first-class solo piece.[38]

Over the next two months, Bockmühl met with Ripfel and Siedentopf on at least two other occasions, played through the concerto with piano accompaniment, and prepared a detailed critique of the third movement, buttressing the cellists' request for Schumann to make his concerto a successful solo piece as well as a great musical work. At the heart of this critique was the concept of a concerto's final movement as a [illegible] motivic variety unified by a recurring theme – which sat awkwardly with the motivic thrift and sonata-allegro form of the movement Schumann had written.[39] While Schumann's response does not survive, the intensely apologetic tone of Bockmühl's letter from 30 December 1851 suggests that Schumann had not responded well to the cellists' criticisms and had no plans to alter the third movement.[40] Later they reached this impasse, Bockmühl's excitement to premiering the concerto flustrated (wildly, due in part to his love for the first two movements, which he considered to be "the most beautiful cello composition in existence".[41] Bockmühl's letter to Schumann of 3 March 1853 shows that a rehearsal with the Düsseldorf Municipal Orchestra had been scheduled, and may even have taken place.[42] Schumann, for his part, evidently considered extending the cadenza.[43] In the end, however, the two were not able to reconcile their conflicting visions for the third movement, and no public performance took place.

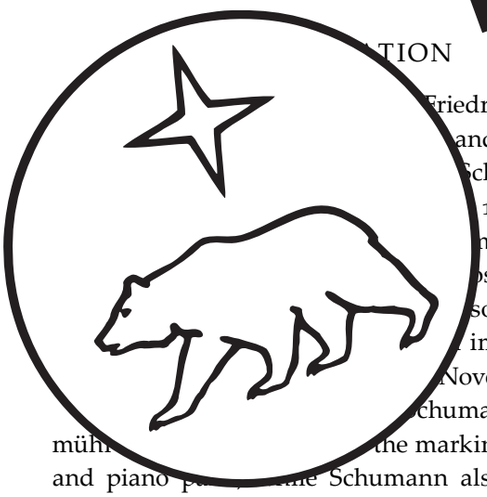
When it comes to the more detailed markings in the first-edition cello part Fvc, Bockmühl's collaboration with Schumann was much more fruitful. Bockmühl's letter from 25 December, 1851, recommending a slower

31 See Schumann, *Tagebücher Bd. III*, pp. 591, 593, 607, 611f.
32 Bockmühl, letter to Menzendorf, 19 January 1878.
33 Bockmühl, letter to Schumann, 15 October 1851.
34 Bockmühl, letter to Schumann, 25 October 1851.
35 Ibid. Source A shows that bar 518 was originally a third higher; it may be that Schumann heeded Bockmühl's advice in this instance, although it is equally possible that he had made the change much earlier.
36 Ibid.
37 Ibid.
38 Bockmühl, letter to Schumann, 26 October, 1851.
39 See in particular Bockmühl's letters from 19 and 25 December 1851.
40 Heinz von Loesch discusses the Bockmühl/Ripfel critique in detail and argues that Bockmühl's opinions were shared, not only by his immediate colleagues, but also by subsequent generations of cellists and music critics. See Heinz von Loesch, "Eine verkannte Quelle der frühe Schumann-Rezeption: die Briefe Robert Emil Bockmühls im Spiegel von Rezeption und Werkanalyse des Cellokonzerts", *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* (1995), pp. 114–133.
41 Bockmühl, letter to Schumann, 25 December 1851.
42 Bockmühl, letter to Schumann, 3 March 1853.
43 Bockmühl, letter to Schumann, 25 April 1852.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

metronome marking for the first movement in order to play the movement "with the greatest possible pathos and tone, since its character is so majestic and grand",[44] appears to have led to some in-person haggling over the ideal number, judging from the knot of crossed-out metronome markings in Source A. On 27 July 1852, Bockmühl wrote that "I have now provided bowings for your concerto according to my taste and will send it to you in the next few days, and if this version suits you I will provide a clean copy".[45] Schumann must have either accepted these markings or worked on an adjusted version of them in person with Bockmühl, since in October 1853, Bockmühl wrote:

> I am sending you the fair copy of the violoncello concerto and have kept the piano part from which this copy was made. I hope it will not trouble you if I retain this copy, which is much cleaner than the old one and in which I have copied the cello part just as I have played it for you and as you have approved it. Not only the clefs but also the bowings and fingerings are all correct here.[46]



TION

Friedrich Hofm ste
and th n to Carl
Schum nn wrote
1853: "The vio-
mething which,
ositions, ill be
so a thorough
immediately ac
November.[48]

chumann and Bockmühl the markings in the cello and piano p me Schumann also had the orchestral parts prepared for engraving. On 9 November 1853, Schumann wrote to Breitkopf & Härtel: "I would like to have the piano reduction of the violoncello concerto returned to me for a short time in order to bring the principal part, which is still in my hands, into agreement with the piano reduction. I will then send it back with the written-out orchestral parts."[49] Later that month, a *Haushaltsbuch* entry grumbled "more busy work on Mr. Bockmühl's account".[50]

It may even be that Schumann's idea to arrange the orchestra accompaniment for string quartet had been Bockmühl's suggestion, given that Bockmühl had published several virtuosic cello pieces with an accompaniment option for string quartet (or, occasionally, quintet).[51] Schumann proposed this idea somewhat cautiously to Breitkopf & Härtel on 15 November 1853:

> I am also enclosing the violoncello concerto in its entirety. I thought that it would perhaps be advantageous to make an arrangement for string quartet, in which the obligato wind instrument parts would be incorporated, so that it could also be performed in private circles. (This is, of course, a rather time-consuming task, and the additional expenditure would amount to about 32–34 plates. Still, I thought I would mention the idea.)[52]

The publisher responded the following month, declining Schumann's offer, partly because the market for cello music was too small to justify the added financial risk, but also because, "In our estimation, a violoncello concerto, i.e. a concerto for a string instrument, is not likely to be played very often with string quartet accompaniment."[53] In the same letter, they indicated that Bockmühl wished to add some markings to the piano part (presumably the cello part):

> We are therefore sending you the pianoforte part for the violoncello concerto, which Mr Bockmühl requested from us to add a few markings in agreement with you. We trust that you will send it to us again soon after this has been done.[54]

By this point, Schumann had evidently had enough of the last-minute revisions, writing to the publisher at the end of the year: "Hr. Bockmühl is a very good man and a very good violoncellist, but (between us) never finished with something. I did not hand him the concerto (because I would not have had it back in these weeks) and am returning it to you."[55]

It is unclear whether Bockmühl had any involvement in Schumann's correcting of the final proofs, which took place between 15 and 21 February 1854.[56]

44 Bockmühl, letter to Schumann, 25 December 1851.
45 Bockmühl, letter to Schumann, 27 July 1852.
46 Bockmühl, letter to Schumann, 6 October 1853.
47 Robert Schumann, letter to Breitkopf & Härtel, 3 November 1853, excerpted in *Robert Schumann's Briefe, neue Folge*, ed. Friedrich Gustav Jansen (Leipzig, 1886), pp. 386f.
48 Breitkopf & Härtel, letter to Robert Schumann, 5 November 1853.
49 Robert Schumann, letter to Breitkopf & Härtel, 9 November 1853.
50 Schumann, *Tagebücher Bd. III*, p. 642.
51 See Bockmühl, *Werkverzeichnis*.
52 Schumann, letter to Breitkopf & Härtel, 15 November 1853.
53 Breitkopf & Härtel, letter to Robert Schumann, 13 December 1853.
54 Ibid.
55 Schumann, letter to Breitkopf & Härtel, 26 December 1853.
56 A comment in Bockmühl's letter to Menzendorf of 19 January 1878 suggests that Bockmühl had been present for at least one of the intense bursts of auditory hallucination from which Schumann

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Davydov (1838–89), both of whom had been touring and teaching the concerto since the 1860s.[68] Breitkopf followed this up with its Volksausgabe (affordable edition aimed at a mass market) in 1888. An 1873 article on the Prague Conservatory lists the Schumann Concerto as one of the pieces frequently taught there,[69] and the cellist Carl Fuchs (1865–1951), recalls being made to learn the Romberg Concertos during his studies with Bernhard Cossmann (1822–1910) in Frankfurt in the 1880s, and being rewarded later with the assignment of the Schumann Concerto.[70]

It is true that concert reviews in the 1860s and 70s continued to be ambivalent at best about the work itself, although choosing to play it tended to reflect well on the cellist. After a concert in Hannover in 1869, for example, *Signale für die musikalische Welt* praised the soloist, Friedrich Grützmacher, for his "self-denial" in choosing to perform the Schumann Concerto and movements from the Bach Cello Suites rather than "well-known musical pieces that are flattering to the ear", showing himself once again to be [illegible] a virtuoso but a "sterling musician who pays homage to serious [illegible]".[71] The London press was less gentle to Sch[illegible] Piatti (1822–1901) per[illegible] a cheerfully [illegible] such [illegible] in [illegible] nor [illegible] the di[illegible] Piatti, the "mod[illegible] taking it on.[72] It [illegible] erto's persistent [illegible] to play made [illegible] concerto canon[illegible] a cellist's reputa[illegible] at musical work. After a [illegible] Lecocq (1826–86) in 1877, the *Revue et Gazette Musicale de Paris* remarked dryly that this famous cellistic sacrifice was "more apparent than real", judging from the audience's enthusiasm.[73] In an era that increasingly demanded that individual musical feeling should submit to the authority of the work, the initial inaccessibility of Schumann's music as a whole eventually fed into his late nineteenth-century status as one of music's great classical authors. Breitkopf & Härtel's edition of Schumann's complete works, published beginning in 1879, explicitly placed Schumann within an elite circle of classical authors – Bach and Handel, Mozart and Beethoven, Mendelssohn – with his rocky early reception recast as a badge of honour.[74]

In the twentieth century, after the deaths of Clara Schumann and other key musicians who had been close to Robert Schumann in life, his music became increasingly understood in terms of his mental illness.[75] While this trend in Schumann reception had the advantage of humanizing even the most extreme idiosyncrasies in his writing, it also carried the risk of turning him into a mere personification of his troubles – a stereotype just as limiting as the late Romantic image of Schumann the august classical author. Fortunately, there are many ways of connecting with the spirit of Schumann's music that can foster a more varied and nuanced set of approaches in the twenty-first.

ACKNOWLEDGEMENTS

Many thanks to the Leverhulme Trust and the Guildhall School of Music and Drama for funding this research, to Alfred Richter for his generosity with treasures from his personal library, and to the librarians from the Biblioteka Jagiellońska (Kraków), the Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, the New York Public Library, and the British Library (London). Thanks also to the Robert-Schumann-Haus in Zwickau for their assistance and permission to reproduce high-

68 Schumann, *Violoncellconcert, op. 129*, ed. Friedrich Grützmacher (Leipzig: Peters, [1887]), plate number 7074; Schumann, *Violoncellconcert, op. 129*, ed. Karl Davydov (Hamburg: Pohle, [1887]), plate number H.P. 618.

69 Anon., "Correspondenz", *Neue Berliner Musikzeitung*, y. 27, No. 37 (11 September 1873), p. 293.

70 Carl Fuchs, *Musical and Other Recollections of Carl Fuchs, 'Cellist* (Manchester Hughes, 1937), pp. 32f. The English translation of Fuchs' memoirs was made by his wife, while Fuchs was still alive. For the original German, see Carl Fuchs, *Erinnerungen eines Offenbacher Cellisten* (Bethel bei Bielefeld, 1932), pp. 43f.

71 Anon., "Dur und Moll: Hannover, 3. Jan", *Signale für die musikalische Welt*, y. 27, No. 9 (January 1869), p. 134.

72 Anon., "Music: the Musical Society of London", *The Daily News*, y. 221, No. 6 (13 April 1866), p. 8.

73 Anon., "Concerts et auditions musicales", *Revue et Gazette Musicale de Paris*, y. 44, No. 12 (25 March 1877), p. 93.

74 Breitkopf & Härtel, "Rob. Schumann's Werke, herausgegeben von Clara Schumann: Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe: Partitur und Stimmen" (Leipzig, 1879). The Introduction in particular sounds strong notes of classicism fused with German nationalism.

75 Michelle Elizabeth Yael Braunschweig's social history of attempts to link Schumann's creative output with accounts of his mental illness begins with the publication of Berthold Litzmann's three-volume biography of Clara Schumann between 1902 and 1910, including extensive exerpts from her letters and diaries which had been private until that point. See Braunschweig, *Biographical Listening: Intimacy, Madness and the Music of Robert Schumann* (PhD Dissertation, University of California Berkeley, 2013), p. 69.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

resolution scans of their sources. Thanks also to the musicians who helped me workshop practice-related questions, especially the Consone Quartet, Emily Worthington, Mark Baigent, Fiona Last, Philip Turbett, Katherine Spencer, Anna Drysdale, Jo Withers, Howard Dann, Maria Filippova, Rosie Bowker, Guy Fishman, Clara Lee Rous, and Jamie Walton, as well as Clive Brown, Hilary Metzger, Job ter Haar, and George Kennaway for their helpful comments on drafts. Finally, many grateful thanks to Douglas Woodfull-Harris from Bärenreiter for his invaluable guidance and support through every stage of the process.

Kate Bennett Wadsworth

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

PERFORMANCE PRACTICE

SOURCES FOR PERFORMANCE PRACTICE

...mann's own writings on mu... relationship to the various ... imagery guiding perfo... e.[76] With... these writ...gs, ...bout the wri... and com..., granting us many poten... his imaginative universe. In ...humann's sketch for the Con... as well as his autograph (A), with its ... of revisions, can help today's performers to build a sense of the composer's conception (Auffassung), a concept that is frequently invoked in writing from Schumann's time.[77] At a more concrete level, the wealth of performance practice information from Schumann's musical circle contains many clues about the sound world within which he wrote, and which brought his music to life.

76 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig, 1854).

77 See for example Robert Schumann, "William Sterndale Bennett", in *Gesammelte Schriften*, vol. 2, pp. 85–89. On the notion of a poetic or spiritual conception as an essential precondition for early nineteenth-century musicians' more flexible approach to musical text and tradition, see Clive Brown, "Czerny the Progressive", in *Beethoven and the Piano. Philology, Context and Performance Practice*, ed. Leonardo Miucci et al. (Schliengen, 2023), pp. 15–39.
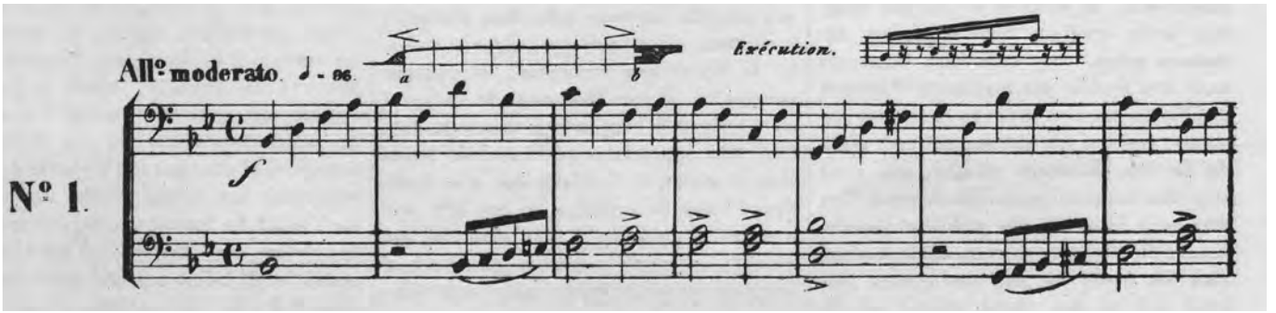
Robert Bockmühl's publication
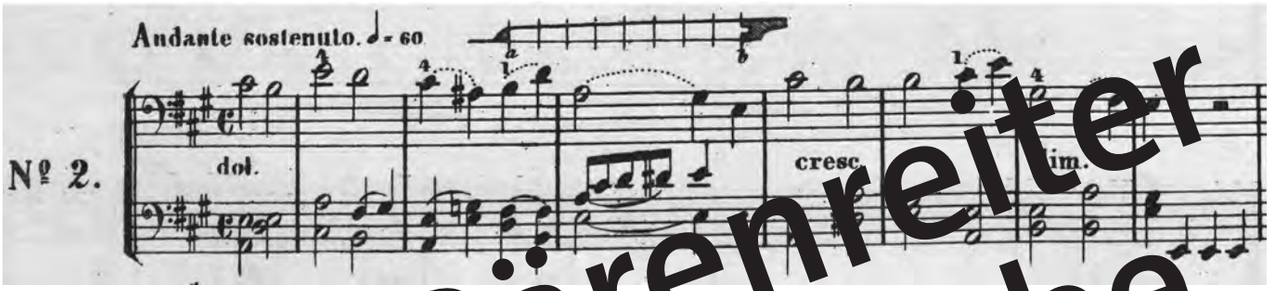
Robert Bockmühl's playing is ... particularly good ... point for understanding the specific markings in the concerto. Schumann worked closely on the cello part in person with Schumann, any changes Schumann made to dynamics, accentuation, and articulation from 1852 onwards were almost certainly affected in some way by Bockmühl's playing. By the same token, the bowings and fingerings Bockmühl added, which were absorbed into the first edition and are reproduced here, were almost certainly affected by his contact with both Robert and Clara Schumann.
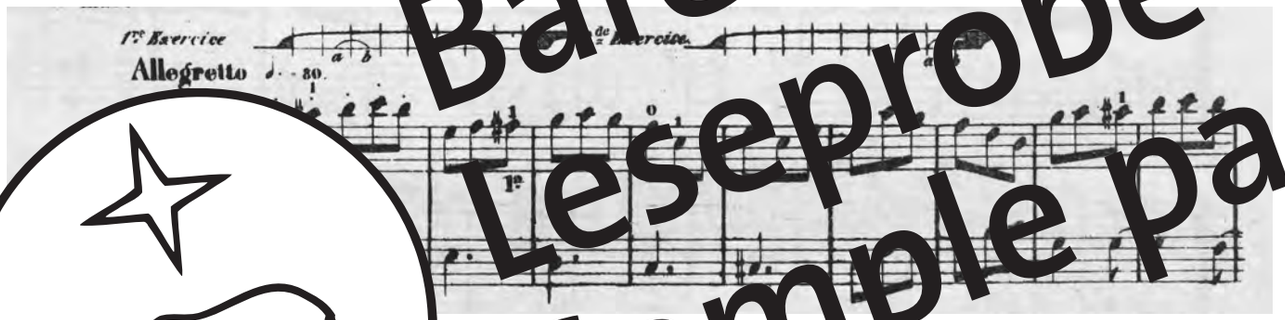
Bockmühl's 1847 cello method, *Etudes pour le développement du mécanisme du Violoncelle* op. 47, also nestles into surrounding performance practices in a way that gives his advice tremendous value.[78] As he explains in his introduction, his taxonomy of bow strokes and detailed advice for carrying them out is based on the system of Lambert-Joseph Meerts (1800–63), who taught at the Brussels Conservatoire and whose violin methods were widely adopted over the second half of the nineteenth century.[79] A long and glowing review in the *Wiener Allgemeine Musikzeitung* in June 1847 intro-

78 Bockmühl, *Etudes pour le développement du mécanisme du violoncelle*, op. 47 (Offenbach am Main, Jean André, [1847]), plate number 6775.

79 For more about the nature of Meerts' teaching and influence, see Richard Sutcliffe, *Creating a Belgian Violin School: the violin classes of the Brussels Conservatoire under the directorship of François-Joseph*







Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

rtists who know
ugh", and recom-
very pupil, but also
study".[80] The title page of Bockmühl's method advertises that is it already in use, not only in the Brussels Conservatoire, but also in the conservatoires in Munich and Vienna, and the method was published in a second edition in 1868.[81]

Bockmühl gives detailed instructions on six basic bow strokes, taken nearly verbatim from the 1845 edition of Meerts' violin method (although the études themselves are different):

Grand détaché, which uses the whole bow at a very fast speed, practised by making each quarter note sound like a sixteenth note with a rest. (see Example No. 1)

Détaché chantant, a singing but unslurred stroke, which also uses the whole bow, making a very decisive beginning to each bow stroke using an impulse from the wrist, and drawing the elbow close to the body on the up bows. (see Example No. 2)

Martélé, a short yet sonorous bow stroke that can be either near the point or at the heel, using only the wrist. Bockmühl mentions that this stroke forms the basis for up-bow staccato (or down-bow staccato), which is simply several martélé strokes in a row. (see Example No. 3)

Détaché d'avant bras, a bold and full bow stroke made using only the forearm and the wrist, using slightly more bow than the martélé and slightly closer to the middle of the bow (but still in the upper half). (Example No. 4, next page)

Fétis (1834–1870) (PhD Thesis, University of Huddersfield, forthcoming).

80 C.[onstantin] Sch[ar]f, "Revue im Stich erschienener Musikalien: Etudes pour le dévéloppement du mécanisme du Violoncelle par Robert Emile Bockmühl Oeuv. 47. Livre 1. 2. 3. 4. 5. Offenbach chez Jean André", *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, y. 7, No. 71 (15 June 1847), p. 287.

81 Adolph Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen*, No. 7 (July 1868), p. 110.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

how he might have adjusted the Schumann Concerto if Schumann had allowed it.

Other key figures in the Schumann circle

A useful companion for Bockmühl's bowing and fingering advice can be found in the *Violinschule* and personal score annotations of Ferdinand David (1810–73), a personal friend of Schumann's and the concertmaster of the Leipzig Gewandhausorchester during Schumann's Leipzig years.[85] David's markings contain some very similar features, such as a distinction between a "hopping" bow for fast and light passages and a "springing" bow for certain moderately fast passages.[86] He also invents a special sign for a stroke in which the bow is "whipped" onto the string at the point for a dramatic effect; it could be that Bockmühl had this in mind for moments when a *sforzato* marking coincides with an up bow.[87]

Christian Reimers, almost certainly the first cellist to play the Concerto through with Schumann, was also a gifted caricaturist, who drew various sketches shots of himself and his colleagues [illegible] Düsseldorf and [illegible] contain a wealth of performa[illegible]t is difficult to find in [illegible]ecause they capture [illegible]ct of music-mak[illegible] They also show [illegible] cello and bow, [illegible]gly early) bow [illegible]

[illegible]umann trust[illegible]uential figures in [illegible]century. In the last y[illegible]nd Clara Schumann forme[illegible]riendship with the young violinist, Jos[illegible]him (1831–1907) and the young composer, Johannes Brahms (1833–1897). Joachim began playing duo recitals with Clara Schumann in the 1850s, linking Brahms and Schumann's music with the musical "classics" of Bach and Beethoven, and over the following decades, all three musicians came to be the figureheads for a deep, serious, almost self-abnegating musical orientation often referred to as "classical" in its own right.[89] For this reason, there is a great deal of overlap, not only between Schumann's and Mendelssohn's circles, but also between Schumann's and Brahms' most trusted colleagues, some of whom lived long enough to make recordings.[90] Also part of this culture was the pianist, conductor and composer, Carl Reinecke (1824–1910), to whom Schumann wrote in 1848 "you understand music as few others do".[91] Reinecke's piano rolls, particularly when considered in conjunction with his annotated editions and writings about performance style, create a multi-dimensional picture of a style of piano playing that Schumann knew and loved.[92]

Early editions

Friedrich Grützmacher and Karl Davydov, the first cellists after Bockmühl to edit the concerto, were Joachim's generation rather than Bockmühl's, and were even called "the Joachims of the cello" at least once in the press.[93] While they had little or no direct access to Schumann himself, they did have substantial musical contact with both Joachim and Clara Schumann over the following decades. Their bowings and fingerings also have the advantage of coming after years of both performing and teaching the concerto, giving their markings a "battle-tested" quality that

tos, 1860–1930: Editions, Performances, Reception", *Nineteenth Century Music Review*, vol. 9 (2012), pp. 177–211.

85 For a rich collection of David's editions and hand annotations, see Clive Brown, "Editors: Ferdinand David", CHASE (Collection of Historical Annotated String Editions): mhm.hud.ac.uk/chase/view/editor/15, accessed 23 July 2024. For additional context, see Clive Brown, "Ferdinand David as editor", CHASE: mhm.hud.ac.uk/chase/article/ferdinand-david-as-editor-clive-brown, accessed 23 July 2024.

86 Ferdinand David, *Violinschule* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1863]), pp. 37–41.

87 Ibid. p. 37. See also Clive Brown, *Performance Practices in the Violin Concerto op. 64 and Chamber Music for Strings of Felix Mendelssohn Bartholdy* (Kassel: Bärenreiter, BA09060).

88 Some of these are reproduced in Blackman, as well as in Thomas Synofzik, "Cellist, Spiritist und Karikaturist – Christian Reimers und seine Beziehungen zu Robert Schumann", in *Schumann Forschungen Bd. 12: Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit* (Mainz, 2007), pp. 99–135.

89 See also Johannes Gebauer, *Der 'Klassikervortrag': Joseph Joachims Bach- und Beethovenvortrag und die Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts* (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe IV, Schriften zur Beethoven-Forschung, ed. by Christine Siegert), forthcoming.

90 For a detailed guide to Brahms-circle performance practices, see Clive Brown, Neal Peres Da Costa, and Kate Bennett Wadsworth, *Performance Practices in Johannes Brahms' Chamber Music* (Kassel: Bärenreiter, BA09600).

91 Robert Schumann, letter to Carl Reinecke, 30 June 1848, reproduced in Wasielewski, *Robert Schumann: eine Biographie* (Dresden, 1858), p. 410.

92 See Kate Bennett Wadsworth, "Dactyls and Fire Spirits: Carl Reinecke's written publications on Mozart as a guide to his piano rolls", in *Early Sound Recordings: Academic Research and Practice*, ed. Eva Moreda Rodríguez and Inja Stanović (Abingdon, 2023), pp. 15–30.

93 For Grützmacher, see "Vermischtes", in *Neue Zeitschrift für Musik*, v. 63, no. 39 (20 September 1867), col. 343; for Davydov, see G. v. Giżycki, "Correspondenzen", in *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 79 (1883), col. 409; for Klengel, see Max Kalbeck, "Vom Leipziger Bach-Feste", in *Neues Wiener Tagblatt*, y. 38, Nr. 279 (8 October 1904), p. 1.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Bockmühl's lack, while still locating them within the performance practices of the Schumann circle.[94] Julius Klengel (1859–1933), who published an annotated edition in 1903, also connects to this circle, although his bowings and fingerings are recognisably those of a younger generation than Grützmacher and Davydov, just as the latter two are recognisably younger than Bockmühl.[95] All three of these later editions are incredibly densely marked, not only with fingerings and bowings, but also with alternative notes, slurring patterns, and (in Davydov's case) passagework.[96]

ACCENTUATION

One potentially confusing element of musical notation from Schumann's time is the placement and variety of accent signs. In Source A, Schumann uses a combination of >, ^, <, >, and *sf*, and Part contains a further two types that likely stem from Bockmühl's now-lost handwritten part (Source P): ' and ***sfz*** (possibly an engraver's reading of *fz*, which for some composers carried different implic... make sense of these, it is first ne... something of the accentuation... -era musicians would have ... with ... accent markings at ... cello methods by Friedrich ...) and Bernhard Romber... the abil... to choose di... within a phrase ... stic...

... pedagogical material that can be ... bowings and fingerings. See in par... *schule* for advice on shifting and porta... ...'s peedagogical editions of Romberg's Con... ...ection between bowings and musical character in a concerto setting.

95 See the Bärenreiter website for an explanatory video comparing the first four editions of the Schumann Concerto.

96 While it might seem sacrilegious today to propose alternate passagework for the Schumann Concerto, a letter from Grützmacher to his publisher in 1883 argues that this was common practice at the time (see letter to Peters-Verlag [Max Abraham], 12 December 1883, Bestand 20170, Nr. 1178, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig). Grützmacher's claim is corroborated, not only by concert reviews of other cellists, but also in various unpublished pasteovers that found their way into cellists' personal copies of the concerto. See Kate Bennett Wadsworth, "The Flexible Text: Published and Unpublished Alterations to the Schumann Cello Concerto in the Nineteenth Century", in *Performing by the Book? Musical Negotiations Between Text and Act*, ed. Bruno Forment (Leuven, 2024), pp. 123–141.

97 In Grützmacher's paedagogical editions, *fz* only occurs within louder dynamics and is very often on an up bow, whereas *sf* occurs most often within *espressivo* passages and generally on a down bow. See Kate Bennett Wadsworth, *'Precisely marked in the tradition of the composer': the performing editions of Friedrich Grützmacher* (PhD Thesis University of Leeds, 2017).

important part of the performer's craft, in spite of increasingly specific instructions from composers,[98] and their musical examples align closely with the more thorough taxonomy of accents given in Matthis Lussy's *Traité de l'expression musicale* (1874):

> *Metrical accentuation* (accent métrique) emphasised the strong beats within the metre
> *Rhythmic accentuation* (accent rhythmique) helped to group notes into quasi-grammatical units such as motives and phrases
> *Expressive accentuation* (accent pathétique) emphasised special notes within a melody, such as tessitura peaks, appogiaturas, syncopations, and notes foreign to the key.[99]

If a performer were to bring out all of these different features, Schumann's music would consist almost entirely of accented notes. It was therefore a matter of taste and expression for performers to decide which of these features should be emphasised, which should be implied, and which should be merely felt. The subtlety of this art resists attempts to notate or describe it, but we can learn something of it by listening to recordings of Schumann's music by musicians who had direct access to the Schumann circle. In her essay "On Schumann – and reading between the lines", the pianist Fanny Davies (1861–1934), writes with quasi-religious fervour of the tradition handed down to her through her studies with Clara Schumann, in which even the smallest detail in the score had a spiritual dimension.[100] Her recordings of Schumann's music from 1928 to 1930 thus combine a close reading of the text with a set of performance practices that was nearly extinct by that point. Her observance of Schumann's written accents is difficult to track at first, expressing emphasis partly through timing, touch, and arpeggiation, but also in her way of de-emphasising the surrounding notes.[101] Marie Soldat-Roeger (1863–1955), a pupil of Joachim's who recorded Schumann's *Abendlied*, op. 18 no. 12, in a transcription for violin and piano in 1926, also brings out both written and unwritten accents in the melody in a variety of ways, some very foreign to modern practice, with different

98 See F. A. Kummer, *Violoncellschule für den ersten Unterricht*, vol. 1 (Leipzig: Fr. Hofmeister, [1839]), plate number 2404, p. 28; and Bernhard Romberg, *Violoncellschule* (Berlin: Trautwein, [1840]), pp. 96–108 and 126–129.

99 Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale: accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale* (Paris: Heugel, 1874), p. 92.

100 Fanny Davies, "On Schumann – and reading between the lines", *Music and Letters* (1925), pp. 214–223.

101 *Fanny Davies Plays Schumann: Concerto, op. 54, Davidsbündlertänze, op. 6, Kinderscenen, op. 15* [reissue of recordings from 1928–1930] (Wadhurst: Pavilion Records, 1988).

Bärenreiter Leseprobe Sample page

styles of engaging the string at the beginning of the note, sudden changes of bow speed and placement, ornamental vibrato, and portamento.[102]

SCHUMANN'S ORCHESTRAS

The lightness of touch implied in both Reimers' caricatures and Bockmühl's bowings and fingerings is perhaps less surprising when we keep in mind that the sound of a full orchestra was also much lighter in mid-nineteenth-century Germany. String instruments were strung with gut rather than steel, and the horns and trumpets – both tuned in F – had a softer, darker sound than today's brass. While there was intense experimentation with the construction of wind instruments during this time, flutes were still almost universally made of wood rather than metal, and the other woodwinds were generally made of softer woods than today, with shorter and wider reeds for the oboes and bassoons.

