

Edition Eulenburg  
No. 417

# SCHUMANN

---

SYMPHONY No. 1  
B<sup>b</sup> major/B-Dur/Si<sup>b</sup> majeur  
Op. 38



Eulenburg

---

ROBERT SCHUMANN

---

# SYMPHONY No. 1

B<sup>b</sup> major/B-Dur/Si<sup>b</sup> majeur  
Op. 38

Edited by/Herausgegeben von  
Linda Correll Roesner



Ernst Eulenburg Ltd

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

---

# CONTENTS

---

Preface .....	III
Vorwort .....	IX
Textual Notes .....	XV
I. Andante un poco maestoso. Allegro molto vivace .....	1
II. Larghetto .....	79
III. Scherzo. Molto vivace. Trio I/Trio II .....	115
IV. Allegro animato e grazioso .....	159

© 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

---

On 23 January 1841 Schumann noted in his *Haushaltbuch* – the household account book that he also employed as an abbreviated diary – ‘Frühlingssymphonie angefangen’ (‘Spring Symphony begun’).<sup>1</sup> He also wrote ‘Frühlings-symphonie’ at the top of the first page of his sketch. This symphony, which continued to have associations of springtime for the composer<sup>2</sup> even though he later suppressed its title as well as the titles of the individual movements,<sup>3</sup> was sketched at a breathless pace in the unbelievably short time of four days. Schumann’s progressively exalted mood can be seen in his entries in the *Haushaltbuch*:<sup>4</sup>

- 23. Jan. Spring Symphony begun
- 24. Jan. Finished the Adagio and Scherzo of the symphony
- 25. Jan. Symphony fire – sleepless nights – on the last movement
- 26. Jan. Hooray! Symphony finished!

Although Schumann had written a symphony years earlier (the ‘Jugend Symphonie’ (or ‘Zwickauer Sinfonie’) in G minor, 1832–3), his published works at the time he began the ‘Spring’ were all for solo piano or for voice and piano. Indeed, what is usually called the composer’s ‘song year’ of 1840 continued into January 1841 with the setting of eight Rückert poems.<sup>5</sup> Then on 21 January Schumann began

a Symphony in C minor, abandoned it on the 22nd, and began the ‘Spring’ on the 23rd.

On 27 January, the day after he finished the sketch, Schumann turned to the orchestration of the symphony,<sup>6</sup> completing his score on 20 February. In a reflective mood on 21 February, the composer wrote the following in the *Ehetagebuch*, a diary kept jointly by Robert and Clara Schumann:<sup>7</sup>

The symphony has brought me many happy hours; it is pretty well finished; such a work will not be entirely finished until one hears it. I am often thankful to the good Spirit who allowed me to turn out such a large work so easily and in such a short time. Indeed, the sketches for the entire symphony were finished in four days, and that is saying a great deal. Now, however, after many sleepless nights a slackening also follows [...]. It would be a great gain if I could have the symphony performed this year [...].

Schumann’s wish for a performance was granted almost immediately. He brought his score to Mendelssohn on 6 March and was very pleased with Mendelssohn’s opinion, recording the following in the *Ehetagebuch*:<sup>8</sup>

Friday, the 6th,<sup>9</sup> I went in the morning to Mendelssohn with my score. I wanted to hear his opinion of it. What he said pleased me very much. He always sees and hits the mark. Remarkably, most of his corrections were concerned with passages [that I had] altered, and for the most part [his corrections] corresponded to my first sketch. That was a revelation.

It is not clear exactly when it was decided that the symphony would be performed at the Leipzig Gewandhaus that season, but for the period between 6 March and 31 March the *Haushaltbuch* records another session with Mendels-

<sup>1</sup> Robert Schumann, *Tagebücher*, Vol. III, *Haushaltbücher*, ed. Gerd Nauhaus, 2 Vols. (Leipzig, 1982), 172

<sup>2</sup> Letter of 10 January 1843 to Wilhelm Taubert, in *Robert Schumann’s Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, ed. Hermann Erler, 2 Vols. (Berlin, 1887), I, 293

<sup>3</sup> Schumann wrote these titles on what was originally a wrapper enclosing the sketches: I, Frühlingsbeginn (spring’s beginning); II, Abend (evening) (this movement is titled ‘Idylle’ in the sketch itself); III, Frohe Gespielen (happy playmates); IV, Voller Frühling (full spring). The sketches, bound together with Schumann’s autograph full score, are in the Library of Congress, Washington D.C. (ML 96. S415 Case). Sketches and score are published in facsimile by the Robert Owen Lehman Foundation (New York, 1967).

<sup>4</sup> *Haushaltbuch*, 172–3, 707 (fn. 207)

<sup>5</sup> *ibid.*, 171–2

<sup>6</sup> *ibid.*, 173. Schumann also wrote the date 27 January 1841 on the first page of musical text of his autograph score.

<sup>7</sup> Robert Schumann, *Tagebücher*, Vol. II, 1836–1854, ed. Gerd Nauhaus (Leipzig, 1987), 148–9

<sup>8</sup> *ibid.*, 151. See also *Haushaltbuch*, 176

<sup>9</sup> correctly, Saturday the 6th

#### IV

sohn to work over the symphony (on 10 March), and many days on which corrections and revisions were made. The autograph score bears witness to the process of revision, containing numerous alterations on every page of details of orchestration, figuration, notation, etc.

On 31 March 1841 the symphony had its premiere at an end-of-season concert given by Clara Schumann for the benefit of the Gewandhaus musicians' pension fund.<sup>10</sup> Mendelssohn conducted. The symphony was a success, and Schumann was able to sell it immediately to the publishing firm of Breitkopf & Härtel.<sup>11</sup> However, he did not submit the work to the publisher until after he had again revised the score and heard the revised version in a special rehearsal at the Gewandhaus on 13 August 1841 under Ferdinand David's direction.<sup>12</sup> Schumann delivered the symphony for publication on 16 August, and the first edition – orchestral parts only – appeared on 10 November 1841.<sup>13</sup> The full score was not published until January 1853.<sup>14</sup> This gap of more than eleven years between parts and score is of some importance for the early performance history of the work. The symphony was widely performed in the 1840s<sup>15</sup> and, since Schumann was obliged to lend out copies of the score to conductors, a number of manuscript scores in copyists' hands were in circulation. In fact, one of these conducting scores later served as the engraver's model for the printed edition of the full score (see below). We are fortunate in that the com-

poser often took time to express his wishes about the performance and interpretation of the work in letters to conductors to whom he sent scores.<sup>16</sup>

Schumann's sketches and autograph score of the B flat major symphony are of great interest as compositional documents. Their publication in a good facsimile edition makes them readily available for study. With the aid of the facsimile one can, for example, follow Schumann's indecision with regard to the pitches of the opening brass 'motto' of the first movement. In Schumann's autograph score the motto theme is a major third lower than in the final version, beginning on the tonic, B flat, rather than on D:



Consequently, this passage has often been cited as an example of the composer's unfamiliarity with the orchestra, in particular with the capabilities of the natural horn. Valve horns were not yet in general use in 1841, and two of the notes (G and A) sounded muffled because they had to be produced by hand stopping. After hearing the passage in rehearsal Schumann set it a major third higher, beginning on D as in the final version (but he never took the time to enter this revision into his autograph score). When valve horns had become common some conductors (for example, Gustav Mahler) restored the B flat opening so that it would reflect Schumann's 'initial' conception and also be analogous to the beginning – on B flat – of the principal theme of the exposition. Study of the sketches, however, reveals that Schumann originally began the motto on D, and furthermore, that he also began the principal theme of the exposition on D. There are several layers of corrections of the introductory motto in the sketch, with the B flat opening prevailing in the end. But the principal theme of the exposition – beginning on D – was not altered in the sketch.

