

Edition Eulenburg  
No. 855

# BRAHMS

---

## SERENADE

for Orchestra  
D major/D-Dur/Ré majeur  
Op. 11



Eulenburg

---

JOHANNES BRAHMS

---

# SERENADE

for Orchestra  
D major/D-Dur/Ré majeur  
Op. 11



Ernst Eulenburg Ltd

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

---

# CONTENTS

---

Preface .....	III
Vorwort .....	VII
I. Allegro molto .....	1
II. Scherzo. Allegro non troppo – Trio. Poco più moto .....	58
III. Adagio non troppo .....	82
IV. Menuetto I – Menuetto II .....	109
V. Scherzo. Allegro .....	112
VI. Rondo. Allegro .....	119

© 2013 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

---

Johannes Brahms found composing symphonies an onerous task and struggled for decades before completing his first. 'I shall never compose a symphony!' he lamented to the conductor Hermann Levi when the opening movement of his first symphony had already been drafted, 'You have no idea how it feels for a composer to hear a giant like him (Beethoven) marching behind them all the time.'<sup>1</sup> Posterity owes four extraordinary symphonies to the fact that he then did so nevertheless. The problem facing every composer after the Viennese classical period seemed almost insurmountable: Beethoven had taken the model of the classical symphony and sonata form in particular to its zenith, extending it to the utmost in his Ninth Symphony with the inclusion of soloists and chorus. 'Dear God, if anyone dares to write symphonies after Beethoven, they will have to be completely different!'<sup>2</sup> Brahms declared to his friend Carl Bargheer while working on the Serenade No. 1 in D major, Op.11. His first attempt at writing a symphony in the 1850s had been abandoned and material from it incorporated into the D minor Piano Concerto. For the extremely self-critical composer this failure, his (apparent) inability to write a symphony, was an oppressive burden to bear. For a long time Brahms sought to approach a resolution by composing in other genres, caught between wishing to honour tradition on the one hand, yet hoping, on the other, to explore the 'new paths' announced by Schumann in

his famous article of 1853. Not until 1876, after 14 years of repeatedly interrupted work, did Brahms's long labours finally result in the Symphony in C minor, Op.68.

In 1857 Brahms moved from Hamburg to Detmold, where he secured a regular income as chorus master and piano tutor at the court of Prince Leopold of Lippe-Detmold. In the same period he took a close interest in the music of Mozart and Haydn, surely as a reaction against the oppressive image of the musical giant Beethoven. This research extended his vision to include the classical repertoire, putting his focus on Beethoven in a new perspective. 'He said to himself', relates Brahms's biographer Kalbeck, 'that Haydn's symphonies should be considered not merely as a step on the way to those of Mozart or Beethoven, but as perfect in their own way, works of art just as worthy of the genre as those of other masters'.<sup>3</sup> In the years 1857/58 – according to an entry in Brahms's own list of works<sup>4</sup> – his Serenade No. 1 in D major, Op.11 was written, though not as an orchestral work, but as a chamber piece: he envisaged 'a cassation: a piece of music in a lighter genre, an octet for a small group of instruments [...] in the manner of Mozart's numerous Divertimenti'.<sup>5</sup> His friend the violinist Joseph Joachim learned of this gradual progress and heard the Serenade in September 1858 in Göttingen, where Brahms played it on the piano. Only after that, probably in Detmold, did the work

<sup>3</sup> Kalbeck, *ibid.*, Vol.I/2, 318

<sup>4</sup> See Alfred Orel, 'Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms', in: *Die Musik* 29/8 (5.1937), 531

<sup>5</sup> Quoted from Kalbeck, *Brahms*, Vol.I/2, 319

<sup>1</sup> Quoted from Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Vol.I/1 (Berlin, 1921), 165

<sup>2</sup> Quoted from *ibid.*, Vol.I/2, 339

acquire its definitive form;<sup>6</sup> it was performed in that setting, which Brahms 'was reluctant to abandon'<sup>7</sup> at a special musical *soirée* in the Wörmer Hall in Hamburg on 28 March 1859. On the podium stood Joseph Joachim, who conducted the performance from the manuscript score. About four weeks later the composer had arranged the Serenade for piano duet, as was important in those days for 'marketing' to audiences; the requested version for piano solo did not appear, as relations with his publisher Breitkopf & Härtel were troubled for a while.