Solo and Tutti

A n[illegible]teenth-century perfor- [illegible]trong evidence tha[illegible]duced their num- [illegible]is mo[illegible]difficult [illegible]d out, although [illegible]hestra parts for [illegible]for viol[illegible]n and [illegible]vived well in

[illegible]ngs contain a few c[illegible]estral forces during the s[illegible]irst edition parts (Source Fo) mark solo [illegible]differently in the winds versus the strings, with the cello solo sections marked "(Solo)" in parentheses in the wind parts, "Solo" with no parentheses in the string parts, and not marked at all in the trumpets or timpani (even though they sometimes play when the solo cello plays). This distinction could be due to his frequent markings of "Solo" in wind parts to indicate a wind solo; however, the first trumpet part contains "Solo" only in the sense of a trumpet solo and not in the sense of a cello solo, suggesting that the woodwinds were somehow a special case. It may be that in Schumann's orchestra, the strings were reduced during the solo cello passages and the wind section was small enough to play throughout, whereas in a larger orchestra with doubled wind parts, the solo sections would reduce forces in both strings and woodwinds, with the brass and percussion unaffected in both cases.

This scenario would explain Schumann's otherwise enigmatic marking for the section cello lines in Fo at the beginning of the second movement (bar 287). There, the cello is divided into two lines, with the top line marked "Vcl I Solo" and the bottom line marked "Vcl II mit Bass". This was interpreted in the 1883 edition as doubling marked simply "Vcl I" and "Vcl II", while in the twentieth century, a tradition formed of giving the top line to the section principal and giving the bottom line to the rest of the section. The ambiguity vanishes if we imagine that there was only a single desk of cellos playing in solo sections by default.[105]

However, the strongest evidence for reduced orchestral forces comes in the final eleven bars of the concerto (bar 346), where the string and woodwind parts are marked Tutti, even though the solo cello continues to play. This confirms that Schumann's Solo and Tutti markings did not simply alert the orchestra to the presence or absence of the soloist, but conveyed some sort of direct instruction for the tutti players.

Ensemble playing

As we saw above, the Schumann circle's multivalent approach to accentuation meant that an accent was not simply something that happened to a particular note, but a guide to understanding that note's role within the harmonic syntax and narrative arc of the phrase. The effect of this mindset on ensemble playing was that individual voices – whose notes all played slightly different roles – were not as perfectly synchronised as they tend to be today.

102 Marie Soldat-Roeger, *Complete c.1920–1925 Recordings* (Union A, 1920–5), reissued on MB1019.

103 For a study of surviving handwritten orchestral parts for Mozart's concertos, see Dexter Edge, "Recent Discoveries in Viennese Copies of Mozart's Concertos", in *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, ed. Neal Zaslaw (Ann Arbor, 1996), pp. 51–65. For a discussion of the remarkable example of a double set of published orchestral parts for Boccherini's Cello Concerto G483, see Christian Speck, "Boccherini as cellist and his music for cello", *Early Music*, vol. 33, No. 2 (May 2005), pp. 191–210. For the evidence drawn from Beethoven's autograph for his Violin Concerto, op. 61, see the Introduction to Ludwig van Beethoven, Violin Concerto in D Major op. 61, ed. Clive Brown (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2011).

104 See *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*, ed. Maria Rosa Moretti and Anna Sorrento (Genova, 1982).

105 See also the autograph for Schumann's *Concertstück* for four horns, op. 86, which marks "Ein Violoncell" over the bass line from bars 15–26 of the slow movement. This line would make a very unsatisfying cello solo, but it makes sense as a strategy for helping the orchestra to play under the horns.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

ing notes that make it sound as though time stands still.

286 Expressive terms like *dolce* and *espressivo* could tie into a variety of practices, including tone colour, tempo, accentuation, and agogics, all of which combined to create a specific rhythmic character. In this bar, the *pizzicato* strings are marked *dolce* while the soloist is marked *mit Ausdruck*. It might be that Schumann is envisioning a lilting, undulating rhythm in the accompaniment, leaving the soloist free to hasten certain moments and dwell on certain notes, guided by their feeling.

286 In Bockmühl's other publications, it is very rare to see an up bow or down bow marking. When they do occur, it is often in obvious places such as an ordinary upbeat marked ∨. It may be the case that he had a down bow in mind here. However, Grützmacher and Davydov both mark up bow

307–09 It is not impossible that Bockmühl played under one bow, although it actice to break up long y when the length macher and Davy-

63–1941) records an that the cello "somewhat ret- ry of the then

Bockmühl's method them from the note, beginning and a moment at the end.

378, 392 Although the tradition of spontaneous ornamentation was dying out during Schumann's lifetime, Grützmacher wrote in a letter from 1876 that no cellist would play an immediate repetition of material in exactly the same way.[110] The differences he refers to are very subtle compared to eighteenth-century practice, possibly limited to adding a turn or grace note, or even just varying the slurring or accentuation.

496–530 This passage is cut in several hand-annotated copies of the Concerto from the nineteenth century, possibly supporting Bockmühl and Ripfel's view that the third movement should sound more like a rondo than a sonata form with a development.[111]

714–78 This alternative passage is the only one in the Concerto to be marked "Oder" rather than "Erleichtert", possibly because Bockmühl considered a flying spiccato stroke in both directions over four strings either impossible or highly inadvisable on the cello. Grützmacher and Davydov's editions both introduce the option of a much more conventional cello bowing for this figure: starting down bow, the ascending four notes are slurred and the descending four notes are up bow staccato. Bockmühl's transcription of the Mendelssohn Violin Concerto also uses this hybrid slur/staccato bowing for the end of the cadenza in the first movement, though he also converts some of Mendelssohn's sixteenth-note arpeggios into triplets as in Schumann's alternative here.

Kate Bennett Wadsworth

109 Hugo Becker and Dago Rynar, *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels* (Leipzig, 1929), p. 47.

110 Grützmacher, letter to Peters, 24 December 1876.

111 See Wadsworth, "The Flexible Text" (see n. 96).

Bärenreiter Leseprobe Sample page

EINLEITUNG

SCHUMANN UND DAS CELLOKONZERT

Dass die Komponisten vieler der beliebtesten Cellokonzerte selbst keine Cellisten waren, mag heute selbstverständlich erscheinen. Als Robert Schumann (1810–1856) 1850 mit der Komposition eines „Violoncellconcertstücks“[1] begann, sah die Realität jedoch noch anders aus. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammte die überwältigende Mehrheit der in der deutschsprachigen Presse erwähnten Cellokonzerte aus der Feder von Cellisten.[2] Vielfach handelte es sich, wie die Konzertankündigungen und Rezensionen belegen, beim Komponisten und Solisten um ein und dieselbe Person, oder der Komponist war e[in] mit dem Solisten befreundeter Cellist. Man denke etwa an Luigi Boccherini (174[3]–180[5]) und Bernhard Romberg (1767–1841), deren Erfolge als instrumentalisten zur Veröffentlichung ihrer [K]onzerte führte. Gelegent[lich] Name des Komponisten in einer R[ezension] al erwähnt, entweder weil d[er] kannt war, dass der Solist ein[e] der aber weil der Komponist ht so wichtig war wie der

weiten Hälfte des 19. Jahr[hunderts] öffentliche Aufmerksam[keit] gunsten der [Virtuosen] cht herausbildete, dass sich itlosen Werk verkörpert und gen Ereignis einer Aufführung.[3] schen diesen beiden Aspekten zeigt sich in zahlreichen polemischen Schriften, die in den 1830er- und 1840er-Jahren über das Wesen und den Wert des Virtuosentums veröffentlicht wurden – als dessen Vertreter galten einerseits reisende Berufsmusiker, andererseits aber auch eine beeindruckende Zahl an Dilettanten, also jene beruflich unabhängigen, wohlhabenden Musiker, die virtuoses Repertoire auf hohem Niveau und nicht selten in öffentlichen Konzerten spielten.[4] In einer 1848 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* publizierten Rezension eines neu veröffentlichten Konzerts von Schumanns Kollegen, dem Cellisten und Dirigenten Julius Rietz (1812–1877), äußerte sich der Autor herablassend über „Compositionen, die zunächst für den Concertsaal bestimmt und auf Darlegung mechanischer Fertigkeit berechnet sind“, während Werke wie dieses von Rietz die lobenswerte Bemühung zeigen, die oberflächliche Gattung des Concerts mit „künstlerischem, musikalischem Werth“ zu versehen. Rietz habe „immer auf den edlen, nämlichen, vorzugsweise zum getragenen Gesange sich eignenden Character des Violoncells Rücksicht genommen und es verschmäht, von gewissen, der Natur des Instruments Gewalt anthuenden Künsteleien und kleinlichen Spielereien, z. B. mit [h]ohen, klangeffekten, übermässig angewandten Harmonika- und Flageolettönen u[nd] dergleichen [e]inen Theil [s]einer Wirkung seiner Composition abhängig zu machen.“[5] Hier wird also dem Cello ein ernster Charakter zugeschrieben, dem es zu beachten gilt, statt jene „kleinlichen Spielereien“, die einem Cellisten bequem in der Hand liegen, in den Vordergrund zu stellen. In den 1850er- und 1860er-Jahren wurde in Aufführungskritiken neben dem Spiel des Solisten zunehmend auch der künstlerische Wert der Konzert-Komposition Gegenstand der Betrachtung. Um 1870 war es zudem wahrscheinlicher, dass Cellisten ein Konzert eines Nicht-Cellisten zu Gehör brachten als ein eigenes Werk zu spielen, und der Name eines Solisten blieb nun öfter unerwähnt als der des Komponisten.

Dieser kulturelle Wandel spiegelt sich auch in Schumanns Schaffensprozess wider. 1846 notierte er in seinem Tagebuch, dass er im vergangenen Jahr eine neue Art des Komponierens entwickelt habe, indem er ein Werk zunächst im Kopf entwarf anstatt es aus Improvisationen am Klavier herauszuarbeiten.[6] Das Cellorepertoire ist durch diesen Wandel vielfältiger geworden: Allein im Jahr 1849 schrieb Schumann das

1 Siehe Robert Schumann, *Tagebücher Bd. II: 1836–1854*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig, 1987, S. 541.

2 Die Ausführungen über Komponistinnen und Komponisten sowie Aufführende von Cellokonzerten basieren auf einer Auswertung von über 150 Konzertberichten in der deutschsprachigen Presse zwischen 1800 und 1870. Eine ausführlichere und umfassendere Übersicht bietet William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge 2009.

3 Vgl. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*, 2. Aufl., Oxford 2007.

4 Vgl. Dana Gooley, „The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century“, in: *Franz Liszt and His World*, Princeton 2006, S. 92–110.

5 „C. K“, *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 31 (30. Juli 1845), Sp. 522f.

6 Robert Schumann, *Tagebücher Bd. II: 1836–1854*, S. 402.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Adagio und Allegro op. 70,[7] die *Fantasiestücke* op. 73[8] und die *Stücke im Volkston* op. 102; letztere widmete er seinem langjährigen Freund, dem Cellisten Andreas Grabau (1808–1884).[9] Die neue Kompositionsweise entsprach auch Schumanns wachsendem Stellenwert als Komponist und Dirigent und ermöglichte es ihm, seine Aufmerksamkeit von den intimeren Gattungen der Klaviermusik und des Lieds auf Symphonien und Oratorien zu lenken.

Als Resultat dieser beiden Entwicklungen – Schumanns Wechsel vom improvisierenden zum abstrakten Komponieren und die allgemein akzeptierte Vorrangstellung eines Werks gegenüber seiner Aufführung – war Schumanns Cellokonzert eines der ersten dieser Gattung, das mehr von der mit dem Instrument verbundenen Idee als von der Spielweise des Cellospiels geprägt war. Schumann skizzierte es innerhalb einer Woche, vom 11. bis 16. Oktober 1850, kurz nachdem er sein neues Amt als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf angetreten hatte. Als er am 24. Oktober mit der Orchestrierung fertig war, nannte er es in seinen Tagebüchern nicht mehr „Violoncellostück", sondern „Concert", ein Begriff, der einen höheren Grad der Strukturierung sug- ihn war es kein vir- ein musikalisches em Tagebuchheim- 1896) am 16. No- mit der Idee des onat hatte [Ro- rt, das mir sei- m Cellocharakte



ERSTE AUFFÜHRUNGEN

Der erste Hinweis auf einen mit dem Schumannschen Konzert in Verbindung stehenden Cellisten findet sich im Haushaltsbuch der Schumanns (Eintrag vom 23. März 1851): „Nachmittag Probe mit Reimers u. Wasielewski. V[iolon]celloconcert."[12] Der junge Cellist Christian Reimers (1827–1889) war kurz zuvor von Leipzig nach Düsseldorf gezogen, möglicherweise auf Schumanns Einladung hin[13] und kurz nachdem sein enger Freund und Kollege, der Geiger Wilhelm Joseph von Wasielewski (1822–1896), seine Stelle im Gewandhausorchester aufgegeben hatte, um 1850 als Konzertmeister im Städtischen Orchester Düsseldorf unter Schumanns Leitung zu spielen.[14] Sowohl aus dem Haushaltsbuch als auch aus Clara Schumanns Tagebüchern geht hervor, dass beide Musiker enge Beziehungen zu Schumann pflegten und [illegible] häufig mit ihm zum Kammermusikspiel [illegible] Ein von Schumann signiertes und mit dem [illegible]. Juli 1852 datiertes Albumblatt unterstreicht die Anfangstakte des Cello-Konzerts und die Zeilen „Herrn Reimers in Andenken vieler genußreicher Stunden zur Erinnerung"[16] – vielleicht ein Hinweis auf mehrmaliges Durchspielen des Konzerts oder auf Proben mit Robert oder Clara Schumann am Klavier. Nachdem Reimers im März 1852 nach Bonn umgezogen war, wurde sein musikalisches Miteinander bei [illegible] Schumanns seltener, brach aber nicht ab: Das Haushaltsbuch verzeichnet [illegible] die Weihnachtstage 1852 und 1853 sowie das gemeinsame Durchspielen von Schumanns Bearbeitung der Bachschen Cello-Suiten für Cello und Klavier (RSW Anh. I/2) und der heute verschollenen Romanzen (RSW Anh. E/1).[17] Es gibt jedoch keinen Beleg dafür, dass Reimers Schumanns Konzert öffentlich aufgeführt hätte.

Wasielewskis Rolle an jenem Märznachmittag ist schwieriger zu bestimmen. Vielleicht hatten sich die drei Freunde zum gemeinsamen Musizieren getroffen, wie das Haushaltsbuch es auch für die Folgewoche dokumentiert;[18] die Probe hätte dann tatsächlich nichts mit Schumanns Erwähnung des Cello-Konzerts

7 Schumann, *Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn (oder Violoncell od. Violine)*, op. 70, Kassel: Luckhardt, [1849].

8 Schumann, *Fantasiestücke für Pianoforte und Clarinette (ad libit. Violine od. Violoncell)*, op. 73, Kassel: Luckhardt, [1849].

9 Schumann, *Fünf Stücke im Volkston für Violoncell (ad libitum Violine) und Pianoforte*, op. 102, Kassel: Luckhardt, [1851].

10 Vgl. Robert Schumann, *Tagebücher Bd. III: Haushaltsbücher Teil I*, 1837–1856, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 543f. Zur noch weiterreichenden Umarbeitung des Klavierkonzerts op. 54 von einem Konzertstück zum Solokonzert siehe Alexander Stefaniak, *Schumann's Virtuosity: Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany*, Bloomington 2016, S. 174–194.

11 Zitiert in Berthold Litzmann, *Clara Schumann: ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, Leipzig 1920, S. 258.

12 Siehe Schumann, *Tagebücher Bd. III*, S. 556.

13 Christian Reimers, *Lecture on Music and its Relationship to Religion and Psychology: delivered at the Athenaeum on the 20th October, 1886* [Melbourne 1886]. Der autobiographische Teil dieser Vorlesung ist abgedruckt in Paul Blackman, *Christian Reimers – a Spirited Performer: the life of a cellist, artist and spiritualist*, Campbelltown 2017, Anhang I, S. 145–153.

14 Schumann, *Tagebücher Bd. III*, S. 555.

15 Schumann and Reimers interessierten sich beide für Spiritualismus, was im späteren Leben von Reimers zu einem wesentlichen Thema wurde. Siehe Blackman, S. 149.

16 Sotheby's, E-Catalogue 2007, Lot 126, www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/music-lo7408/lot.126.html, abgerufen 23. Juli 2024.

17 Schumann, *Tagebücher Bd. III*, S. 644.

18 Ebd., S. 557.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

freuen sich allgemeiner Anerkennung; der beste Beweis für ihre Güte und Brauchbarkeit. Solche Bekanntschaften wie die des Hrn. Bockmühl ehrt man gern; – er ist ein echter Künstler![28]

Im Herbst 1852 hatte Schumann Bockmühl wohl unvermittelt angeschrieben, entweder weil er gehört hatte, dass Bockmühl von Frankfurt nach Düsseldorf umzuziehen gedachte, oder weil sein Durchspielen mit Reimers Fragen aufgeworfen hatte, die jemand wie Bockmühl als Cellist und Komponist in Personalunion am besten beantworten konnte. Wasielewski zufolge beriet sich Schumann mit Bockmühl „hinsichtlich technischer Fragen“ im Zusammenhang mit dem Cellokonzert;[29] laut Bockmühls Erinnerungen hatte Schumann ihn aber in der Hoffnung kontaktiert, dass er bei der Erstaufführung die Solopartie übernehmen würde.[30]

In den folgenden zwei Jahren setzte sich Bockmühl intensiv mit Schumanns Konzert auseinander, wie die 26 erhaltenen Briefe an den Komponisten sowie zahlreiche Einträge im Haushaltsbuch der Schumanns über Besuche des Cellisten belegen.[31] Dem Zufall der Briefe [illegible] vor die Beziehung zwischen ihnen [illegible] ders eng. Jedoch scheint [illegible] eine gewisse Lücke [illegible] Abreise entstanden [illegible] wöchentlich Einm Hause Schu-

[illegible]mühl zunächst [illegible] nobel & patri[illegible]ührung in Frankf[illegible] Schumann mit, er ha[illegible]üben begonnen, und versi[illegible]n: „Für einen gewandten rein intonir[illegible]nisten bietet das Concert eigentlich keine unpraktische Schwierigkeiten; im Gegentheil ist es mit großer Kenntniß des Instrumentes & dessen Character geschrieben.“[34] Seine einzige Anregung zu diesem Zeitpunkt war, dass „P–Q [d. h. die Takte 494–519] […] hier und da etwas erleichtert werden [dürften], weil die Lage tief ist so wird die Intonation da mit & selbst ohne Orchester bei einzelnen Takten schwierig.“[35] Zugleich hatte Bockmühl auch mit der Einrichtung der Cellostimme begonnen:

> Ich habe das Concert jetzt abgeschrieben & zwar was die Schlüssel betrifft etwas systematischer. Ich habe nemlich den Violinschlüssel nur angewendet wo der Daumenaufsatz nöthig wird. Dann habe ich genau den Fingersatz bezeichnet u. zwar etwas reichhaltig, da es so fliessender gespielt wird & characteristischer klingt als mit einem anderen Fingersatz.[36]

Schließlich bat er Schumann, die noch fehlenden Dynamikangaben „etc“ hinzuzufügen, um sie in sein Exemplar übertragen zu können.[37] Ein Tag darauf äußerte Bockmühl dann jedoch erste Bedenken hinsichtlich des dritten Satzes, den er zuvor seinen beiden Kollegen aus der Gemeinde, Carl Ripfel (1799–1876) und Christian Siedentopf (1818–1884), gezeigt hatte.

> Bekennen muß ich daß dieser Satz etwas unpraktikabel geschrieben ist & läßt sich vieles darin nicht ändern. Selbst leicht scheinende Stellen sind doch schwer im Fluß zu spielen & wäre es vielleicht interessant, wenn Reimers diesen Satz [illegible] Ihnen vielleicht & Sie bemerkten sich die Stellen wo es nicht gehen will. Das Violoncell ist ein gar unbeholfenes Instrument für wilden Fingersatz & wenig [illegible] kann man ihn nicht bei längerer Dauer bewältigen. Wenn ich die Partitur gehabt hätte würde ich gewagt haben einzugeben Stellen [illegible] zu proponiren & ist das doch noch schwer da ihre Sachen so fein durchdacht & jede Note solches Werth hat, daß nur Sie Selbst eine auslassen oder durch andere ersetzen dürfen.
>
> Thun Sie ja ein Übriges für uns arme Violoncellisten & lassen Sie uns dieß Concert nicht bloß als Composition sondern auch als ein Solostück 1er Classe bewundern.[38]

In den folgenden zwei Monaten trafen sich Bockmühl, Ripfel und Siedentopf noch mindestens zwei weitere Male, um das Konzert mit Klavierbegleitung durchzuspielen und eine detaillierte Stellungnahme zum dritten Satz zu verfassen: Schumanns Konzert sollte nicht nur ein erfolgreiches Solostück, sondern vor allem ein erstklassiges Werk werden. Im Mittelpunkt ihrer Forderung stand die Auffassung, dass der Schlusssatz eines Konzerts ein Rondo sein müsse, bei dem die motivische Vielfalt durch ein wiederkehrendes Thema zu einem einheitlichen Ganzen verschmilzt; dies war mit der motivischen Sparsamkeit und der Sonaten-Allegro-Form des von Schumann geschriebenen Satzes

28 Ch. V., „Correspondenz: Frankfurt a. M.“, in: *Neue Musikalische Zeitung für Berlin*, Jg. 1, Nr. 28 (14. Juli 1847), S. 238.
29 Wasielewski, *Das Violoncell und seine Geschichte*, Leipzig 1889, S. 185.
30 Bockmühl, Brief an E. Menzendorf vom 19. Januar 1878, Robert-Schumann-Haus Zwickau, Signatur 4147,4-A,2. Besten Dank an Alfred Richter, der mich auf diesen Brief aufmerksam machte.
31 Vgl. Schumann, *Tagebücher Bd. III*, S. 591, 593, 607, 611f.
32 Bockmühl, Brief an Menzendorf vom 19. Januar 1878.
33 Bockmühl, Brief an Schumann vom 15. Oktober 1851.
34 Bockmühl, Brief an Schumann vom 25. Oktober 1851.
35 Ebd. Aus Quelle A geht hervor, dass Takt 518 ursprünglich eine Terz höher war; hier folgte Schumann vielleicht einem Vorschlag Bockmühls, wenn er nicht die Änderung schon früher vorgenommen hatte.
36 Ebd.
37 Ebd.
38 Bockmühl, Brief an Schumann vom 26. Oktober 1851.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

allerdings nicht vereinbar.[39] Schumanns Antwort ist zwar nicht überliefert, aber der überaus zaghafte Tonfall in Bockmühls Brief vom 30. Dezember 1851 deutet darauf hin, dass der Komponist kein Ohr für die Kritik der Cellisten hatte und keine Anstalten zur Überarbeitung des dritten Satzes machte.[40]

Bockmühls Bereitschaft, sich für die Erstaufführung des Konzerts einzusetzen, kam nach dieser Unstimmigkeit ins Wanken, gleichwohl er die ersten zwei Sätze „als die schönste Violoncellcompos. anerkennt welche existirt“.[41] In seinem Brief an Schumann vom 3. März 1853 erwähnt er eine Probe, die mit dem Städtischen Orchester in Düsseldorf geplant war oder vielleicht sogar stattgefunden hatte.[42] Schumann seinerseits hatte offenbar erwogen, die Kadenz zu erweitern.[43] Letztendlich konnten aber Schumann und Bockmühl ihre gegensätzlichen Vorstellungen in Bezug auf den dritten Satz nicht in Einklang bringen, eine öffentliche Aufführung mit beiden fand daher nicht statt.

Wesentlich fruchtbarer war die Zusammenarbeit Schumanns und Bockmühls im Blick auf die detaillierte Einrichtung der zu druckenden Solostimme. In einem Brief vom 25. Dezember 18[illegible] eine langsamere Metronomangabe [illegible]r, denn dieser sei mit Rücksicht [illegible]u spielen, da der Character [illegible]groß ist.“[44] Dies scheint zu [illegible]hen um die ideale Angabe [illegible] immer wieder durchgeführt [illegible]Angabe in Quelle A [illegible]he- [illegible]eb Bockmühl, [illegible]be das [illegible]Geschmack jetzt mit Bogen- [illegible]rde ich es Ihnen dieser Tage [illegible]s Ihnen so convenirt sauber ab- [illegible]umann hat diese Bezeichnungen entweder [illegible]eptiert oder mit Bockmühl an einer modifizierten Fassung gearbeitet, denn dieser schrieb im Oktober 1853:

> Ich sende Ihnen beikommend die Abschrift des Celloconcerts & habe die Pianostimme von welcher diese Copie genommen für mich zurückbehalten. Ich hoffe es wird Ihnen nicht unangenehm sein, dieses Heft zu erhalten welches viel sauberer ist als das Alte & in welchem ich auch die Violoncellpartie so habe abschreiben lassen, wie ich sie Ihnen vorgespielt & wie Sie dieselbe genehmigt haben. Nicht allein die Bezeichnung der Schlüssel, sondern auch der Bogen & Finger sind da ganz richtig.[46]

VERÖFFENTLICHUNG

Nachdem Schumann das [illegible]zert im November 1852 zunächst Friedrich Hofmeister und im darauffolgenden [illegible]ptember Carl Luckhardt zur Veröffentlichung [illegible]geboten hatte, schrieb er am 3. November 1853 an Breitkopf & Härtel: „Das Violoncellconcert ist vielleicht auch etwas, das, da es an solchen Compositionen sehr mangelt, Manchem erwünscht kommen wird. Auch dieses Concert ist durchaus heiteres Stück.“[47] Breitkopf & Härtel nahm das Angebot mit einer Antwort vom [illegible] November umgehend an.[48]

In den folgenden zwei Monaten arbeiteten Schumann und Bockmühl die Bezeichnungen in der Solo-Cello-stimme und [illegible]n Klavierauszug weiter aus. Unterdessen [illegible] Schumann auch die Orchesterstimmen für den Stich vorbereiten. Am 9. November 1853 schrieb er an den Verlag: „Den Clavierauszug des Violoncellconcerts erbitte ich mir auf kurze Zeit zurück, um die Principalstimme, die noch in meinen Händen ist, mit dem Clavierauszug in Uebereinstimmung zu bringen. Ich schicke ihn dann mit den ausgeschriebenen Orchesterstimmen zurück.“[49] Noch im selben Monat notierte er mürrisch im Haushaltsbuch: „Hr. Bockmühl w[e]g.[en] neuer Schufterey“.[50]

Die Idee, die Orchesterbegleitung auch für Streichquartett zu arrangieren, ging möglicherweise auf Bockmühl zurück, da dieser bereits mehrere virtuose Stücke für Cello und Streichquartett (bzw. Streichquintett) veröffentlicht hatte.[51] Am 15. November 1853 unterbreitete Schumann Breitkopf & Härtel vorsichtigen diesen Vorschlag:

39 Siehe insbesondere Bockmühls Briefe vom 19. und 25. Dezember 1851.
40 In seiner detaillierten Untersuchung der Kritikpunkte von Bockmühl und Ripfel argumentiert Heinz von Loesch, dass Bockmühl Ansichten nicht nur von seinen direkten Kollegen geteilt wurden, sondern auch von späteren Cellisten- und Musikkritiker-Generationen. Vgl. Heinz von Loesch, „Eine verkannte Quelle der frühe Schumann-Rezeption: die Briefe Robert Emil Bockmühls im Spiegel von Rezeption und Werkanalyse des Cellokonzerts“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* (1995), S. 114–133.
41 Bockmühl, Brief an Schumann vom 25. Dezember 1851.
42 Bockmühl, Brief an Schumann vom 3. März 1853.
43 Bockmühl, Brief an Schumann vom 25. April 1852.
44 Bockmühl, Brief an Schumann vom 25. Dezember 1851.
45 Bockmühl, Brief an Schumann vom 27. Juli 1852.
46 Bockmühl, Brief an Schumann vom 6. Oktober 1853.
47 Robert Schumann, Brief an Breitkopf & Härtel, 3. November 1853, auszugsweise in *Robert Schumann's Briefe, neue Folge*, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 386f.
48 Breitkopf & Härtel, Brief an Robert Schumann vom 5. November 1853.
49 Robert Schumann, Brief an Breitkopf & Härtel vom 9. November 1853.
50 Schumann, *Tagebücher Bd. III*, S. 642.
51 Siehe Bockmühl, *Werkverzeichnis*.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

> Auch das Violoncellconcert lege ich vollständig bei. Ich dachte daran, daß es vielleicht zum Vortheil sein würde, wenn man ein Saitenquartettarrangement, in das die obligaten Blasinstrumentstellen eingeschlossen würden, ausarbeitete, daß man es auch in Privatkreisen aufführen könnte. (Dies ist freilich eine ziemlich zeitraubende Arbeit, und die Mehrausgaben würden etwa 32–34 Platten betragen. Doch wollte ich den Gedanken wenigstens nicht verschweigen.[52]

Der Verlag antwortete einen Monat später und lehnte Schumanns Angebot ab, zum einen, weil der Markt für Cellomusik zu klein sei, um das zusätzliche finanzielle Risiko zu rechtfertigen, zum anderen, da „nach unserem maaßgeblichen Dafürhalten gerade ein Violoncellconcert, d.i. ein Concert für ein Streich-Instrument, nicht gar häufig mit Streich-Quartett-Begleitung gespielt werden dürfte."[53] Aus demselben Brief geht hervor, dass Bockmühl weitere Bezeichnungen in das Klavierauszug (wahrscheinlich in der klein gestochenen Cello-Stimme) ergänzen wollte:

> Daher senden wir Ihnen selbst die Pia[illegible] zu dem Violoncell-Concert, welche Herr B[illegible]ühl uns abverla[illegible] ständniß mit Ihnen einige Be[illegible] haben wohl die Güte, uns [illegible] bald wi[illegible]der zuz[illegible]stel[illegible]

[illegible]enbar [illegible]er Ände-
[illegible]und schrieb am
[illegible]hl ist ein sehr
[illegible]ird aber zu Ih-
[illegible]abe ihn das Ce[illegible]
[illegible]ch hätte es dan[illegible]
[illegible]halten) und schicke
es [illegible] ist, ob Bockmühl an
Schu[illegible] Finalen Korrekturfahnen
zwischen dem [illegible] 21. Februar 1854 beteiligt war.[56] Jedenfalls schickte der Komponist Breitkopf & Härtel die letzten Korrekturen am 21. Februar. Das Werk wurde im darauffolgenden Juli in *Signale für die musikalische Welt* als Neuerscheinung beworben.[57]

52 Schumann, Brief an Breitkopf & Härtel vom 15. November 1853.
53 Breitkopf & Härtel, Brief an Robert Schumann vom 13. Dezember 1853.
54 Ebd.
55 Schumann, Brief an Breitkopf & Härtel vom 26. Dezember 1853.
56 Dem Briefs Bockmühls an Menzendorf vom 19. Januar 1878 zufolge war der Cellist bei mindestens einem der intensiven Anfälle akustischer Halluzinationen, an denen Schumann zu jener Zeit litt, anwesend; zudem habe Schumanns Arzt Bockmühl gebeten, Schumann nach Bonn zu begleiten. Ihr enger Kontakt muss also mindestens bis 1854 angedauert haben.
57 Anon., „Dur und Moll", in: *Signale für die musikalische Welt*, Jg. 12, Nr. 30 (Juli 1854), S. 246.

