

Edition Eulenburg
No. 421

SCHUMANN

SYMPHONY No. 2
C major/C-Dur/Ut majeur
Op. 61



Eulenburg

ROBERT SCHUMANN

SYMPHONY No. 2

C major/C-Dur/Ut majeur

Op. 61

Edited by/Herausgegeben von

Linda Correll Roesner



Ernst Eulenburg Ltd

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

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	XI
Textual Notes	XIX
I. Sostenuto assai/Allegro ma non troppo	1
II. Scherzo. Allegro vivace	69
III. Adagio espressivo	119
IV. Allegro molto vivace	133

© 2011 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

‘Trumpets and drums have been constantly going through my head for some days now (trumpet in C); I don’t know what will come of it.’¹

These words, written to Mendelssohn in September 1845, record what may well have been Schumann’s first inspiration for the C major Symphony Op.61. The year 1845 saw the Schumanns establish themselves in Dresden, where they had moved from Leipzig in December 1844. Schumann had suffered a nervous breakdown in the autumn of 1844, and it was hoped that the composer’s health might benefit from the more leisurely pace afforded by the city on the Elbe. Schumann’s *Haushaltbuch*, the notebook in which he recorded his day-to-day expenses and which also served him as an abbreviated diary,² indicates that 1845 was not a prolific year for the composer, undoubtedly owing to lingering illness.³ Before the symphony, which he began to sketch in December, Schumann had composed only the second and third movements of the Piano Concerto Op.54 (the first movement had been written in 1842 as an independent fantasy) and several contrapuntal works: the *Studien and Skizzen für den Pedal-Flügel* Op.56 and Op.58, the *Vier Fugen für das Pianoforte* Op.72, and the *Sechs Fugen über den Namen Bach* Op.60. He and Clara also devoted a great deal of time to the study of counterpoint and fugue in general.

On 9 December 1845 the Dresden Orchestra, directed by Ferdinand Hiller, performed the Schubert ‘Great’ C major Symphony in one of the subscription concerts organized by the Schumanns and Hiller. This work had strong

associations for Schumann. He had virtually discovered it during his sojourn in Vienna in the winter of 1838/39⁴ and had been responsible for bringing it to public notice and arranging for its first performance (by the Leipzig Gewandhaus Orchestra under Mendelssohn on 21 March 1839). Perhaps the thoughts in C major to which Schumann alludes in the letter to Mendelssohn cited above were rekindled by the Schubert symphony, for three days after the concert – on 12 December – Schumann began to sketch his own C major Symphony.⁵

Schumann’s entries in his *Haushaltbuch* record the sketching of the symphony from 12 to 28 December. The first movement occupied him from 12 to 17 December, the Scherzo from 18 to 20 December. Some work was done on the Adagio on 21 December. The *Haushaltbuch* entries from 25 to 28 December reflect Schumann’s increasing excitement and joy as he neared completion of the sketches:⁶

25. [December] Mus[ikalische]. Aufregung im letzten Satz d[er]. Symphonie. (Musical excitement in the last movement of the symphony.)

26. Musik[alisches]. Glück – beinahe fertig mit d[em]. letzten Satz. (Musical happiness – nearly finished with the last movement.)

27. Musik[alische]. Aufregung. (Musical excitement.)

28. Fast ganz fertig m[it]. d[er]. Symphonie. (Almost entirely finished with the symphony.)

The sketches for Op.61 survive in a private collection in the Federal Republic of Germany, but they have long been inaccessible to scholars. In 1941 Wolfgang Boetticher described them as encompassing the first three movements only. He included some brief musical examples drawn from these sketches in a wide ranging

¹ F.Gustav Jansen (ed.), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge* (Leipzig, 1904), 249

² Deutsche Staatsbibliothek Berlin, MS M. 1936.1175. The *Haushaltbücher* have been published in complete transcription: *Robert Schumann, Tagebücher*, III, *Haushaltbücher*, 1837–1856, ed. Gerd Nauhaus, 2 Vols. (Leipzig, 1982)

³ Jansen, *Briefe. Neue Folge*, 300

⁴ Schumann’s account of this discovery appeared in the *Neue Zeitschrift für Musik*, XII (10 March 1840), 81–3.

⁵ *Haushaltbücher*, 408. See also Jon Finson, *Robert Schumann: The Creation of the Symphonic Works* (Ph.D. diss., University of Chicago, 1980), 291–2

⁶ *Haushaltbücher*, 409–10

discussion of Schumann's melodic processes.⁷ An evaluation of the sketches from the standpoint of the history of origin of Op.61, however, has never been undertaken.

Although Schumann sketched the symphony in a relatively short amount of time, almost a year was to pass before he completed the work in its initial form. In part this delay can be attributed to recurring periods of illness. The *Haushaltbuch* shows that Schumann began to orchestrate the symphony on 12 February 1846, but made little progress, that he returned to it on 5 May and finished the first movement on 8 May. On 14 May he was still at work on the symphony, but then abandoned it again, not to resume his labours until 11 September. From 11 September through the first two performances of Op.61 on 5 November and 16 November, Schumann devoted his time almost exclusively to the symphony. He finished the Scherzo on 14 September and the Adagio on 21 September (these dates are in the manuscript of the full score as well as in the *Haushaltbuch*). The entire work was completed on 19 October, and corrections begun on 21 October.⁸

The musical text of the symphony as performed at the premiere on 5 November 1846 by the Leipzig Gewandhaus Orchestra under Mendelssohn is a matter of speculation and some controversy. The present-day state of the principal manuscript source for the symphony precludes true source-critical examination (see below). It is important to note, however, that Schumann apparently made substantial revisions after the first performance on 5 November – i.e., before the symphony was performed again at the Gewandhaus on 16 November. The nature of these revisions, which Schumann undertook in Dresden from 9 to 12 November, is hinted at in one contemporary account of both concerts as well as in Schumann's correspondence. In an unsigned review written after the 16 November concert, Franz Brendel, editor of the *Neue*

Zeitschrift für Musik, mentions that both the first and last movements were shortened for the second performance.⁹ In a letter to Brendel written in July 1848, after the symphony had appeared in print, Schumann refers to Alfred Dörffel's article about the symphony in the *Neue Zeitschrift für Musik*,¹⁰ expressing the following opinion:¹¹

Only with regard to the finale did he [Dörffel] appear to me still to have the impression of the first Leipzig performance in his mind. If he heard it now, I certainly believe that he would be more satisfied with it.

The Leipzig performances drew cautious critical reaction. The concert on 5 November was marred by factionalism, poor programming, and misunderstandings between Schumann and Mendelssohn.¹²

After the second Leipzig performance the Schumanns returned to Dresden on 19 November and then left the city almost immediately – on 24 November – for an extended concert tour to Vienna. Schumann had planned to present the symphony there, but the B flat major Symphony Op.38 was performed instead on 1 January 1847.¹³ The couple returned to Dresden on 4 February 1847, only to depart once more, this time for Berlin, where they spent the period from 10 February to 25 March. Thus it was not until the end of March 1847 that Schumann again took up the symphony, to begin preparing it for publication. On 28 March he paid his copyist for 'symphony corrections'¹⁴ and also promised delivery of the symphony to the publisher Friedrich Whistling in three to four

⁹ *Neue Zeitschrift für Musik*, XXV (21 November 1846), 170

¹⁰ *Neue Zeitschrift für Musik*, XXVIII (26 February 1848), 97–101

¹¹ Hermann Erler (ed.), *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, 2 Vols., (Berlin, 1886), II, 42. Dörffel's comment about the absence of trombones in the concert of 5 November in his much later account of the Leipzig concerts (*Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig*, Leipzig, 1884, 115) seems to be unfounded. See Finson, *op.cit.*, 300–3

¹² Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben: Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Vols. (Leipzig, 1903–08), II, 80–1

¹³ See Schumann's letter of 23 November 1846 to Joseph Fischhof, in Erler, *op.cit.*, II, 12

¹⁴ *Haushaltbücher*, 344

⁷ Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk* (Berlin, 1941), 632, 542, 544

⁸ The chronology of Op.61 is presented in detail in Finson, *op.cit.*, 267–80.

weeks,¹⁵ a timetable to which he did not adhere.

