

Franz Schalk gewidmet

ZWEITE SYMPHONIE

Es-Dur

(1911-13)

FRANZ SCHMIDT (1874-1939)

Lebhaft

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes flutes, oboes, English horn, clarinets in E-flat and B, and bass clarinet. The brass section consists of horns, trumpets, and trombones. The percussion section includes timpani, snare drum, cymbals, and triangle. The string section includes violins, violas, cellos, and double basses. The score features a variety of musical notations, including dynamics (p), articulation (accents), and performance instructions (pizz., get.).

Woodwinds:
Kleine Flöte, 3 große Flöten
2 Oboen
Englischhorn
Klarinette in Es
3 Klarinetten in B
Baßklarinette in B
2 Fagotte
Kontrafagott

Brass:
8 Hörner
4 Trompeten
2 Tenorposaunen
Baßposaune, Kontrabaßtuba

Percussion:
4 Pauken
Große Trommel, Becken
Kleine Trommel, Triangel, Tamburin
Großes Tamtam

Strings:
1. Violinen
2. Violinen
Bratschen
Violoncelli
Kontrabässe

Franz Schmidt

(geb. Bratislava (Preßburg), 22. Dezember 1874 — gest. Perchtoldsdorf, 11. Februar 1939)

II. Symphonie Es-Dur

(1911-13)

I Lebhaft (p. 1)

II Allegretto con variazioni. Thema. Einfach und zart (p. 66) – Var. I (p. 67) – Var. II. Etwas fließender (p. 68)

Var. III. Schnell und leicht (p. 69) – Var. IV (p. 70) – Var. V. Sehr schnell (p. 74) – Var. VI. Langsam und ruhig

Var. VII. Sehr schnell – Var. VIII. Sehr leidenschaftlich, nicht zu schnell (p. 84) – Var. IX. Scherzo. Sehr lebhaft (p. 92) Var. X. Trio.

Sehr ruhig (p. 110) – Tempo I. Scherzo (p. 118)

III Finale. Langsam (p. 137) – Ruhig und fließend (p. 145) – Etwas lebhafter (p. 150) – Ruhig (p. 154)

Sehr ruhig (p. 157) – Ruhiges Hauptzeitmaß (im Verlaufe des Satzes nach und nach zu steigern) (p. 161)

Wieder ruhiger, doch sogleich wieder allmählich steigern (p. 166) – Breit (p. 171)

Das Zeitmaß ist bis zum Schlusse lebhaft zu steigern (p. 181)

Vorwort

Franz Schmidt wird von seinen Anhängern als bedeutendster Fortführer der aus der Romantik geborenen großen österreichischen symphonischen Tradition nach Anton Bruckner und Gustav Mahler verstanden. Die unmittelbare Wirkung dieser beiden Meister auf das Publikum ist ihm versagt geblieben, und heute wird man seinen Namen eher neben denjenigen etwa seiner Zeitgenossen Hans Pfitzner, Max Reger, Siegmund von Hausegger oder Karl Weigl nennen. Schmidts üppiger, zum Überladenen neigender Stil ist unverkennbar persönlich, und in der kontrapunktischen Kunst und harmonischen Komplexität steht er ganz auf der Höhe seiner Zeit. Unter Franz Schmidts vier Symphonien ist die hier vorliegende Zweite die komplizierteste und auch die größte Herausforderung für die Orchestermusiker.