REZEPTION

Im Januar 1855 erschien in der *Neuen Berliner Musikzeitung* eine Rezension, in der Schumanns Konzert einem ebenfalls neuen Cellokonzert des Geigers Bernhard Molique (1802–1869) gegenübergestellt wurde. Ihr Verfasser, der Geiger und Komponist Carl Böhmer (1799–1884), hielt beide für „ein wirkliches Concert" und damit als Segen „in heutiger Zeit, wo die Litteratur für Concertmusik eine Unzahl von oft faden, trivialen, nur auf extreme Virtuosenkunststücke berechnete Werke in fast schablonenmässigen Fantasien etc. zu Tage fördert".[58] Persönlich bevorzugte Böhmer zwar Moliques klassischere Kompositionssprache, erachtete jedoch die beiden Konzerte als [illegible]opportunistisch gleichwertig. Obwohl er einige [illegible]s „seltsamen Harmoniefolgen [illegible]pängelte (Takt 99, 126, 280, 304), lobte er das Werk: „[illegible]s enthält viel Schönheiten und lässt eine ernste [illegible]würdige Ruhe fühlen; [illegible]ben so treffen Conception und formelle Ausführung [illegible]hervor".[59] Als Konzertstück schätzte Böhmer Schumanns Konzert jedoch gegenüber [illegible]nnen von Molique als unterlegen ein, zumal letzterer [illegible]den Vorteil habe, ein Instrument zu spielen, das [illegible]m Cello ähnlicher ist.

> Die Erfindung der Cantilenen und Passagen ist zwar allerdings nicht so rhapsodischer und melismatischer Natur wie in der [illegible]ntasie für Violine [op. 131], allein beide lassen selbst oft etwas Unbefriedigendes fühlen, so dass der Spieler wedr diese noch sich selbst so recht zur Geltung bringen kann, welches doch auch Haupterforderniss eines guten Concertstückes sein muss. Dass ein solches als Compositionswerk vortrefflich sein und auch des Spielers gerechtem Anspruch genügen kann, beweisen die Concerte von Spohr, Lipinsky, Vieuxtemps u. a. m.[60]

Böhmer empfahl Cellisten zudem, Schumanns Konzert zunächst im privaten Rahmen aufzuführen, anstatt das Risiko einzugehen, ein größeres Publikum für sich gewinnen zu wollen.

Auch wenn es ungerecht erscheinen mag, dass eine Rezension dieser beiden Konzerte einem Geiger und nicht einem Cellisten anvertraut worden war – insbesondere da sich die Hälfte des Textes mit der Eignung für das Instrument befasst –, hat es den Anschein, dass Cellisten in den 1850er-Jahren Böhmers Ansichten teilten. Aufführungen von Schumanns Werk beschränkten sich zunächst auf „sichere" Orte wie Privatkonzerte bzw. die Arbeitsstätte eines Interpreten.

58 C[arl] Böhmer, „Recensionen: Instrumental-Concertmusik", in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 9, Nr. 3 (17. Januar 1855), S. 17f.
59 Ebd., S. 17.
60 Ebd.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

tät eines Werks unterzuordnen, trug das anfänglich mit Schumanns Musik insgesamt verbundene Verdikt der Unzugänglichkeit schließlich dazu bei, Schumann in den Rang eines der großen klassischen Komponisten zu erheben. Breitkopf & Härtels Gesamtausgabe, die ab 1879 erschien, stellte Schumann explizit in den elitären Kreis um Bach, Händel, Mozart, Beethoven und Mendelssohn – die anfänglich holprige Rezeption gereichte ihm nun zur Ehre.[74]

Im 20. Jahrhundert, nachdem Clara Schumann und andere Musikerinnen und Musiker, die Robert Schumann zu Lebzeiten nahe gestanden hatten, verstorben waren, wurde seine Musik zunehmend vor dem Hintergrund seiner psychischen Erkrankung wahrgenommen.[75] Diese Wendung hatte zwar den Vorteil, dass selbst extremste Idiosynkrasien von Schumanns Stils humanisiert werden konnten, barg aber auch die Gefahr, den Komponisten als bloße Personifizierung seines Leidens zu verstehen – ein Stereotyp, das ebenso beschränkend ist wie das spätromantische Bild von ihm als erhabener klassischer Komponist. Glücklicherweise gibt es heute zahlreiche unterschiedliche Zugangsweisen zu Schumanns Musik, die eine vielfältigere Rezeption befördern.

DANK

Die Herausgeberin bedankt sich beim Leverhulme Trust und der Guildhall School of Music and Drama für die Förderung dieses Forschungsprojekts, bei Alfred Richter für den großzügigen Zugang zu den Schätzen seiner Privatsammlung und bei den Bibliothekarinnen und Bibliothekaren der Jagiellonischen Bibliothek (Krakau), der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, der New York Public Library und der British Library (London). Besonders hilfreich war zudem das Bibliotheksteam des Robert-Schumann-Hauses in Zwickau, das zudem die Erlaubnis zur Reproduktion ausgewählter Quellen aus seiner Bestänen erteilte. Dank gebührt auch den Musikerinnen und Musikern, die bei praxisbezogenen Fragestellungen weiterhalfen, insbesondere dem Corsica Quartet, Emily Worthington, Mark Bargery, Fiona Last, Philip Turbett, Katherine Spencer, Anna Drysdale, Jo Wathen, Howard Dann, Maria Filippova, Rosie Bowker, Guy Fishman, Clara Lee Rous und Jamie Walton, Lowrie Olive Brown, Hilary Metzger, Jo t Hall und George Kennaway für ihre hilfreichen Anmerkungen zu Entwürfen. Schließlich sei auch Douglas Woodfull-Harris vom Bärenreiter-Verlag gedankt für seine wertvolle Anleitung und Unterstützung in jedem Stadium des Entstehungsprozesses dieser Ausgabe.

Kate Bennett Wadsworth
(Übersetzung: Emanuel Signer)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

74 Breitkopf & Härtel, „Rob. Schumann's Werke, herausgegeben von Clara Schumann. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe: Partitur und Stimmen", Leipzig 1879). Insbesondere in der Einleitung wird, verbunden mit einer gewissen Deutschtümelei, das Bekenntnis zum Klassizismus deutlich.

75 Michelle Elizabeth Yael Braunschweigs Beschreibung der Versuche, Verbindungen zwischen Schumanns kreativem Schaffen und seinen psychischen Erkrankungen herzustellen, setzt bei Berthold Litzmanns Clara-Schumann-Biographie aus den Jahren 1902–1910 an; sie enthält längere Zitate aus Claras Briefen und Tagebüchern, die bis dahin unzugänglich gewesen waren. Vgl. Braunschweig, *Biographical Listening: Intimacy, Madness and the Music of Robert Schumann*, Diss. University of California Berkeley 2013, S. 69.

ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHE QUELLEN

Die von Schumann verfassten Schriften über Musik und Musiker sind, wenn auch auf theoretischer Ebene, aufschlussreich hinsichtlich seiner ästhetischen Ansichten, seiner Denkweise und der Verbildlichung der Aufführungspraxis seiner Zeit.[76] Schumann äußert sich dort offen über Schriftsteller und Komponisten, die ihn inspirierten, und gewährt damit Blicke in seine Gedankenwelt. Darüber hinaus kann das Studium der Skizze für das Cello-Konzert (Quelle Sk) und der autographen Handschrift (Quelle A) mit ihren Revisions-Schichten heutigen Interpreten helfen, ein Gespür für Schumanns „Auffassung" zu entwickeln, ein Begriff, der im Schrifttum der Zeit häufig begegnet.[77] Auf einer konkreteren Ebene bietet auch Schumanns musikalisches Umfeld eine Vielfalt an Hinweisen auf die Aufführungspraxis und die Klangwelt, in der der Komponist wirkte und seine Musik zum Leben erwachte.

Bockmühls Schriften

Das Cellospiel ist ein besonders … das Verständnis der spezifi… Konzert. Da … mit Schumann … gearbeitet hatte, wurden … Komponist ab 1853 an de… und Artikulation vorn… gewisser We… von Bock… Ebenso sind die von Bock… Bogenstriche und Fingersätze, die … Ausgabe fanden und auch in der … Edition wiedergegeben sind, wohl durch … Kontakt mit Robert und Clara Schumann geprägt worden.

Bockmühls Celloschule *Etudes pour le développement du mécanisme du Violoncelle* op. 47 (1847) mit ihrem unmittelbaren Bezug zur Aufführungspraxis ist eine besonders wertvolle Quelle.[78] Der Einleitung zufolge basieren die Klassifizierung der Bogenstriche und die präzisen Ratschläge zu ihrer Ausführung auf dem System des am Brüsseler Konservatorium lehrenden Lambert-Joseph Meerts (1800–1863), dessen Violinschulen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weite Verbreitung fanden.[79] Eine ausführliche, begeisterte Rezension in der *Wiener Allgemeinen Musikzeitung* von Juni 1847 würdigt Bockmühl als einen „der wenigen Künstler, welcher sein Instrument durch und durch kennt"; seine Etüden seien „nicht nur jedem Schüler, sondern auch allen Violoncellisten zur Übung und zum Studium" zu empfehlen.[80] Die Titelseite wirbt damit, dass die Etüden bereits an den Konservatorien von Brüssel, München und Wien benutzt würden; eine zweite Auflage erschien 1868.[81]

Bockmühl macht detaillierte Angaben zu sechs Grundbogenstrichen, die er fast wörtlich aus der Meertsschen Violinschule (Auflage 1845) übernahm (wenngleich die Etüden sich ganz unterschiedlich sind):

Grand détaché: Der ganze Bogen wird mit hoher Geschwindigkeit ausgenutzt, sodass jede Viertelnote, sowie eine Sechzehntelnote mit darauffolgender Pause, klingt. (vgl. Beispiel 1)

Détaché ordinaire: Ein sanglicher, aber ungebundener Strich, bei dem ebenfalls der ganze Bogen eingesetzt wird, wobei jeder Bogenstrich sehr entschlossen mit einem Impuls aus dem Handgelenk begonnen wird; der Ellbogen bewegt sich beim Aufstrich zum Körper hin. (vgl. Beispiel 2)

Martélé: Ein kurzer, doch klangvoller Strich, der entweder nahe an der Spitze oder am Frosch, jedenfalls nur aus dem Handgelenk gespielt wird. Bockmühl betrachtete diesen Strich als Grundlage für ein Aufstrich-Staccato (oder Abstrich-Staccato), bei dem einfach mehrere Martélés hintereinander gespielt werden. (vgl. Beispiel 3)

Détaché d'avant bras: Ein kräftiger, voller Bogenstrich, der nur mit dem Unterarm und dem Handgelenk aus-

76 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854.

77 Vgl. zum Beispiel Robert Schumann, „William Sterndale Bennett", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 85–89. Zur Idee der poetischen oder spirituellen Konzeption als wesentliche Voraussetzung für den freieren Umgang mit Notentexten und Traditionen bei Musikern des frühen 19. Jahrhunderts vgl. Clive Brown, „Czerny the Progressive", in: *Beethoven and the Piano. Philology, Context and Performance Practice*, hrsg. von Leonardo Miucci u. a., Schliengen 2023, S. 15–39.
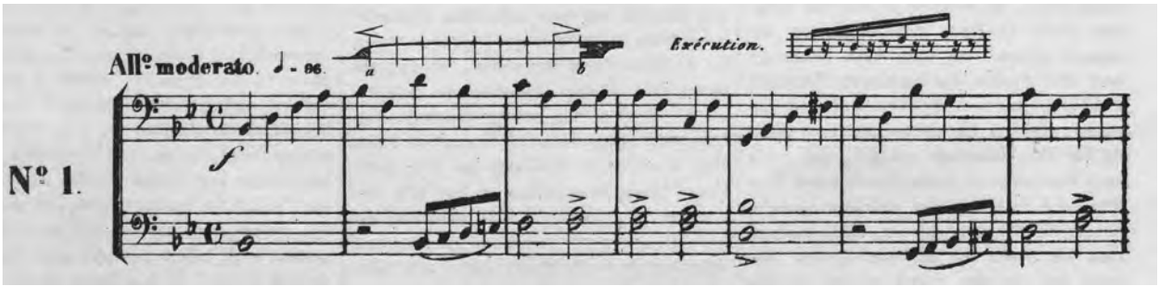
78 Bockmühl, *Etudes pour le développement du mécanisme du violoncelle* op. 47, Offenbach am Main: Jean André, [1847], Plattennummer 6775.
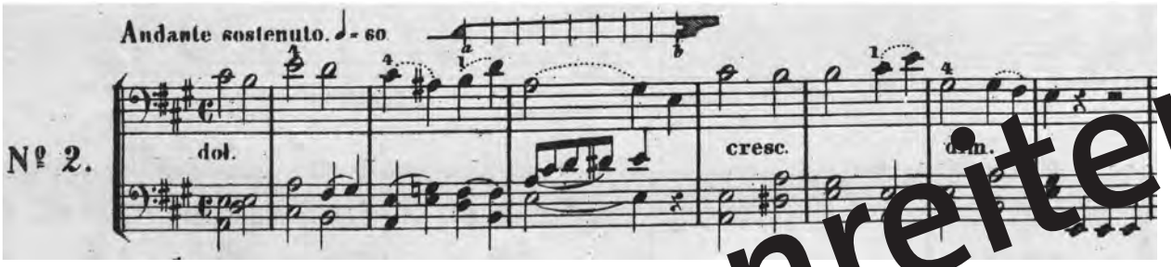
79 Weitere Informationen über Meerts' Unterricht und Einfluss bei Richard Sutcliffe, *Creating a Belgian Violin School: the violin classes of the Brussels Conservatoire under the directorship of François-Joseph Fétis (1834–1870)*, Diss. University of Huddersfield, in Vorbereitung.

80 C.[onstantin] Sch[ar]f, „Revue im Stich erschienener Musikalien: Etudes pour le développement du mécanisme du Violoncelle par Robert Emile Bockmühl Oeuv. 47. Livre 1. 2. 3. 4. 5. Offenbach chez Jean André", in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 71 (15. Juni 1847), S. 287.
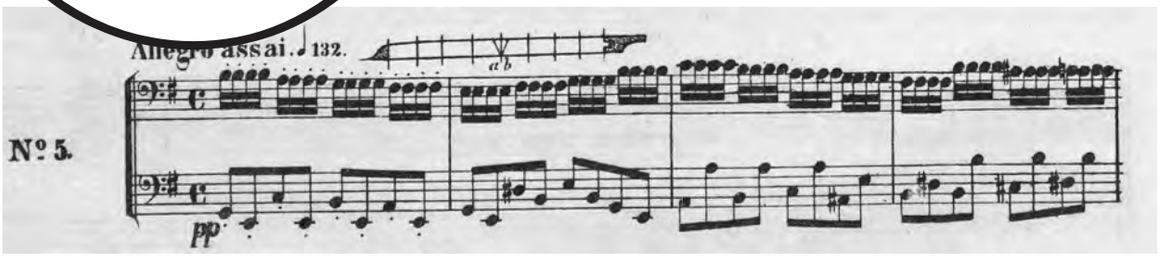
81 Adolph Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen*, Nr. 7 (Juli 1868), S. 110.
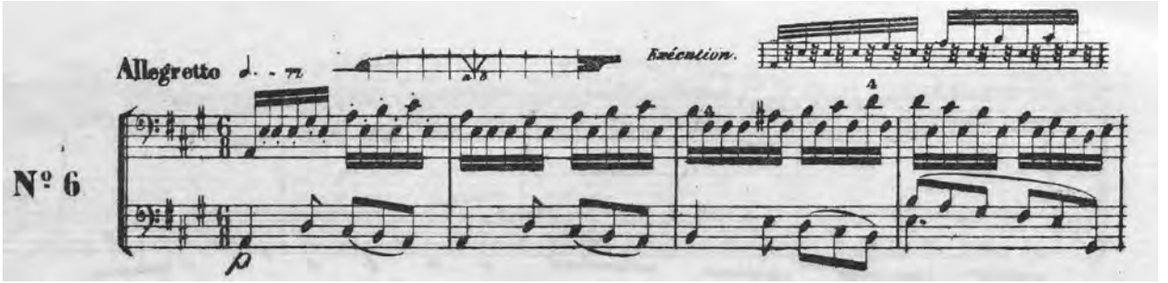
Bärenreiter Leseprobe Sample page











Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

ven; in den folgenden Jahrzehnten wurden alle drei zu Repräsentanten einer tiefgründigen, ernsten, sich fast selbstverleugnenden Grundhaltung, der seither oft das Prädikat des „Klassischen“ zugeschrieben wurde.[89] Insofern gibt es viele Überschneidungen nicht nur zwischen Schumann und Mendelssohns Kreisen, sondern auch mit Brahms und dessen Vertrauten, von denen einige lange genug lebten, um Aufnahmen einspielen zu konnten.[90] Dazu gehörte etwa auch der Pianist, Dirigent und Komponist Carl Reinecke (1824–1910), dem Schumann 1848 schrieb: „[…] weil Sie mich verstehen, wie Wenige.“[91] Reineckes Aufnahmen auf Klavierrollen, insbesondere wenn man sie in Verbindung mit seinen Editionen und Schriften über die Kunst der Aufführung betrachtet, zeichnen ein vielschichtiges Bild des Klavierspiels, wie Schumann es kannte und schätzte.[92]

Frühe Ausgaben

Friedrich Grützmacher und Karl Dawidow nach Bockmühl die ersten Cellisten, die Schumanns Konzert herausgaben, gehörten eher der Generation Joachims an als der [illegible] wurden beide in der Presse sogar [illegible] des Violoncells“ bezeichnet. [illegible] mittelbaren Beziehung [illegible] in den folgenden [illegible] Joachim und Clara [illegible] und Fingersätze [illegible] eichen Aufführ- [illegible] lpädagogischer [illegible] rt eine gewisse [illegible] ls Annotationen [illegible] immer im musikalischen Umfeld Schumanns zu verorten.[94] Julius Klengel (1859–1933), dessen annotierte Ausgabe 1903 erschien, zählt ebenfalls zu diesem Kreis; er gehört aber mit seinen Bezeichnungen zu einer noch jüngeren Generation als Grützmacher und Dawidow.[95] Alle drei späteren Ausgaben sind äußerst detailreich annotiert und geben nicht nur Fingersätze und Strichbezeichnungen, sondern auch alternative Noten, Bögen und (bei Dawidow) Varianten zum Passagenwerk.[96]

AKZENTE

Die Vielfalt und Platzierung der Akzentzeichen kann in der Notierungsweise der Schumann-Zeit potenziell verwirrend sein. In Quelle I verwendet Schumann eine Kombination aus <, ><, > und *sf*, und in Quelle fvc gibt es noch zwei weitere Zeichen, die wohl aus Bockmühls heute verschollener handschriftlicher Cellostimme stammen (Quelle mvc: ^ und sfz (wie Notensetzer wohl die Bezeichnung >̣ wiedergaben, die für einige Spieler und Komponisten eine andere Bedeutung hatte als sf).[97] Um diese zu verstehen, muss man zunächst etwas über die Betonungspraxis wissen, die Musiker der Schumann-Zeit bei einem Musikstück ohne jegliche Akzentsetzung angewandt hätten. In der Mitte des 19. Jahrhunderts machten Friedrich August Kummer (1797–1879) und Bernhard Romberg

89 [illegible] *‚Klassikervortrag‘: Joseph Joachims Bach-Interpretationen & und die Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts* (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe IV, Schriften zur Beethoven-Forschung, hrsg. von Christine Siegert), in Vorbereitung.

90 Eine detaillierte Einführung in die Aufführungspraxis von Brahms’ Umfeld bieten Clive Brown, Neal Peres Da Costa und Kate Bennett Wadsworth, *Performance Practices in Johannes Brahms’ Chamber Music*, Kassel: Bärenreiter, BA09600.

91 Robert Schumann, Brief an Carl Reinecke, 30. Juni 1848, wiedergegeben in Robert Wasielewski, *Robert Schumann: eine Biographie*, Dresden 1858, S. 410.

92 Vgl. Kate Bennett Wadsworth, „Dactyls and Fire Spirits: Carl Reinecke’s written publications on Mozart as a guide to his piano rolls“, in: *Early Sound Recordings: Academic Research and Practice*, hrsg. von Eva Moreda Rodríguez and Inja Stanović, Abingdon 2023, S. 15–30.

93 Zu Grützmacher siehe „Vermischtes“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 63, Nr. 39 (20. September 1867), Sp. 343; zu Dawidow siehe G. v. Giżycki, „Correspondenzen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 79 (1883), Sp. 409; zu Klengel vgl. Max Kalbeck, „Vom Leipziger Bach-Feste“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Jg. 38, Nr. 279 (8. Oktober 1904), S. 1.

Beide Cellisten veröffentlichten auch Unterrichtsmaterial, das die Entzifferung ihrer Bogenstriche und Fingersätze hilfreich ist. Vgl. insbesondere Dawidows *Violoncellschule* bezüglich Lagenwechsel und Portamento sowie Grützmachers pädagogische Ausgaben der Romberg-Konzerte bezüglich des Zusammenhangs zwischen Strichbezeichnungen und musikalischem Charakter eines Konzerts.

95 Ein instruktives Video, in dem die frühesten vier Ausgaben des Konzerts verglichen werden, ist über die Bärenreiter-Website abrufbar.

96 Es mag heute frevelhaft wirken, alternatives Passagenwerk für Schumanns Konzert vorzuschlagen. 1883 meinte aber Grützmacher in einem Brief an seinen Verlag, dass dies gängige Praxis sei (siehe Brief an den Peters-Verlag [Max Abraham], 12. Dezember 1883, Bestand 20170, Nr. 1178, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig). Dies wird nicht nur durch Konzertberichte anderer Cellisten untermauert, sondern auch durch zahlreiche unveröffentlichte Überklebungen in persönlichen Exemplaren des Konzerts. Vgl. Kate Bennett Wadsworth, „The Flexible Text: Published and Unpublished Alterations to the Schumann Cello Concerto in the Nineteenth Century“, in: *Performing by the Book? Musical Negotiations Between Text and Act*, hrsg. von Bruno Forment, Leuven 2024, S. 123–141.

97 In Grützmachers pädagogischen Ausgaben erscheint ***fz*** nur in dynamisch lauteren Passagen und meist mit einem Aufstrich; ***sf*** begegnet hingegen mehrheitlich in *espressivo*-Passagen und überwiegend in Kombination mit einem Abstrich. Vgl. Kate Bennett Wadsworth, *‚Precisely marked in the tradition of the composer‘: the performing editions of Friedrich Grützmacher*, Diss. University of Leeds, 2017.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

(1767–1841) in ihren Cellolehrwerken deutlich, dass die Fähigkeit, einzelne Noten einer Phrase zur Hervorhebung auszuwählen, trotz zunehmend spezifischerer Anweisungen seitend der Komponisten immer noch ein wichtiger Teil des interpretatorischen Handwerks war.[98] Dabei übernahmen sie die ausführliche Akzent-Klassifizierung, die in Matthis Lussys *Traité de l'expression musicale* (1874) erschienen war:

> *Metrische Akzentuierung* (accent métrique), bei der die schweren Schläge des Metrums betont werden
>
> *Rhythmische Akzentuierung* (accent rhythmique), bei der Noten zu quasi-grammatikalischen Einheiten gruppiert werden (etwa Motive oder Phrasen)
>
> *Expressive Akzentuierung* (accent pathétique), bei der spezielle Noten innerhalb einer Melodie, etwa Höchstnoten, Vorschläge, Synkopierungen oder tonartenfremde Noten betont werden[99]

Bei einer gleichzeitigen Anwendung all diesen Akzenttypen würde Schumanns Musik fast nur aus akzentuierten Noten bestehen. Es war daher eine Frage des Geschmacks und des Ausdrucks, welche der Ausführenden, welche Eigenschaften der Musik hervorgehoben & angedeutet oder nur gefühlt werden dieser Kunst widersetzt sich de schriftliche oder zu beschreiben, n aus Schumanns Umkreis ndruck. In ihrem Essay *On een the lines* beschreibt die 61–1934) mit quasi-religiö n die sie durch ihren Un- nn hineingeschaut zu ha sten Details des Notentexts on innehatten.[100] In ihren Einmanns Werken aus den Jahren sie daher wohl eine große Texttreue Aufführungspraxis, die zu diesem Zeitpunkt bereits fast ausgestorben war. Ihre klangliche Umsetzung der von Schumann notierten Akzente ist zunächst schwer nachzuvollziehen. Sie erzeugt Betonungen durch Timing, Anschlag und Arpeggierung oder auch durch Abschwächung der umgebenden Noten.[101] Marie Soldat-Roeger (1863–1955), eine Schülerin Joachims, die 1926 Schumanns *Abendlied* op. 18 Nr. 12 in einer Bearbeitung für Violine und Klavier eingespielte, wandte ebenfalls verschiedene, der heutigen Spielpraxis zum Teil sehr fremdartige Techniken an, notierte und implizierte Akzente in die Melodie einzubringen, etwa Varianten des Bogenaufsatzes auf die Saite, plötzliche Änderungen der Bogengeschwindigkeit oder -platzierung, Portamento und Vibrato als verzierendes Element.[102]

SCHUMANNS ORCHESTER

Reimers Karikatur und Beckmanns Strichangaben und Fingersätze suggerieren eine gewisse Leichtigkeit des Streicherspiels, die entspricht der Tatsache, dass der Klang eines großen Orchesters in der Mitte des 19. Jahrhunderts ebenfalls viel durchsichtiger war. Saiteninstrumente waren mit Darm anstatt Stahlsaiten bespannt, und Hörner und Trompeten – beide in F – hatten ein weicheres, dunkleres Timbre als heutige Ventilblasinstrumente. Wenngleich in jener Zeit im der Bauweise der Blasinstrumente regelmäßig experimentiert wurde, waren Flöten noch meist aus Holz und nicht aus Metall gefertigt und die übrigen Holzblasinstrumente aus weicherem Holz als heute, mit kürzeren und breiteren Bohrlöchern bei den Oboen und Fagotten.

Solo und Tutti

Es gibt zahlreiche Hinweise darauf, dass bei der Aufführung von Konzerten im 18. Jahrhundert die Zahl der begleitenden Spieler reduziert wurde, während der Solist spielte.[103] Wann diese Praxis ausstarb, ist unklar; dass sei aber bis weit ins 19. Jahrhundert hinein fortbestand, belegen zahlreiche handschriftliche Orchesterstimmen zu Paganinis Konzerten und anderen Werken für Violine und Orchester.[104]

98 Vgl. F. A. Kummer, *Violoncellschule für den ersten Unterricht* Bd. 1, Leipzig: Fr. Hofmeister, [1839], Plattennummer 2404, S. 28, sowie Bernhard Romberg, *Violoncellschule*, Berlin: Trautwein, [1840], S. 96–108 und 126–129.

99 Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale: accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, Paris: Heugel, 1874, S. 92.

100 Fanny Davies, „On Schumann – and reading between the lines", in: *Music and Letters*, 1925 Bd. 6 Ausgabe 3, S. 214–223.

101 *Fanny Davies Plays Schumann: Concerto, op. 54, Davidsbündlertänze, op. 6, Kinderscenen, op. 15* [Neuausgabe von Aufnahmen der Jahre 1928–1930] (Wadhurst: Pavilion Records, 1988).

102 Marie Soldat-Roeger, *Complete c.1920–1925 Recordings* (Union A, 1920-5), nachaufgelegt als MB1019.

103 Eine Untersuchung handschriftlicher Orchesterstimmen zu Mozarts Konzerten findet sich bei Dexter Edge, „Recent Discoveries in Viennese Copies of Mozart's Concertos", in: *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, hrsg. von Neal Zaslaw, Ann Arbor 1996, S. 51–65. Zum außergewöhnlichen Fall eines Doppelsets veröffentlichter Orchesterstimmen zu Boccherinis Cellokonzert G483 vgl. Christian Speck, „Boccherini as cellist and his music for cello", in: *Early Music*, Bd. 33, Nr. 2 (Mai 2005), S. 191–210. Zu diesbezüglichen Erkenntnissen aus Beethovens autographer Handschrift seines Violinkonzerts op. 61 vgl. die Einleitung zu Ludwig van Beethoven, *Konzert für Violine und Orchester D-dur op. 61*, hrsg. von Clive Brown, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2011.

104 Vgl. *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*, hrsg. von Maria Rosa Moretti und Anna Sorrento, Genf 1982.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Schumanns Solo- und Tutti-Bezeichnungen deuten auf eine Verkleinerung des Orchesters in den Solo-Episoden hin. In den Stimmen der Erstausgabe (Quelle Fo) sind Solo und Tutti in den Bläserstimmen anders angegeben als in den Streicherstimmen, wobei die Cello-Soloabschnitte in den Bläserstimmen mit „(Solo)“ in runden Klammern, in den Streicherstimmen mit „Solo“ ohne Klammern und in den Trompeten oder Pauken überhaupt nicht markiert sind, obwohl auch sie in diesen Episoden gelegentlich spielen. Diese Unterscheidung könnte darauf zurückzuführen sein, dass in den Bläserstimmen „Solo“ (ohne Klammern) auf eine Solopassage des Blasinstruments hinweist. Dennoch enthält die Trompete I „Solo“ nur im Sinne eines Trompetensolos und nicht als Hinweis auf eine Solo-Cello-Episode, was darauf hindeutet, dass die Holzbläser irgendwie einen Sonderfall darstellen: Es könnte sein, dass in Schumanns Orchester die Anzahl der Streicher während der Cello-Solopassagen reduziert wurde, die Bläser aufgrund ihrer geringen Besetzung aber durchgängig spielen konnten. In größeren Orchestern, in denen die Holzbläser doppelt besetzt waren, [illegible] analog zu den Streichern auf [illegible] Blech und Perkussion [illegible] s sonst rätselhafte Quelle [illegible] Bezären: Hier wird wobei die obere untere Vcl II 1883 wurde [illegible] nfach mit „Vcl I [illegible] ahrhundert wurde es [illegible] ne dem ersten Stuhl des [illegible] ere den restlichen Celli zu überlassen. [illegible] Vorgehensweise an dieser Stelle ist aber klar, da davon auszugehen ist, dass in Solo-Episoden standardgemäß nur die beiden Cellisten des ersten Pults spielen.[105]

Der stärkste Hinweis auf eine reduzierte Orchesterbesetzung findet sich jedoch in den letzten elf Takten des Konzerts (Takt 746), wo die Streicher- und Holzbläserpartien mit Tutti bezeichnet sind, obwohl das Solo-Cello weiterspielt. Dies bestätigt, dass Schumanns Solo- und Tutti-Angaben die Orchestermusiker nicht nur über die Mitwirkung bzw. das Pausieren des Solo-Cellos informierten, sondern auch eine direkte Anweisung an die Tutti-Instrumente in sich bergen.

Ensemble-Spiel

In Schumanns Umkreis gab es, wie oben beschrieben, vielfältige Möglichkeiten der Akzentuierung, sodass sich ein Akzent in seiner Wirkung nicht unbedingt auf eine einzelne Note beschränkte, sondern auch im Hinblick auf die harmonische Syntax und den Spannungsbogen einer Phrase aussagekräftig sein konnte. Als Konsequenz dieser Denkweise waren im Ensemblespiel die einzelnen Stimmen – deren Noten jeweils etwas verschieden ausgeführt wurden – auch so perfekt ‚zusammen‘, wie dies heute üblich ist.

