

Edition Eulenburg
No. 408

SCHUMANN

SYMPHONY No. 3
E^b major/Es-Dur/Mi^b majeur
Op. 97
'Rhenish'
„Rheinische“



Eulenburg

ROBERT SCHUMANN

SYMPHONY No. 3

E \flat major/Es-Dur/Mi \flat majeur

Op. 97

‘Rhenish’

„Rheinische“

Edited by/Herausgegeben von

Linda Correll Roesner



Ernst Eulenburg Ltd

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

CONTENTS

Preface	III
Editorial Notes	V
Vorwort	VII
Revisionsbericht	IX
Textual Notes	XII
I. Lebhaft	1
II. Scherzo. Sehr mässig	75
III. Nicht schnell	100
IV. Feierlich	116
V. Lebhaft	128

© 2012 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

Robert Schumann arrived in the Rhine city of Düsseldorf on 2 September 1850 to assume the duties of Municipal Music Director. The composer's impressions of the Rhineland appear to have inspired the composition of the E flat major Symphony, and Schumann himself acknowledged that aspects of Rhineland life were reflected in the work (letter to N. Simrock, 19 March 1851). Consequently the Symphony has been called the 'Rhenish'. In the Schumann literature the direct stimulus for the fourth movement of the work is often stated, or implied, to have been the ceremony during which Archbishop Johannes von Geissel of Cologne was elevated to Cardinal, an event that took place on 12 November 1850. Without doubt, Schumann's original title for the movement, 'Im Character der Begleitung einer feierlichen Ceremonie' ('In the character of an accompaniment to a solemn ceremony') – the inscription appears in Schumann's autograph full score and was later deleted by the composer – has given rise to the assumption that the composer was present at the ceremony. Nowhere in the primary sources, however, is there an indication that this was so. In fact, Schumann's entry in his household account book for 12 November 1850 shows that he was ill on that day (see Table on pp. IV).

One record of a trip to Cologne in the autumn of 1850 is found in Clara Schumann's diary, where she writes that the Schumanns travelled to that city on Sunday, 29 September to enjoy the sights:¹

Sunday, the 29th, we made a pleasure trip to Cologne, which enchanted us instantly, beginning with the first view from Deutz, and continuing with the particularly impressive view of the grandiose cathedral, which on closer inspection surpassed our expectations [...] After eating [...] we went to the Belvedere, where we had a beautiful view of the Rhine [...].

The complete diary entry is not quoted in Litzmann's study and one can only speculate about whether or not the Schumanns attended a service in the cathedral that Sunday. But most tourists are not content to view only the outsides of cathedrals, and had they gone inside on a Sunday morning a Mass most likely would have been in progress. 29 September is Michaelmas, the feast day of the Archangel Michael and an important day in the Roman Catholic calendar. Had the Schumanns attended a Mass in the Cologne cathedral on such a day it certainly would have been one containing a great deal of splendour. It is not implausible that the 'feierliche Ceremonie' of Schumann's original title for the Symphony's fourth movement harks back to this documented visit to Cologne on 29 September. The elevation of Archbishop von Geissel on 12 November may then have prompted Schumann, who had by that time begun to compose the Symphony, to recall the pomp and pageantry that he had witnessed over a month earlier.

Schumann sketched the E flat major Symphony and prepared his orchestral score in the space of about a month, from early November to 9 December 1850. Schumann's entries in his *Haushaltbuch*,² a household account book that also served the composer as an abbreviated diary, together with dates written in the sketches³ and at the end of each movement in the autograph score⁴ show that Schumann did not sketch the entire Symphony before he began to prepare his full score, but worked on both manuscripts concomitantly. In the Table below Schumann's entries in the *Haushaltbuch* are correlated with the dates that appear at the end of each movement in the autograph full score.

¹ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 vols. (Leipzig, 1903–8), II, 227

² Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, MS M. 1936. 1175, published in complete transcription in Robert Schumann, *Tagebücher*, Vol. III, *Haushaltbücher*, 1837–1856, ed. Gerd Nauhaus, 2 vols. (Leipzig, 1982)

³ Paris, Bibliothèque nationale, MS 329, MS 334

⁴ Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. Schumann 12

9. Nov. 1850.	Finished the sketch of the first movement of the Symphony in E flat	
11. Nov. 1850.	Unwell – (worked) on the first movement of the Symphony	
12. Nov. 1850.	Not well	
13. Nov. 1850.	(Worked) on the first movement	
16. Nov. 1850.	Industrious	
18. Nov. 1850.	Industrious	
23. Nov. 1850.	Finished the orchestration of the first movement of the Symphony	[I] 23. Nov. 1850
25. Nov. 1850.	Composed the Scherzo of the Symphony	
28. Nov. 1850.	Industrious. (Composed) the Allegretto of the Symphony	
29. Nov. 1850.	Finished the orchestration of the Scherzo of the Symphony – joy	[II] 29. Nov. 1850
30. Nov. 1850.	Industrious	
1. Dec. 1850.	Brooding over the Adagio of the Symphony	[III] 1. Dec. 1850
2. Dec. 1850.	Finale reasonably finished [This date is also in the sketch]	
3. Dec. 1850.	Still on the Finale of the Symphony	
4. Dec. 1850.	Reasonably finished with the Symphony	[IV] 5. Dec. 1850
9. Dec. 1850.	Finished the orchestration of the Symphony. Joy	[V] 9. Dec. 1850
12. Dec. 1850.	Looked over the Symphony	

The chronology presented in this Table suggests that Schumann spent the greatest amount of time on the first movement: 15 days elapsed between the apparent completion of the sketch on 9 November (the entries for 11 and 13 November imply revisions in the sketch of the first movement) and the completion of the full score of the movement on 23 November. The remaining four movements were sketched and orchestrated in only 16 days. Beginning with the entry for 1 December, the evidence in the *Haushaltbuch* implies that Schumann composed the fourth and fifth movements at an extremely rapid pace. And in fact rapidity of composition is far more characteristic of Schumann – he sketched his entire First Symphony in only four days – than the more lengthy deliberation over compositional problems suggested by the first-movement chronology and confirmed by the sketches for the first movement. These sketches show that the development section of the first movement was subjected to extensive structural revision.⁵

The first performance of Op.97 took place in Düsseldorf on 6 February 1851, Schumann conducting. According to the composer's annotations in his *ProgrammBuch*,⁶ there were rehearsals for the concert on 4 and 5 February. The Symphony was the first item on a programme that included an aria from Haydn's *The Creation*, J.S.Bach's Concerto for Three Harpsichords, an overture by Julius Rietz, Beethoven's *Fidelio* Overture, and a group of *Lieder*. Schumann kept a record of other early performances of the work on the flyleaf of his copy of the first edition of the piano four-hand arrangement.⁷ The composer himself conducted the work twice more before it was published (Cologne, 25 February 1851; Düsseldorf, 13 March 1851), and by 1 December 1853, when Schumann conducted the Symphony in Rotterdam, there had been 14 performances: those already mentioned, five in Leipzig, and one each in The Hague, Dessau, Munich, Antwerp, Hamburg, and Utrecht.

