

Edition Eulenburg
No. 786

SCHUMANN

CELLO CONCERTO

A minor/a-Moll/La mineur

Op. 129



Eulenburg

ROBERT SCHUMANN

CELLO CONCERTO

A minor/a-Moll/La mineur
Op. 129

Edited by/Herausgegeben von
Max Hochkofler



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VII
I. Nicht zu schnell	1
II. Langsam	35
III. Sehr lebhaft	45

© 2014 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

‘In the past month he [Robert] has composed a cello concerto that I really like and that appears to me written so especially right in the cello character’,¹ records Clara Schumann in her diary on 16 November 1850. Yet it was still some time before the work – after an occasionally curious genesis – actually saw the light of day. Robert Schumann (1810–1856) undertook a convalescent trip to Dresden from Leipzig in 1844, a year marked by health crises and unfulfilled hopes of being Mendelssohn’s successor at the Leipzig Gewandhaus. It was to become for now a longer-term change of residence. Artistically fruitful years followed, with nine chamber-music works and lieder, symphonic and dramatic works (including the opera *Genoveva*). But Schumann also paid increasing attention to solo works with orchestral accompaniment: the *Fantasia* conceived in 1841 was reworked into a piano concerto (Op.54); in 1849 he wrote the *Konzertstück* in F major for four horns, Op.86, and *Introduktion und Allegro appassionato* for piano, Op.92, and finally the Cello Concerto in A minor, Op.129. The latter was indeed one of the first works completed in Düsseldorf, now his new residence: there in September 1850 he had accepted the position of municipal music director – it was to become the only official position of Schumann’s professional life.

After the ‘often dull, trivial works, meant only as extreme virtuoso art pieces’, the review greeted the first edition of Schumann’s Cello Concerto as a ‘real concerto’.² The plan for such a work dated back already to the year 1849, when Schumann entered a ‘piece for cello with orchestra’ into his *Projektenbuch*.³ From his

diary it can then be inferred that he sketched it between 11 and 16 October of the following year and was finished on the 24th of the same month;⁴ on 1 November he once again revised the ‘Concert Piece’, thus the title of the autograph score.⁵ What transpired after the composition was completed was, nonetheless, not a successful (or even perhaps criticised) premiere of the concerto, but years of tenacious and, for Schumann, ignominious struggle for a first public performance. To be sure, there was already a private play-through of the work on 23 March 1851 with the cellist of the Düsseldorf orchestra Christian Reimers (and the concertmaster Joseph Wilhelm von Wasielewski, and probably with piano accompaniment), but Schumann failed in his attempt to prevail upon the Frankfurt cellist Robert Emil Bockmühl to play the premiere. After the latter had received the solo part, he praised the work, but repeatedly requested corrections, especially in the last movement; this he finally wanted to have replaced entirely. The concerto was to be played in Frankfurt, yet Bockmühl became ill, stepped aside, kept suggesting changes and, in 1852, moved to Düsseldorf. There, Schumann placed it already on the programme of the 10th subscription concert on 20 May 1852 – but Bockmühl backed down at the last minute.

Schumann, who had incidentally in his youth learned to play not only piano, but also flute

Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf (= *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Series VIII: Supplement, Vol.6), (Mainz, London, etc., 2003), 544

⁴ *Robert Schumann: Tagebücher*, Vol.III: *Haushaltbücher*, Part I: 1837–1847, ed. Gerd Neuhaus (Basel and Frankfurt, 1982), 541f.

⁵ See Joachim Draheim: ‘Das Cellokonzert a-Moll op. 129 von Robert Schumann: neue Quellen und Materialien’, in: *Schumann Forschungen*, Vol.3: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Düsseldorf*, ed. Bernhard R.Appel (Mainz, London, etc., 1993), 249–264. It is the most comprehensive and important publication for the work’s genesis; the presentation of facts draws essentially on it.

