

SCHUBERT

Oktett in F

Octet in F major

D 803 – op. post. 166

Herausgegeben von / Edited by
Arnold Feil

Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe
Urtext of the New Schubert Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 302

VORWORT

„In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumentalsachen, denn ich componirte 2 Quartetten für Violinen, Viola u. Violoncelle [a-Moll, D 804; d-Moll, D 810] u. ein Octett [F-Dur, D 803], u. will noch ein Quartetto schreiben [nicht ausgeführt], überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen. – Das Neueste in Wien ist, daß Beethoven [am 7. Mai 1824] ein Concert gibt [...] Weñ Gott will, so bin auch ich gesoñen, künftiges Jahr ein ähnliches Concert zu geben.“

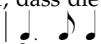
So berichtet Schubert am 31. März 1824 seinem Freund Leopold Kupelwieser nach Rom in einem längeren, im ersten Teil von großer Niedergeschlagenheit zeugenden Brief. Um sich den Weg zu bahnen zur großen Sinfonie – womit kaum eine bestimmte Sinfonie gemeint sein dürfte sondern die Gattung –, schreibt er Streichquartette und ein größeres Kammermusikwerk für Streicher und Bläser, nimmt er sich Beethoven zum Vorbild, doch wählt er als Modell für das Oktett keines von dessen späten Werken, deren Entstehung und Veröffentlichung er miterlebt, sondern das Septett opus 20 aus den Jahren 1799/1800. Sicherlich hat ihn dazu auch die Tatsache bewogen, dass Beethoven mit dem Septett (so sehr es sich aus der älteren Literatur der Divertimenti und Serenaden herleitet) einen neuen Typ innerhalb der Gattung Kammermusik für Streicher und Bläser geschaffen und damit überaus großen Erfolg gehabt hat, und dass die vielen alsbald erscheinenden Werke dieses Typs ebenfalls erfolgreich gewesen sind, und zwar gerade wenn sie, wie etwa das Septett von Konradin Kreutzer, das Modell erkennen ließen. Beethoven selbst soll über diesen Erfolg freilich ärgerlich gewesen sein, weil, was die Beliebtheit des Werkes vor allem ausmacht: Vollkommenheit der äußeren Anlage, Leichtigkeit, Natürlichkeit und Glanz der klanglichen Erscheinung, nur eine Seite der Komposition ist und nicht eben die wesentliche. Eher dies könnte auch Schubert bewogen haben, das Septett als Vorlage zu neh-

men: die Einsichtigkeit des musikalischen Vorfahrens. Hier nämlich, am frühen Beispiel, scheint Beethovens Technik des Satzbaus noch ganz durchschaubar zu sein; hier wohl glaubte Schubert im Verfahren des Nachkomponierens am ehesten lernen zu können, was ihm satztechnisch für die große Sinfonie wichtig gewesen ist. Obgleich das Oktett also zunächst als ein Werk des Studiums auf dem Wege zur großen Sinfonie entstanden sein dürfte, hat Schubert es, zusammen mit anderen Werken, zwei Jahre später den Leipziger Verlegern Breitkopf & Härtel und Heinrich Albert Probst in nahezu gleichlautenden Briefen – erfolglos – angeboten. Er hielt das Werk für gelungen.

Im ersten Satz geht auch bei der Reprise dem Hauptsatz die Adagio-Einleitung – freilich verkürzt – voraus (Takt 193ff.). Hier notiert Schubert diese Einleitung jedoch nicht mehr als Adagio, sondern innerhalb des Allegros in doppelten Notenwerten. Das Tempo ist – bei aller möglichen Modifikation im musikalischen Vortrag – natürlich dasselbe. Wir finden also hier, ähnlich wie in anderen Werken, Schuberts Vorstellung vom Verhältnis der beiden Bewegungsarten in Einleitung und Hauptsatz in der Notation fixiert: die Viertel gehen im Allegro doppelt so schnell wie im Adagio der Einleitung.

Für den zweiten Satz ist im Autograph „Adagio“ vorgeschrieben, im Erstdruck „Andante un poco mosso“. Dies weist keinesfalls auf eine Verschiedenheit in der Auffassung des Tempos hin, sondern nur in der der Bewegungseinheit. Während Schubert an die Bewegungsart im Hauptteil der Komposition denkt und also für die punktierten Viertel Adagio vorschreibt, denkt der Herausgeber des Erstdrucks 1853 an Abschnitte, in denen die Achtel die Bewegung bestimmen (Takt 22ff., deutlicher Takt 104ff.), und diese gehen tatsächlich Andante un poco mosso.