Franz Schmidt war zunächst Klavierstudent bei Theodor Leschetizky (1830-1915), dem einstigen Schüler von Carl Czerny und Simon Sechter und Lehrmeister unzähliger Meisterpianisten wie Ignaz Paderewski, Artur Schnabel, Ignace Tiegeman, Ignaz Friedman, Mieczyslaw Horszowski, Benno Moiseiwitsch, Ossip Gabrilowitsch, Mark Hambourg, Severin Eisenberger oder Paul Wittgenstein. Doch verließ er seinen Lehrmeister im Dissens, und studierte von 1888 bis 1896 am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Komposition bei Robert Fuchs (1847-1927) und Violoncello bei Ferdinand Hellmesberger (1863-1940). 1896-1911 war Schmidt Cellist der Wiener Philharmoniker und anschließend bis 1914 Solocellist des Hofopernorchesters (heute Orchester der Wiener Staatsoper). Ab 1914 wirkte er an der Wiener Musikakademie als Klavierprofessor und ab 1925 als Direktor. Der Pianist Friedrich Wührer (1900-75) und die Komponisten Theodor Berger (1905-92), Alfred Uhl (1909-92) und Marcel Rubin (1905-95) zählen zu Schmidts bekanntesten Schülern. In den letzten zwei Jahren seines Lebens zog er sich aus gesundheitlichen Gründen von allen Ämtern zurück. Sein berühmtestes Werk ist das 1935-37 entstandene Oratorium ‚Das Buch mit sieben Siegeln‘. Die späte Kantate ‚Deutsche Auferstehung‘ (1938-39) konnte er nicht mehr vollenden, doch währenddessen stellte er auf Bestellung seines unermüdlichsten Auftraggebers Paul Wittgenstein (1887-1961) noch sein zweites Quintett für Klarinette, Klavier linke Hand und Streichtrio in A-Dur und die Toccata in d-moll für Klavier linke Hand fertig.

Die ersten drei von Franz Schmidts vier Symphonien entstanden in großen zeitlichen Abständen: die Erste in E-Dur 1896-99, die Zweite in Es-Dur 1911-13, und die Dritte in A-Dur 1927-28 (sie wurde mit dem 2. Preis beim Internationalen Schubert-Wettbewerb 1928 ausgezeichnet), worauf 1932-33 noch die am meisten gespielte Vierte Symphonie in C-Dur als ‚Requiem für meine Tochter‘ (die unmittelbar nach der Geburt ihres Kindes verstarb) folgte.

Ursprünglich wollte Franz Schmidt 1911 eine Klaviersonate schreiben, doch dann wurde eine neue Symphonie daraus. Durch Schmidts Freund, den Oboisten Alexander Wunderer (1877-1955), dessen Name heutigen Musikern vor allem durch seine Einrichtung von Joseph Haydns bezüglich der Autorenschaft fragwürdigem Oboenkonzert bekannt ist, wissen wir, dass Teile der Partitur der Zweiten Symphonie bereits Anfang 1912 vorlagen. Schmidt selbst hat genau datiert: ‚In dieser Fassung begonnen am 12. IV. 1911‘; das Ende des Kopfsatzes ist datiert ‚Wien, 20. Juli 1911‘, das Ende des 2. Satzes ‚12. Sept. 1912 Nachm.‘, der Schluss der Symphonie ‚Welsberg, den 24. Juli 1913‘. An Wunderer meldete Schmidt die Vollendung des Werkes dann am 19. August 1913 aus Welsberg: ‚Symphonie fertig, doch nicht eingereicht, also in meinen Händen.‘ Schmidt widmete die Symphonie dem Hofopernkapellmeister Franz Schalk (1863-1931), der sie am 3. Dezember 1913 in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde mit dem Hofopernorchester neben zwei Werken von Hermann Grädener (1844-1929) – der Rhapsodie ‚Der Spielmann‘ für Soli, Chor und Orchester, und dem 1. Violinkonzert mit dem Solisten Silvio Floresco (1875-1945) –, zur Uraufführung brachte. Nach dem in der motivischen Verschlingung sehr anspruchsvollen Satz folgt der Variations-Mittelsatz, an welchem besonders bemerkenswert ist, dass er als die zwei finalen Variationen ein symphonisches Scherzo präsentiert, also quasi einen dem langsamen Satz thematisch und architektonisch einverleibten und diesen zugleich beschließenden dritten Satz. Das Finale beginnt als breit fließendes fünfstimmiges Fugato über ein vom Variationsthema abgeleitetes Thema, und Schmidts Schüler und Helfer Robert Wagner (1915-2008), der Vollender der ‚Deutschen Auferstehung‘, umriss es als ‚eine große Durchführung, die auch an den ersten Satz anknüpft, inhaltlich eine groß angelegte Steigerung, die in dem Variationsthema als Choral gipfelt und damit das Werk abschließt‘.

