

Vorwort

Obwohl Robert Schumann zwischen 1831 und 1840 ausschließlich Kompositionen für Klavier veröffentlicht hat, galt sein Streben und Interesse schon sehr früh neben der Vokalmusik (Lieder der Jahre 1827/28) und der Kammermusik (*Klavierquartett c-moll*, 1828/29) auch Werken für Orchester. Die ersten Kompositionsversuche des 12- oder 13-Jährigen waren „der 150ste Psalm mit Orchester“ und „Ouvvertürenanfänge“. Da er lange Zeit die Laufbahn eines Klaviervirtuosen einzuschlagen beabsichtigte, beschäftigte er sich intensiv mit der Gattung „Klavierkonzert“. Nach mehreren im Ansatz gescheiterten Versuchen wurde von einem *Konzert F-dur* (1830/31) immerhin der Solopart des ersten Satzes fertig gestellt. 1833 oder 1834 orchestrierte er einen *Konzertsatz a-moll* von Clara Wieck, der später als Schlusssatz ihres 1837 erschienenen Klavierkonzerts Verwendung fand. Ein im Januar 1839 begonnenes, höchst ambitioniertes *Klavierkonzert d-moll*, das für die Braut Clara Wieck bestimmt war und von dem der erste Satz nahezu vollendet wurde, bezeichnet Schumann als „ein Mittelding zwischen Symphonie, Concert u. großer Sonate“. Seinem Klavierlehrer Friedrich Wieck schrieb Schumann am 6. November 1829: „Aber wüßten Sie, wie es in mir drängt und treibt und wie ich in meinen Sinfonien schon bis zu op. 100 gekommen sein könnte, hätte ich sie aufgeschrieben und wie ich mich so eigentlich im ganzen Orchester so recht wohl befinde ...“ In den Skizzenbüchern lassen sich viele z. T. winzige Incipits und Fragmente von symphonischen Versuchen aufspüren, darunter drei längere Anläufe zu einer Symphonie in Es-dur, wohl aus den Jahren 1831/32, die zunächst als *Sinfonia per il Hamlet* (also eher als Ouvertüre zu einer geplanten Hamlet-Oper) erscheint, dann aber auch in zwei längeren, stark voneinander abweichenden Klavierparticellen (65 bzw. 58 Takte). Von einer *Symphonie g-moll* wurden immerhin zwei Sätze fertiggestellt und in verschiedenen Versionen in Zwickau (18. November 1832), Schneeberg (18. Februar 1833) und sogar im Leipziger Gewandhaus (29. April 1833) aufgeführt.

Der Bann war gebrochen, als Schumann im Winter 1838/39 in Wien Franz Schuberts verschollene *Symphonie C-dur* (D 944) wiederentdeckte und ihre Uraufführung (in einem Gewandhauskonzert unter Mendelssohns Leitung am 21. März 1839) und Publikation (bei Breitkopf & Härtel, 1840) in die Wege leitete. Nachdem Schumann in einer Probe des Gewandhausorchesters erstmals Teile der Symphonie gehört hatte, schrieb er am 11. Dezember 1839 an seinen Freund Ernst Adolf Becker: „... darin gingen alle Ideale meines Lebens auf – es ist das Größte, was in der Instrumentalmusik nach Beethoven geschrieben worden ist, selbst Spohr und Mendelssohn nicht ausgenommen ... Das hat mich wieder in die Füße gestachelt, nun auch bald an die Symphonie zu gehen, und bin ich erst im Frieden mit Clara vereint, so denk ich, soll noch etwas werden“.

Schumann hielt Wort. Unmittelbar nach der mühsam errungenen Heirat mit Clara Wieck befasste er sich mit der Gattung, die seit Beethoven als die angesehenste und repräsentativste im Musikleben galt. „Symphonistische Versuche“ bzw. „Symphonieanfänge“ vermerkte Schumann schon für den 13., 14. und 17. Oktober 1840 in seinem „Haushaltbuch“. Vielleicht hat sich Schumann diese Entwürfe – erhalten sind vier Seiten mit Anfängen eines *Un poco Andante/Allegro c-moll* (154 Takte), eines *Rondo c-moll* (3 Takte), und thematisches Material für seine spätere C-dur-Symphonie op. 61 – noch einmal vorgenommen, denn im Januar 1841 sind für den 21. „Anfang e[iner] Symphonie in C Moll“ und für den 22. „Symphonie“ verzeichnet. Wahrscheinlich beziehen sich diese Notizen aber auf einen sogleich in Partiturform gebrachten Versuch, eine klassizistische angehauchte Symphonie in c-moll in relativ kleiner Orchesterbesetzung zu schreiben, von der nur das einleitende Andante (18 Takte) fertig wurde, während das folgende Allegro agitato nach 33 Takten abbricht. Warum Schumann dieses reizvolle Experiment schon nach zwei Tagen aufgab und, nachdem er im September 1841 nachträglich eine fast vollständige Skizze der ganzen

