

# Vorwort

Die Komposition der Ouvertüre zu den *Szenen aus Goethes „Faust“* im August 1853<sup>1</sup> bildet den Endpunkt von Schumanns intensiver Auseinandersetzung mit dem dichterischen Werk Goethes. Ihre Niederschrift erfolgte innerhalb weniger Tage. Spätestens seit 1837<sup>2</sup> waren seine Gedanken immer wieder um den *Faust*-Stoff gekreist. Zwischen Februar 1844 und Mai 1850 hatte er an der kompositorischen Gestaltung der *Faust-Szenen* gearbeitet, mehrfach länger unterbrochen von der Arbeit an anderen Werken. Kein anderes Werk hat Schumann so lange beschäftigt. Nicht nur für Schumann, auch für viele andere Komponisten vor und nach ihm war Goethes *Faust* eine wichtige Inspirationsquelle und der Anlass zur Komposition von Bühnenmusiken, Opern, Oratorien, symphonischen Werken und Liedern.<sup>3</sup> Eine musikalische Umsetzung des *Faust*-Stoffs als Oper oder Oratorium muss für Schumann in der Luft gelegen haben.<sup>4</sup> Einige der *Faust*-Vertonungen seiner Zeitgenossen hat er sicher gekannt oder doch von ihrer Existenz gewusst. Insofern kann man wohl davon ausgehen, dass er sich zu einem eigenen Beitrag auf einem Gebiet herausgefordert sah, das er als sein ureigenes betrachtete: dem Gebiet des Poetischen in der Musik.

„Wozu Musik zu solch vollendeter Poesie?“<sup>5</sup> Ausgangspunkt und wohl auch Zentrum von Schumanns kompositorischer Annäherung an Goethes *Faust* im Juli 1844 war die Schlusszene des zweiten Teils der Tragödie mit Fausts Verklärung und dem abschließenden Chorus mysticus „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“, nachdem er im Februar 1844 in Dorpat auf einer mit Clara unternommenen Russland-Konzertreise ihm geeignet erscheinende Szenen exzerpiert und erste musikalische Skizzen notiert hatte. „Das Ergriffensein von der sublimer Poesie grade jenes Schlußes ließ mich die Arbeit wagen“, schreibt Schumann im September 1845 an Mendelssohn und fügt hinzu: „ich weiß nicht, ob ich sie [die *Faust-Szenen*] jemals veröffentlichen werde. Kommt aber der Muth wieder und vollende ich [sie], so werde ich Ihrer freundlichen Aufforderung gewiß gedenken; haben Sie Dank dafür.“<sup>6</sup>

Dieser zuerst komponierte Teil der *Faust-Szenen* (die spätere 3. Abteilung) wurde erstmals am 25. Juni 1848 im Dresdener Coselschen Palais in einem Benefizkonzert vor geladenen Zuhörern mit dem Orchester der Königlichen Hofkapelle und Schumanns Chorgesangsverein unter Leitung des Komponisten aufgeführt. Zwar fühlte er sich vom Erfolg der Aufführung ermutigt, war andererseits aber mit dem Schlusschor „einigemal stark in Desperation gerathen, [...] immer im Glauben, daß es noch nicht das Rechte sei.“<sup>7</sup> Er arbeitete also den Schlusschor um, und in dieser Neufassung gelangte die 3. Abteilung anlässlich der Feierlichkeiten zu Goethes 100. Geburtstag in drei parallelen Konzerten am 29. August 1849 in Dresden mit Schumann, in Leipzig mit Julius Rietz und in Weimar mit Franz Liszt als Dirigenten zur Aufführung.