The making ready of materials for the publisher and preparation for another performance of the symphony occurred simultaneously. On 7 May Schumann sent Whistling the string parts of the symphony for engraving;¹⁶ on that same day the Zwickau musician Johann Gottfried Kuntsch, with whom Schumann had studied music as a youth, visited to discuss plans for a Schumann festival in Zwickau.¹⁷ (The music festival, which originally was to have taken place on 30 June, was postponed until 10 July owing to the death of Schumann's son, Emil.) Schumann's correspondence during this period with Carl Klitzsch, the music director in Zwickau, and Friedrich Whistling indicates that the Zwickau concert was performed from the engraved orchestral parts, although these were still being subjected to corrections.¹⁸ Schumann conducted the performance from the manuscript score.

On 14 July 1847 Schumann's entry in his *Haushaltbuch* reads: 'Letzte Hand an d[ie]. Symphonie. gelegt' (finishing touches put on the symphony). Schumann also sent the manuscript score and the remaining orchestral parts – the high wind parts (engraved, corrected proof sheets?) – to Whistling on that day.¹⁹ On 27 September the composer received the engraved exemplar of the score from the publisher. He finished proofreading the score on 19 October, and the score and parts were issued in November 1847 with a dedication to Oskar I, King of Norway and Sweden.²⁰

Several years later, in a letter to the Hamburg music director D.G.Otten, Schumann referred to the circumstances under which he had

composed Op.61, stressing the poor state of his health and the ultimate triumph of the spirit over this adversity:²¹

I wrote the symphony in December 1845 when I was still half sick; it seems to me that one must hear this in it. Not until [writing] the last movement did I begin to feel myself again; actually, after finishing the entire work my health did improve. But otherwise, as I said, it reminds me of a dark time. That such sounds of anguish can nonetheless also awaken interest shows me your sympathy. Everything that you say about it shows me how well you know the music; and that my melancholy bassoon in the Adagio likewise has not escaped you has given me joy most of all, [for] indeed I wrote that passage with particular fondness.

A declaration such as this points up the intertwining of life and art, the recognition of which is so important for an appreciation of Schumann's works. Although the symphony has no avowed programme, the poetical intent of the music cannot be mistaken, and the autobiographical allusions must not be ignored. In particular, mention should be made of the theme that enters at b394 of the finale. This theme, which is rhythmically anticipated earlier in the movement, derives from Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte* Op.98 No.6, ('Nimm sie hin denn, diese Lieder') and is one that had great emotional and symbolic significance for Schumann: earlier he had used it in the *Fantasie* Op.17 and in the finale of the String Quartet Op.41/2. Its gradual emergence in the finale of the symphony as the most important triumphal element in a movement largely comprised of triumphal gestures strongly suggests meanings that, although hidden, may not lie very far beneath the surface.²²

¹⁵ This entry in Schumann's manuscript *Briefverzeichnis* is cited in Finson, op.cit., 272

¹⁶ *ibid.*, 272

¹⁷ *Haushaltbücher*, 348

¹⁸ See Schumann's letters to Whistling and Klitzsch in Erler, op.cit., II, 22–34. Finson's discussion of the preparation of the symphony for publication includes citations from Schumann's *Briefverzeichnis* that specify the dates that Schumann returned corrected proofs to Whistling. Finson, op.cit., 272, 274.

¹⁹ *Briefverzeichnis*, cited in Finson, op.cit., 274

²⁰ Kurt Hofmann, *Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann* (Tutzing, 1979), 136–7

²¹ Jansen, op.cit., 300

²² The 'Beethoven theme' is discussed in Alan Walker, 'Schumann, Liszt and the C Major Fantasie, Op. 17: A declining Relationship', in *Music & Letters* 60 (1979), 156–65, and in Mosco Carner, 'The Orchestral Music', in Gerald Abraham (ed.), *Schumann. A Symposium* (London, 1952), 229. Anthony Newcomb, in an enlightening discussion of Op.61 ('Once More "Between Absolute and Program Music": Schumann's Second Symphony', *19th Century Music*, VII [1984], 233–50), places great emphasis on the psychological nuances embodied in the work's thematic evolution as well as on the structural significance of this important 19th-century thematic

Editorial Notes

The present edition is based on the sources cited below. In addition, the first edition of the piano four-hand arrangement (Leipzig: Whistling [1849]; plate no.431; price, 2½ Thlr.), which was prepared by Schumann himself, has been consulted.

1. The manuscript that served as *Stichvorlage*, or engraver's model, for the first edition of the full score (ST). This manuscript was given by Clara Schumann to the conductor and composer Julius Rietz in 1855.²³ (Rietz later sold the manuscript, much to Clara Schumann's consternation.²⁴) In more recent times it was owned by the publishing firm Breitkopf & Härtel, Leipzig. During World War II, however, the manuscript disappeared, along with most of the materials in the Breitkopf & Härtel archives. To date it has not reappeared and must be presumed to have been destroyed in the war. Fortunately, a photographic copy of the manuscript, lacking the title page and Clara Schumann's dedication, survives in the Photogrammarchiv of the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna (PhA-1281). All references to this manuscript in the following pages, therefore, are to the photographic copy. The score, 233 pages in upright format, is partially Schumann's autograph and partially in the hand of his Dresden copyist, Karl Gottschalk; the entire finale is in Gottschalk's hand. Four pages – the end of the introduction to the first movement – consist of revision sheets in the hand of another copyist pasted over the score. Throughout the manuscript there are corrections in Schumann's hand in ink, pencil, and crayon. Engraver's lay-out

markings, which correspond to page turns in the first edition of the score, are visible.

2. The first edition of the full score (1E). Leipzig: Whistling [November 1847]; plate no.430; price, 5½ Thlr. Three exemplars of this edition were consulted and proved to be identical: Washington, D.C., Library of Congress; Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde; London, British Library.

3. The first edition of the orchestral parts (OP). Leipzig: Whistling [November 1847]; plate no.429; price, 9 Thlr. Exemplar in Vienna, Österreichische Nationalbibliothek. The printed parts were engraved from a set of no-longer extant manuscript parts, almost certainly in a copyist's hand, used for the two Leipzig performances of the work in November 1846. The parts were engraved earlier than the score (as mentioned above, the Zwickau orchestra played from engraved exemplars in the concert of 10 July 1847) and differ from it in some details.

4. A 4-stave fragment of a leaf in Schumann's hand containing the violin and viola parts of bb571–89 of the finale and the following instruction: 'Im letzten Satz d[er]. Symphonie müssen die *letzten 19 Tacte* in Violine 1, Violine 2 u[nd]. Bratsche *so* heissen.' (In the last movement of the symphony the *last 19 bars* in Violin 1, Violin 2 and Viola should read like *this*.) Paris, Bibliothèque nationale, MS 349. This correction sheet was apparently intended to be used by Gottschalk when he was copying the score of the finale: Gottschalk's copy reflects Schumann's indecision about the articulation of the ascending scale figure in bb582–85.

The physical appearance of ST, insofar as it can be determined from the photographic copy, reflects many of Schumann's revisions and refinements. This final form of the manuscript evolved over a period of months. As mentioned above, Schumann finished writing the score on 19 October 1846 and immediately began to make corrections (on 21 October). Revisions – apparently substantial ones – resulted from the first of two Leipzig performances in November 1846, and corrections were again undertaken in the spring of 1847 preparatory to submitting

technique. [Since the completion of this preface the following article, which is relevant to the compositional history of the symphony, has appeared: Jon W. Finson, 'The Sketches for the Fourth Movement of Schumann's Second Symphony, Op. 61', in *Journal of the American Musicological Society*, XXXIX (1986), 143–68.]