¹ Quoted from Joachim Draheim: “‘Dies Concert ist auch für Violine transscribirt erschienen”. Robert Schumanns Cellokonzert und seine neuentdeckte Fassung für Violine”, in: *NZfM* 148 (1987), Vol.11, 4–10, here: 6

² *Neue Berliner Musikzeitung* 9 (1855), No.3 of 17 January 1855

³ See Margit L.McCorkle: *Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, unter Mitwirkung von Akio Mayeda und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, ed. by the

and cello, ignored Bockmühl's suggestions for improvement except for a metronome-marking reduction in the first movement, but tried to find a publisher for the opus. In November 1852, Schumann initially wrote to Friedrich Hofmeister who had published his Violin Sonata in A minor, but Hofmeister declined the cello concerto for economic reasons: the market for cello concertos was too small, it would be five years at the earliest before the costs would be amortised. Surprisingly enough, the cellist Bockmühl again got in touch with Schumann: on 20 December the concerto was actually given a trial play-through with Clara Schumann at the piano. Yet the premiere now rescheduled for the spring of the next year – in the 8th subscription concert on 31 March 1853 – again came to naught: the soloist informed the composer that his children had overturned the solo instrument and damaged it so that a performance could not take place.

Schumann's search for a publisher, after a rejection from a second publisher, Carl Luckhardt in Kassel – on account of work overload and also for financial reasons – was successful the next time around: Breitkopf & Härtel in Leipzig promptly accepted the work for publication, this 'quite bright piece' – thus Schumann himself.⁶ In August 1854 – after Schumann's suicide attempt and his voluntary commitment in a sanatorium – it was then published as solo part, orchestral parts and piano arrangement, although without the version with string accompaniment suggested by the composer. Schumann himself still corrected the galley proofs before his health collapse did not (at first) permit any more creative work. He meanwhile no longer had the cellist Bockmühl in mind as soloist for a premiere, since he will 'never be ready with anything'.⁷ And thus, as incredible as it may sound in the case of such a repertoire piece, when, where and with which interpreter the concerto was first performed in its original ver-

sion with orchestral accompaniment, long remained unclear. Only in more recent years has it been established that the premiere took place in Oldenburg on 23 April 1860. The chamber musician Ludwig Ewert was the soloist, Karl Franzen conducted the Großherzogliche Hofkapelle.⁸ There were further performances on 10 December 1867 in Breslau (with David Popper) and on 14 December 1867 in Moscow (with Bernhard Cossmann).⁹ The composer himself was not able to hear it during his lifetime.

In the estate of Joseph Joachim, violin virtuoso and Schumann's friend, was incidentally found – only in January 1987! – a violin part that turned out to be for a violin version of the cello concerto. It stems from a copyist who had written much for Schumann; only two bars are in the hand of the composer¹⁰ who had certainly arranged for the copy and transposition. Moreover, Dmitri Shostakovich revised the score in the 1960s at the request of the cellist Mstislav Rostropovich and, amongst other things, augmented in the process the orchestral scoring with piccolo, harp and additional horns, but took from the concerto much of its romantic aura. The original score was first published in 1883, thus long after the parts and the piano arrangement.

By Schumann's time, the cello concerto genre was in fact well developed by baroque composers such as Vivaldi and his successors Boccherini and Haydn, but still led a shadowy existence peripheral to the innumerable piano and violin concertos. The classical tripartite form with a fast introductory movement in the

⁸ See *Werkverzeichnis*, 544

⁹ Draheim: 'Robert Schumanns Cellokonzert und seine neuentdeckte Fassung für Violine', 7. Klaus Wolfgang Niemöller, article, 'Cellokonzert a-Moll op. 129', in: *Robert Schumann – Interpretation seiner Werke*, ed. Helmut Loos, Vol.2 (Laaber, 2005), 287–294, here: 293, writes otherwise, that it 'first' came 'to performance in 1868 [...] through authoritative cellists like David Popper in Breslau and Friedrich Grützmacher in Dresden'.

¹⁰ Draheim: 'Robert Schumanns Cellokonzert und seine neuentdeckte Fassung für Violine', 4f.

⁶ Quoted from the *Werkverzeichnis*, 545

⁷ Quoted from Draheim, 'Das Cellokonzert a-Moll op. 129 von Robert Schumann: neue Quellen und Materialien', 260