Die vertikale Abstimmung aller Stimmen hinsichtlich Phrasierung, dynamischer Nuancierung und Artikulation und der dadurch erzeugte musikalische Effekt der Synkronität stellte eine Innovation des frühen 20. Jahrhunderts dar. Joseph Joachim und Andreas Moser heben in ihrer *Violinschule* etwa die Wirkung perfekt abgestimmter Bogenstriche im Orchester hervor. Dies aber nur für den Anfang und das Ende von Phrasen und „detachierten Passagen, als unausgehaltene[n] Noten, zu an[illegible] mengehörige[n] Phrase oder langatmigen Melodie“ verteidigten sie [illegible] die ältere Praxis des freien Bogenstrichs innerhalb eines Streicherregisters, denn „so bewirkt diese Verteilung zarter Pflichten die Illusion eines Gesamt-legato, wie es schöner gar nicht zu denken ist. Die äußerliche Präzision deckt sich nicht immer mit der geistigen Lösung einer Aufgabe.“[106]

Schumanns Bezeichnungen in der Quelle Fo stehen im Einklang mit dieser Ästhetik: striktere vertikale Abstimmung in rhythmischeren Passagen und heterogenere Phrasierungen und Nuancierungen in lyrischen Abschnitten (insbesondere in den Bläsern). An vielen Stellen ist die melodietragende Stimme mit Akzenten versehen, die in den Begleitstimmen fehlen, selbst wenn diese rhythmisch einheitlich spielen (etwa Takt 42 mit einem ^ in Flöte I, Oboe I, Klarinette I und Violine I, aber nicht in Flöte II, Oboe II oder Violine II; und in Takt 322 mit <> in Flöte I und Klarinette I aber nicht Oboe I oder Fagott I). Diese Akzente verstehen sich also eher als Hinweis auf die Gewichtung einer Melodie denn als Vorschrift für eine bestimmte Klangvorstellung.

105 Vgl. die autographe Handschrift zu Schumanns Concertstück für vier Hörner op. 86, bei dem im langsamen Satz in den Takten 15–26 „Ein Violoncell“ über der Bass-Stimme notiert ist. Diese Stimme wäre als Cello-Solo unbefriedigend, ist aber sinnvoll als Strategie, das Orchester in der Begleitfunktion „unter“ den Hörnern zu halten.

106 Joseph Joachim und Andreas Moser, *Violinschule*, Berlin: Simrock 1902–1905, Bd. 3, S. 16.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Cello hier und bis zum dritten Einsatz des Themas (Takt 351) ruhig und „etwas schüchtern“ gespielt werden sollte.[109]

367 Die Notation von Trillern in Bockmühls Instrumentalschule zeigt, dass er diese von der Hauptnote aus spielte, mit Tempo am Anfang und einem kurzem Aushalten am Ende.

378, 392 Obwohl die Tradition improvisierter Auszierung zu Schumanns Lebzeiten im Niedergang begriffen war, schrieb Grützmacher 1876 noch in einem Brief, dass eine unmittelbare Wiederholung einer Passage nie genau gleich gespielt würde.[110] Die von ihm gemeinten Unterschiede sind im Vergleich mit den Praktiken des 18. Jahrhunderts sehr subtil und beschränkte sich womöglich etwa auf das Hinzufügen von Doppelschlägen und Vorschlagsnoten oder gar nur auf Varianten der Phrasierung oder Akzentuierung.

496–530 Dieser Abschnitt ist in mehreren handschriftlich annotierten Exemplaren des Konzerts aus dem 19. Jahrhundert gestrichen. [illegible]mühls und Ripfels Ansicht [illegible]r dritte Satz eher wie [illegible]tenform mit Durch[illegible][111]

714–718 Diese Alternativpassage ist als einzige in diesem Konzert mit dem Vermerk „Oder“ anstelle von „Erleichtert“ versehen, womöglich weil Bockmühl einen über alle vier Saiten springenden Staccato-Strich entweder für auf dem Cello nichts ausführbar oder höchst ungeeignet hielt. In den Ausgaben von Grützmacher und Dawidow wird als Option eine für das Cello weitaus gebräuchlichere Spielweise vorgeschlagen: Im Abstrich werden die aufsteigenden vier Noten gebunden, die absteigenden vier Noten mit einem Aufstrich-Staccato gespielt. In seiner Transkription von Mendelssohns Violinkonzert verwendet Bockmühl diese Kombinationen von Legato- und Staccato-Strichen ebenfalls, und zwar am Ende der Kadenz des ersten Satzes. Allerdings änderte er einige der originalen Sechzehntel-Arpeggien zu Triolen, wie in Schumanns Alternativ-Version an dieser Stelle.

Kate Bennett Wadsworth
(Übersetzung: Emanuel Sig[illegible]

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

109 Hugo Becker und Dago Rynar, *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*, Leipzig 1929, S. 47.
110 Grützmacher, Brief an Peters, 24. Dezember 1876.
111 Siehe Wadsworth, „The Flexible Text“ (s. Fußnote 96).
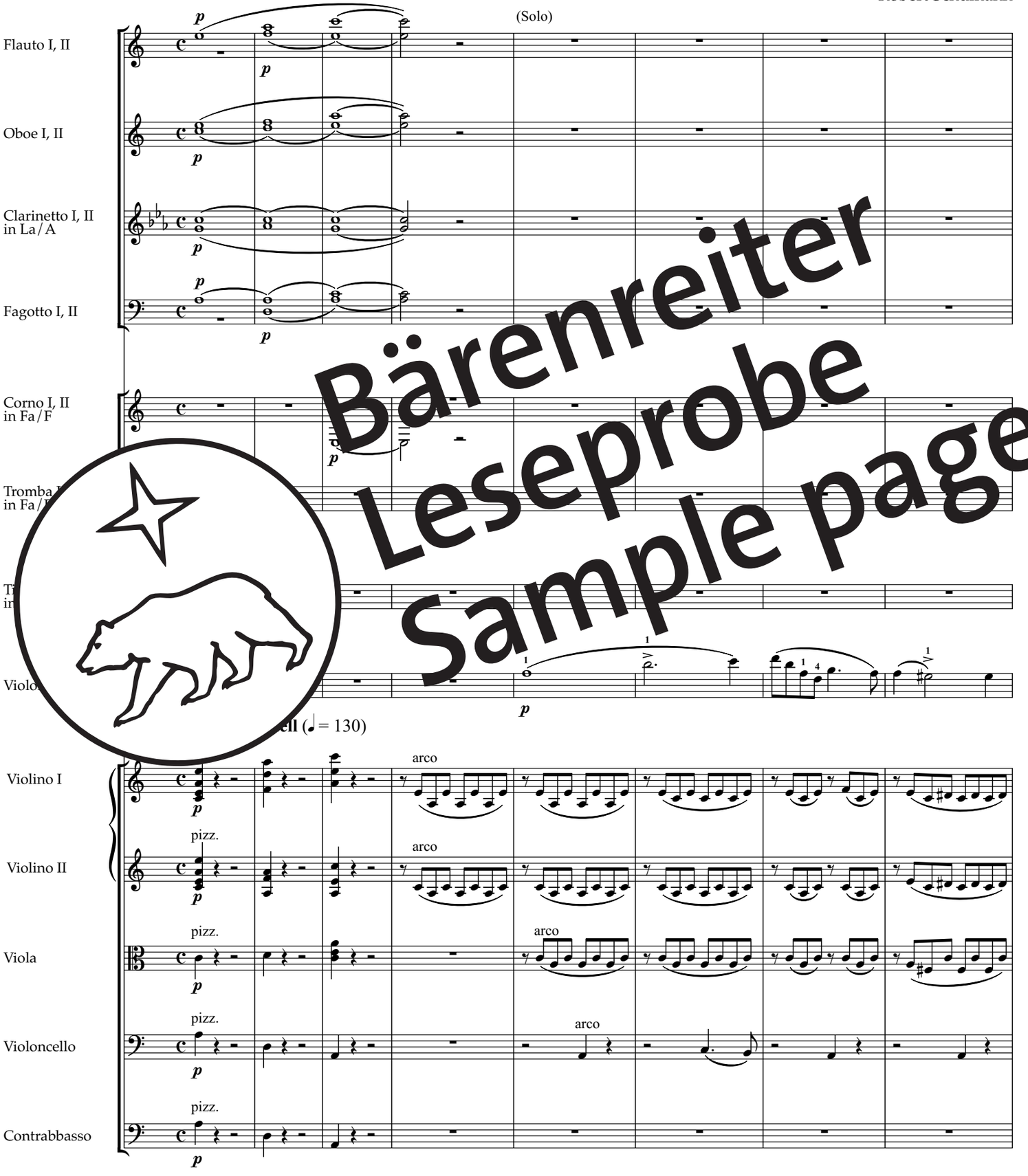


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Konzert

für Violoncell mit Begleitung des Orchesters
op. 129

Nicht zu schnell (♩ = 130)

Robert Schumann



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

© 2024 by Bärenreiter-Verlag, Kassel
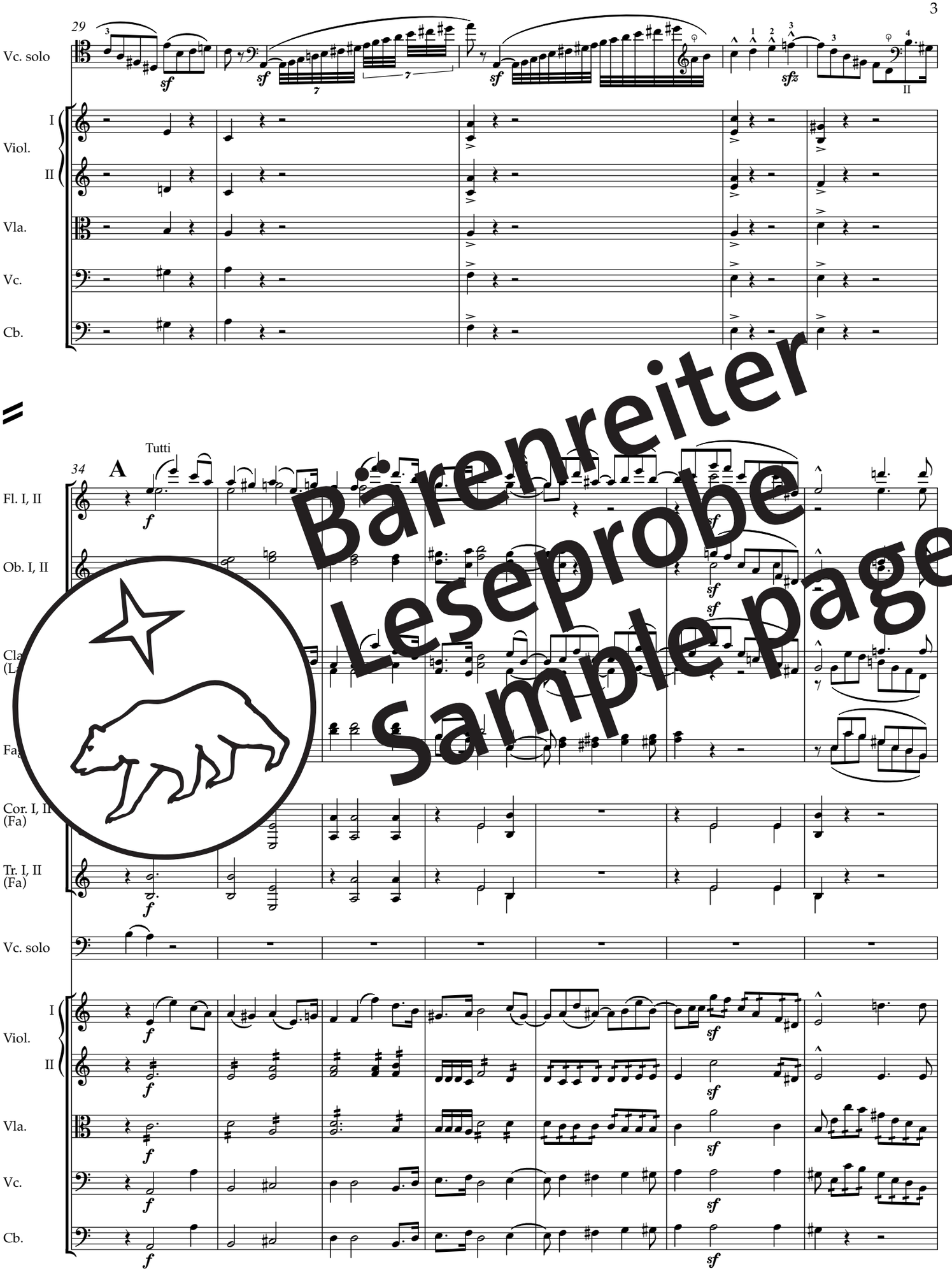
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
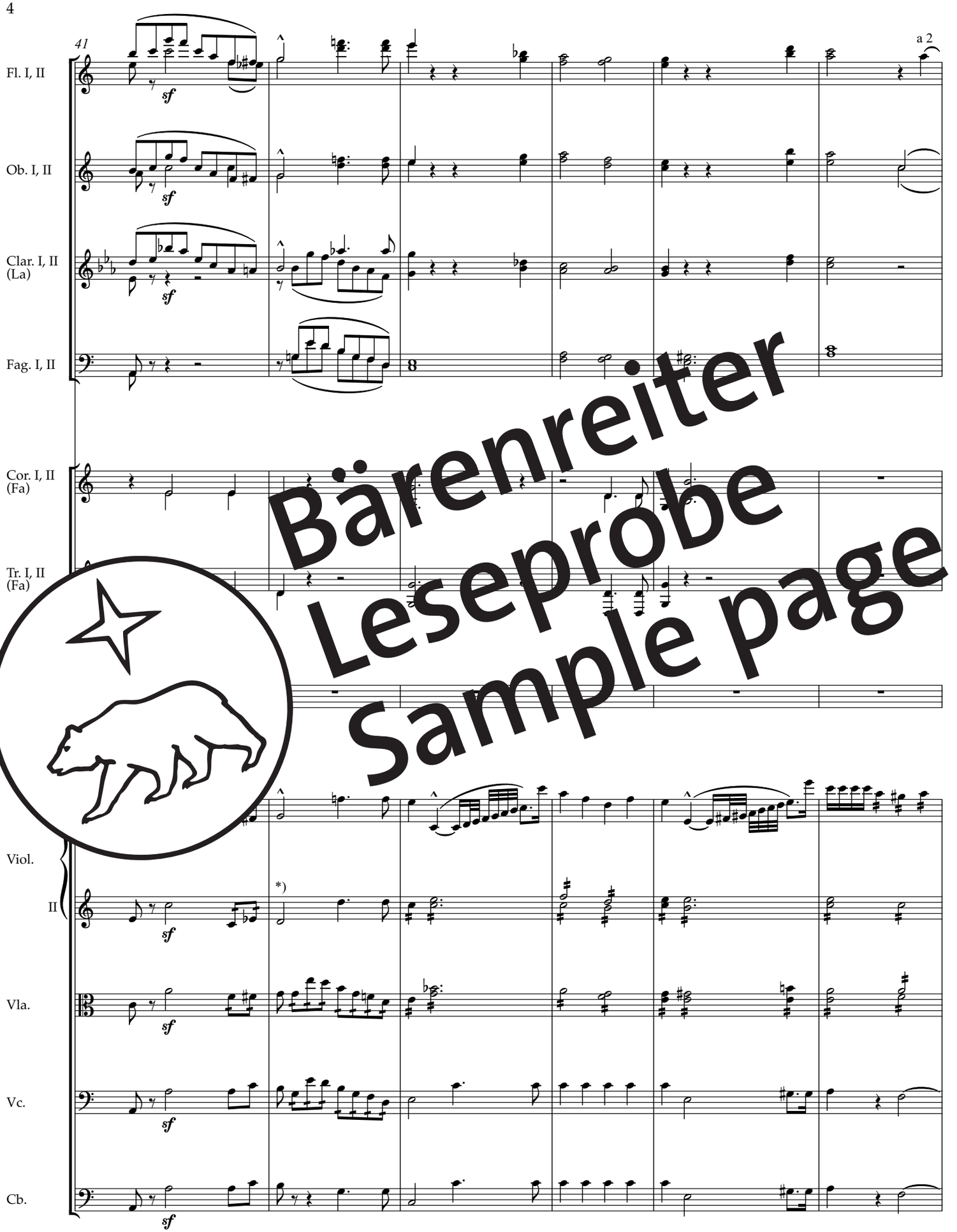


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.
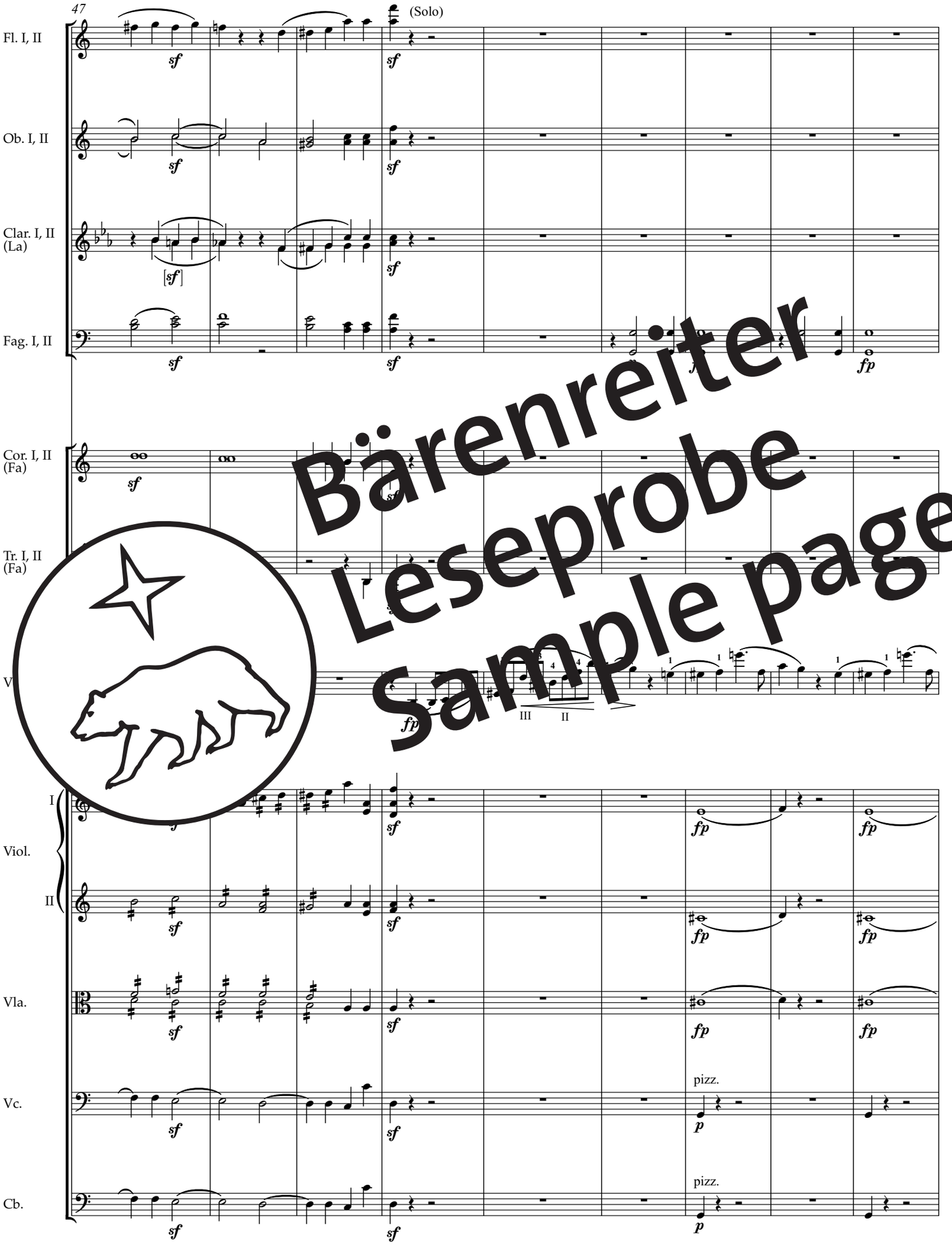


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) See/Vgl. Performing Practice Commentary



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
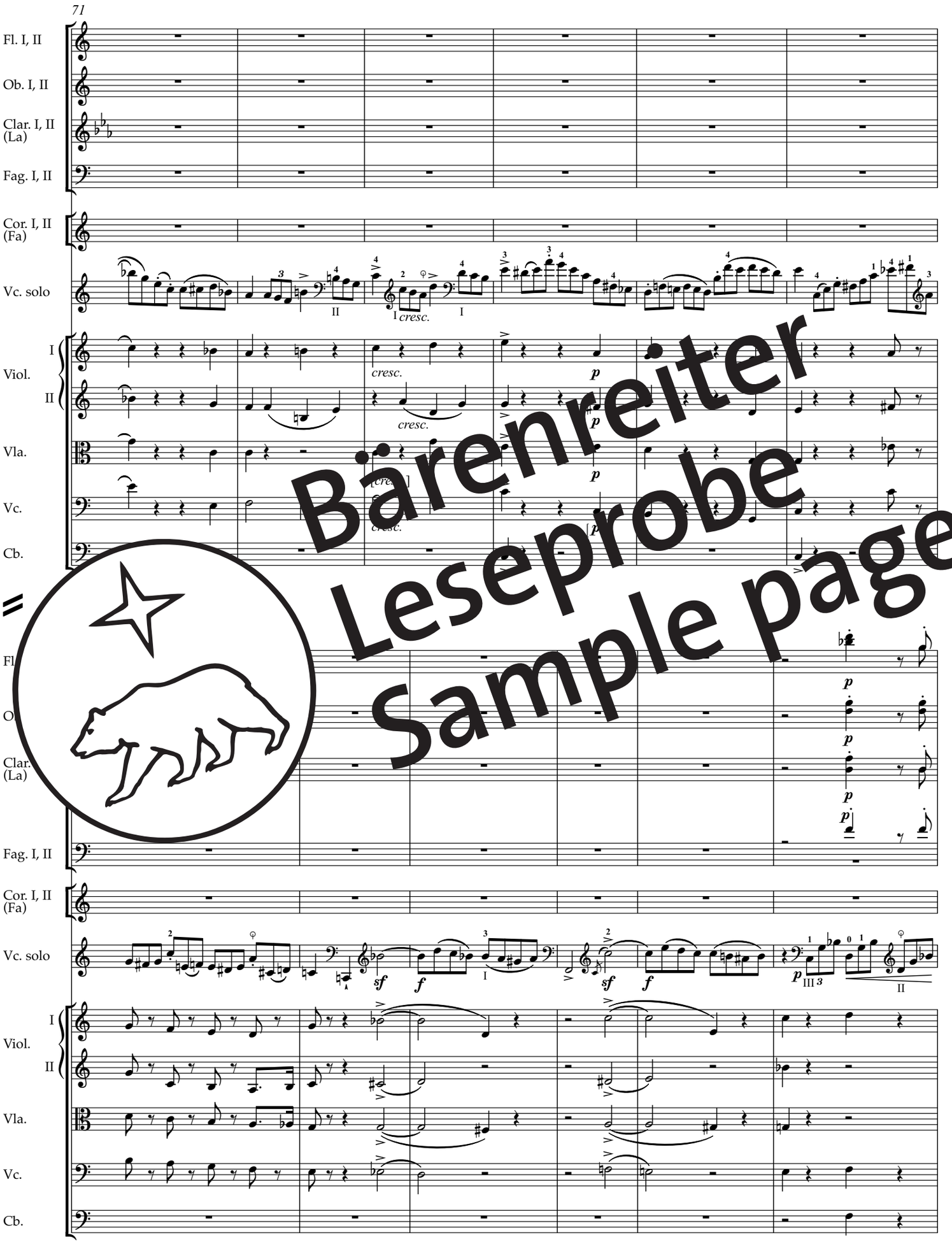
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
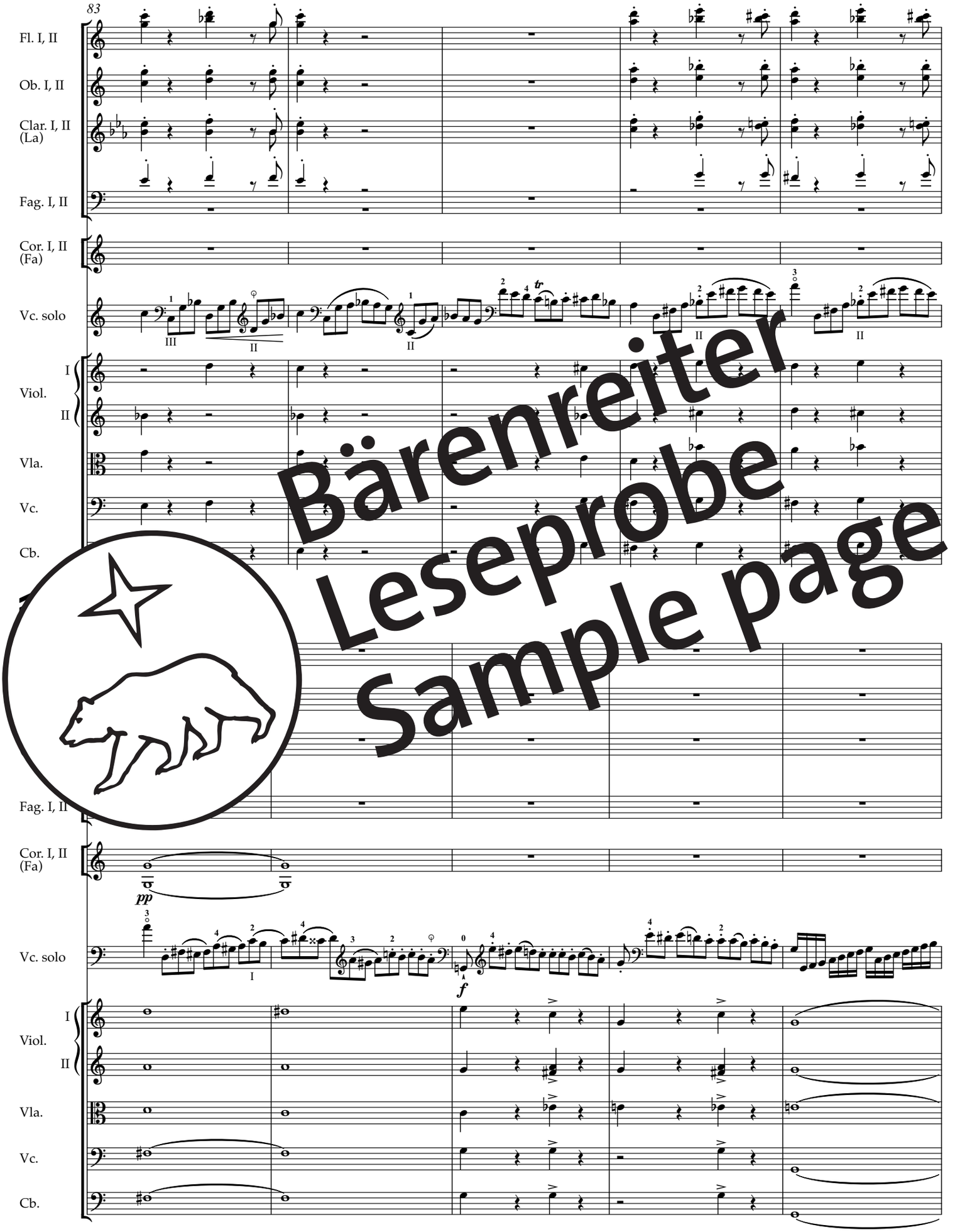


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
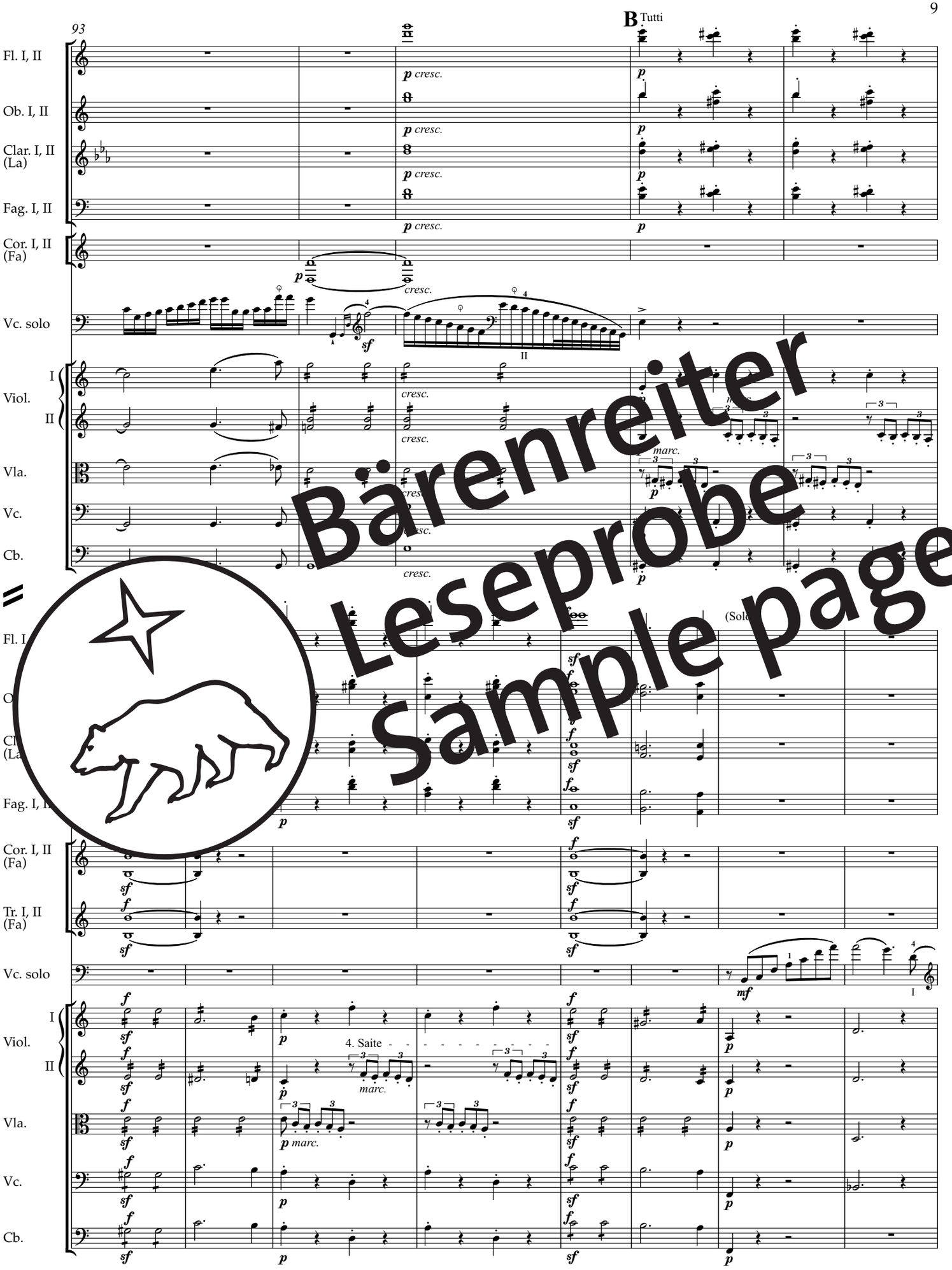
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

119 **C**

Vc. solo

I Viol. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

arco

126

Fl. I, II

Ob. I, II

Clar. I (La)

Fa

Co (Fa)

Tr. I, II (Fa)