²³ *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel Leipzig*, ed. Wilhelm Hitzig, 2 Vols. (Leipzig, 1925), I, 15

²⁴ *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, ed. Berthold Litzmann, 2 Vols. (Leipzig, 1927), II, 137, 139

the symphony to the publisher. In its earliest state the manuscript was entirely in Schumann's hand. As part of the process of preparing the work for publication the composer enlisted the aid of his copyist for routine tasks, such as filling in voices in repeated passages (e.g., in the many repeats in the Scherzo Schumann numbered the bars to correspond to the earlier appearance of the material and wrote out the violin I part as a guide for the copyist, who then wrote in all the other voices). But the presence of Gottschalk's hand in bb125–67 in the development section of the first movement, in quite a few smaller passages – often pasted over the score – in the first three movements, and throughout the finale also indicates the extent of Schumann's revisions. The finale, in particular, was so thoroughly revised that it had to be recopied before being submitted to an engraver.²⁵ We know from Brendel's review in the *Neue Zeitschrift für Musik* of the Leipzig concerts that both the first and last movements were shortened for the second performance on 16 November. The passage in Gottschalk's hand in the development section of the first movement may offer a clue as to where that movement was abridged. In the first and second movements the clarinet parts, originally written by Schumann for clarinets in C, were transposed for B flat clarinets and rewritten by Gottschalk on the lowest staff of each page (sometimes, e.g., in the Scherzo where Schumann had left staves blank to accommodate numbered repeats, Gottschalk wrote the B flat clarinet parts in their proper position in the score). Jon Finson has used this characteristic feature of the score as a means of dating some of Schumann's revisions.²⁶

The three main sources – ST, 1E, and OP – present essentially the same reading with minor variants. All three sources contain internal in-

consistencies, primarily in articulation, phrasing and dynamics; there are also inconsistencies from one source to another. Many of these discrepancies undoubtedly resulted from the engraver reproducing diplomatically what was before him, whether it was in Schumann's hand or in the hand of the copyist Gottschalk. Schumann's slurs, for example, are not usually drawn with precision and it is often difficult to determine where they begin and end. In addition, Gottschalk frequently took liberties in notation, not reproducing Schumann's model exactly. This can be seen in the beaming patterns in the repeats in the Scherzo. The finale – entirely in Gottschalk's hand in ST – and the passages in the copyist's hand in the other movements may contain similar liberties that went unremarked.

The present edition is based primarily upon 1E, because Schumann considered the first edition of a full score to be the work in its definitive form. Although the composer spent three weeks correcting the proof exemplar of the score (29 September to 19 October 1847, according to entries in the *Haushaltbuch*), he apparently read only that one set of proofs. Moreover, proofreading was not Schumann's sole occupation during those three weeks: he was also composing his F major Piano Trio Op.80. Therefore, inconsistencies and minor variants between 1E and the manuscript from which it was engraved (ST) are fairly common. In evaluating them on a case-by-case basis, the reading of ST has been followed if an engraver's misinterpretation seems to be the case, while the reading of 1E has been followed if it appears that Schumann made the change in proof (the proofsheets containing Schumann's corrections have not survived).

It is important to note that Schumann apparently did not have access to the orchestral parts while he was proofreading the score.²⁷ He had proofread the parts much earlier – in July 1847, immediately before the Zwickau per-

²⁵ See the excerpt from Schumann's letter of 5 July 1848 to Franz Brendel cited above

²⁶ Finson, op.cit., 281–8. Finson assumes that because the finale was recopied and features B flat clarinets in their proper position in the score, the extensive revisions in the finale were made in 1847 and did not result from the concert of 5 November 1846. It would seem more plausible, in light of both Brendel's and Schumann's remarks, that the revised finale performed on 16 November simply was not set down in fair copy until a later date.

²⁷ As late as 1 December 1847, after he had received printed exemplars of the score, Schumann still had not received exemplars of the parts. See Erler, op.cit., II, 37

VIII

formance. The numerous inconsistencies in detail between OP and IE are undoubtedly owing to this time-lag, and also to the virtual certainty that the parts were engraved from manuscript parts in a copyist's hand. In some respects OP may present a better text than IE simply because Schumann was totally immersed in making ready the symphony for a performance at the time he was correcting the parts. On the other hand, the haste with which the parts were produced in time for the Zwickau concert is evident in the inconsistencies within OP – internal inconsistencies that are much more numerous than those in IE. In the present edition the reading of OP has been followed in some instances when the parts agree with ST against IE, in instances where the placement of dynamics is more accurate in the parts than in the score, and in the phrasing of second wind parts, which Schumann sometimes left unphrased or only partially phrased in the score, where pairs of wind instruments share staves. In addition, the articulation of the opening figure of the finale follows the reading in OP (see below).

The present edition seeks to preserve the nuance projected by the visual effect of Schumann's notation. For example, the composer frequently wrote string tremolos and abbreviations for reiterated pitches in the strings in a manner that would emphasize the rhythmic accentuation of the passage (see, e.g., bb25ff. and 330ff. of the first movement). This practice is followed in the present edition. Similarly, Schumann's beaming patterns as they appear in ST and IE have been preserved (beaming patterns in OP appear to have been arbitrarily changed by the copyist who prepared the manuscript parts used as *Stichvorlage*). It is not always appropriate for beaming patterns to suggest 'phrasing'. Often Schumann's patterns deliberately project a degree of ambiguity, as for example in the Scherzo, where the run-on, perpetual-motion type of melodic line transcends regularized phrasing. Schumann's beaming patterns, although sometimes inconsistent, are seldom arbitrary. Inconsistencies have been regularized only when they can be attributed to

haste or oversight, or to capricious changes on the part of the copyist.

The following points require specific comment:

1. Grace notes in the first movement. The notation of the grace notes in the present edition as ♪ follows ST and IE. OP are inconsistent, sometimes presenting the grace notes as ♪ but more frequently as ♪ or ♪. (Throughout the piano four hand arrangement they are written ♪.) The exact duration the composer intended for these grace notes is not clear, but they should almost certainly be executed as appoggiaturas, i.e., not as fast as the modern acciaccatura.

2. The rhythmic pattern in the second half of bb68, 263 and 271 of the first movement. The double-dotted figure (second winds in b68, brass in bb263 and 271) is an important thematic component, thus the semiquaver on the third beat should sound after the quaver, not with it. Similarly, the last semiquaver in each bar beginning at bb249ff. should sound after the last quaver of the triplet. All of the sources agree in the notation of these bars.

3. The opening flourish of the finale (bb1–2) and subsequent passages where the figure occurs. The sources are inconsistent with regard to the articulation of this figure, apparently because Schumann changed his mind several times. In a final instruction to the engraver at the bottom of the first page of the finale in ST the composer specified that the slur was to be carried into the second bar. But the beginning of the slur is ambiguous in his example: it could be interpreted as starting either on the quaver c' or on the semiquaver d'. The present edition follows Schumann's instruction to the engraver with regard to the end of the slur, and the composer's correction of Gottschalk's rendering of the beginning of the slur in the string instruments on page one of the finale in ST. (Gottschalk, copying from Schumann's no-longer-extant holograph, originally began the slur on the minim on the first beat of the bar; Schumann's correction clearly shows that he intended it to begin on the quaver c'.) This is also the reading of OP and undoubtedly reflects the execution

of the figure in the Zwickau performance conducted by Schumann. The beginning of the slur is inconsistent in the statements of this passage in 1E because Schumann did not bother to correct Gottschalk's manuscript beyond the first page. Also, he apparently did not later proofread the beginning of the figure with care.

4. The metronome markings and the rehearsal letters in the present edition are Schumann's and appear in all the sources.

5. Obvious engraver's errors in the printed sources have been corrected without comment.

Linda Correll Roesner

VORWORT

„In mir paukt und trompetet es seit einigen Tagen sehr (Trombe in C); ich weiß nicht, was daraus werden wird.“¹

Diese im September 1845 an Mendelssohn geschriebenen Worte geben wieder, was sehr wohl Schumanns erste Eingebung für die C-Dur-Sinfonie op. 61 gewesen sein mag. Im Jahre 1845 hatten sich die Schumanns allmählich in Dresden eingelebt, wohin sie aus Leipzig im Dezember 1844 gezogen waren. Nach Schumanns Nervenzusammenbruch im Herbst 1844 setzte man darauf, dass er sich in der eher beschaulichen Atmosphäre der Elbestadt gesundheitlich erholen werde. Schumanns *Haushaltbuch* war ein Notizbuch, in das er seine täglichen Ausgaben eintrug und das ihm ebenso als stenogrammartiges Tagebuch diente;² es weist nach, dass das Jahr 1845, sicherlich aufgrund der langwierigen Krankheit, kein einträgliches Jahr für den Komponisten war.³ Vor Dezember, in dem er mit der Sinfonie begann, hatte Schumann lediglich den zweiten und dritten Satz seines Klavierkonzerts op. 54 (der erste entstand 1842 als eigenständige Fantasie) und diverse kontrapunktische Werke komponiert: die *Studien und Skizzen für den Pedal-Flügel* (op. 56 und op. 58), die *Vier Fugen für das Pianoforte* (op. 72) und die *Sechs Fugen über den Namen Bach*, op. 60. Sowohl Schumann als auch Clara widmeten einen beträchtlichen Teil ihrer Zeit dem Studium von Kontrapunkt und Fuge im Allgemeinen.

