

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 —

Klavierauszug / Piano Reduction



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA08839-90
DBA01518-90

INHALT / CONTENTS

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

Aufführungsdauer / Duration: ca. 25 min.

Zu vorliegender Ausgabe sind die Dirigierpartitur und das Aufführungsmaterial (BA08839 bzw. DBA01518) erhältlich sowie eine Fassung der Herausgeberin für Solo-Violoncello und Streichquartett (BA10967/DBA01530 bzw. DBA01164).

The full score and the complete performance material (BA08839 resp. DBA01518) are also available, as well as a transcription for solo violoncello and string quartet by the editor (BA10967/DBA01530 resp. DBA01164).

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.



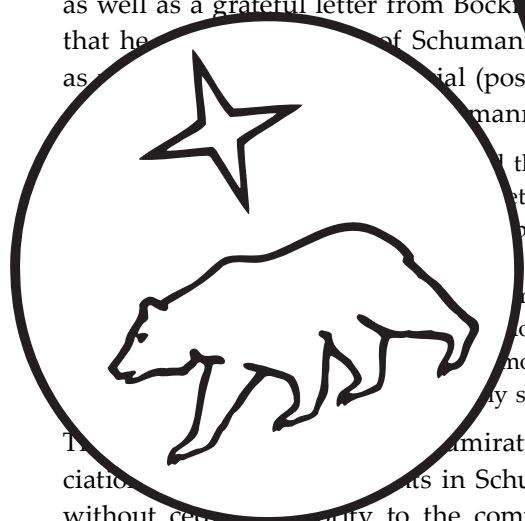
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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, full, and effective" ("umsichtig, gewandt, effektiv")²³ as well as a grateful letter from Bockmühl indicating that he had transcribed Schumann's own Lieder as well.



...ial (possibly with special permission from Schumann): ... them delightful ... etic way ... only beauty of the po ... have produced a ... music. On three ... o; the other ... monically comple ... y so limited.²⁴ ... admiration and appreciation ... in Schumann's music, without ceasing to attribute 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 transcrip-

tions 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 performer, composer and artist by profession, the violoncellist 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 Paganini, and overcomes every conceivable difficulty. His compositions enjoy general recognition; the best proof of their equality and usefulness. It is a pleasure to honour such acquaintances as Mr. Bockmühl – he is a true artist!²⁸

Schumann seems to have written to Bockmühl outlining the idea in the autumn of 1852, either because he had heard that Bockmühl was planning to relocate from Frankfurt to Düsseldorf, or because his reading sessions with Krumpholtz 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 Melodien 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.

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 494–519] should be made a little easier here and there, because the register is low, so that in certain bars the intonation becomes difficult with & even without orchestra".³⁵ Bockmühl also began the process of marking the cello

concerto and made the mark the u. Name: I have used the title position necessary. Then I have wisely and indeed rather extended more fluently and sounds with other fingerings.³⁶ In to add the missing dy- add them in this co-³⁷ Bockmühl began to voice more the third movement, having colleagues, Carl Ripfel (1799– 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 music for orchestra. At the heart of this critique was the concept of a concerto's final movement as a more-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 23 December 1851 suggests that Schumann had not responded well to the cellists' criticism, and had no plans to alter the third movement.⁴⁰ After they reached this impasse, Bockmühl's moment to premiering the concerto frustrated (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 frühen 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.

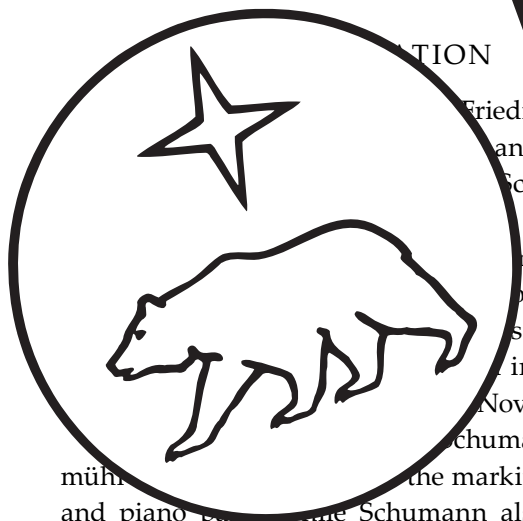
41 Bockmühl, letter to Schumann, 25 December 1851.

42 Bockmühl, letter to Schumann, 3 March 1853.

43 Bockmühl, letter to Schumann, 25 April 1852.

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



...Schumann and Bockmühl... the markings in the cello and piano parts. 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, and 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 line).

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

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 not merely a virtuoso but a “sterling musician who pays homage to serious art.” London press was less gentle to Schumann’s cellist, Luigi Liatti (1822–1901) performing a cheerfully renowned concerto which some kraut in the press nor for the di- Liatti, the “mod- making it on?” It erto’s persistent to play made concerto canon a cellist’s reputa- at musical work. After a p- aquard (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 enthusi-

asm.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 turn 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 a new generation.

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.

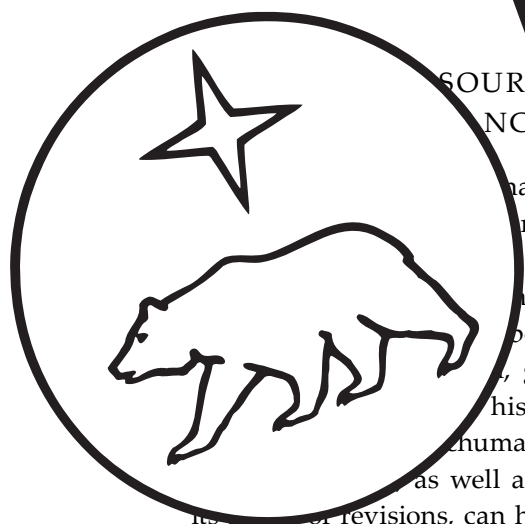
74 Breitkopf & Härtel, “Rob. Schumann’s Werke, herausgegeben von Clara Schumann: Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe: Partitur und Stimmen” (Leipzig, 1879). The Introduction in particular sounds strong notes of classicism fused with German nationalism.

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 excerpts 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.

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 Kenaway 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

SOURCES FOR
PERFORMANCE PRACTICE
Schumann's own writings on music and his relationship to the various performance practices of his time.⁷⁶ Within these writings, about the written and oral traditions, granting us many potential insights into his imaginative universe. In Schumann's sketch for the Consone Quartet, as well as his autograph (A), with its many 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.