Solo

Solo

Vc. solo
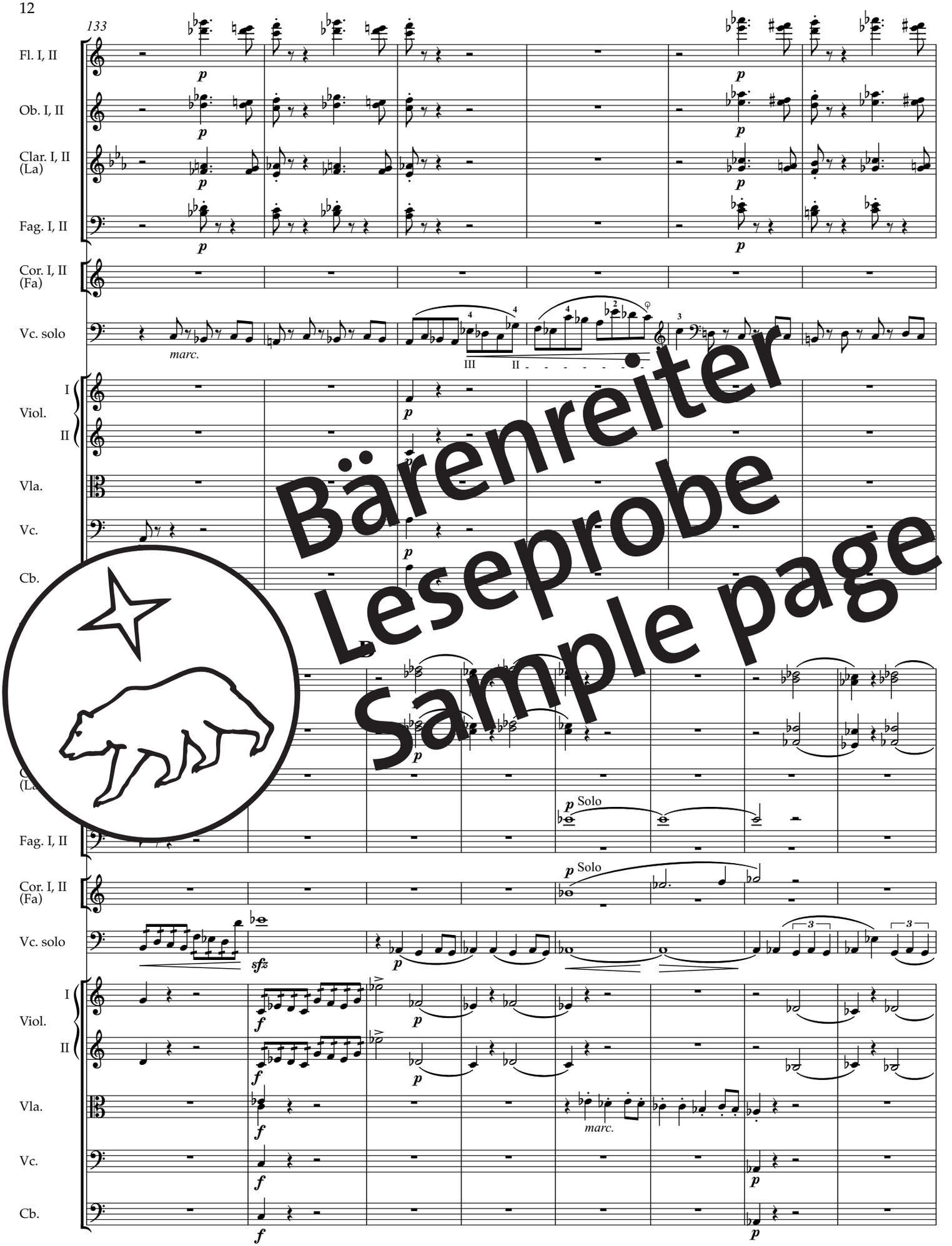
I Viol. II

Vla.
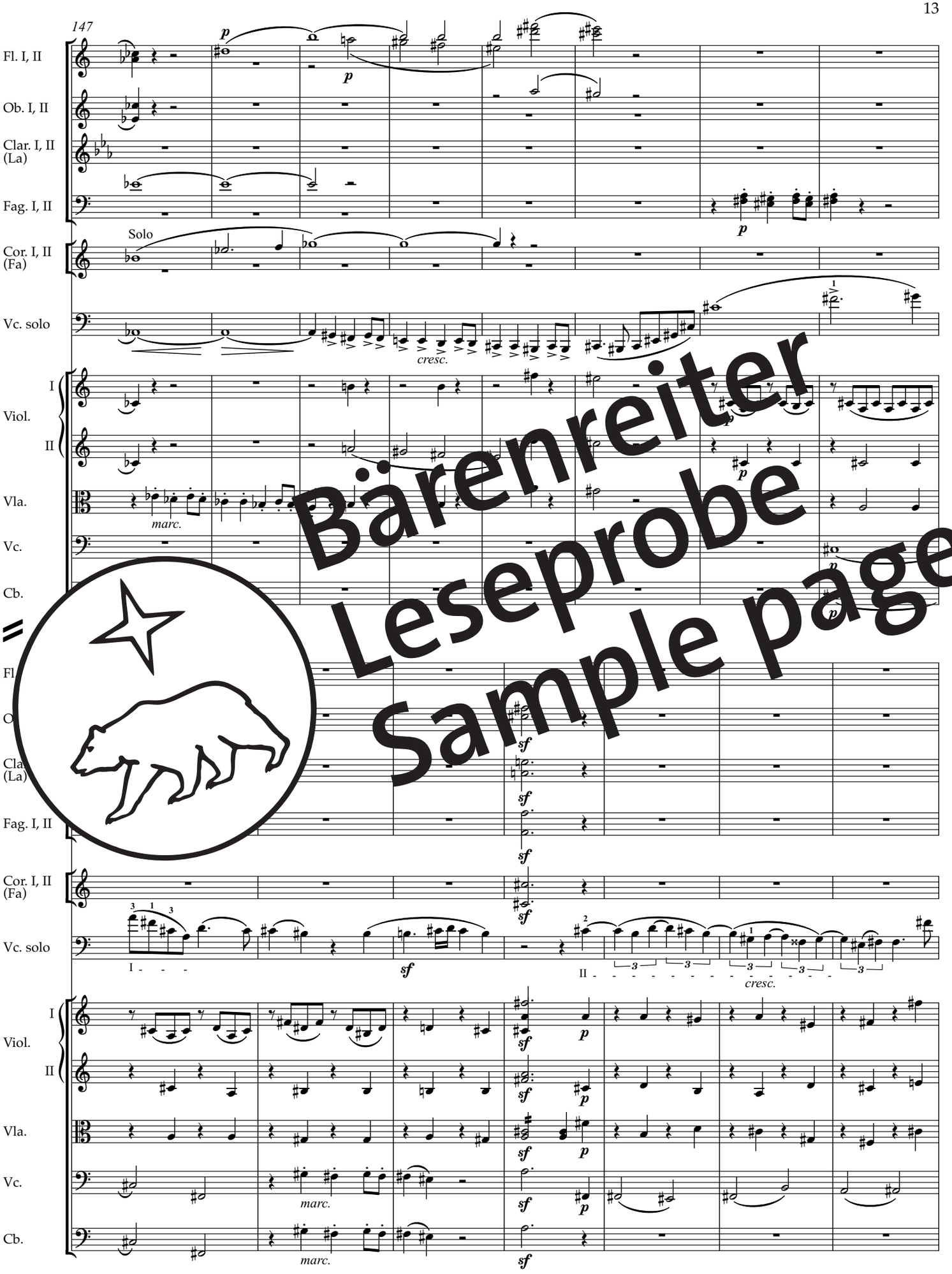
Vc.

Cb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
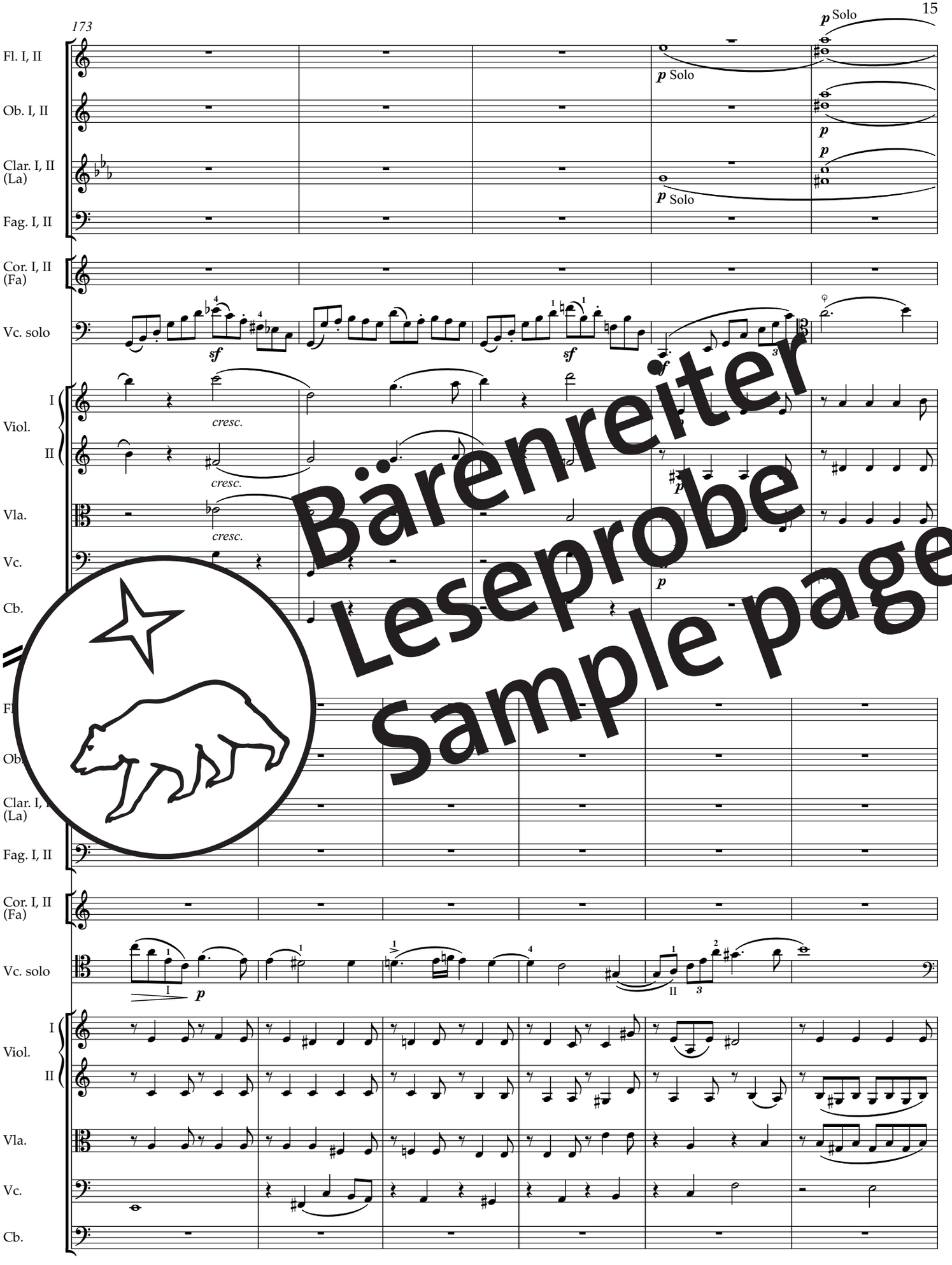
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
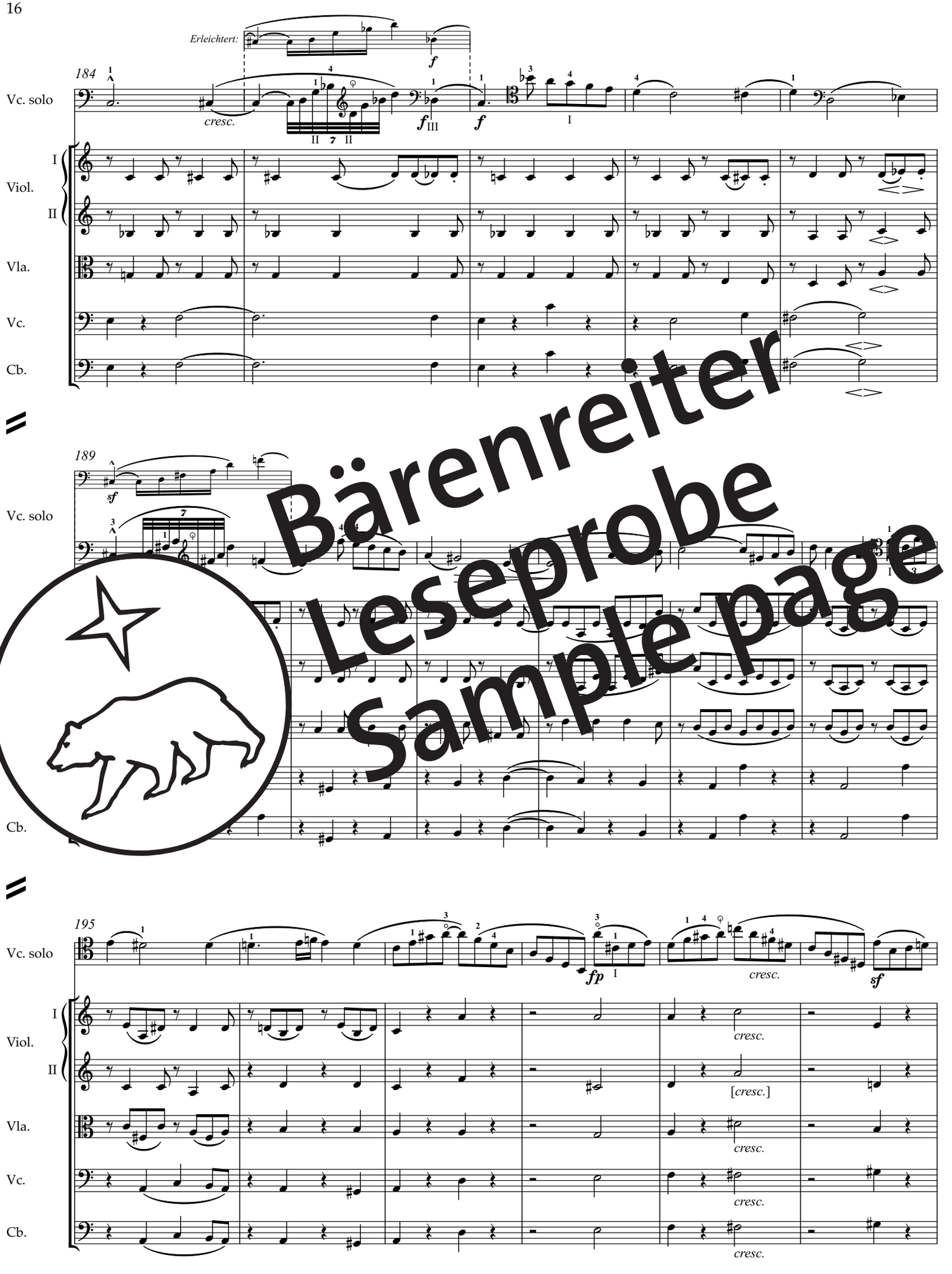


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

201

Vc. solo

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc.

Cb.

F

Tutti

205

Fl. I, II

Ob. I, II

Cla
(La

Fa

Cor. I
(Fa)

Tr. I, II
(Fa)

Vc. solo

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc.

Cb.

*) See/Vgl. Critical Commentary

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
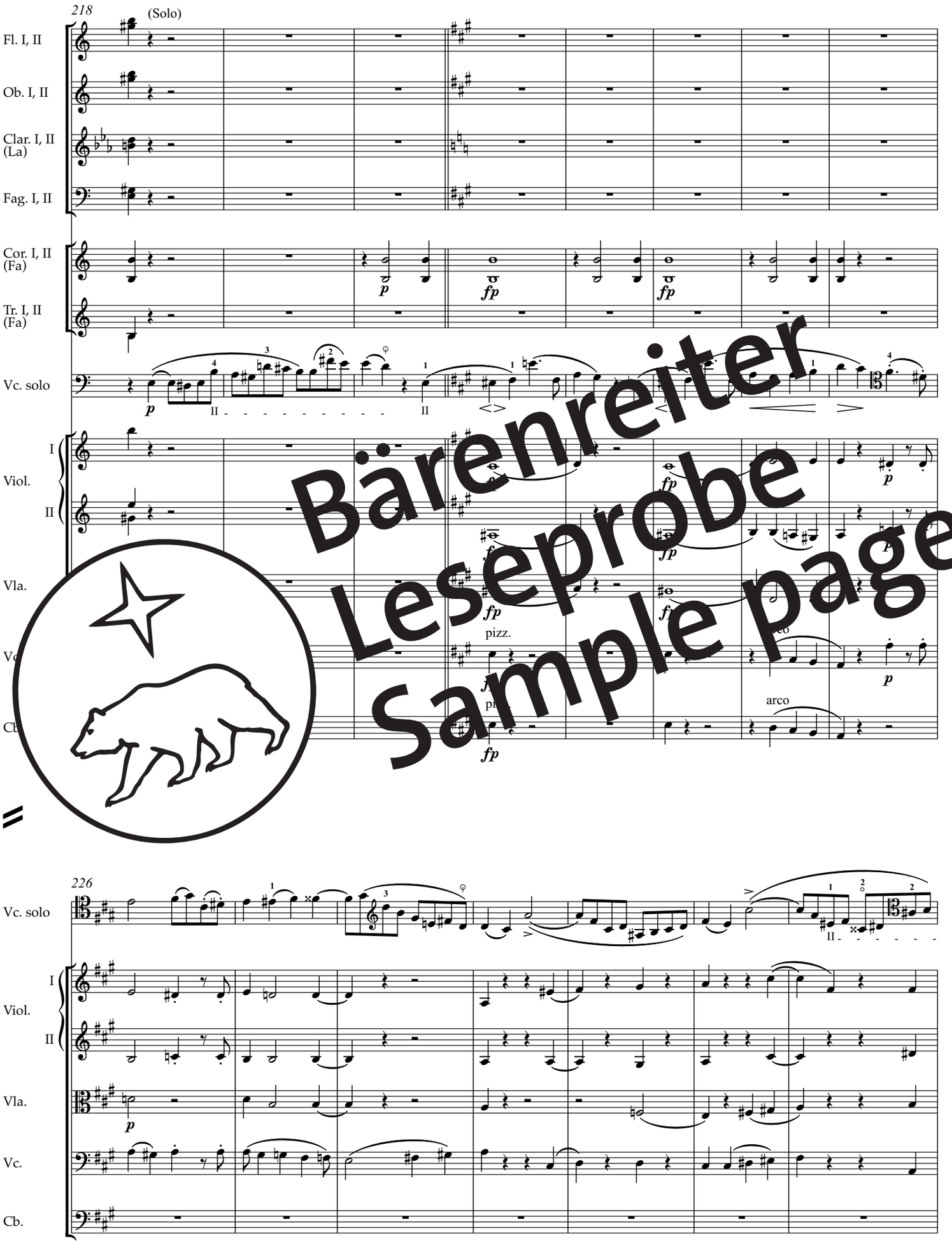
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
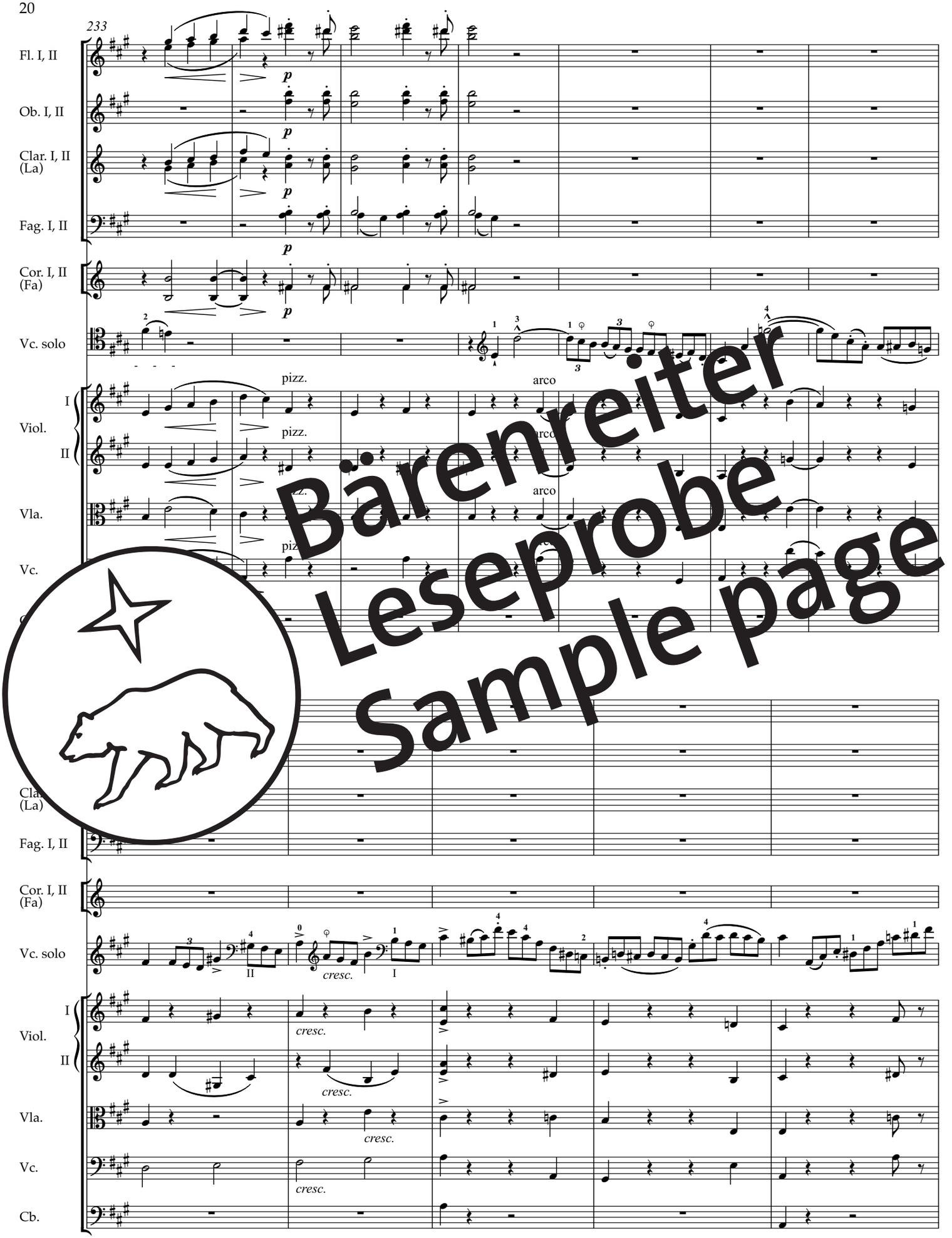


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
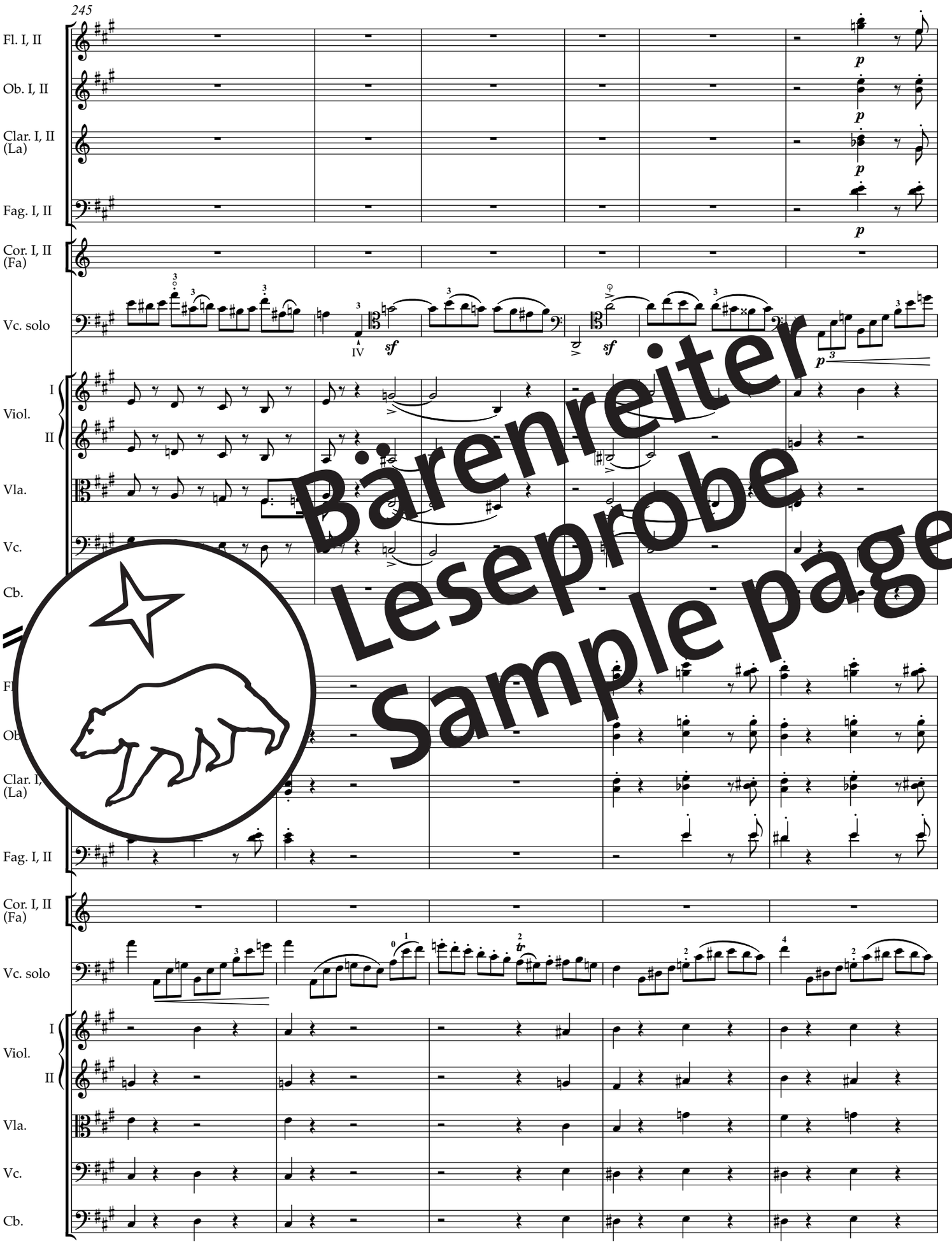
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter Leseprobe Sample page
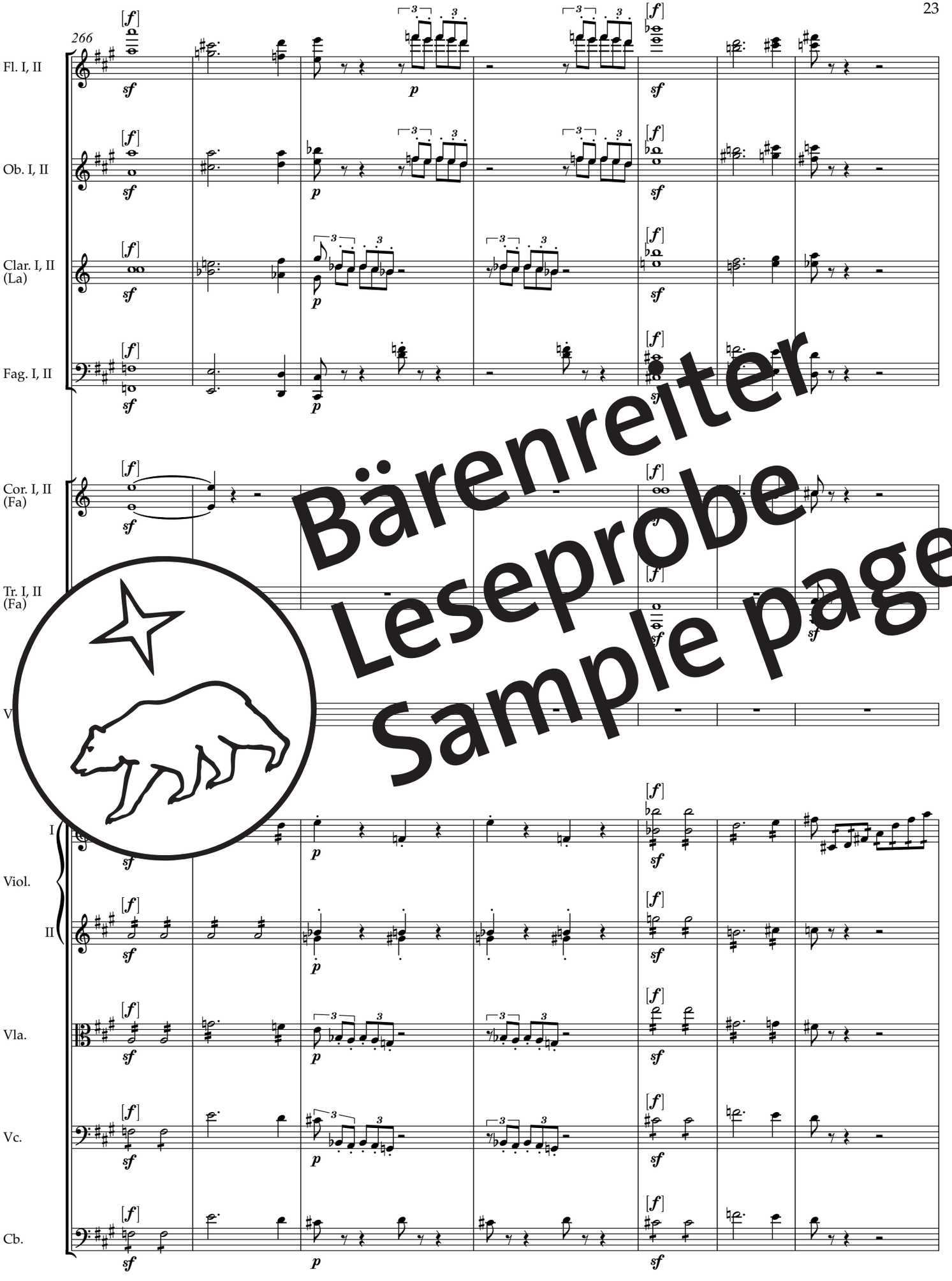
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
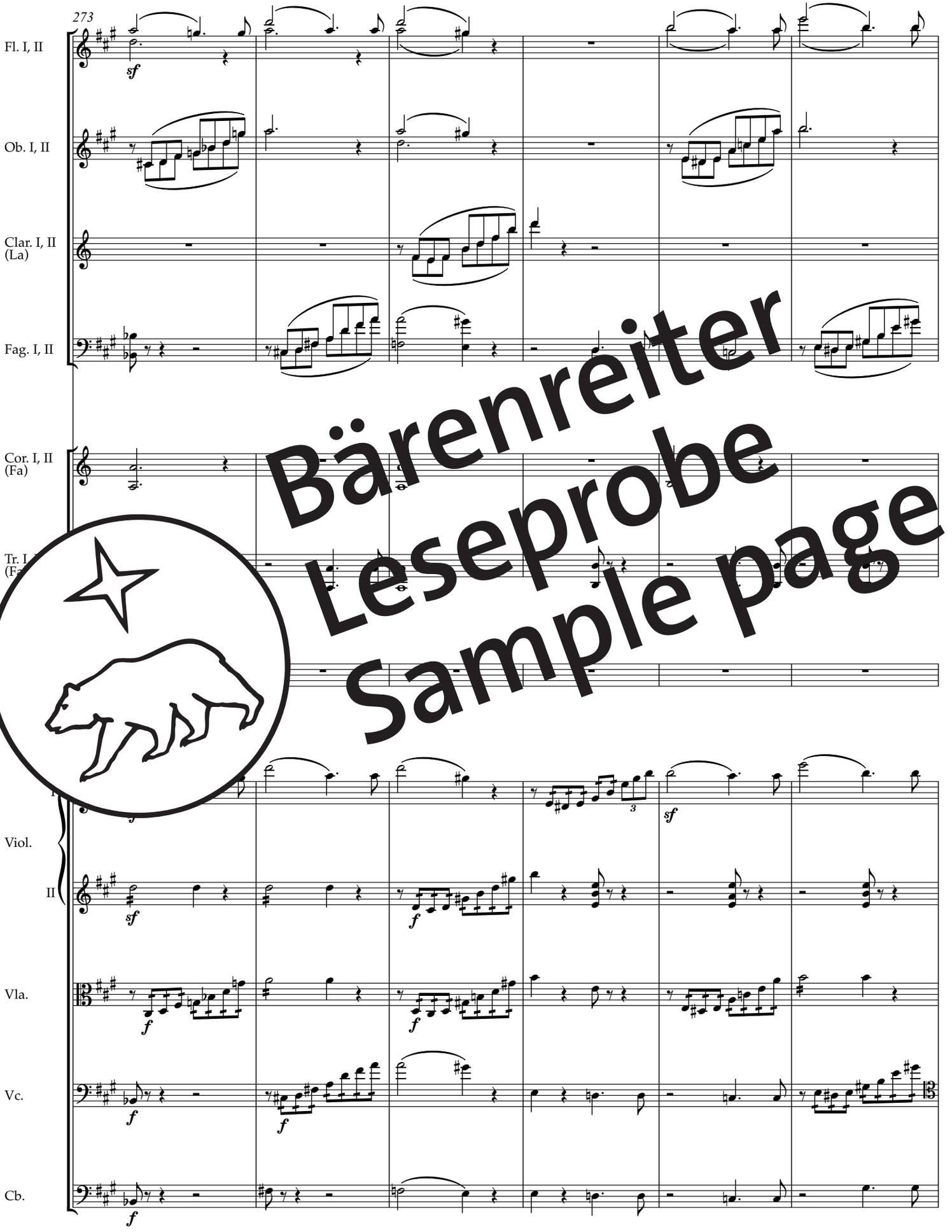