In einem der von den Schumanns und Ferdinand Hiller organisierten Subskriptionskonzerte am 9. Dezember 1845 wurde Schuberts große C-Dur-Sinfonie vom Dresdener Orchester unter Hiller aufgeführt. Schumann verband sehr viel mit diesem Werk, denn eigentlich war er

es, der es während seines Wiener Aufenthaltes im Winter 1838/39⁴ entdeckt hatte. Er war es auch, der diese Sinfonie in der Öffentlichkeit bekannt machte und die Erstaufführung am 21. März 1839 mit dem Leipziger Gewandhausorchester unter Mendelssohn vorbereitete. Es ist möglich, dass die „C-Dur Gedanken“, auf die Schumann in dem anfangs zitierten Brief an Mendelssohn anspielt, durch die Schubert-Sinfonie wieder auflebten, denn drei Tage nach dem Konzert, am 12. Dezember, begann Schumann seine eigene C-Dur-Sinfonie zu skizzieren.⁵

Schumanns Eintragungen in das *Haushaltbuch* halten die Skizzierung der Sinfonie in der Zeit vom 12. bis zum 28. Dezember fest. Der erste Satz beanspruchte ihn vom 12. bis zum 17., das Scherzo vom 18. bis 20. Dezember. Einige Fortschritte machte das Adagio am 21. Dezember. Die Eintragungen vom 25. bis zum 28. Dezember zeugen von Schumanns zunehmender Aufregung und Freude, als er dem Ende der Skizzen näher kam⁶:

25. [Dezember] Mus[ikalische]. Aufregung im letzten Satz d[er]. Symphonie.

26. Musik[alisches]. Glück – beinahe fertig mit d[em]. letzten Satz.

27. Mus[ikalische]. Aufregung.

28. Fast ganz fertig m[it]. d[er]. Symphonie.

Die Skizzen für Schumanns op. 61 sind in einer Privatsammlung in der Bundesrepublik Deutschland erhalten, waren jedoch lange Zeit den Wissenschaftlern nicht zugänglich. Wolfgang Boetticher machte 1941 die Angabe, dass diese Skizzen lediglich die ersten drei Sätze enthielten. Zwar bezog er einige knappe Musikbeispiele aus diesen Skizzen in eine weit ausholende

¹ F. Gustav Jansen (Hg.), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig ²1904, S. 249.

² Deutsche Staatsbibliothek Berlin, MS M. 1936.1175. Die *Haushaltbücher* sind vollständig wiedergegeben in: *Robert Schumann, Tagebücher, III, Haushaltbücher, 1837–1856*, hg. v. Gerd Nauhaus, 2 Bde., Leipzig 1982.

³ Siehe Jansen, *Briefe. Neue Folge*, S. 300.

⁴ Schumanns Bericht über seinen Fund erschien in der *Neuen Zeitschrift für Musik* XII (10. März 1840), S. 81–83.

⁵ *Haushaltbücher*, S. 408. Vgl. auch Jon Finson, *Robert Schumann: The Creation of the Symphonic Works* (Diss., University of Chicago 1980), S. 291f.

⁶ *Haushaltbücher*, S. 409f.

XII

Betrachtung über Schumanns Melodiebildung ein,⁷ doch ist eine Untersuchung der Skizzen aus dem Blickwinkel der Entstehungsgeschichte des op. 61 bis heute nicht vorgenommen worden.

Wenn Schumann die Sinfonie auch in einer relativ kurzen Zeit entwarf, verstrich dennoch ein Jahr, bis das Werk in seiner Urgestalt fertiggestellt war. Dieser Verzug kann teilweise auf wiederkehrende Krankheiten zurückgeführt werden. Laut *Haushaltbuch* begann Schumann die Sinfonie am 12. Februar 1846 zu instrumentieren, wenn auch ohne große Fortschritte. Es zeigt weiter, dass er die Arbeit am 5. Mai wiederaufnahm und den ersten Satz am 8. Mai beendete. Vom 14. Mai bis zum 11. September legte er allerdings eine Pause ein. Von diesem Datum an bis hin zu den beiden Aufführungen der Sinfonie am 5. und 16. November nahm sich Schumann nur noch Zeit für diese Sinfonie. Autographe Partitur wie das *Haushaltbuch* geben den 14. September als Schlussdatum für das Scherzo und den 21. September als Schlussdatum für das Adagio an. Das Werk wurde am 19. Oktober vervollständigt und vom 21. Oktober an überarbeitet.⁸

Der Notentext der Sinfonie, der bei der Ur-aufführung am 5. November 1846 vom Leipziger Gewandhausorchester mit dem Dirigenten Mendelssohn vorgetragen wurde, ist Gegenstand von Spekulationen und manchen Auseinandersetzungen. Der gegenwärtige Zustand der wichtigsten autographen Quelle dieser Sinfonie schließt eine endgültige Quellenkritik aus (siehe unten). Dennoch sollte festgehalten werden, dass Schumann offenkundig tief greifende Änderungen nach der ersten Aufführung am 5. November vornahm, also vor der zweiten Aufführung im Gewandhaus am 16. November. Schumann führte diese Änderungen in Dresden vom 9. bis zum 12. November durch. Welcher Art diese Änderungen waren, geht aus einem zeitgenössischen Bericht über beide Konzerte und aus Schumanns Korrespondenz hervor.

Franz Brendel, der Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik*, erwähnt in einem unsignierten, im Anschluss an das Konzert vom 16. November verfassten Artikel im Hinblick auf die zweite Aufführung vorgenommene Kürzungen im ersten und letzten Satz.⁹ Nach der Drucklegung der Sinfonie äußert sich Schumann mit Bezug auf Alfred Dörffels Artikel über die Sinfonie in der *Neuen Zeitschrift für Musik*¹⁰ in einem Brief an Brendel vom Juli 1848 wie folgt:¹¹

Nur über das Finale schien er mir noch den Eindruck der ersten Leipziger Aufführung im Sinne zu haben. Hörte er ihn jetzt, glaube ich gewiss, daß er ihn mehr befriedigte.

Die Leipziger Aufführungen riefen ein vorsichtiges kritisches Echo hervor. Das Konzert vom 5. November war von Parteilichkeit, von einem unzulänglichen Programmablauf und von Missverständnissen zwischen Schumann und Mendelssohn überschattet.¹²

Nach der zweiten Leipziger Aufführung kehrten die Schumanns am 19. November nach Dresden zurück, um die Stadt unverzüglich zu einer ausgedehnten Konzertreise nach Wien wieder zu verlassen. Schumann wollte die Sinfonie dort vorführen, doch wurde an ihrer Stelle die B-Dur-Sinfonie op. 38 am 1. Januar 1847 dargeboten.¹³ Das Paar kehrte am 4. Februar 1847 nach Dresden zurück und reiste ein weiteres Mal umgehend ab, diesmal nach Berlin. Dort blieb es in der Zeit vom 10. Februar bis zum 25. März. Auf diese Weise konnte sich Schumann nicht vor Ende März 1847 zusammen-

⁹ *Neue Zeitschrift für Musik* XXV (21. November 1846), S. 170.

¹⁰ *Neue Zeitschrift für Musik* XXVIII (26. Februar 1848), S. 97–101.

¹¹ Hermann Erler (Hg.), *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, 2 Bde., Berlin 1886, II, S. 48. Dörffels Kommentar über das Fehlen von Posaunen im Konzert vom 5. November in seinem viel später verfassten Bericht von den Leipziger Konzerten (*Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig*, Leipzig 1884, S. 115) scheint gegenstandslos zu sein. Vgl. Finson, a. a. O., S. 300–303.

¹² Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben: Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bde., Leipzig ²1903–1908, II, S. 80f.

¹³ Siehe Schumanns Brief an Joseph Fischhof vom 23. November 1846, in Erler, *Robert Schumann's Leben*, II, S. 12.