Bereits Mitte Juli 1849 hatte Schumann mit der Komposition weiterer Szenen begonnen (1. Abteilung Nr. 1 Scene im Garten, Nr. 2 Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa, Nr. 3 Szene im Dom und 2. Abteilung Nr. 4 Sonnenaufgang), zum einen, weil er meinte, das bisher komponierte sei „für den Aufwand, den es verlangt, zu kurz“<sup>8</sup>, zum anderen, weil er angefangen hatte, an eine Veröffentlichung zu denken, ohne dass ihm zu diesem Zeitpunkt der Gesamtplan des Werks klar war. Im September 1849 schlug Liszt in Anspielung auf seine Erfahrung mit der Weimarer Aufführung vor, dem Werk „eine längere Symphonische Introduction [...] noch vor der Herausgabe des Werkes als Ouverture hinbeizufügen.“<sup>9</sup> Ob Liszt damit etwas vorschlug, was Schumann ohnehin im Sinne hatte, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Wasilewski berichtet jedenfalls, Schumann sei Anfang des Jahres 1851 „oft mit dem Gedanken umgegangen, eine Ouvertüre zu den Faustszenen zu schreiben, [er] habe aber die Überzeugung gewonnen, daß diese Aufgabe, die [er] mit für die schwierigste halte, kaum befriedigend zu lösen sein wird; es sind da zu viele und zu gigantische Elemente zu bewältigen.“<sup>10</sup> Fest steht, dass Schumann noch in Dresden Ende April/Anfang Mai 1850 zunächst an den vokalen Teilen der *Faust-Szenen* weiterarbeitete (2. Abteilung Nr. 5 Mitternacht und Nr. 6 Fausts Tod). Nach der Übersiedlung an seine neue Wirkungsstätte in Düsseldorf fertigte er zusammen mit Clara einen Klavierauszug der Vokalteile an. Spätestens im Februar 1851 muss er also die Arbeit an den *Faust-*

*Szenen* für abgeschlossen gehalten haben.<sup>11</sup> Offenbar hatte sich Schumann zu diesem Zeitpunkt mit dem bruchstückhaften Charakter seiner Szenen-Auswahl abgefunden.

Claras Geburtstag dürfte für Schumann der Anlass gewesen sein, den „Moment der Eingebung“ zu nutzen und nun auch die *Faust-Szenen* mit einer „Instrumentaleinleitung“ abzurunden.<sup>12</sup> Tatsächlich hatte er im Spätsommer 1853 eine äußerst produktive Phase, sodass er Clara am 13. September 1853 die fertige Ouvertüre auf den neuen Flügel legen konnte, den er ihr zum Geburtstag schenkte.<sup>13</sup> Zu einer Gesamtaufführung der *Faust-Szenen* oder wenigstens zu einer Aufführung der Ouvertüre sollte es zu Schumanns Lebzeiten aber infolge seines erzwungenen Rücktritts als Musikdirektor des Düsseldorfer Orchesters Ende November 1853 und seiner Einweisung in die Nervenheilstätte Eendenich am 4. März 1854 nicht mehr kommen. Immerhin zeigte Schumann noch im September 1854 in Eendenich Interesse an dem Werk und fragte, ob es möglicherweise bereits erschienen wäre.<sup>14</sup>

Die Erstaufführung der *Faust-Szenen* einschließlich der Ouvertüre fand am 14. Januar 1862 unter der Leitung von Ferdinand Hiller im Kölner Gürzenich-Saal statt, nachdem das Werk bereits in einer Privataufführung im Hause der Sängerin Livia Frege in Leipzig am 30. Januar 1859 mit Johannes Brahms am Klavier erklingen war.<sup>15</sup> Die Erstausgabe der Ouvertüre erschien posthum im Zusammenhang mit der Drucklegung des Gesamtwerks im November 1858 bei dem Berliner Verleger Julius Friedlaender.<sup>16</sup>