⁵ The autograph sources for the Symphony are discussed in my dissertation, *Studies in Schumann Manuscripts* (New York University, 1973)

⁶ Zwickau, Robert-Schumann-Haus, MS 4871 VII C, 7

⁷ Zwickau, Robert-Schumann-Haus, 4501, Vol.15

Editorial Notes

The present edition is based on the sources cited below. In addition, Schumann's sketches and the first edition of the piano four-hand arrangement have been employed in a corroborative role.

1. Schumann's autograph of the full score (AUT) (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. Schumann 12). This manuscript served as *Stichvorlage*, or engraver's copy, for the first edition of the score. Three passages of musical text – I, bars 178–87, II, bars 87–93, and, with the exception of the Violin I part, V, bars 162–212 – are in the hand of Karl Gottschalk, Schumann's Dresden copyist who continued to do occasional work for the composer after the latter's move to Düsseldorf.

2. The first edition of the full score (1E) (Bonn: N. Simrock, October 1851; plate number 5019, price = 20 Fr.). Three of the four copies of this edition that I consulted (New York, New York Public Library; Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde; Washington, D.C., Library of Congress) are identical, but the fourth (London, British Library) contains a significant number of variations, sometimes agreeing with Schumann's autograph against the other copies of the first edition, and sometimes presenting a unique text. In his dissertation,⁸ Jon Finson quotes in full the text of a hitherto unpublished letter of 15 October 1851 from Schumann to the publisher Simrock that confirms what is only hinted at in the composer's record of his correspondence:⁹ that Schumann was unhappy with the large number of engraver's errors in the score of Op.97. Finson suggests that Simrock may have destroyed the faulty copies of the score, but it is possible that the British Library copy is at least a late exemplar of an earlier printing; corrections in the plates are clearly visible in

quite a few instances. (In the Textual Notes this source is cited as 1E/BL.)

3. The first edition of the orchestral parts (OP) (Bonn: N. Simrock, October 1851; plate number 5047, price = 32 Fr.; copy in Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde). The printed parts were apparently engraved from a no-longer-extant set of manuscript parts used in the early performances of the work. These manuscript parts were undoubtedly in the hand of a copyist and copied from Schumann's autograph score before its final revision. There are too many minor variants in the text of the printed parts when compared with the autograph score for the latter to have served as engraver's copy for the parts

Schumann's autograph (AUT) is hastily written and contains numerous revisions and corrections. The revisions often involve deletion of contrapuntal combinations of themes and motifs (this continues a process of textual refinement and simplification; it is noteworthy that the autograph score contains far fewer contrapuntal combinations than do the sketches). As mentioned earlier, Schumann had the opportunity to conduct the Symphony on three separate occasions before publication. The revisions in AUT may have been undertaken as a result of these performances. In any event, the presence of a large number of revisions coupled with the hasty appearance of the score in general led to many misinterpretations on the part of the engraver of the first edition (1E). Indeed, much of the blame for the infelicities of 1E must be laid squarely on Schumann's shoulders. Schumann has always enjoyed the reputation of being a meticulous reader of proof and an exacting editor of his own works. Such a reputation tends to be weakened, however, by the numerous inconsistencies within AUT itself, between AUT and 1E, and within 1E. Some of these inconsistencies can perhaps be attributed to Schumann over busy schedule, which apparently prohibited him from reading any but the final proof.¹⁰ But even after he submitted the

⁸ *Robert Schumann. The Creation of the Symphonic Works* (University of Chicago, 1980), 310

⁹ Schumann's *Briefverzeichnis* (Zwickau, Robert-Schumann-Haus, MS 4871 VIII C, 10 A3) preserves capsule summaries of letters sent and received and covers the period 1834–54.

¹⁰ *ibid.*, entry for 8 June 1851

proofs on 15 July Schumann continued to proof-read and to find errors.¹¹ We may perhaps conclude that even with all its inconsistencies 1E represents the best text that could have been obtained under the circumstances. For this reason it must be considered the main source upon which the present edition is based.

The first edition of the orchestral parts (OP) contains more engraver's errors and a larger number of inconsistencies than the other sources. In addition, articulations, phrasing, and dynamics are often at variance with both AUT and 1E. For example, the staccato strokes (r) in the first movement in AUT and 1E are almost always rendered as staccato dots in OP.

AUT and 1E differ considerably in the placement of phrasing slurs. Schumann undoubtedly changed some phrasings and articulations in proof (see, for example, the testimony of Friedrich August Roitzsch, the proofreader at C.F.Peters, that Schumann habitually made changes in proof¹²), but many of the discrepancies between 1E and the manuscript from which it was engraved probably exist because the engraver had difficulty determining where Schumann's phrasing slurs began and ended, and therefore reproduced them diplomatically. This imprecise placement of slurs in AUT also may have led the composer to overlook a number of the resulting inconsistencies: by the time he read proof he may simply have been too far removed from the act of writing the score. In the present edition when phrasings differ in the sources preference has been given to the reading in 1E if the evidence suggests that Schumann did indeed make the change in proof. On the other hand, the reading of AUT has been followed if a misinterpretation on the part of the engraver seems to be the case. The reading of OP has been taken into account in resolving ambiguous passages and when 1E and AUT are unphrased or only partially phrased, as is frequently the case with regard to second wind parts. It is not clear how far one should go in regularizing inconsistencies in the phrasing of parallel passages

or in different voices playing the same line (Schumann's orchestration, as is well known, features a great number of instrumental doublings). Each such instance must be evaluated separately according to the particular confluence of musical event and physical characteristics of the sources. As a general rule, when passages are exactly parallel and contain no variations they have been regularized. In these instances the inconsistencies in the sources cannot have been intentional and must be ascribed to haste, misinterpretation, or carelessness. If Schumann obviously changed or corrected one of the parallel passages in proof but not the other, the two have been made to conform. The variants are listed in the Textual Notes.