⁷ Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, S. 632, 542 und 544.

⁸ Die Chronologie von op. 61 ist detailliert wiedergegeben in Finson, a. a. O., S. 267–280.

hängend mit den Vorbereitungen zur Drucklegung mit der Sinfonie beschäftigen. Am 28. März bezahlte er seinem Kopisten für „Symphoniecorrecturen“¹⁴ sein Honorar und sagte dem Verleger Friedrich Whistling zu, die Unterlagen in drei bis vier Wochen zu übergeben.¹⁵ An diesem Zeitplan hielt er aber nicht fest.

Vorbereitungen zur Drucklegung und für eine weitere Aufführung der Sinfonie fielen zur selben Zeit an. Am 7. Mai übersandte Schumann Whistling die Streicherstimmen der Sinfonie zum Stich;¹⁶ am selben Tag reiste der aus Zwickau stammende Musiker Johann Gottfried Kuntsch, mit dem Schumann als junger Mann Musik studiert hatte, an, um Pläne für ein Schumann-Fest durchzusprechen.¹⁷ (Es wurde jedoch mit Rücksicht auf den Tod von Schumanns Sohn Emil vom ursprünglich vorgesehenen 30. Juni auf den 10. Juli verschoben.) Der in dieser Zeit geführte Briefwechsel Schumanns mit Carl Klitzsch, dem Musikdirektor in Zwickau, und Friedrich Whistling bezeugt, dass beim Zwickauer Konzert aus den gestochenen Stimmen gespielt wurde, obwohl diese noch zur Korrektur anstanden.¹⁸ Schumann selbst hatte als Dirigent die autographe Partitur vor sich.

Schumanns Eintrag vom 14. Juli 1847 in sein *Haushaltbuch* lautet: „Letzte Hand an d[ie]. Symphonie. gelegt“. Am selben Tag schickte Schumann die autographe Partitur und die übrigen Orchesterstimmen, und zwar die der hohen Bläser (gestochene, durchgesehene Korrekturabzüge?) an Whistling,¹⁹ von dem er am 27. September die gestochene Partitur zugeschickt bekam. Er beendete am 19. Oktober die Korrektur, und Partitur wie Stimmen wurden im November 1847, versehen mit einer Widmung

an Oskar I., König von Norwegen und Schweden, herausgegeben.²⁰

Einige Jahre später kam Schumann in einem Brief an den Hamburger Dirigenten D. G. Otten auf die näheren Umstände der Komposition der Sinfonie op. 61 zurück. Dabei strich er seinen schlechten Gesundheitszustand und den Triumph des Geistes über den Körper heraus:²¹

Die Symphonie schrieb ich im Dezember 1845 noch halb krank; mir ist's, als müßte man ihr dies anhören. Erst im letzten Satz fing ich an mich wieder zu fühlen; wirklich wurde ich auch nach Beendigung des ganzen Werkes wieder wohler. Sonst aber, wie gesagt, erinnert sie mich an eine dunkle Zeit. Daß trotzdem auch solche Schmerzensklänge Interesse wecken können, zeigt mir Ihre Theilnahme. Alles, was Sie darüber sagen, zeigt mir, wie genau Sie die Musik kennen, und daß Ihnen auch mein melancholischer Fagott im Adagio, den ich allerdings mit besonderer Vorliebe an jener Stelle hingeschrieben, nicht entgangen ist, hat mir am meisten Freude gemacht.

Eine solche Erklärung stellt die Verknüpfung von Leben und Kunst heraus. Eine Verknüpfung, die gerade im Hinblick auf das Verständnis von Schumanns Werken so überaus wichtig ist. Trotz eines fehlenden ausgesprochenen Programms ist die poetische Absicht der Musik nicht misszuverstehen, und man kommt an der Verbindung zur Biographie Schumanns nicht vorbei. In diesem Zusammenhang muss besonders das Thema ab Takt 394 des Finales hervorgehoben werden. Dieses Thema, das in diesem Satz rhythmisch vorweggenommen wird, stammt aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* op. 98, Nr. 6 („Nimm sie hin denn, diese Lieder“) und gehört zu den Themen, die große emotionale und symbolische Bedeutung für Schumann hatten: er hatte es nämlich zuvor schon in der Fantasie op. 17 und im Finale des Streichquartetts op. 41/2 verwendet. Die Art und Weise, in der es sich im Finale allmählich als das herausragende triumphale Element zu erkennen gibt – und dies in einem Satz, in dem es an Gesten des Triumphes nicht mangelt –, ist es, die bei aller Verborgenheit

¹⁴ *Haushaltbücher*, S. 344.

¹⁵ Dieser Eintrag in Schumanns handgeschriebenem *Briefverzeichnis* ist in Finson, a. a. O., S. 272, zitiert.

¹⁶ Ebd. S. 272.

¹⁷ *Haushaltbücher*, S. 348.

¹⁸ Siehe Schumanns Briefe an Whistling und Klitzsch, in Erler, *Robert Schumann's Leben*, II, S. 22–34. Finsons Besprechung der Vorbereitung der Sinfonie zum Druck schließt Zitate aus Schumanns *Briefverzeichnis* ein, die die Daten, an denen Schumann die Korrekturabzüge an Whistling zurückschickte, spezifiziert. Finson, a. a. O., S. 272 und 274.

¹⁹ *Briefverzeichnis*, zitiert in Finson, a. a. O., S. 274.

²⁰ Kurt Hofmann, *Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann*, Tutzing 1979, S. 136 f.

²¹ Jansen, a. a. O., S. 300.

eine Bedeutung zu verstehen gibt, die wohl nicht weit unter der Oberfläche angesiedelt ist.²²

Revisionsbericht

Die vorliegende Ausgabe fußt auf den im Folgenden beschriebenen Quellen. Zusätzlich wurde die Erstausgabe der Ausgabe für Klavier zu vier Händen hinzugezogen, die von Schumann selbst vorbereitet worden war (Leipzig: Whistling [1849]; Plattennummer 431, Preis 2½ Thlr.).

1. Das Manuskript, das als Stichvorlage für die Erstausgabe der Partitur diente (ST). Im Jahre 1855 übergab Clara Schumann dieses dem Dirigenten und Komponisten Julius Rietz.²³ (Sehr zu Claras Bestürzung verkaufte Rietz es zu einem späteren Zeitpunkt.²⁴) In der Folgezeit gelangte es in den Besitz des Verlagshauses Breitkopf & Härtel in Leipzig. Doch ging das Manuskript im Zweiten Weltkrieg, zusammen mit den meisten Archivalien des Hauses Breitkopf & Härtel, verloren. Bis heute ist es nicht wiederaufgetaucht; man muss wohl davon ausgehen, dass es im Krieg vernichtet wurde. Im Photogrammarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek existieren unter der Sigle PhA-1281 glücklicherweise Fotoabzüge, denen die

Titelseite und die Widmung Claras fehlen. Von daher gründen alle autographbezogenen Angaben der folgenden Seiten auf diesen Fotoabzügen. Die Partitur umfasst 233 Seiten im Hochform und ist teils von Schumanns Hand, teils von der seines Dresdner Kopisten Karl Gottschalk; das Finale ist von diesem sogar vollständig niedergeschrieben. Vier Seiten, nämlich das Ende der langsamen Einleitung zum ersten Satz, stammen aus der Feder eines weiteren Kopisten und sind auf die Partitur aufgeklebt. Durch die ganze Handschrift hindurch hat Schumann Korrekturen mit Tinte, Bleistift und Farbstift angebracht. Die Eintragungen des Notenstechers, die mit den Wendestellen in der Erstausgabe korrespondieren, sind einwandfrei lesbar.

2. Die Erstausgabe der Partitur (1E). Leipzig: Whistling [November 1847]; Plattennummer 430; Preis 5½ Thlr. Von dieser Ausgabe wurden drei Exemplare miteinander verglichen und erwiesen sich als identisch: Washington, D.C., Library of Congress; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde; London, British Library.

3. Die Erstausgabe der Orchesterstimmen (OP). Leipzig: Whistling [November 1847]; Plattennummer 429; Preis 9 Thlr. Exemplar in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Die gedruckten Stimmen wurden nach einem nicht erhaltenen Satz handschriftlicher Stimmen gestochen, mit einiger Wahrscheinlichkeit von einem Kopisten angefertigt, und bei den beiden Aufführungen der Sinfonie in Leipzig im November 1846 benutzt. Die Stimmen entstanden vor der Partitur (wie oben erwähnt, spielte das Zwickauer Orchester im Konzert vom 10. Juli 1847 aus den gedruckten Stimmen) und weichen in Einzelheiten voneinander ab.

