
KLEINE BEITRÄGE

Die Erstfassung des langsamen Satzes der ersten Sinfonie von Johannes Brahms

von Frithjof Haas, Karlsruhe

Als Johannes Brahms am 13. Oktober 1876 von Lichtental aus dem Karlsruher Hofkapellmeister Otto Dessoff „das Ding“, seine erste Sinfonie in *c*-moll, zur Uraufführung anbot, schien ein fast zwei Jahrzehnte währender Schaffensprozeß abgeschlossen zu sein. Schon 1854, nach dem ersten Hören von Beethovens neunter Sinfonie, hatte Brahms einen sinfonischen Satz entworfen; er ging allerdings in das *Klavierkonzert*, op. 15 ein. Auch die *Serenade*, op. 11 sollte ursprünglich eine Sinfonie werden, wie aus einem Brief an Joseph Joachim hervorgeht: „Ich hatte so schöne grosse Idee von meiner ersten Sinfonie, und nun!“¹ Clara Schumann und Albert Dietrich lernten 1862 den ersten Satz der *c*-moll-Sinfonie, allerdings noch ohne langsame Einleitung, kennen. 1868 sandte Brahms an Clara das Alphorn-Thema, das er in der Thematik des letzten Satzes verarbeitete. Möglicherweise konzipierte er also damals schon das Finale; zuverlässige Unterlagen existieren darüber nicht. Auf die beiden Mittelsätze gibt es aus diesen Jahren keinerlei Hinweise. Offensichtlich entstanden sie erst, nachdem die Ecksätze abgeschlossen waren. Um die Proportionen des zweiten und dritten Satzes zu den gewichtigen Außensätzen rang Brahms bis kurz vor der Aufführung. Mit dem langsamen Satz war er auch danach noch nicht zufrieden und schrieb ihn ein Jahr später, vor der Drucklegung, noch einmal neu.

Als Brahms im September 1876 von seinem Ferientaufenthalt in Sassnitz auf Rügen nach Baden-Baden kam, brachte er die fast fertige Sinfonie mit. Clara Schumann notierte in ihrem Tagebuch, daß ihr Johannes am 25. September zwei Sinfoniesätze am Klavier vorgespielt habe, zwei Wochen später, am 10. Oktober, die ganze Sinfonie. Vermutlich war Brahms also gerade in diesen Tagen noch mit den Mittelsätzen beschäftigt. Am 12. Oktober schickte er an Otto Dessoff die Partitur des ersten und vierten Satzes, ließ aber erst zwei Tage später die Mittelsätze folgen und schrieb dazu: „Hoffentlich aber merkt man nicht, daß nur gewaltsam gekürzt ist. Das Finale verlangte die Rücksicht“².

Mit der Kürzung des dritten Satzes war Dessoff nicht einverstanden und bat den Komponisten zu erwägen, den *As-dur*-Abschnitt in der Reprise zu verlängern, worauf dieser prompt 19 Takte (T. 125–143) nachlieferte. Die „gekürzte“ Version des zweiten Satzes akzeptierte Dessoff ohne Einwendungen, obwohl er vermutlich bei einem Zusammentreffen Anfang Oktober eine andere Fassung kennen gelernt hatte.

Das Orchestermaterial wurde in aller Eile hergestellt. Zwei Karlsruher Notenschreiber, darunter der bewährte Joseph Füller, der schon beim *Schicksalslied* und beim *Triumphlied* für Brahms gearbeitet hatte, schrieben aus der Partitur die Stimmen des zweiten, dritten und vierten Satzes. Den ersten Satz hatte Brahms schon in Wien ausschreiben lassen. Das Notenmaterial der Karlsruher Uraufführung wurde bei allen folgenden Aufführungen verwendet, die Brahms aus dem Manuskript dirigierte: in Mannheim am 7. November 1876, in München am 15. November, in Wien am 17. Dezember, in Leipzig am 18. Januar 1877 und in Breslau am 23. Januar. In Wien wurden, vermutlich wegen der größeren Streicherbesetzung, Stimmen der I. Violinen, II. Violinen und Bratschen nachgeschrieben, die erhalten sind und die wichtigste Grundlage für die Fassung 1876 darstellen³, nachdem das Karlsruher Orchestermaterial nicht mehr vorhanden ist.

¹ Brief vom 8. Dezember 1856, in: Johannes Brahms, *Briefwechsel*, Bd. V, Tutzing 1974, S. 227.

² Ebda., Bd. XVI, S. 146.