<sup>10</sup> Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 2nd ed., 3 Vols. (Leipzig, 1903–8), II, 29

<sup>11</sup> On 7 April 1841, *Haushaltbuch*, 179

<sup>12</sup> *ibid.*, 190. Letter to Raimund Härtel of 3 August 1841, in *Robert Schumann Briefe. Neue Folge*, ed. F. Gustav Jansen, 2nd ed. (Leipzig, 1904), 432. Julius Eckhardt, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy* (Leipzig, 1888), 130–1

<sup>13</sup> *Haushaltbuch*, 199

<sup>14</sup> Kurt Hofmann, *Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann* (Tutzing, 1979), 88–9. Hofmann incorrectly gives the date of publication of the orchestral parts as September 1841, but the part given to Clara Schumann on her birthday – 13 September – (*Tagebücher*, 1836–1854, 186) was undoubtedly a proofsheets.

<sup>15</sup> see Schumann's handwritten list of performances on the flyleaf of his autograph score (facsimile, I–II)

<sup>16</sup> see, for example, Schumann's letters to Ludwig Spohr and Wilhelm Taubert, in Erler, *Robert Schumann's Leben*, I, 290–4

Schumann even entered the passage on D into the full score, changing it to B flat only in the course of a subsequent revision.

The speed with which Schumann sketched the ‘Spring’ Symphony is vividly reflected in his sketches. For example, one sizeable passage – the extensive coda of the first movement – was apparently left for later working-out and is represented in the sketch by only the vaguest jottings. The development section of the first movement was constructed almost entirely out of blocks of repeated musical material, one of them extracted bodily from the exposition; these transfers of material are clearly observable as such in the sketch.<sup>17</sup>

## Editorial Notes

The present edition is based on the sources cited below. In addition, Schumann’s autograph score and sketches have been consulted, primarily in considering questions of nuance. The text of a manuscript copy dating from the early 1840s (London, British Library, MS Add. 31803) has also been collated.

1. The *Stichvorlage*, or engraver’s copy-text, for the first edition of the score (ST) (Washington, D.C., Library of Congress, ML 31 .H43a Case). As mentioned above, the orchestral parts of Op.38 appeared in print on 10 November 1841, but the score was not published until January 1853. The manuscript that eventually would become the *Stichvorlage* for the printed score, however, originally served as a conducting score and was prepared in the early 1840s, perhaps

in the early part of 1842. In any event, page numbers in this manuscript, together with evidence in the musical text, show that this is the manuscript Schumann sent to Ludwig Spohr on 23 November 1842 in anticipation of Spohr’s performance of the symphony in Kassel on 18 January 1843.<sup>18</sup> ST is in the hand of C. Brückner, one of Schumann’s Leipzig copyists, whose hand also appears in the exposition of the Finale in Schumann’s autograph score. It contains a few corrections and revisions in Schumann’s hand dating from the early 1840s, as well as a larger number of small corrections dating from the spring of 1852, when Schumann prepared the manuscript for publication. Schumann’s corrections notwithstanding, ST transmits numerous copying errors. The impact of these errors on the first edition of the score, however, was minimal (see below).

2. The first edition of the orchestral parts (OP). Leipzig: Breitkopf & Härtel [November 1841], plate number: 6595; price: 6 Thlr. 15 Ngr. Exemplars consulted: Hamburg, private collection of Kurt Hofmann; Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde. The *Stichvorlage* for OP was a set of parts (no longer extant) in a copyist’s hand prepared for the Gewandhaus rehearsal of 13 August 1841.<sup>19</sup> Schumann revised the parts before sending them to the publisher, and he later corrected three sets of proofs.<sup>20</sup>

3. The first edition of the full score (1E). Leipzig: Breitkopf & Härtel [January 1853], plate number: 8545; price: 5 Thlr. Exemplars consulted: Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde; Washington, D.C., Library of Congress.

1E is a remarkably good edition by mid-19th-century standards. It contains few errors. Inconsistencies – always a problem in the Schumann sources – are on the whole minor. It is a model of an efficient ‘publishing-house style’,

<sup>17</sup> Studies of the composition materials for Op.38 appear in Jon W. Finson, *Robert Schumann: The Creation of the Symphonic Works* (Ph.D. diss., University of Chicago, 1980), Akio Mayeda, ‘Die Skizzen Robert Schumanns als stilkritische Erkenntnisquelle’, in *Robert Schumann. Ein romantisches Erbe in neuer Forschung* (Mainz, 1984), 119–37, and Linda Correll Roesner, *Studies in Schumann Manuscripts* (Ph.D. diss., New York University, 1973). Jon W. Finson’s monograph, *Robert Schumann and the Study of Orchestral Composition: The Genesis of the First Symphony, Op.38* (Oxford, 1989) and Akio Mayeda’s study *Robert Schumanns Weg zur Symphonie*, Zürich, 1992, appeared after the present edition had gone to press.

<sup>18</sup> This manuscript – in particular its history and its relationship to the other sources for Op.38 – is discussed in Linda Correll Roesner, ‘Einige quellen- und textkritische Bemerkungen zur B-Dur-Sinfonie op. 38’, in *Schumanns Werke – Text und Interpretation*, ed. Akio Mayeda and Klaus Wolfgang Niemöller (Mainz, 1987), 89–100.

<sup>19</sup> Jansen, *Briefe. Neue Folge*, 432

<sup>20</sup> *Haushaltbuch*, 190, 193–7

and might be said to embody a publishing philosophy that is almost modern in its attention to matters of style, format, and detail. That such a good score could have been engraved from a *Stichvorlage* riddled with errors, a great many of which went uncorrected by Schumann, can only be explained by the assumption that an excellent house editor at Breitkopf & Härtel did much of the work. After providing the publisher with the *Stichvorlage*, which he inaccurately described as ‘an entirely correct exemplar of the score of my first symphony’,<sup>21</sup> Schumann devoted little more time to the symphony, apparently reading only one set of proofs.<sup>22</sup> Someone, however, expended much time on the printed score, standardizing it and bringing its readings largely into conformity with those of the orchestral parts printed more than eleven years earlier. Thus despite the faulty *Stichvorlage*, the house editor, checking the orchestral parts against Schumann’s new, 1852, revisions, was able to achieve a musical text for the printed score of the symphony that, while not impeccable, was very good indeed.

1E, however, is not without its problems, the most serious one being the loss of nuance inevitable in such a ‘regularized’ score. The engraver’s models for both the E flat major (Op.97) and C major (Op.61) symphonies were autograph or partly autograph and thus presented Schumann’s music in the composer’s own notation. (The D minor symphony Op.120, because of the unique set of problems presented by its sources, is best omitted from this discussion.) Niceties such as the nuances inherent in beaming patterns, string tremolos notated in the rhythmic patterns of the themes, graphic, almost pictorial renderings of structurally important crescendos and diminuendos, etc., were thus transferred in those two symphonies from the *Stichvorlage* to the printed score with minimal loss. The *Stichvorlage* for the score of Op.38, however, is twice removed from Schumann’s autograph, which, as mentioned above,

represents an earlier version of the text of the symphony as performed at its premiere on 31 March 1841. Another score – no longer extant – was prepared from the autograph after Schumann had revised the text to essentially the form in which we know it. This lost manuscript was almost certainly employed in the Gewandhaus rehearsal of 13 August 1841<sup>23</sup> and was copied by the same copyist who wrote ST.<sup>24</sup> When the progressive loss of notational nuance as the symphony proceeded through two copyists’ manuscripts (the lost manuscript and ST) is taken into account, together with the fact that the 1841 edition of the orchestral parts was engraved from manuscript parts in a copyist’s hand and thus was at least two steps and possibly three removed from Schumann’s notation, it should not be surprising that by the time 1E appeared, in 1853, a certain amount of standardization should have crept into the score. Indeed, a conscientious house editor would have sought to impose a unity of notational style, especially when dealing with a *Stichvorlage* full of inconsistencies and with orchestral parts that had been engraved by apprentices, as was the custom at Breitkopf & Härtel,<sup>25</sup> and that had in any case to sacrifice notational nuance to considerations of layout. It should also be borne in mind that Schumann himself was eleven years removed from the composition of the symphony, deeply involved in other projects, and had in a large degree moved beyond the aesthetic position he had embraced in 1841.

Although it is tempting to seek to restore the notational subtleties of Schumann’s autograph score, the many differences in musical text between that early version of the symphony and the final version preclude such an approach. There would be too much margin for error and too many ambiguities. The implications for performance inherent in a composer’s notation, however, merit serious consideration, and several examples of this notation that did

<sup>23</sup> see also Finson, *Symphonic Works*, 76ff., 123ff.