4. Das Fragment eines von Schumann auf 4 Systemen niedergeschriebenen Blattes mit den Takten 571–589 des Finales in den Stimmen von Violine und Viola, versehen mit der folgenden Anweisung: „Im letzten Satz d[er]. Symphonie müssen die *letzten 19 Tacte* in Violine 1, Violine 2 u[nd]. Bratsche so heißen.“ (Paris, Bibliothèque nationale, MS 349). Dieses Korrekturblatt sollte offenkundig von Gottschalk bei seiner Abschrift des Finales verwendet werden;

²² Das „Beethoven-Thema“ wird besprochen in Alan Walker, „Schumann, Liszt and the C Major Fantasie, Op. 17: A declining Relationship“, in *Music & Letters* 60 (1979), S. 156–165, sowie in Mosco Carner, „The Orchestral Music“, in *Schumann. A Symposium*, hg. v. Gerald Abraham, London 1952, S. 229. In einer aufschlussreichen Diskussion des op. 61 („Once More ‚Between Absolute and Program Music‘: Schumann’s Second Symphony“, in *19th Century Music* VII [1984], S. 233–250) streicht Anthony Newcomb die psychologischen Feinheiten, die in der thematischen Entwicklung des Werkes verkörpert werden, und die strukturelle Bedeutung dieser wichtigen thematischen Technik des 19. Jahrhunderts heraus. [Nach Fertigstellung dieses Vorwortes erschien der folgende Aufsatz, der Relevanz für die Entstehungsgeschichte der Sinfonie hat: Jon W. Finson, „The Sketches for the Fourth Movement of Schumann’s Second Symphony, Op. 61“, in *Journal of the American Musicological Society* XXXIX (1986), S. 143–168.]

²³ *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel Leipzig*, hg. v. Wilhelm Hitzig, 2 Bde., Leipzig 1925, I, S. 15.

²⁴ *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1886*, hg. v. Berthold Litzmann, 2 Bde., Leipzig 1927, II, S. 137 und 139.

Gottschalks Exemplar spiegelt Schumanns Unentschlossenheit bezüglich der Artikulation der aufsteigenden Tonleiterfigur in den Takten 582–585 wider.

Das äußere Erscheinungsbild von ST, so weit es sich von dem Fotoabzug ablesen lässt, gibt viel von Schumanns Änderungen und Verfeinerungen wieder. Diese endgültige Form des Manuskripts entwickelte sich über Monate hinweg. Wie oben bereits erwähnt, schloss Schumann die Partitur am 19. Oktober 1846 ab und begann am 21. Oktober umgehend mit Korrekturen. Wesentliche Veränderungen ergaben sich offenbar aus der ersten Aufführung in Leipzig am 5. November 1846, und im Zuge der Vorbereitungen zu einem Angebot an den Verleger wurden die Korrekturarbeiten im Frühling 1847 wiederaufgenommen. Im Urzustand stammte das Manuskript einzig von Schumanns Hand. Ein Teil der Vorbereitungen zum Druck bestand darin, dass der Komponist sich der Hilfe von Kopisten für Routineaufgaben wie z. B. das Einfügen von sich wiederholenden Passagen des Notentextes versicherte (z. B. nummerierte Schumann bei den zahlreichen Wiederholungen im Scherzo diejenigen Takte, die mit dem vorangegangenen Auftreten korrespondieren, und schrieb als eine Art Leitfaden den Part der 1. Violine für den Kopisten aus, der dann alle anderen Stimmen einschrieb). Doch dass Gottschalks Handschrift in den Takten 125–167 in der Durchführung des 1. Satzes, in wenigen kleineren, oft überklebten Passagen sowie durch das gesamte Finale hindurch aufscheint, belegt ebenso das Ausmaß von Schumanns Revisionen. Besonders das Finale wurde in einer Weise von Grund auf überarbeitet, dass es vor der Übergabe an den Notenstecher noch einmal abgeschrieben werden musste.²⁵ Aus Brendels Bericht in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über die Leipziger Konzerte ist bekannt, dass der erste wie der letzte Satz für die zweite Aufführung am 16. November gekürzt wurden. Die Passage in der Durchführung des ersten Satzes, die von

Gottschalks Hand stammt, mag der Schlüssel zu jenen Stellen sein, in denen der Satz zusammengezogen wurde. Im ersten und zweiten Satz, worin Schumann die Klarinetten ursprünglich in C notiert hatte, transponierte Gottschalk diese für B-Klarinetten und schrieb sie auf dem untersten System jeder Seite nieder (mitunter, so etwa im Scherzo, hatte Schumann einzelne Systeme freigelassen, um nummerierte Wiederholungen in Übereinstimmung zu bringen; in solchen Fällen notierte Gottschalk den Part der B-Klarinetten in ihre angestammte Position innerhalb der Partitur). Jon Finson diente dieser charakteristische Zug der Partitur zur zeitlichen Einordnung von einigen Revisionen Schumanns.²⁶

Die drei wichtigsten Quellen – ST, 1E und OP – bieten bei kleinen Abweichungen in den Grundzügen dieselbe Lesart dar. Sie alle beinhalten in sich gewisse Unstimmigkeiten, besonders was die Artikulation, Phrasierung und die dynamischen Vorschriften betrifft. Dies trifft auch bei einem Vergleich der Quellen untereinander zu. Viele dieser Unstimmigkeiten rühren ohne Zweifel vom Stecher her, der das, was er vorfand, „diplomatisch“ wiedergab, sei es von Schumanns oder von Gottschalks, des Kopisten, Hand. Schumanns Phrasierungsbögen beispielsweise sind nicht durchweg präzise eingetragen, sodass man oft nicht bestimmen kann, wo sie beginnen und wo sie enden. Zudem ging Gottschalk mit der Notation ziemlich frei um und hielt sich nicht genau an Schumanns Vorgabe, was im Scherzo an der Art zu balken erkennbar ist. Das ausschließlich von Gottschalk ausgeschriebene Finale in ST und die Kopistenhandschrift in den übrigen Sätzen mögen ähnliche, unbemerkt gebliebene Freizügigkeiten enthalten.

²⁵ Vgl. den oben auszugsweise zitierten Brief Schumanns vom 5. Juli 1848 an Franz Brendel.

²⁶ Finson, a. a. O., S. 281–288. Aufgrund der Tatsache, dass das Finale neu abgeschrieben wurde und die B-Klarinetten in der gewohnten Position innerhalb der Partitur niedergeschrieben sind, geht Finson davon aus, dass die ausgedehnten Revisionen im Finale im Jahre 1847 vorgenommen wurden und nicht Ergebnis der Aufführung vom 5. November 1846 sind. Unter Berücksichtigung von Schumanns und Brendels Äußerungen erscheint es plausibler anzunehmen, dass das Finale in der revidierten Form, wie es am 16. November aufgeführt wurde, schlicht noch nicht in einer leserlichen Abschrift existierte.

Die vorliegende Ausgabe fußt im Wesentlichen auf 1E; denn Schumann ging davon aus, dass die Erstausgabe eines Werkes zugleich auch seine endgültige Fassung darstellte. Obwohl der Komponist drei Wochen zum Korrekturlesen benötigte – laut *Haushaltbuch* vom 29. September bis zum 19. Oktober 1847 –, hat er anscheinend nur diesen Satz von Korrekturabzügen bearbeitet. Darüber hinaus hatte er in diesen drei Wochen nicht ausschließlich mit Korrekturlesen zutun, sondern auch noch mit der Komposition seines F-Dur-Klaviertrios op. 80. Aus diesem Grund können Unstimmigkeiten und geringfügige Varianten zwischen 1E und dem Manuskript, nachdem 1E gestochen wurde, als durchaus normal angesehen werden. Wenn es galt, im einzelnen Fall abzuwägen, erhielt die Lesart von ST dann den Vorzug, wenn eine Fehleinschätzung des Stechers vorzuliegen schien, wohingegen die Lesart von 1E gewählt wurde, wenn Schumann allem Anschein nach die Änderungen erst während des Korrekturvorganges vornahm (die Korrekturabzüge mit Schumanns Eintragungen sind im Übrigen nicht erhalten).