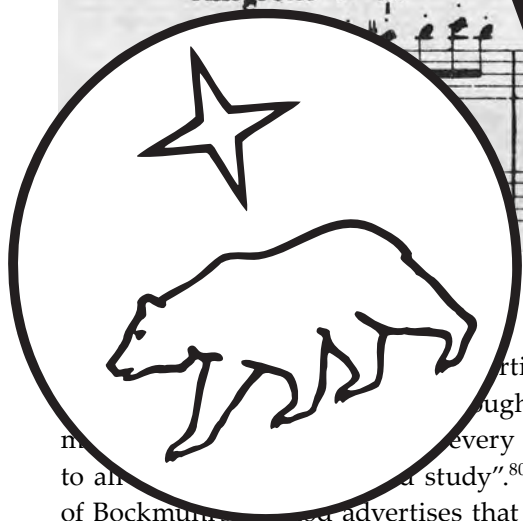
Robert Bockmühl's publications

Robert Bockmühl's playing is a particularly good entry point for understanding the specific markings in the concerto. Since he had 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

artists who know enough", and recommended it to every pupil, but also to all who study".⁸⁰ The title page of Bockmühl's method advertises that it is 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):

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

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", *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.

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)

Martelé, 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 martelé 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 martelé and slightly closer to the middle of the bow (but still in the upper half). (Example No. 4, next 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.

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

Other key figures in the Schumann circle

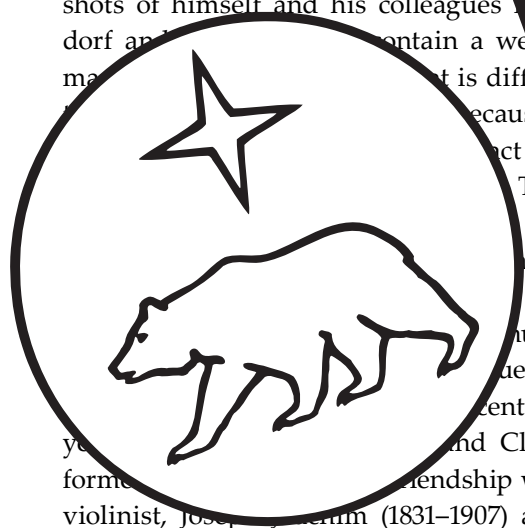
A useful companion for Bockmühl's bowing and fingering advice can be found in the *Violinschule* and personal score annotations of Ferdinand David (1810–73), a personal friend of Schumann's and the concertmaster of the Leipzig Gewandhausorchester during Schumann's Leipzig years.⁸⁵ David's markings contain 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 satirical shots of himself and his colleagues in both Düsseldorf and Leipzig. His drawings contain a wealth of performance advice, but it is difficult to find in them the same level of detail as Bockmühl's, because they capture the spirit of music-making rather than the technical specifics. They also show Reimers' (and Schumann's) understanding of cello and bow, and his (and Schumann's) (arguably early) bowing and fingering advice. Schumann trusted Reimers as a key figure in the Schumann circle in the last years of his life. Reimers' friendship with the young violinist, Joseph Joachim (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 me as few others do".⁹¹ Reinecke's piano rolls are particularly well 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 part of Schumann's generation rather than Bockmühl's, and were even called "the Joachim 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 Siebert), 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.

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 P₁): " and sfz (possibly an engraver's reading of fz, which for some

composers carried different implications). To make sense of these, it is first necessary to understand something of the accentuation practices of the nineteenth-century era: musicians would have been familiar with accent markings at the time, as attested by cello methods by Friedrich Rombert (1809) and Bernhard Romberg (1829), and the ability to choose different accents within a phrase was still an important pedagogical method that can be seen in the bowings and fingerings. See in particular the *Schule* for advice on shifting and portamento. The pedagogical editions of Romberg's *Concerto* and the connection 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 pedagogical 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 Matthias Lussy's *Traité de l'expression musicale* (1874):

Metrical accentuation (accent métrique) emphasised the strong beats within the metre

Rhythmic accentuation (accent rythmique) 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, apoggiaturas, 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 Matthias Lussy, *Traité de l'expression musicale: accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale* (Paris: Heugel, 1874), p. 92.

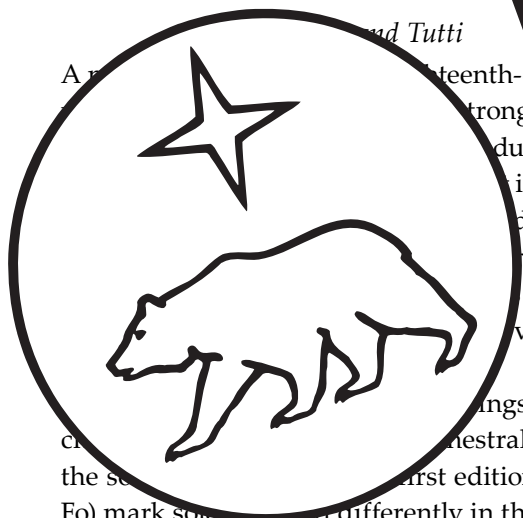
¹⁰⁰ Fanny Davies, "On Schumann – and reading between the lines", *Music and Letters* (1925), pp. 214–223.

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

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.



And Tutti
A nineteenth-century performer has strong evidence that reduced their number is more difficult to pull out, although orchestra parts for for violin and survived well in
ings contain a few
ch orchestral forces during
the solo first edition parts (Source
Fo) mark solo differently in the winds versus
the strings, with the cello solo sections marked "(Solo)"
in parentheses in the wind parts, "Solo" with no pa-

rentheses 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 force 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). Here, 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 *divisi*, marked simply "Vcl I" and "Vcl II", where, 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 746), 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.

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.

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).

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 c-beat marked V. It may be the case that he had a down bow in mind here. However, Grütz- macher and Davydov both mark up bow.

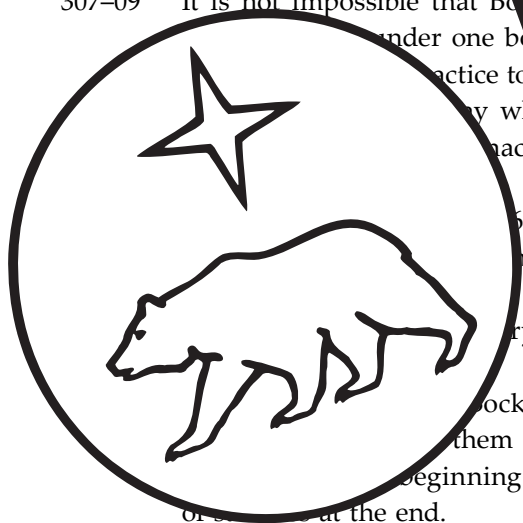
307–09 It is not impossible that Bockmühl played under one bow, although it is a practice to break up long notes, especially when the length is indicated by Grütz- macher and Davy- (1863–1941) records that the cello part is “somewhat retr- of the then. Bockmühl's method of bowing them from the note, beginning and a moment or so later at the end.

378, 392 Although the tradition of spontaneous orna- mentation was dying out during Schumann's lifetime, Grütz- macher wrote in a letter from 1876 that no cellist would play an imme- diate 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 slur- ring or accentuation.