³ Kopien der I. Violine, II. Violine und Viola von 1876 wurden mir freundlicherweise von Herrn Dr. Otto Biba, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, zur Verfügung gestellt.

Drei weitere Aufführungen mit dem autographen Material von 1876 fanden im Frühjahr 1877 in England statt. Anlässlich der Verleihung des Ehrendoktors an Brahms dirigierte Joachim am 7. März in Cambridge die Sinfonie. Daran schlossen sich zwei weitere Aufführungen in London an: am 31. März im Crystal Palace unter Leitung von August Manns und am 16. April im Rahmen der Royal Philharmonic Concerts, dirigiert von William George Cusins, beide Male unter Benützung des Materials der Uraufführung, das Joachim hierfür weiterreichte.

Erst am 4. Mai erhielt Brahms das Notenmaterial der Sinfonie aus England zurück. Am 24. Mai kündigte er Simrock an, daß er „in beiläufig 8 Tagen“ die Sinfonie schicken werde und fügte als N. B. an: „Zum 2. Satz der Sinfonie fehlen die Stimmen“⁴. Man kann also annehmen, daß Brahms in den Maitagen des Jahres 1877 den zweiten Satz neu schrieb und die alten Stimmen mit der Partitur vernichtete.

Die Quellen der Fassung von 1876

Erstaunlicherweise erwähnt keine bis heute bekannte zeitgenössische Äußerung die Tatsache, daß die im November 1877 bei Simrock erschienene Partitur einen gegenüber den bisherigen neun Aufführungen völlig umgestalteten langsamen Satz enthält. Keiner der Musikerfreunde, die die ersten Aufführungen erlebt hatten, äußerten sich darüber, weder Joachim, noch Hermann Levi, Franz Wüllner oder Heinrich von Herzogenberg. Zumindest dem Dirigenten der Uraufführung, Dessoff, mußte die Umarbeitung aufgefallen sein, als Brahms ihn Ende September 1877 in Karlsruhe besuchte, um mit ihm die Korrekturen des Probedrucks zu lesen. Max Kalbeck, der für seine Biographie sehr sorgfältig alle damals verfügbaren Quellen ausschöpfte, wußte nichts von der ersten Fassung. Immerhin merkte er am Notenpapier des Autographs, daß der langsame Satz später geschrieben sein müsse als die übrigen drei Sätze; aber die Ursache dafür ahnte er nicht. Noch die 1981 erschienene *Einführung und Analyse der I. Sinfonie* von Giselher Schubert⁵ weiß nichts von den zwei divergierenden Fassungen des langsamen Satzes zu berichten.

Dem englischen Musikwissenschaftler Sidney Thomas M. Newman (geb. 1906) gebührt das Verdienst, als erster auf die ältere Version des langsamen Satzes hingewiesen zu haben. Er veröffentlichte 1948 einen Aufsatz unter dem Titel *The slow movement of Brahms' first Symphony. A reconstruction of the version first performed prior to publication*⁶, in dem er die Einführungen zu den ersten englischen Aufführungen im Jahre 1877 von Charles Grove⁷ und George Alexander Macfarren⁸ heranzieht. Joachim schreibt in seinem Brief vom 1. Februar 1877 aus London an Brahms über diese Einführungstexte: „Aber nun muß ich Dich inständigst bitten, die Partitur wenigstens sofort zu schicken: es ist nämlich in den größern Orchester-Konzerten hiezulande gebräuchlich, eine Analyse ins Programm aufzunehmen, mit Zitat der Hauptthemen usw. In diesem Fall übernimmt Macfarren die Redaktion, und er pflegt dies mit Sachkenntnis und Wärme wahrzunehmen“⁹. In den Analysen beider Autoren findet sich eine mit Notenbeispiel zitierte Passage aus dem langsamen Satz, die im Erstdruck von 1877 nicht mehr enthalten ist. Diese fünf Takte (T. 26–30 der Fassung 1876)



⁴ Briefwechsel, Bd. II, S. 34.

⁵ Johannes Brahms: *Sinfonie Nr. 1*, Taschenpartitur mit Erläuterung. Einführung und Analyse von Giselher Schubert, Mainz 1981.

⁶ In: *MR* 1948.

⁷ *Analytical Programme*, twenty-first Saturday Concert Crystal Palace, London 21. März 1877; The British Library London.

⁸ *Analytical and Historical Programme*, Royal Philharmonic Concerts, London 16. April 1877; The British Library London.