Symphonie entworfen hatte, sich auch später „nicht mehr in dieselbe hineinzufinden“ vermochte, ist schwer zu sagen. Die vollkommen unvermittelt im „Haushaltbuch“ am 23. Januar 1841 auftauchende Notiz „Frühlingssymphonie angefangen“ – Clara Schumann schrieb im „Ehetagebuch“: „Ein Frühlingsgedicht von [Böttger] war der erste Impuls zu dieser Schöpfung.“ – interpretiert Gerd Nauhaus wohl richtig: „Das Aufgeben des – wie auch immer gearteten – einen, das Aufnehmen (und Gelingen!) des anderen Werkgedankens ist ja wohl unzweifelhaft auf das Hinzutreten des poetisch-programmatischen ‚Auslösers‘, Adolf Böttgers Gedicht zurückzuführen, welches damit eine womöglich noch verstärkte Bedeutung für Schumanns Schaffensprozeß gewinnt.“ Gemeint ist insbesondere die Schlusszeile, die „Im Thale blüht der Frühling auf!“ laut und den einleitenden Ruf der Hörner und Trompeten in seinem rhythmisch-melodischen Gestus prägt, sodass ihm diese Worte ohne weiteres unterlegt werden können. Die ursprünglich vorgesehenen programmatischen Überschriften für die vier Sätze („Frühlingsbeginn“, „Abend“, „Frohe Gespielen“ und „Voller Frühling“), die Schumann auf der ersten Seite der Partitur notierte, wurden dagegen noch vor der Uraufführung gestrichen und auch später nicht publiziert, da der Komponist, wie er immer wieder betont hat, keine Programmmusik schreiben und auch die Fantasie des Hörers nicht einengen wollte.

Im „Haushaltbuch“ ist zu lesen:

24. Januar: „... Adagio u. Scherzo d. Symphonie fertig gemacht ...“

25. Januar: „... Symphoniefener – Schlaflose Nächte – am letzten Satz.“

26. Januar: „... Juchhe! Symphonie fertig!“

Anschließend wurde die Instrumentation, z. T. „mit Anstrengung“, zwischen dem 27. Januar und 20. Februar vollendet. Am 5. März war er „M. d. Durchsehen d. Symphonie fertig“ und notierte dann im „Ehetagebuch“: „Die Symphonie hat meine Zeit noch viel in Anspruch genommen. Nun aber athme ich schon freier und sehe ein Ende der Arbeit ... Freitag den 6ten ging ich früh mit meiner Partitur zu Mendelssohn. Es verlangte mich, sein Urtheil 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 ergündender Blick.“ Im Anschluss an den Besuch des erfahrenen Dirigenten, der sicherlich vor allem wertvolle Ratschläge zur Instrumentation gegeben haben dürfte, nahm Schumann „Symphoniecorrecturen“ vor, die am 13. März „beendet“ wurden. Vier Tage später bat Schumann Christoph Hilf, einen Geiger des Gewandhausorchesters, um eine Durchspielprobe bei sich zu Hause

Da die Saison der Gewandhaus-Abonnementskonzerte bereits an diesem 17. März zu Ende ging, wurde ein Extrakonzert „zum Besten des Orchester-Pensionsfonds“ zunächst für den 27., dann auf den 31. März angesetzt. Dabei sollte Clara Schumann erstmals nach ihrer Heirat wieder öffentlich auftreten, womit der Präsentation von Schumanns erster Symphonie ein besonders attraktiver Rahmen gegeben war. Es wurde ein „Schöner glücklicher Abend“, wie es im „Ehetagebuch“ heißt. Die erste detaillierte Beurteilung findet sich in der marktbeherrschenden *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 21. April 1841. Dort heißt es u. a.: „Die Sinfonie von Rob. Schumann, mit welcher der zweite Theil des Konzerts von Klara Schumann eröffnet wurde, dirigitte F. Mendelssohn-Bartholdy: sie ging vortrefflich und erhielt mit Recht vielen Beifall. Zweierlei hat uns bei dieser Sinfonie angenehm überrascht; zuerst die geistige und technische Sicherheit und Gewandtheit, mit welchen sie erfunden und bearbeitet, sodann die Natürlichkeit des Styls, überhaupt die Richtung des Geschmacks, welche in ihr vorherrschend ist ... Unseres Wissens ist aber diese Sinfonie das erste Orchesterwerk Herrn Schumanns, und mit Rücksicht hierauf verdient dieselbe unsere vollkommenste Anerkennung, da sie nicht nur gut und fließend