Yet Brahms continued to feel the urge to write a symphony, and by 8 December 1858 the composer had asked Joachim to provide special manuscript paper, in order to transform his first Serenade into a symphony after all. 'I realise that this work is a kind of hybrid, not pure in form. I had such fine, grand ideas for my first symphony, and now look!'<sup>8</sup> His friend had already referred to the work as 'heralding a symphony'<sup>9</sup> in a letter written in mid-October. A year later the Serenade had been re-orchestrated – this time for large orchestra. In this now familiar version Joseph Joachim conducted the first performance of what he called the 'Symphony-Serenade'<sup>10</sup> at the seventh in a series of subscription concerts at the concert hall of the Royal Court Theatre in Hanover on 3 March 1860. The concert also featured

Beethoven's first *Leonore* Overture, Mozart's *Sinfonia concertante* for violin and viola and two choral pieces by Weber and Mendelssohn.<sup>11</sup> Brahms actually corrected Joachim's description of the genre in a reply sent at the end of February: 'Serenade, please'.<sup>12</sup> The score and arrangement for piano duet appeared in print that same year. The original setting was never published, however: the manuscript was lost and Brahms probably destroyed his rough drafts.

With the term 'hybrid' Brahms captured the essence of this composition. The six-movement orchestral work – Brahms's first independent orchestral work, in fact – definitely has something of the entertaining style of Mozart's *Divertimenti* and recalls Haydn's lightness of touch. When Wolfgang Stähr observes that the first movement of Brahms's Serenade begins at the point where the *finale* of Haydn's last symphony ends,<sup>13</sup> he is not only referring to an astounding thematic similarity. The structure of the classical Viennese serenade is echoed in the number of movements, with fast outer movements and minuets framing a slow movement. Any formal strictures are abandoned, however, when Brahms places a scherzo alongside the minuet – evoking clear parallels with Beethoven. Furthermore, the large number of instruments involved, the thematic treatment and development go far beyond the scope of, for instance, the *Haffner* Serenade. Without needing to stand comparison with a symphony, Brahms experiments with sonata form, trying out the

<sup>6</sup> For details see Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (Munich, 1984), 31–36

<sup>7</sup> Quoted from Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Vol. 3, *Clara Schumann und ihre Freunde 1856–1896* (Leipzig, 1909), 48

<sup>8</sup> Quoted from *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, edited by Andreas Moser, Vol. 1 (Berlin, 1912), 227

<sup>9</sup> *ibid.*, 215

<sup>10</sup> Letter dated 25 December 1859, *ibid.*, 256

<sup>11</sup> Georg Fischer, *Musik in Hannover. Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866* (Hanover, 1903), 256

<sup>12</sup> *Briefwechsel Brahms–Joachim*, 261

<sup>13</sup> Wolfgang Stähr, 'Eine Flucht in die Vergangenheit? Serenade Nr. 1, D-Dur, op. 11 und Serenade Nr. 2, A-Dur, op. 16', in: *Johannes Brahms. Das symphonische Werk*, ed. Renate Ulm (Kassel, Basel etc., 1996), 62

exposition of his own approach and using a technique Arnold Schoenberg called 'developing variation'. Central to this is the exploration not of individual themes 'picked apart' and broken up into motifs contrasted with one another, but of the capacity for development inherent in a theme, with the continuing expansion of a thematic nucleus leading to the construction of grand formal symphonic edifices. Rhythmic elements typical of Brahms, such as the use of a floating veil of triplets and syncopations, bold harmonies and contrasting motifs, already feature in this early symphonic work. The *scherzo* that follows the introductory *Allegro molto* leaves behind the cheerful mood of a cassation or divertimento like those by Mozart to suggest the symphonic model of Beethoven. At the centre of Serenade No. 1 stands a profound and heartfelt *Adagio non troppo* where Brahms tries out the extensive development and transformation of a theme. The two minuets seem more conventional, even 'classical' in contrast, 'serenade-like' in the traditional style; in the following *scherzo* the composer makes a humorous allusion to his roots, his musical 'guiding stars', in a metamorphosis that quotes and cleverly brings together motifs from Beethoven's second and Haydn's last symphony. The predominantly cheerful mood of this first Serenade and its opening movement in particular appears again in the closing *Rondo*, bringing Brahms's Opus 11 to a musically relaxed and tuneful conclusion. The composition had not even been completed when Brahms started to write its sister work, his Serenade No. 2 in A major, Op. 16. These two works prepared the way for the First Symphony, which was then written between 1862–1876.