main-movement sonata form, a cantabile middle movement mostly in the A-B-A lied form, and a fast finale, as rondo or sonata-rondo form, is essentially retained in Schumann's work. But formally it strikes out on its own: already, the opening does not build on the traditional form model, because it is the soloist who begins and sets the thematic course. Furthermore, the opus is through-composed. (In his A minor concerto Saint-Saëns later followed him in this disposition.) Transitions lead seamlessly into the further sections. What, however, the work features in addition is the thematic unity: everything seems related to everything else, to be interwoven in a poetic manner; reminiscences persistently refer to what has already been introduced musically. The concerto has nothing in common with the brilliant virtuoso pieces of its time. Despite varying tempos and characters of the individual parts, a congenial unity in the formal and in the expressive is created, a poetic reflection in which the solo instrument standing in the forefront is part of the conception. From an orchestral 'portal' the introductory movement *Nicht zu schnell* grounds the cantabile and expressively sweeping theme in the solo cello. The orchestra takes hold of the varied material, after which the cello further develops the thematic arch. The composer dispenses with the classical double thematic exposition, by first the orchestra, then by the soloist. Pursued is the structure of the start of the movement: themes are deployed, further developed symphonically in the interchange of solo and tutti, working in the development section, in particular, with a new staccato triplet motif. The solo cello moves smoothly into the middle movement *Langsam* in F major. It is an inspired gem, radiating pure melody, in the Schumann fantasy style, scored in which are especially fine dabs of sound with a second solo cello. The thematic reference to the introductory movement, extending to the full quotation of the main theme in the winds, remains decisive and typical of the design as a whole. Odd little orchestral moments, dialoguing and recitative-like, interpose until Schumann accelerates the tempo and with

a small cadenza moves into the closing movement *Sehr lebhaft*, with a prominent first theme motivically split between soloist and orchestra. This apportioning technique and the reference to the melodic ideas of the previous movements also determine the lyrical secondary subject. All these are ideal bases for a lively development that is laid out in passages quite like chamber music – as earlier – in the orchestral movement. After the harmonic turn from A minor to A major the development heads for a small solo cadenza, but this – following the example of Mendelssohn's violin concerto – provides for an interconnected, gliding orchestral entrance and leads to a forceful and here again perfectly brilliant closing climax.

The review in the *Neue Berliner Musikzeitung* quoted above turned out to be ambivalent in its discussion of the first edition: it criticised the solo part in particular, in that the commentator apparently missed the vigour of a virtuosic piece, praising, on the other hand, the concerto in itself:

It contains much loveliness and lets a serious dignified repose be felt; likewise, conception and formal execution step decisively forth [as in the violin fantasy, Op.131]. The arrangement of the main ideas is clearer, more careful and flowing, and even the direction of the harmonic texture shows significantly more repose...

In 1870 the *Allgemeine Musikalische Zeitung* also criticised the relation of solo instrument and accompanying orchestra:

The composer evidently has the idea here of having the orchestra emerge from its ancillary position, not to subordinate the solo instrument, also not to oppose it, but to work together with it; creating from it then an orchestral piece with obligato cello, a mixed genre, which I cannot get used to for now.¹¹

Clara Schumann was, on the other hand, very taken with the work:

I once again played Robert's cello concerto and created for myself a very musically happy hour. The

¹¹ Quoted from Heinz von Loesch: *Schumann – Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll op. 129, (= Meisterwerke der Musik 64)* (Munich, 1998), 65

VI

Romantic, the impetus, the freshness and the humour, the most highly interesting interweaving thereby between cello and orchestra is really absolutely ravishing, and then of what euphony and profound sentiment are all the singing passages therein!¹²

Time has agreed with the positive evaluation: Schumann's cello concerto, a solo piece of rare penetration and expressive power, is numbered today with Haydn's works and Dvořák's B minor concerto as the masterworks in the repertoire for cello and orchestra. (Pablo Casals's championing of the work contributed essentially to its establishment in today's concert repertory.) Schumann, with his conception

of a non-virtuosic, but markedly cantabile, rhapsodic work, in which the orchestra deliberately withdrew and became blended with the solo part, initially met with opposition. Still, it was altogether a milestone in the development of the genre: if, up to the mid-19th century, the cello concerto remained a rare phenomenon, the genre flourished in later years – following this present concerto and its subsequent reception – with notable examples by Saint-Saëns, Volkmann, Lalo, Tschaikovsky (with his *Rococo Variations*) and others.