Im Erstdruck erschien Franz Schmidts Zweite Symphonie 1914 bei der Universal Edition in Wien. Alexander Wunderer erstellte im Sommer 1914 den Klavierauszug, der 1915 gedruckt wurde. Brahms' Biograph Max Kalbeck (1850-1921) schrieb nach der Uraufführung im Wiener Tagblatt u. a.: ‚Die Variationen lassen die sangesfrohen und tanzlustigen Völker der vereinigten Monarchie defilieren. Slawische, magjarische, italienische, polnische und deutsche Idiome lösen einander ab oder klingen durcheinander – kein Tohuwabohu schnöder Misslaute, sondern ein Konzert wohlbegründeter, nach harmonischer Auflösung lechzender Dissonanzen. Ein Meister des Tonsatzes ist hier wie überall am Werke und auch, wo er einmal fehlgreift, irrt er noch als Meister. Den Preis möchten wir dem geradezu klassischen Allegretto con variazioni geben, das an Brahms'sche Vorbilder heranreicht, ohne sich der Schablone des

Nachahmens zu bedienen. Die Novität wirkte sensationell wie eine neue Offenbarung des zielsicheren Fortschreitens in der Kunst, und das Auditorium erhob sich von den Sitzen, um den immer wieder hervorgerufenen Wundertäter, einen schlichten, bescheidenen Mann, zu begrüßen.“

Am 29. November 1914 spielten die Wiener Philharmoniker unter Felix Weingartner (1863-1942) erstmals Schmidts Zweite Symphonie, und der Komponist dankte Dirigent und Orchester überschwänglich: „Sie haben alles weit überboten, was ich mir jemals nur vorstellen konnte.“ Die Wiener Philharmoniker spielten das Werk später unter Franz Schalk auch auf Reisen, so 1928 zum ersten Mal in Paris. Einzigartig steht eine glücklicherweise als Aufnahme erhaltene Aufführung der Wiener Philharmoniker vom 28. September 1958 unter der Leitung von Dimitri Mitropoulos da, die in ihrer expressiven Spannkraft und korrelativen Intensität bis heute ohnegleichen ist.

1972 veröffentlichte die Universal Edition eine von Karl Trötzmüller (1908-82) im Auftrag der Franz-Schmidt-Gemeinde Wien herausgegebene und mit einem umfangreichen Vorwort versehene kritische Neuausgabe von Partitur und Stimmen der Zweiten Symphonie, die mittlerweile vergriffen ist und hiermit als unveränderter Nachdruck vorgelegt wird. Trötzmüller erstellte die Neuausgabe einzig auf Grundlage des Partitur-Autographs, denn der Erstdruck war von Schmidt, wie es seine Gepflogenheit war, mitnichten korrigiert worden und enthielt eine Vielzahl teils gravierender Fehler. Hierzu und des weiteren bemerkte der Herausgeber, selbst einstiger Schüler des Komponisten, im Januar 1972: „Die Erstdruck-Partitur kann auch nicht dadurch als autorisiert gelten, dass aus ihr Schmidt sein Werk selbst dirigiert hat. Immerhin entrang sich ihm bei solcher Gelegenheit die brummige Bemerkung, es seien noch viele Fehler drin. Auf die Wiedergabe konnten sie sich freilich nicht auswirken; denn in den Erstdruck-Spielstimmen (einige Monate später als die Partitur erschienen) waren wieder andere (und weniger) Fehler, die ihrerseits von der Klangpracht des Werkes aufgesogen wurden, ihm also nichts anzuhaben vermochten. [...]