<sup>24</sup> see Roesner, ‘Bemerkungen’, 93–4

<sup>25</sup> Oskar von Hase, *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, 4th ed., 3 Vols. (Leipzig, 1917), II, 395

<sup>21</sup> Jansen, *Briefe. Neue Folge*, 472

<sup>22</sup> *Haushaltbuch*, 603

find their way into the printed sources are mentioned in the Textual Notes below.

The main source for the present edition is 1E, because Schumann considered the first printed edition of an orchestral score to be definitive. However, OP and, to a lesser extent, ST have been drawn upon in resolving occasional ambiguities. OP is also the source for the phrasing and articulation of the second wind parts, which sometimes went unphrased or only partially phrased in 1E, where pairs of wind instruments share a staff. Obvious errors in ST and OP are not reported in the Textual Notes.

In the spring of 1852, when he was preparing the score of Op.38 for publication, Schumann indicated a few small changes in orchestration, at least one of which – the doubling of the horns with trombones at bb317ff. of the first movement – dates from November 1842.<sup>26</sup> In all of these instances the 1841 reading (OP) is given in the Textual Notes.

In the fall of 1852, when he corrected the proofs of the printed score, Schumann made another change: he revised the metronome markings, slowing the tempo of each movement except the second. The difference in metronome markings is illustrated in the following table. It should be stressed that since the slower tempos are not found in ST, but only in 1E, they represent a very late change.

Movement/Satz	OP, ST	1E
I. Andante un poco maestoso	♩ = 76	♩ = 66
Allegro molto vivace	♩ = 152	♩ = 120
II. Larghetto	♩ = 66	♩ = 66
III. Scherzo. Molto vivace	♩ = 138	♩ = 88
Trio I. Molto più vivace	♩ = 144	♩ = 108
IV. Allegro animato e grazioso	♩ = 116	♩ = 100

The present edition follows the early metronome markings, as found in OP and ST. In recent years scholars have recognized that the significantly slower tempos in Schumann's late works (and also in the revised metronome markings of several of his early works that were issued in new editions in the 1850s) were

owing not in a supposedly faulty metronome, but to the composer's altered perception of time.<sup>27</sup> Although the harmonic and melodic style of Schumann's late works may demand slower tempos,<sup>28</sup> the B flat major symphony is a composition of the year 1841. Logically, its tempos should appear as the composer conceived them at that time.

Several details of the text of Op.38 remain to be discussed:

1. The articulation of the syncopated figure in Trio I of the third movement. The manuscript sources and OP are inconsistent in the notation of this figure, which is sometimes presented  $\overset{\cdot}{\text{r}} | \overset{\cdot}{\text{p}} | \overset{\cdot}{\text{r}}$  and other times  $\overset{\cdot}{\text{r}} | \overset{\cdot}{\text{p}} | \overset{\cdot}{\text{r}}$ . The articulation with a dot over the minim was Schumann's original conception, as is evident from the sketch and from the autograph score, where, at the beginning of Trio I, an accent appears to have been added as an afterthought next to the dot. The use of an accent in this figure makes the cyclic relationship with the principal theme of the first movement much more vivid, and with a few exceptions – certainly oversights – the figure is notated with accents in OP. However, the articulation of this figure apparently caused problems in performance, if one can judge from Schumann's letters to Spohr and Taubert. Furthermore, it is evident that the composer vacillated between the two alternatives. Even after publication of OP Schumann sometimes thought of the figure as articulated with a dot rather than an accent, as can be seen in his letter of 23 November 1842 to Spohr.<sup>29</sup> Although ST is inconsistent (see Textual Notes), 1E always presents the figure with an accent.

2. The use of *forte* dynamics as quasi accents. This is a notational feature of Schumann's piano music that seems to have been carried over into

<sup>27</sup> Gerd Nauhaus, 'Die Interpretation: Sind Robert Schumanns Metronomangaben richtig?', in: *Musik und Gesellschaft*, XXX (1980), 228–30. Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* (Hamburg, 1984), 622.

<sup>28</sup> The question of tempo in Schumann's late works is discussed in: Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns* (Tutzing, 1984), especially 106–25, and in: Struck, *Die späten Instrumentalwerke*, 622–6.

<sup>29</sup> Erler, *Robert Schumann's Leben*, I, 291

<sup>26</sup> Roesner, 'Bemerkungen', 90–3

## VIII

his orchestral music. These multiple dynamic indications might seem redundant, but they provide important nuances in performance in effect enabling the composer to achieve a type of 'lesser' accent and thus a broader spectrum of accentuation. Examples can be found in the first movement, bb209 and 210 (trumpet), bb283ff. (cello and double bass), bb379–380 (trumpet and timpani), in the fourth movement, bb289–290 (bassoon, cello, double bass, horn and trombone), etc.

3. Rehearsal letters are Schumann's and appear in all of the sources.

4. Redundant cautionary accidentals, present in abundance in the sources, have in most cases been omitted from the present edition without comment.

Linda Correll Roesner

---

# VORWORT

---

In sein *Haushaltbuch*, das er ebenso als stenogrammartiges Tagebuch führte, trug Schumann am 23. Januar 1841 ein: „Frühlingssymphonie angefangen“<sup>1</sup>. „Frühlingssymphonie“ setzte er auch an den Kopf der ersten Seite seines Entwurfs. Diese Sinfonie, bei welcher der Komponist weiterhin Assoziationen mit der Frühlingszeit hatte<sup>2</sup>, auch wenn er später ihren Titel wie auch die Überschriften der einzelnen Sätze strich, wurde in atemlosem Tempo in der unglaublich kurzen Zeit von vier Tagen skizziert. Schumanns fortschreitende Hochstimmung zeigt sich an seinen Eintragungen in das *Haushaltbuch*<sup>3</sup>:

23. Jan. Frühlingssymphonie angefangen

24. Jan. Adagio u. Scherzo d. Symphonie fertig gemacht

25. Jan. Symphoniefeyer – Schlaflose Nächte – am letzten Satz

26. Jan. Juchhe! Symphonie fertig!

Obwohl Schumann Jahre zuvor eine Sinfonie, die „Jugend Symphonie“ in g-Moll, geschrieben hatte („Zwickauer Sinfonie“ 1832–33), waren seine veröffentlichten Werke zu der Zeit, als er die „Frühlingssinfonie“ begann, sämtlich für Klavier solo oder für Singstimme mit Klavier komponiert. Und was man gewöhnlich als das „Liederjahr“ des Komponisten bezeichnet, das Jahr 1840, setzte sich mit der Vertonung von acht Rückert-Gedichten in den Januar 1841 hinein tatsächlich fort<sup>4</sup>. Am

<sup>1</sup> Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. III, *Haushaltbücher*, hg. von Gerd Nauhaus, 2 Bde., Leipzig 1982, S. 172.

<sup>2</sup> Brief vom 10. Januar 1843 an Wilhelm Taubert, in: Robert Schumann's *Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, hg. von Hermann Erler, 2 Bde., Berlin 1887, Bd. I, S. 293.

<sup>3</sup> Schumann schrieb diese Titel auf einen Umschlag, in den ursprünglich die Skizzen eingelegt waren: I, Frühlingsbeginn, II, Abend (dieser Satz trägt in der Skizze selbst die Überschrift „Idylle“), III, Frohe Gespielen, IV, Voller Frühling. Die Skizzen, zusammen mit Schumanns autographen Partitur, werden in der Library of Congress, Washington, D.C. (ML 96.S415 Case) aufbewahrt. Skizzen wie Partitur wurden in Faksimile von der Robert Owen Lehman Foundation, New York 1967, veröffentlicht.

<sup>4</sup> *Haushaltbuch*, S. 172f. und S. 707 (Fußnote 207).