Even reviews of the early version were full of praise for Brahms's Serenade. Al-

though the *Hamburger Nachrichten* found fault with a 'want of simplicity' in striving for the 'unusual and extraordinary', the review praised the work – apart from the *Adagio* – as

attractive in form, rich in felicitously inventive motifs, surprising turns of phrase and vivid sound imagery, with many details of great and immediate charm.<sup>14</sup>

The correspondent for the *Neue Berliner Musikzeitung* described this composition in six movements,

each of which seeks to outdo the last, either in youthful energy and freshness or in intensity and depth (to say nothing of the lovely sounds of his instrumentation);

from this young composer, he wrote, he looked forward to 'not merely some, but many great things'.<sup>15</sup> Then, after the first performance of the orchestral version, reviews praised

a work of great significance in its inventiveness and development of fundamental ideas.<sup>16</sup>

Georg Fischer reported in *Musik in Hannover* that

the first impression of this composition with its unusual instrumentation was that it was certainly not yet worthy of a musical messiah. Yet Brahms seems to be taking his great talents in the right direction, steering a path midway between Beethoven and the newer Romantics [...] in order to establish a point of departure for further explorations.<sup>17</sup>

Wolfgang Birtel

Translation: Julia Rushworth

<sup>14</sup> *Hamburger Nachrichten* 77 (31.3.1859), title page

<sup>15</sup> *Neue Berliner Musikzeitung* (29.6.1859), 207

<sup>16</sup> *Neue Zeitschrift für Musik* 52/12 (16.3.1860), 111

<sup>17</sup> Fischer, *Musik in Hannover*, 256



---

# VORWORT

---

Johannes Brahms tat sich mit der Komposition von Sinfonien wirklich schwer und rang Jahrzehnte, ehe er sein erstes Opus abschloss. „Ich werde nie eine Symphonie komponieren!“, klagte er gegenüber dem Dirigenten Hermann Levi zu einem Zeitpunkt, als der Kopfsatz der ersten Sinfonie bereits konzipiert war, „Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen (Beethoven) hinter sich marschieren hört.“<sup>1</sup> Der Tatsache, dass er es dann dennoch tat, verdankt die Nachwelt vier außerordentliche Sinfonien. Das Problem, das sich für alle Komponisten nach der Wiener Klassik stellte, schien erdrückend: Beethoven hatte das Modell der klassischen Sinfonie und insbesondere das der Sonatenhauptsatzform zur Reife geführt und in der „Neunten“ mit der Ausweitung der Mittel durch den Einbezug von Soli und Chor den Endpunkt der Entwicklung erreicht. „Ach, Gott, wenn man wagt, nach Beethoven noch Symphonien zu schreiben, so müssen sie ganz anders aussehen!“<sup>2</sup> erklärte Brahms seinem Freund Carl Bargheer im Zusammenhang mit der Entstehung der Serenade Nr. 1 D-Dur, op. 11. Ein erster Sinfonie-Versuch in den 50er-Jahren war gescheitert, das Ergebnis ins d-Moll-Klavierkonzert eingeflossen. Dieses Misslingen des überaus selbstkritischen Komponisten, seine (scheinbare) Unfähigkeit, eine Sinfonie schreiben zu können, lastete wie ein Trauma auf Brahms. So suchte er sich über lange Zeit einer neuen Lösung durch die Komposition

anderer Gattungen zu nähern – im Zwiespalt, einerseits die Tradition nicht verleugnen, andererseits *Neue Bahnen* (Schumann in seinem berühmten Artikel von 1853) beschreiten zu wollen. Erst 1876, nach 14 Jahren immer wieder unterbrochener Arbeit, endete das lange Ringen um einen symphonischen Erstling in der c-Moll-Sinfonie, op. 68.