Wolfgang Birtel

Translation: Margit L. McCorkle

¹² Quoted from Draheim: 'Robert Schumanns Cellokonzert und seine neuentdeckte Fassung für Violine', 6

VORWORT

„Im vorigen Monat hat er [Robert] ein Violoncellkonzert komponiert, das mir sehr gefällt und mir besonders so recht im Cellocharakter geschrieben erscheint“,¹ vermerkt Clara Schumann am 16. November 1850 in ihrem Tagebuch. Doch bis das Werk tatsächlich – nach einer bisweilen kuriosen Entstehungsgeschichte – das Licht der Öffentlichkeit erblickte, dauerte es noch eine geraume Zeit. Robert Schumann (1810–1856) unternahm im Jahre 1844, das von Gesundheitskrisen geprägt war und die Hoffnung auf Mendelssohns Nachfolge am Leipziger Gewandhaus unerfüllt ließ, eine Erholungsreise von Leipzig nach Dresden. Es sollte zu einem vorerst dauerhaften Wohnortwechsel werden. Künstlerisch fruchtbare Jahre schlossen sich an: mit neuen Kammermusikwerken und Liedern, Symphonischem und Dramatischem (wie der Oper *Genoveva*). Aber auch den orchesterbegleiteten Solowerken schenkte der Komponist verstärkte Aufmerksamkeit: Die 1841 konzipierte *Fantasia* wurde zum Klavierkonzert, op. 54, umgearbeitet, 1849 schrieb er das *Konzertstück* F-Dur für vier Hörner, op. 86, und *Introduktion und Allegro appassionato* für Klavier, op. 92, und schließlich das *Cellokonzert* a-Moll, op. 129. Dieses vollendete er allerdings als eines seiner ersten Werke am wiederum neuen Wohnort Düsseldorf: Dort hatte er im September 1850 die Stelle als städtischer Musikdirektor angenommen – es sollte die einzige offizielle Stelle im Berufsleben von Robert Schumann werden.

Nach den „oft faden, trivialen, nur auf extreme Virtuosenkunststücke berechnete[n] Werke[n]“ begrüßte die Rezension des Erstdruckes Schumanns Konzert für Violoncello und Orchester als ein „wirkliches Concert“.² Der Plan für ein solches Werk reichte schon ins

Jahr 1849 zurück, wo Schumann in sein *Projekttenbuch* ein „Stück f. Violoncell m. Orchester“ eintrug.³ Seinem Tagebuch lässt sich dann entnehmen, dass er es zwischen dem 11. und 16. Oktober des darauffolgenden Jahres skizzierte und am 24. des gleichen Monats abschloss;⁴ am 1. November revidierte er das „Concertstück“, so der Titel der autographen Partitur, noch einmal.⁵ Was nach Abschluss der Komposition folgte, ist allerdings keine erfolgreiche (oder auch vielleicht kritisierte) Uraufführung des Konzertes, sondern ein jahrelanges zähes und für Schumann entwürdigendes Ringen um eine erste öffentliche Wiedergabe. Zwar kam es zu einem privaten Durchspielen des Werkes schon am 23. März 1851 mit dem Cellisten des Düsseldorfer Orchesters Christian Reimers (und dem Konzertmeister Joseph Wilhelm von Wasielewski und wohl mit Klavierbegleitung), aber Schumanns Versuch, den Frankfurter Cellisten Robert Emil Bockmühl zur Uraufführung zu bewegen, scheiterte. Nachdem dieser die Solostimme erhalten hatte, lobte er das Werk, erbat aber immer wieder Korrekturen, insbesondere im letzten Satz; diesen wollte er schließlich ganz ersetzt haben. In Frankfurt sollte das Konzert gespielt werden. Doch Bockmühl wurde krank,

³ Siehe Margit L. McCorkle: *Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. Unter Mitwirkung von Akio Mayeda und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, hrsg. v. d. Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf (= *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VIII: Supplemente, Bd. 6), Mainz, London usw. 2003, S. 544.

⁴ *Robert Schumann: Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher*, Teil I: 1837–1847, hrsg. v. Gerd Neuhaus, Basel und Frankfurt 1982, S. 541f.

⁵ Siehe Joachim Draheim: „Das Cellokonzert a-Moll op. 129 von Robert Schumann: neue Quellen und Materialien“, in: *Schumann Forschungen*, Bd. 3: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Düsseldorf*, hrsg. v. Bernhard R. Appel, Mainz, London usw. 1993, S. 249–264. Es ist die umfassendste und wichtigste Publikation zur Entstehungsgeschichte des Werkes; auf sie wird bei der Faktendarstellung im Wesentlichen zurückgegriffen.