Die zentrale Frage „Wozu Musik zu solch vollendeter Poesie?“ hat Schumann nach eigenem Bekunden selbst gefürchtet und „zu größerer Anspannung“ seiner „Kräfte“ herausgefordert, in der Hoffnung, dass „ihr gerade Musik größere Wirkung verleihen könnte.“<sup>17</sup> Was die Ouvertüre betrifft, ist Schumann nicht dem Rat Liszts gefolgt, „das mystische Element, den eigentlichen Schauplatz der ganzen Scene“ ins Zentrum zu stellen und das musikalische Material „dem Kern [...] der Vocal Composition“ zu entnehmen.<sup>18</sup> Vielmehr gestaltete er sie musikalisch eigenständig in Sonatensatzform mit einer langsamen Einleitung und einer ausgedehnten Coda, die – in die parallele Durtonart gewendet – Apotheose-Charakter hat, musikalisch aber in keinem direkten Zusammenhang zu Fausts Verklärung (der 3. Abteilung der *Faust-Szenen*) steht.<sup>19</sup> Die Ouvertüre bereitet die „verschiedenen Stimmungen“ der *Faust-Szenen* vor,<sup>20</sup> folgt dabei aber einer eigenen, in der Anlage des Stückes begründeten musikalischen Logik. Die Wahl der Tonart d-moll, deren dunkle Konnotation im Werk Mozarts und Beethovens ihm sicher vertraut war, scheint Schumann nicht zufällig getroffen zu haben. Schumann benutzte sie für die Auftritte Mephistos und der Lemuren (2. Abteilung Nr. 6) und den Beginn von Fausts Verklärung mit dem Bild der „zwischen Klüften der Bergschluchten gelagerten Anachoreten“ und dem Auftritt des „auf- und abschwebenden Pater Ecstasicus“ (3. Abteilung Nr. 7).

Im Konzertsaal erlangte die Ouvertüre zu den *Szenen aus Goethes „Faust“* weniger Popularität als etwa die Ouvertüren zur Oper *Genoëva* oder zur Schauspielmusik *Manfred*, was vor allem mit der problematischen Zuordnung zu Schumanns Spätwerk und dem ab ca. 1850 einsetzenden Rezeptionswandel zusammenhängen mag, der durch die Auseinandersetzungen zwischen „neudeutscher Zukunftsmusik“ und den „Konservativen“ geprägt war. Daneben dürfte eine Rolle gespielt haben, dass sich Schumanns Ouvertüre nicht so recht von den *Faust-Szenen* lösen konnte, die es trotz einiger Resonanz im 19. Jahrhundert schon wegen ihrer gattungsgeschichtlichen Zwitterstellung zwischen Oper und Oratorium schwer hatten. Die Kluft zwischen der Wertschätzung, die das Werk etwa bei Schumann-Kennern erfuhr – so bewertete beispielsweise Paul Dukas die *Faust*-Musik Schumanns als „von Anfang bis Ende ein Wunder“, das „zum Bewegendsten in der modernen Kunst gehört“<sup>21</sup> – und den relativ seltenen Aufführungen im 20. Jahrhundert, verwundert daher nicht.

Die vorliegende erste quellenkritisch-praxisorientierte Ausgabe möchte dazu beitragen, dass dem Werk die Würdigung im Konzertsaal zuteil wird, die seinem hohen Rang entspricht, ohne dass es sich an einem übermächtigen Stoff oder Vorurteilen gegenüber Schumanns

Spätwerk messen lassen muss. Als Hauptquelle diente das von Schumann revidierte Partiturautograph, das in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt wird. Zu Details der Quellen und der Edition gibt der Kritische Bericht Auskunft. Verlag und Herausgeber danken den dort genannten Institutionen für die Bereitstellung der Quellen.

