

SCHUBERT

Sinfonie Nr. 5 in B

Symphony No. 5 in B-flat major

D 485

Herausgegeben von / Edited by

Arnold Feil

Douglas Woodfull-Harris

Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe

Urtext of the New Schubert Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
TP 405

VORWORT

Von den sechs großen Sinfonien, die Franz Schubert zwischen 1813 und 1817/18 geschrieben hat, ist die fünfte in B-Dur, entstanden im September/Oktober 1816, die bekannteste und wohl auch die bedeutendste – freilich nicht wegen des inneren Gewichts, sondern gerade wegen ihrer unbeschreiblichen Leichtigkeit. Man sagt deshalb gern, sie sei in besonderer Weise von Mozart beeinflusst. In der Tat kann man sich beim Menuett dieser Sinfonie (durch die Tonart, wegen des verwandt düsteren Tons und dann durch die kontrastierende Helligkeit der Dur-Tonart im Trio) an das Menuett von Mozarts g-Moll-Sinfonie (KV 550) erinnern fühlen. Aber die eigenartig synkopierende Rhythmik und, als deren Folge, die für einen Tanzsatz ganz ungewöhnliche Dreitaktgruppen-Rhythmik, also das, was Mozarts Menuett charakterisiert, das gerade scheint Schubert nicht zu Assoziationen angeregt zu haben. Und wer beim zweiten Satz an Mozarts Klaviersonate B-Dur (KV 570) und deren zweiten Satz denkt oder an Susannas Arie „Deh vieni non tardar“ aus *Le nozze di Figaro*, der hört schon „Einflüsse“, wo es sich nur um einfache melodische Ähnlichkeiten handelt. Unsere Sinfonie jedenfalls ist so schubertisch wie alle – und doch offenbart sie mehr als die anderen eine Seite seines Wesens, die man allerdings heutzutage weniger beachtet, weil sie nichts Abgründiges zeigt. Die Kenner und Liebhaber Schuberts aber wissen darum, auch wenn sie es nicht leicht erklären können. Nun, man stelle sich einmal vor, jemand höre diese Sinfonie im Radio, ohne zu wissen, was gespielt wird. Er wird kaum gleich an Schubert denken, auch wenn er wohl merkt, dass sie weder von Haydn noch von Mozart sein kann. An Beethoven, ja selbst an die Nähe von Beethoven, denkt er sowieso nicht. Und an Carl Maria von Weber? Einen sinfonischen Satz von dieser Qualität hat Weber nicht geschrieben, vor allem aber ist der hier angeschlagene Ton überhaupt nicht der der frühen musikalischen

Romantik. Diese Art Leichtigkeit findet sich zwischen 1800 und 1820 in der komponierten Instrumentalmusik tatsächlich nirgendwo – außer eben bei Schubert. Und nun wissen wir plötzlich um Schuberts Heiterkeit als von einer ganz besonderen, von der klassischen nämlich. Robert Schumann hat Beethovens Vierte „die griechisch schlanke in B-dur“ genannt, vielleicht gilt dies auch (oder sogar eher) für Schuberts B-Dur-Sinfonie.

Schon die Orchesterbesetzung weicht vom Üblichen ab: Es fehlen eine zweite Flöte, die Klarinetten und die Trompeten mit den Pauken. Der Grund dafür liegt sicherlich in den Gegebenheiten des privaten Ensembles, für das Schubert das Werk geschrieben hat. Es ist das Liebhaberorchester, das seit 1815 im Haus des Geigers Otto Hatwig beim Schottenhof probt und für Freunde und Angehörige spielt. Die Zusammensetzung dieses Orchesters wechselt immer wieder, und Schubert muss sich danach richten. Die Auswirkungen auf die jeweilige Komposition können tiefgreifend sein – wie eben hier: Durch die kleinere Besetzung wird der Charakter so anders, dass keine langsame Einleitung für das erste Allegro mehr möglich scheint, und schon damit ist der erste Schritt zu einer knapperen Fassung des sinfonischen Gedankens getan, der Weg ins aufwändige Pathos der großen Gattung vermieden. Diese Sinfonie ist von den frühen die einzige ohne lange oder gar leere Stellen, die einzige, deren wesentliche Züge Grazie und Beschwingtheit und auch eine gewisse Natürlichkeit des Ausdrucks sind, ohne dass die ersten Töne dadurch ausgeschlossen wären (wie das Andante zeigt). Und in besonderer Weise genial ist die eröffnende Geste der ersten vier Takte – die Schubert am Beginn der Durchführung wiederholt und doch nicht wiederholt, sondern modulatorisch auf eine Art und Weise „durchführt“, dass er später, wenn der Hörer sie erwartet, nämlich beim Eintritt der Reprise, gerade dadurch einen besonderen

Effekt erzielt, dass er sie in diesem entscheidenden Moment der Sonatenanlage weglässt.