21. Januar fing Schumann dann eine c-Moll-Sinfonie an, die er am 22. beiseite legte, und am 23. begann er mit der „Frühlingssinfonie“. Am 27. Januar, dem Tag nach Beendigung der Skizze, wandte sich Schumann der Instrumentierung der Sinfonie zu<sup>5</sup> und vervollständigte die Partitur am 20. Februar. In nachdenklicher Stimmung notierte der Komponist am 21. Februar in das Ehetagebuch, ein Tagebuch, das Robert und Clara Schumann gemeinsam führten<sup>6</sup>:

Die Sinfonie hat mir viele glückliche Stunden bereitet; sie ist ziemlich fertig; ganz wird es so ein Werk erst, wenn man es gehört. Dankbar bin ich oft dem guten Geist, der mir ein so großes Werk so leicht in so kurzer Zeit geraten läßt. Die Skizze der ganzen Symphonie war doch in vier Tagen fertig, und das will viel sagen. Nun aber, nach vielen schlaflosen Nächten, kommt auch die Erschlaffung nach [...]. Es wäre ein großer Gewinn, könnte ich noch dieses Jahr die Symphonie zur Aufführung bringen [...].

Schumanns Aufführungswunsch ging beinahe umgehend in Erfüllung. Am 6. März brachte er die Partitur zu Mendelssohn, und, sehr erfreut über dessen Urteil, schrieb er in das Ehetagebuch<sup>7</sup>:

Freitag, den 6ten<sup>8</sup> ging ich früh mit meiner Partitur zu Mendelssohn. Es verlangte mich, sein Urteil darüber zu hören. Was er sagte, erfreute mich sehr. Er sieht und trifft immer das Rechte. Merkwürdig, die meisten seiner Correcturen betrafen veränderte Stellen, und stimmten meistens mit meiner ersten Skizze überein. Das heißt ein ergründender Blick.

Es ist nicht klar, wann genau die Entscheidung fiel, dass die Sinfonie in jener Saison im Leipziger Gewandhaus aufgeführt werden sollte, aber das *Haushaltbuch* berichtet für die Spanne zwischen dem 6. und 31. März über eine weitere

<sup>5</sup> Ebd., S. 171f.

<sup>6</sup> Ebd., S. 173. Schumann schrieb auch das Datum 27. Januar 1841 auf die erste Seite des Notentextes seiner autographen Partitur.

<sup>7</sup> Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. II, 1836–1854, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 148f.

<sup>8</sup> Ebd., S. 151, vgl. auch *Haushaltbuch*, S. 176.

Zusammenkunft mit Mendelssohn, bei der das Werk überarbeitet wurde (am 10. März), und über viele Tage mit Korrekturen und Revisionen. Die autographe Partitur legt Zeugnis vom Prozess der Überarbeitung ab, die auf jeder Seite zahlreiche Änderungen bezüglich Einzelheiten der Instrumentation, Figuration, Notation usw. mit sich brachte.

Am 31. März 1841 fand die Uraufführung der Sinfonie in einem Abschlusskonzert der Saison statt, das Clara Schumann zugunsten des Pensions-Fonds für die Musiker des Gewandhauses<sup>9</sup> gab und das Mendelssohn dirigierte. Die Sinfonie war ein Erfolg, und Schumann war imstande, sie sogleich an das Verlagshaus Breitkopf & Härtel zu verkaufen<sup>10</sup>. Allerdings übergab er das Werk dem Verleger erst, nachdem er erneut die Partitur überarbeitet und die überarbeitete Version in einer Sonderprobe im Gewandhaus am 13. August 1841 unter der Leitung von Ferdinand David gehört hatte<sup>11</sup>. Schumann gab die Sinfonie am 16. August zur Veröffentlichung frei, und die Erstausgabe – nur in Stimmen – erschien am 10. November 1841<sup>12</sup>. Die Partitur wurde erst im Januar 1853 veröffentlicht<sup>13</sup>. Diese Lücke von mehr als elf Jahren zwischen dem Erscheinen von Stimmen und Partitur ist für die frühe Aufführungsgeschichte des Werkes von einiger Bedeutung. In den 1840er Jahren wurde die Sinfonie häufig aufgeführt<sup>14</sup>, und da Schumann verpflichtet war, Exemplare der Partitur an Dirigenten auszuliehen, war eine Reihe von Kopistenabschriften

der Partitur im Umlauf. Tatsächlich diente später eine dieser Dirigier-Partituren als Stichvorlage für die Druckausgabe der Partitur (siehe unten). Glücklicherweise nahm sich der Komponist oft Zeit, den Dirigenten, denen er Partituren übersandt hatte, brieflich seine Wünsche über die Aufführung und Interpretation des Werkes zu übermitteln.<sup>15</sup>

Schumanns Skizzen und die autographe Partitur der B-Dur-Sinfonie sind als Dokumente der Kompositionsgeschichte von großem Interesse. Ihre Veröffentlichung in einer gut reproduzierten Faksimile-Ausgabe macht sie einem Studium leicht zugänglich. Mit Hilfe des Faksimiles kann man beispielsweise Schumanns Unentschlossenheit im Hinblick auf den Tonhöhenverlauf des Eingangs-„Mottos“ der Blechbläser im ersten Satz nachvollziehen. In Schumanns autographe Partitur steht das Motto-Thema eine große Terz tiefer als in der endgültigen Fassung und beginnt mit dem Grundton B, nicht mit D:



Infolgedessen ist die Passage oft als Beispiel dafür herangezogen worden, dass der Komponist mit dem Orchester nicht vertraut war, insbesondere nicht mit den Möglichkeiten des Waldhorns. Ventilhörner waren im Jahre 1841 noch nicht grundsätzlich in Gebrauch, und zwei der Töne (G und A) klangen dumpf, da sie durch ein Stopfen mit der Hand erzeugt werden mussten. Nachdem Schumann die Passage in der Probe gehört hatte, setzte er sie eine Großterz höher, beginnend mit D wie in der endgültigen Version (doch er nahm sich nie die Zeit, diese Änderung in seine handschriftliche Partitur einzutragen). Als der Gebrauch von Ventilhörnern üblich geworden war, setzten einige Dirigenten (z. B. Gustav Mahler) die B-Dur-Eröffnungstakte wieder ein, so dass sie Schumanns ursprüngliche Konzeption wiedergaben und auch zum Beginn des Hauptthemas der Exposition auf B in Ana-

<sup>9</sup> 6. März 1841 fiel tatsächlich auf einen Samstag.

<sup>10</sup> Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 2. Auflage, 3 Bde., Leipzig 1903-08, Bd. II, S. 29.

<sup>11</sup> Am 7. April 1841. *Haushaltbuch*, S. 179.

<sup>12</sup> Ebd., S. 190. Brief an Raimund Härtel vom 3. August 1841, in: *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hg. von F. Gustav Jansen, 2. Auflage, Leipzig 1904, S. 432. Julius Eckhardt, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1888, S. 130.

<sup>13</sup> *Haushaltbuch*, S. 199.

<sup>14</sup> Kurt Hofmann, *Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann*, Tutzing 1979, S. 88f. Hofmann datiert das Erscheinungsdatum der Stimmen fälschlicherweise mit September 1841, doch war die Stimme, die Clara Schumann an ihrem Geburtstag, dem 13. September, überreicht wurde, zweifellos ein Korrekturabzug (*Tagebücher, 1836-1854*, S. 186).

<sup>15</sup> Vgl. Schumanns handschriftliche Liste mit Aufführungen auf dem Vorsatzblatt seiner autographen Partitur (Faksimile, S. If.).

logie standen. Das Studium der Skizzen jedoch legt offen, dass Schumann das Motto eigentlich mit D begann und darüber hinaus auch das Hauptthema der Exposition. Es gibt verschiedene Korrekturschichten des Einleitungs-Mottos in der Skizze, von denen sich die Eröffnung auf B letztlich durchsetzte. Doch das Hauptthema der Exposition, auf D beginnend, wurde in der Skizze nicht verändert. Schumann trug die Passage auf D sogar in die Partitur ein und änderte sie erst im Verlauf einer nachfolgenden Revision nach B um.