In the present edition Schumann's notational practices have been retained when the visual appearance of the score adds nuance to the meaning of the musical text. For example, the composer's abbreviations for multiple repetitions on the same pitches have been preserved in bb157ff. (viola and violoncello) *et passim* of the first movement. Here the rhythmic profile of the principal theme is clearly outlined in Schumann's notation; other ways of notating the passage, while they would not be incorrect, would sacrifice this visual aspect. The way in which Schumann beamed certain passages also seems to have been aimed at achieving nuance. For example, in the sources the main theme of the second movement is almost always beamed as follows:



Schumann's phrasing and beaming patterns are thus at slight variance here, the beaming evoking a psychological sense of minute hesitation that would appear to be deliberate.¹³

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

Linda Correll Roesner

¹¹ *ibid.*, entry for 8 August 1851 and the letter of 15 October cited by Finson

¹² Hermann Erler (ed.), *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, 2 vols. (Berlin, 1887), II, 124

¹³ Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Teil I, Opus 1–6* (Wilhelmshaven, 1976), makes a strong case for retaining the visual nuances of the first editions in modern editions of Schumann's piano music.

VORWORT

Robert Schumann kam am 2. September 1850 nach Düsseldorf am Rhein, um den Posten des Städtischen Musikdirektors zu übernehmen. Die Eindrücke des Komponisten vom Rheinland scheinen ihn zur Komposition der Es-Dur-Sinfonie inspiriert zu haben, und Schumann selbst gestand ein, dass Eigenarten des rheinischen Lebens sich in dem Werk niedergeschlagen hätten (Brief an den Verlag Simrock vom 19. März 1851). Deshalb wurde die Sinfonie als „Rheinische“ bezeichnet. In der Schumann-Literatur wird oft als unmittelbarer Anlass für die Komposition des IV. Satzes die Zeremonie angeführt oder stillschweigend unterstellt, mit der Johannes von Geissel, der Erzbischof von Köln, am 12. November 1850 zum Kardinal erhoben wurde. Zweifellos hat Schumann mit der ursprünglichen Überschrift „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“, die in der autographen Partitur erscheint, später jedoch von ihm selbst wieder getilgt wurde, zu der Annahme beigetragen, er sei bei diesen Feierlichkeiten zugegen gewesen, doch geht dies aus den Primärquellen nicht hervor. Schumanns Eintrag in sein *Haushaltbuch* nämlich ergibt, dass er sich am 12. November 1850 nicht wohlfühlte (siehe Tabelle auf S. VIII).

Ein Bericht von einem Ausflug nach Köln im Herbst 1850 findet sich in Clara Schumanns Tagebuch, worin sie schreibt, dass die Schumanns am Sonntag, den 29. September, wegen der vielen Sehenswürdigkeiten dorthin reisten.¹

Sonntag, den 29., fuhren wir zu unsrer Zerstreung nach Köln, das uns gleich beim ersten Anblick von Deutz aus entzückte, vor allem aber der Anblick des grandiosen Domes, der auch bei näherer Besichtigung unsere Erwartungen übertraf [...] Nach Tisch [...] gingen wir auf das Belvedere, wo wir eine herrliche Aussicht auf den Rhein hatten [...].

Der vollständige Tagebucheintrag wird bei Litzmann nicht wiedergegeben, und man kann nur darüber mutmaßen, ob die Schumanns sich einen Gottesdienstbesuch im Dom vorgenommen hatten. Im Allgemeinen begnügen sich die Touristen jedoch nicht mit der Außenansicht von Kathedralen, und bei der Besichtigung an einem Sonntagmorgen wäre höchstwahrscheinlich eine Messe im Gange gewesen. Am 29. September ist Michaelis, Namenstag des Erzengels, ein im Kirchenjahr der römisch-katholischen Kirche herausragender Tag. Hätten die Schumanns einer Messe im Kölner Dom an einem solchen Tag beigewohnt, so wäre sie sicher mit einigem Prunk zelebriert worden. Es ist nicht abwegig zu behaupten, dass in der „feierlichen Ceremonie“ in Schumanns Titel für den IV. Satz dieser nachgewiesene Besuch in Köln am 29. September widerhallt. Die Ernennung des Erzbischofs von Geissel am 12. November, als Schumann bereits mit der Komposition der Sinfonie begonnen hatte, mag ihn dann an all den Pomp und an den feierlichen Aufzug, wovon er über einen Monat zuvor Zeuge gewesen war, erinnert haben.

Schumann entwarf die Es-Dur-Sinfonie und schrieb die Partitur im Zeitraum von etwa einem Monat von Anfang November bis zum 9. Dezember 1850. Seine Einträge im *Haushaltbuch*,² das er ebenso als stichwortartiges Tagebuch führte, zeigen zusammen mit den Daten in den Skizzen³ und in der Partitur⁴ am Ende jedes Satzes, dass Schumann die vollständige Sinfonie, als er die Partitur in Angriff nahm, noch nicht entworfen hatte, sondern dass er parallel an beiden Manuskripten arbeitete. In der folgenden Tabelle stehen Schumanns Einträge im *Haushaltbuch* den am Ende jedes Satzes in der autographen Partitur eingetragenen Daten gegenüber.

² Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, MS M. 1936. 1175, veröffentlicht in vollständiger Transkription in Robert Schumann, *Tagebücher*, III, *Haushaltbücher, 1837–1856*, hrsg. von Gerd Nauhaus, 2 Bde., Leipzig 1982.

³ Paris, Bibliothèque nationale, MS 329, MS 334.

⁴ Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. Schumann 12.

¹ Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bde., Leipzig 1903–08, Bd. II, S. 227.

