

Vorwort

Der Erfolg der Uraufführung seiner Ersten Symphonie B-dur op. 38 am 31. März 1841 in Leipzig bedeutete für Robert Schumann den lange erhofften Durchbruch im öffentlichen Musikleben, in dem er bis dahin lediglich als Komponist von Klavierstücken und Liedern wahrgenommen worden war. Insofern verwundert kaum, dass er sich in seinen Bemühungen um allgemeine Anerkennung durch Werke in großer Form bestärkt fühlte und wenig später, am 12. April, mit den Skizzen zu einer Ouvertüre in E-dur begann, die bereits am nächsten Tag beendet wurden. Die unmittelbar folgende Instrumentierung vom 14. bis 17. April¹ deutet darauf hin, dass zunächst nur an eine einsätzig Konzertsouvertüre gedacht war. Offenbar versuchte Schumann nach seinem erfolgreichen Beitrag in symphonischer Form, sich nun in einer weiteren Gattung auf dem Gebiet der Orchestermusik zu bewähren. Sein besonderes Interesse für Ouvertüren-Kompositionen bezeugen seine musikkritischen Artikel der Zeit. Schon 1835 hatte er die Ouvertüre als „Symphonie in einem kleineren Kreis“ bezeichnet² und namentlich die Konzertsouvertüren von Mendelssohn als Modelle empfunden, welche die Idee des Symphonischen gleichsam als Nebenweg zur Symphonie wahren. Dabei war sich Schumann fraglos der historischen Gemeinsamkeiten beider Gattungen bewusst, die im 18. Jahrhundert terminologisch noch weitgehend als synonym betrachtet wurden. Dieses Bewusstsein unterstreicht die Benennung, mit der Schumann die Beendigung der beiden nachträglich zur Ouvertüre hinzugefügten Sätze Scherzo und Finale (Skizzierung vom 19. bis 21. April, Instrumentierung vom 25. April bis 3. Mai bzw. vom 6. bis 8. Mai 1841) vermerkte: „Fertig mit d. ‚Suite‘“³. Schumann nimmt hier Bezug auf die französische Ouvertüre als Teil der barocken Suite, deren Name vom Titel des ersten Stückes abgeleitet wird (wie etwa in J. S. Bachs Ouvertüren BWV 1066–1069).

Das Werk blieb zunächst liegen, da sich der Komponist neuen Projekten, darunter der *Phantasie* für Klavier und Orchester (dem künftigen Kopfsatz des späteren Klavierkonzerts a-moll op. 54) und der Symphonie in d-moll (die später in umgearbeiteter Form als Vierte Symphonie op. 120 gedruckt wurde), zuwandte. Erst am 23. und 24. August fand er Zeit zu einer Durchsicht und beauftragte einige Wochen später einen Kopisten mit der Ausschreibung der Stimmen im Hinblick auf die Uraufführung, die zusammen mit der Premiere der erwähnten d-moll-Symphonie am 6. Dezember 1841 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Ferdinand David stattfand. Schumanns Erwartung eines an den Erfolg der B-dur-Symphonie anknüpfenden Echos bei Publikum und Kritik wurde arg enttäuscht. Nicht nur die neue Symphonie, sondern auch *Ouvertüre*, *Scherzo* und *Finale* wurden verhältnismäßig kühl aufgenommen, was offenbar im Gedächtnis blieb, denn Schumanns Versuch im November 1842, das Werk beim Leipziger Verlag Hofmeister unterzubringen, scheiterte. Weitere Bemühungen in den folgenden Jahren, zumindest ein vierhändiges Klavier-Arrangement zu veröffentlichen, schlugen ebenfalls fehl. Schumann zog daraus die Konsequenz und unterzog die Komposition 1845 einer Revision. „In der Ouvertüre, Scherzo und Finale hab’ ich geändert, das letzte ganz umgearbeitet – es scheint mir jetzt viel besser“, schrieb er rückblickend.⁴ Während er vermutlich bereits im Spätsommer die Änderungen für die ersten beiden Sätze direkt ins Partiturautograph eintrug, waren diejenigen für das Finale so gravierend, dass er sich zu einer vom 9. bis 20. Oktober erfolgten neuen Niederschrift entschloss. Dabei ließ er sich offensichtlich von der Kritik der Leipziger Uraufführung leiten, die Instrumentation und Motivgestaltung insbesondere des Finalsatzes bemängelt hatte. Da sich nur die erste Seite der Urfassung des Finales erhalten hat, lässt sich das Ausmaß der Umarbeitung allerdings nicht genau bestimmen. Die zweite Fassung des Werks erlebte am 4. Dezember 1845 zusammen mit dem Klavierkonzert ihre Uraufführung. Eine glänzende Aufnahme blieb der Komposition auch diesmal versagt, aber immerhin kam es in den folgenden Jahren zu vereinzelt weiteren Aufführungen und vor allem beim Leipziger Verlag Kistner zur Veröffentlichung als op. 52; gedruckt wurden allerdings zunächst nur die Orchesterstimmen (Oktober 1846) und ein vierhändiger Klavierauszug (Oktober 1847). Erst einige Jahre später konnte Schumann den Verleger dazu bewegen, die Publikation der Partitur in Angriff zu nehmen. Wie im Vorfeld zur Veröffentlichung der Orchesterstimmen nutzte der Komponist die Gelegenheit zu erneuten kleineren Änderungen. Die Partitur erschien schließlich zusammen mit einem zweihändigen Klavierauszug im November 1853. Gewidmet ist das Werk dem niederländischen Komponisten und Dirigenten Johann Josephus Hermanus Verhulst, der als Leiter des Leipziger Musikvereins Euterpe (1838–1842) eng mit der Familie Schumann befreundet war und dessen Ouvertüre zu *Giesbrecht van Aemstel* von Schumann 1839 als „Ouvture für Alle, für das Publicum, den Musiker, den Kritiker“