Die Uraufführung dieser Sinfonie fand sicherlich in dem genannten Rahmen des Hatwigschen Orchesters statt, die erste öffentliche Aufführung am 17. Oktober 1841 in Wien im Theater in der Josefsstadt unter Leitung von Michael Leitermayer.

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, Notenhäse, Crescendo- und Decrescendo-Gabeln durch dünneren Stich, Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Akzidenzien durch eckige Klammern.

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

PREFACE

Of the six large-scale symphonies that Franz Schubert wrote between 1813 and 1817–18 the Fifth in B-flat major, composed in September and October of 1816, is the best known and probably the most important, not because of its intrinsic weight but precisely because of its ineffable lightness. This explains why it is commonly said to have been strongly influenced by Mozart. Indeed, the minuet movement does recall the minuet from Mozart's G minor Symphony K. 550 in its choice of key, its similarly gloomy tone and the contrasting brightness of the major key in its trio section. But the features that make Mozart's piece so distinctive – its striking syncopated rhythms and resultant three-bar groupings (highly unusual in a dance movement) – are the very ones that apparently failed to kindle any associations in Schubert's mind. Further, anyone who thinks of Mozart's Piano Sonata in B-flat major K. 570 and its second movement or of Susanna's aria 'Deh vieni non tardar' from *Marriage of Figaro* while listening to the second movement is likely to hear 'influences' where there is nothing more than simple melodic resemblances. In any event, our symphony is as Schubertian as the rest; and yet it reveals, more so than the others, a side of his personality that tends to be overlooked today because it does not plumb any depths. But the aficionados and lovers of Schubert know what they are about, even if they may have difficulty explaining it. Imagine someone listening to this symphony on the radio without knowing who wrote it. It is highly unlikely that he would think of Schubert, even if he soon realizes that it cannot possibly be by Haydn or Mozart. Still less would he think of Beethoven or of anything approaching that titanic composer. And Carl Maria von Weber? Weber never produced symphonic writing of this quality, nor is the mood of Schubert's piece even remotely related to early German romanticism. Indeed, lightness of this sort is to be found nowhere

in the instrumental music written between 1800 and 1820 except in Schubert. Suddenly we realize that Schubert's merriment comes from entirely different wellsprings – namely, from the classic period. Robert Schumann once called Beethoven's Fourth Symphony "the slender Grecian in B-flat major." Perhaps this applies equally, if not more so, to Schubert's symphony in the same key.

Even its scoring departs from the norm: there is no second flute, no clarinets, no trumpets and timpani. The reason for this surely lies in the make-up of the private ensemble for which Schubert actually wrote the piece: the amateur orchestra that rehearsed at the home of the violinist Otto Hatwig in the Schottenhof from 1815 and played for the benefit of friends and relatives. The constituent parts of this orchestra changed constantly, and Schubert had to respond accordingly. The resultant impact on the individual composition could, as in the present case, be profound. Here the light scoring affects the character so greatly that a slow introduction to the opening allegro appears unthinkable. With this, Schubert already took the first step toward a more concise notion of the symphony and avoided striking the note of expansive pathos that marks the grand symphony. As a result, this is the only one of Schubert's early symphonies without padding or *longueurs*, and the only one that takes grace, vivacity and a certain naturalness of expression as its defining features without – as the Andante shows – excluding seriousness altogether. One particular stroke of genius is the opening gesture of the first four bars, which Schubert repeats at the beginning of the development section. But rather than repeating them verbatim, he "develops" them in a modulatory passage of the sort that the listener expects to hear at the beginning of the recapitulation, only to achieve a quite special effect by omitting them precisely at this critical juncture of sonata-allegro form.

Schubert's B-flat major Symphony was doubtless given its première performance by the above-mentioned Hatwig orchestra. Its first public performance took place in the Josefstadt Theater in Vienna on 17 October 1841 under the baton of Michael Leiternmayer.

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.

© by Bärenreiter