9. Nov. 1850.	d.[en] ersten Symphoniesatz in Es in der Skizze beendet	
11. Nov. 1850.	Unwohl – am 1 ^{sten} Satz d.[er] Symphonie	
12. Nov. 1850.	Nicht wohl	
13. Nov. 1850.	Am 1 ^{sten} Satz	
16. Nov. 1850.	Fleissig	
18. Nov. 1850.	Fleissig	
23. Nov. 1850.	d.[en] 1 ^{sten} Satz d.[er] Symphonie [in der] Instr.[umentierung] beendet	[I] 23. Nov. 1850
25. Nov. 1850.	Das Scherzo zur Symphonie komponiert ...	
28. Nov. 1850.	Fleissig. Allegretto d.[er] Symphonie	
29. Nov. 1850.	Das Scherzo der Symphonie fertig instr.[umentiert] – Freude	[II] 29. Nov. 1850
30. Nov. 1850.	Fleissig	
1. Dec. 1850.	Adagiobrüten zu der Symphonie	[III] 1. Dec. 1850
2. Dec. 1850.	Finale ziemlich fertig [Dieses Datum findet sich auch in der Skizze]	
3. Dec. 1850.	Noch am Finale der Symphonie	
4. Dec. 1850.	Ziemlich fertig mit der Symphonie	[IV] 5. Dec. 1850
9. Dec. 1850.	Die Symphonie fertig instrumentiert. Freude	[V] 9. Dec. 1850
12. Dec. 1850.	Durchsicht der Symphonie	

Die Chronologie, wie sie die Tabelle zeigt, legt den Schluss nahe, dass Schumann die meiste Zeit mit dem I. Satz verbrachte: 15 Tage verstrichen zwischen dem augenscheinlichen Abschluss der Skizze am 9. November – die Eintragungen vom 11. und 13. November beinhalten Revisionen in der Skizze zu diesem I. Satz – und der Vollendung des Satzes in Partitur. Die übrigen vier Sätze wurden in nur 16 Tagen skizziert und instrumentiert. Die Zeugnisse im *Haushaltbuch*, beginnend mit der Eintragung vom 1. Dezember, beweisen, dass Schumann den IV. und V. Satz überaus zügig komponierte. Und die Schnelligkeit der Komposition ist für Schumann auch weitaus charakteristischer – er entwarf seine 1. Sinfonie in nur vier Tagen – als die eher ausgedehnte Grübeleien über kompositorische Probleme, wie sie von der Chronologie des I. Satzes nahegelegt und von den zugehörigen Skizzen bestätigt wird. Diese Skizzen zeigen, dass die Durchführung des I. Satzes einer umfassenden, strukturellen Revision unterzogen wurde.⁵

Die Uraufführung der Sinfonie war in Düsseldorf am 5. Februar 1851, mit Schumann als Dirigent. Aus den Notizen des Komponisten in seinem Programmbuch⁶ geht hervor, dass am 4. und 5. Februar Proben stattfanden. Die Sinfonie stand gleich am Beginn des Programmes, das außerdem eine Arie aus Haydns *Schöpfung*, J. S. Bachs Konzert für drei Cembali, eine Ouvertüre von Julius Rietz, Beethovens *Fidelio*-Ouvertüre sowie eine Gruppe von Liedern enthielt. Auf dem Vorsatzblatt zu seinem Handexemplar der Erstausgabe des vierhändigen Klavierauszuges führte Schumann eine Aufstellung über andere frühe Aufführungen des Werkes.⁷ Vor der Veröffentlichung der Sinfonie dirigierte der Komponist sie noch zwei weitere Male in Köln (am 25. Februar 1851) und Düsseldorf (13. März 1851), und bis zum 1. Dezember 1853, als Schumann die Sinfonie in Rotterdam dirigierte, hatten zusammen mit den erwähnten insgesamt 14 Aufführungen stattgefunden: weitere fünf in Leipzig und je eine in Den Haag, Dessau, München, Antwerpen, Hamburg und Utrecht.

⁵ Die autographen Quellen werden in meiner Dissertation erörtert: *Studies in Schumann Manuscripts*, New York University 1973.

⁶ Zwickau, Robert-Schumann-Haus, MS 4871 VII C, 7.

⁷ Zwickau, Robert-Schumann-Haus, 4501, Bd. 15.

Revisionsbericht

Die vorliegende Ausgabe fußt auf den unten angegebenen Quellen. Zusätzlich wurden in Zweifelsfällen die Skizzen und die Erstausgabe des vierhändigen Klavierauszugs herangezogen.

1. Schumanns Autograph der Partitur (AUT; Berlin, Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms.autogr. Schumann 12). Dieses Manuskript diente für die Erstausgabe der Partitur als Stichvorlage. Drei Passagen im Notentext (I. Satz, T. 178–187, II. Satz, T. 87–93, und – ausgenommen die Stimme der I. Violine – T. 162–212 des V. Satzes) sind von der Hand Karl Gottschalks, Schumanns Dresdner Kopisten, der auch nach Schumanns Übersiedlung nach Düsseldorf gelegentlich für den Komponisten arbeitete.

2. Die Erstausgabe der Partitur (1E [„First Edition“]; Bonn: N. Simrock, Oktober 1851, Platten-Nummer 5019, Preis = 20 Fr.). Drei der vier Exemplare, die ich zu Rate zog (New York, New York Public Library; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde; Washington D.C., Library of Congress), sind identisch, doch das vierte (London, British Library) enthält eine beträchtliche Anzahl von Abweichungen, die manchmal in Übereinstimmung mit dem Autograph Schumanns, doch im Gegensatz zu den anderen Exemplaren der Erstausgabe stehen, manchmal aber einen völlig neuen Notentext bringen. Jon Finson zitiert in seiner Dissertation⁸ ungekürzt einen bis dahin unveröffentlichten Brief von Schumann an den Verleger Simrock vom 15. Oktober 1851, der bestätigt, was in den Aufzeichnungen des Komponisten über seine Korrespondenz⁹ lediglich anklingt: dass Schumann über die vielen Stichfehler in der Partitur von op. 97 nicht eben glücklich war. Nach Finson hat Simrock vermutlich die fehlerhaften Exemplare der Partitur vernichtet, doch möglicherweise ist das Exemplar der British Library eines

der erhaltenen aus einer früheren Druckauflage; in einer Reihe von Fällen sind Korrekturen auf den Platten deutlich erkennbar. (In den Einzelmmerkungen [„Textual Notes“] ist diese Quelle als 1E/BL bezeichnet.)

3. Erstausgabe der Stimmen (OP [„Orchestral Parts“]; Bonn, N. Simrock, Oktober 1851, Platten-Nummer 5047, Preis = 32 Fr., Exemplar in Wien, Gesellschaft der Musikfreunde). Offenbar wurden die gedruckten Stimmen nach nicht erhaltenen handgeschriebenen Stimmen gestochen, aus denen bei den ersten Aufführungen gespielt wurde. Diese handschriftlichen Stimmen hat zweifellos ein Kopist nach Schumanns Autograph angefertigt, und zwar noch vor der letzten Überarbeitung. Wenn man sie mit der autographen Partitur vergleicht, sind in den gedruckten Stimmen zu viele kleine Abweichungen, als dass das Autograph hätte für sie als Stichvorlage dienen können.