¹ Zit. nach Joachim Draheim: „„Dies Concert ist auch für Violine transscribirt erschienen“. Robert Schumanns Cellokonzert und seine neuentdeckte Fassung für Violine“, in: *NZfM* 148 (1987), Heft 11, S. 4–10, hier: S. 6.

² *Neue Berliner Musikzeitung* 9 (1855), Nr. 3 vom 17. Januar 1855.

VIII

wich aus, schlug immer wieder Änderungen vor und übersiedelte im Frühjahr 1852 nach Düsseldorf. Dort setzte Schumann es schon auf das Programm des 10. Abonnementskonzertes am 20. Mai 1852 – doch Brockmühl machte in letzter Minute einen Rückzieher.

Schumann, der in seiner Jugend übrigens nicht nur Klavier, sondern auch Flöte und Violoncello gelernt hatte, ließ dessen Verbesserungsvorschläge, bis auf eine Metronomreduzierung im ersten Satz, unbeachtet, versuchte aber, für das Opus einen Verleger zu finden. Der zunächst im November 1852 angeschriebene Friedrich Hofmeister, der auch Schumanns Violinsonate in a-Moll publiziert hatte, lehnte aus wirtschaftlichen Gründen ab: Der Markt für Violoncello-Konzerte sei zu klein, frühestens in fünf Jahren wären die Kosten amortisiert. Überraschend meldete sich der Cellist Bockmühl wieder bei Schumann: Am 20. Dezember kam es dann tatsächlich zu einer Durchspielprobe des Konzertes mit Clara Schumann am Klavier. Doch die nun für das Frühjahr des nächsten Jahres erneut vorgesehene Uraufführung – im 8. Abonnementskonzert am 31. März 1853 – scheiterte erneut: Der Solist informierte den Komponisten, dass seine Kinder das Soloinstrument umgeworfen und beschädigt hätten, so dass eine Aufführung nicht stattfinden könne.

Schumanns Verlegersuche war dafür, nach einer Absage auch durch einen zweiten Verleger, Carl Luckhardt in Kassel – wegen Arbeitsüberlastung und auch aus finanziellen Gründen –, beim nächsten Mal erfolgreich: Breitkopf & Härtel in Leipzig sagte die Drucklegung dieses Konzertes, dieses – so Schumann selbst – „durchaus heitere[n] Stück[s]“⁶ umgehend zu. Im August 1854 – nach Schumanns Selbstmordversuch und seiner freiwilligen Einlieferung in eine Nervenheilanstalt – wurde es dann tatsächlich mit Solostimme, Orchesterstimmen und Klavierauszug, allerdings ohne die vom Komponisten angeregte Fassung mit Streichquartett-Begleitung, gedruckt. Schumann selbst korrigierte noch die Probeabzüge, ehe sein ge-

sundheitlicher Zusammenbruch weiteres kreatives Wirken (zunächst) nicht mehr zuließ. Den Cellisten Bockmühl hatte er mittlerweile nicht mehr als Uraufführungssolisten im Auge, da er „nie mit etwas fertig“ werde.⁷ Und so unglaublich es bei einem solchen Repertoirestück auch klingen mag: Wann, wo und mit welchen Interpreten das Konzert in seiner orchesterbegleiteten Originalversion erstmals aufgeführt worden ist, blieb lange Zeit unklar. Erst seit einigen Jahren steht fest, dass die Uraufführung am 23. April 1860 in Oldenburg stattfand. Der Kammermusiker Ludwig Ewert spielte, Karl Franzen dirigierte die Großherzogliche Hofkapelle.⁸ Weitere Aufführungen gab es am 10. Dezember 1867 in Breslau (mit David Popper) und am 14. Dezember 1867 in Moskau (mit Bernhard Cossman).⁹ Der Komponist selbst hatte es zu Lebzeiten nicht hören können.

