

SCHUBERT

Sinfonie Nr. 2 in B

Symphony No. 2 in B-flat major

D 125

Herausgegeben von / Edited by

Arnold Feil

Christa Landon

Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe

Urtext of the New Schubert Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 402

VORWORT

Als Schubert im Dezember 1814 die Arbeit an dieser Sinfonie beginnt, ist er bereits Schulgehilfe bei seinem Vater. Dennoch dediziert er sie (wie eine Stimmenkopie von 1816 nachweist) diesmal ausdrücklich dem Direktor des Stadtkonvikts, Dr. Innozenz Lang. Wahrscheinlich hofft er, das Stiftsorchester würde die Sinfonie spielen, auch wenn er selbst nicht mehr mitspielte, eventuell sogar vor größerem Publikum. Immerhin hat er seit der Vollendung seiner ersten Sinfonie Ende Oktober 1813 allerhand kompositorische Erfahrung gesammelt und vor allem im Unterricht bei Antonio Salieri viel gelernt. Deutlicher als in der ersten Sinfonie weicht Schubert von den klassischen Normen seiner Vorbilder ab – und bleibt Haydn und Mozart doch mehr verbunden als dort: die Proportionen der einzelnen Satzteile sind ausgewogener und eine stärkere Orientierung am ‚klassischen Ton‘ bewirkt die Konzentration der musikalischen Arbeit auf das Hauptthema.

Wie bei allen frühen Sinfonien Schuberts kennen wir auch hier den Anlass der Entstehung sowie den Ort und das Datum der ersten Aufführung nicht. Am ehesten kommt das aus den Streichquartett-Übungen bei Vater Schubert hervorgegangene Liebhaberorchester in Frage, das bis zum Herbst 1815 im Hause des Kaufmanns Franz Frischling in der Inneren Stadt, Dorotheergasse 1171, musiziert hat. Die erste öffentliche Aufführung fand erst am 20. Oktober 1877 im Londoner Crystal Palace durch August Manns, den Freund des großen englischen Schubert-Forschers Sir George Grove, statt.

Die autographen Partituren kaufte der Wiener Schubert-Sammler Nikolaus Dumba Anfang der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts für die Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel aus Schuberts Hinterlassenschaft und vermachte das Manuskript dann der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Die Partitur ist „schön und breit geschrieben“ und spricht „deutlich gegen

die oft wiederkehrende Behauptung, dass Schubert in seiner frühen Zeit immer zu wenig Notenpapier gehabt habe. Schubert's Handschriften aus frühesten Zeiten zeigen durchwegs kühne, große Schriftzüge, und eher eine Papierverschwendug als ein schonungsvolles Umgehen mit dem theuren Material.“ Ähnlich kurz und treffend wie den Duktus der Schrift hat Eusebius Mandyczewski im Revisionsbericht zur alten Gesamtausgabe auch Schuberts Arbeitsweise im Zusammenhang mit Korrekturen charakterisiert: „Die Themen in dieser Weise zu ändern, erst nachdem aus ihnen schon ein kleinerer oder grösserer Theil des Satzes entwickelt worden, ist bezeichnend für die Unbefangenheit und Frische, mit der Schubert seine Werke entwarf und auch gleich ausführte.“ Einen im Juni/Juli 1816 kopierten Stimmensatz schenkte Josef Doppler, ein Freund der Familie Schubert, der schon an den Streichquartett-Übungen in Schuberts Vaterhaus teilgenommen und lange Jahre im Liebhaberorchester bei Frischling und dann bei Otto Hatwig im Schottenhof mitgespielt hatte, im Jahre 1828 der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Welche Quelle diesen Stimmen als Vorlage diente, lässt sich nicht mehr feststellen; sie gehen jedoch kaum auf das erste Aufführungsmaterial zurück. Kopistenflüchtigkeiten sind manchmal, keineswegs aber überall verbessert. – Zum ersten Mal gedruckt wurde die Sinfonie in der Kritisch durchgesehenen Gesamtausgabe (Serie I, Nr. 2) durch Breitkopf & Härtel in Leipzig 1884; die Redaktion hatte Johannes Brahms.

Als Vorlage für den Text dieser Neuausgabe diente die autographen Partituren. Obgleich diese deutlich geschrieben ist, ergaben sich bei ihrer Edition, das heißt bei der Übertragung in den Druck, schwierige Probleme. Hierbei erst treten nämlich Inkonsistenzen, Flüchtigkeiten, auch Satzfehler in den Handschriften, die oft aus dem Impetus und der Eile des Niederschreibens, oft auch aus einer gewissen Sorg

losigkeit des Komponisten gegenüber der Komposition entstanden sein mögen, wirklich hervor. Der junge Schubert wollte seine frühen Sinfonien ja kaum als „gültige Werke“ verstanden und gewiss nicht im Druck veröffentlicht haben.

Das Hauptthema im ersten Satz lautete in den Takten 11, 15 und 19 zunächst so:



Erst durch Takt 23 wurde die endgültige rhythmische Gestalt entschieden, und Schubert verbesserte, was er bis dahin geschrieben hatte.

Über Entstehung, Quellenlage und weitere Einzelheiten der Überlieferung unterrichten ausführlich das Vorwort und das Beiheft *Quellen und Lesarten* zu Band V/1 der Neuen Schubert-Ausgabe (BA 5522).

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 oder 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 in den 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.