gelobt wurde⁵ und deren Konzeption im Sinne leichter Fasslichkeit und Eingängigkeit offenbar ein Vorbild für *Ouvertüre*, *Scherzo* und *Finale* darstellt. Kurz nach der verunglückten Premiere der Erstfassung des Werks zusammen mit der d-moll-Symphonie beharrte Schumann auf der Richtigkeit ihrer Konzeption – „ich weiß, die Stücke stehen gegen die 1ste [Symphonie] keineswegs zurück“ – und suchte die Ursache des Misserfolgs in den äußeren Bedingungen. Seine Vorhersage, beide Kompositionen würden „sich früher oder später in ihrer Weise auch geltend machen“, ⁶ erfüllte sich jedoch erst nach umfangreichen Umarbeitungen, die jeweils zu zweiten Fassungen führte. Gemeinsam ist beiden Werken ihr unkonventioneller Aufbau – hier eine Symphonie mit einer neuartigen Verzahnung der Sätze ohne Unterbrechung, dort ein Werk mit drei relativ selbstständigen Teilen unter Ausschluss eines langsamen Satzes –, welcher das Publikum überforderte, weil es offenbar bei beiden angekündigten Werken das klassische viersätzig Modell erwartete. Im Fall von op. 52 hat zweifellos die unklare Gattungszugehörigkeit eine gewisse Rolle für die im Vergleich zu anderen mehrsätzigen symphonischen Werken Schumanns bis heute anhaltende geringere Akzeptanz und Aufführungsfrequenz gespielt. Der Komponist selbst war von einer selbstständigen Ouvertüre ausgegangen, hatte diese dann durch zwei weitere, nach ihrer Benennung Scherzo und Finale eher für eine Symphonie typische Sätze erweitert und das Ganze zunächst „Suite“ genannt. Während der Instrumentierung des Werks notierte selbst Clara etwas irritiert ins Ehetagebuch zu diesem „2ten großen Orchesterwerk“ ihres Mannes: „wir wissen es noch nicht zu benennen, es besteht aus Ouvertüre, Scherzo und Finale.“⁷ Die Aufzählung der Einzelsätze diente später als Verlegenheitstitel, während intern noch lange von „Symphonette“, „Sinfonietta“⁸ oder auch von „Novelle für Orchester“⁹ die Rede war. Diese Bezeichnungen drücken unzweifelhaft den gegenüber der „Großen Symphonie“ zurückgenommenen, bescheideneren Anspruch aus, ein locker gefügtes symphonisches Werk mit drei weniger auf Kontrast als auf Charakteristik und Spielfreude abzielenden Sätzen. Daher beeilte sich Schumann, in seinem Brief an den Verleger Hofmeister den beigefügten, im Grunde widersprüchlichen Titellentwurf „2te Symphonie (Ouvertüre, Scherzo und Finale)“ zu erläutern: „[Das Orchesterwerk] unterscheidet sich von der Form der Symphonie dadurch, daß man die einzelnen Sätze auch getrennt spielen könnte; namentlich verspreche ich mir aber von der Ouvertüre guten Erfolg. Das Ganze hat einen leichten, freundlichen Charakter; ich schrieb es in recht fröhlicher Stimmung.“¹⁰ Es verwundert kaum, dass, wie bereits erwähnt, der Verleger dieses Angebot für sein Geschäft ablehnte. Was sollte er mit einer Symphonie, die nach den Ausführungen des Komponisten im Grunde gar keine war, da ein wesentliches Moment der Gattung, die zyklische Einheit, nicht mehr zutraf? Die von Schumann suggerierte Möglichkeit der Einzelaufführung der Teile – ein Zugeständnis, um dem Verleger die Komposition schmackhafter zu machen – hat sich freilich nicht durchsetzen können. Zu offensichtlich steht diese Möglichkeit im Widerspruch zu Aufbau und Charakter von *Ouvertüre*, *Scherzo* und *Finale*. Denn trotz der lockeren Fügung gibt es motivische oder rhythmische Bezüge unter den drei Sätzen, die sich als einheitsstiftend erweisen und daher deren sukzessive Aufführung als *ein* Werk fordern, das mit seiner Zwitterstellung zwischen Ouvertüre (im Sinne einer Orchestersuite)¹¹ und Symphonie nach wie vor eine reizvolle Herausforderung für Interpreten wie Hörer darstellt.