496–530 This passage is cut in several hand-anno- tated copies of the Concerto from the nine- teenth century, possibly supporting Bock- mühl and Ripfel's view that the third move- ment should be more like a rondo than a sonata form with a development.¹¹¹

714–718 This alternative passage is the only one in the Concerto to be marked “Oder” rather than “Erleichtert”, possibly because Bock- mühl considered a flying stroke to stroke in both directions over four strings either im- possible or highly inadvisable on the cello. Grütz- macher and Davydov's editions both in- clude the option of a much more com- mon 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 Mendels- sohn'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 Grütz- macher, letter to Peters, 24 December 1876.

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

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 es mit dem Solisten befreundeter Cellist. Man denke etwa an Luigi Boccherini (1743–1805) und Bernhard Romberg (1767–1841), deren Ehrgeiz als Instrumentalisten zur Veröffentlichung ihrer Konzerte führte. Gelegentlich wurde der Name des Komponisten in einer Rezension erwähnt, entweder weil der Komponist bekannt war, dass der Solist ein Cellist war, oder aber weil der Komponist nicht so wichtig war wie der Solist.³ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rückte die öffentliche Aufmerksamkeit von den Konzerten der Cellisten zugunsten der Konzerte der Violoncellisten. Man merkt heraus, dass sich ein neues Bewusstsein herausbildet, dass sich ein solches Werk verkörpert und ein solches Ereignis einer Aufführung.³ Zwischen diesen beiden Aspekten zeigt sich ein Wandel. In zahlreichen polemischen Schriften, die in den 1830er- und 1840er-Jahren über das Wesen und den Wert des Virtuositums veröffentlicht wurden – als dessen Vertreter galten einerseits reisende Berufsmusiker, andererseits aber auch eine beeindruckende Zahl an Dilettanten, also jene beruflich unabhängigen,

wohlhabenden Musiker, die virtuosos 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 Weber, wie Rietz die lobenswerte Bemerkung zeigen, die oberflächliche Gattung des Konzerts mit „künstlerischem, musikalischem Wert“ zu versehen. Rietz habe „immer auf den ersten blühlichen, vorzugsweise zum getragenen Gesange sich eignenden Character der Violoncells Rücksicht genommen und es verschmäht, von gewissen, der Natur des Instruments Gewalt anthuenden Künstlichen und kleinlichen Spielereien, z. B. mit Trillerlangaffekten, übermässig angewandten Harmonikaden, Flageolettönen u[nd] dergleichen [sic] die Wirkung seiner Composition abhängig zu machen.“ Hier wird also dem Cello ein eigener Charakter zugeschrieben, der 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.

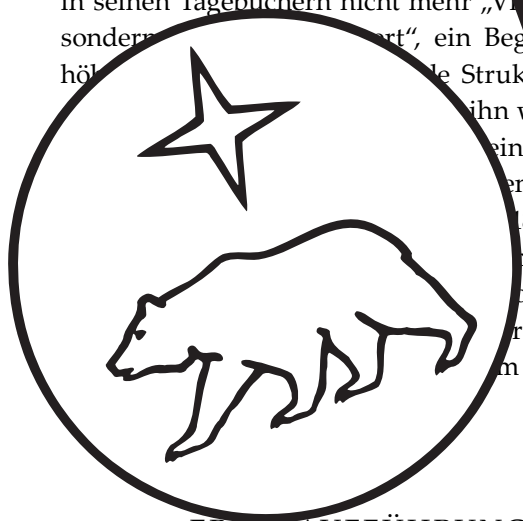
4 Vgl. Dana Gooley, „The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century“, in: *Franz Liszt and His World*, Princeton 2006, S. 92–110.

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

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

Adagio und Allegro op. 70,⁷ die *Fantasiestücke* op. 73⁸ 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. Allerdings am 24. Oktober mit der Orchestrierung fertig war, hat er es in seinen Tagebüchern nicht mehr „Violoncellostück“, sondern „Violoncelloconcert“, ein Begriff, der einen höheren Grad der Strukturierung suggeriert, und es hat ihn wohl es kein virtuoses, sondern ein musikalisches Werk. Im Tagebuchheft vom 16. November 1896 am 16. November mit der Idee des Konzerts angetreten hat er [Robert Schumann], das mit seiner Cellocharaktere



ERSTE AUFFÜHRUNGEN

Der erste Hinweis auf einen mit dem Schumannschen Konzert in Verbindung stehenden Cellisten findet sich im Haushaltsbuch der Schumanns (Eintrag

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.

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 hin¹³ 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 sich häufig mit ihm zum Kammermusikspiel trafen.¹⁵ Ein von Schumann signiertes und mit dem 12. Juli 1852 datiertes Albumblatt umfasst die Anfangsseite des Cello-Konzerts und die Zusage, Herrn Reimers in Andenken vier gnußreichen Stunden zur Erinnerung“¹⁶ – vielleicht ein Hinweis auf mehrmaliges Durchspielen des Konzerts oder auf Proben mit Robert und Clara Schumann am Klavier. Nachdem Reimers im März 1852 nach Bonn verzogen war, wurde sein musikalisches Mitwirken bei den Schumanns seltener, brach aber nicht ab: Das Haushaltsbuch verzeichnet seine Beteiligung an den Weihnachtstage 1852 und 1853 sowie das gemeinsame Durchspielen von Schumanns Bearbeitung der Bachschen Cello-Suiten für Cello und Klavier (RSW, Anh. 12) und der heute verschollenen Romanzen (RSW, Anh. 15). 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

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 und 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-107408/lot.126.html, abgerufen 23. Juli 2024.

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

18 Ebd., S. 557.

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, was die 26 erhaltenen Briefe an den Komponisten sowie zahlreiche Einträge im Haushaltsbuch der Schumanns über Besuche des Cellisten belegen.³¹ Dem Konflikt der Briefe nach war die Beziehung zwischen ihnen keineswegs eng. Jedoch scheint es eine gewisse Lücke zwischen dem Abreise entan-
köchen sich Ein-
Haus Schu-
mühl zu nächst
nobil & park
ührung in Frank-
Schumann mit, er
haben begonnen, und
versie-
in: „Für einen gewandten
rein intonieren-
isten bietet das Concert eigent-
lich keine unpraktische Schwierigkeiten; im Gegenteil 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 Into-

nation 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 flüssiger gespielt wird & charakteristischer 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 zuvor seinen beiden Kollegen, dem Cellisten Carl Ripfel (1799–1876) und Christian Siedentopf (1818–1884), gezeigt hatte.