geschrieben, sondern auch meist kenntnisreich, geschmackvoll, oft sehr glücklich und wirksam instrumentiert ist ...“

Schumanns Ersuchen, das Werk dem kunst- und musikliebenden sächsischen König Friedrich August II. widmen zu dürfen, wurde am 13. Juni positiv beschieden. Während er im April und Mai 1841 gleich zwei neue symphonische Werke (*Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52; *Phantasie für Klavier und Orchester*, der erste Satz des *Klavierkonzerts* op. 54) in Angriff nahm und fertigstellte und am 29. Juni mit seiner zweiten Symphonie (d-moll, erst 1853 als Nr. 4 op. 120 erschienen) begann, verzögerte sich die Drucklegung des Erstlings. Schumann nannte in einem Brief an Breitkopf & Härtel vom 23. Juni selbst den Grund: „Mit der Symphonie geht es mir schlimm; sie liegt fertig da – ich muß sie aber durchaus noch einmal hören, und dazu ist in jetziger Jahreszeit so schwer Gelegenheit ... In jedem Fall aber denke ich Ihnen das Manuscript bis September zuschicken zu können.“ Am 12. Juni hatte er mit einer Revision begonnen, die aber zunächst liegen blieb, obwohl ihm seine Frau bei dieser lästigen Arbeit „beigestanden“ hatte. Am 2. August sprach Schumann mit Ferdinand David, dem Konzertmeister des Gewandhausorchesters, wegen einer Durchspielprobe, die dann am Vormittag des 13. August stattfand, wobei Breitkopf & Härtel die Hälfte der Kosten übernahm. Nachdem für den 14. August noch „Arbeiten a. d. Symphonie“ verzeichnet sind, wurde sie am 16. August „zu Härtels geschafft“. Die Eintragungen im „Haushaltungsbuch“ belegen in der Folge Korrekturen bis zum 20. Oktober und endlich die „Freude“ über das Erscheinen der Stimmen am 10. November. Da vorläufig an einen Druck der Partitur aus Kostengründen nicht zu denken war, wurden – wie es damals üblich war – handschriftliche Partituren vom Verlag oder vom Komponisten verliehen.

Durch die Vermittlung Davids und des Thomaskantors und Musiktheoretikers Moritz Hauptmann kam eine Aufführung unter der Leitung von Louis Spohr in Kassel zustande – eine besondere Ehre und Genugtuung für Schumann, der den großen Geiger, Dirigenten und Komponisten sehr schätzte. Sein Brief an Spohr vom 23. November 1842 erteilt allen Spekulationen über programmmusikalische Konzepte eine deutliche Absage: „... Ich schrieb die Symphonie zu Ende Winters 1841, wenn ich es sagen darf, in jenem Frühlingsdrang, der den Menschen wohl bis in das höchste Alter hinreißt, und in jedem Jahre von Neuem überfällt. Schildern, malen wollte ich nicht: daß aber eben die Zeit, in der die Symphonie entstand, auf ihre Gestaltung, und daß sie gerade so geworden wie sie ist, eingewirkt hat, glaube ich wohl ...“

