

SCHUBERT

Sinfonie Nr. 6 in C

Symphony No. 6 in C major

D 589

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 · Praha
TP 406

VORWORT

Johannes Brahms, der für die alte Gesamtausgabe von Schuberts Werken bei Breitkopf & Härtel die Redaktion der Sinfonienbände übernommen hatte, war, was die Bedeutung von Schuberts frühen Sinfonien anlangt, anderer Meinung als wir heute. Im März 1884 schrieb er an den Verlag: „Die beiliegenden Druckvorlagen [zum ersten Sinfonien-Band] sind im allgemeinen gut und korrekt. Allzu ängstlich habe ich nicht revidiert, da die Sachen ungemein einfach und klar sind ... Dass ich keine besondere Freude habe, den Druck dieser Sinfonien zu besorgen, habe ich Ihnen nicht verhehlt. Ich meine, derartige Arbeiten oder Vorarbeiten sollten nicht veröffentlicht werden, sondern nur mit Pietät bewahrt und vielleicht durch Abschriften Mehreren zugänglich gemacht werden. Eine eigentliche und schönste Freude daran hat doch nur der Künstler, der sie in ihrer Verborgenheit sieht und – mit welcher Lust – studiert! – Verzeihen Sie recht sehr; es wird mir ja im allgemeinen widersprochen, also braucht Sie der kleine Missklang nicht zu stören.“ Mit dieser Meinung war Brahms aber seinerzeit gewiss nicht allein. Wenn er von den frühen Sinfonien als von „derartigen Arbeiten oder Vorarbeiten“ sprach, die man nicht veröffentlichen, geschweige denn öffentlich aufführen sollte, dann hätte er gewiss schon Beifall und Unterstützung gefunden bei Schubert selbst! Ein Brief Schuberts vom März 1824 an seinen Freund Kupelwieser belegt dies eindrucksvoll: „In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumental-Sachen ... Überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.“ Das ist geschrieben, als die ersten sechs Sinfonien und die ‚Unvollendete‘ bereits komponiert waren, und es bezieht sich nicht auf ein einzelnes Werk, sondern auf die Gattung, verstanden freilich als ‚Große Sinfonie in der Nachfolge Beethovens‘ und im Aufbruch eines neuen musikalischen Zeitalters. Ob man

freilich mit Peter Gülke¹ sagen kann, „in einem gerade noch zu Ende gebrachten Werk wie der Sechsten Sinfonie stecke mehr Krise, mehr nur notdürftig überdecktes Scheitern als in einem Fragment, das die Gründe seines Fragmentseins, wie immer auch lückenhaft, artikuliert“, das bleibe dahingestellt. Aber wenn auf der einen Seite die technische Perfektion der Komposition auch verblüfft², so muss man gleichwohl auf der anderen Seite Gülke zustimmen: „Nun muss auch Schubert komponierend zu reflektieren beginnen, dass es sich bei den ehedem so selbstverständlich akzeptierten Normen um geschichtlich gewordene handelt, und dass paradoxerweise derjenige, der sie fort schreibt, sie gegen den historischen Wandel festzuhalten sucht, aus dem er sie mit zunehmender Deutlichkeit entstanden sieht – dies das Grundproblem der klassizistischen Situation, in der Klassizität geerbt wird. Dass ‚Weitergehen in der Kunstwelt‘ Zweck sei, hat Beethoven gesagt und praktiziert“ – und Schubert hat das wohl verstanden.

Wie bei allen frühen Sinfonien Schuberts sind auch bei der Sechsten der Anlass der Entstehung sowie Ort und Datum der ersten Aufführungen nicht bekannt. Während man für die ersten Aufführungen der ersten und zweiten Sinfonie ziemlich sicher noch das Stadtkonvikt annehmen kann, dessen Orchester Schubert und einige seiner Freunde lange angehört haben, kommt für die folgenden Sinfonien eher das aus den Streichquartett-Übungen bei Vater Schubert hervorgegangene Liebha-

1 Vgl. *Franz Schubert. Jahre der Krise 1818–1823*, hrsg. von W. Aderhold, W. Dürr und W. Litschauer (Arnold Feil zum 60. Geburtstag) Kassel etc. 1985; darin insbesondere P. Gülke, *Zwischen Ausgriff und Zurücknahme, Wagnis und Taktik*, S. 48ff.

2 A. Feil, *Zur Satztechnik in Schuberts VI. Symphonie. Interpretation und Analyse*, in: *Schubert-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Schubert-Jahr 1978*, Wien 1978, ferner: B. Eckle, *Studien zu Schuberts Orchestersatz. Das obligate Accompagnement in den Sinfonien*. Neuhausen – Stuttgart 1988.

berorchester in Frage, das spätere Hatwigsche Orchester, das bis zum Herbst 1815 im Hause des Kaufmanns Franz Frischling in der Inneren Stadt, Dorotheergasse 1171, musiziert hat. Die erste öffentliche Aufführung der Sechsten fand am 14. Dezember 1828 im Redoutensaal in Wien durch Joh. Baptist Schmiedel statt.