Im Nachlass des Violinvirtuosen und Schumann-Freundes Joseph Joachim fand sich – erst im Januar 1987! – übrigens eine Violinstimme, die sich als Fassung des Cellokonzertes für Violine herausstellte. Sie stammt von einem Kopist, der viel für Schumann geschrieben hatte; nur zwei Takte stammen von des Komponisten Hand,¹⁰ der Abschrift und Transposition sicherlich veranlasst hatte. Zudem hat Dmitri Schostakowitsch in den 1960er Jahren auf Bitten des Cellisten Mstislaw Rostropowitsch die Partitur überarbeitet und dabei u. a. die Orchesterbesetzung um Piccoloflöte, Harfe und zusätzliche Hörner erweitert, dem Konzert aber viel von seiner romantischen Aura genommen. Die originale Partitur wurde erst 1883, also lange nach den Stimmen und dem Klavierauszug, publiziert.

⁷ Zit. nach Draheim, „Das Cellokonzert a-Moll op. 129 von Robert Schumann: neue Quellen und Materialien“, S. 260.

⁸ Siehe *Werkverzeichnis*, S. 544.

⁹ Draheim: „Robert Schumanns Cellokonzert und seine neuentdeckte Fassung für Violine“, S. 7. Klaus Wolfgang Niemöller im Art. „Cellokonzert a-Moll op. 129“, in: *Robert Schumann – Interpretation seiner Werke*, hrsg. v. Helmut Loos, Bd. 2, Laaber 2005, S. 287–294, hier: S. 293 schreibt abweichend, dass es „Erst 1868 [...] zu Aufführungen durch maßgebliche Cellisten wie David Popper in Breslau und Friedrich Grützmacher in Dresden“ gekommen sei.

¹⁰ Draheim: „Robert Schumanns Cellokonzert und seine neuentdeckte Fassung für Violine“, S. 4f.

⁶ Zit. nach *Werkverzeichnis*, S. 545.

Die Gattung des Violoncello-Konzertes war zur Zeit Schumanns durch Barockkomponisten wie Vivaldi und in seiner Nachfolge Boccherini und Haydn zwar schon entwickelt, führte aber nach wie vor ein Schattendasein am Rande von unzähligen Klavier- und Violinkonzerten. Die klassische Dreiteiligkeit mit einem schnellen Eingangssatz in Sonatenhauptsatzform, einem kantablen Mittelsatz meist in der Liedform A-B-A und einem schnellen Finale, als Rondo oder Sonatenrondo, ist in Schumanns Werk im Wesentlichen erhalten. Er geht aber formal eigene Wege: Schon der Beginn knüpft nicht an das überlieferte Formmodell an, denn der Solist beginnt und stellt die thematischen Weichen. Zudem ist das Opus durchkomponiert. (Saint-Saëns folgte ihm später in seinem a-Moll-Konzert in dieser Disposition.) Überleitungen führen bruchlos in die weiteren Abschnitte. Was das Werk jedoch darüber hinaus auszeichnet, ist die thematische Einheit: Alles scheint miteinander verwandt, in poetischer Weise verwoben zu sein; Reminiszenzen verweisen permanent auf das bereits musikalisch Vorgestellte. Mit den brillanten Virtuosenstücken seiner Zeit hat das Konzert nichts mehr gemein. Trotz unterschiedlicher Tempi und Charaktere der Einzelteile ist eine kongeniale Einheit im Formalen und im Ausdruck geschaffen, eine poetische Reflexion, in der das Soloinstrument Teil der Konzeption ist, nicht im Vordergrund steht. Der Einleitungssatz *Nicht zu schnell* gründiert nach einem Orchester-, „Portal“- das kantable und expressiv ausholende Thema im Solo-Violoncello. Das Orchester greift das Material variierend auf, wonach das Cello den thematischen Bogen weiterspinnt. Auf die klassische Doppelposition der Themen – erst durch das Orchester, dann durch den Solisten – verzichtet der Komponist. Die Faktur des Satzanfanges wird weitergeführt: Themen werden aufgestellt, im Wechsel von Solo und Tutti symphonisch weiterentwickelt, insbesondere in dem, mit einem neuen Staccato-Triolen-Motiv arbeitenden Durchführungsteil. Das Solo-Cello leitet zum Mittelsatz *Langsam* in F-Dur über. Es ist ein beseeltes, reine Melodie verströmendes Kleinod im Schu-