Über die richtigen Noten (Tonhöhen) lässt Schmidts Niederschrift seiner Zweiten Symphonie keinerlei Unklarheit. Hingegen erfolgte das Eintragen von Phrasierung und Dynamik mitunter ziemlich großzügig bis flüchtig. [...] Aufgabe der Revision ist es daher, das Manuskript in diesen Belangen musikalisch sinngemäß auszulegen und so zu präzisieren, wie das für den Druck nun einmal nötig ist. Dies betrifft besonders die genaue Begrenzung der Bögen. [...] Der kritische Charakter der Neuausgabe erfüllt sich gerade darin, das Werk so vorzulegen, wie es vom Komponisten für die Praxis gemeint war. Alle Probleme, die das Manuskript offen lässt, wurden daher in gewissenhafter Prüfung so entschieden, wie dies der Komponist, darum befragt, selbst getan hätte. Beim Erstdruck wurde eine solche Befragung bedauerlicherweise versäumt. Nun stehen hierfür nur indirekte Methoden zur Verfügung, also ein Schließen gemäß musikalischer Logik, aber auch nach Schmidts ‚organologischen‘ Gesichtspunkten. Wo immer das Manuskript einen sonst nicht entscheidbaren Deutungsspielraum lässt, habe ich derjenigen Lesart den Vorzug gegeben, die für die Ausführenden die spieltechnisch vorteilhaftere ist, und glaube damit der Intention des Komponisten am nächsten zu kommen. [...] Wenn von zwei analogen Stellen die eine unklar oder unkomplett bezeichnet ist, liegt es nahe, sie nach der anderen zu berichtigen. Davon wurde hier aber nur in wirklichen Notfällen Gebrauch gemacht, oder wenn bloß die eine von solchen Stellen eine Nachbesserung des Komponisten erkennen lässt. Darüber hinaus wurde jede Angleichung vermieden, damit auch im Druck die Mannigfaltigkeit der Niederschrift möglichst erhalten bleibe. [...] Ähnlich heikel ist die Abgrenzung bloßer Schreibzufälligkeiten von noch Sinnhaftem. Beispielsweise können geringe Phrasierungsunterschiede gleichlaufender Bläserstimmen einfach durch Flüchtigkeit beim Eintragen der Bögen entstanden sein; es könnte dahinter aber auch die Absicht verschieden verteilter Atemstellen liegen. Soweit im Druck irgend möglich, wurde also auch in solchen Zweifelsfällen die Schreibart des Manuskripts beibehalten.“

Was die Erstellung des Orchestermaterials betrifft, so bemerkte Trötzmüller, dass „das Ideal der genauen Übereinstimmung von Partitur und Spielstimmen in diesem Fall nicht ganz erreichbar ist. Denn gern bin ich dem in Musikerkreisen oft gehörten und auch vom Verlag befürworteten Wunsch nachgekommen, Schmidts bisweilen zu komplizierte Notationsweise für die Spieler zu vereinfachen. [...] Wenn in den neuen Spielstimmen noch öfter, als bereits in der Partitur zu finden, von enharmonischer Umschreibung zwecks leichter Lesbarkeit Gebrauch gemacht wird, ist das also ein harmloses Verfahren und nur zum Nutzen der Wiedergabe des Werkes. [...] Das klingende Ergebnis bleibt ja das gleiche, und auch die Intonationsgenauigkeit hängt nur von der richtigen Tonvorstellung ab, nicht von der Notation. [...] Während die Partitur also Schmidts Orthographie und Akzidenziengebrauch manuskriptgetreu wiedergibt, wurden die Stimmen diesbezüglich den Bedürfnissen der Spieler angepasst.“

Nach einem 32 der Erwähnung für wert befundene Stellen erläuternden kritischen Bericht lässt sich Trötzmüller dann noch eingehend auf die „Erörterung der sehr wichtigen Tempofrage“ ein und merkt eingehend an: „Wie empfindlich Schmidt in dem Punkt war, zeigt sich an dem Ärger, den er darüber sogar mit Schalk hatte, so dass er die Symphonie später nicht mehr von ihm dirigiert wissen wollte, wie einem an seinen Intimus Wunderer gerichteten Brief (4. Sept. 1926) zu entnehmen ist, den die Franz-Schmidt-Gemeinde verwahrt. Es ging darum, wer den erkrankten Komponisten als Dirigent der Symphonie ersetzen könnte. Neben Wunderer ‚als todsichere Reserve‘ zieht Schmidt nur Leopold Reichwein (1878-1945) und Robert Heger (1886-1978) in Betracht. ‚Gegen jede andere Vertretung würde ich mich heftigst auflehnen, besonders gegen die durch Schalk. Ich verehere ihn sehr und liebe ihn sogar; aber um die Tatsache, dass diesem Manne die Es-dur Symphonie vor 13 Jahren gewidmet wurde und er heute noch keine Ahnung davon hat und es ihm bisher nicht gelungen ist, sie auch nur einmal ohne Katastrophe durchzudirigieren, komme ich nicht herum.‘ Noch härtere Äußerungen brauchen hier nicht mehr angeführt zu werden, vielmehr sei versucht, das Werk in Zukunft vor ähnlichem Missgeschick zu bewahren durch eine Vermittlung jener vermissten ‚Ahnung davon‘. Sie besteht, kurzgefasst, in der Einsicht, dass dem einen Thema, aus dem sich die ganze Symphonie entwickelt, auch ein Grundtempo entspricht, das alles zusammenhält und über Modifikationen und Proportionen hinweg stets wirksam bleibt.“