Die vielen und meist sehr erfolgreichen Aufführungen der Symphonie, die Schumann im Autograph stolz auflistete, ließen den Verleger zu dem Schluss kommen, dass sich auch der Stich der Partitur lohnen würde, zumal Schumanns 2. und 3. Symphonie bei ihrer Publikation (Leipzig: Whistling, 1847, und Bonn: Simrock, 1851) sogleich in Stimmen und Partitur erschienen waren. Darüber war Schumann natürlich hochofrend. Er nutzte die Gelegenheit, nochmals einige kleine Verbesserungen der Instrumentation vorzunehmen und die z. T. extrem hohen Metronomzahlen für die Sätze 1, 2 und 4 zu senken. Diese Korrekturen trug er in die Partiturabschrift ein, die Spohr für seine Aufführung benutzt hatte. Laut einer Eintragung Schumanns in diesem Manuskript wurde die Revision am 28. April 1852 abgeschlossen. Erschienen ist die Partitur im Januar 1853, übrigens eine nahezu fehlerfreie Ausgabe, was angesichts der keineswegs korrekten Stichvorlage ein bezeichnendes Licht auf die Gewissenhaftigkeit und musikalische Intelligenz der damaligen Notenstecher wirft.

Die „Frühlingsymphonie“ war nicht das unerwartete Ergebnis eines plötzlichen Schaffensrausches, sondern der Endpunkt eines langen und mühsamen Weges. Das Erlebnis von Schuberts C-dur-Symphonie ermöglichte Schumann endgültig die Komposition und gab ihm zugleich wichtige Impulse für die Struktur und Instrumentation, die er in eigenständiger Weise verarbeitete. Den direkten Anstoß zur Komposition, Böttgers Frühlingsgedicht mit seiner markanten Schluss-

zeile, sollte man in seiner Bedeutung weder über- noch unterschätzen – darauf hat Schumann selbst mehrfach hingewiesen. Der eigentliche schöpferische Prozess zog sich, ungeachtet der Skizzierung in lediglich vier Tagen, über einen ungewöhnlich langen Zeitraum hin und zeugt von Schumanns Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, ja einem unübersehbaren Perfektionsdrang. Schumann nutzte alle sich ihm bietenden Möglichkeiten, den Rat musikalischer Freunde, die Ergebnisse von Proben und Aufführungen, das nochmalige Probedurchspiel vor der Drucklegung, die Korrektur der Stimmen und den Stich der Partitur, um Verbesserungen anzubringen und seinem Ideal näher zu kommen. Bei dieser Komplexität der Entstehungsgeschichte ist es nicht mehr möglich, einzelne Arbeitsschritte voneinander zu trennen. Der Versuch einer Rekonstruktion der „Urfassung“, sei es nach dem Autograph, sei es nach der Uraufführung, ist somit künstlerisch zweifelhaft. Schumann hatte nicht das geringste Interesse, Unfertiges für die Nachwelt zu dokumentieren. So ist aus dem Autograph der Partitur, in dem z. B. das zweite Trio des Scherzo noch fehlt, nicht einmal die bei der Uraufführung gespielte Fassung mit Sicherheit zu rekonstruieren. Selbst der Erstdruck der Stimmen mit den übertrieben hohen Metronomzahlen und den vielen Unstimmigkeiten in Phrasierung und Dynamik darf daher nur historisches Interesse beanspruchen, sollte aber nicht für Aufführungen herangezogen werden. Maßgeblich ist allein die Partiturgabe von 1853, eine vom Komponisten autorisierte Fassung letzter Hand. Sie wurde für diese Neuausgabe als Primärquelle herangezogen.

Schumanns Klangideal war weder das von Berlioz, dessen Instrumentationslehre erst 1844 erschien, noch das von Wagner, an dem er fälschlich gemessen wird und dessen ästhetische Vorstellungen er ablehnte. Die wiederholt geäußerte Kritik an seinem Orchestersatz erweist sich wohl endgültig als unhaltbares Vorurteil. Retuschen des Notentextes, die so prominente „Bearbeiter“ wie Felix von Weingartner oder Gustav Mahler vorgenommen haben, um dem Werk zur „richtigen Wirkung“ zu verhelfen, geschahen sicherlich in bester Absicht, können jedoch lediglich als Zeugnisse des Schumann-Bildes um 1900 gelten. Schumanns Instrumentation, von seinen Zeitgenossen ausdrücklich gelobt, folgt den Vorbildern Beethoven, Schubert und Weber; von Mendelssohn hat er dankbar Ratschläge angenommen. Er rechnete zunächst auch mit einem gut geschulten, aber eher kleinen Orchester wie dem des Gewandhauses, das zu dieser Zeit nur 49 Mitglieder umfasste. Somit musste er die erstrebte Klangfülle durch Stimmverdopplungen zu erreichen suchen. Dies wäre bei heutigen Aufführungen der Symphonie in angemessener Weise zu berücksichtigen – ebenso wie Schumanns sehr detaillierte und durchdachte Anweisungen (Dynamik, Phrasierungen, Metronomisierung, Wiederholungen) in der Partitur und in seinen Briefen an einige der ersten Dirigenten des Werkes (Spohr, Chélad, David, Taubert).