Schumanns Autograph (AUT), in aller Eile niedergeschrieben, ist voller Änderungen und Verbesserungen. Die Änderungen bestehen oft in der Ausmerzung von kontrapunktischen Themen- und Motivkombinationen (hier setzt sich der Vorgang der Verfeinerung und Vereinfachung des Notentextes fort; denn bemerkenswerterweise enthält die autographe Partitur weit weniger kontrapunktische Verflechtungen als die Skizzen). Wie bereits erwähnt, konnte Schumann die Sinfonie vor der Veröffentlichung zu drei verschiedenen Gelegenheiten dirigieren. Die Veränderungen in AUT sind vermutlich Ergebnis dieser Aufführungen. Jedenfalls führten zahlreiche Veränderungen, gepaart mit dem auf eine hastige Niederschrift deutenden Aussehen des Autographs, ganz allgemein zu vielen Fehldeutungen seitens des Notenstechers der Erstausgabe (1E). Allerdings muss man die Mängel in 1E zum großen Teil gerechterweise Schumann selbst anlasten. Schumann genießt bis zum heutigen Tag den Ruf, ein äußerst gewissenhafter Korrekturleser und penibler Herausgeber eigener Werke zu sein. Jedoch wird ein solcher Ruf angesichts der zahlreichen Unstimmigkeiten in AUT selbst, zwischen AUT und 1E sowie innerhalb von 1E in Frage gestellt. Einige dieser

⁸ Robert Schumann. *The Creation of the Symphonic Works*, University of Chicago 1980, S. 310.

⁹ Schumanns *Briefverzeichnis* (Zwickau, Robert-Schumann-Haus, MS 4871 VII C, 10 A3) beinhaltet stenogrammartige Zusammenfassungen von geschriebenen und erhaltenen Briefen über den Zeitraum 1834–54.

Unstimmigkeiten mögen von Schumanns übervollem Zeitplan herrühren; dieser hinderte ihn offenbar daran, mehr zu tun, als lediglich die letzten Korrekturabzüge zu lesen.¹⁰ Doch selbst nach deren Rückgabe am 15. Juli las Schumann weiter Korrektur und versuchte, Fehler aufzuspüren.¹¹ So können wir wohl den Schluss ziehen, dass 1E trotz aller Unstimmigkeiten unter den vorliegenden Umständen den bestmöglichen der Notentexte bietet. 1E ist deshalb für diese Ausgabe als die wichtigste Quelle zu bewerten.

Die Erstausgabe der Stimmen (OP) enthält mehr Stichfehler und Unstimmigkeiten als die anderen Quellen. Darüber hinaus widersprechen Artikulationszeichen, Phrasierungsbögen und dynamische Bezeichnungen oft denen in AUT und 1E. Der Keil (▼) im I. Satz von AUT und 1E ist beispielsweise in OP fast immer als staccato-Punkt wiedergegeben.

In Bezug auf die Phrasierungsbögen differieren AUT und 1E beträchtlich. Zweifellos hat Schumann in den Korrekturabzügen Phrasierungsbögen und Artikulationszeichen geändert (siehe zum Beispiel das Zeugnis des Korrektors bei C. F. Peters, Friedrich August Roitzsch, über die Angewohnheit Schumanns, in den Korrekturabzügen Änderungen vorzunehmen¹²). Doch viele Diskrepanzen zwischen 1E und dem Manuskript, nach dem gestochen wurde, traten vermutlich auf, weil der Stecher Anfang und Ende der Phrasierungsbögen nicht bestimmen konnte, weswegen er sie diplomatisch genau wiedergab. Solchermaßen „ungenau“ geschriebene Bögen in AUT ließen den Komponisten wohl auch eine Reihe der entstandenen Unstimmigkeiten übersehen. Zur Zeit seiner Korrektur mag die Distanz zum Kompositionsvorgang ganz einfach zu groß gewesen sein. In der vorliegenden Ausgabe wird im Falle von Abweichungen von Phrasierungen in den Quellen die Lesart von 1E vorgezogen, wenn die Anzeichen dafür sprechen,

dass Schumann die Änderung tatsächlich in den Korrekturbogen vornahm. Demgegenüber wurde die Version von AUT in solchen Fällen gewählt, wenn eine Fehldeutung des Stechers vorzuliegen schien. Bei nicht eindeutigen Passagen wie auch bei un- oder nur wenig phrasierten Stellen in 1E und AUT, vornehmlich in den zweiten Stimmen der Holzbläser, wurde die Lesart von OP herangezogen. Ungewiss ist, wie weit man bei Unstimmigkeiten die Phrasierung bei Parallelstellen oder bei derselben Stimmführung – bekanntlich hat Schumann bei der Instrumentation Stimmverdopplungen in großer Zahl vorgenommen – an andere Stimmen angleichen sollte. Ein jedes solcher Beispiele muss für sich bewertet werden in Bezug auf das jeweilige Ineinandergreifen von musikalischem Ereignis und äußeren Merkmalen der Quellen. Im Falle von genau übereinstimmenden Parallelstellen ohne jegliche Varianten wurde grundsätzlich vereinheitlicht. In diesen Fällen können Abweichungen nicht beabsichtigt sein und müssen übermäßiger Eile, Missverständnissen oder mangelnder Sorgfalt zugeschrieben werden. Wenn Schumann bei der Korrektur von Parallelstellen nur eine veränderte, sind hier beide aneinander angepasst worden. Die Varianten sind in den Einzelanmerkungen („Textual Notes“) verzeichnet.

Die vorliegende Ausgabe behält Schumanns Notationspraktiken bei, wenn das Erscheinungsbild der Partitur dem Verständnis des Notentextes eine Nuance hinzufügt. So wurden beispielsweise die Abkürzungen des Komponisten für Tonrepetitionen in T. 157ff. (Viola und Violoncello) und auch bei allen anderen analogen Stellen im I. Satz übernommen. Das rhythmische Profil des Hauptthemas erscheint in Schumanns Notation sehr ausgeprägt; obwohl sie nicht gleich unkorrekt wären, würden andere Notationsformen bei dieser Passage den genannten visuellen Aspekt preisgeben. Die Art und Weise, in der Schumann bei bestimmten Passagen die Balken setzte, muss wohl auch als wichtiges Detail angesehen werden. Die Balken im Hauptthema des II. Satzes zum Beispiel erscheinen in den Quellen fast einheitlich so:

¹⁰ Ebda., Eintrag für den 8. Juni 1851.