Bei der Besprechung der Temporelationen im Kopfsatz und im Mittelsatz bemerkt der Herausgeber u. a.: „beide Sätze haben das gleiche Grundtempo, die Achtel des Allegrettos sind von gleicher Schlagdauer wie die Viertel im ‚Hauptzeitmaß‘ des ersten Satzes.“ Später schreibt er: „Eigentlich problematisch wird die Tempofrage erst im Finale. Die richtige Gestaltung dieses Satzes ist schwierig, und auf ihn beziehen sich denn auch Schmidts erwähnte Klagen. Eine Schlüsselrolle kommt dem Tempo der Fuge zu, die das Finale eröffnet. Meist wird die Bezeichnung ‚Langsam‘ missdeutet. Richtig verstanden, ist sie bloß eine Charakterisierung der bereits mit der Notation vorliegenden Viertelbewegung. Wird dieses ohnehin langsame Tempo zusätzlich verlangsamt, so dauert die Fuge zu lang und gefährdet dadurch das formale Gleichgewicht. [...] Auch soll ja die Fuge nicht bloß als langsame Einleitung zum Rondo wirken; vielmehr sind Fuge und Rondo formal verschränkt. Im Streicher-Mittelteil der Fuge (T. 35 ff.) erscheint erstmalig das Rondothema, in

Ges-Dur, wie soeben entstehend aus melodischen Anklängen an die 8. Variation. Andererseits tritt das Fugenthema im gesamten Finale immer wieder auf, auch als Umkehrung und in Engführungen. [...] Alles zusammengenommen ist es Schmidt gelungen, mit diesem Finale selbst die erlauchtesten Vorbilder choralgekrönter Symphonien noch zu überbieten. [...] Wenn als verifizierendes Beispiel Dimitri Mitropoulos hervorgehoben sei, so deshalb, weil dieser große Weltbürger griechischer Herkunft mit seiner grandiosen Aufführung der Symphonie in einem Konzert der Wiener Philharmoniker im Sept. 1958 zugleich die Fama widerlegt hat, das Verständnis für Schmidts Musik sei regional begrenzt.“

Christoph Schlären, Oktober 2013

Aufführungsmaterial ist vom Verlag *Universal Edition, Wien* (www.universaledition.com), zu beziehen.

Franz Schmidt

(b. Bratislava, 22 December 1874 — d. Perchtoldsdorf, 11 February 1939)

Symphony No. 2 in E-flat major

(1911-13)

I Lebhaft (p. 1)

II Allegretto con variazioni. Thema. Einfach und zart (p. 66) – Var. I (p. 67) – Var. II. Etwas fließender (p. 68)

Var. III. Schnell und leicht (p. 69) – Var. IV (p. 70) – Var. V. Sehr schnell (p. 74) – Var. VI. Langsam und ruhig

Var. VII. Sehr schnell – Var. VIII. Sehr leidenschaftlich, nicht zu schnell (p. 84) – Var. IX. Scherzo. Sehr lebhaft (p. 92) Var. X. Trio.