mannschen Phantasieton, in dem mit einem zweiten Solo-Cello besonders feine Klangtupfer gesetzt werden. Der thematische Verweis auf den Eingangssatz, der bis zum vollen Zitat des Hauptthemas in den Bläsern reicht, bleibt bestimmend und typisch für die Anlage als Ganzes. Kleine Einsprengsel des Orchesters schalten sich dialogisierend und rezitativisch ein, bis Schumann das Tempo beschleunigt und mit einer kleinen Kadenz in den Schluss-Satz *Sehr lebhaft* überleitet: mit einem markanten, motivisch zwischen Solo und Orchester aufgespaltenen ersten Thema. Diese Technik der Aufteilung und der Bezug auf die melodischen Gedanken der vorausgegangenen Sätze bestimmen auch das lyrische Seitenthema. All dies sind ideale Voraussetzungen für eine lebhaft Durchführung, die passagenweise – wie auch schon zuvor – im Orchestersatz durchaus kammermusikalisch angelegt ist. Nach der harmonischen Wendung von a-Moll nach A-Dur strebt die Entwicklung auf eine kleine Solo-Kadenz zu, die aber – dem Beispiel von Mendelssohns Violinkonzert folgend – einen verzahnten, gleitenden Eintritt des Orchesters vorsieht und zu einer schwungvollen und hier einmal durchaus brillanten Schluss-Steigerung führt.

Die bereits eingangs zitierte Rezension in der *Neuen Berliner Musikzeitung* fiel in ihrer Besprechung des Erstdruckes zwiespältig aus: Sie kritisierte insbesondere den Solopart, bei dem der Berichterstatter offensichtlich das Zupackende eines Virtuosenstückes vermisste, lobte andererseits das Konzert an sich:

Es enthält viel Schönheiten und lässt eine ernste würdige Ruhe fühlen; ebenso treten Conception und formelle Ausführung entschiedener [als in der Violin-Phantasie, op. 131] hervor. Die Bearbeitung der Hauptgedanken ist klarer, sorgfältiger und flüssiger und auch die Führung des harmonischen Gewebes zeigt bedeutend mehr Ruhe...

Und auch die *Allgemeine Musikalische Zeitung* monierte 1870 das Verhältnis von Solo-Instrument und Begleitorchester:

Der Componist hat hier offenbar die Idee, das Orchester aus seiner dienenden Stelle heraustreten zu

lassen, es nicht dem Soloinstrument unterzuordnen, ihm auch nicht gegenüber zu stellen, sondern es mit ihm zusammen zu verarbeiten; hieraus entsteht dann ein Orchesterstück mit obligatem Violoncello, eine Mischgattung, mit welcher ich mich vorläufig nicht befreunden kann.¹¹

Clara Schumann war dagegen von dem Werk sehr angetan:

Ich spielte Roberts Violoncellkonzert einmal wieder und schaffte mir dadurch eine recht musikalisch glückliche Stunde. Die Romantik, der Schwung, die Frische und der Humor, dabei die höchst interessante Verwebung zwischen Cello und Orchester ist wirklich ganz hinreißend, und dann von welchem Wohlklang und tiefer Empfindung sind alle die Gesangstellen darin!¹²

Die Zeit hat der positiven Bewertung Recht gegeben: Schumanns Cellokonzert, ein Solostück von seltener Eindringlichkeit und Ausdrucks-

kraft, zählt heute mit Haydns Werken und Dvořáks h-Moll-Konzert zu den Meisterwerken im Repertoire für Violoncello und Orchester. (Pablo Casals Eintreten für das Werk trug wesentlich zur Etablierung im heutigen Konzertbetrieb bei.) Schumann ist mit seiner Konzeption eines nicht virtuosen, sondern betont kantablen, rhapsodischen Werkes, in dem das Orchester bewusst zurückgenommen und mit dem Solopart verschmolzen wurde, zunächst auf Widerstand gestoßen. Doch es war ein Meilenstein in der Entwicklung der Gattung überhaupt: War das Violoncello-Konzert bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine Ausnahmeerscheinung, begann mit diesem Konzert und insbesondere mit seinem Bekanntwerden in späteren Jahren ein „Boom“, ausgehend von Saint-Saëns, Volkmann, Lalo, Tschaikowsky (mit seinen *Rokoko-Variationen*) und anderen.

Wolfgang Birtel

¹¹ Zit. nach Heinz von Loesch: *Schumann – Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll op. 129* (= *Meisterwerke der Musik* 64), München 1998, S. 65.

¹² Zit. nach Draheim: „Robert Schumanns Cellokonzert und seine neuentdeckte Fassung für Violine“, S. 6.