Die rhythmische Eigenart des dritten Satzes hat man immer wieder bewundert. Sie beruht

darauf, dass die Takte des punktierten Rhythmus  jedes mal – von wenigen charakteristischen Ausnahmen abgesehen – mit einem Akzent versehen und dadurch gegenüber den anders rhythmisierten und stets unakzentuiert bleibenden Takten metrisch hervorgehoben sind (Bewegungseinheit ist der ganze Takt). Damit ist die Möglichkeit für die Bildung von Gruppen (am Anfang: betont – betont – unbetont – unbetont) gegeben, deren Charakter in erster Linie rhythmisch ist, und zwar eher tänzerisch-rhythmisch denn musi-

kalisch-rhythmisch im engeren Sinne. – Das Thema des Variationensatzes hat Schubert von dem Duett (Andantino) *Gelagert unterm hellen Dach* aus seinem Singspiel *Die Freunde von Salamanka* (D 326; November-Dezember 1815) übernommen; ein Grund für die Übernahme ist nicht bekannt. Es gehört zu einem bei Schubert öfter begegnenden Typ des liedhaft gebauten $\frac{2}{4}$ -Andante-Themas, der sich besonders für Variationen eignet.

Arnold Feil

ZUR EDITION

Die Interpretation dynamischer Vorschriften stellt in Schuberts Musik vor gewisse Schwierigkeiten, dies betrifft insbesondere die Betonungszeichen *fz* (*sfz*, *ffz*) und *fp* (*sfp*) und die Akzente (>). Durch diese markiert Schubert, was melodisch, harmonisch und rhythmisch hervorzuheben ist: sie verdeutlichen die Struktur des Satzes – oft aber sind sie auch nur aus dem Impetus des Schreibens gesetzt. Nicht überall sind diese Zeichen mit Sicherheit den einzelnen Instrumenten zuzuweisen und dem musikalischen Verlauf einzuordnen; offensichtlich resultiert ihre Häufigkeit manchmal auch aus noch nicht ganz ausgereiften Vorstellungen von der Struktur des Satzes. Akzent (>), *fz* (*sfz*) und *fp* (*sfp*) sind häufig synonym verwendet und können füreinander eintreten. Dennoch haben die Herausgeber nur dort, wo mehrere dieser Betonungszeichen gleichzeitig beziehungsweise nebeneinander in derselben Funktion auftreten, angeglichen, um Verwirrung zu vermeiden. Wo *ff* und *fz* zusammen begegnen, bezeichnet das erste die dynamische

Situation allgemein, während das zweite im Hinblick auf eine rhythmische Struktur eine besondere Betonung fordert.

Zusätze der Herausgeber sind folgendermaßen gekennzeichnet: Buchstaben und Ziffern durch Kursive (da die Ziffern 3 und 6 bei Triolen und Sextolen etc. jedoch immer kursiv erscheinen, sind hier die ergänzten kleiner gestochen); Hauptnoten, Akzidentien vor Hauptnoten, Pausen, Punkte und Striche, Fermaten und Ornamente durch Kleinstich; Akzentzeichen, Notenhälse, Crescendo- und Decrescendo-Gabeln durch dünneren Stich, Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Akzidentien vor solchen Noten durch eckige Klammern.

Ohne Kennzeichnung werden ergänzt: Akzidentien, die sich aufgrund von Schuberts Notierungsweise als selbstverständlich ergeben; Warnungsakzidentien, die durch andere Stimmen oder Parallelstellen belegt sind; fehlende Schlüssel; fehlende Ganztaktpausen; Bogen von der Vorschlags- zur Hauptnote.

PREFACE

"I have done little new by way of lieder. In compensation I have tried my hand at several instrumental things, for I have composed two quartets for violins, viola and violoncello [A minor, D 804; D minor, D 810] and an octet [F major, D 803] and will write yet another quartet [not carried out]. Indeed, in this way I hope to prepare the way to the full-scale symphony. – The latest news in Vienna is that Beethoven will give a concert [on 7 May 1824] ... I too am inclined to give a similar concert next year, God willing."