⁹ Briefwechsel, Bd. VI, S. 133.

werden sowohl durch Grove als auch durch Macfarren als „second subject in the strings“ bezeichnet. Macfarren stellt außerdem fest, daß der Satz eine Rondoform mit zwei Seitensätzen sei.

1981 hat Robert Pascall einen Aufsatz über den langsamen Satz der Sinfonie veröffentlicht, der, auf der Entdeckung von Newman fußend, erneut auf die Fassung von 1876 hinweist. Erstmals wird hier erwähnt, daß im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien noch Streicher-Duplikate (ohne Cello und Baß) aus dem Jahr 1876 aufbewahrt werden¹⁰. Nach Auskunft von Herrn Dr. Otto Biba in Wien gehören diese Stimmen zum alten, zeitgenössisch katalogisierten Bestand des Archivs. Umso erstaunlicher ist es, daß sie fast hundert Jahre lang von der Forschung nicht berücksichtigt wurden. Vermutlich waren diese Stimmen nicht bei dem von Joachim in England benützten Material. Darum hatte sie Brahms nicht in Händen, als er im Sommer 1877 die neue Fassung schrieb und offenbar die Unterlagen für die Fassung 1876 vernichtete. Diese Wiener Streicherstimmen stellen die wichtigste Quelle für die Fassung von 1876 dar und bestätigen die Analysen von Grove und Macfarren sowie die daraus gezogenen Rückschlüsse Newmans auf die Form des Satzes.

Es ist verhältnismäßig leicht, mittels der drei Streicherstimmen den langsamen Satz in der Fassung von 1876 zu rekonstruieren. Die Führung von Cello und Baß läßt sich meistens aus der Fassung von 1877 erschließen. Hier, sowie in Takten, wo die hohen Streicher pausieren, sind einige hypothetische Ergänzungen erforderlich. Zumindest konnte ein lückenloser Ablauf des Satzes in Form eines Klavierauszugs hergestellt werden.

Die Ursachen der Umarbeitung

Brahms hat mehrfach eigene Werke umgearbeitet. Dennoch dürfte der Fall der ersten Sinfonie einzigartig sein: nach neun erfolgreichen Aufführungen hat Brahms die Erstfassung umgearbeitet und ihre Unterlagen soweit wie möglich vernichtet. Den Einblick in seine Werkstatt wollte er verhindern. Während Brahms im Laufe der vielen Jahre, in denen er an dem Werk arbeitete, immer wieder die Meinung von Freunden einholte, schrieb er kurz vor der Drucklegung in wenigen Tagen einen ganzen Satz neu, ohne irgendwen zu befragen. Der Entschluß zu dieser Umgestaltung muß schon während der ersten Aufführungen in ihm gereift sein.

Während Dessoff offensichtlich nichts am langsamen Satz auszusetzen hatte, übte Levi bei der Münchner Erstaufführung deutliche Kritik an beiden Mittelsätzen. An Clara Schumann schrieb er: „Der letzte Satz ist wohl das Größte, was er bisher auf instrumentalem Gebiet geschaffen; nächst ihm steht der erste Satz. Aber gegen die beiden Mittelsätze habe ich meine Bedenken; so schön sie an sich sind, so scheinen sie mir doch eher in eine Serenade oder Suite zu passen als in eine sonst so groß angelegte Sinfonie“¹¹. Es ist sehr wahrscheinlich, daß solche Gedanken auch in den Münchner Gesprächen zwischen Brahms und Levi diskutiert wurden. Zwar waren die freundschaftlichen Beziehungen wegen Levis Engagement in Bayreuth damals schon etwas abgekühlt. Dennoch ist sicher, daß Brahms sehr viel auf Levis Urteil gab und dessen Ratschläge in vielen Fällen sehr ernsthaft erwog. Allerdings hätte Brahms, sollte er sich Levis Meinung zu eigen gemacht haben, gegen die Ansicht Clara Schumanns gehandelt. Diese schrieb ihm, nachdem sie die Sinfonie in Leipzig zum ersten Mal gehört hatte: „In einem bist Du meinem Wunsche unbewusst entgegen gekommen, mit der Umänderung des Adagio“¹². Sie war also zufrieden, daß Brahms in der ersten Fassung diesen Satz nicht so in die Partitur übertrug, wie sie ihn am 10. Oktober in Baden-Baden am Klavier kennen gelernt hatte. Sollte Brahms im Mai 1877 auf die allererste Version zurückgegriffen haben, und dies gegen den Rat von Clara Schumann?