Buchloe, Frühjahr 2012

Peter Jost

- 1 Daten hier und im Folgenden nach *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher 1837–1856*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982 [= TB III], S. 179ff.
- 2 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (1854), Reprint Wiesbaden 1985 [= Gesammelte Schriften], Bd. I, S. 120.
- 3 Eintrag vom 8. Mai 1841, TB III, S. 182.
- 4 Brief an Felix Mendelssohn Bartholdy vom 12. Dezember 1845, zitiert nach: *Robert Schumann. Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig ²1904 [= Briefe. Neue Folge], S. 254.
- 5 *Gesammelte Schriften*, Bd. III, S. 125.
- 6 Brief an Carl Koßmaly vom 8. Januar 1842, zitiert nach: *Briefe. Neue Folge*, S. 212.
- 7 Wocheneintrag 2.–9. Mai 1841, in: *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. II: *1836–1854*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987 [= TB II], S. 162.
- 8 TB II, S. 164, 395; TB III, S. 196, 390 und 404.
- 9 Auf dem Vorsatzblatt des Partiturautographs, vgl. Kritischer Bericht.
- 10 *Briefe. Neue Folge*, S. 434.
- 11 In den Tagebüchern verwendet Schumann „Ouvertüre“ auch als Abkürzung oder Sammelbegriff für das ganze Werk, vgl. TB III, S. 191, 289 („Ouvture pp.“) und 403 (Finale bezeichnet als „letzten Satz in E (Ouvture)“).