Sehr ruhig (p. 110) – Tempo I. Scherzo (p. 118)

III Finale. Langsam (p. 137) – Ruhig und fließend (p. 145) – Etwas lebhafter (p. 150) – Ruhig (p. 154)

Sehr ruhig (p. 157) – Ruhiges Hauptzeitmaß (im Verlaufe des Satzes nach und nach zu steigern) (p. 161)

Wieder ruhiger, doch sogleich wieder allmählich steigern (p. 166) – Breit (p. 171)

Das Zeitmaß ist bis zum Schlusse lebhaft zu steigern (p. 181)

Preface

To his adherents, Franz Schmidt was, after Anton Bruckner and Gustav Mahler, the leading composer in the great Austrian symphonic tradition spawned by Romanticism. Yet he was denied the immediate impact that these two masters exercised on the public, and today his name tends to be mentioned alongside such contemporaries as Hans Pfitzner, Max Reger, Siegmund von Hausegger, or Karl Weigl. Schmidt's luxuriant style, verging on excess, is distinctive to a degree, and he stands at the pinnacle of his age in contrapuntal artistry and harmonic complexity. Of his four symphonies, the one appearing in the present volume – the *Second* – is the most complex and poses the greatest challenges to orchestral musicians.

Franz Schmidt began by studying piano with Theodor Leschetizky (1830-1915), a former pupil of Carl Czerny and Simon Sechter who taught countless master pianists, including Ignaz Paderewski, Artur Schnabel, Ignace Tiegeman, Ignaz Friedman, Mieczyslaw Horszowski, Benno Moiseiwitsch, Ossip Gabrilowitsch, Mark Hambourg, Severin Eisenberger, and Paul Wittgenstein. But he left at loggerheads with his teacher and enrolled at the conservatory of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna (1888-96), where he studied composition with Robert Fuchs (1847-1927) and cello with Ferdinand Hellmesberger (1863-1940). From 1896 to 1911 he played cello in the Vienna Philharmonic, after which he was, until 1914, the solo cellist of the court opera orchestra (now the orchestra of the Vienna State Opera). Beginning in 1914 he served as professor of piano at the Vienna Academy of Music, becoming its director in 1925. Among his best-known students were the pianist Friedrich Wührer (1900-1975) and the composers Theodor Berger (1905-1992), Alfred Uhl (1909-92), and Marcel Rubin (1905-1995). In the final two years of his life ill health forced him to retire from all his offices. His most famous work is the oratorio *Das Buch mit sieben Siegeln* (The Book with Seven Seals, 1935-37). He was unable to complete his late cantata *Deutsche Auferstehung* (German Resurrection, 1938-39), but used the time to write his *Second Quintet* in A major for clarinet, string trio, and piano left-hand, and the *Toccata in D minor* for piano left-hand, both commissioned by his tireless benefactor, Paul Wittgenstein (1887-1961).

The first three of Schmidt's four symphonies were written far apart: No. 1 (E major) in 1896-99, No. 2 (E-fat major) in 1911-13, and No. 3 (A major) in 1927-28 (the latter won second prize at the International Schubert Competition in 1928). They were followed in 1932-33 by his most frequently played symphony, the *Fourth* (C major), written as “a Requiem for my daughter,” who had died shortly after childbirth.

Originally Schmidt wanted to write a piano sonata in 1911, but in the event it turned into a new symphony. His friend, the oboist Alexander Wunderer (1877-1955), whose name is familiar to today's musicians chiefly through his arrangement of Joseph Haydn's (possibly spurious) *Oboe Concerto*, informs us that parts of the score to the *Second Symphony* were already complete by early 1912. Schmidt specifies the precise dates: “this version begun on 12 April 1911”; the end of the opening movement is dated “Vienna, 20 July 1911,” that of the second movement “afternoon of 12 September 1912,” and the finale “Welsberg, 24 July 1913.” He reported the work's completion to Wunderer from Welsberg on 19 August 1913: “The symphony is finished but not submitted, and thus in my hands.” He dedicated the work to the conductor of the court opera orchestra, Franz Schalk (1863-1931), who premièred it on 3 December 1913 in a concert given at the Gesellschaft der Musikfreunde by the court opera orchestra, along with two works by Hermann Grädener (1844-1929): the rhapsody *Der Spielmann* for solo voices, chorus, and orchestra, and the *First Violin Concerto* with the solo part played by Silvio Floresco (1875-1945). The opening movement, highly demanding in its convoluted motivic workmanship, is followed by a set of variations as the middle movement. This movement is especially remarkable in that the final two variations take the form of a symphonic scherzo embedded thematically and architecturally in the slow movement, which thus ends with a third movement. The finale begins as a broadly flowing five-voice fugato on a subject derived from the variation theme. Schmidt's pupil and amanuensis Robert Wagner (1915-2008), who completed *Deutsche Auferstehung*, sums up the movement as “a