Ich kann Ihnen nicht sagen, daß dieser Satz etwas unpraktisch geschrieben ist & läßt sich vielleicht leicht ändern. Selbst leicht scheinende Stellen sind dem schwer im Fluß zu spielen & wäre es vielleicht interessant, wenn Reimers diesen Satz mit Ihnen spielte & Sie bemerkten sich die Stellen, wo es nicht gehen will. Das Violoncell ist ein gar unglückliches Instrument für wilden Fingersatz & wenigstens kann man ihn nicht bei längerer Dauer bewegen. Wenn ich die Partitur gehabt hätte, würde ich gewagt haben einzugeben Stellen, wo ich ändern proponirte & ist das doch noch schwerer, da Ihr Satz so fein durchdacht & jeder Note so sehr zu sehen. Wenn Sie nur Sie Selbst eine auslassen oder durch andere ersetzen dürfen.

Schumann, der ja ein anderes für uns arme Violoncellisten & lassen Sie uns dieß Concert nicht bloß als Composition sondern auch als ein Solostück 1^{re} 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.

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 1851 machte Bockmühl eine langsamere Metronomangabe vor, denn diese sei mit „Hörigkeit“ zu spielen, da der Character „sehr groß ist“.⁴⁴ Dies scheint zu zeigen, um die ideale Angabe immer wieder durchgelesen wurde. Die Angabe in Quelle A (heute in der Hand von Bockmühl) ist aber als „Beschmack“ jetzt mit Bogenstrich versehen. Ich werde ich es Ihnen dieser Tage so Ihnen so convenirt sauber abgeben. Schumann hat diese Bezeichnungen entweder akzeptiert oder mit Bockmühl an einer modifizierten Fassung gearbeitet, denn dieser schrieb im Oktober 1853:

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 frühen 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.

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 Konzert im November 1852 zunächst Friedrich Hofmeister und im darauffolgenden September Carl Lachhardt zur Veröffentlichung angeboten 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 ein durchaus heiteres Stück.“⁴⁷ Breitkopf & Härtel nahmen das Angebot mit einer Antwort vom 11. November umgehend an.⁴⁸ In den folgenden zwei Monaten arbeitete Schumann und Bockmühl die Bezeichnungen in der Solo-Celliststimme und im Clavierauszug weiter aus. Unterdessen ließ Schumann auch die Orchesterstimmen für das Stück 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[el]g[en] neuer Schuffterey“.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:

46 Bockmühl, Brief an Schumann vom 6. Oktober 1853.

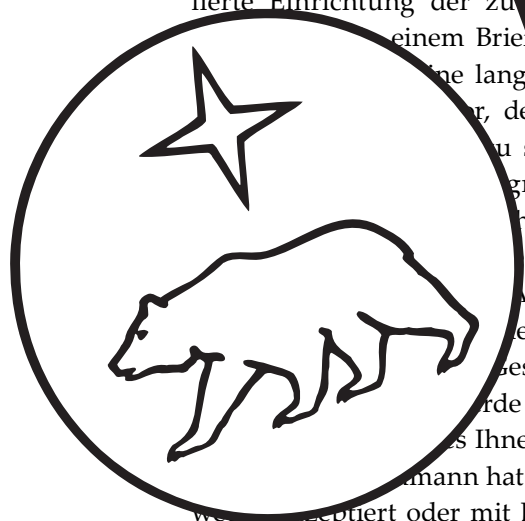
47 Robert Schumann, Brief an Breitkopf & Härtel, 3. November 1853, auszugsweise in *Robert Schumann's Briefe, neue Folge*, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 386f.

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.

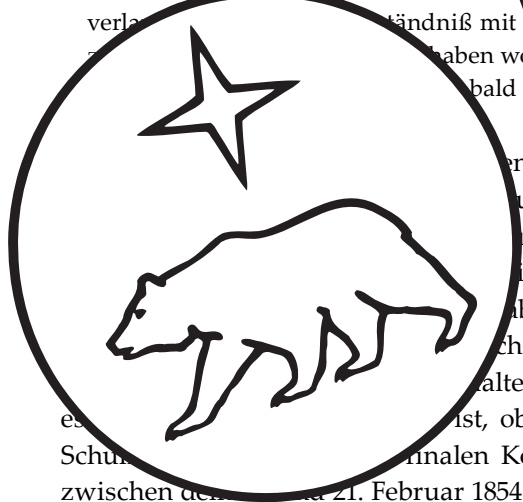
51 Siehe Bockmühl, *Werkverzeichnis*.



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 Klavierauszug (wahrscheinlich in der klein gestochenen Cello-Stimme) ergänzen wollte:

Daher senden wir Ihnen selbst die Pianofortestimme zu dem Violoncell Concert, welche Herr Bockmühl uns abverlangt hat. Ich verstehe das Verständniß mit Ihnen einige Bezeichnungen haben wohl die Güte, uns bald wieder zuzustellen.



Dennoch ist es offenbar der Forderung nach und schrieb am 21. Februar 1854 an Breitkopf & Härtel, dass Bockmühl ein sehr geschickter Cellist ist, der aber zu Ihnen über ihn das Concertstück schicken möchte (und schicke es, wenn Sie es für gut halten) und schicke es, wenn Sie es für gut halten, ob Bockmühl an Schumanns finalen Korrekturfahren zwischen dem 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 „gar Moliques klassischere Kompositionssprache, erachtete jedoch die beiden Konzerte als kompositorisch gleichwertig. Obwohl er einige von Schumanns „Süßsamen Harmoniefolgen“ (Bockmühl, S. 99, 126, 280, 304), lobte er das Werk: „Es enthält viel Schönheiten und lässt eine ernste würdige Ruhe fühlen; ebenso treffen Conception und formelle Ausführung [im heftigen]“⁵⁹ Als Konzertstück schätzte Böhmer Schumanns Konzert jedoch gegenüber den Anfängen von Molique als unterlegen ein, zumal letzterer „den Vorteil habe, ein Instrument zu spielen, das dem Cello ähnlicher ist.“

Die Forderung der Capricien und Passagen ist zwar allerdings nicht so rhapsodischer und melodischer Natur wie in der Capricien für Violine (op. 131), allein beide lassen sich oft (wenn nicht unbedingend) fühlen, so dass der Spieler, wenn diese noch sich selbst so recht zu Geltung bringen kann, welches doch auch Haupterforderniß eines guten Concertstückes sein muss. Dass ein solches als Compositionswerk vortrefflich sein und auch des Spielers rechtem 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.

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.