Zum ersten Mal gedruckt wurde die Sinfonie in der alten Gesamtausgabe 1884 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig (Serie I, Nr. 6); die Redaktion hatte Johannes Brahms. – Als Vorlage für die Neuauflage hat die autographe Partitur im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gedient. Herangezogen wurden zudem mehrere unvollständige, sich ergänzende Stimmensätze. Die beiden älteren von ihnen sind für die Aufführung der Sinfonie am 14. Dezember 1828 verwendet bzw. angefertigt worden. Diese Stimmen sind insofern wichtig, als Schubert in der Partitur im ersten Satz einen ursprünglich zwischen Takt 206 und 207 stehenden Takt ausgestrichen hat, der mit Takt 206 identisch war – aber die Viertaktgliederung dieser Passage aufgehoben hätte. Dieser Takt nun ist im ältesten Stimmenmaterial noch enthalten aber durchgestrichen, im jüngeren fehlt er von Anfang an.

Über Entstehung, Quellenlage und weitere Einzelheiten der Überlieferung unterrichten ausführlich das Vorwort und der Abschnitt *Quellen und Lesarten* zu Band V/2 der *Neuen Schubert-Ausgabe* (BA 5538).

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. Akzente (>), *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, Notenhäuse, 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

Johannes Brahms, the man in charge of editing Schubert's symphonies for the old Breitkopf & Härtel *Gesamtausgabe*, felt differently about the significance of the early symphonies than we do today. Writing to the publishers in March 1884, he claimed that "the enclosed publication masters [for the first volume of symphonies] are, generally speaking, good and correct. I was not overly timid in my revisions, for the pieces are uncommonly simple and straightforward ... I have made no secret to you of the fact that I take no particular pleasure in preparing these symphonies for appearance in print. I feel that these sorts of labors or preliminary studies, rather than being published, should be piously cherished and perhaps made available to a few people in the form of handwritten copies. The only person who will take real and supreme pleasure in them is the artist who sees and – with sheer delight – studies them in their seclusion. I must beg your forgiveness; my view will, of course, be widely contradicted, and you need not be troubled by this little dissonance."

In his day, Brahms was certainly not alone in his opinion. If he referred to the early symphonies as "labors or preliminary studies" that should never be published, much less performed in public, he would certainly not have met with the approval and support of Schubert himself! This point is conclusively proved by a letter that Schubert sent to his friend Kupelwieser in March 1824: "I have not written many new songs, but I have tried my hand at several instrumental works ... In fact, I intend to pave my way towards the grand symphony in this manner." When Schubert wrote these words, the first six symphonies and the "Unfinished" were already composed, and his remarks refer, not to a particular piece, but to the entire genre, which he understood to mean the "grand symphony in the wake of Beethoven" and the dawn of a new musical era. We need not agree with Peter Gülke that "there is

more crisis and thinly disguised failure lurking in a barely completed piece like the Sixth Symphony than in a fragment which articulates, however imperfectly, the reasons for its own incompleteness."¹ But even if the work is astonishing in its technical perfection,² we must nevertheless concede Gülke's proviso: „Now even Schubert had to start composing in full awareness that the accepted norms, once so self-evident, had become historical *données*, and that any composer who perpetuated these norms was attempting, paradoxically, to maintain them in the teeth of the historical changes from which, with increasing clarity, he realized that they had emerged. This is the fundamental classicist plight in which classicism is handed down to posterity. Beethoven had stated, and demonstrated, that the object was to 'move on in the world of art.'" None of this was lost on Schubert.

As with all of Schubert's early symphonies, we know nothing about the reasons that led to the origin of the Sixth, nor about the place and date of its first performance. The First and Second Symphonies were probably given their first hearings in the City Seminary, where Schubert and several of his friends had long played in the school orchestra. The later ones, however, were more probably premiered by the amateur orchestra (later known as the Hatwig 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 Vien-

1 See esp. P. Gülke: "Zwischen Ausgriff und Zurücknahme, Wagnis und Taktik", in *Franz Schubert: Jahre der Krise 1818–1823*, ed. by W. Aderhold, W. Dürr and W. Litschauer (Kassel, 1985), pp. 48 ff.

2 A. Feil: "Zur Satztechnik in Schuberts VI. Symphonie: Interpretation und Analyse", *Schubert-Studien: Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Schubert-Jahr 1978* (Vienna, 1978); see also B. Eckle: *Studien zu Schuberts Orchestersatz: Das obligate Accompagnement in den Sinfonien* (Neuhausen-Stuttgart, 1988).

nese Inner City, Dorotheergasse 1117. The Sixth received its first public performance on 14 December 1828, when Johann Baptist Schmiedel conducted it at the Redoutensaal in Vienna.

The symphony was published for the first time by Breitkopf & Härtel in series 1, no. 6, of the old *Gesamtausgabe*, edited by Johannes Brahms.

Our new edition is based on Schubert's autograph score owned by the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna. We also consulted several incomplete but mutually complementary sets of parts. The two earliest sets were prepared for and used at the performance of the symphony given on 14 December 1828. These parts are important in that Schubert, in the full score, crossed out a bar that he originally inserted between mm. 206 and 207 of the first movement. This bar, which was identical to m. 206, upset the passage's regular four-bar subdivisions. It is also found crossed out in the earliest sets of parts and is missing altogether in the more recent ones.

Detailed information regarding the origin and history of this work and its sources can be found in the *Vorwort* and *Quellen und Lesarten* in Volume V/2 of the *Neue Schubert-Ausgabe* (BA 5538).

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 as-

signed 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