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
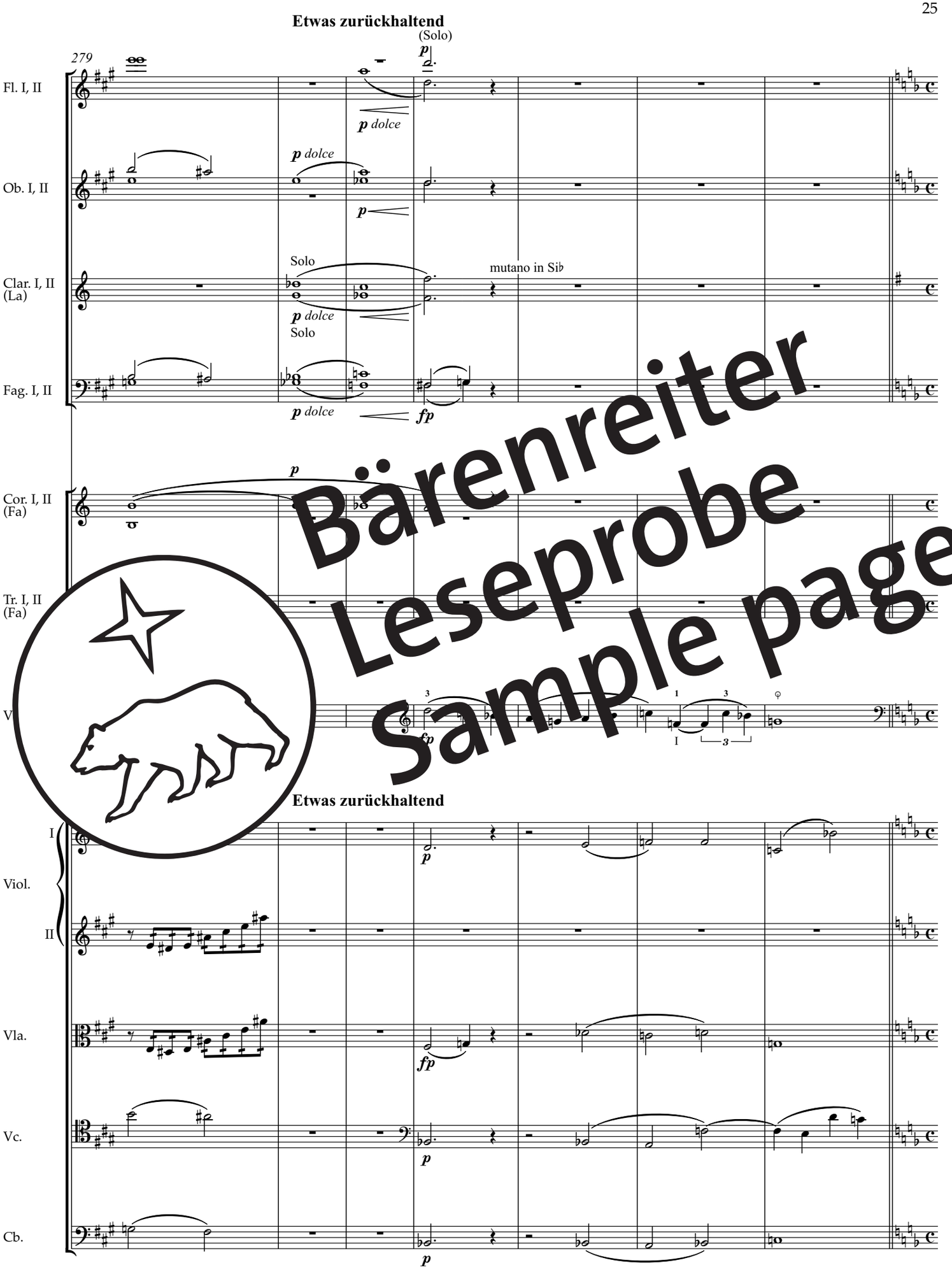
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
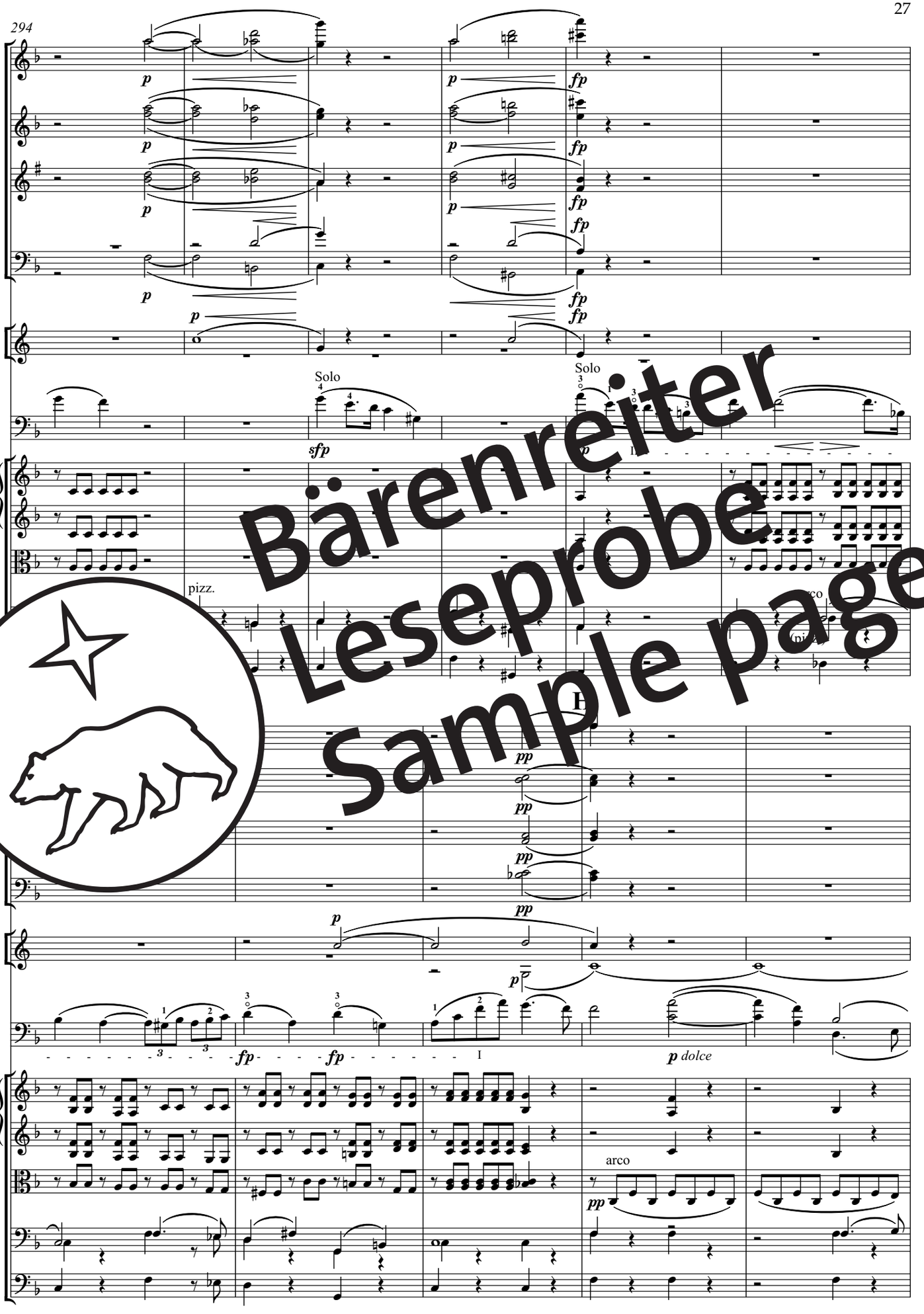
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
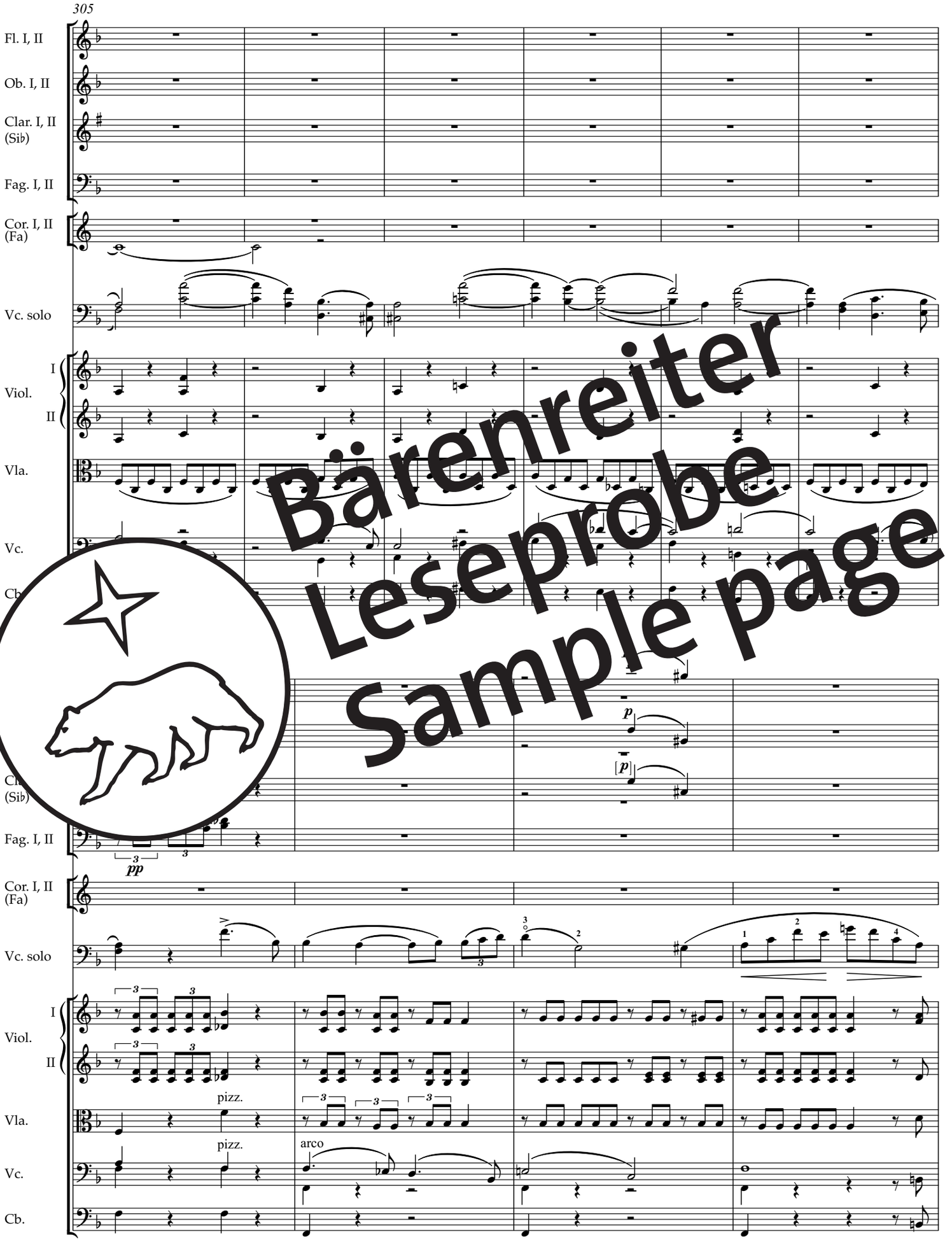


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

315

Fl. I, II
Ob. I, II
Clar. I, II (Si♭)
Fag. I, II
Cor. I, II (Fa)
Vc. solo
Viol. I
Viol. II
Vla.
Vc.
Cb.

Solo
[pp]
p
fp
II
f
pp
sf
Solo
f
sfp
più f
Etwas lebhafter
arco
cresc.
[unis.]
pizz.

*) See/Vgl. Performing Practice Commentary

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

331 **Schneller**

Fl. I, II

Ob. I, II

Clar. I, II (Si♭)

Fag. I, II

Cor. I, II (Fa)

Vc. solo

gestopft

Schneller

Viol. I, II

Vla.

Vc.

Cb.

schneller und schneller

Fl.

Ob.

Clar. I, II (Si♭)

Fag. I, II

gestopft

Cor. I, II (Fa)

Vc. solo

cresc.

schneller und schneller
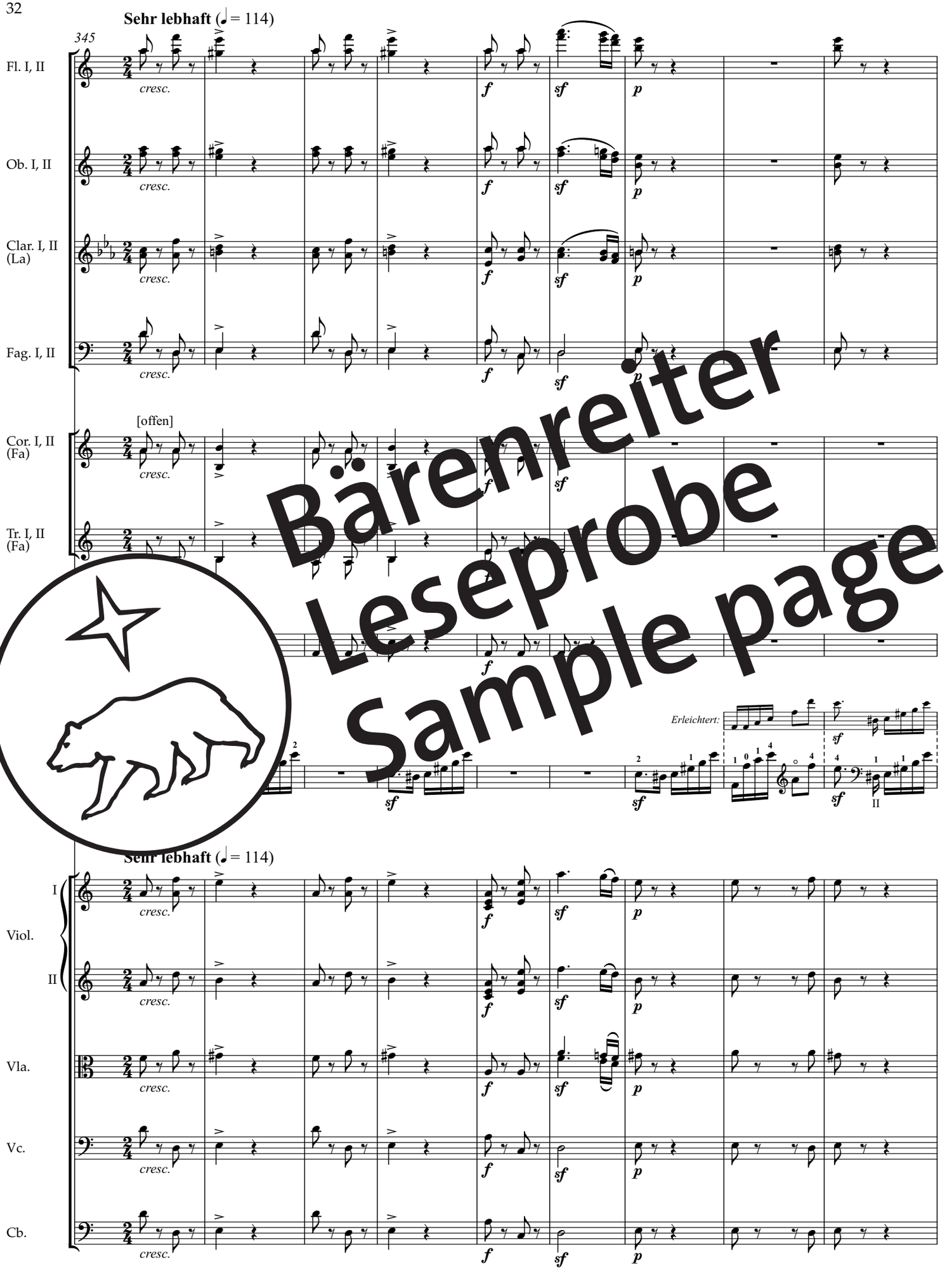
Viol. I, II

Vla.
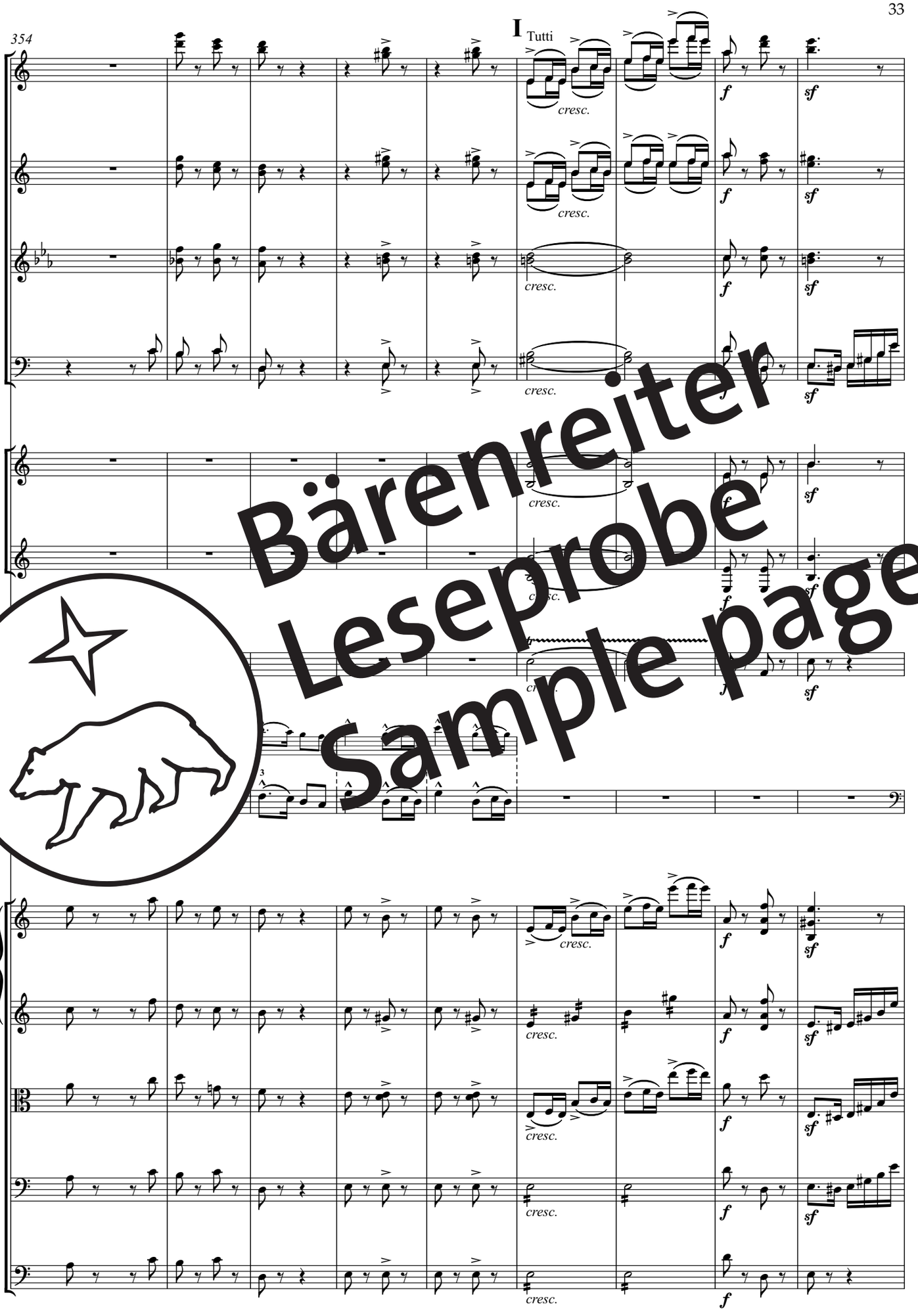
Vc.

Cb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
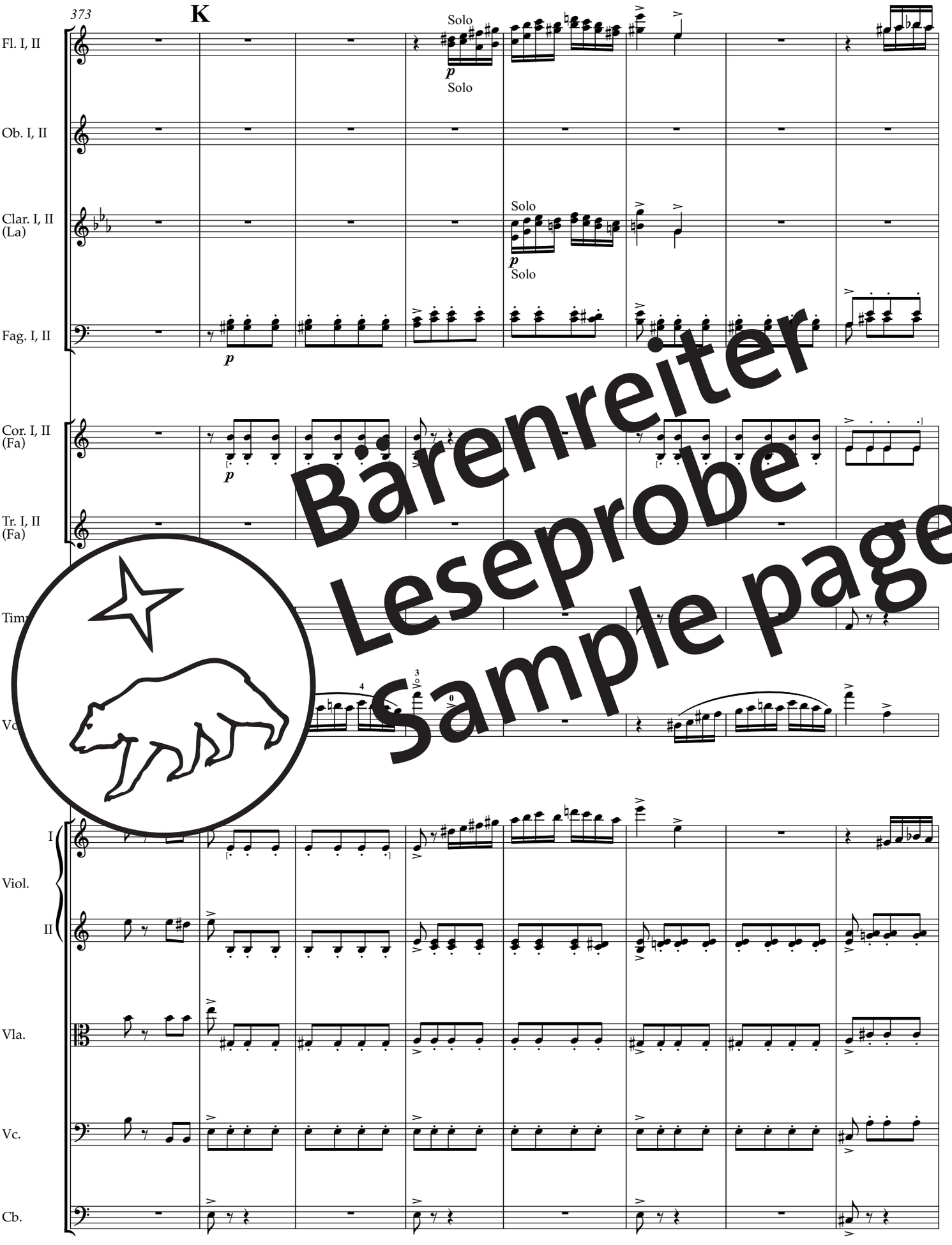
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
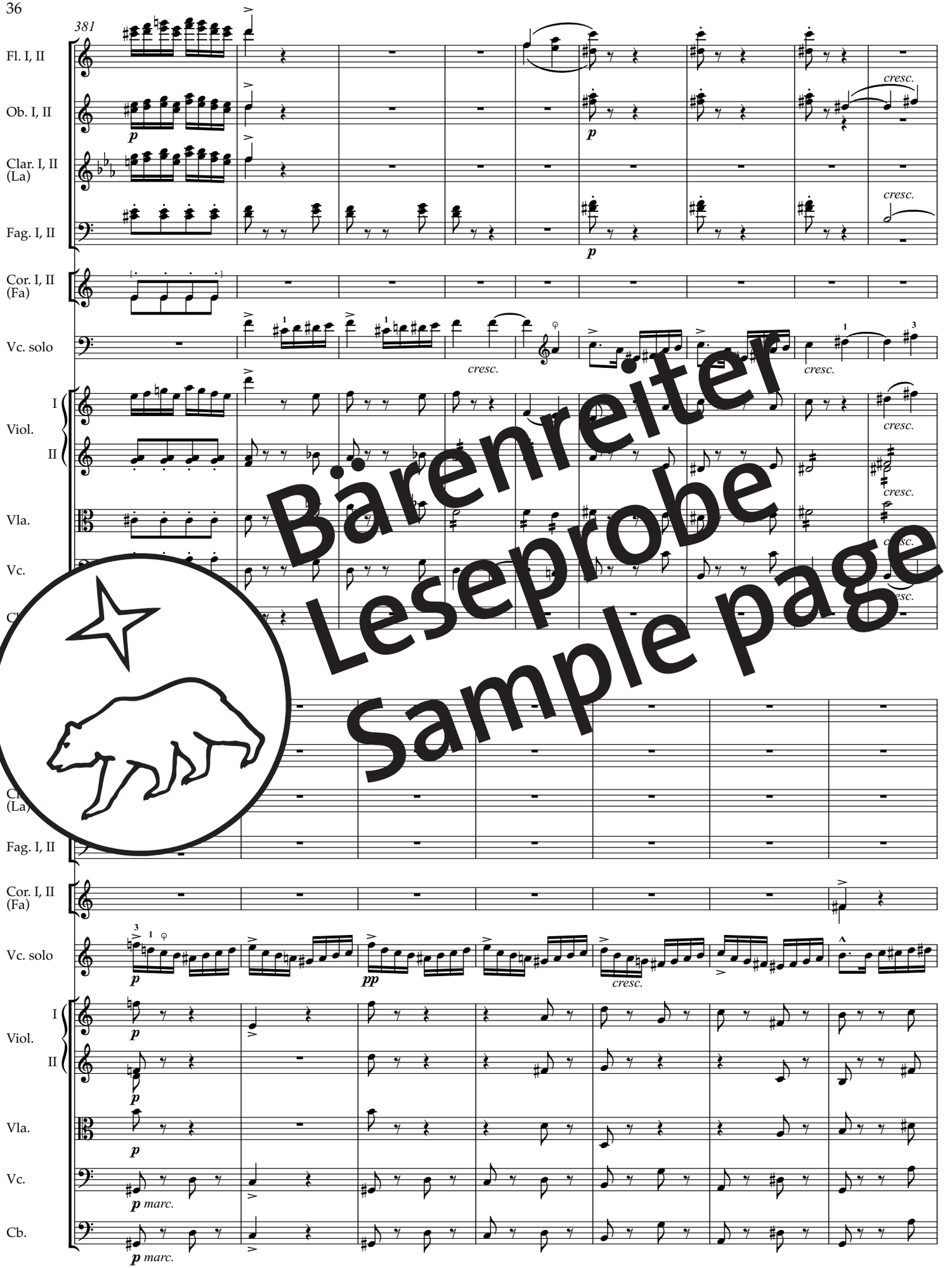