¹¹ Ebda., Eintrag für den 8. August und von Finson zitierter Brief vom 15. Oktober.

¹² Hermann Eler (Hrsg.): *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, 2 Bände, Berlin 1887, Band II, S. 124.



Schumanns Art zu phrasieren und Balken zu setzen weicht leicht voneinander ab; die Bogen-
setzung ruft das psychologische Gefühl einer
geringfügigen Verzögerung hervor, das beab-
sichtigt erscheinen könnte.¹³

Die Metronomangaben und Studierbuch-
staben der vorliegenden Ausgabe stammen von
Schumann selbst und befinden sich in sämtli-
chen Quellen.

Linda Correll Roesner
Übersetzung: Norbert Henning

¹³ Wolfgang Boetticher: *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Teil I, Opus 1–6*, Wilhelmshaven 1976, bricht dafür eine Lanze, in neuzeitlichen Ausgaben von Schumanns Klaviermusik die optischen Feinheiten der Erstausgaben beizubehalten.

- AUT = Schumann's autograph full score
 1E = First edition of the score
 1E/BL = Early (?) printing of the first edition of the score (copy
 in London, British Library)
 OP = First edition of the orchestral parts

Mov. I

- bar 8 Cl. 2 n1 a' tied to a' (b9) in AUT
 40–41 Vc. as Cb. in OP
 41 Cl.1 beaming as OP
 99–100 Fg. 1 tie by analogy with Vla. 2
 103–104 Cl. 2 phrased by analogy with Ob. 2 in 1E
 106 Fl. 2 phrased by analogy with b468
 107–108 Fl. 2 tie by analogy with Cl. 2 in 1E, OP
 135–136 Fl. 2, Ob. 2, Cl. 2 slur over both bars in AUT, 1E, OP.
 Present phrasing by analogy with 1E, bb137–8, 497–8,
 499–500.
 135–136, VI. I slurs over c'' to d'' in bb136/138 only in AUT, 1E.
 137–138 Present phrasing follows OP and analogue in 1E,
 bb497–8, 499–500.
 136, 138 VI. II slur from a' to b^{b'} in AUT, 1E, OP. Present
 phrasing by analogy with bb498/500.
 146 Cor. 3/4 \leftarrow follows OP; Cor. 1/2 \leftarrow by analogy
 with Cor. 3/4 in OP and b142
 147 Vl. I/II, Vla. stacc. stroke by analogy with 1E, b143
 159 Cb. *sf* follows OP
 164 Fg. 1 n2 a⁴ in OP
 166–168 Vla. phrased by analogy with Vl. I in 1E
 176 Fl. 2, Ob. 2 phrasing in sources contradictory. Phrased
 by analogy with Fl. 1 and Ob. 1 in 1E
 202 Cl. 2 phrasing follows OP
 203 Fl. 2 semibreve rest in AUT
 203–207 Cl. 2 phrasing in sources contradictory and erratic.
 Phrased by analogy with Fl. and Ob. in 1E.
 206 Vl. II, Vla. 1E; *p* follows AUT, OP
 215–216 Ob. 1 tie on f[#]'' by analogy with Fl. 2

- 221–222 Fl. 2, Ob. 1 phrasing follows OP and the analogue in the preceding bars of the passage.
- 239 Fig. 1 b^b (δva higher) in OP
- 239–240, Vl. II, Vla., Vc., Cb., Cl., Fg. \leftarrow follow AUT (in 1E
243–244, they begin one-half beat later)
244–245
- 240–243 Vla. phrasing follows AUT
- 241–243 Fl. 2 phrasing in sources contradictory. Phrased by analogy with Ob. 2 in 1E
- 247–248 Cl. 2 phrasing follows AUT, OP
- 251–252 Vc. phrasing in sources contradictory. Phrased by analogy with Vla. in 1E.
- 253 Vl. I slur from b252 continues to include $d^{b''}$ in 1E, OP. AUT ambiguous. Phrased by analogy with all other parts in 1E.
- 260–272 W/w phrasing contradictory within each source (AUT, 1E, OP) and from one to the other. Present phrasing follows 1E with some modifications supplied from AUT to eliminate inconsistencies.
- 265 Tr. semibreve rest in AUT
- 265–266 Vc. phrasing follows OP and Vl. I in 1E
- 283 Cor. 4 n1 c'' in OP
- 288, 289, Fl. 2 $\downarrow \downarrow$ in OP
291, 292,
293
- 295 Timp. f on first beat in AUT, 1E, OP. sf by analogy with b297.
- 299–301 Fl. 1 as Vl. I in OP
- 308–309 Cl. 1 first note in each bar originally $d^{b''}$ in AUT. Schumann carefully revised the pitch to c'' . The apparently analogous reading of Fl. 1 was *not* revised; therefore it must be presumed that the composer wanted the intensified dissonance here since 1E and OP also preserve it.
- 318 Vl. I n3 $d^{b''}$ in OP
- 318 Cor. 2 n2 b^b in AUT, 1E, OP. c' by quasi analogy with b280.
- 326 Ob. 1 as Fl. 1 in OP
- 337 Cor. 3/4 stacc. stroke by analogy with Tr. and Timp. in 1E.

- 337 Vl. II *ah'* in OP
- 346–347 Fig. 2 slur over b346 only AUT, 1E, OP. Present phrasing by analogy with Fig. 1.
- 348–349 Cl. 2 slur from *g'* (b348, n1) to *c''* (b349) in 1E, OP. Slur missing in AUT. Present phrasing by analogy with Ob. 2, Cor. 3/4, Vla., Vc.
- 349–350 Fl. 1 phrasing follows AUT
- 349–350 Cor. 2 no phrasing in AUT, 1E. Slur from n2 of b349 to *d''* in b351 in OP. Present phrasing by analogy with Cor. 1.
- 355–356 Vl. I phrasing follows AUT
- 356 Tr. *p* follows OP
- 357–358 Vl. II phrasing follows AUT
- 367 Cor. *markirt.* in AUT; *marcato* (Cor. 1/2 only) in OP
- 379–381 Fl. 1, Ob. 1 phrasing follows AUT, OP
- 402 Timp. as previous bar in AUT, 1E/BL
- 431 Vl. I chord contains quaver *c'* in OP
- 485–486 Vla. 2 slur by analogy with bb123–4
- 485–487 Vl. I, Ob. 1 slur begins in b486 in AUT, 1E, OP. Present phrasing by analogy with bb123ff.
- 485–489 Fl. 2 phrasing in sources contradictory. Phrased by analogy with bb123–7.
- 487–489 Vl. II, Vla. phrasing in sources ambiguous and contradictory. Phrased by analogy with bb125–7.
- 490–491 Vc. 2, Cb. tie by analogy with bb128–9
- 505, 509 Vl. I stacc. strokes by analogy with Vl. II and Vla. and bb143/147
- 529–531 Fl. 2 phrasing follows OP
- 533 Vl. II, Vla. *ff* by analogy with other strings
- 535–539 Fl. 1, Ob. 2, Cl. 1 phrasing follows AUT
- 536 Cor. 1/2 *p* by analogy with Cor. 3/4. \leftarrow follows AUT, OP.
- 546 Timp. stacc. strokes by analogy with all other parts
- 550 Cor. 4 *c''* in OP
- 562 Cor. *sfz* follows Cor. 1/2 in OP
- 571 Ob. 1 n1 crotchet *b^b'* followed by crochet rest in OP