1857 siedelte der Hamburger Brahms nach Detmold über, wo er am Hofe des Fürsten Leopold von Lippe-Detmold finanzielle Sicherheit als Chorleiter und Klavierlehrer fand. In diese Zeit fiel auch seine Beschäftigung mit der Musik Mozarts und Haydns, sicher als Reaktion auf das (be)lastende Vorbild des Über-Kollegen Beethoven zu sehen. Dieses Studium weitete seine Sicht auf das klassische Erbe und relativierte seine Konzentration auf Beethoven. „Er sagte sich“, berichtet der Brahms-Biograph Kalbeck, „daß die Haydn'sche Symphonie keineswegs als bloße Vorstufe zur Mozartschen oder Beethovenschen aufzufassen, sondern ein in seiner Art ebenso vollkommenes, den Namen der Gattung mit demselben Rechte führendes Kunstwerk sei, wie die der anderen Meister.“<sup>3</sup> In den Jahren 1857/58 entstand denn auch – so der Eintrag im eigenhändigen Werkverzeichnis<sup>4</sup> – seine Serenade Nr. 1 D-Dur, op. 11, allerdings nicht als Orchesterwerk, sondern als Kammermusik: „eine Kassation, d. h. eine Musik leichteren Genres“ schwebte ihm vor, „ein Oktett für ein kleines, einfach besetztes Orchester [...] nach

<sup>1</sup> Zit. nach Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. I/1, Berlin 1921, S. 165.

<sup>2</sup> Zit. nach ebda., Bd. I/2, S. 339.

<sup>3</sup> Kalbeck, ebda., Bd. I/2, S. 318.

<sup>4</sup> S. Alfred Orel, „Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms“, in: *Die Musik* 29/8 (5.1937), S. 531.



dem Vorbilde der zahlreichen Mozartschen Divertimenti“<sup>5</sup>. Der Freund und Geiger Joseph Joachim erfuhr von dem allmählichen Fortschritt, lernte die Serenade im September 1858 in Göttingen kennen, wo sie Brahms am Klavier vorspielte. Erst danach erhielt das Werk in Detmold wohl seine endgültige Form,<sup>6</sup> wurde in dieser Besetzung, von der sich Brahms „nicht gern [...] trennen“<sup>7</sup> mochte, am 28. März 1859 in einer „Extrakonzert-Soirée“ im Wörmerschen Saal in Hamburg aufgeführt. Am Dirigentenpult stand Joseph Joachim, der die Aufführung aus dem Manuskript leitete. Gut vier Wochen später hatte der Komponist die Serenade für Klavier vierhändig arrangiert, was in damaliger Zeit für die „Vermarktung“ wichtig war; zur erbetenen Version für Klavier zweihändig kam es nicht, da das Verhältnis zu seinem Verleger Breitkopf & Härtel zeitweilig geübt war.

Doch der Symphoniker in Brahms ruhte nicht, und schon am 8. Dezember 1858 hatte der Komponist bei Joachim spezielles Notenpapier geordert, „um nun doch schließlich die 1te Serenade in eine Sinfonie zu verwandeln. Ich sehe es ein, daß das Werk so eine Zwittergestalt, nichts Rechtes ist. Ich hatte [eine] so schöne, große Idee von meiner ersten Sinfonie, und nun!“<sup>8</sup> Der Freund hatte das Werk bereits in einem Brief von Mitte Oktober als „Sinfonieverkündend“<sup>9</sup> titulierte. Ein

Jahr später war die Serenade umorchestriert: für großes Orchester. Und in dieser heute bekannten Version führte wiederum Joseph Joachim das von ihm „Sinfonie-Serenade“ genannte Werk<sup>10</sup> am 3. März 1860 im Konzertsaal des Königlichen Hoftheaters Hannover im Rahmen des 7. Abonnementskonzerts erstmals auf, zusammen mit der 1. *Leonore*-Ouvertüre von Beethoven, der *Sinfonia concertante* für Violine und Viola von Mozart sowie zwei Gesangseinlagen von Weber und Mendelssohn.<sup>11</sup> Brahms korrigierte die Joachimsche Gattungsbezeichnung übriges Ende Februar postwendend: „Serenade“, wenn ich bitten darf“.<sup>12</sup> Im gleichen Jahr erschienen Partitur und vierhändige Klavierfassung im Druck. Die Urfassung allerdings wurde nie veröffentlicht: Das Manuskript ist verschollen, seine Arbeitsmaterialien hatte Brahms wohl vernichtet.

Mit der Bezeichnung „Zwittergestalt“ hatte Brahms das Wesentliche der Komposition getroffen. Das sechssätzige Orchesterwerk – Brahms’ erstes eigenständiges überhaupt – atmet durchaus etwas vom unterhaltsamen Stil Mozartscher Divertimenti oder von Haydnscher Leichtigkeit. Und wenn Wolfgang Stähr anmerkt, dass der erste Satz der Brahms-Serenade dort beginne, wo das Finale der letzten Haydn-Sinfonie ende,<sup>13</sup> meint er damit nicht nur eine verblüffende thematische Verwandtschaft. Dem Serenaden-Modell der Wiener Klassik entsprechen die Mehrteiligkeit, der Aufbau in schnelle Ecksätze und die einen

<sup>5</sup> Zit. nach Kalbeck, *Brahms*, Bd. I/2, S. 319.