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

397

Fl. I, II
Ob. I, II
Clar. I, II (La)
Fag. I, II
Cor. I, II (Fa)
Tr. I, II (Fa)
Vc. solo
Viol. I
Viol. II
Vla.
Vc.
Cb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page
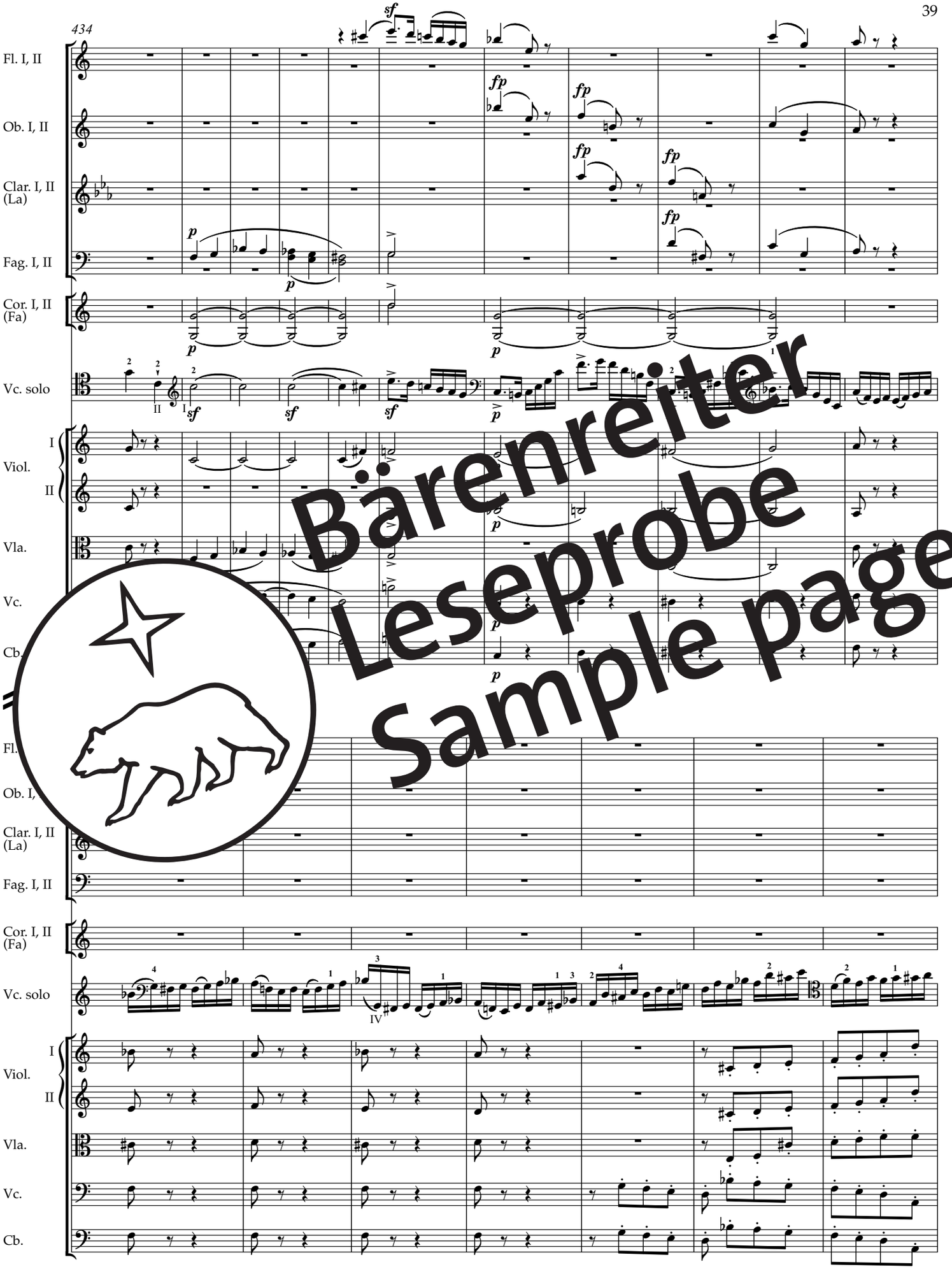
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
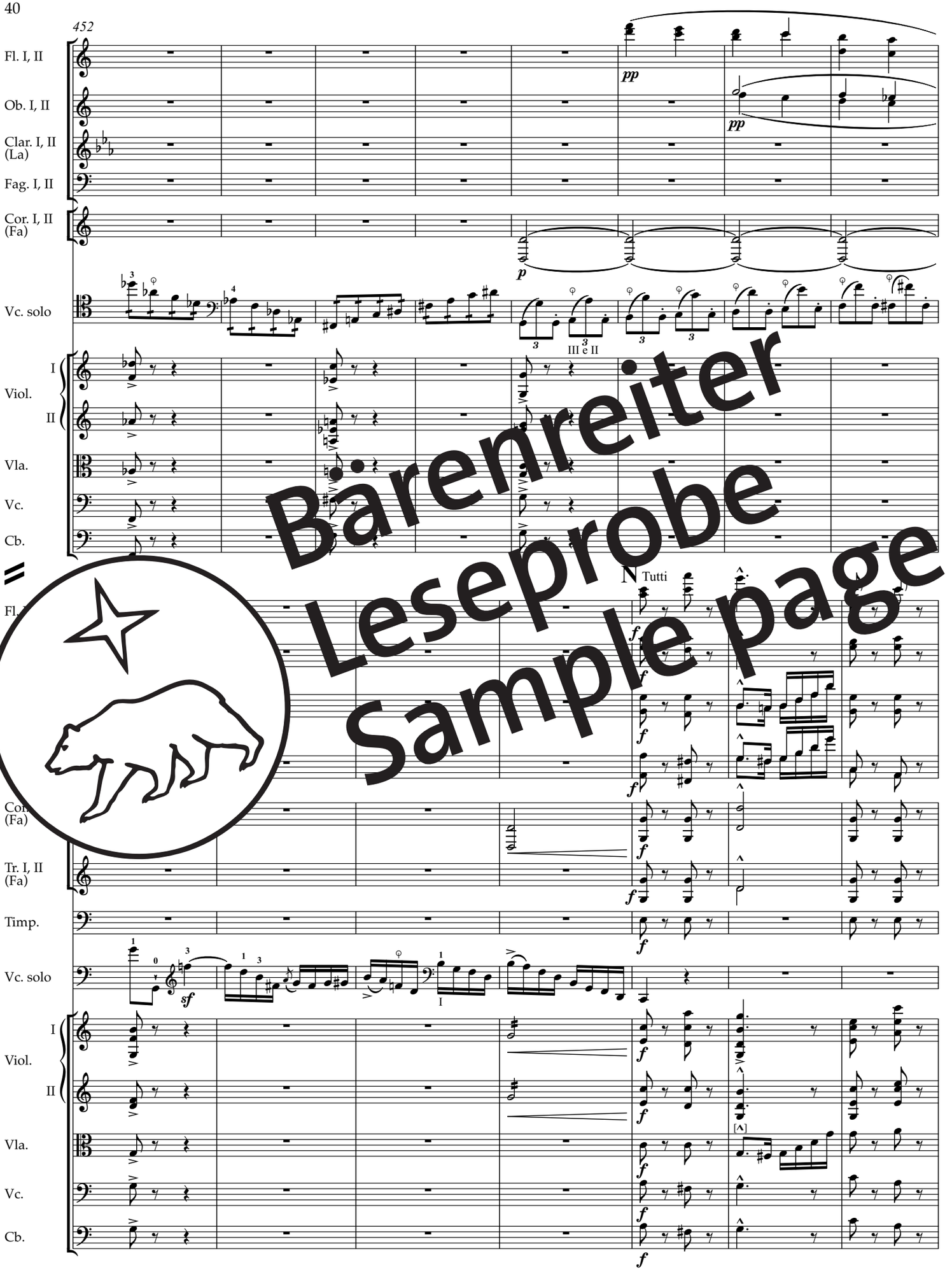


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
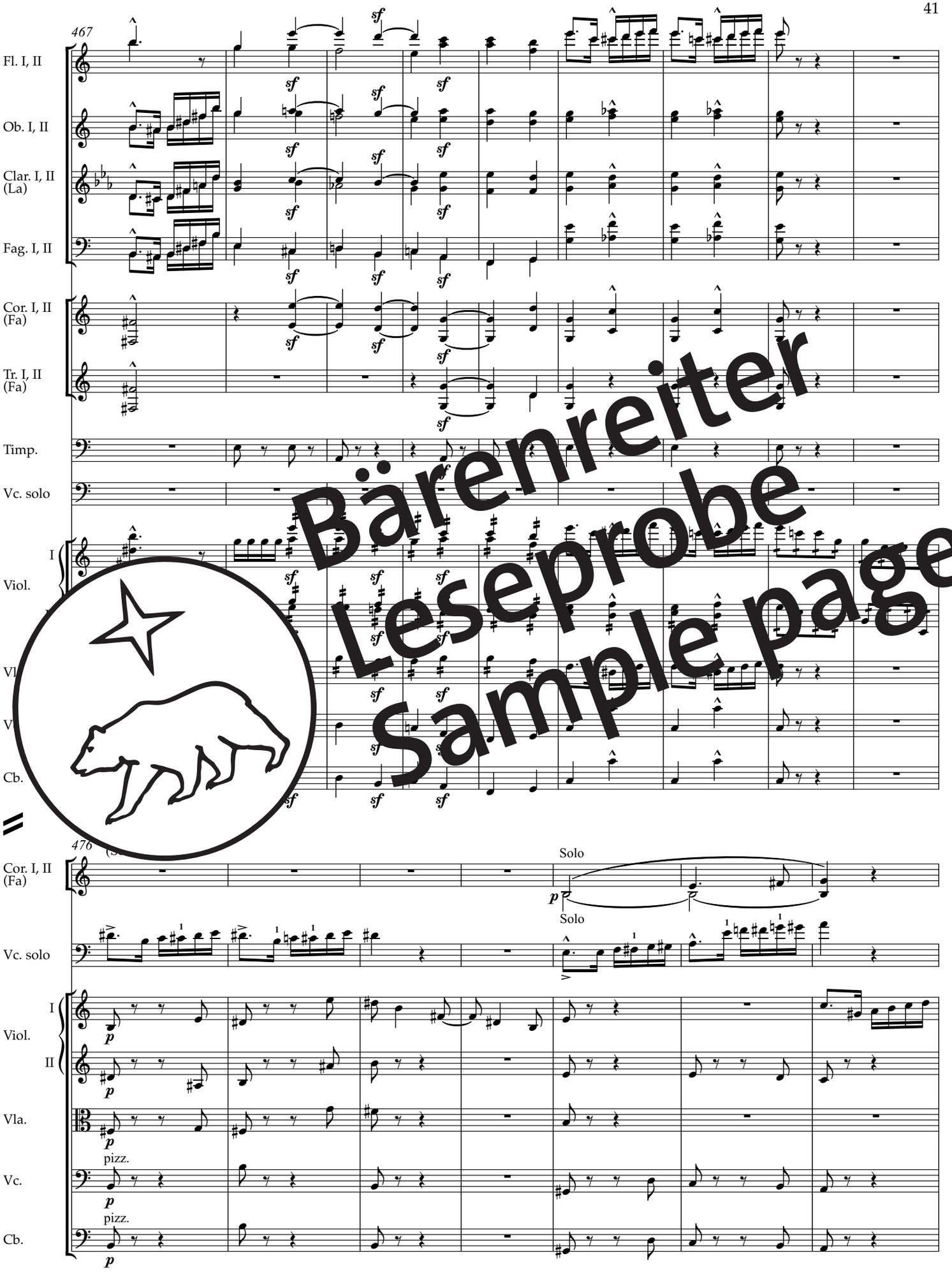
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

498

Fl. I, II

Ob. I, II

Clar. I, II (La)

Fag. I, II

Cor. I, II (Fa)

Tr. I, II (Fa)

Tim

Vc

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

mp

sf

II
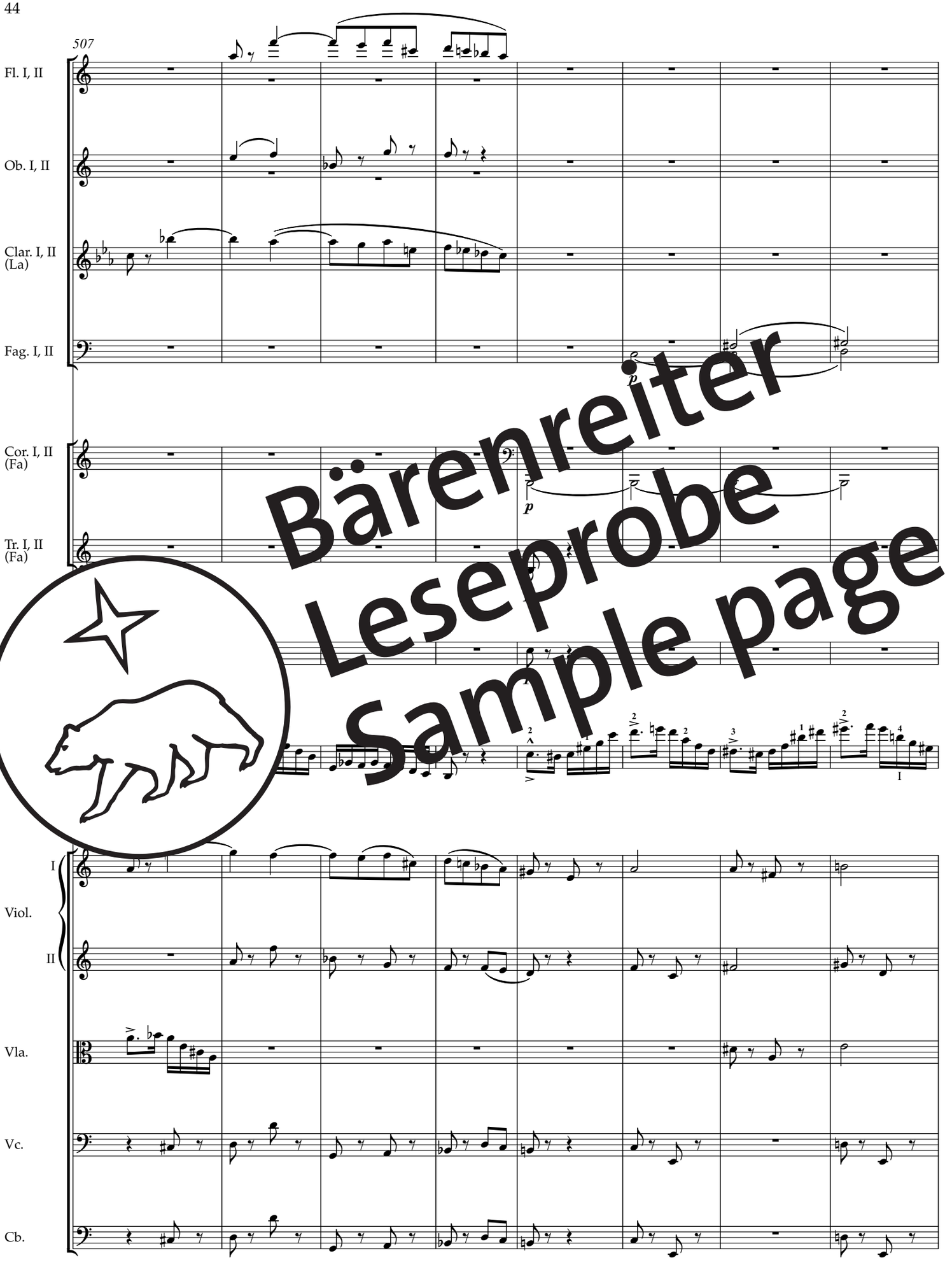
même posit.

sf
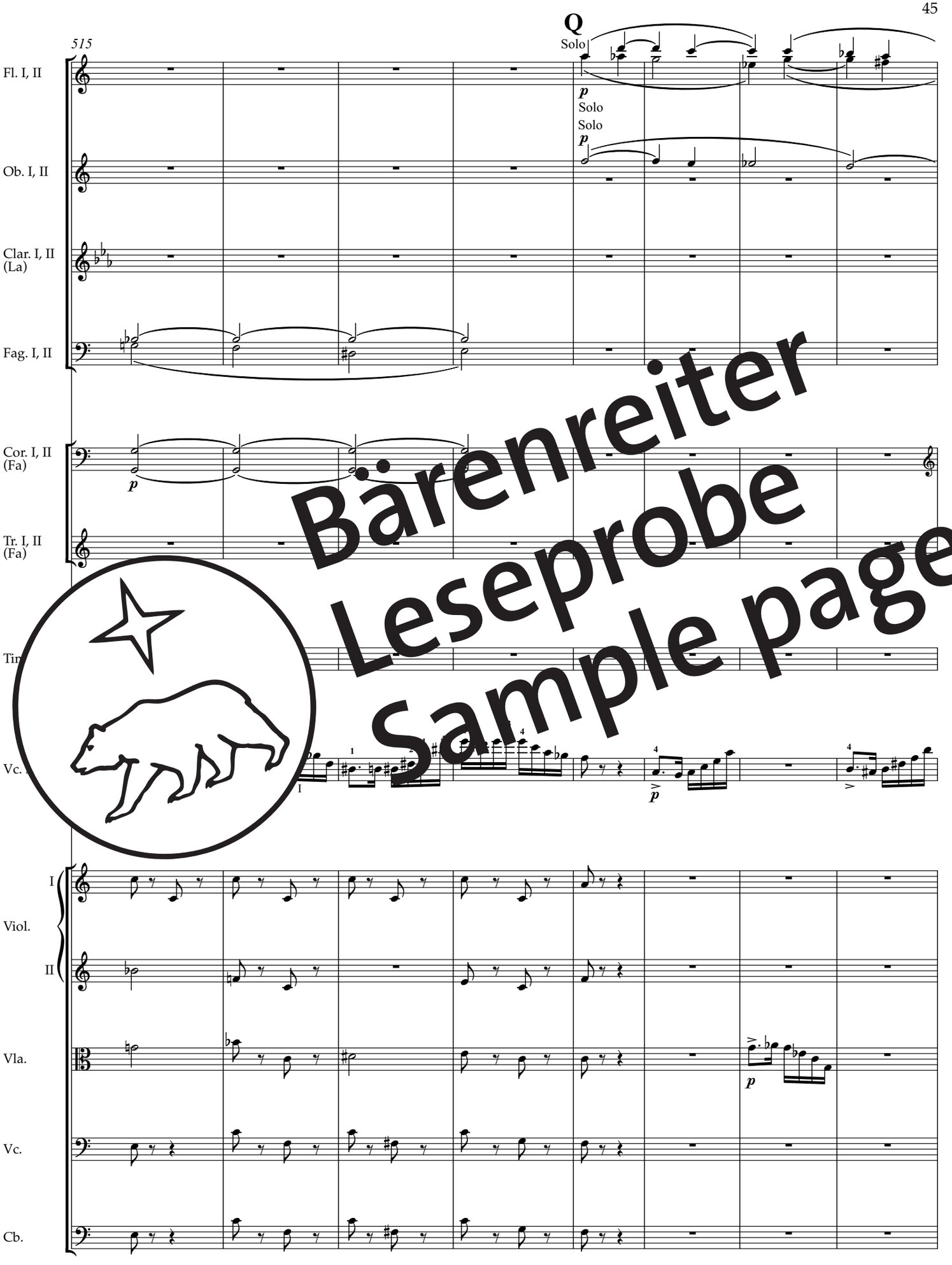
III

sf

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

532

Fl. I, II

Ob. I, II

Clar. I, II (La)

Fag. I, II

Cor. I, II (Fa)

Tr. I, II (Fa)

Tim.

Vc.

Viol. I
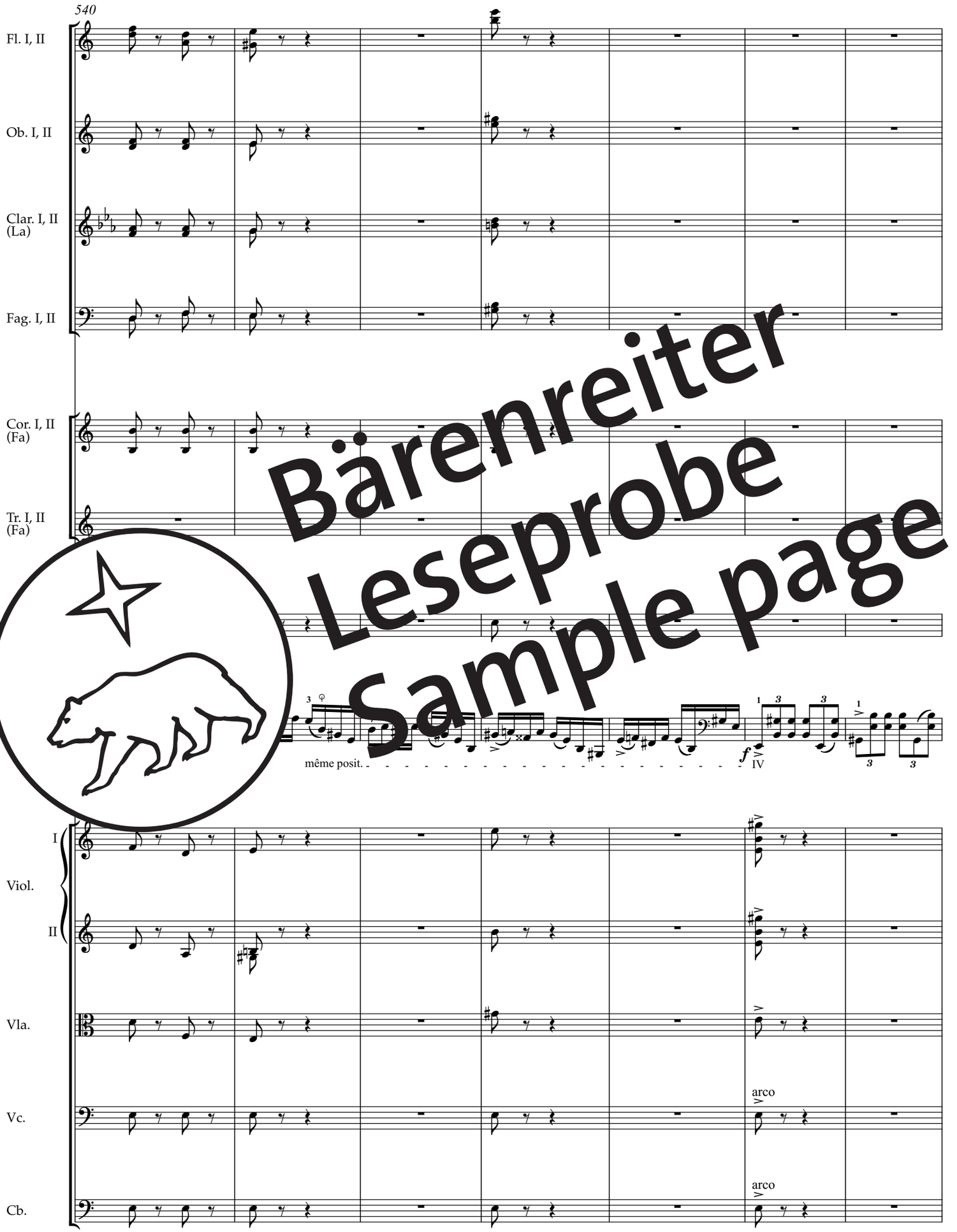
Viol. II

Vla.
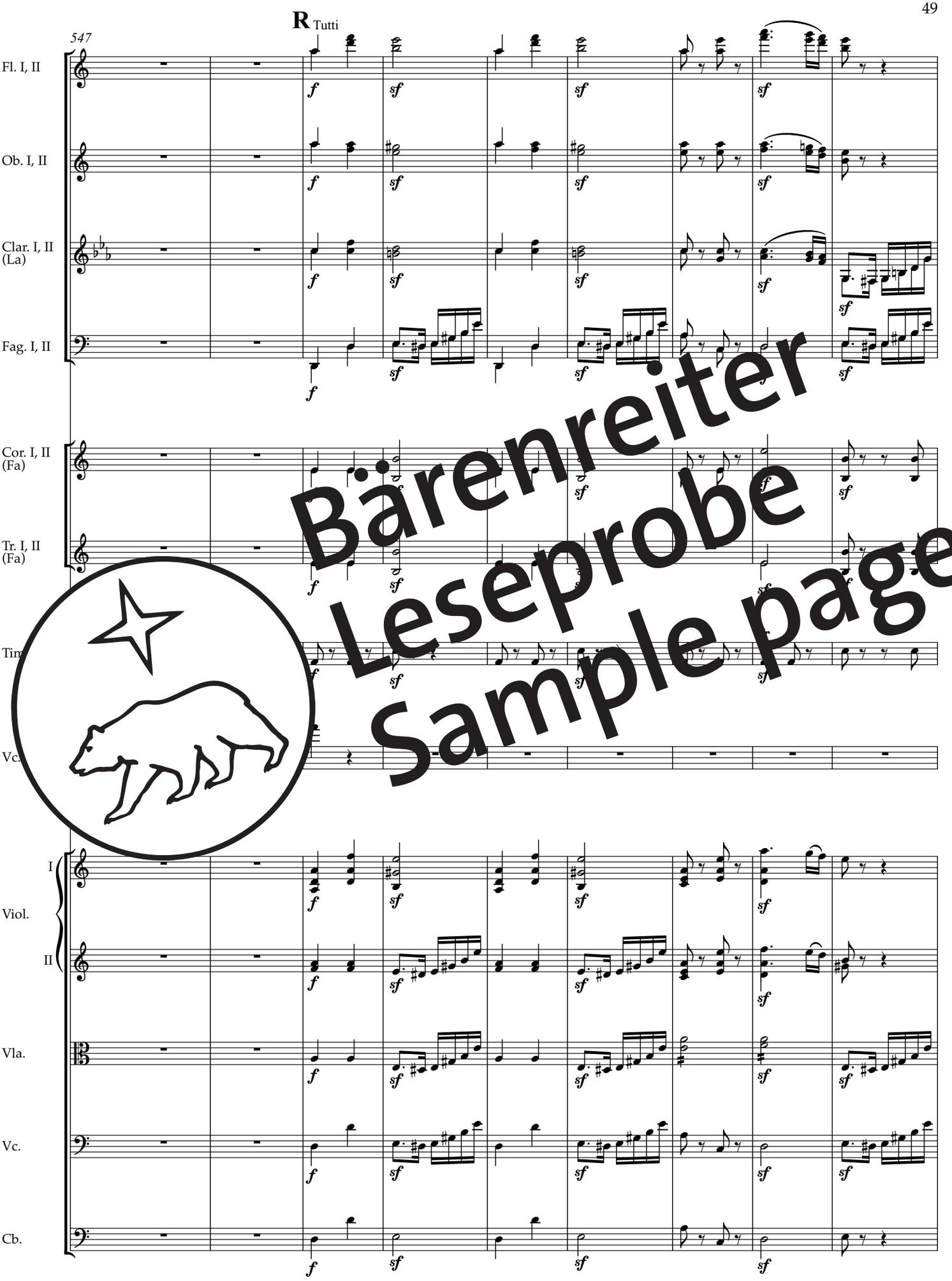
Vc.

Cb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

565

(Solo)

Fl. I, II

Ob. I, II

Clar. I, II (La)

Fag. I, II

Cor. I, II (Fa)

Tr. I, II (Fa)

Tim.

Vc.

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

575

Fl. I, II

Ob. I, II

Clar. I, II (La)

Fag. I, II

Cor. I, II (Fa)

Timp.

Vc. solo

Viol. I, II

Vla.

Vc.

Cb.

Solo
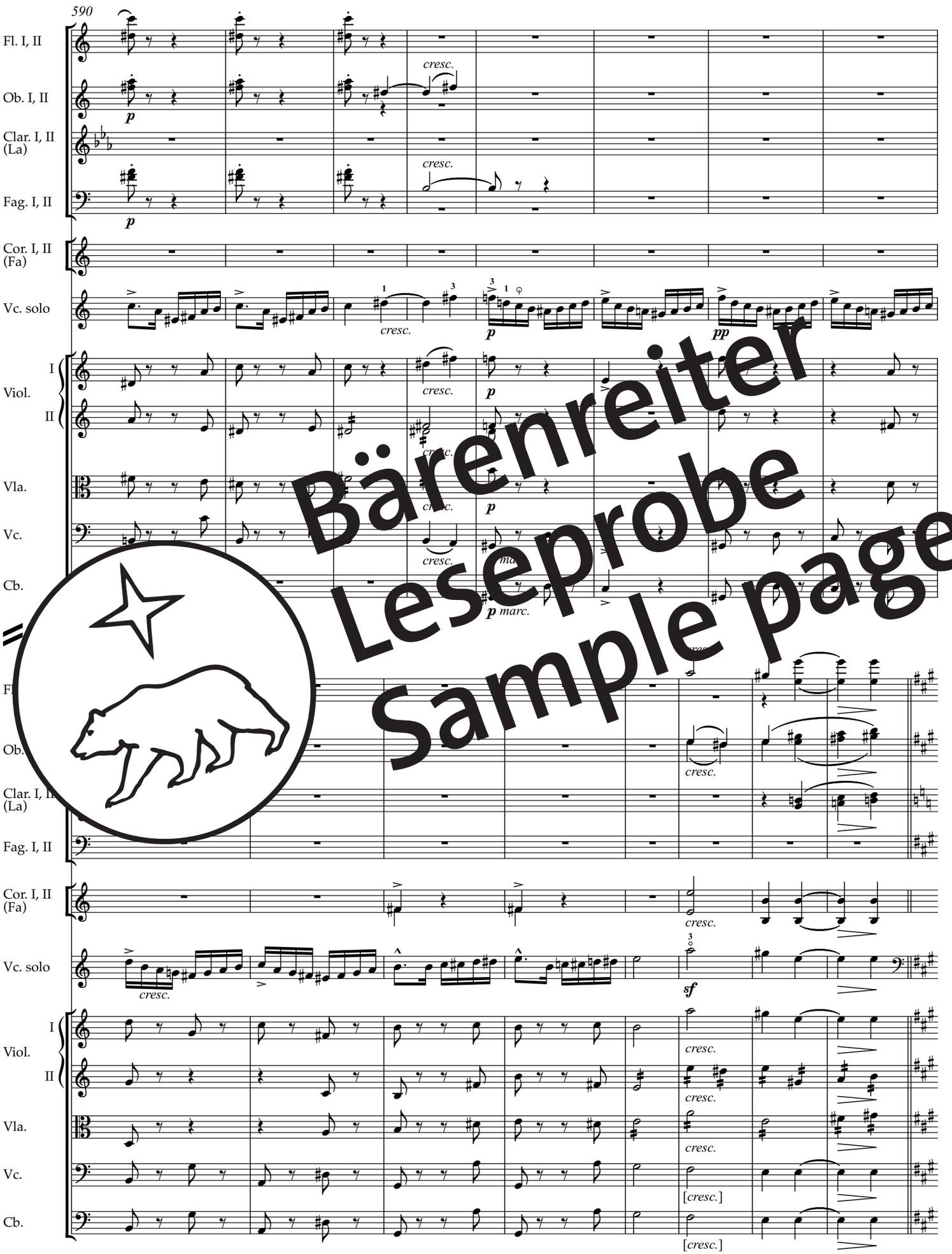
Solo

Solo

Solo

cresc.