Wiesbaden, Herbst 2012

Christian Rudolf Riedel

- 1 Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. III, *Haushaltbücher*, Teil 2, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982 [= Hb. 2], S. 633, 13./14. August „Faustiana“, 15. „Die Ouvertüre beendet. Freude“, 16. „Instrumentierung“, 17. „Die Ouvertüre fertig instrumentiert. Freude“, 18. „Zehändiges Arr. d. Ouv.“, 19. „Beendigung d. [2-händigen] Arrangements der Ouvertüre“, 21. „4händiges Arrangement d. Ouvertüre“.
- 2 1837 erwähnt Schumann im Zusammenhang mit einer Besprechung der *Faust-Szenen* von Radziwill die „gewiß nicht zu verachtende Idee, ein Faustdrama mit einer Fuge, der tiefstnigsten Form der Musik, zu eröffnen.“ In: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig <sup>5</sup>1914, Bd. 1, S. 314.
- 3 U. a. Beethoven (1809), Spohr (1813), Schubert (1814), Berlioz (1829/1846), Wagner (1831/1840/1855), Fanny Hensel (1835), Radziwill (1838), Reißiger (1849), Liszt (1855). Zur musikalischen *Faust*-Rezeption des 19. Jahrhunderts siehe auch Kathrin Leven-Keesen, *Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“ (WoO 3). Studien zu Frühfassungen anhand des Autographs Wiede 11/3*, Berlin 1996.
- 4 Vgl. Wilhelm Josef von Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Leipzig <sup>4</sup>1906, [= Wasielewski <sup>4</sup>1906], S. 347. Ca. 1840 interessierte sich Schumann für Goethes *Faust* als Opernlibretto (*Projectenbuch*, S. 6), 1845 entschloss er sich, „den ganzen Stoff als Oratorium zu behandeln.“ Vgl. den Brief Schumanns vom 17. Januar 1845 an Eduard Krüger, zitiert nach Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 2003 [= Schumann-Werkverzeichnis], S. 627.
- 5 Brief Schumanns an Franz Brendel vom 3. Juli 1848, *Schumann Briefedition*, Serie II, Bd. 5, hrsg. von Thomas Synofzik, Axel Schröter und Klaus Döge, Köln 2014 [= *Schumann Briefedition* II/5], S. 271.
- 6 Brief Schumanns an Mendelssohn vom 24. September 1845, *Schumann Briefedition*, Serie II, Bd. 1, hrsg. von Kristin R. M. Krahe, Katrin Reyersbach und Thomas Synofzik, Köln 2009, S. 229.
- 7 Nachschrift eines Briefes von Schumann an Friedrich Whistling vom 26. Juni 1848, *Schumann Briefedition*, Serie III, Bd. 2, hrsg. von Renate Brunner, Köln 2011, S. 287.
- 8 Brief Schumanns an Franz Liszt vom 31. Mai 1849, *Schumann Briefedition* II/5, S. 146.
- 9 Brief Liszts an Schumann vom 7. September 1849, zitiert nach *Schumann Briefedition* II/5, S. 164.
- 10 Wasielewski <sup>4</sup>1906, S. 440.
- 11 Datierung im Teilautograph der Partitur Nr. 6: *Dresden, d. 10ten Mai 1850*, im Teilautograph des zweihändigen Klavierauszugs nach 1. Abteilung: *bis hierher revidirt 21/2 51*; Teile der Klavierstimme stammen von Clara Schumann; vgl. Schumann-Werkverzeichnis, S. 631.
- 12 Vgl. Wasielewski <sup>4</sup>1906, S. 440.
- 13 Neben den Autographen von Partitur, zweihändigem und vierhändigem Klavierauszug der *Faust*-Ouvertüre auch die Autographe der Fantasie op. 131 und des Konzert-Allegros op. 134.
- 14 Vgl. den Brief Schumanns an Clara vom 26. September 1854, Jansen, Briefe NF, S. 399f.
- 15 Vgl. Schumann-Werkverzeichnis, S. 629.
- 16 Sie enthielt die Partitur, die Sing- und Orchesterstimmen und den vollständigen Klavierauszug des Gesamtwerks und zusätzlich als Einzeldition den zweihändigen Klavierauszug der Ouvertüre.
- 17 Jansen, Briefe NF, S. 285.
- 18 Brief Schumanns an Liszt vom 7. September 1849, *Schumann Briefedition* II/5, S. 164.
- 19 Vgl. ähnliche Dur-Schlusslösungen in anderen in d-moll stehenden Werken Schumanns, z. B. 4. Symphonie op. 120, Violinkonzert WoO 3, Konzert-Allegro mit Introduction op. 134 und 2. Violinsonate op. 121.
- 20 Vgl. Wasielewski <sup>4</sup>1906, S. 440.
- 21 Paul Dukas, *Le Faust de Schumann. Ecrits*. Paris 1948, S. 157ff. Einspielungen u. a. von Benjamin Britten, Erich Leinsdorf, Bernhard Klee, Claudio Abbado, Nicolaus Harnoncourt.