Karlsruhe, Sommer 1998

Joachim Draheim

Die ausführliche Fassung des Vorwortes mit weiterführenden Hinweisen sowie der Kritische Bericht sind in der Dirigierpartitur PB 5261 abgedruckt.

Preface

Although Robert Schumann had published nothing but piano works between 1831 and 1840, he had already begun to develop a serious interest not only in vocal music (cf. the songs of the years 1827/28) and chamber music (cf. the Piano Quartet in C minor, 1828/29), but also in orchestral music. The first compositions which Schumann penned at the age of twelve or thirteen were a "Psalm CL with Orchestra" and "Overture Beginnings." Since he long entertained the notion of becoming a piano virtuoso, he devoted himself with special fervor to the genre of the "piano concerto." After a number of failed attempts at composing a concerto, he finally succeeded in completing the solo part of the first movement of a *Concerto in F major* (1830/31). In 1833 or 1834, he orchestrated a *Concerto movement in A minor* by Clara Wieck, which was later used as the closing movement of her piano concerto, published in 1837. In January 1839 Schumann began a very ambitious *Piano concerto in D minor*, which was intended for his fiancée Clara Wieck. He almost completed the first movement of the concerto, which he described as a "cross-breed between a symphony, a concerto and a grand sonata." He wrote to his piano teacher Friedrich Wieck on 6 November 1829: "If you only knew how I feel driven and spurred on, how my symphonies could already have reached Opus 100 if only I had written them down, and how comfortable I feel with the full orchestra ..." The sketchbooks contain traces, some of them very brief, of many incipits and fragments of symphonic pieces, including three longer sketches for a symphony in E flat major, most likely from the years 1831/32. It first shows up as a *Sinfonia per il Hamlet* (thus as an overture to a planned Hamlet opera), and then in two longer, highly divergent piano scores (of 65 and 58 bars). Schumann also completed two movements of a *Symphony in G minor*, which were performed in different versions in Zwickau (18 November 1832), Schneeberg (18 February 1833) and even at the Leipzig Gewandhaus (29 April 1833).

The spell was finally broken in winter 1838/39 when Schumann discovered Franz Schubert's lost *Symphony in C major* (D 944) in Vienna. He instigated both the first performance of the work (at a Gewandhaus concert conducted by Mendelssohn on 21 March 1839) and its publication (by Breitkopf & Härtel in 1840). After Schumann had heard parts of the symphony for the first time at a rehearsal of the Gewandhaus Orchestra, he wrote to his friend Ernst Adolf Becker on 11 December 1839: "... it opened up to me all the ideals of my life. It is the greatest instrumental work to have been written since Beethoven, including the works of Spohr and Mendelssohn ... It spurred me on again to attempt a symphony, and I feel that this will happen soon."

Schumann kept his word. Immediately after his arduous conquest of Clara Wieck's hand in marriage, he turned his attention to the genre which since Beethoven was the most highly esteemed and prestigious in musical life. In his "Household Book" Schumann noted "symphonistic attempts" and "symphony beginnings" on the 13th, 14th and 17th of October 1840. Still extant among these sketches are four pages containing the opening of an *Un poco Andante/Allegro in C minor* (154 bars), a *Rondo in C minor* (3 bars) and thematic material for the future C-major Symphony op. 61. He possibly returned to these sketches later, for in January 1841 we find an entry on the 21st for the "beginning of a symphony in C minor" and one on the 22nd reading simply "symphony." These entries, however, probably refer to a draft which was brought to paper directly in score form. The work in question was a classicistic symphony in C minor for a relatively small body of performers, of which only the introductory Andante (18 bars) was completed. The following Allegro agitato breaks off after 33 bars. It is hard to say why Schumann abandoned this charming experiment after only two days, particularly since he was to sketch an almost complete draft of the entire symphony in September 1841. But even then he was unable