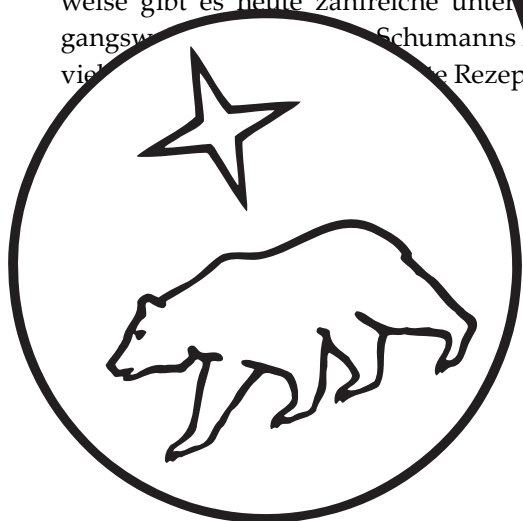


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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 viel breitere 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 seinen Beständen erteilte. Dank gebührt auch den Musikerinnen und Musikern, die bei praxisbezogenen Fragestellungen weiterhalfen, insbesondere dem Cello-Quartett, Emily Worthington, Mark Banger, Fiona Last, Philip Turbett, Katherine Spencer, Anna Drysdale, Jo Vithers, Howard Dann, Maria Filippova, Rosie Bowker, Guy Fildeman, Clara Lee Rous und Jamie Walton, sowie Olive Brown, Hilary Metzger, Jonathan Hawk und George Kennaway für ihre zahlreichen Bemerkungen zu Entwürfen. Schließlich sei auch Douglas Woodfull-Harris vom Bärenreiter-Verlag gedankt für seine wertvolle Anleitung und Unterstützung in jedem Stadium des Entwicklungsprozesses dieser Ausgabe.

Kate Bennett Wadsworth
(Übersetzung: Emanuel Signer)

⁷⁴ Breitkopf & Härtel, „Rob. Schumann's Werke, herausgegeben von Clara Schumann. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe: 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 Vielzahl an Hinweisen auf die Aufführungspraxis und die Handlungswelt, in der der Komponist wirkte und seine Musik zum Leben erweckte.

Bockmühls Schriften

Bockmühls Cellospiel ist ein besonders gutes Beispiel für das Verständnis der Spezifität des Cello-Konzerts. Da er mit Schumann eng zusammen gearbeitet hatte, wurden seine Aufführungen von Schumann als Komponist ab 1852 an der Cello- und Artikulation vornehmlich als gewissermaßen von Bockmühl beeinflusst. Ebenso sind die von Bockmühl entwickelten Bogenstriche und Fingersätze, die in seinen Ausgaben fanden und auch in der ersten Ausgabe wiedergegeben sind, wohl durch seinen 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“ empfohlen.⁸⁰ Die Titel-Seite wirbt damit, dass die *Etudes* bereits in den Konservatorien von Brüssel, München und Wien benutzt würden; eine zweite Auflage erschien 1868.⁸¹

Bockmühl macht detaillierte Angaben zu sechs Grundbogenstrichen, die er hauptsächlich aus der Meertschen Violinschule (Ausgabe 1845) übernahm (wenn auch die Etüden an sich ganz unterschiedlich sind).

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

Détaché à l'armé: Ein singlicher, 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)

Martelé: 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 Martelés 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.

All^o moderato. ♩ - 96. *Exécution.*

N° 1.

Andante sostenuto. ♩ - 60.

N° 2.

1^{re} Exercice Allegretto ♩ - 80. 2^e Exercice

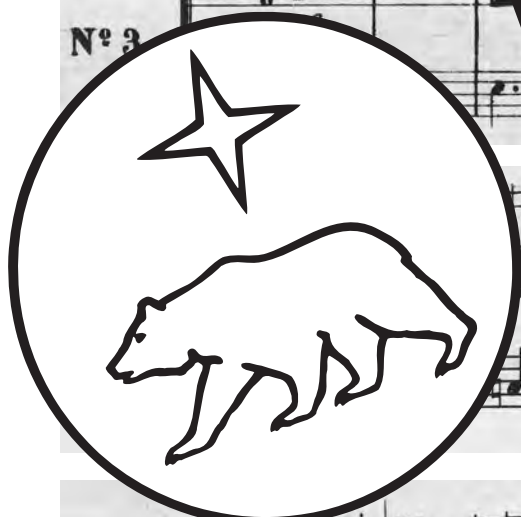
N° 3.

Allegro assai. ♩ - 132.

N° 5.

Allegretto ♩ - 72. *Exécution.*

N° 6.



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.



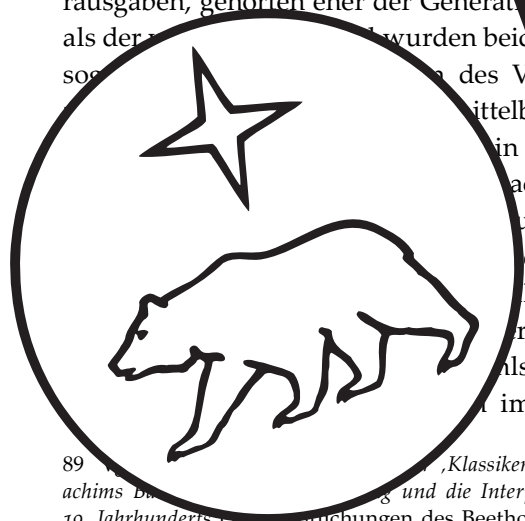
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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 Beckmühl die ersten Cellisten, die Schumanns Konzert herausgaben, gehörten eher der Generation Lischts an als der Schumanns. Wurden beide in der Presse so bezeichnet wie „des Violoncells“ be- mittelbar Bezie- in den folgenden Joachim und Clara und Fingersätze weichen Auffüh- lpädagogischer art eine gewiss als Annotatione immer im musi-



89 Vgl. Grützmacher, „Klassikervortrag“: Joseph Joachim, in: *Beethoven und die Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts* (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe IV, Schriften zur Beethoven-Forschung, hrsg. von Christine Siebert), 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.

kalischen 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 ersten Ausgabe potenziell verwirrend sein. In Quelle 1 verwendet Schumann eine Kombination aus *sf*, *<>* und *sf*, und in Quelle 2c gibt es noch zwei weitere Zeichen, die wohl aus Beckmühls heute verschollener handschriftlicher Cellostimme stammen (Quelle 1b und 1c, wie Notensetzer wohl die Bezeichnung *sf* 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 vor der Schumann-Zeit bei einem Musikstück ohne jegliche Akzentsetzung angewandt hätten. In der Mitte des 19. Jahrhunderts machten Friedrich August Kammner (1797–1871) und Bernhard Romberg

Beide Cellisten veröffentlichten auch Unterrichtsmaterial, das die Entzifferung ihrer Bogenstriche und Fingersätze hilfreich ist. Vgl. insbesondere Dawidows *Violoncellschule* bezüglich Lagenwechsel und Portamento sowie Grützachers 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 Grützachers pädagogischen Ausgaben erscheint *fz* nur in dynamisch lauterer 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.

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 komplett besetzt waren, ist dies analog zu den Streichern auf Bläser, Blech und Perkussion übertragen. Es wüssten sich sonst watschelte. Quelle Fo Be-
 Bären: Hier wird
 wobei die obere
 untere Vcl II
 1883 wurde an-
 einfach mit „Vcl I
 Jahrhundert wurde
 es eine dem ersten Stuhl
 des Cello untere den restlichen Celli
 zu überlassen. 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 Note jeweils etwas verschieden ausgeführt wurde – nicht so perfekt ‚zusammen‘, wie das heute üblich ist.