## Preface

Written within the space of a few days in August 1853,<sup>1</sup> the Overture to the *Scenes from Goethe's "Faust"* marks the end of Schumann's intensive preoccupation with Goethe's poetic oeuvre. The composer's thoughts had been circling around the *Faust* subject since 1837 at the latest.<sup>2</sup> Between February 1844 and May 1850 he poured much energy on giving form to the *Faust Scenes*, but had to interrupt his work several times for longer stretches in order to move ahead on other works. No other work of his had engaged him for so long. Goethe's *Faust* was a major source of inspiration not only for Schumann, but also for many other composers before and after him, and it provided a stimulus for the composition of incidental music, operas, oratorios, symphonic works and songs.<sup>3</sup> A musical transposition of the *Faust* subject as opera or oratorio must have been in the air for Schumann.<sup>4</sup> And it is practically certain that he was familiar with some of the *Faust* settings of his fellow composers, or at least had heard about their existence. We can assume that he considered it a challenge to make an original contribution to a field that he regarded as his most innate: the domain of poetry in music.

“Wherefore music for such consummate poetry?”<sup>5</sup> The point of departure and, probably, the core of Schumann's compositional approach to Goethe's *Faust* in July 1844 was the closing scene of the second part of the tragedy with Faust's transfiguration and the closing Chorus mystic “Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” [All that is transitory is but a metaphor]. He had previously extracted scenes that appeared suitable to him, and notated his first musical sketches in Dorpat in February 1844, while on a concert tour to Russia with Clara. “What made me dare to undertake the work was the profound emotion that I had been overcome with through the sublime poetry of that very ending,” Schumann wrote to Felix Mendelssohn Bartholdy in September 1845, adding: “I do not know whether I shall ever publish them

[the *Faust Scenes*]. But if I find the courage again to complete them, I shall most certainly remember your kind words of encouragement, for which I am grateful.”<sup>6</sup>

This part of the *Faust Scenes* (the future Part III), the first section to be written, was at first performed at Dresden's Coselsches Palais on 25 June 1848 in a benefit concert before invited guests with the orchestra of the Königliche Hofkapelle and Schumann's choral society under the composer's direction. While he felt motivated by the performance's success, he had nevertheless been “overcome by great despair several times” in the closing chorus, “always in the belief that it was not yet right.”<sup>7</sup> He thus reworked the closing chorus, and it is in this new version that Part III was performed on the occasion of the festivities marking Goethe's 100th birthday in three parallel concerts held on 29 August 1849 and conducted in Dresden by Schumann, in Leipzig by Julius Rietz and in Weimar by Franz Liszt.

Schumann had already taken up the composition of further scenes (Part I, No. 1, Scene in the garden; No. 2, Gretchen before a picture of the Mater dolorosa; No. 3, Scene in the cathedral and Part II, No. 4, Sunrise) in mid July 1849, for one because he felt that what he had written up to then was “too brief for the time and effort it demands,”<sup>8</sup> and for another, because he had begun to envision its publication, even though he did not yet have an overall plan of the work at this point in time. In September 1849, Liszt – referring to his experience with the Weimar performance – suggested “adding a substantial symphonic introduction” to the work “as an overture before having the work published.”<sup>9</sup> It is impossible to determine whether Liszt was suggesting something that Schumann had already thought of. At all events, Wasielewski reports that at the beginning of the year 1851 Schumann “often had the idea of writing an overture for the *Faust Scenes*, and came to the conviction that this task, which he considered

most difficult, could hardly be solved in a satisfactory manner; for there were too many, and too gigantic, elements to master.”<sup>10</sup> What is certain is that Schumann continued to write out the vocal sections of the *Faust Scenes* in late April/early May 1850 while still in Dresden (Part II, No. 5, Midnight and No. 6, Faust’s Death). After his relocation to Düsseldorf, his new home and workplace, he prepared a piano reduction of the vocal sections with Clara’s help. By February 1851 at the latest,<sup>11</sup> he must have considered his work on the *Faust Scenes* as completed, and most likely decided to make the best of the fragmentary character of the selected scenes.