to “find [his] way back to it.” All the more surprising is the notice “began spring symphony” which we find in the “Household Book” under the date of 23 January 1841. In the “Marriage Diary” Clara wrote: “A spring poem by [Böttger] gave the first impulse to this work.” Gerd Nauhaus is undoubtedly right in interpreting what happened as follows: “The fact that he abandoned one idea for a work – now matter how it would have turned out – and took up another one instead (with success!) is almost certainly due to the appearance of a poetic-programmatic ‘trigger’, Adolf Böttger’s poem, which thus perhaps acquires an even greater significance for Schumann’s creative process.” Especially important is the closing line, which reads “Im Thale blüht der Frühling auf!” (Spring blossoms in the valley!). Its rhythmic-melodic design stamps the introductory call of the horns and trumpets to the extent that the words could easily be underlaid to this passage. The four movements were originally intended to bear programmatic titles, which Schumann noted on the first page of the score: “Frühlingsbeginn” (Beginning of Spring), “Abend” (Evening), “Frohe Gespielen” (Merry Playmates) and “Voller Frühling” (Full Spring). However, he eliminated them even before the work was premiered and also did not include them in the publication. Schumann always insisted that he did not want to write program music and restrain the imaginative fancy of his listeners.

In the “Household Book” we read:

24 January: “... finished the Adagio and Scherzo of the symphony ...”

25 January: “... symphonic fire – sleepless nights – on the last movement.”

26 January: “... Hurrah! Symphony completed!”

Schumann then orchestrated the work, at times working “laboriously,” between 27 January and 20 February. On 5 March he “finished the revision of the symphony” and noted in the “Marriage Diary”: “The symphony has taken up a great deal of my time. But now I can breathe more easily and look forward to the end of the work ... On Friday the 6th, I set off to Mendelssohn’s with my score in the morning. I felt the need to hear his opinion about it. What he said made me very happy. He always sees and points out the right things. Curiously enough, most of his corrections concerned revised passages and generally tallied with my first sketch. A truly penetrating look.” After his visit to the experienced conductor, who presumably gave Schumann some valuable advice on the instrumentation, Schumann got down to the “corrections of the symphony,” which were “finished” on 13 March.

Since it was now March 17th, and the Gewandhaus Orchestra’s subscription concert season was over, an extra concert was scheduled first for the 27th, then for the 31st of March “for the benefit of the orchestra’s pension fund.” Clara Schumann was to make her first public performance since her wedding. This provided a particularly appealing setting for the first performance of Schumann’s First Symphony. It was a “lovely, delightful evening” which was given a thorough evaluation in the “Marriage Diary.” The first detailed review appeared in the leading music journal *Allgemeine Musikalische Zeitung* of 21 April 1841, where we can read: “Robert Schumann’s symphony, which opened the second part of Clara Schumann’s concert, was conducted by F. Mendelssohn Bartholdy; it was a superb performance which justly deserved the resounding applause. Two things surprised us agreeably in this symphony; firstly, the intellectual and technical sureness and skill with which it was conceived and elaborated, and secondly, the naturalness of the style, indeed, the entire scope of the taste which prevails within it ... To our knowledge, this symphony is Herr Schumann’s first orchestral work, in consideration of which it deserves our most unqualified approval, since it is not only adroitly and fluently written, but also has a generally knowledgeable, tasteful, frequently very felicitous and effective orchestration ...”

Schumann's request to be allowed to dedicate the work to the art and music loving Saxon King Friedrich August II was granted on 13 June. Schumann then began and completed two new symphonic works (*Ouverture, Scherzo and Finale* op. 52; *Fantasy for Piano and Orchestra*, viz the first movement of the *Piano Concerto* op. 54) in April and May 1841, and started composing his second symphony (in D minor, which was not published until 1853 as No. 4, op. 120) on 29 June. The printing of his first symphony, however, was delayed and Schumann explained why to Breitkopf & Härtel in a letter of 23 June: "I am having a hard time with the symphony: it is finished, but I must hear it through once more, which is quite difficult at this time of year ... At all events, I believe that I can send you the manuscript before the end of September." On 12 June he had begun the revision, but then put it aside even though his wife had "stood by" him throughout the trying process. On 2 August Schumann conferred with Ferdinand David, the concertmaster of the Gewandhaus Orchestra, to schedule a run-through. It took place on the morning of 13 August, and Breitkopf & Härtel bore half the costs. The entries in the "Household Book" then read "work on the symphony" on 14 August and "sent to Härtel" on 16 August before documenting corrections up to 20 October and, finally, "joy" when the parts were published on 10 November. Since the production costs prohibited the printing of a score at first, manuscript scores were rented out by the publisher and the composer, a common practice at that time.