Es sollte festgehalten werden, dass Schumann offensichtlich während seiner Korrekturarbeiten an der Partitur keinen Zugang zu den Orchesterstimmen hatte.²⁷ Er hatte diese viel früher Korrektur gelesen, und zwar im Juli 1847, unmittelbar vor der Zwickauer Aufführung. Die zahlreichen Unstimmigkeiten zwischen OP und 1E in Details sind ohne Zweifel Folge dieses zeitlichen Abstands und auch davon, dass aller Wahrscheinlichkeit nach die Stimmen nach den handgeschriebenen Stimmen des Kopisten gestochen wurden. In mancher Beziehung legt OP möglicherweise insofern den besseren Notentext vor, als Schumann in die gleichzeitige Vorbereitung zu einer Aufführung der Sinfonie und in die Korrektur der Stimmen eingespannt war. Andererseits ist die Eile, in der die Stimmen rechtzeitig zum Zwickauer Konzert fertiggestellt wurden, dafür verantwortlich zu machen,

dass innerhalb von OP Unstimmigkeiten bestehen, und zwar mehr solcher Unstimmigkeiten als in 1E. In der vorliegenden Ausgabe wurde in einigen Fällen die Version von OP herangezogen, wenn die einzelnen Stimmen mit ST, nicht aber mit 1E übereinstimmen, bei Fällen, in denen die Position der dynamischen Bezeichnungen in den Stimmen präziser ist als in der Partitur und bei der Phrasierung der Zweiten Bläserstimmen, die Schumann zuweilen dann nicht oder nur sporadisch mit einer Phrasierung versah, wenn beide Stimmen des jeweiligen Blasinstruments auf einem System notiert waren. Weiterhin schließt sich die Artikulation der Eingangsfigur des Finales der Lesart von OP an (siehe unten).

Die vorliegende Ausgabe ist bemüht, die feinen Unterschiede, die vom visuellen Aspekt von Schumanns Notation ausgehen, zu bewahren. Beispielsweise schrieb Schumann häufig Streichertremoli bzw. Abkürzungen für repetierende Tonhöhen in einer Weise aus, die die rhythmische Akzentuierung der Passage hervorhebt (vgl. z. B. 1. Satz, Takt 25ff. und 330ff.). Diesem Verfahren schließt sich die vorliegende Ausgabe an. Gleichmaßen bleibt Schumanns Balkensetzung aus ST und 1E unverändert (die Balkensetzung in OP hat wahrscheinlich der Kopist, der die als Stichvorlage benutzten handschriftlichen Stimmen herstellte, willkürlich abgeändert). Eine „Phrasierung“ suggerierende Balkensetzung ist nämlich nicht in jedem Falle zweckmäßig. Schumanns Notierungsweise projiziert oftmals bewusst einen gewissen Grad von Mehrdeutigkeit, die sich beispielsweise im Scherzo zeigt, wenn die vorwärts drängende, per-petuum-mobile-artige melodische Linie eine regelmäßige Phrasierung überschreitet. Schumanns Art der Balkensetzung ist selten willkürlich, obwohl sie manchmal nicht einheitlich ist. Unstimmigkeiten wurden nur dann ausgeräumt, wenn sie der Eile oder einem Versehen zugeschrieben werden können oder aber mutwilligen Änderungen seitens des Kopisten.

Die nachstehenden Punkte bedürfen eines besonderen Kommentars:

²⁷ Bis zum Erhalt der gedruckten Partiturexemplare am 1. Dezember 1847 hatte Schumann noch immer keine Exemplare der Stimmen bekommen. Vgl. Erler, a. a. O., II, S. 37.

1. Vorschlagsnoten im ersten Satz. Die Notierung  der Vorschlagsnoten in der vorliegenden Ausgabe folgt ST und 1E. OP zeigt sich uneinheitlich und notiert die Vorschlagsnoten manchmal als , öfter jedoch als  oder . (In der Bearbeitung für Klavier zu vier Händen sind sie als  notiert.) Die genaue Dauer, die dem Komponisten bei den Vorschlagsnoten vorgeschwebt hat, bleibt unklar, doch sollten sie mit ziemlicher Sicherheit als Appoggiaturen ausgeführt werden, das heißt, nicht so schnell wie die heutige Acciacatura.

2. Die rhythmische Notierung in der zweiten Hälfte der Takte 68, 263 und 271 des ersten Satzes. Die doppelte Punktierung der Figuren der Takte 68 sowie der Blechbläser in den Takten 263 und 271 stellt eine wichtige thematische Komponente dar, denn die Sechzehntelnote auf der dritten Taktzeit muss nach und nicht gleichzeitig mit der Achtelnote erklingen. Ebenso muss die letzte Sechzehntelnote, mit der die Takte 249ff. beginnen, nach der letzten Note der Achteltriole erklingen. Dies geht aus allen Quellen übereinstimmend hervor.

3. Die eröffnende „Rakete“ des Finales (Takt 1–2) und alle nachfolgenden Passagen mit dieser Figur. Die Quellen weichen in Bezug auf die Artikulation dieser Figur voneinander ab, weil Schumann offenbar seine Absichten einige Male änderte. In einer letzten Anweisung an den Stecher unten auf der ersten Seite des Finales in ST hat der Komponist genau bestimmt, dass der Bindebogen bis in den zweiten Takt hineinreicht. Doch ist der Beginn des Bo-

gens in seinem Exemplar nicht eindeutig auszumachen: er könnte sowohl mit der Achtelnote c' als auch mit der Sechzehntelnote d' beginnen. Was das Ende des Bogens betrifft, folgt diese Ausgabe den Anweisungen Schumanns an den Stecher ebenso wie seinen Korrekturen von Gottschalks Wiedergabe des Beginns des Bogens auf Seite 1 des Finales von ST in den Streichern. (Gottschalk, der aus Schumanns nicht mehr existierendem Autograph kopierte, setzte den Bogen ursprünglich auf der halbe Note auf dem ersten Grundschlag des Taktes an; Schumanns Korrektur indessen gibt deutlich seine Absicht kund, dass der Bogen auf der Achtelnote c' zu beginnen habe.) Dies ist auch die Lesart von OP und es steht außer Frage, dass die Figur in der Zwickauer Aufführung unter Schumann dementsprechend ausgeführt wurde. Weil Schumann nach der Seite 1 nicht mehr in Gottschalks Manuskript eingriff, ist der Beginn des Bogens beim weiteren Auftreten dieser Passage in 1E nicht einheitlich wiedergegeben. Auch hat Schumann in Bezug auf den Beginn dieser Figur offenbar nicht sorgfältig Korrektur gelesen.

4. Die Metronomzahlen und Studierbuchstaben in dieser Ausgabe sind von Schumanns Hand und stimmen mit denen in allen Quellen überein.


5. Offensichtliche Stichfehler in den gedruckten Quellen sind stillschweigend verbessert worden.

Linda Correll Roesner
Übersetzung: Norbert Henning


Textual Notes


- ST = *Stichvorlage* (engraver's model) for the first edition of the score
 1E = First edition of the score
 OP = First edition of the orchestral parts

Mov. I


- bar 8 Vc., Cb. phrasing follows ST and OP
 13–14 Cor. no accents in ST
 16–19 Fl.2, Ob.2, Cl.2 phrasing follows OP
 19 Brass *p* follows Tr.2 and Tbn. in OP
 22 Fg.2 slur over nn1–4 in ST, 1E, OP. Present phrasing by analogy with other winds.
 24 Tr.1 *c''*, *c''* in ST; Tr.2 *c'*, *c'* in ST
 25 Fl.1 *espressivo* in OP
 25 Ob.1 $\leftarrow \rightarrow$ over nn1–4 in OP
 32 Tr. Timp. *p* follows ST and OP
 33 Vl.I stacc.dot on n1 follows OP
 34 Ob.2  in ST
 36 Cl.1 phrasing follows ST and OP
 38 Timp., Vl.I *f* under n1 in ST; all other voices *p* under n1 in ST
 46 Vl.I *fp* under n5 in 1E. Present placement follows ST and OP.
 72 Cl.1 n4 *bb'* in ST
 80–81 Fl. slur ends on n6 of b80 in ST, 1E, OP. Present phrasing by analogy with Cl.
 81–83 Fg. phrasing ambiguous in ST, 1E, OP. Phrased by analogy with bb284–6.
 82–83 Ob.2 phrasing follows ST
 87 Vl.I phrasing follows ST and OP
 89–90 Cl.1 phrasing follows ST, OP, and the analogue in 1E, bb292–3
 90 Fl.2, Cl.2 phrasing follows OP
 91 Fl.2, Cl.2 phrasing follows ST and OP