Clara’s birthday must have been the reason for Schumann to take advantage of a “moment of inspiration” and round off the *Faust Scenes* with an “instrumental introduction.”<sup>12</sup> Indeed, in late summer 1853 he had an extremely productive phase and was able to place the finished overture on the new piano which he gave Clara for her birthday on 13 September 1853.<sup>13</sup> There was no complete performance of the *Faust Scenes*, or even of the Overture, during Schumann’s lifetime due to his forced resignation as music director of the Düsseldorf orchestra in late November 1853 and his confinement at the sanatorium in Eendenich on 4 March 1854. In any event, Schumann was still showing interest in the work in Eendenich in September 1854, inquiring whether it had perhaps already been published.<sup>14</sup>

The first performance of the *Faust Scenes* together with the Overture took place at Cologne’s Gürzenich Hall on 14 January 1862 under the direction of Ferdinand Hiller, after the work had been heard once before in a private audition at the home of the singer Livia Frege in Leipzig on 30 January 1859 with Johannes Brahms at the piano.<sup>15</sup> The first edition of the Overture was released posthumously in the framework of the Complete Works published in Berlin in November 1858 by Julius Friedlaender.<sup>16</sup>

Schumann claimed that he feared the central question “Wherefore music for such consummate poetry?” and it challenged him “to a greater tightening” of his “powers” in the hope that “precisely music would be able to give it greater resonance.”<sup>17</sup> As far as the Overture is concerned, Schumann did not follow Liszt’s advice to place at the center “the mystical element, the actual setting of the entire scene” and to borrow the musical material “from the very core of the vocal composition.” On the contrary, he gave it a musically independent shape as a sonata movement with a slow introduction and a lengthy coda which – now recast in the parallel major key – has the character of an apotheosis, but does not musically stand in any direct connection to Faust’s transfiguration (Part III of the *Faust Scenes*).<sup>18</sup> The Overture prepares the “various moods” of the *Faust Scenes*,<sup>19</sup> but follows its own musical logic based in the lay-out of the piece. Schumann does not seem to have selected the key of D minor by chance, since its dark connotations in the works of Mozart and Beethoven most certainly did not escape him. Schumann used it for the appearances of Mephisto and the Lemures (Part II, No. 6) and the beginning of Faust’s transfiguration with the image of the “Anchorites settled between the crevices of the mountain chasms” and the appearance of “Pater Ecstasticus who hovers between heaven and earth” (Part III, No. 7).

The Overture to the *Scenes from Goethe’s “Faust”* has always been less popular in the concert hall than, for example, the overtures to the opera *Genoveva* or the incidental music to *Manfred*, which might largely be due to the problematic evaluation of Schumann’s late works and the shift in their reception that set in around 1850, and that was stamped by the conflicts between the “New German Music of the Future” and the “Conservatives.” In addition, another determining aspect was probably the fact that Schumann’s Overture was not really able to emancipate itself from the *Faust Scenes* which, in spite of a certain resonance in the 19th century, had a hard time imposing themselves because of their hybrid genre-historical position between opera and oratorio. It is thus not surprising that there is a disparity between the appreciation of the work by, for example, Schumann aficionados – including Paul Dukas, who esteemed Schumann’s Faust music as “a miracle from beginning to end” which “ranks among the most moving products of modern art”<sup>20</sup> – and the relatively scarce performances in the 20th century.

The present first source-critical and practice-oriented edition aims to help the work gain the esteem in the concert hall that its high quality deserves, without forcing it to be measured against an overpowering subject or against prejudices concerning Schumann’s late works. The autograph score revised by Schumann and housed today at the Staatsbibliothek zu Berlin served as the main source for this edition. For details concerning the sources and the edition, see the Critical Report. The publisher and editor are grateful to the institutions mentioned there for putting the sources at their disposal.