Another performance came about at the instigation of David and Moritz Hauptmann, the Thomaskantor and music theorist. This one, to be conducted by Louis Spohr in Kassel, was regarded as a particularly gratifying honor by Schumann, who highly esteemed the great violinist, conductor and composer. His letter dated 23 November 1842 to Spohr deals a clear blow to all speculations concerning a programmatic concept: "... I wrote the symphony in late winter 1841, in what I might say was a surge of spring fever that infects people even in their old age and overcomes them anew each year. Description and painting were not a part of my intention; but I believe that the time at which it came into existence may have influenced its shape and made it what it is ..."

The many, generally very successful performances of the symphony (which Schumann listed proudly in his autograph) prompted his publisher to conclude that an edition of the score would be worthwhile. Moreover, Schumann's second and third symphonies had also been published in parts and score (Leipzig: Whistling, 1847, and Bonn: Simrock, 1851). Schumann was obviously very pleased with this decision. He used the occasion to make a few minor corrections in the instrumentation and to reduce the sometimes extremely high metronome numbers for movements 1, 2 and 4. He entered these corrections in the copy of the score which Spohr had used for his performance. According to an annotation of Schumann's in this copy, he completed the revision on 28 April 1852. The score was issued in January 1853; incidentally, this edition was practically free of errors which, in consideration of the less than correct printer's source, sheds a revealing light on the conscientiousness and musical intelligence of the music engravers of Schumann's day.

To begin with, the "Spring Symphony" was not the unpredictable result of some sudden creative fever but the ultimate destination of a long and tortuous path. Schumann's encounter with Schubert's C-major Symphony finally made the composition of this work possible and gave him at the same time important impulses for the structure and orchestration which he was to develop in his own manner. The influence of Böttger's spring poem, especially of its striking closing line, should also neither be overestimated nor undervalued, even though it may be the direct stimulus for the work; Schumann himself referred to this matter a number of times. The actual creative process – aside from the drafting of the piece, which took a mere four days – covered an

unusually long period of time and testifies to Schumann's meticulousness and conscientiousness, indeed, to his undeniable search for perfection. Schumann made use of all the resources at his disposal to make improvements and come closer to his ideal: the advice of musical friends, the results of rehearsals and performances, the additional run-through before the printing, the correction of the parts and the engraving of the score. In view of the complexity of the work's genesis, it is no longer possible to separate individual sections of the work from each other. The attempt to reconstruct the "original version" – whether based on the autograph or the version of the premiere – is thus artistically dubious. Schumann had no interest whatsoever in preserving unfinished material for posterity. It is not even possible to reconstruct with certainty the version played at the premiere from the autograph of the score, which, for example, is lacking the second trio of the Scherzo. Even the first edition of the parts, with the exaggeratedly high metronome markings and the many discrepancies in the phrasing and dynamics, should command our historical interest at the most, but should not be used for performances. The only authoritative source is the 1853 edition of the score, a version ascertainably authorized by the composer himself. It has been used as the primary source for this new edition.

Schumann's ideal orchestral sound was neither that of Berlioz, whose treatise on instrumentation was not published until 1844 nor that of Wagner, with whom Schumann is wrongly compared and whose aesthetic ideas he rejected. The repeated criticisms of his orchestral writing can be definitely assigned to the realm of untenable prejudices. The retouchings of the musical text made by such prominent "arrangers" as Felix von Weingartner and Gustav Mahler, were undoubtedly undertaken with the best intentions, in order to help the work attain its "appropriate effect," but they can only be regarded as examples of the Schumann reception around 1900. Schumann's instrumentation, which was highly commended by his contemporaries, follows in the footsteps of Beethoven, Schubert and Weber; in addition, the composer gratefully accepted Mendelssohn's advice. He conceived the work for a well-trained but rather small orchestra, like that of the Gewandhaus, which had only 49 members at that time. He thus had to try to obtain the intended fullness of the sound by doubling the parts. This, as well as Schumann's very detailed and pondered instructions (concerning dynamics, phrasing, metronomic indications and repetitions) found in the score and in letters to some of the first conductors of the work (Spohr, Chélard, David and Taubert), should be taken into consideration when performing the work today.

Karlsruhe, Summer 1998

Joachim Draheim

The detailed version of the preface containing further information as well as the "Kritischer Bericht" can be found in the full score PB 5261.