Es waren tiefe eigene, von Freundesurteilen und kritischen Rezensionen unabhängige Überzeugungen, die Brahms zu der Umarbeitung des Satzes kurz vor der Drucklegung veranlaßten. Für die sinfonische Komposition hatte er zwei wichtige Vorbilder: Beethoven und Schumann. Beide Komponisten halten in den langsamen Sätzen ihrer Sinfonien stets am dreiteiligen Schema fest. Die

¹⁰ Robert Pascall: *Brahms's First Symphony slow movement. The initial performing version*, in: *The Musical Times* 1981.

¹¹ Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. III, S. 343.

¹² Ebda., Bd. III, S. 349.

Abweichung hiervon ist aber das auffallendste Merkmal der Fassung von 1876: die Form ist fünfteilig, ein Rondo mit zwei Seitensätzen. 1877 kehrt Brahms zur dreiteiligen Form zurück. Die Fassung von 1876 ist um drei Takte kürzer; aber sie wirkt unruhiger und weitschweifiger: zwischen den beiden Seitensätzen wird das erste Thema wiederholt, so daß die Komposition erneut in die Grundtonart zurückfällt.

Diesen schwachen Punkt scheint Brahms erkannt und in der späteren Fassung korrigiert zu haben. Im Grunde ging es um dasselbe Problem, das er kurz vor der Uraufführung gegenüber Dessoff anschnitt: um die Relation der Mittelsätze zu den Ecksätzen, die „Rücksicht auf das Finale“. In der endgültigen Version wird der Satz nicht gekürzt, sondern formal gestrafft. Eine vergleichende schematische Übersicht beider Fassungen zeigt dies am anschaulichsten. Insbesondere läßt sich daraus ablesen, daß die Umarbeitung von 1877 vor allem eine Umstellung mit sich brachte. Neu hinzu kamen nur die Takte 5–8 und die Parallelstelle in der Reprise (Takt 72–75). Doch dies ist die entscheidende Passage der Umarbeitung. Die Ausweitung des Themenkomplexes mit motivischer Bezugnahme auf das Finale verstärkt den sinfonischen Charakter des Satzes und seine formale Verankerung innerhalb der Gesamtkomposition. Die Taktzahlen des folgenden Formschemas beziehen sich auf die 1877 bei Simrock gedruckte Partitur.

The image shows a musical score snippet for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part starts with a *pp* dynamic and a fermata. The bass part has a *f* dynamic and features several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Gedruckte Fassung von 1877

Schema: A-B¹B²-A-Coda

(128 Takte)

Exposition A: T. 1–27 (27 Takte)

Mittelteil B¹: T. 28–38 (11 Takte)

Mittelteil B²: T. 39–66 (28 Takte)

Reprise A: T. 67–100 (34 Takte)

Coda: T. 101–128 (28 Takte)

Manuskript-Fassung von 1876

Schema: A-B¹-A-B²-A-Coda

(125 Takte)

Exposition A: T. 1–4 + T. 17–27 (15 Takte)

1. Seitensatz B¹: T. 28–33 + T. 34–37

(mit veränderter Modulation)

+ 5 neue Takte + T. 76–81 + 81a (neu)

+ T. 82–90 (31 Takte)

1. Reprise A: T. 18–23 + 3 Takte (neue Überleitung)

+ T. 38 (10 Takte)

2. Seitensatz B²: T. 39–66 (28 Takte)

2. Reprise A: T. 67–70 + T. 90–100

(15 Takte)

Coda: T. 101–126 (26 Takte)

Erläuterungen zur Rekonstruktion

Die Rekonstruktion wurde als zweihändiger Klavierauszug realisiert. Da es vor allem um die Form der Komposition geht, ist die Partitur unwesentlich. Außerdem ist, da die Bläserstimmen fehlen, die genaue Instrumentation nicht mehr herzustellen. In den unveränderten Teilen sind die Veränderungen, wie die erhaltenen Streicher-Parte zeigen, geringfügig. Dem Notentext wurde der Klavierauszug

von Max Reger zugrunde gelegt¹³. Nur die in der Fassung 1877 nicht vorhandenen Takte wurden neu geschrieben. Es handelt sich um die Takte 22–30, 36 und 53–55. Wegen der fehlenden Bläser- und Baß-Stimmen ist die Gestalt der Takte 23–25 und 53–55 zweifelhaft.

Die Abweichungen gegenüber der Fassung von 1877 (Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich die Taktzahlen auf die Rekonstruktion der Fassung von 1876.):

Takt 4: Die Auflösung des Quartsextakkordes ist verzögert.

Takt 4/5: Dieser Übergang wird auch von Grove und Macfarren mit Notenbeispiel zitiert. Die in der Fassung von 1877 hier folgenden 13 Takte fehlen in der Fassung von 1876. Vielleicht war in Takt 5 die Pause durch Horntöne gefüllt, was in den vorhandenen Quellen nicht festzustellen ist.

Takt 6–21: Diese Passage ist identisch mit den Takten 18–33 der Fassung von 1877.

Takt 22–25: Hier mußten die Unterstimmen von Cello, Baß, Fagotte und Hörner sinngemäß, entsprechend der anderen Modulation, ergänzt werden.

Takt 26–29: Für diese Takte konnte der fehlende Baß aus dem Notenbeispiel von Grove übernommen werden.

Takt 31–35: Diese Takte sind identisch mit den Takten 76–80 (Fassung von 1877).

Takt 36/37: Hier hat Brahms 1877 die zwei Takte zu einem verkürzt.

Takt 39–45: Diese Takte sind identisch mit den Takten 83–89 (Fassung von 1877).

Takt 46–53: Aus den vorhandenen Streicherstimmen ergab sich, daß diese erste Reprise des Themas die Takte 5–12 wiederholt. Vermutlich gab es in den Bläserstimmen Varianten gegenüber den Takten 5–12, die aber ohne Unterlagen nicht zu rekonstruieren sind.

Takt 53/54: Hier pausieren die Streicher, die ersten Violinen setzen in Takt 54 mit dem dritten Viertel ein. Die Version dieser Takte ist frei ergänzt.

Takt 55: Konnte aus den oberen Streicherstimmen entnommen werden.

Takt 56–87: Diese Takte entsprechen den Takten 38–69 (Fassung von 1877).

Takt 75–77: Hier hat Brahms 1877 die Instrumentation verändert. In der Fassung von 1876 spielt die II. Violine eine Oktave tiefer. Die I. Violine übernimmt die Passage der II. Violine (Takt 57–59 Fassung 1877); in der Fassung 1876 fehlt der Kontrapunkt der I. Violine oder wurde möglicherweise von Flöte oder Oboe gespielt.

Takt 89: Hier fügte Brahms 1877 19 Takte ein, von denen die letzten 14 Takte in der Fassung von 1876 als Takte 31–45 (ohne Takt 36) erscheinen.

Takt 90–124: Die Coda wurde von Brahms 1877 unverändert belassen (Takt 91–125 Fassung 1877).

Takt 125: Das Satzende wurde von Brahms unmittelbar vor der Drucklegung, als er bereits an der vierhändigen Ausgabe arbeitete, um zwei Takte verlängert. Vor dem Schlußakkord mit der Fermate wurden zwei Takte *E*-dur eingeschoben.

¹³ Max Reger: *Fünf langsame Sätze aus den Sinfonien von Johannes Brahms*, Berlin – Leipzig 1916.

Herrn Dr. Joachim Draheim, Karlsruhe, verdanke ich den Hinweis auf diese interessante Klavierübertragung von Reger.

Johannes Brahms: Andante sostenuto aus der 1. Sinfonie c-moll, op. 68. Fassung 1876

espress.
(Str. Fg.) *p* (Hrn.) *pp*

espress.
5 (Ob.) *p*

9 *cresc.* *pp*
(Str.) (Vln.)

13 (Str.) *rf* *p* *dolce*

17

20

f

Detailed description: This system contains measures 20, 21, and 22. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with many slurs and ties, including some notes marked with an 'x'. The left hand provides a steady accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the right hand in measure 22.

23

Detailed description: This system contains measures 23, 24, and 25. The right hand continues with intricate melodic patterns, while the left hand maintains a consistent accompaniment. The dynamics are not explicitly marked in this system.

26

espr. *f* *mf*

Detailed description: This system contains measures 26, 27, 28, and 29. Measure 26 begins with the marking *espr.* (espressivo). Measure 27 has a dynamic marking of *f*. Measure 28 has a dynamic marking of *mf*. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 28 and another triplet in measure 29. The left hand has a steady accompaniment.

30

f dim. *p dim.*

Detailed description: This system contains measures 30, 31, and 32. Measure 30 has a dynamic marking of *f dim.* (forte, decrescendo). Measure 31 has a dynamic marking of *p dim.* (piano, decrescendo). The right hand features a triplet of eighth notes in measure 30. The left hand has a steady accompaniment.