Wiesbaden, Fall 2012

Christian Rudolf Riedel

- 1 Robert Schumann, *Tagebücher*, Vol. III, *Haushaltbücher*, Part 2, ed. by Gerd Nauhaus, Leipzig, 1982 [= Hb. 2], p. 633, 13/14 August „Faustiana“, 15 “Completed the Overture. Joy,” 16 “Instrumentation,” 17 “The overture completely orchestrated. Joy,” 18 “2-hand arrangement of Overture,” 19 “Completion of the [2-hand] arrangement of the Overture,” 21 “4-hand arrangement of the Overture.”
- 2 In connection with a review of Radziwill’s *Faust Scenes* in 1837, Schumann mentioned the “idea that is certainly worth entertaining, of opening a Faust drama with a fugue, the most profound form of music.” In: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ed. by Martin Kreisig, Leipzig, 51914, Vol. 1, p. 314.
- 3 Including Beethoven (1809), Spohr (1813), Schubert (1814), Berlioz (1829/1846), Wagner (1831/1840/1855), Fanny Hensel (1835), Radziwill (1838), Reissiger (1849) and Liszt (1855). On the musical reception of *Faust* in the 19th century see also Kathrin Leven-Keesen, *Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“ (WoO 3). Studien zu Frühfassungen anhand des Autographs Wiede 11/3*, Berlin, 1996.
- 4 See Wilhelm Josef von Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Leipzig, 41906, [= Wasielewski 41906], p. 347. Schumann manifested an interest in Goethe’s *Faust* as an opera libretto (*Projectenbuch*, p. 6) around 1840, and in 1845 he decided “to treat the entire subject as an oratorio.” See Schumann’s letter of 17 January 1845 to Eduard Krüger, quoted from Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Munich, 2003 [= Schumann-Werkverzeichnis], p. 627.
- 5 Letter from Schumann to Franz Brendel of 3 July 1848, *Schumann Briefedition*, series II, vol. 5, ed. by Thomas Synofzik, Axel Schröter and Klaus Döge, Cologne, 2014 [= *Schumann Briefedition II/5*], p. 271.
- 6 Letter from Schumann to Mendelssohn of 24 September, *Schumann Briefedition*, series II, vol. 1, ed. by Kristin R. M. Krahe, Katrin Reyersbach and Thomas Synofzik, Cologne, 2009, p. 229.
- 7 Postscript of a letter from Schumann to Friedrich Whistling of 26 June 1848, *Schumann Briefedition*, series III, vol. 2, ed. by Renate Brunner, Cologne, 2011, p. 287.
- 8 Letter from Schumann to Franz Liszt of 31 May 1849, *Schumann Briefedition II/5*, p. 146.
- 9 Letter from Liszt to Schumann of 7 September 1849, *Schumann Briefedition II/5*, p. 164.
- 10 Wasielewski 41906, p. 440.
- 11 Dating in the partial autograph of the score No. 6: *Dresden, 10 May 1850*, in the partial autograph of the two-hand piano reduction after Part I: *revised up to here 21/2 51*; sections of the piano part were written by Clara Schumann; see Schumann-Werkverzeichnis, p. 631.
- 12 See Wasielewski 41906, p. 440.
- 13 Next to the autographs of the score and of the two-hand and four-hand piano reductions of the *Faust* Overture, he also gave her the autographs of the *Fantasia* op. 131 and the *Concert Allegro* op. 134.
- 14 See the letter from Schumann to Clara of 26 September 1854, Jansen, *Briefe NF*, pp. 399f.
- 15 See Schumann-Werkverzeichnis, p. 629.
- 16 It contained the score, the vocal and orchestral parts and the complete piano reduction of the entire work and, in addition, the two-hand piano reduction of the Overture as single edition.
- 17 Jansen, *Briefe NF*, p. 285.
- 18 Letter from Schumann to Liszt of 7 September 1849, *Schumann Briefedition II/5*, p. 164.
- 19 See similar major-mode closing solutions in other D-minor works by Schumann, e.g. Fourth Symphony op. 120, Violin Concerto WoO 3, Concert Allegro with Introduction op. 134 and 2nd Violin Sonata op. 121.
- 20 See Wasielewski 41906, p. 440.
- 21 Paul Dukas, *Le Faust de Schumann. Ecrits*. Paris, 1948, pp. 157ff. Recordings by, among others, Benjamin Britten, Erich Leinsdorf, Bernhard Klee, Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt.