

# SCHUBERT

Sinfonie Nr. 3 in D

Symphony No. 3 in D major

D 200

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 · Prag  
TP 403

# VORWORT

„Ganz ruhig und wenig beirrt durch das im Konvikte unvermeidliche Geplauder und Gepolter seiner Kameraden um ihn her, saß er am Schreibtischchen ... und schrieb leicht und flüssig, ohne viele Korrekturen fort, als ob es gerade so und nicht anders sein müßte.“ So beschreibt Schuberts Mitschüler Albert Stadler den jungen Komponisten in einem Bericht an Ferdinand Luib aus dem Jahre 1858. Das Autograph auch noch der dritten vollendeten Sinfonie, deren Niederschrift am 19. Juli 1815 beendet war, scheint Stadlers Erinnerung zu bestätigen: Skizzen oder Entwürfe zu diesem Werk sind nicht überliefert, die Partitur zeigt nur wenige Spuren der Arbeit an der Komposition. Mit unbegreiflicher Sicherheit hat der sechzehnjährige Jüngling in der Nachbarschaft Beethovens ein Werk geschaffen, das Beherrschung des sinfonischen Satzes und ganz persönliche Züge aufweist.

Die Partitur ist „schön und breit geschrieben“ und spricht „deutlich gegen die oft wiederkehrende Behauptung, dass Schubert in seiner frühesten Zeit immer zu wenig Notenpapier gehabt habe. Schubert's Handschriften aus frühester Zeit zeigen durchwegs kühne, große Schriftzüge, und eher eine Papierverschwendung 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.“

Für keine von Schuberts frühen Sinfonien kennen wir den Anlass der Entstehung sowie den Ort und das Datum der ersten Aufführung. Für die der ersten und der zweiten Sin-

fonie kann man zwar noch das Stadtkonvikt annehmen, aber schon für die folgenden Sinfonien kommt eher 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 und dort vielleicht auch Schuberts dritte Sinfonie zum ersten Mal gespielt hat. Die erste öffentliche Aufführung des Finales fand am 2. Dezember 1860 im Redoutensaal in Wien durch den Hofkapellmeister Johann Herbeck statt. Doch ist es erst August Manns, der Freund des großen englischen Schubert-Forschers Sir George Grove, gewesen, der am 11. Februar 1881 im Londoner Crystal Palace die ganze Sinfonie zum ersten Mal in einem öffentlichen Konzert aufgeführt hat. – Zum ersten Mal gedruckt wurde die Sinfonie in der Kritisch durchgesehenen Gesamtausgabe (Serie I, Nr. 3) durch Breitkopf & Härtel in Leipzig 1884; die Redaktion hatte Johannes Brahms.

Als Vorlage für den Text dieser Neuausgabe diente die autographe Partitur. Ein unvollständiger Stimmensatz von Kopistenhand aus dem Besitz von Ferdinand Schubert ist zum Vergleich herangezogen worden. Obgleich das Autograph deutlich geschrieben ist, ergaben sich bei der Edition, das heißt bei der Übertragung aus der Handschrift in den Druck, schwierige Probleme. Hierbei erst treten nämlich Inkonsequenzen, Flüchtigkeiten, auch Satzfehler in den Handschriften, die oft aus dem Impetus und der Eile des Niederschreibens, oft auch aus einer gewissen Sorglosigkeit des Komponisten gegenüber der Komposition entstanden sein mögen, wirklich hervor. Der junge Schubert wollte diese, seine ersten Sinfonien ja kaum als „gültige Werke“ verstanden und gewiss auch nicht im Druck veröffentlicht haben.

Haydns und Mozarts Sinfonien und wahrscheinlich auch viele, heute weniger bekannte zeitgenössische Sinfonien, scheint Schubert

eingehend studiert zu haben, und ihren Stil – wie man so sagt – sucht er nachzuahmen, besser: sich zur Entwicklung einer eigenen sinfonischen Sprache anzueignen. Dabei sieht er das Wesentliche offenbar vor allem in der thematischen Arbeit. Nicht die Erfindung von Melodien ist ihm in erster Linie wichtig, sondern die von sinfonischen Themen, die sich zur Verarbeitung eignen. Hier liegt der Grund dafür, dass manche Sätze seiner frühen Sinfonien so lang sind, ohne dass das innere Gewicht und der Reichtum an Empfindung die Länge rechtfertigten. Es ist nicht die viel bereedete „himmlische Länge“ des späteren Schubert, der sich von Melodien nicht trennen kann, hier ‚spielt‘ er eher mit Motiven, wie er es in den Sinfonien und Quartetten Haydns und Mozarts gesehen und verstanden hat. Aber es scheint hierbei manchmal die rechte innere

Begründung zu fehlen, die Unterordnung des ‚Spiels‘ unter den festen Plan der Anlage und unter die Bedingungen der gewählten Struktur.

Den langsamen Satz der dritten Sinfonie hatte Schubert zunächst als Adagio molto begonnen,



den Gedanken aber, nachdem er zwei Takte der Violine I niedergeschrieben hatte, wieder verworfen.

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 (z. B. 1. Satz, Takt 10). Wo *ff* und *fz* zusammen begeben, bezeichnet das

erste die dynamische Situation allgemein, während das zweite im Hinblick auf eine rhythmische Struktur eine besondere Betonung fordert (z. B. 3. Satz, Beginn).

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 (z. B. 2. Satz, Takt 37, Klarinette I). 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 er-

scheinen, sind hier die ergänzten kleiner gestochen); Hauptnoten, Pausen, Punkte und Striche; Fermaten und Ornamente durch Kleinstich; Akzentzeichen, Notenhäse, 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

“Completely calm and barely disconcerted by the inevitable chatter and clamor of his fellow seminarists, he sat at his little desk ... and went on writing lightly and fluently, with few corrections, as though it were the most natural thing in the world.” Thus Schubert’s schoolmate Albert Stadler, a pupil at the Royal-Imperial City Seminary from 1812, writing about the young composer to Ferdinand Luib in 1858. The autograph score of the third complete symphony, written out on 19 July 1815, seems to confirm Stadler’s account: there are no surviving sketches or drafts, and the score betrays very few signs of compositional labor. With amazing self-assurance, the young lad created a piece of music in the near proximity to Beethoven that reveals both a mastery of symphonic form and touches of his own personality.

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 con-

serving 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.”

We know nothing about the reasons that led Schubert to compose his early symphonies, nor about the places and dates of their first performance. If the First and Second Symphonies were probably given their first hearings in the City Seminary, the later ones are more likely to have been premièred by 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. It was perhaps here that Schubert’s Third Symphony was heard for the first time. The first public performance of the Finale took place on 2 December 1860, when court conductor Johann Herbeck gave the work at the Redoutensaal in Vienna. But the symphony was not heard in its entirety in a public concert until 11 February 1881, when

August Manns, a friend of the great English Schubert scholar Sir George Grove, conducted the piece in London's Crystal Palace.

The symphony was published for the first time by Breitkopf & Härtel in series 1, no. 3, of the old *Gesamtausgabe* (Leipzig, 1884). The editor was Johannes Brahms.

The text of our new edition is based on the autograph score. An incomplete set of parts written out by a copyist and formerly owned by Ferdinand Schubert has been consulted for purposes of comparison. 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.

Evidently Schubert closely studied the symphonies of Haydn and Mozart – as well many others less well-known today – and attempted what is commonly called an imitation of their style, or perhaps we should rather say an assimilation into his own symphonic language. He apparently felt that its essential features resided in thematic manipulation: his foremost concern was not so much the invention of

melodies, but rather of symphonic themes suitable for development. This explains why many movements in his early symphonies are so long although their length is not warranted by intrinsic substance or depth of feeling. What we hear, rather than the much-touted "heavenly lengths" of the late Schubert, who could hardly bear to part with his melodies, is a composer "playing" with motifs in the manner he found and understood in the symphonies and quartets of Haydn and Mozart. Sometimes, however, they seem to lack internal motivation and fail to subordinate the "play" to the fixed shape of the formal design or the conditions of the chosen structure.

Schubert originally opened the slow movement of the Third Symphony as an Adagio molto:



only to reject this idea after writing down two bars of violin 1.

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 instru-

ments 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 (an example: Movement 1, bar 10). 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 (see, for example, the opening of Movement 3).

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 (see Clarinet I: Movement 2, bar 37). 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.

© by Bärenreiter