large development section that also draws on the opening movement. It is laid out as a grand crescendo and culminates by presenting the variation theme as a chorale, thereby bringing the work to a close.”

The first edition of Schmidt’s *Second Symphony* was published by Universal Edition, Vienna, in 1914; a piano reduction, prepared Alexander Wunderer in summer 1914, appeared the following year. Brahms’s biographer Max Kalbeck (1850-1921), in his review of the première for the *Wiener Tagblatt*, had this to say about it: “The variations allow the song- and dance-crazed peoples of the dual monarchy to pass in review. Slavonic, Hungarian, Italian, Polish, and German idioms alternate or interweave, not in blatant cacophony, but in a concert of well-formed dissonances yearning for harmonic resolution. Here, as everywhere else in this work, Schmidt is a master of the composer’s craft; even when he occasionally slips, he errs as a master. We would award the prize to the almost classical *Allegretto con variazioni*, which approaches Brahmsian models without resorting to stereotype imitation. This new work sounds sensationally like a fresh revelation of teleological progress in art, and the listeners rose from their seats to welcome the miracle worker – a plain, modest man – as he was summoned again and again to the stage.”

On 29 November 1914 the Vienna Philharmonic, conducted by Felix Weingartner (1863-1942), gave their first reading of Schmidt’s *Second Symphony*. The composer effusively thanked the conductor and orchestra: “You have far exceeded anything I could ever have imagined.” Later the same orchestra played the work on tour under Franz Schalk, including the Paris première (1928). One unique reading, fortunately preserved on disc, was given by the Vienna Philharmonic under Dimitri Mitropoulos on 28 September 1958 – a performance without peer for its expressive verve and concomitant intensity.

In 1972 Universal Edition, at the behest of the Franz Schmidt Association in Vienna, issued a new scholarly-critical edition of the *Second Symphony* in score and parts, edited and supplied with a lengthy preface by Karl Trötz Müller (1908-1982). It is this edition, now out of print, that we present here in a faithful reproduction. Trötz Müller based his new edition solely on the autograph score, for Schmidt, as was his wont, declined to proofread the first edition, which thus abounds in errors, some of them quite severe. In January 1972 the editor, himself a former pupil of Schmidt, commented on this and other points:

“The first edition in full score cannot be considered authorized even though Schmidt himself conducted the work from it. After all, such occasions coaxed him to the grumpy comment that it still had lots of mistakes. To be sure, they could not affect the work’s performance, for the first edition in parts, issued a few months after the full score, contained different (and fewer) mistakes that were in turn absorbed by the work’s radiant sound and were thus incapable of doing it any harm. [...] Schmidt’s fair copy of the *Second Symphony* leaves no doubts as to the correct pitches, but his insertion of phrasing and dynamics ranged at times from fairly generous to perfunctory. [...] The task of our revision is thus to interpret the musical meaning of the manuscript in these respects and to make it more precise, as is necessary for publication purposes. In particular this involves the exact placement of slurs. [...] The critical character of our new edition resides in presenting the work in the manner intended by the composer for performance. Every question left open by the manuscript was thus answered, after conscientious examination, as the composer himself would have answered it if asked. In the case of the first edition, such questioning was regrettably neglected. This approach will only permit indirect methods – that is, inferences based on musical logic, but in accordance with Schmidt’s ‘organological’ viewpoints. Wherever the manuscript was indecisive but otherwise left leeway for interpretation, I preferred readings that favor the players, and feel that in doing so I have come closest to the composer’s intentions. [...] Where analogous passages are marked ambiguously or incompletely, it seemed natural to correct the one on the basis of the other. But I did so only where absolutely necessary or where only one of the passages reveals improvements from the composer. Moreover, I have avoided any form of standardization so as to preserve the manuscript’s diversity to the greatest possible extent. [...] Equally precarious is the distinction between meaningful markings and mere slips of the pen. For example, insignificant phrasing discrepancies in parallel wind parts may have originated simply from carelessness when the marks were entered, but they may also indicate the intention of staggered breathing. In sum, in such cases of doubt the writing in the manuscript was retained as far as the printing process will allow.”