Preface

For Robert Schumann, the success of the world premiere of his First Symphony in B flat major op. 38 in Leipzig on 31 March 1841 meant the breakthrough in public life that he had long been eagerly awaiting; until then, he had been perceived solely as a composer of piano pieces and songs. It is thus hardly surprising that he felt encouraged to pursue his endeavor to obtain widespread recognition in larger forms as well, and began to sketch an overture in E major shortly thereafter, on 12 April; it was already completed the following day. The fact that he orchestrated the overture immediately afterwards, from 14 to 17 April,¹ suggests that he had initially planned to write a concert overture in one movement. Schumann was apparently trying to prove himself in a further genre of orchestral music after his successful contribution to the symphonic form. The articles he wrote at that time as a music critic testify to his special interest in the form of the overture. As early as 1835 he had labeled the overture a “symphony in a smaller circle”² and specifically mentioned the overtures of Mendelssohn as his models, which hold high the symphonic idea as a bypath to the symphony. Schumann was undoubtedly aware of the historical relationship between these two genres, which were terminologically still widely considered as synonymous in the 18th century. This awareness is underscored by the term he used when referring to the completion of the two movements he subsequently added to the Overture, namely the Scherzo and Finale (sketched from 19 to 21 April and orchestrated from 25 April to 3 May, and from 6 to 8 May 1841): “Finished with the ‘Suite’.”³ Schumann was alluding here to the French overture as part of the Baroque suite whose title is derived from the heading of the first movement (e.g., such as J. S. Bach’s Overtures BWV 1066–1069).

Schumann put the work aside at first, since he had new projects that demanded his attention, including the *Phantasie* for piano and orchestra (the future opening movement of the Piano Concerto in A minor op. 54) and the Symphony in D minor (which was later published in a revised form as Fourth Symphony op. 120). It was not until 23 and 24 August that he found the time to revise it. A few weeks later, he commissioned a copyist to write out the parts in view of the first performance, which took place along with the premiere of the aforementioned D-minor Symphony at the Leipzig Gewandhaus on 6 December 1841, under the direction of Ferdinand David. Schumann was anticipating an echo of the success he had obtained with the B-flat major Symphony from the public and the press; his hopes, however, were mercilessly dashed. Not only the new symphony, but also the *Overture, Scherzo and Finale* was greeted with a coolness that seemed to remain engraved in people’s minds, for Schumann met with renewed defeat in November 1842, when he attempted to have the work published by Hofmeister of Leipzig. Further endeavors to publish at least a four-hand piano arrangement in the following years were also in vain. Schumann accepted the consequences, and submitted the work to a revision in 1845. Looking back, he stated: “I made alterations in the Overture, Scherzo and Finale and entirely reworked the latter piece – I think it’s much better now.”⁴ While he presumably entered the corrections of the first two movements directly into the autograph of the score in late summer, those of the Finale were so substantial that he preferred to write out the piece afresh, a task he carried out from 9 to 20 October. He was apparently influenced by the negative press he had obtained at the Leipzig premiere, which criticized the orchestration and motivic development, particularly in the final movement. Since only the first page of the original version of the Finale has survived, it is impossible to determine precisely the extent of the revision. The second version of the work was given its first performance on 4 December 1845 together with the piano concerto. Once again, the composer was unable to beguile the audience with this work. Nevertheless, the work was performed occasionally during the following years, and, more importantly, was published by Kistner in Leipzig as op. 52, even if only the orchestral parts were printed at first (in October 1846) and followed by a four-hand piano reduction (in October 1847). A few years later, Schumann managed to convince the publisher to print the score. Just as he did before the publication of the orchestral parts, the composer once again used this opportunity to make some minor corrections. The score was ultimately published together with a two-hand piano reduction in November 1853. It was dedicated to the Dutch composer and conductor Johann Josephus Hermanus Verhulst, who, as head of the Leipzig music society Euterpe (1838–1842), was a close friend of the Schumanns. Robert Schumann had hailed Verhulst’s overture to *Giesbrecht van Aemstel* in 1839 as an “overture for everyone – the public, the musicians and the critics,”⁵ and its concept – in particular its immediate appeal and accessibility – apparently served as a model for the *Overture, Scherzo and Finale*.

Even after the disappointing premieres of the first version of the *Overture, Scherzo and Finale* and of the D-minor Symphony, Schumann still remained convinced that their concepts were solid: “I know that the pieces are in no way inferior to the 1st [symphony].” He sought the reason for the works’ lack of success in external circumstances. His prediction that both works would “sooner or later come into their own way”⁶ only came true, however, after extensive revisions that led to second versions of each work. What both works have in common is their unconventional structure – one a symphony with an innovative, uninterrupted dovetailing of the movements, the other a work with three relatively independent sections and lacking a slow movement – which proved too demanding on audiences that, upon being promised two symphonic works, apparently expected the classical four-movement model. In the case of op. 52, the lack of an unequivocal designation of its genre no doubt played a considerable role in hindering the acceptance of the work and limiting the frequency of its performance. Even today, op. 52 continues to languish in the shadows of Schumann’s other symphonic works in several movements. The composer himself had begun with an autonomous overture, to which he then added two further movements which, judging from their titles Scherzo and Finale, were absolutely in keeping with a symphony. But then he called the work a “Suite.” During Schumann’s work on the orchestration, a somewhat perturbed Clara commented in her marriage diary on her husband’s “2nd large orchestral work” that “we still don’t know what to call it; it consists of an overture, a scherzo and a finale.”⁷ The denomination of the individual movements later served as a makeshift title, even though, between the Schumanns, the terms “Symphonette,” “Sinfonietta”⁸ and “Novelle für Orchester”⁹ were still long in use. With respect to the “large symphony,” these terms no doubt express the more subdued, modest claim of being a loosely woven symphonic work with three movements that was aiming less at producing contrast than a characteristic and joyful sense of music-making. This is why, in his letter to the publisher Hofmeister, Schumann hastened to explain the title he proposed in his letter, which was basically a contradiction in itself: “2te Symphonie (Ouvertüre, Scherzo und Finale)”: “[The orchestral work] distinguishes itself from the symphonic form through the fact that the individual movements can also be played separately. I am expecting a particular success from the Overture. On the whole, the work has a light and friendly character; I wrote it in a rather cheerful mood.”¹⁰ It is hardly surprising that, as previously mentioned, the publisher declined to acquire the work. What was he to do with a symphony that, even in the words of the composer himself, was not really a symphony at all, since a fundamental aspect of the genre – cyclical unity – was absent? The possibility of performing the sections separately, as suggested by the composer, was unable to gain any ground, however, since it was all too obvious that it had only been made to render the work more palatable to the publisher. This suggestion clearly stands in contradiction with the structure and character of the *Overture, Scherzo and Finale*. For in spite of the loose structure, there are indeed motivic and rhythmic relations among the three movements, which are undeniably unifying and thus demand a consecutive performance of the pieces as *one* work which, through its ambiguous position between overture (in the sense of an orchestral suite)¹¹ and symphony, still continues to represent a delightful challenge to interpreters and listeners alike.

Buchloe, Spring 2012

Peter Jost

- 1 Dates here and afterwards from *Robert Schumann. Tagebücher*, vol. III: *Hausaltbücher 1837–1856*, ed. by Gerd Nauhaus, Leipzig, 1982 [= TB III], pp. 179ff.
- 2 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (1854), Reprint Wiesbaden, 1985 [= *Gesammelte Schriften*], vol. I, p. 120.
- 3 Entry of 8 May 1841, TB III, p. 182.
- 4 Letter of 12 December 1845 to Felix Mendelssohn Bartholdy, quoted in: *Robert Schumann. Briefe. Neue Folge*, ed. by Friedrich Gustav Jansen, Leipzig 21904 [= *Briefe. Neue Folge*], p. 254.
- 5 *Gesammelte Schriften*, vol. III, p. 125.
- 6 Letter of 8 January 1842 to Carl Koßmaly, quoted in: *Briefe. Neue Folge*, p. 212.
- 7 Entry for the week of 2–9 May 1841, in: *Robert Schumann. Tagebücher*, vol. II: *1836–1854*, ed. by Gerd Nauhaus, Leipzig, 1987 [= TB II], p. 162.
- 8 TB II, pp. 164, 395; TB III, pp. 196, 390 and 404.
- 9 On the flyleaf of the autograph of the score; see the “Kritischer Bericht.”
- 10 *Briefe. Neue Folge*, p. 434.
- 11 In the diaries Schumann also uses “Ouvertüre” as a short form or collective term for the entire work; see TB III, pp. 191, 289 (“Ouverture pp.”) and 403 (Finale designated as “last movement in E (Ouverture).”)