Die Schnelligkeit, mit der Schumann die „Frühlingssinfonie“ entwarf, geben die Skizzen auf anschauliche Weise wieder. Zum Beispiel sollte eine beträchtliche Passage – die ausgedehnte Coda des ersten Satzes – offenbar der Ausarbeitung zu einem späteren Zeitpunkt überlassen werden und ist in der Skizze nur durch äußerst unbestimmte Hinweise dargestellt. Die Durchführung des ersten Satzes war fast völlig auf Blöcken von wiederholtem musikalischem Material aufgebaut, einer von ihnen gänzlich aus der Exposition übernommen; diese Übernahmen von Material sind in der Skizze klar erkennbar.<sup>16</sup>

## Revisionsbericht

Diese Ausgabe fußt auf den unten erwähnten Quellen. Darüber hinaus sind Schumanns eigenhändige Partitur und Skizzen herangezogen worden, hauptsächlich in Detailfragen. Ebenso diente der Notentext einer Manuskript-Abschrift aus den frühen 1840er Jahren (London, British Library, MS Add. 31803) dem kritischen Vergleich.

1. Die Stichvorlage für die Erstausgabe der Partitur (ST) (Washington, D.C., Library of Congress, ML .H43a Case). Wie oben erwähnt, erschienen die Orchesterstimmen von op. 38 am 10. November 1841 im Druck, doch die

Partitur kam erst im Januar 1853 heraus. Das Manuskript jedoch, das schließlich als Stichvorlage für die gedruckte Partitur diente, wurde ursprünglich als Dirigier-Partitur benutzt; es wurde in den frühen 1840er Jahren hergestellt, möglicherweise im Frühjahr 1842. Jedenfalls lassen die Seitenzahlen in diesem Manuskript zusammen mit eindeutigen Anzeichen im Notentext erkennen, dass dies das Manuskript war, das Schumann am 23. November 1842 an Louis Spohr zur Vorbereitung von Spohrs Aufführung der Sinfonie am 18. Januar 1843 in Kassel sandte<sup>17</sup>. ST ist in der Handschrift von C. Brückner geschrieben, eines von Schumanns Leipziger Kopisten, dessen Handschrift auch in der Exposition des Finale in Schumanns autographischer Partitur erscheint. Sie enthält einige Korrekturen und Revisionen von Schumanns Hand, die aus den frühen 1840er Jahren stammen, sowie eine größere Anzahl von geringfügigen Korrekturen aus dem Frühling des Jahres 1852, als Schumann das Manuskript zur Veröffentlichung vorbereitete. Ungeachtet der Korrekturen Schumanns überliefert ST zahlreiche Fehler in der Abschrift. Die Auswirkungen dieser Irrtümer auf die Erstausgabe der Partitur waren allerdings minimal (siehe unten).

2. Die Erstausgabe der Stimmen (OP), Leipzig: Breitkopf & Härtel (November 1841), Platten-Nummer 6595; Preis: 6 Thlr. 15 Ngr. Zu Rate gezogene Exemplare: Hamburg, private Sammlung von Kurt Hofmann; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde. Als Stichvorlage für OP diente ein inzwischen verschollener Stimmensatz von der Hand eines Kopisten für die

<sup>17</sup> Studien über die Kompositions-Unterlagen von op. 38 finden sich in: Jon W. Finson, *Robert Schumann: The Creation of the Symphonic Works*, Diss. University of Chicago 1980, Akio Mayeda, „Die Skizzen Robert Schumanns als stilkritische Erkenntnisquelle“, in: *Robert Schumann. Ein romantisches Erbe in neuer Forschung*, Mainz 1984, S. 119–137, Linda Correll Roesner, *Studies in Schumann Manuscripts*, Diss. New York University 1973. Zwei Veröffentlichungen erschienen, nachdem diese Ausgabe in Druck ging: Ion W. Finsons Monographie *Robert Schumann and the Study of Orchestral Composition: The Genesis of the First Symphony*, Op. 38, Oxford 1989, und Akio Mayeda: *Robert Schumanns Weg zur Symphonie*, Zürich 1992.

<sup>16</sup> Vgl. beispielsweise Schumanns Briefe an Ludwig Spohr und Wilhelm Taubert, in: Eler, *Robert Schumann's Leben*, I, S. 290–294.

Probe im Gewandhaus am 13. August 1841<sup>18</sup>. Schumann revidierte die Stimmen vor der Weiterleitung an den Verleger und las später selbst dreifach Korrektur<sup>19</sup>.

3. Die Erstausgabe der Partitur (1E), Leipzig, Breitkopf & Härtel (Januar 1853), Platten-Nummer 8545; Preis: 5 Thlr. Zu Rate gezogene Exemplare: Wien, Gesellschaft der Musikfreunde; Washington, D.C., Library of Congress.

1E ist gemessen am Standard der Mitte des 19. Jahrhunderts eine bemerkenswert gute Ausgabe. Sie enthält wenige Irrtümer. Unstimmigkeiten – ständig ein Problem bei den Quellen Schumanns – sind durchweg von geringer Bedeutung. Sie ist ein Modellfall für tüchtigen „Verlagsstil“ und könnte als Verkörperung einer Publizierungs-Philosophie bezeichnet werden, die in ihrer Aufmerksamkeit gegenüber Stil-, Format- und Detailfragen geradezu modern ist. Dass solch eine gute Partitur nach einer mit Fehlern überhäuftten Stichvorlage gestochen werden konnte, von denen eine Vielzahl von Schumann stehen gelassen wurde, ist nur durch die Annahme zu erklären, dass ein ausgezeichnete Hauslektor bei Breitkopf & Härtel einen Großteil der Arbeit erledigte. Nachdem Schumann dem Verleger die Stichvorlage geliefert hatte, die er unzutreffend als „ein ganz correctes Exemplar der Partitur meiner 1sten Symphonie“<sup>20</sup> bezeichnete, widmete er der Sinfonie wenig mehr an Zeit und las offenbar bei nur einem Durchgang Korrektur<sup>21</sup>. Ein anderer jedoch verbrachte viel Zeit damit, die Partitur zu vereinheitlichen und ihre Lesarten weitestgehend in Übereinstimmung mit denen der mehr als elf Jahre zuvor gedruckten Stimmen zu bringen. Auf diese Weise brachte es der Verlagslektor trotz der fehlerhaften Stichvorlage zustande, durch Vergleich mit Schumanns neuen

Revisionen von 1852 einen Notentext für die Druckausgabe der Partitur zu erstellen, der, wenn auch nicht unfehlbar, so doch wirklich gut war.

Dennoch ist 1E nicht frei von Problemen, von denen das gewichtigste der in solch einer „vereinheitlichten“ Partitur unvermeidliche Detailverlust ist. Die Stichvorlagen zu den Sinfonien in Es-Dur op. 97 und C-Dur op. 61 waren ganz oder zum Teil autograph und stellten somit Schumanns Notentext in seiner eigenen Niederschrift dar. (Die d-Moll-Sinfonie op. 120 bezieht man wegen der außerordentlichen Ansammlung von Problemen mit den Quellen in die Diskussion besser nicht ein.) Feinheiten wie solche bei der Balkung, bei Streicher-*tremoli*, die im rhythmischen Modell der Themen notiert sind, graphische, fast bildhafte Darstellung von strukturell wichtigen *crescendi* und *diminuendi* usw. gingen daher mit geringen Einbußen von der Stichvorlage in die gedruckte Partitur ein. Die Stichvorlage für die Partitur von op. 38 hingegen ist von Schumanns Autograph zwei Schritte entfernt; wie oben erwähnt entspricht das Autograph einer früheren Fassung des Notentextes der Sinfonie, wie sie bei der Premiere am 31. März 1841 aufgeführt wurde. Eine weitere, verschollene Partitur nach dem Autograph entstand, nachdem Schumann den Notentext in genau die wohlbekannte Form gebracht hatte. Dieses verlorengegangene Manuskript wurde mit ziemlicher Sicherheit bei der Probe am 13. August 1841 im Gewandhaus benutzt<sup>22</sup> und vom selben Kopisten wie dem von ST angefertigt<sup>23</sup>. Berücksichtigt man den allmählichen Verlust von Feinheiten der Notation aufgrund zweier aufeinander folgender Abschriften (das verschollene Manuskript und ST) und die Tatsache, dass der Stich der Stimmen-Ausgabe von 1841 nach handschriftlich kopierten Stimmen erfolgte und so mindestens zwei, wenn nicht drei Schritte von Schumanns Niederschrift entfernt war, wird es nicht weiter überraschen, dass bei Erscheinen von 1E im Jahre 1853 ein bestimmter Grad von Standardisierung in die Partitur Eingang

<sup>18</sup> Dieses Manuskript – besonders seine Geschichte und seine Verbindung zu anderen Quellen von op. 38 – wird besprochen in: Linda Correll Roesner, „Einige quellen- und textkritische Bemerkungen zur B-Dur-Sinfonie op. 38“, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretation*, hg. von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987, S. 89–100.