Bärenreiter Leseprobe Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
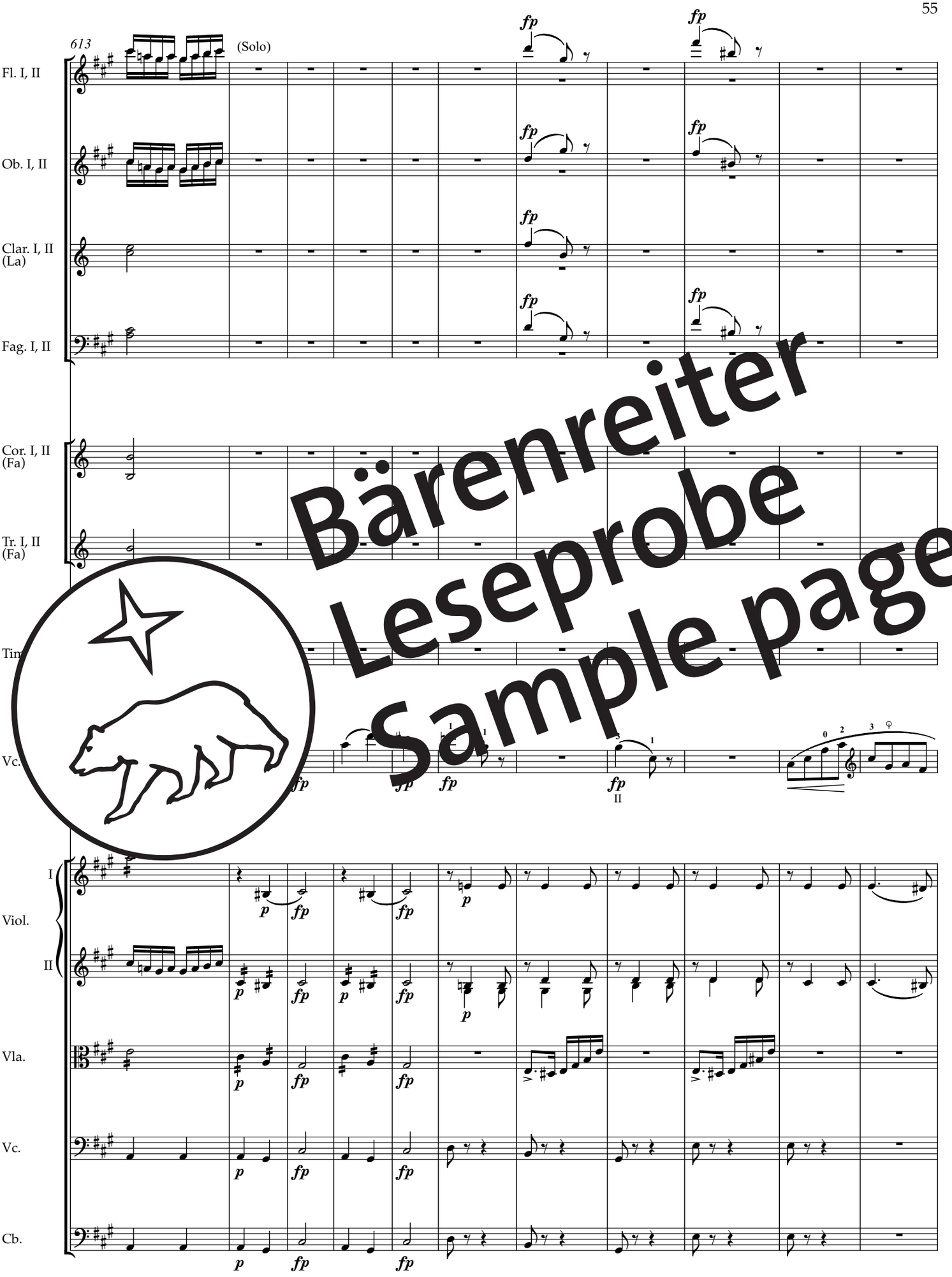
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
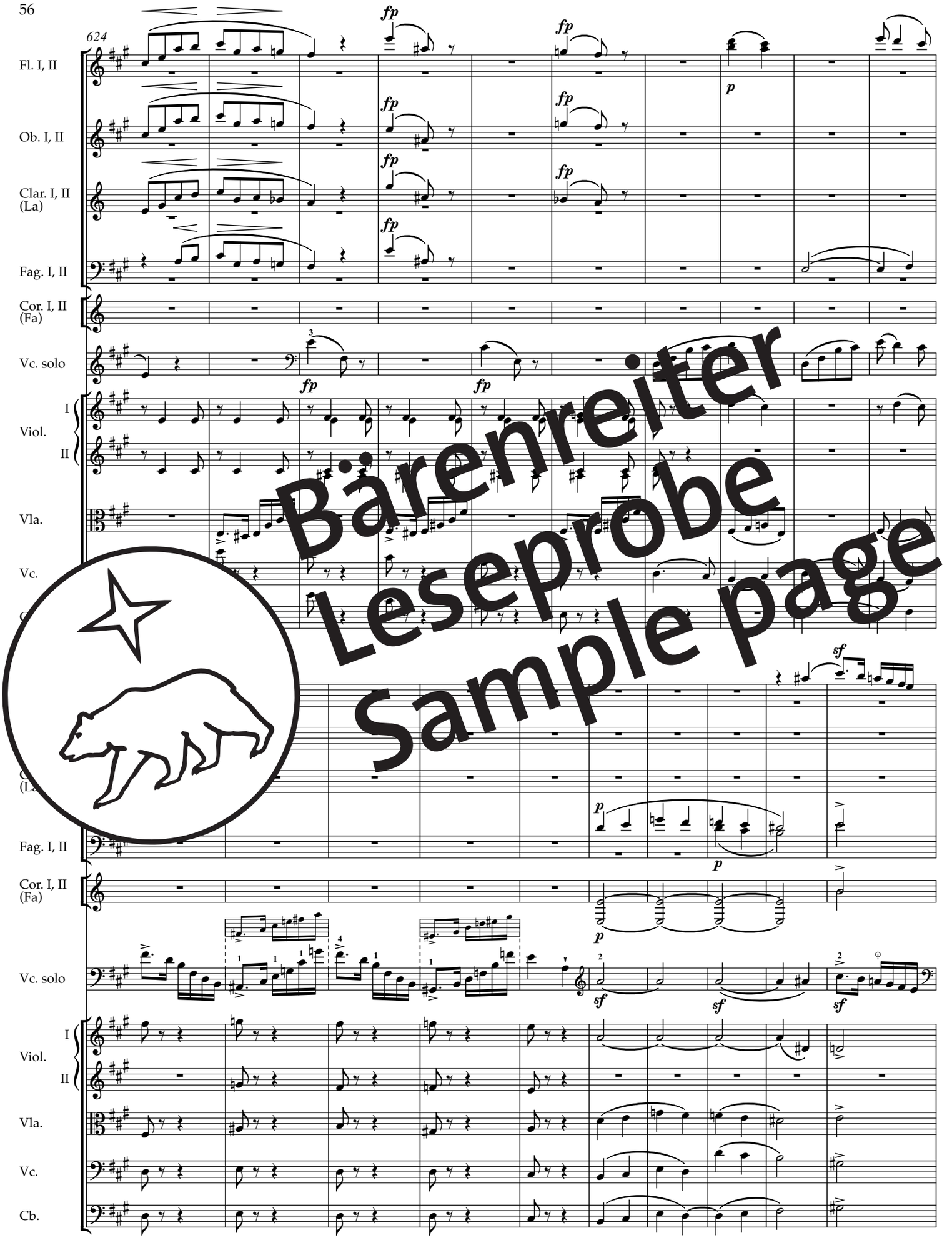


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

644

Fl. I, II

Ob. I, II

Clar. I, II (La)

Fag. I, II

Cor. I, II (Fa)

Vc. solo

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
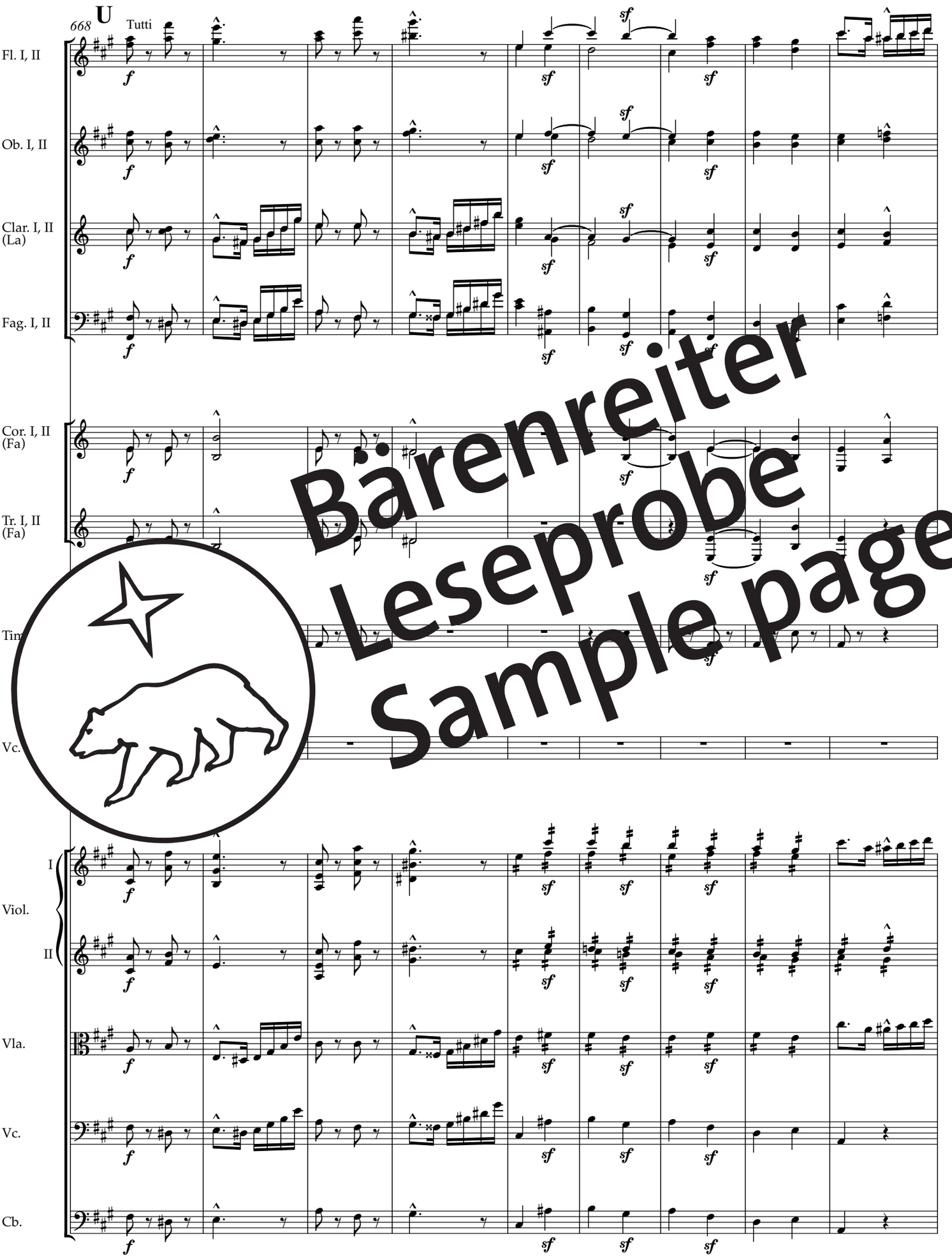
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

677

Fl. I, II

Ob. I, II

Clar. I, II (La)

Fag. I, II

Cor. I, II (Fa)

Tr. I, II (Fa)

Timp.

Vc. solo

Viol. I

Solo

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

685

Vc. solo

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc.

Cb.

V Im Tempo

688

Vc. solo

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

697

Fl. I, II

Ob.

Cl. (I

Fag.

Cor. I, II (Fa)

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

722 **W** **Schneller**

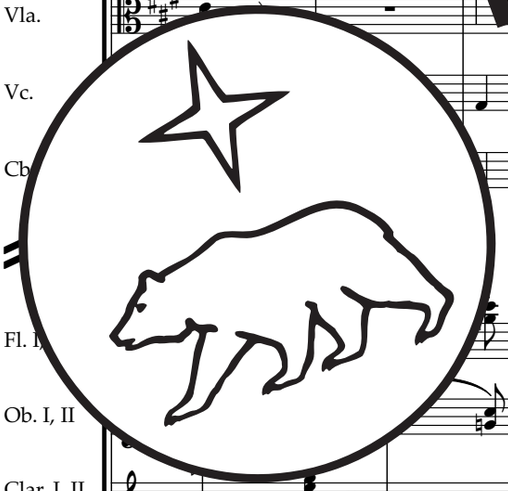
Fl. I, II
Ob. I, II
Clar. I, II (La)
Fag. I, II
Cor. I, II (Fa)
Timp.
Vc. solo

immer ***ff***
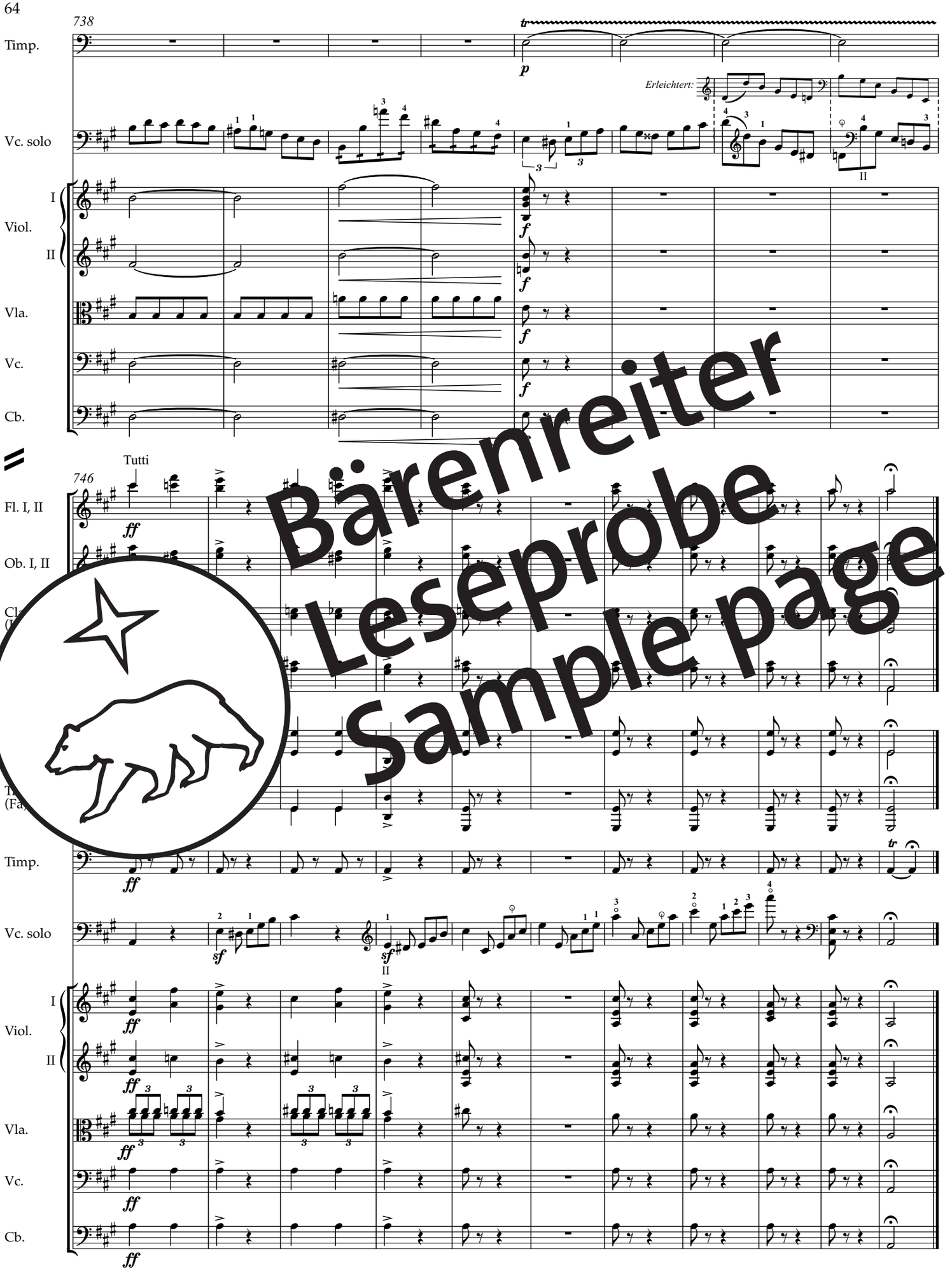
Schneller

Viol. I
Viol. II
Vla.
Vc.
Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Fl. I, II
Ob. I, II
Clar. I, II (La)
Fag. I, II
Vc. solo
Viol. I
Viol. II
Vla.
Vc.
Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

CRITICAL COMMENTARY

SOURCES

Sk

A sketch in two-stave piano notation for the concerto completed on 16 October 1850. Title: *Concertstück für Violoncell / m*[it] *Begl*[eitung] *d*[es] *Orchesters*. It was given to the cellist, Alfredo Piatti (1822–1901) with an inscription from Clara Schumann in October 1881 and is presently held under shelf mark 9688 in the Piatti Archive in the Istituto Musicale G. Donizetti, Bergamo, Italy.

A

Autograph full score in portrait format, with the corresponding piano reduction at the foot of each page. Title: *Concertstück / für / Violoncell / mit Begleitung des Orchesters.* / [left-hand side] *Düsseldorf,* / *October 1850.* [right-hand side] *Robert Schumann*. On the last page, just after the final bar, are three different dates: "24 October 1850" and "revised 1 November 18[illegible]" below the orchestral staves, and "23 March 1851" just below the piano stave. The autograph contains layers of revisions, with some solo and orchestral passages crossed out in ink and then reinstated in [illegible] Durchgestrichene gilt" ("the crossed-out [illegible]mes simply "gilt" ("[illegible] pli[illegible] visions in the piano r[illegible]efore the piano re[illegible]re also pencil articulation marks, slurs, [illegible]work for the solo [illegible]f mark M[illegible]s. ms. [illegible]ellońska, Krakow.

[Pi[illegible]

Pre-p[illegible]l parts. Both the Schumann-Bo[illegible]-Breitkopf correspondence mention various [illegible] copies of the cello part, the piano reduction, and the orchestra parts, all of which are lost today. Based on Schumann's promise to provide Breitkopf with the written-out orchestra parts along with the cello part and piano reduction (see Introduction), it is likely that these individual parts comprised the Stichvorlage, as was the case for Schumann's Phantasie for Violin and Orchestra, Op. 131.[1]

V

A handwritten violin transcription of the solo cello part, in portrait format. This source was found in Joseph Joachim's estate in 1987 and is not mentioned in any of the Schumanns' surviving correspondence about the Cello Concerto. It is in the hand of Peter Fuchs, Schumann's main copyist in Düsseldorf, and has some annotations in Schumann's hand, including a note on the first page that reads: "Dies Concert ist auch für Violine transcribirt erschienen" (this concerto has also been transcribed for the violin), and at the foot of the same page, "der Schluß noch zu rectificiren" ("the end is still to be corrected"). It is consistent with some, but not all, of the revisions in A, suggesting that if Schumann had considered publishing the cello concerto in a violin transcription, he abandoned this plan fairly early in the revision process. Another possibility, given the occasional references in Clara Schumann's diary to non-cellists reading through cello repertoire in informal settings,[2] is that Schumann had had the transcription made for a private reading and never considered publishing it (see Introduction). Since V contains no markings that are clearly performance-based, its main use for the present edition was in providing plausible resolutions of ambiguous markings in A. This source can be found in Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Brahms-Archiv, BRA: A: Nr. 19 (Nachlaß Joseph Joachim).

Fvc, Fpno, Fo

In 1854, Breitkopf & Härtel published its first edition of the cello concerto with the title: *Concert / (A moll) / für [illegible]oloc[illegible]ell / mit Begleitung des Orchesters / von / Robert Schumann. / Op. 129. / [left] Full Orchester Pr. 3 Thlr. 20 Ngr. [right] Mit Pianoforte 2 Pr. 2 Thlr. / Pianofortebegleitung (Englisch als Dirigirstimme eingerichtet) Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. / Eigenthum der Verleger / Leipzig bei Breitkopf & Härtel / Eingetragen in das Vereinsarchiv. / Entd. Sta. Hall. / 8865.*

The solo cello part (Fvc), which includes fingerings and several short ossia passages, has been taken as the primary source for the cello part in the present edition.

The first edition piano score (Fpno) consists of Schumann's piano reduction of the orchestral score, with the cello line in small print above the piano line. Despite both Schumann's and Bockmühl's efforts to make this cello line identical to the separate cello part, there are occasional small discrepancies, such as the absence of wedges in Fpno and some differences in the placement of hairpins. For a list of these differences, see Appendix I.

A complete set of orchestral parts with the same plate number (Fo) can be found in the British Library under shelf-mark h.88.u.(2.), where it is bound in a single volume with the British Library's copies of Fvc and Fpno. However, the orchestral set's provenance is clearly different, since each part bears the name "J.E. Hambleton", and the cello and piano parts are unsigned. Based on the dates of the British Library's acquisition stamps, the volume's title pages must belong to the piano part and cello part rather than the set of orchestral parts. As a result, the

1 See Margit McCorkle, *Robert Schumann: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (Munich, 2003), pp. 549–552.

2 See for example her report of the pianist and composer, Ignaz Moscheles (1794–1870) playing though his cello sonata with Ferdinand David on the violin, as well as with his wife, Charlotte Moscheles, as a piano four-hands arrangement. Berthold Litzmann, *Clara Schumann: ein Künstlerleben, nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. II (Leipzig, 1905), p. 268.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

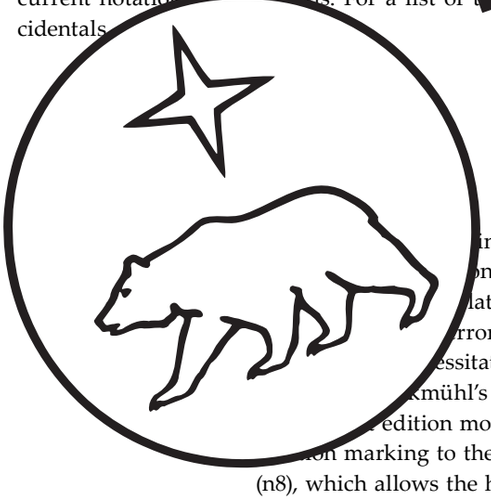
EDITORIAL NOTE

Clefs

The beginning of the solo cello line in Sk is notated in octave treble clef (as in Schumann's earlier works for cello). From bar 15, the octave treble clef is replaced by a combination of ordinary treble clef and bass clef, which Schumann also employs in A. Fvc also relies exclusively on these two clefs, but with certain passages moved from treble into bass clef, consistent with Bockmühl's comment about restricting treble clef to those passages in which the cello plays in thumb position. The present edition uses the tenor clef according to current notational conventions, except in passages where the treble clef could plausibly be read as a hint about using thumb position, which in turn could have implications for the sound colours Schumann had in mind.

Courtesy accidentals

Fo is very liberal with courtesy accidentals, allowing a mid- 19th-century sightreading musician to choose quickly between two musically plausible options. The majori[ty] of these accidentals have been omitted from the present edition, in favour of current notational conventions. For a list of these omitted accidentals



		in Ob2, V[illegible] Vc
		on marking on
		latter is most
		rror, since the
		essitate is too pre-
		kmühl's fingering style.
		edition moves this thumb
		ion marking to the following beat (n8), which allows the hand to stay in position as in the parallel passage in bar 237.
74	Va	> taken from A
104	Hn1	in Fo (Solo) from n. 1
	Hn2	in Fo (Solo) from n. 2
218	Vc	in Fo Solo from n. 1
242	V1	> taken from A
248	V2	♯ taken from A (not present in Fo)
264	V2, Va, Vc	in Fo Tutti after n. 1
282	Fl2, Cl2	in Fo Tutti after n. 1
331–332		Because of the ambiguous placement of the hairpins in these two bars, the present edition follows source A
350		given Schumann's consistent pattern of marking the strings divisi whenever a double stop is awkward to play, it seems likely that this bar was also meant as divisi, although all sources read double stops
359	Ob2	in Fo Tutti from n. 2
365	Va	in Fo Solo from n. 1
402	Hn1	in Fo ≺ begins in b. 402, the present edition follows A moving it to b. 403 as with all other voices
407		the placement of *cresc.* in b. 406 is presumably an engraver error
417	Fl1	in Fo *sf* rather than *fp*, the present edition follows A
514		Fvc marks a 1 on n. 6, presumably an engraver error.
515		Fvc [illegible]s a 1 on n. 6, which is possible but unlikely. A 2 has been added in square brackets.
533	Hn1	[illegible] Fo full bar rest, entering in b. 534, reading taken from A
53[illegible]	Hn1	in Fo tied note held until b. 538 downbeat, reading taken from
[illegible]–560	Fl1,2	in Fo a slur over these bars, however the copyist likely misread the 8va marking over these bars in A
569	[illegible]1,2, V2, Va, Vc	in Fo Solo from n. 1
57[illegible]	[illegible]	in Fo no > to n. 1, reading taken from A
59[illegible]	V[illegible]	in Fo read d'' for n[illegible] creating a clash with the solo cello part, this and the after the parallel passage present in [illegible]2,
605	[illegible]Cb	in Fo read ≺ rather than ≻, reading taken from A
[illegible]07	Vc	in Fo no ≻, reading taken from A where Vc ≻ matches Va, Bn
[illegible]21	Fl 1	in Fo *sf*, presumably an engraver error, altered to *fp* after A
667	Hn1	in Fo read *cresc.* without hairpin
741	Va	in Fo ≺ only in b. 740, here extended through to the forte in b. 742
749	Timp	in A, Fo read ♪ without accent, in Es read 𝅗𝅥 matching all other voices and Timp two bars later. The shorter, unaccented note was either an error or a cautionary marking to prevent the timpani from covering the solo cello while it is low in its register.

APPENDICES

Appendix I

alternate readings for the Solo cello part from the first edition piano part Fpno and cello part reprints Rvc1 and Rvc2

5	in Rvc1, Rvc2 treble clef
6, 8	in Rvc1 no ≻
10–11	in Rvc1, Rvc2 slur from b. 10 n. 3 through b. 11 n. 5

Bärenreiter Leseprobe Sample page

13	in Fpno, Rvc2 *cresc.* from n. 1
17	in Rvc1 no ≻
18	in Fpno, Rvc2 number 7 added to septuplet
20	in Fpno, Rvc2 [hairpin] from nn. 1–3
24	in Rvc1 no ≻
25–26	in Rvc2 slur from b. 25 final note to b. 26 n. 4 (reading in A)
28	in Fpno, Rvc2 *cresc.* begins with n. 5
30	in Rvc2 number 7 added to beamed septuplets
32	in Fpno *sf* to n. 4
51	in Fpno, Rvc2 ≺ begins with n. 1
52	in Fpno ≻ ends after third beat
55–56	in Fpno, Rvc2 ≺ begins in b. 55 n. 4
57	in Fpno ≻ ends on the third beat
59	in Rvc1 ≻ to final note
76	in Rvc1, Rvc2 treble clef after final note
78	in Rvc2 no ' to n. 2
82	in Fpno ≺ from nn. 1–9
83	in Fpno ≺ from nn. 3–10
84–85	in Rvc2 slur in b. 84 n. 8 extends to b. 85 n. 1
85	in Rvc2 slur from nn. 10–11 with staccato dot added to n. 12
86–87	in Rvc2 slur from nn. 6–8 with staccato dots added to nn. 9–10
90	in Rvc2 no ' to n. 1
	fingering to n. 2
	te beaming from n. 13
	nn. 1–3
	1–2
	–4
	3
	om n. 2
	2 slur from nn. 3–5
191	in Fpno ≻ from nn. 1–2
196–197	in Rvc2 slur from b. 196 n. 5 to b. 197 n. 4
199	in Fpno *cresc.* from n. 5
201	in Rvc2 number 7 added to each septuplet
220–221	in Fpno ≺≻ from b. 220 n. 3 through b. 221 n. 2
222–223	in Fpno ≺≻ from b. 222 n. 3 through b. 223 n. 2
223–225	in Fpno ≺≻ from b. 223 n. 4 through b. 225 n. 2
236	in Rvc2 staccato dot instead of ' to n. 2
238	in Rvc2 no ' to n. 2
242	in Rvc2 slur from nn. 2–4
246	in Rvc2 staccato dot instead of ' to n. 2
254–255	in Rvc2 slur from nn. 6–8 with staccato dots to nn. 9–10
289	in Fpno ≺≻ peaking at n. 4
299	in Fpno ≻ to n. 4
308	in Rvc2 slur from double stop lower notes nn. 1–2
314	in Fpno ≺≻ peaking at n. 4
330	in Fpno *cresc.* from n. 4
355	in Rvc2 ≻ instead of ^ to both notes, in both main stave and ossia stave
365	in Rvc2 no ≻ to chord; in Rvc2 ≻ rather than ^ to n. 2
392	in Rvc2 no *pp*
394	in Fpno, Rvc2 *cresc.* from n. 1
434	in Rvc2 staccato dot rather than '
451	in Rvc2 no slur
460	in Rvc2 no ' to n. 2
461	in Rvc2 slur from n. 4 grace note to n. 7
511	in Rvc2 no ^ to n. 1
541	in Fpno *même position* marking from n. 5
569	in Rvc2 ≻ instead of ^ to n. 2
573–574	in Rvc2 ≻ instead of ^ to all notes
596	in Rvc2 no *pp*
604–605	in Fpno ≻ from b. 604 n. 2 through b. 605 n. 1
638	in Rvc2 staccato dot instead of ' to n. 2
644	in Rvc2 no *p*
664	in Rvc2 staccato dot instead of ' to n. 2
695	in Rvc2 slur from the n. 4 grace note to n. 7
696b	in Rvc2 *cresc.* from n. 1 in Fpno
692f, 696f	in Rvc2 nn. 1–2 notated as [dotted quarter note]
742	in Rvc2 triplet marking added

Appendix II

readings in Es but not in Fo
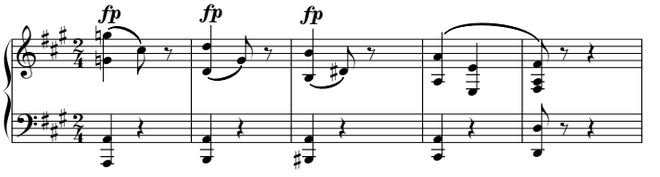
17	Va	no ≺≻
47	Bn1	no slur
48–49	Cl1	slur from final note of b. 48 to b. 49 n. 2, and second slur from nn. 2–3
83	Ob1	no staccato dot to n. 1
84	Cl1	no staccato dot
88	Fl2	no staccato dot to n. 1
96	V2	no staccato dot to n. 1
100	Fl2	no staccato dot to n. 2
100–101	Ob1,2	no staccato dots
107–109	Bn1,2	no staccato dots
109	Cl1	no staccato dot
113	V2	no tie into following bar
124	V2	no staccato dots
126	V2	n. 4 B♯ rather than C♯
128	V1	no slur from beat 4 into following bar
135	Bn1	no staccato dot
137–139	Fl1	notated octave lower with 8va____
138	Fl2	no staccato dot to n. 1
168	V1	no accent to n. 1
176	Va	no *p*
176–178	Cl2	no long slur over three bars, instead, a slur from b. 176 to b. 177, and a slur from b. 177 to b. 178
188	V2, Va	in Fo hairpin centered on n. 3 (as in the parallel reading in b. 17); in Es between nn. 3–4 (aligning vertically with V1)
211–212	Cl2	slur from b. 211 final note b. 212 n. 1
212	Ob1	no slur

Bärenreiter Leseprobe Sample page

	Ob1,2	no *sf* to n. 2
213	Cl1	no *sf* to n. 3
235	Ob1	staccato dot to n. 1
248	V1	no >
255–256	Ob1	no staccato dot to b. 255 n. 3 or b. 256 n. 1
261	V1	in Fo n. 3 read d″, which must be an error because it clashes with the d♯′ in V2; in Es original note scratched out and f♯″ entered
268–269	Cl1,2	no staccato dots
272	Tp1,2	in Fo read concert e♭, corrected to concert d in Es″
279–282	Hn1	no long slur to these bars
294–296	Ob2, Cl2	no long slur to these bars, instead a slur from n. 1 to n. 2 in b. 295
295–296	Cl2	slur from b. 295 n. 2 to b. 296 n. 1
297–298	Ob1	no slur
319	Fl2	no Solo marking
320–322	Bn2	no long slur over these bars, instead a slur from b. 321 n. 1
321–322	Ob2	no tie
324, 326, 329	Va	no *cresc.*
335	Bn1,2	no slur from nn. 2–
358	Fl2	no >
359	Fl2, B	*cresc.*
		the middle of bar
374–37		dded from b. 374 n. 2 t
4		3
		< fro n. 2
		other strings
		; in Es d ble
		ous four bars,
433		these bars, instead, a
		to b. 436, and addi-
		rom b. 437 to b. 438
456	Vc,	
456–460	Hn2	in Fo with ledger lines, in Es 8va notation
467	Tp1	no ^
472–473	Ob1,2, Cl1, Bn1, Hn1,2	> instead of ^ to each n. 2
480–482	Hn1,2	three bars rest
495	Tp1	no >
496–499	Ob1	slur from b. 496 n. 2 to b. 498 n. 2, and an additional slur from b. 498 n. 2 b. 499 n. 1
505–506	Timp	*pp*
506	Va	no > to n. 1
524	V1	n. 1 shortened to ♪, matching Cb and avoids a clash with Solo n. 2
561–562	Fl1, Timp, Vc, Cb	> instead of ^ to n. 2 of each bar
563	Bn1,2, Timp	*cresc.* from middle of bar
568	Ob1,2	no *sf*
578–579	V1	staccato dots added from b. 582 n. 2 to b. 583 n. 4
578–579, 582–583	Hn1,2	staccato dots
590–593	Bn1,2	no staccato dots
605	Cl1	< from b. 605 n. 1
606–607	Cl2	no slur
611	Cl2	in Fo concert g, this corrected in Es to concert f ♯
641	Cb	slur from n. 2
643	Fl1	no slur from n. 3
669	Ob1,2, Cl2	> to n. 1
671	Bn2	no ^ to n. 1
677	Va	> to n. 3
680–681	Fl1,2	in Fo notated with ledger lines, in Es read 8va notation
	Va	> to n. 5 of each bar
	Vc, Cb	> to n. 2 of each bar
703	Ob1	no slur into 704
746	Va	single stems, implying double stops rather than divisi
747	Timp	>

note changes in the piano part of Brahms Archive reprint Rp

34	l	n. 2 an octave higher
62	rh	no d′
86–87	rh	no d♯′
99	lh	no f on beat
155	rh	d♯′ rather than c♯′
		in second chord c♯′ rather than [d′]
168	rh	second chord with d′ added
177	rh	fourth chord with b′ on top instead of a′
203	lh	n. 2 an octave higher
211	lh	n. 2 g♯ instead of e
227	rh	no d′ in first chord
335	rh	n. 2 𝅗𝅥.
345, 347	rh	a′ added to first chord
393	rh	top note a′ instead of d″
400	rh	fifth note of second voice e′
443	rh	n. 2 altered ♩ with added lower octave
471	rh	no g″
514	lh	no d′
517–518	rh	no b♭′
523	rh	first chord d″–g″–b♭″ – and slurred in from the previous two bars
529	rh	first chord e″–a″–c‴ – and slurred in from the previous two bars
536	rh	no e′
644–648		see NB 1



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.