Die vertikale Abstimmung aller Stimmen hinsichtlich Phrasierung und dynamischer Nuancierung und Artikulation und der dadurch erzeugte musikalische Effekt der Synchronität 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, was aber nur für den Anfang und das Ende von Phrasen und „detachierten Passagen“ als un-
 essbar an. Bei einer „ausgehaltene[n] Note, zu einer
 angehörige[n] Phrase oder langatmigen Melodie“
 verteidigten sie aber die alte Praxis des freien Bogenstrichs innerhalb eines Streicherregisters, denn „so bewahrt diese Verletzung zarter Pflichten die Illusion einer Gesamtlegato, 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.

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.

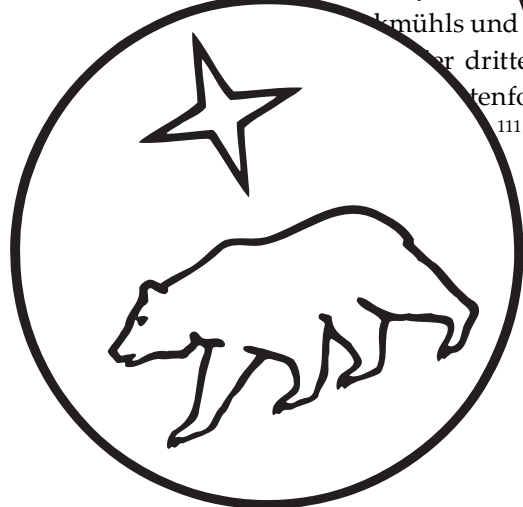
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

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.



Bockmühls und Rpfels Ansicht der dritte Satz eher wie Tenform mit Durch

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 Kombination von legato- und Staccato-Strichen ebenfalls, und zwar am Ende der Kadenz des ersten Satzes. Allerdings änderte er einige der originalen Sechzehntel-Arpeggios zu Triolen, wie in Schumanns Alternativ-Version an dieser Stelle.

Kate Bennett Wadsworth
(Übersetzung: Emma und Simon)

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).

Konzert

für Violoncell mit Begleitung des Orchesters
op. 129

Robert Schumann

Nicht zu schnell (♩ = 130)

Violoncello solo

Pianoforte

Fl., Ob.

Viol.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

11

Erleichtert:

cresc.

f

f

III

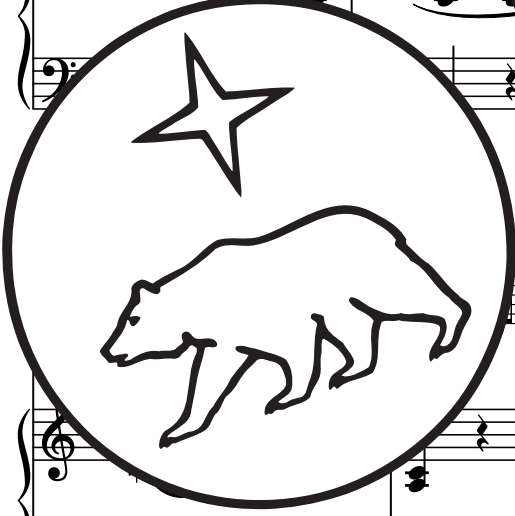
II 7 II

III

15 *f* *sf* *sf* *cresc.* *sf*

20 *fp* *cresc.* *cresc.*

30 *sf* *sf* *sfz*



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.

56

p

63

cresc. *p*

75

sf *f*

Musical score for measures 80-84. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs, ties, and dynamic markings *sf* and *f*. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes, marked with *p*. Fingering numbers (1, 2, 3, 0) and articulation marks (accents, slurs) are present.

Musical score for measures 85-93. The right hand continues the melodic development with trills (*tr*) and slurs. The left hand features more complex chordal textures. A large circular logo is overlaid on the left side of the page, containing a stylized bear silhouette and a five-pointed star. A large diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is also present across the center of the page.

Musical score for measures 94-97. Measure 94 begins with a forte (*sf*) dynamic. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The section concludes with a section marker **B** and a fermata. The left hand features triplets and a marcato (*marc.*) marking in the final measures.

98

98

sf *f* *p* *f* *sf*

104

mf *sf* *fp* *p* *fp* *fp*

115

sfz *sfz* *p* *f* *p*

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.

142

Musical score for measures 142-147. The score is written for a piano and a cor Anglais (labeled 'Cor.'). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The cor part has a melodic line with triplets and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

148

Musical score for measures 148-158. The score is written for a piano and a cor Anglais. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The cor part has a melodic line with slurs and triplets. The key signature has two flats. A large circular logo is overlaid on the left side of the page, featuring a stylized bear and a star. The text 'Bärenreiter' and 'Leseprobe' is written diagonally across the page, and 'Sample page' is written below it. Dynamics include *cresc.*, *sf*, and *p*. A section marker 'II -' is present at the end of measure 158.

159

Musical score for measures 159-164. The score is written for a piano and a cor Anglais. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The cor part has a melodic line with slurs and triplets. The key signature has two flats. Dynamics include *cresc.*, *sf*, and *p*. A section marker 'I' is present at the end of measure 164.

Erleichtert:

165

170

cresc.

sf

p

p

cresc.

180

cresc.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

185 Erleichtert:

Measures 185-190 of the musical score. The top system features a bass line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a four-measure rest in measure 185, followed by a series of chords and eighth notes. The bass line has a melodic line with a four-measure rest in measure 185, followed by a series of eighth notes and a four-measure rest in measure 189. The piano part includes a four-measure rest in measure 185, followed by a series of chords and eighth notes. The bass line has a melodic line with a four-measure rest in measure 185, followed by a series of eighth notes and a four-measure rest in measure 189.

190

Measures 190-200 of the musical score. The top system features a bass line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a four-measure rest in measure 190, followed by a series of chords and eighth notes. The bass line has a melodic line with a four-measure rest in measure 190, followed by a series of eighth notes and a four-measure rest in measure 194. The piano part includes a four-measure rest in measure 190, followed by a series of chords and eighth notes. The bass line has a melodic line with a four-measure rest in measure 190, followed by a series of eighth notes and a four-measure rest in measure 194.