<sup>19</sup> Jansen, *Briefe. Neue Folge*, S. 432.

<sup>20</sup> *Haushaltbuch*, S. 190 und 193–197.

<sup>21</sup> Jansen, *Briefe. Neue Folge*, S. 472.

<sup>22</sup> *Haushaltbuch*, S. 603.

<sup>23</sup> Vgl. auch Finson, *Symphony Works*, S. 76ff. und 123ff.

gefunden hat. Freilich suchte ein gewissenhafter Verlagslektor grundsätzlich einen persönlichen Notationsstil zu vereinheitlichen, gerade dann, wenn er es mit einer unstimmgigen Stichvorlage und – so war es bei Breitkopf & Härtel die Regel<sup>24</sup> – mit von Lehrlingen gestochenen Orchesterstimmen zu tun hatte und von vornherein Nuancen der Notation den Erfordernissen des Layouts zu opfern hatte. Auch sollte man sich vor Augen halten, dass Schumann selbst bei starkem Engagement für andere Vorhaben einen Abstand von elf Jahren zur Komposition der Sinfonie hatte und von der ästhetischen Position, die er 1841 eingenommen hatte, weit entfernt war.

Auch wenn der Versuch, die Subtilitäten der Notation von Schumanns Autograph wieder herzustellen, verlockend ist, so schließen die zahlreichen Abweichungen des Notentextes von Früh- und endgültiger Fassung einen solchen Ansatz aus. Der Spielraum für Irrtümer und Ungewissheiten wäre zu groß. Der tiefere Sinn der Notation eines Komponisten im Hinblick auf eine Aufführung ist dennoch der eingehenden Betrachtung wert; so sind denn mehrere Beispiele dieser Notationsweise, die Eingang in die gedruckten Quellen gefunden haben, in den Einzelanmerkungen unten wiedergegeben.

Hauptquelle für diese Ausgabe ist 1E, denn Schumann betrachtete die Erstausgabe einer gedruckten Partitur als endgültig. Dennoch wurden OP und, in geringerem Maße, ST dazu herangezogen, gelegentlich auftretende Unklarheiten zu beseitigen. Gleichfalls ist OP Quelle für Phrasierung und Artikulation der zweiten Bläserstimmen, die in 1E manchmal ohne Phrasierung oder nur zum Teil phrasiert erscheinen, wenn die Bläser paarweise in einem System notiert sind. Unverkennbare Fehler in ST und OP werden in den Einzelanmerkungen nicht aufgelistet.

Als Schumann im Frühling 1852 die Vorbereitungen für die Veröffentlichung der Partitur von op. 38 traf, bezeichnete er einige kleine Änderungen der Instrumentation, von denen eine

letztlich – die Verdoppelung der Hörner durch Posaunen in Takt 317ff. des ersten Satzes – auf den November 1842 zurückgeht<sup>25</sup>. Bei allen diesen Beispielen wird in den Einzelanmerkungen die Lesart von 1841 (OP) wiedergegeben.

Bei der Korrektur der Partitur-Abzüge im Herbst 1852 nahm Schumann eine weitere Änderung vor: er revidierte die Metronom-Angaben, wobei mit Ausnahme des zweiten Satzes alle Tempi verlangsamt wurden. Die voneinander abweichenden Metronom-Angaben zeigt die folgende Tabelle auf. Es soll hier betont werden, dass die verlangsamten Tempi sehr spät geändert wurden, da sie nur in 1E, nicht aber in ST aufzufinden sind.

Movement/Satz	OP, ST	1E
I. Andante un poco maestoso	♩ = 76	♩ = 66
Allegro molto vivace	♩ = 152	♩ = 120
II. Larghetto	♩ = 66	♩ = 66
III. Scherzo. Molto vivace	♩ = 138	♩ = 88
Trio I. Molto più vivace	♩ = 144	♩ = 108
IV. Allegro animato e grazioso	♩ = 116	♩ = 100

Diese Ausgabe übernimmt die Metronom-Angaben aus OP und ST. In den letzten Jahren haben Wissenschaftler erkannt, dass die deutlich langsameren Tempi in Schumanns Spätwerk (und ebenfalls in den revidierten Metronom-Angaben mancher seiner in den 1850er Jahren neu herausgegebenen frühen Werke) nicht einem möglicherweise fehlerhaften Metronom zugeschrieben werden müssen, sondern der veränderten Zeitvorstellung des Komponisten<sup>26</sup>. Wenn die harmonische und melodische Struktur von Schumanns Spätwerk langsamere Tempi erfordern mögen<sup>27</sup>, so ist die B-Dur-Sinfonie schließlich eine Komposition aus dem Jahr 1841. Es ist nur logisch, wenn ihre Tempi so gehalten werden, wie sie der Komponist zur Entstehungszeit vorsah.

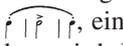
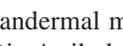
<sup>25</sup> Oskar von Hase, *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, 4. Auflage, 3 Bde., Leipzig 1917, Bd. II, S. 395.

<sup>26</sup> Roesner, „Bemerkungen“, S. 90–93.

<sup>27</sup> Gerd Nauhaus, „Die Interpretation: Sind Robert Schumanns Metronomangaben richtig?“, in: *Musik und Gesellschaft*, XXX (1980), S. 228–230. Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Hamburg 1984, S. 622.

<sup>24</sup> Vgl. Roesner, „Bemerkungen“, S. 93f.

Es bleiben noch einige Einzelheiten des Notentextes von op. 38 zu besprechen:

1. Die Artikulation der Synkopen-Figur im Trio I des dritten Satzes. Die Manuskript-Quellen und OP stimmen in der Notation dieser Figur nicht überein, die manchmal mit , ein andermal mit  wiedergegeben wird. Die Artikulation mit einem Punkt über der halben Note war Schumanns ursprüngliche Absicht; dies geht eindeutig aus der Skizze und der eigenhändigen Partitur hervor, in der zu Beginn vom Trio I ein Akzent erscheint, der als nachträglicher Einfall, nach dem Punkt, hinzugesetzt ist. Der Gebrauch eines Akzentes in dieser Figur macht die zyklische Verbindung zum Hauptthema des ersten Satzes viel anschaulicher, und mit wenigen Ausnahmen – sicherlich Versehen – ist diese Figur in OP mit Akzenten versehen. Jedoch ist aus den Briefen Schumanns an Spohr und Taubert zu schließen, dass die Artikulation dieser Figur wohl Aufführungsprobleme mit sich brachte. Darüber hinaus schwankte der Komponist offensichtlich zwischen den beiden Möglichkeiten hin und her. Noch nach der Veröffentlichung von OP dachte Schumann manchmal daran, dass die Figur eher mit einem Punkt als mit einem Akzent auszuführen sei, wie aus seinem Brief an Spohr

vom 23. November 1842 hervorgeht<sup>28</sup>. Obwohl ST in sich widersprüchlich ist (vgl. die Einzelanmerkungen), erscheint die Figur in 1E durchweg mit einem Akzent.

2. Die Verwendung der dynamischen Vorschrift *forte* als Quasi-Akzente. Dieses ist ein Merkmal für Schumanns Notation in seiner Klaviermusik, das er anscheinend in seine Orchester übernommen hat. Diese vermehrten dynamischen Vorschriften mögen überflüssig sein, doch sorgen sie für wichtige Nuancen bei einer Aufführung, indem sie dem Komponisten tatsächlich eine Spielart von „geringerem“ Akzent und somit ein breiteres Spektrum der Akzentuierung ermöglichen. Beispiele hierfür finden sich im ersten Satz, Takte 209 und 210 (Trompete), Takte 283ff. (Cello und Kontrabass), Takte 379–380 (Trompete und Pauken), im vierten Satz Takte 289–290 (Fagott, Cello, Kontrabass, Horn und Posaune) usw.