Mov. II

- bar 1-3 Fg., Vla., Vc. beaming follows Fg. in OP
- 2-3 Vl. I/II, Tr. (b3 only) *ten.* follows OP
- 3 Cor. 3/4 *ten.* by analogy with Tr. in OP
- 7 Vl. I chords also contain *g'* in AUT
- 7 Vla. beamed by analogy with Vl. II and Vc.
- 9 Vla. phrasing follows OP and analogue in b87
- 11-12 Vla. phrasing follows AUT, OP
- 13 Cor., Tr., Timp. *p* follows OP
- 15 Fl. beamed by analogy with Ob. and Vl.
- 15-16¹ Cl. phrasing follows AUT, OP
- 16² Cb. *p* by analogy with Vc.
- 20, 24 Fl. 2, Ob. 2, Cl. 2 stacc. dots on beats 1/2 follow Ob. 2 and Cl. 2 in OP
- 20 Fg. 2 accent on *g* by analogy with b24
- 23 Vl. II *e''* missing in 1E
- 28 Fg. beamed by analogy with Vc.
- 30 Vc. *f* by analogy with Vla., Cor. 3/4, Fg.
- 31 Cor. 3 beamed by analogy with Fg. and Cl.
- 31-32 Vla., Vc., Cor. 3/4 phrasing follows AUT
- 32²-34 Cor. 1 phrasing in sources contradictory. Present phrasing follows OP and analogue in 1E, bb72-4.
- 36-38 Ob.1 slur from *c''* to *c''* (b38 n2) in AUT, 1E, OP. Present phrasing by analogy with Cl. 1 and bb41ff. in 1E.
- 37 Vl. II *pp* follows AUT
- 40² Cor. 2 crotchet rests on beats 1/2 in OP
- 41 Fg. 1 *g'* in AUT, 1E/BL
- 43 Cl. 2, Cor. 2 articulation follows OP and Cl. 2 in AUT
- 43 Vl. I *pp* by analogy with Vla.
- 47 Cor. 2 articulation follows OP
- 47-48¹ Fl. 2 phrasing in sources contradictory. Present phrasing by analogy with Ob. 2 in 1E and Cl. 2 in OP.
- 48¹ Ob. 2 phrased by analogy with b40² in 1E
- 48² Fl. 2, Ob. 2, Cl. 1/2 phrased by analogy with b40² in 1E

- 48² Fl. 1/2 articulation on beat 3 follows OP and analogues in bb50ff. of 1E
- 49 Cor. 1/2 *f* follows OP
- 52 Fl. *ff* follows AUT, OP
- 52 Vl. II, Vla., Vc., Cb. *ff* on first half of beat 3 in AUT, 1E, OP. Present placement by analogy with Ob., Cl., Fg.
- 55–56 Vc. phrasing follows AUT, OP
- 61 Vc. non-div. quavers *g*, *b* in AUT, 1E
- 64 Vla. slur by analogy with Vl. I
- 68 Fg. phrasing follows OP
- 69 Tr. *f* follows OP
- 74–75 Fl., Ob., Cl., Cor. 1 phrased by analogy with bb34–5
- 81 Vl. I, Cor. 3/4 *ten.* by analogy with Tr. 1 in OP and Vl. and Tr. in OP, b3
- 88 Vl. II phrased by analogy with b10
- 91 Fl. 1 last note *c'''* in AUT
- 93 Fl. beamed by analogy with b15
- 94 Ob. 2 beamed by analogy with b16
- 97 Vl. II beaming follows AUT
- 99 Fg. beamed by analogy with other W/w
- 99 Vl. II, Vla. beaming follows AUT, OP
- 100–102 Fl. 1 phrasing follows AUT, OP
- 105 Cl., Vla., Vc. placement of *f* follows Cl. and Vc. in OP
- 106 Cor. 1 beaming follows AUT
- 107–108 Fl. 1 phrasing follows OP and analogue in bb109ff.
- 112 Vla. *sfz* by analogy with Vl. I
- 112–113 Cor. 1/2 phrasing and beaming follow AUT
- 113–114 Fg. phrasing follows AUT
- 122 Ob. 2 stacc. dots by analogy with other W/w

Mov. III

All < > over single notes throughout the mov. follow AUT (1E, OP inconsistent)

- bar 4 Vla. phrasing follows AUT
- 5 Vl. II *divisi* not indicated in AUT, 1E. Present reading follows OP

- 8 Ob. 1  in AUT, 1E, OP. Present beaming by analogy with Fl. 1.
- 20 Fl. 2 stacc. dot by analogy with other W/w
- 23 Vl. I slur on beat 3 by analogy with other strings
- 24 Fl. 1 slur on beat 2 by analogy with b15 and Vl. I
- 18-19 Fg. 1 phrasing follows OP and analogue in 1E, bb31-2
- 18-19 Fg. 2 phrasing in sources contradictory. Present phrasing follows analogue in 1E, b32.
- 21 Fg. 2, Cor. 2 slur encompasses beats 2/3 in AUT, 1E (Cor. only), OP. Present phrasing by analogy with all other parts.
- 21 Cor. 1  on beat 2 in AUT, 1E. Present reading follows OP.
- 22 Fg. 1 slur on beat 2 by analogy with Fl.
- 22 Vl. II chord on beat 3 also contains g in AUT
- 23 Vl. I *fp* on beat 1 in 1E. Present reading follows AUT, OP and analogue in Fl. 1 in 1E.
- 23 Fg. 1, Vl. II beat 2  in AUT, 1E, OP. Present beaming by analogy with lower strings.
- 28 Cor. 2 *p* follows OP
- 28-29 Cl. 2 phrasing follows OP
- 30-34 Vc. I "solo" in OP
- 33 Fl., Cl., Fg., Vla. beaming follows AUT and analogue in b31
- 33-34 Vc. 1 phrasing follows AUT
- 33-34 Fl. 2, Cl. 2, Fg. 2 unphrased in AUT, 1E. OP inconsistent. Present phrasing by analogy with the upper part of each pair in 1E.
- 36 Cor. 2 *p* follows OP
- 39-40 Cl. 2 phrasing follows OP
- 40 Ob. 1 phrasing in sources contradictory. Present phrasing by analogy with Cl. 1.
- 41-42 Fg. 2 n7 (b41) slur to n6 (b42) in AUT, 1E, OP. Present phrasing by analogy with lower strings.
- 46 Ob. *pp* follows OP
- 46 Vl. II *pp* in AUT, 1E, OP
- 47 Fl. *pp* follows OP