<sup>6</sup> Einzelheiten s. Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 31–36.

<sup>7</sup> Zit. nach Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, 3. Bd.: *Clara Schumann und ihre Freunde 1856–1896*, Leipzig, <sup>2</sup>1909, S. 48.

<sup>8</sup> Zit. nach *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. v. Andreas Moser, 1. Bd., Berlin <sup>2</sup>1912, S. 227.

<sup>9</sup> Ebda., S. 215.

<sup>10</sup> Brief vom 25. Dezember 1859, ebda., S. 256.

<sup>11</sup> Georg Fischer, *Musik in Hannover. Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866*, Hannover <sup>2</sup>1903, S. 256.

<sup>12</sup> *Briefwechsel Brahms–Joachim*, S. 261.

<sup>13</sup> Wolfgang Stähr, „Eine Flucht in die Vergangenheit? Serenade Nr. 1, D-Dur, op. 11 und Serenade Nr. 2, A-Dur, op. 16“, in: Renate Ulm (Hrsg.), *Johannes Brahms. Das symphonische Werk*, Kassel, Basel usw. 1996, S. 62.

langsamen Satz einrahmenden Menuettsätze. Doch schon das Formale wird durchbrochen, wenn Brahms neben das Menuett auch ein Scherzo stellt – ein deutlicher Bezug zu Beethoven. Zudem weisen die große Besetzung, die thematische Anlage und die Entwicklung weit über den Geist beispielsweise einer *Haffner*-Serenade hinaus. Ohne sich mit einer Sinfonie messen zu müssen, experimentiert Brahms mit deren Sonatenhauptsatzform, exponiert in Ansätzen seinen Gegenentwurf: die von Arnold Schönberg bezeichnete Technik der „entwickelnden Variation“. In deren Zentrum stand nicht mehr das Untersuchen der einzelnen Themen auf ihre Substanz hin, das „Zerpfücken“, Aufspalten in Motive und Gegeneinanderstellen, sondern die Entwicklungsfähigkeit eines Themas an sich, die permanente Weiterentwicklung eines thematischen Kerns und die sich daraus ergebende Konstruktion großer formaler sinfonischer Gebilde. Auch typisch Brahmsche rhythmische Elemente, wie der Einsatz schwebender, verschleiender Triolen und Synkopen, harmonische Kühnheiten, Kontrastmotive finden sich schon in diesem sinfonischen Erstlingswerk. Das Scherzo, das dem einleitenden Allegro molto folgt, lässt den heiteren Kassations-ton eines Mozart deutlich hinter sich und verweist auf das sinfonische Vorbild Beethovens. Im Mittelpunkt der Serenade Nr. 1 steht ein tiefgründiges und inniges Adagio non troppo, in dem Brahms das thematische Fortspinnen und Umwandeln extensiv ausprobiert. Konventioneller, ja „klassisch“ und im alten Stil „serenadenhaft“ geraten dagegen die beiden Menuette, und im anschließenden Scherzo verweist der Komponist humorvoll auf seine Wurzeln, auf seine musikalischen „Fixsterne“, wenn in einer Metamorphose Motive aus Beethovens zweiter und Haydns letzter Sinfonie

zitiert und geistreich verknüpft werden. Den bevorzugt heiteren Grundton dieser ersten Serenade und insbesondere seines Eingangssatzes greift das Schluss-Rondo wieder auf, das Brahms' Opus 11 musikalisch entspannt wie klangvoll abrundet. Die Komposition war noch nicht abgeschlossen, da saß Brahms 1858 bereits an einem Nachfolge- und Schwesterwerk, an der Serenade Nr. 2 A-Dur, op. 16 – beide bereiteten ihm den Weg zur ersten Sinfonie, die dann in einem langwierigen Prozess zwischen 1862–1876 entstand.