33

(Holzbl., Str.)

dol. *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 33, 34, and 35. Measure 33 has a dynamic marking of *dol.* (dolce). Measure 34 has a dynamic marking of *f*. Measure 35 has a dynamic marking of *p*. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 33. The left hand has a steady accompaniment. The instruction "(Holzbl., Str.)" is written above the right hand in measure 33.

36 (Holzbl.)

mf espr. *p*

41 (Cl.) (Str.)

44 (Ob.) *espress.* *p*

48 *cresc.* (Str.)

52 (Ob.) (Vln.) *pp*

56

f

pp

This system contains measures 56, 57, and 58. The upper staff features a melodic line with a forte (*f*) dynamic in measure 56, which then transitions to a piano-piano (*pp*) dynamic in measure 57. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

59

(Cl.)

This system contains measures 59, 60, and 61. The upper staff is marked with a clarinet (Cl.) and shows a melodic line with various articulations. The lower staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

62

This system contains measures 62, 63, and 64. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

(Kb.Vcll.)

65

(Str.)

sf

This system contains measures 65, 66, and 67. The upper staff is marked with strings (Str.) and shows a melodic line with a sforzando (*sf*) dynamic in measure 67. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

(Fl.Ob.)

68

(Str.)

(Fl.Ob.)

(Str.)

(Fl.Ob.)

p

sf

This system contains measures 68, 69, and 70. The upper staff is marked with flute/oboe (Fl.Ob.) and shows a melodic line with a piano (*p*) dynamic in measure 68 and a sforzando (*sf*) dynamic in measure 69. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

71

sf sf p f ff

Detailed description: This system contains measures 71, 72, and 73. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The upper staff features a melodic line with slurs and dynamic markings of *sf*, *sf*, *p*, *f*, and *ff*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

74

(Str., Holzbl.)

f

Detailed description: This system contains measures 74, 75, and 76. The upper staff has a dense texture of chords and moving lines, with a dynamic marking of *f*. The lower staff continues the accompaniment. The instrumentation is noted as (Str., Holzbl.).

77

8

(Fl.Ob.) (Str.) (Ob.Cl.)

f f dim. p

Detailed description: This system contains measures 77, 78, and 79. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*, followed by *f* and *dim.* in measure 78, and *p* in measure 79. The lower staff has a dynamic marking of *p*. The instrumentation for measure 79 is noted as (Fl.Ob.) (Str.) (Ob.Cl.).

80

(Str.) (Holzbl.) (Str.) (Holzbl.)

p

Detailed description: This system contains measures 80, 81, and 82. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The lower staff has a dynamic marking of *p*. The instrumentation is noted as (Str.) (Holzbl.) (Str.) (Holzbl.).

83

(Str.) (Holzbl.)

pp

Detailed description: This system contains measures 83, 84, and 85. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The lower staff has a dynamic marking of *pp*. The instrumentation is noted as (Str.) (Holzbl.).

87 (Str.)

91 *f*

95 (Cl. Fl.) (Str.) (Str.)

p *f* *p*

99 (Hrn.) (Solo-VI.) (Hrn.)

cre - - -

102 (Holzbl.)

- - - - - *scen - - - - - do* *p mf*

105 (Str.) (Holzbl.) (Str.) (Cl., Solo-Vl.)

mp *p* *p dim.*

This system contains measures 105 through 109. It features four staves. The top staff is for strings (Str.) and woodwinds (Holzbl.). The second staff is for strings (Str.). The third staff is for clarinet and solo violin (Cl., Solo-Vl.). The bottom staff is the piano accompaniment. Dynamics include *mp*, *p*, and *p dim.*

110 (Fag.) (Ob.) (Fl.) (Str.)

pp

This system contains measures 110 through 113. It features four staves. The top staff is for bassoon (Fag.), oboe (Ob.), and flute (Fl.). The second staff is for strings (Str.). The bottom staff is the piano accompaniment. Dynamics include *pp*.

114 (v.o.)

pp *mf*

This system contains measures 114 through 117. It features two staves. The top staff is for voice (v.o.). The bottom staff is the piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *mf*.

118 (Holzbl. Bl.) (Str.)

mp *pp*

This system contains measures 118 through 121. It features two staves. The top staff is for woodwind and brass (Holzbl. Bl.). The bottom staff is for strings (Str.). Dynamics include *mp* and *pp*.

122

pp

This system contains measures 122 through 125. It features two staves. The top staff is the piano accompaniment. Dynamics include *pp*.