201

Measures 201-204 of the musical score. The top system features a bass line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a four-measure rest in measure 201, followed by a series of chords and eighth notes. The bass line has a melodic line with a four-measure rest in measure 201, followed by a series of eighth notes and a four-measure rest in measure 203. The piano part includes a four-measure rest in measure 201, followed by a series of chords and eighth notes. The bass line has a melodic line with a four-measure rest in measure 201, followed by a series of eighth notes and a four-measure rest in measure 203.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

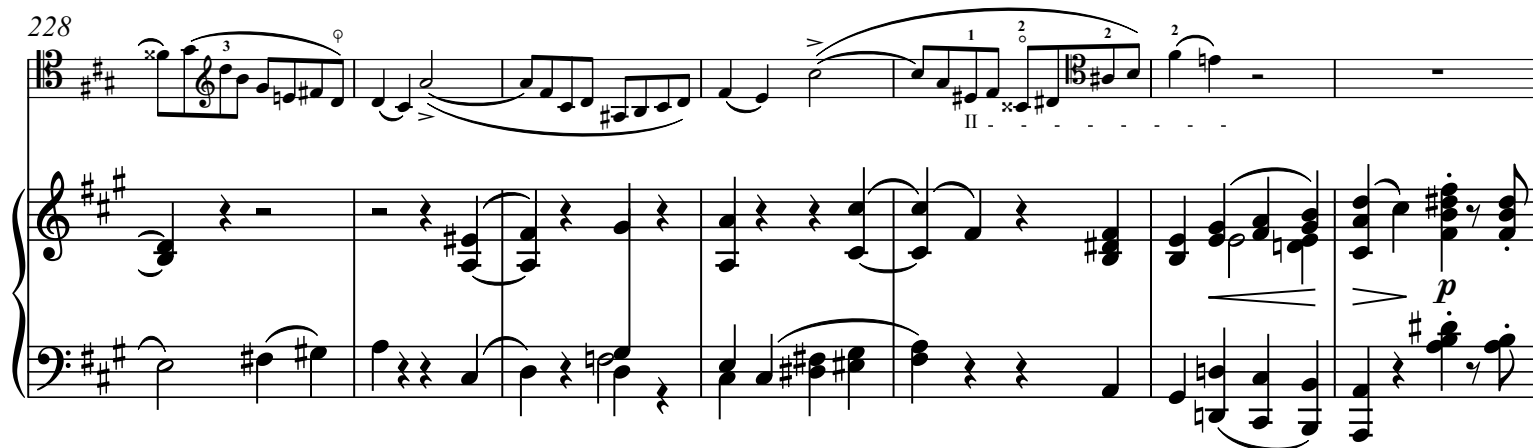
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

228



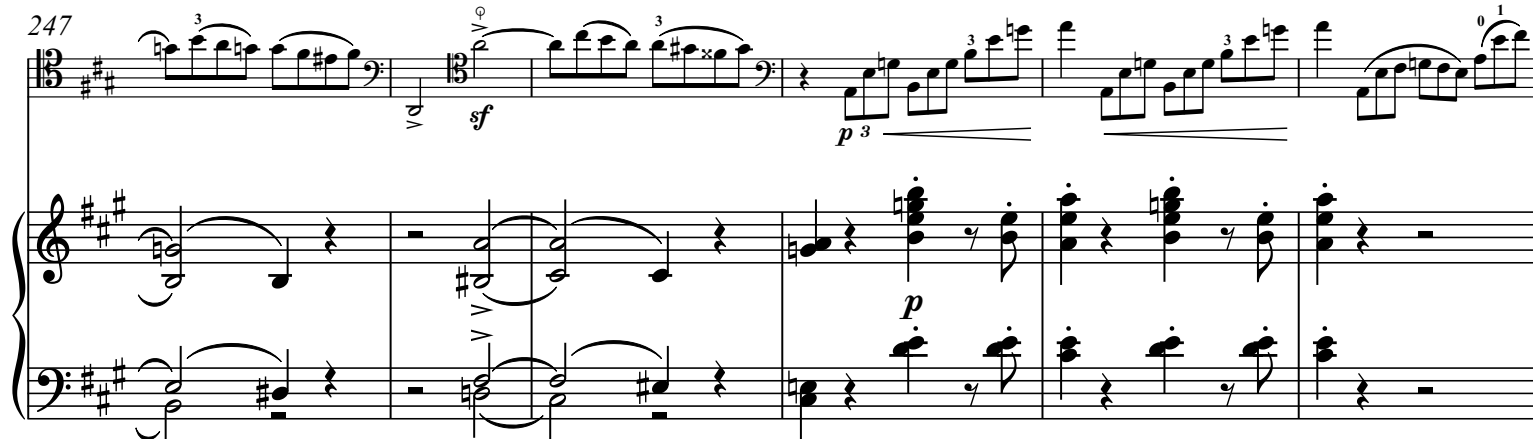
Measures 228-234. The score is in 3/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The upper staff features a melodic line with triplets, slurs, and fingerings (1, 2, 2). The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

235



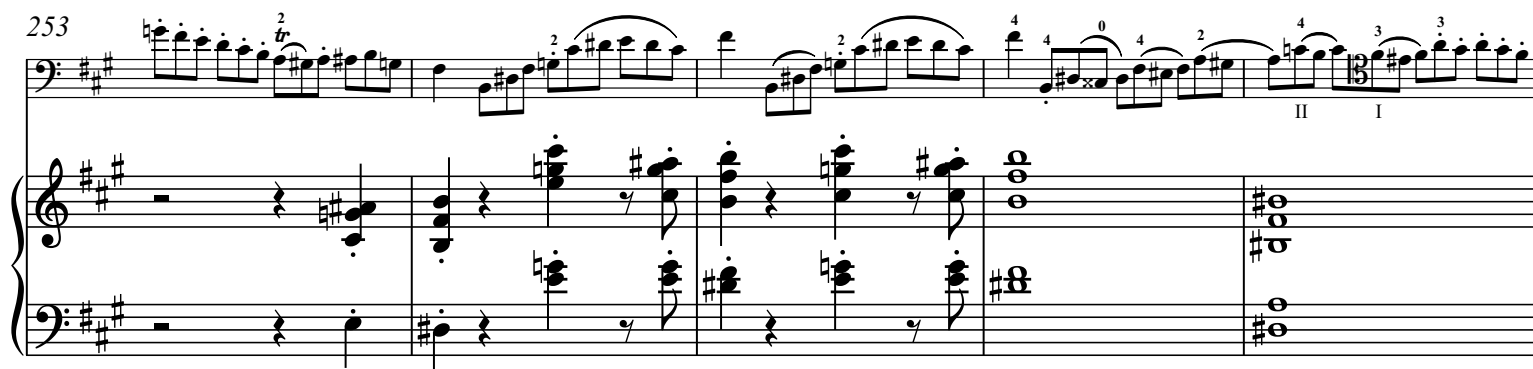
Measures 235-246. The score continues in 3/8 time with two sharps. The upper staff includes triplets, slurs, and fingerings (1, 3, 1, 3, 4). The lower staff features chords and single notes. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *sf* (sforzando). A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid diagonally across the page.

247



Measures 247-253. The score continues in 3/8 time with two sharps. The upper staff features triplets, slurs, and fingerings (3, 3, 3, 3, 0, 1). The lower staff includes chords and single notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano).

253



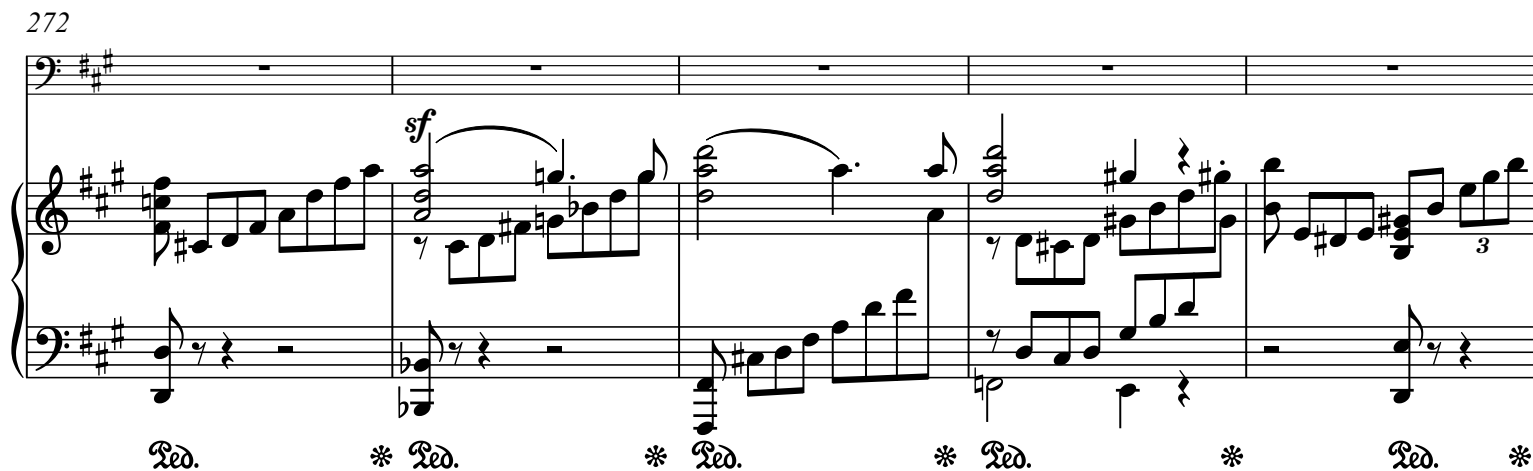
258



263



272



Red.

* Red.

* Red.

* Red.

*

Red.

*

277

Musical score for measures 277-282. The score includes a Solo part for the first staff (marked *fp*) and piano accompaniment for the second and third staves. The tempo is marked "Etwas zurückhaltend".

Langsam (♩ = 63)

283

Musical score for measures 283-291. The score includes a Solo part for the first staff (marked *fp*) and piano accompaniment for the second and third staves. The tempo is marked "Langsam (♩ = 63)".



292

Musical score for measures 292-301. The score includes a Solo part for the first staff (marked *sfp*) and piano accompaniment for the second and third staves. The tempo is marked "Langsam (♩ = 63)".

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.

316

Fl.

320 **Etwas lebhafter**

Solo

f *più f*

cresc. *p*

chelle

cresc. *f* *sf* *ff* *f*

334

f *f*

l.H. *l.H.*

18

schneller und schneller

340

cresc.

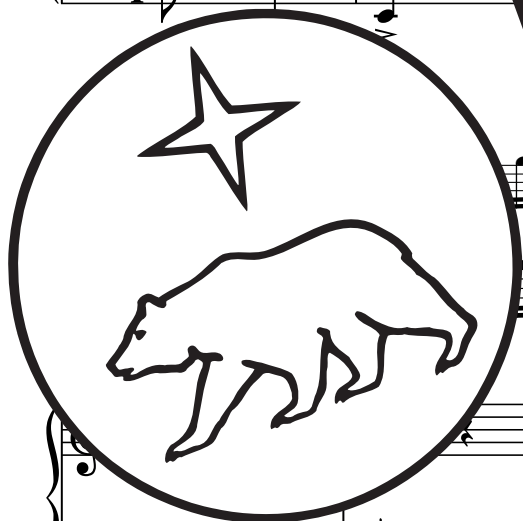
345 Sehr lebhaft ($\text{♩} = 114$)

cresc.

sf

f

p



359 I

cresc.

trem.

f

sf

sf

365 Solo

f *sf* *sf* *p*

372

sf *sf* *K* *p*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

384

cresc. *cresc.* *p* *cresc.* *p*

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.

422

fp *fp* *fp*

M

430

sf *sf* *sf*

fp *fp* *fp* *fp*

448

22

456

III e II

p

sf

1 3 1 3

1

464 N

f

sf

sf

sf

p



478

Cor.

486

Musical score for measures 486-493. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated above certain notes. The piece concludes with a double bar line.

494 **P**

Musical score for measures 494-512. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated above certain notes. The piece concludes with a double bar line.



513

Musical score for measures 513-520. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated above certain notes. The piece concludes with a double bar line.

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.

547

R

III 3 3 III 3 3

f *sf* *sf*

554

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

sf *sf* *sf*

cresc.

f *sf*

trem.

568

Solo

f *sf* *sf*

p

576

sf *sf* *cresc.*

583

cresc. *cresc.* *cresc.* *p*

599

sf *cresc.*

606 S

Measures 606-612, system 1. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The bass staff has a whole rest in measure 606. The treble staff begins with a half note G4, followed by eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

613

Measures 613-619, system 2. The score continues with piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *fp* (fortissimo piano), and *f* (forte). Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3. A large circular logo is overlaid on the left side of the system, containing a stylized bear and a star.

286

Measures 286-292, system 3. The score continues with piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *fp* (fortissimo piano). Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4. A large circular logo is overlaid on the left side of the system, containing a stylized bear and a star.

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.

668 U

Measures 668-674. The score is in D major (two sharps). The bass line is mostly rests. The treble and bass staves of the piano part feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, with accents (^) and dynamic markings *f* and *sf*.

675

Measures 675-684. Measures 675-684 are marked as a 'Solo Cadenza'. The score includes dynamic markings *f*, *sf*, and *p*, and articulation like *cresc.* and *III*. A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid diagonally across the page. On the left, there is a circular logo containing a stylized bear and a five-pointed star.

685e

Measures 685e-694. The score continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, with accents (^) and dynamic markings *f*, *sf*, and *p*. It also includes articulation like *cresc.* and *III*.

V Im Tempo

688

sf *f* *p*

697

ff

714 *ossia:*

ff *red.* *

721

W Schneller

721

W Schneller

immer ff

l.H.

730

730

Erzähler

f

746

746

sf

ff

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.