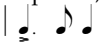
Thus Schubert, writing on 31 March 1824 to his friend Leopold Kupelwieser in Rome, in a lengthy letter whose first section is decidedly low-spirited. In order to prepare the way to the full-scale symphony – by which he doubtless meant the genre as a whole rather than any specific work – he wrote string quartets and a large-scale piece of chamber music for strings and winds, taking Beethoven as his guide. But rather than patterning his Octet on any of Beethoven's late work, the genesis and publication of which Schubert followed at first hand, he instead took as his model the Septet, op. 20, written between 1799 and 1800. Surely one motive for doing so was the fact that with the Septet (notwithstanding its close connection to the earlier *divertimento* and *serenade* literature) Beethoven created a new species in the genre of chamber music for strings and winds, and in the process achieved considerable success. Equally successful were the many similar works that appeared shortly thereafter, especially those, as in the case of Konradin Kreutzer's Septet, that openly drew on the original model. Beethoven himself is said to have been annoyed at the work's success since the aspects that contributed to its popularity – perfection of formal design, lightness, naturalness and brilliance of sound – were only one side of the composition, and not its most important side. It was most likely the latter consideration – the intelligibility of the Septet's

compositional technique – that led Schubert to adopt the work as his model. The Septet was an early instance in which Beethoven's method of composition was still transparent, and Schubert probably believed that by recasting this piece he stood the best chance of mastering the techniques required for a full-scale symphony. In short, although the Octet originated primarily as a student's effort on the way to the symphony, two years later Schubert offered it for publication – unsuccessfully – to the Leipzig houses of Breitkopf & Härtel and Heinrich Albert Probst, enclosing other works and almost identical covering letters. He evidently considered the work to be a success.

The exposition of the first movement is preceded by an Adagio introduction which is likewise repeated, albeit abbreviated, in the recapitulation (bars 193ff.). Rather than writing out the introduction as an Adagio, however, Schubert includes it in double note-values within the Allegro. Allowing for variations in performance, the tempo of course should remain the same. As in other works, we find that Schubert's notion regarding the tempo relation between the introduction and the exposition is fixed in his notation: the quarternotes are twice as fast in the Allegro as in the Adagio of the introduction.

The second movement is given the tempo mark "Adagio" in the autograph manuscript, but "Andante un poco mosso" in the first edition. This by no means indicates a different notion of the movement's tempo, but rather of its unit of measurement. Whereas Schubert was thinking of the character of the main section of the movement, and thus wrote "Adagio" for the dotted quarters, the publisher of the first edition of 1853 had in mind those passages in which an eighth-note motion predominates (bars 22ff., or more clearly bars 104ff.). These passages indeed flow at *Andante un poco mosso*.

The rhythmic peculiarity of the third move-

ment has always been an object of admiration. It stems from the fact that, apart from a few characteristic exceptions, the bars with the dotted rhythm  are accented and thereby stand out metrically from those in other rhythms, which invariably remain unaccented (the unit of measure is the entire bar). This causes the bars to fall into groups (at the opening: accented – accented – unaccented – unaccented) whose character is primarily rhythmic, imparting a dance-like rather than strictly rhythmic atmosphere to the whole.

Schubert took the theme of the variation movement from the duet “Gelagert unterm hellen Dach” (Andantino) of his singspiel *Die Freunde von Salamanka* (D 326), written in November and December of 1815. It is not known why he did so. The duet belongs to the category, often encountered in Schubert’s music, of lied-like melodies in $\frac{2}{4}$ andante, a category especially well-suited for variation treatment.

Arnold Feil

(translated by J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

To interpret Schubert’s dynamic markings, especially the accent signs *fz* (*sfz*, *ffz*) and *fp* (*sfp*) as well as the accent mark (>) certain points need to be clarified. Schubert used these marks to indicate which aspects of the melody, harmony or rhythm are to be emphasized: they clarify the structure of the musical fabric, though often they merely reflect the impetus of the composer. They cannot always be assigned unambiguously to particular instruments or incorporated within the flow of the music; in some cases their frequency evidently resulted from the uncertainty as to the final structure of the music.

The accent mark (>), *fz* (*sfz*) and *fp* (*sfp*) are often used synonymously and interchangeably. Nevertheless, only in those passages where several of these marks occur simultaneously or successively with the same meaning have we made them consistent in order to avoid confusion. Where *ff* and *fz* occur together, the first refers to the dynamic level in general

whereas the second calls for a particular accent with respect to a rhythmic figure. Editorial additions are distinguishable as follows: Letterpress and figures by italics (since, however, the figures 3 and 6 in triplets and sextuplets always appear in italics, additions in this case are printed small); principal notes and their accidentals, rests, dots, pauses and ornaments by small print; accents, notestems, crescendo and decrescendo “hairpins” by lighter print; phrasing by dotted slurs; appoggiaturas and grace-notes, together with their accidentals, by square brackets.

The following have been supplied without comment: accidentals which on the basis of Schubert’s style of notation can be taken for granted; precautionary accidentals whose applicability is verified by other parts or analogous passages; missing clefs; missing whole-bar rests; slurs from appoggiatura to principal note.

© by Bärenreiter