Schon die Kritik der Frühfassung war voll des Lobes über Brahms' Serenade. Zwar bemängelten die *Hamburger Nachrichten* einen „Mangel an Naivität“, ein Trachten nach dem „Ungewöhnlichen und Seltsamen“, lobten aber, dass sie – außer dem Adagio – ein Werk

von anziehender Gestalt, reich an glücklich erfundenen Motiven, überraschend in ihren Wendungen, charakteristisch in der Tonmalerei, in vielen Einzelheiten sofort und in einem hohen Grade ansprechend<sup>14</sup>

sei. Und der Korrespondent der *Neuen Berliner Musikzeitung* berichtete über diese Komposition in sechs Sätzen,

deren jeder folgende den vorigen an Jugendkraft und Frische entweder, oder an Innigkeit und Tiefe (von der überaus schön klingenden Instrumentation gar nicht zu reden) zu überbieten sucht.

Und von der Zukunft des jungen Komponisten versprach er sich „nicht Einiges, nein Vieles und Grosses“<sup>15</sup>. Auch nach der Uraufführung der Orchesterfassung las man von einem

<sup>14</sup> *Hamburger Nachrichten* 77 (31.3.1859), Titelseite.

<sup>15</sup> *Neue Berliner Musikzeitung* vom 29.6.1859, S. 207.

## X

in Erfindung und Durchführung der Grundgedanken sehr bedeutenden Werk,<sup>16</sup>

und Georg Fischer berichtete in seiner *Musik in Hannover*:

Der erste Eindruck dieser originell instrumentierten Composition war, dass sie noch keineswegs eines musikalischen Messias würdig sei. Aber

Brahms scheine mit seinem grossen Talent den richtigen Weg zu gehen, indem er zuvörderst einen Mittel- und Einigungspunkt zwischen Beethoven und den neueren romantischen Schulen [...] zu finden suche, um darin einen festen Punkt für weitere Forschungen zu gewinnen.<sup>17</sup>

Wolfgang Birtel

<sup>16</sup> *Neue Zeitschrift für Musik* 52/12 (16.3.1860), S. 111.

<sup>17</sup> Fischer, *Musik in Hannover*, S. 256.

# SERENADE

Johannes Brahms  
(1833–1897)

Op. 11

## I

Allegro molto

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

I. II. in D  
4 Corni  
III. IV. in E

2 Trombe in D

Timpani in D-A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

10

Cl.

Cor. (D)

Vla.

Ve.

20

Ob. 1. *p cresc.*

Cl. *cresc. poco a poco*

Cor. (D) 1. 2.

VI. II *p cresc. poco*

Vla. *cresc. poco a poco*

Vc. *cresc. poco a poco* *p cresc. poco*  
Bassi

30

Ob. 1. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf* zu 2

Cor. (D) 1. *p*

Cor. (E) 3. *p*

VI. *p cresc.*

Vla. *a poco*

Vc. e Cb. *a poco*

1.

Fl. *f cresc.* *ff* *ff*

Ob. *f cresc.* *ff* zu 2

Cl. *f cresc.* *ff*

Fg. zu 2 *f cresc.* *ff*

(D) *cresc.* *f*

Cor. (E) *cresc.* *f*

Tbe. (D) *p cresc.* *f*

Vl. *f cresc.* *ff*

Vla. *f cresc.* *ff*

Vo. *f cresc.* *ff*

Cb. *f cresc.* *ff*

The first system of the musical score, numbered 40, features the following parts and markings:

- Fl.** (Flute): Marked *zu 2* at the beginning and *sf* later.
- Ob.** (Oboe): Marked *sf* later.
- Cl.** (Clarinet): Marked *sf* later.
- Fg.** (Fagott): Marked *sf* later.
- (D) Cor.** (Cornet D): Marked *zu 2* at the beginning and *f* later.
- (E) Cor.** (Cornet E): Marked *zu 2* at the beginning and *ff* later.
- Tbe. (D)** (Trombone D): Marked *ff* later.
- Vi.** (Violin): Marked *sf* later.
- Vla.** (Viola): Marked *sf* later.
- Vc.** (Violoncello): Marked *sf* later.
- Cb.** (Kontrabaß): Marked *sf* later.

The score is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure of the system is marked *zu 2*. The dynamic markings *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo) are used throughout the system to indicate changes in volume.

[illegible]

zu 2 60

Fl. *fcresc.*

Ob. *fcresc.*

Cl.

Fg. *zu 2*

(D) 1. *f*

Cor. *f*

(E) *f*

Tbe. (D) *f*

Timp. *f*

Vl. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*



Fl. *ff*

Ob. *ff* zu 2

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Cor. (D) *ff*

Tbc. (D) *fp* *cresc.*

Timp.

Vl. *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

[illegible]