3. Die Studierbuchstaben stammen von Schumann und ziehen sich durch alle Quellen.

4. Überflüssige Warnakzidentien, die in den Quellen zuhauf erscheinen, sind in dieser Ausgabe größtenteils kommentarlos gestrichen worden.

Linda Correll Roesner  
Übersetzung: Norbert Henning

<sup>28</sup> Die Tempofrage in Schumanns Spätwerk wird besprochen in: Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Tutzing 1984, besonders S. 106–125, und in: Struck, *Die späten Instrumentalwerke*, S. 622–626.

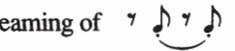
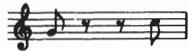
<sup>29</sup> Erler, *Robert Schumann's Leben*, I, S. 291.

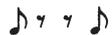
## Textual Notes

- AUT = Schumann's autograph score  
 ST = *Stichvorlage* (engraver's copy-text) for the first edition of the score  
 OP = first edition of the orchestral parts  
 1E = first edition of the score  
 Br. = Brass  
 Str. = Strings  
 Ww. = Woodwind  
 b(b) = bar(s)  
 n(n) = note(s)

## Mov. I

- bar 1 1E: ♩ = 66 (see Editorial Notes)  
 1 Cor. 3/4, Tr. no > in OP  
 6 Fg. 2 n1 a in OP  
 6 Cor. 4 c'' in OP; c'' deleted by Schumann in ST  
 13 Cor. 1/2 *f* on beat 3 in OP  
 21–23 Vc. bowing slurs from d to g to b flat to d' in OP, ST  
 23–24 VI. II OP: slur from a (b23, beat 1) to g (b24, beat 3).  
 ST: slur from a (b23, beat 3) to g (b24, beat 1); slur from d' to e' (b24).  
 33 Cor. 3/4 *cresc.* in ST, 1E  
 38 Fl., Cl. 1, Fg., Tr., Tbn. 1, Timp., Str. no stacc. dot on last crotchet in OP  
 39 1E: ♩ = 120 (see Editorial Notes)  
 39–41 VI. I/II, Vc., Cb., no stacc. dots in OP (also Vc., Cb. in ST, b41)  
 41 Tbn. 1/2 stacc. dot by analogy with other Br.  
 41 Tbn. 3 no stacc. dots in ST, OP  
 42–45 Fg. 1/2 no stacc. dots in ST (Fg. 2 no stacc. dots in OP). Beaming follows OP.  
 46 Cor., Tbn., Timp. stacc. dot on last crotchet by analogy with 1E, b38  
 46 Str. no stacc. dot on last crotchet in OP  
 46 Fl. 2, Fg. 1, Vla., Cb. *sf* on beat 1 in OP  
 48–49 Cor. 3/4 no stacc. dots in ST, OP

- 49 Tbn. 3 no stacc. dots in ST, OP
- 54 Vl. II, Vla. f's tied in 1E. Present articulation follows ST and OP.
- 55 Vl. II, Vla., Vc., Cb. no *f* in ST, OP
- 56 Vla., Vc., Cb. no *sf* in ST, OP
- 59 Cor. 1/2 no *f* in ST, OP
- 64 Vl. I/II beaming follows OP and the analogue in all sources, b327
- 64 Vla. beaming follows analogue in all sources, b327
- 71, 75 Vl. I beaming follows ST and AUT
- 83, 87 Vla. beaming follows ST and OP
- 87–88 Cor. 3/4, Vl. I no  in ST, OP
- 87–95 Str. beaming of  and  patterns follows ST and/or OP. Inconsistencies in the sources have been regularized.
- 93 Cl. 1 *p* follows OP
- 94 Fg. 1 stacc. dot over *c'* in ST, OP, 1E
- 118 Ob., Fg. *ff* begins on beat 1 in ST, OP
- 120, 122 Tbn. 3 no *f* in ST, OP  
123
- 133a All voices except lower Str. stacc. dot by analogy with 1E, b38
- 133 Cl. 2 OP:  . Schumann's correction of this engraver's error in a letter to Chélard of 15 Nov. 1841 (Erlor, *Robert Schumann's Leben*, I, p. 271) surely inadvertently repeats the error.
- 133 Vl. I, Vla., Vc., Cb. *f* follows AUT and the analogue in Vl. II, b135
- 134 Vl. I *f* instead of *sf* in OP
- 153–156 Cl. 1 no slurs in ST, OP
- 154–155 Ob. 1, Cl. 1  in OP
- 163 Vl. II n1 *f'* in OP; in ST correction from *f'* to *c'* in Schumann's hand (1840s).
- 174 Vl. II > on n1 in OP
- 189 Tbn. 3 *sf* by analogy with other Br.

- 189 VI. II, Vla., Vc., Cb., Tr. no *sf* in OP
- 201 VI. I/II, Vc., Cb. *f* follows AUT
- 202, 204 Cor. 2 > on n1 in OP (see Editorial Notes for Schumann's use of *f* as accentuation)
- 210 Str. beaming follows analogue in 1E, b142
- 241 Tr., Timp. *p* by analogy with Tbn.
- 245 Cl. 2, Fg. 2 *sf* on n4 in OP
- 245 Vc. OP, ST: 
- 246 Cl. 1, Fg. 1 *f* on n1 in OP
- 246–253 Vc. bowed in 1-bar units in OP
- 268 Cb. *f* in ST
- 274–275 Tbn. 3 slur follows OP and analogue in bb278–279
- 285, 289 VI. I/II  in ST
- 290 VI. I/II, Vla. OP: 'non ligato' (this indication also originally in ST; deleted by Schumann in 1852)
- 300, 301 Timp. *f* in OP; no dynamic indication in ST
- 317–318, Tbn. 1/2 OP, ST (reading of pre-November 1842):
- 321–322  (see Editorial Notes).
- 318 Ob., Cl., Fg., Cor. 3/4, Vc., Cb. *f* by analogy with b317, Cor. 1/2 and Tbn. 1/2
- 319 Fl. stacc. dot follows ST and analogue in b56
- 321 Vc., Cb. OP, ST (original 1840s reading): 
- 325 Vc., Cb. OP, ST (original 1840s reading): 
- 325 Str. placement of *f* follows analogue in b62 (*f* on n1 of b326 in 1E, ST, OP)
- 326 Fl., Ob., Cl., Fg. placement of *f* follows Ob. 1 in OP and analogue in all winds in b63 (*f* on n1 of b327 in 1E, ST)
- 332 VI. II  in OP
- 333, 337 VI. I no stacc. dots, slur over nn1–2 in ST
- 333, 337 VI. II no stacc. dots in ST
- 334, 338 VI. I beaming follows analogue in ST and AUT, bb71, 75
- 344–345, Vla. slur over nn1–3 in OP
- 348–349

- 346–358 Str. beaming of  and  patterns follows ST and/or OP. Inconsistencies have been regularized.
- 348, 349 Cor. 3/4 no accents in ST
- 350 Vl. I no slur in ST, OP
- 356 Fl. 2 *p* by analogy with Fl. 1
- 369 Vc., Cb. no *mf* in ST, OP
- 380 Vl. I n2: upper note a''' in OP
- 381 OP: no *poco a poco stringendo*
- 385 Vc., Cb. *cresc. poco a poco* in ST
- 393 Vla. 2 > follows ST and analogue in Vla. 1, Vl. I/II
- 397, 399, Vla. 2 > by analogy with Vla. 1  
401
- 404 Vc., Cb. last quaver is a quaver rest in OP
- 413 Vla. 1 > follows OP; Vla. 2 > by analogy with Vla. 1 in OP (also bb417, 421, 423, 425, 426, 427, 428)
- 414–419 Vl. I/II no accents in OP
- 424 Timp. ST: 
- 426–428 Cl., Fg. no accents in OP
- 429–437 Ww. phrasing follows 1E. ST and OP diverse and inconsistent.
- 457–458 Ob. 2 phrasing follows ST and OP
- 459–463 Fl. 2, Cl. 1 phrasing follows OP; Ob. 2 phrasing follows ST
- 459–463 Cl. 2 all notes within one slur in 1E, ST, OP. Present phrasing observes repeated notes.
- 462–463 Ob. 1 slur by analogy with other Ww.
- 462–463 Vl. II bowing slur follows ST
- 466–467 Vc. no slur in OP, ST
- 467 Vl. I/II crotchet b' in OP
- 467 Cb. *p* follows ST and all other voices
- 472 Fg. placement of *dim.* follows ST
- 483 Fl. 1 n1 quaver in ST