Regarding the preparation of the orchestral material, Trötz Müller remarked that

“in this case the ideal of complete consistency between score and parts is unattainable. I have gladly acceded to the request, often heard among musicians and seconded by the publishers, that Schmidt’s sometimes overly complex notation be simplified for the players. [...] If the new parts make greater use of enharmonic equivalence than the score in order to make the music easier to read, this is a harmless procedure that can only benefit the work in performance. [...] The sonic result remains the same, of course, and even accuracy of intonation depends on the correct image of a pitch, not on its notation. [...] In sum, if the score faithfully reproduces the orthography and treatment of accidentals in Schmidt’s manuscript, the parts were adapted in this respect to meet the needs of performers.”

After a critical commentary on thirty-two passages deemed worthy of mention, Trötz Müller returns at length to a “discussion of the very important question of tempo”:

“Just how sensitive Schmidt was on this point is shown by the annoyance it caused him, even with Schalk. He wanted Schalk never to conduct the work again, as we know from a letter he sent to his close friend Wunderer (4 September 1926), preserved in the Franz Schmidt Association. The point was who should conduct the symphony in lieu of the ailing composer. Besides Wunderer as an ‘ace in the hole,’ the only conductors Schmidt deems worthy of consideration were Leopold Reichwein (1878-1945) and Robert Heger (1886-1978): ‘I would be violently opposed to any other substitute, least of all Schalk. I hold him in very high esteem, and even love him, but I can’t ignore the fact that although this man received the dedication of my E-flat major Symphony thirteen years ago he still hasn’t the merest inkling of it and has never conducted it all the way through without a disaster.’ There is no need here to list Schmidt’s even testier opinions; instead, we should attempt in the future to preserve the work from similar mishaps by conveying the ‘merest inkling’ that Schalk allegedly lacked. Briefly put, it consists in recognizing that the single theme from which the entire symphony evolves also has a basic tempo that holds everything together and remains constantly in effect, above and beyond all modifications and proportions.”

In his discussion of tempo relations in the opening and middle movements, the editor remarks that “both movements have the same

basic tempo; the eighth notes of the *Allegretto* have the same duration as the quarter notes in the ‘main tempo’ of the first movement.”

Later he writes:

“The question of tempo only becomes truly problematical in the finale. It is difficult to render this movement properly, and Schmidt’s aforementioned complaints relate to it. A key rule attaches to the tempo of the fugue that opens the finale. Usually the term ‘*Langsam*’ is misconstrued. Properly understood, it merely characterizes the quarter-note motion already present in the notation. If this already slow tempo is taken still more slowly, the fugue will last too long and upset the formal balance. [...] Further, the fugue should not sound simply like a slow introduction to the rondo; rather, it and the rondo formally interlock. The fugue’s central string section (mm. 35 ff.) presents the first statement of the rondo theme in G-flat major, just as it emerges from the melodic echoes of Variation 8. On the other hand, the fugue subject recurs throughout the finale, even in inversion and stretto. [...] All in all, with this finale Schmidt has succeeded in outdoing even the most illustrious symphonic models ending in a crowing chorale. [...] As exemplary corroboration we need only mention Dimitri Mitropoulos, a great cosmopolite of Greek ancestry, whose grandiose reading of the symphony, in a concert of the Vienna Philharmonic in September 1958, put paid to the myth that an appreciation of Schmidt’s music is geographically limited.”

Translation: J. Bradford Robinson

For performance materials please contact the publisher *Universal Edition, Vienna* (www.universaledition.com).