- 91 Vl.II n1 c'' in ST, 1E, OP. Present reading by analogy with bb90 and 294.
- 103(+2) Cl.2 phrasing follows ST
- 103(+3) Cor.> follows ST, OP, and the analogue in 1E, b50
- 104 Fl.2 n2 g''' in OP
- 107/9 Vl.I n1 tremolo semiquavers in 1E. Tied quaver follows ST and OP.
- 107 Vla., Vc., Cb. slur over nn2 and 3 in ST
- 113 Fg.2 phrasing follows ST and OP
- 113 Vl.I quaver on n1 in 1E, OP; ST ambiguous; tremolo semiquavers by analogy with bb111, 115, 117.
- 116 Cor.1 p follows OP
- 124–126 Ob. phrasing follows OP and the analogues in 1E, bb118–24
- 127 Vla. beamed by analogy with all other appearances of this figure in 1E (strings, bb129ff)
- 133–134 Fg.1 phrasing follows OP
- 134–135 Fg.1 *molto espress.* follows OP
- 136–138 Cl.2 phrased by analogy with OP, bb140–2
- 142 Fg.2 > follows ST and OP
- 144–146 Ob.1 phrased by analogy with 1E, bb148–50
- 144–150 Fg.2 phrasing inconsistent in ST, 1E, OP. Present phrasing follows probable intent of OP.
- 145 Fl. \rightrightarrows by analogy with other winds
- 145 Cor.2 p follows OP
- 145 Vl.I placement of \rightrightarrows follows OP and the analogue in 1E, b149
- 146–147 Vl.I/II beamed by analogy with other appearances of this figure in 1E
- 148–150 Cor. phrased by analogy with 1E, bb144–6
- 160–162 Cl.2 phrased by analogy with bb140–2 (cf bb136–8)
- 166–170 Fl.1, Fg.1, Vl.I phrasing ambiguous in ST and 1E, inconsistent in OP. Present phrasing follows probable intent of ST.
- 166–167 Fg.2 phrasing follows OP

- 167–168 Vc., Cb. phrasing follows ST
- 167–170 Ob. phrasing follows ST and OP
- 185–187 Cl. phrasing follows ST and OP
- 190 Cl. *sempre f* follows OP
- 193–195 Cl. phrasing follows ST and OP
- 199 Fl.1/2 n3 *g'''/e'''* in ST, 1E, OP. Present reading by analogy with Ob. and Cl. and with Fl. in b201.
- 203 Vl.I, Vla. placement of *p* under n2 follows ST and OP
- 203 Vl.II *sfp* in ST, 1E, OP. *sf* by analogy with all other voices.
- 203 Tbn. stacc dot in 1E
- 204 Vl.II *p* follows OP
- 205–210 Cor. no accents in ST
- 215–219 Fl. stacc strokes (') instead of dots in 1E
- 217,
220/4 Timp. no < in ST
- 220–223 Vl.I phrasing ambiguous in ST, inconsistent in 1E and OP. Present phrasing by analogy with Vl.II and Vla.
- 230–231 Vc. phrasing follows OP
- 232–233 Fl.1  in ST
- 238 Fl.1 *p* follows ST and OP
- 241 Ob. placement of *cresc.* follows ST and OP
- 242 Tbn., Vc. *p* follows OP
- 242 Vla., Cb. *p* by analogy with Vc. in OP
- 243 Cor.2, Tr. *cresc.* follows OP
- 243 Cor.2, Tr.2, Timp. *p* by analogy with all other voices
- 245 Fg. *ff* follows ST and OP (*f* in 1E)
- 263 Fl.1, Ob.1, Cl.1, Fg.1 phrasing follows OP
- 276 Fl.1 phrasing follows ST, OP, and the analogue in 1E, b73
- 281 Fl.2, Cl.2, Fg.2 phrasing follows OP and the analogue in 1E, b78
- 283–284 Fl. phrasing follows OP
- 284 Vla. *sf* under n1 in 1E

- 285 Ob.2 phrased by analogy with Ob.1 and b82 in ST
- 285 Cl. phrasing follows OP and the analogue in 1E, b82 (Cl.1)
- 285 Vl.I/II, Vla.*sf* by analogy with b82
- 285–287 Fl.1, Ob.1 phrasing follows ST and the analogue in 1E, bb82–4
- 286 Timp. *f* follows OP
- 287–288 Fl.2 phrasing follows OP and the analogue in 1E, bb84–5
- 290–293 Fl.1, Ob.1, Fg.1 phrasing in sources ambiguous. Present phrasing follows probable intent of ST and the analogue in bb87–90.
- 293/4 Fl.2, Ob.2 > by analogy with bb90, 91
- 294 Fl.2, Cl.2 phrasing follows ST and OP
- 302 Tr. placement of *f* follows ST and OP (*f* under n1 of b303 in 1E)
- 316–317 Vl.II phrasing follows OP and the analogue in Vl.I
- 323 Vc., Cb. *sf* under n3 in ST
- 324 Vc. phrasing follows ST and OP
- 326 Fl.2 phrasing follows OP and the analogue in 1E, Ob.2
- 327 Fl. stacc dots by analogy with other winds in 1E
- 339 Ob. *f* follows OP
- 341 Timp. *f* (instead of *sf*) in ST
- 345 Timp. no *sf* in ST
- 360/1/2 Fl., Ob., Cl., Fg. < follows OP
- 360/1/2 Cb. no < in ST
- 369 Cb. no *sf* in 1E
- 375–376 Vc. nn4, 5, 6 in b375 and n1 in b376 *8va* lower in ST
- 376 Vl.I nn3, 4  in OP
- 384 All parts no *sf* in OP

Mov. II

- bar 7 Vl.I no > in ST and OP
- 20 Vl.I nn1–4 beamed  in ST, 1E, OP. Present beaming follows analogue in bb54, 181.

- 20 VI.II *stacc.* in ST, 1E. Present reading follows OP and analogue in b54.
- 24 VI.I nn3-6 beamed  in ST, 1E, OP. Present beaming follows analogue in bb58, 322.
- 30 Cor. no *p* in ST
- 30 Ob. *cresc.* under n4 in ST, 1E, OP. Present placement by analogy with other winds.
- 30/2/3 VI.II, Vla., Vc. *p* follows OP
- 53-54 Fl., Fg. beamed  in ST, 1E, OP. Present beaming by analogy with bb19-20 in ST and 1E.
- 54 VI.I beaming follows ST
- 54 Vla. nn1-4 beamed  in ST, 1E, OP. Present beaming by analogy with b20 in ST and 1E.
- 60 All parts placement of *cresc.* follows analogue in bb26, 187
- 64 Fl., Ob., Cl., Fg. placement of *cresc.* follows analogue in bb30, 328
- 64/6/7 VI.II, Vla., Vc. *p* follows OP
- 80-81 Fg. *stacc dots* follow OP and the analogue in bb208-9
- 80 Cor.1 *p* follows OP
- 82 Fl. beamed  in ST, 1E, OP. Present beaming follows analogue in other winds and bb209, 346.
- 82 Cor. beaming follows OP and the analogue in bb209, 346
- 98 Fl., Ob., Cl., Fg. *leggiere* in OP
- 105-108 Fg.2 *tacet* in OP
- 111 Fl., Cl., Fg. phrasing follows ST
- 115 Vla. phrasing follows ST
- 116-117 VI.I phrasing follows ST and OP and the analogue in 1E, bb150-1
- 121 Fl.1, Ob.1 articulation follows ST and OP
- 125 Fg.1 > (n3) follows OP
- 125-126 Cor.2 phrasing follows OP
- 129-130 Cor. phrasing follows ST and OP
- 139 Vc. *stacc dot* by analogy with b105