487 Tri. 1E, ST, OP  $\downarrow \ddagger$ . Present reading by analogy with Timp.

503 Cor. 1 a' in 1E. Present reading follows OP and ST.

## Mov. II

- bar 8 Vl. I *fp* on g'/g'' in OP
- 13–15 Vl. I hairpins in upper voice follow OP
- 25 Vc. *sfp* in OP
- 35–37 Vl. I slur ends on n3, b36 in ST, OP
- 37 Cor.  $\leftarrow$  by analogy with other winds in 1E
- 48 Vc. OP: n1 long appoggiatura (without stroke), no slur
- 51–52 Vla., Vl. II no ties in OP
- 53 Vl. II, Vla. accent on n8 in OP
- 54–55 Vc. OP: bowing slur above all 3 notes in b54; no *tr* on a natural; *mf* on beat 1 of b55
- 56 Fl. 1  $>$  instead of *sf* on a''' natural in OP
- 57 Vla. 1E, OP: *poco a poco cresc.* begins on beat 1. Present placement (in b59) by analogy with Vc.
- 59–61 Cb. *crescendo* follows ST
- 62–63 Cl. 1E, OP (Cl. 1): *poco a poco cresc.*
- 65 Ob. 1 Placement of *sf* follows OP (*sf* applies only to Ob. 1)
- 78 Vl. I/II *p espressivo* in OP
- 79 Vc. no slurs in ST, OP
- 88 Vl. I/II ST, OP (Vl. II only): long appoggiatura (without stroke) before n10
- 89–90 Vl. II bowing follows Schumann's correction in ST: 1E ambiguous; in OP slur ends on last note of b89 and begins on n2 of b90.
- 91 Cl. 1, Fg. 1 articulation by quasi analogy with Cor. 2 (repeated notes ignored in all sources)
- 92 Fg. 1  $\rhd$  instead of  $>$  in 1E
- 104 Cl. *p* on beat 1 in OP
- 108–109 Fg., Cor., Vla. slur ends on n7 in OP, ST
- 123 ST: no *Attacca*

## Mov. III

- bar 1 1E: ♩ = 88 (see Editorial Notes)
- 24 Fl. 2 OP: 
- 45 Fl., Ob. 2, Cl., Fg., Cor. 1/2/4, Tr., Tbn. 3, Timp., Vl. II, Vla., Cb. no *sf* in OP (*sf* added to ST by Schumann)
- 49 1E: ♩ = 108 (see Editorial Notes)
- 58, 74 Cl. *p* by analogy with other Ww.
- 59, 75 Timp. *p* by analogy with Ww. and Br.
- 61 Vl. I dot *and* accent in OP (see Editorial Notes)
- 87, 95 Vl. I/II dot instead of accent in OP (see Editorial Notes)
- 94, 170 Cb. *p* by analogy with other Str.
- 98, 174 Cl. 2 *p* by analogy with Fg. 2
- 100 Cor. 3/4 beat 2: ♩ 7 in ST
- 108, 184 Ob. 2, Cl. 1/2 articulation follows ST and OP (Cl. 2)
- 112, 188 Ob. 2 articulation follows ST, b112
- 123 Vl. I no *a'*/*d'* in ST
- 148 Timp. no stacc. dot in OP
- 163, 167 Vl. I/II, Vc. dot instead of accent in ST, OP
- 224 Timp. stacc. dot follows analogue in 1E, b148
- 249 Cor. 1/2 *f* by analogy with all other voices
- 272 Fl., Ob., Fg., Vl. I appoggiatura without stroke in ST (also in Ob. in OP)
- 278 Vl. I/II appoggiatura without stroke in ST
- 297 Str. *f* by analogy with b1
- 301 Cor. 1/2 *f* by analogy with b5
- 313 Fl. I accent on *d'''* in OP
- 314, 316 Vc. no accent in ST, OP
- 321 Fl. 1, Vl. I/II no accent in ST
- 322 Vc. no accent in ST
- 329, 333, Cor. 1/2 dot instead of accent in ST
- 337
- 333 Cl. dot instead of accent in ST
- 335 Vla. dot instead of accent in ST

337 Ob. dot instead of accent in ST, OP

341 1E: footnote pertaining to the *Quasi presto* reads: Zur Erleichterung des Zusammengehens dieser Stelle kann der Dirigent vor Anfang des Quasi Presto zwei Schläge angeben. (To facilitate the unified execution of this passage the conductor can give two beats before the start of the Quasi presto.)

341–353 Vl. I OP: graphic depiction of *diminuendo* by means of widely spaced letters and oversized hairpin

359 Fl., Cl., Fg., Cor. 1/2 dot instead of accent in ST

#### Mov. IV

bar 1 1E:  $\text{♩} = 100$  (see Editorial Notes)

13 Cl. 2 *p* follows OP

22 Vl. II, Vla. all notes with stacc. dots in 1E. Present reading follows ST, OP, and the analogue in b193.

29, 200 Fl. 2 no *f''* on beat 1 in ST

31, 33, Cb. ST, OP: bowing slurs as in Vc. (stave shared); ditto  
35, 37, bb202, 204, 206, 208

41 Vl. I no bowing slurs on nn3–4, 7–8 in ST, OP

42 Ob., Fg. *mf* in ST; no dynamic indication in OP

42 Vla. n1 *f* in ST, OP

45, 52 Ob. 1 appoggiatura without stroke in ST, OP

73 Cl. 1 placement of *dim.* follows OP and analogue in 1E, b245

73 Fg. Cor. *dim.* on beat 1 in 1E (and in Fg. 2, Cor. 2 in OP)

73 Vl. I OP:  (g's deleted by Schumann in ST)

81 Ob. stacc. dot on n1 by analogy without Cl., Fg.

96 (+4) Vl. II OP: last beat reads as Vl. I (deleted by Schumann in ST)

107 Fl. 2 ST: 

116–122 Tbn. 3 tacet in OP (also originally tacet in ST)

135 Tbn. 1/2 *p* follows OP

149 Fg., Str. *p* in OP (also originally *p* in ST)

151–152 Cl. OP (also originally in ST, revised 1852):



153, 157, Str. no *p* in OP (*p* added to ST in 1852)  
161

155–156 Cl. OP (also originally in ST, revised 1852):



159–160 Cl. OP (also originally in ST, revised 1852):



173 Fl. 1 n29  $\sharp$  missing in all sources

180 Timp. B flat (not F) in ST, OP

201 Vc., Cb. 1E, OP: dotted minim *f*. Present reading follows ST and the analogue in b30.

213 Vla. n1 *f* in ST, OP

217 Cl. 1 appoggiatura without stroke in ST, OP

224 Ob. 1 appoggiatura without stroke in ST, OP

225–228 VI. II all notes doubled at the octave below in ST

234 Str. no *cresc.* in OP (or in Vc. and Cb. in ST)

239 Timp. n3 F in ST, OP

245 Ww., Br., Timp. *p* at beginning of bar in all sources. Present reading by analogy with b73

253 Ob. stacc. dots on all notes in 1E, OP. Present reading by analogy with b81.

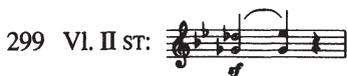
255 Timp. crotchet rest on beat 1 in ST, OP

261 Vla.  $\text{♪} \text{♪♪}$  rhythm in first half of bar in ST

265 Tbn. 3  $\text{♪} \gamma$  on beat 1 in OP

280 Cl. 1 n3 *a'* in OP

289–290 Vla. *f* on each beat in OP (cf. Vc.)



- 300 Vc. placement of *dim.* follows ST and the analogue in Fg.
- 320 Timp. > instead of *sf* in OP
- 331–338 Vl. I/II ST, OP: stacc. dots, not strokes
- 336–338 Vla. OP: stacc. dots, not strokes