53 Fl. follows OP

Mov. IV

bar 3-5 Cor. 1, Tbn. 1 phrasing follows AUT, OP

3-5 Cor. 2 phrasing follows OP

8 Ob. dynamics in sources contradictory. Present dynamics by analogy with VI. II.

16 Cor. phrasing follows AUT

27-28 Fg. 1 phrasing ambiguous in AUT, 1E. Present phrasing follows OP.

34-36 Cor. 1/2 revisions in AUT produced contradictory readings. Present phrasing by analogy with bb32-4. *sf* in b35 by analogy with b33.

38 VI. II minim *a*' on beat 3 in AUT, 1E/BL

44 VI. II phrasing by analogy with Ob. and Cl. 2

46-48 Ob. phrasing follows OP

55 VI. I beat 4 also contains minim *f*" (stem descending) in AUT, OP. *g*^b" on beats 2/3 have both ascending and descending stems in AUT.

61 Fl., Fg., Cor. 1/2 *p* by analogy with Ob. and Cl.

65-67 VI. I crotchet note-heads have stems in OP

Mov. V

bar 18 Ob. 1, Fg. 2 stacc. dot by analogy with Fl. 1/2 in OP, strings in 1E, and with b40

38 Timp. no note in AUT

38 Tr. 2 *g* in OP

39 Cor. 1/2 *fp* follows OP

39, 184 Timp. *fp* in 1E; \llcorner *fp* in OP. AUT ambiguous in b39, *fp* (copyist's hand) in b184. Present reading follows probable intent of AUT.

39-40 Strings stacc. dots by analogy with bb17-18

43 Cor. 1/2 stacc. dot by analogy with Cl., Fg., Vla.

47 Fg. *f* follows OP

50 Timp. last note B^(b) in OP

55 Fg. 2 accent follows OP and analogue in 1E, b200

58-59 Strings, W/w stacc. dots in sources inconsistent. Present reading follows analogue in 1E, bb203-4.

- 61 Fig. 1 crochet rest on beat 1 in AUT, 1E, OP. Present reading follows analogue in 1E, b206 (which Schumann apparently changed in proof).
- 65 Ob. 1 tie from nn1-2 in AUT
- 108 Vc. stacc. dots follow OP
- 115-117 Cl. 2 stacc. dots follow OP
- 138 Vla. *cresc.* follows OP
- 138 Cor. 1/2 *p* follows AUT
- 141-144 Vla. accents follow AUT, OP
- 146-147 Cl. accents by analogy with Fig., Vla., Vc., Cb.
- 149-150 Ob. 1/2 nn3/1  AUT
- 149-150 Tbn. 3 notes tied in OP
- 162-212 In copyist's hand, except for Vl. I, in AUT
- 163 Ob. 1, Fig. 2 stacc. dot by analogy with b18 in OP, Fl. 1/2. Fl. 1 stacc. dot follows OP and analogue in b18.
- 172-173 Vl. II slur follows OP and analogue in bb27-8
- 174 Vl. I, Fl. 1 stacc. dots follow OP and analogue in b29
- 175 Vl. I slur begins on n3 in 1E. AUT ambiguous. Present articulation follows OP and analogue in b30.
- 175-176, Vl. II slur from c'' to d' in AUT, 1E. Present articulation follows OP and analogue in bb30-1, 31-2.
- 176-177 Fl. 2 accent by analogy with bb31/32
- 176 Vl. I articulation in sources contradictory. Present articulation follows OP and analogue in b31.
- 177 Vl. I accent by analogy with b32
- 185 Fl. 1/2, Cl. 1/2, Fig. 1/2 stacc. dot follows AUT, OP
- 185 Strings, Ob. stacc. dot by analogy with bb18/163
- 186 Fl. 1 articulation follows OP and analogue in b41
- 192 Vl. I *f* follows OP and analogue in b47
- 200 Fig. 1 accent by analogy with 1E, OP, b55
- 201 Fig. 2 stacc. dot by analogy with b56
- 201 Vl. II, Vc., Cb. stacc. dot by analogy with 1E, b56
- 204 Cl. 2 n1 d' in AUT, 1E, OP. (Copyist of AUT misread his model - b59 in the exposition.)
- 206 Fig. 1 crochet rest on first beat in AUT, OP
- 209 Cl. *sf* follows OP and analogue in b64

- 211 Cor. 3/4 articulation follows OP and analogue in b66
(AUT and IE have stacc. dots)
- 212 Tr. accent follows OP and analogue in b67
- 217 Vc. accent follows OP
- 217-219 Fig. 2 three full bars rest in OP
- 221 Fl. 1, Ob. 1, Vl. I accent by analogy with Fl. 1,
Vl. I in b76
- 221 Ob. 2 accent by analogy with Fl. 2 and Cl. 2 in b76
- 222 Ob. 2 accent follows OP and analogue in Fl. 2 and Cl. 2 in
b77
- 223 Vl. I articulation follows AUT, OP
- 227 Tr. stacc. dot by analogy with b82
- 233-c.239 All parts *stacc.* by analogy with bb88-c.94
- 234 Cb. nn1-3 *sva* lower in AUT. nn2-3 *sva* lower in IE/BL
- 255 Tr. *ff* on n1 in AUT, IE, OP. Present placement on last
quaver of b254 to match Tbn.
- 293-294 Tr. 1/2 tie follows AUT
- 304 Tbn. 3 *sf* by analogy with other W/w and brass
- 312 Vl. I nn2-3 tie by analogy with other strings
- 317 Vla. n7 *e^b* in OP

Linda Correll Roesner