Schubert notiert Bläserpaare, mit Ausnahme der Flöten, jeweils auf einem System. Wenn eine der beiden Stimmen allein spielen soll, schreibt er „I“ („II“), „Solo“ oder „Solo I“ vor, oder er setzt Pausen für das andere Instrument. Nur in wenigen Fällen scheint die Vorschrift „Solo“ auch ein solistisches Hervortreten der Stimme zu meinen. Da Schuberts Notierung hierbei keine Konsequenz zeigt, ist sie nicht konserviert, sondern zugunsten einer besseren Übersichtlichkeit der neuen Partitur von Fall zu Fall umgeschrieben worden. Dabei ist „Solo“ und „Solo I“ stets als „I“ oder durch Pausen für das zweite Instrument wiedergegeben.

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, Pausen, Punkte und Striche, Fermaten und Ornamente durch Kleinstich; Akzentzeichen, Notenhälse, Crescendo- und Decrescendo-Gabeln durch dünneren Stich, Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Akzidenzen durch eckige Klammern.

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

PREFACE

When Schubert began work on this symphony in December 1814, he was already working for his father as a teacher's assistant. Nevertheless, as we can see from a set of parts copied out in 1816, he expressly dedicated the work to the headmaster of the City Seminary, Dr. Innozenz Lang. He probably hoped that the school orchestra, although he was no longer a member, would play the symphony, perhaps even to a large audience. He had, after all, gained a great deal of experience in composition since completing his First Symphony at the end of October 1813, especially from his lessons with Antonio Salieri. Here Schubert departs more markedly from the classical norms of his models than in the First Symphony, while remaining more closely attached to Haydn and Mozart. The movements are more balanced in their proportions, and a stronger orientation on the "classical inflection" caused him to focus the musical fabric on the principal theme.

As in all of Schubert's early symphonies, the reasons for its composition and the place and date of its first performance remain shrouded in mystery. The most likely vehicle was the amateur orchestra that emerged from his father's private string quartet sessions and met regularly until autumn 1815 at the home of the merchant Franz Frischling in the Viennese Inner City, Dorotheergasse 1117. The first public hearing did not take place until 20 October 1877, when August Manns, a friend of the great English Schubert scholar Sir George Grove, conducted the piece in London's Crystal Palace.

In the early 1880s Nikolaus Dumba, a Viennese collector of Schubertiana, purchased the autograph score from Schubert's posthumous papers for the Breitkopf & Härtel complete edition. He then bequeathed the manuscript to the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. The score, to quote Eusebius Mandyczewski's editorial notes for the old *Gesamtausgabe*, is "written in a fair and broad hand"

and "clearly contradicts the frequently heard claim that Schubert, in his early boyhood, never had enough manuscript paper at hand. Schubert's manuscripts invariably reveal bold and spacious penmanship and tend to suggest that he squandered his paper rather than carefully conserving this precious material." Mandyczewski found similarly curt and apt words to describe Schubert's approach to proofreading: "The fact that Schubert altered his themes in this manner, after developing a greater or lesser part of the musical fabric from them, is indicative of the carefree nonchalance with which he simultaneously drafted and finished his works."

In 1828 Josef Doppler, a friend of the Schuberts who had taken part in the family's domestic string quartet sessions and who played for years in the amateur orchestra under Frischling (and later under Otto Hatwig in the Schottenhof), gave the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna a set of parts written out in June or July of 1816. The source that served as a master copy for these parts can no longer be determined today, but it is most unlikely to have been the material used at the first performance. Errors of haste from the copyist have sometimes, but not always, been corrected.

The symphony was published for the first time by Breitkopf & Härtel in series 1, no. 2, of the old *Gesamtausgabe* (Leipzig, 1884). The editor was Johannes Brahms.

The text of our new edition is based on the autograph score. Although the manuscript is clearly written, its translation into print involved serious problems. It is only at this stage that manuscripts reveal patent inconsistencies, slips of the pen, or even compositional mistakes that may often arise from the vigor and haste of the writing or from the composer's carelessness toward his own composition. Young Schubert was hardly likely to have wanted his symphonies viewed as "finished

works of art", and he certainly did not want to have them published in print.

In mm. 11, 15 and 19 of the first movement, the principal theme initially read as follows:



Its final rhythmic form only came about as a result of m. 23, after which Schubert revised what he had written up to that point.

Detailed information regarding the origin and history of this work and its sources can be found in the *Vorwort* and the booklet *Quellen und Lesarten* accompanying Volume V/1 of the *Neue Schubert-Ausgabe* (BA 5522).

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.

Except for the flutes, Schubert always notated pairs of wind instruments on a single staff. If one of the two instruments is to play solo, he wrote "I" ("II"), "Solo" or "Solo I", or added rests for the other instrument. In very few cases did he write "Solo" to indicate that the part is meant to stand out. Since Schubert's notation is inconsistent in this respect we have not retained it; instead, for the sake of clarity, we have altered it in the new score as required by the context, replacing "Solo" or "Solo I" by "I" or by rests for the other instrument.

Editorial additions are indicated as follows: Letterpress and figures by italics (since, however, the figures 3 and 5 in triplets and sextuplets always appear in italics, additions in this case are printed small); principal notes, rests, dots, pauses and ornaments by small print; accents, note-stems, crescendo and decrescendo "hairpins" by lighter print; phrasing by dotted slurs; appoggiaturas and grace-notes, 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 notes.