

SCHUBERT

Sinfonie Nr. 7 in h

»Unvollendete«

Symphony No. 7 in B minor

»Unfinished«

D 759

Herausgegeben von / Edited by
Werner Aderhold

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 407

VORWORT

Unter den insgesamt vier uns überlieferten Sinfoniefragmenten, die Schubert in den Jahren 1818 bis 1822 nach seiner letzten vollständig viersätzigen Sinfonie in C („Nr. 6“) entworfen hat, verdient das letzte vom Spätsommer 1822 am wenigsten, dass man es „unvollendet“ nennt, sind doch in diesem – im Gegensatz zu den anderen – immerhin zwei, die beiden ersten Sätze nämlich, vollständig in Partitur ausgearbeitet und nicht nur quantitativ so sehr „vollendet“, dass sie zu den bekanntesten, zugleich beliebtesten in Schuberts Orchesterwerk zählen.

Schubert hat uns bei diesem – noch mit einem unvollständigen dritten Satz fortgesetzten – Werk darüber hinaus im unklaren gelassen, ob er es denn überhaupt zu einem viersätzigen Zyklus vervollständigen wollte. Nachdem er auch schon im Entwurf die Arbeit im dritten Satz unterbrochen und zunächst dann die drei Sätze in Partitur instrumentiert hatte (vom dritten sogar weniger als entworfen, nur bis Takt 9 und noch in einzelnen Systemen bis Takt 20), legte er sie beiseite. Diesen Entschluss zu deuten, hat sich die Schubert-Forschung lange schon bemüht, man meinte ein Zeichen zu erkennen für eine tiefgreifende Krise, in die Schubert um die Zeit ganz allgemein, gleichwohl auch besonders im Hinblick auf ein neu zu schaffendes sinfonisches Werk, geraten sei (es ist in den vorausgegangenen zwei Particell-entwürfen D 615 und D 708A wie in der unvollständig gebliebenen Partitur D 729 ja ganz offenkundig nicht vorangegangen), aber es hat auch die Fantasie der Interpreten angeregt bis hin zu der These (Arnold Schering 1938), die dezidiert mit Abschluss des zweiten Satzes Schuberts Erzählung „Mein Traum“ in Musik gesetzt sehen wollte, jene allegorische, im Geist der frühen Romantik abgefasste Handlung just vom Juli 1822, in der man Schuberts Reflex auf die Erlebnissphäre des Elternhauses, auf die Drangsal und gesuchte Befreiung zu unabhängigem Künstlerideal sehen darf. Hieran hat sich die Überzeugung geknüpft, Schubert habe mit

der Vertonung seiner eigenen literarischen Vorlage das Werk nicht weiter fortsetzen können, zumal man – mit einigem Recht wohl – in dem angefangenen Scherzo des etwas derben Charakters wegen eine angemessene Fortsetzung nicht hat vorstellen können oder wollen. Wahrscheinlicher sind es Hemmungen der verschiedenen, oftmals analysierten Art, die wir auch angesichts der vielen anderen Fragmente aus dieser Zeit zu bedenken haben, hier vielleicht die Beklommenheit ob des hohen Anspruchs, der mit den beiden vollendeten Sätzen gesetzt war: in der Zeit des Umbruchs, der versuchten Neuorientierung auch des 25-jährigen, war eine abrundende Viersätzigkeit nach dem alten Muster zur Last geworden, zur Unmöglichkeit, sollte der gefundene Ansatz nicht aufgehoben werden.

Es scheint nun, dass Schubert ein knappes Jahr nach der Ende Oktober 1822 begonnenen Reinschrift der Partitur sich selbst hat unter Druck setzen wollen. Auf die Ernennung zum Ehrenmitglied des Steiermärkischen Musikvereins in Graz, die Freunde betrieben hatten, reagierte er in einem Dankschreiben mit der Ankündigung, er wolle dem Verein „ehestens eine meiner Sinfonien in Partitur überreichen“. Es mag sein, dass er dabei daran gedacht hat, seine Sinfonie in h-Moll vom Vorjahr rasch fertigzustellen, möglicherweise hat er auch bereits zu diesem Zeitpunkt die unvollendete Partitur, so wie sie war, an Josef Hüttenbrenner gegeben, der sich um die Zeit ganz generell um Schuberts Manuskripte gekümmert hat. Er ist dann sicherlich auch durch die Umstände (längerer Klinik-Aufenthalt aufgrund der schweren Erkrankung wohl spätestens im Oktober 1823) gehindert worden: die Partitur ist unvollendet in die Hände von Josef Hüttenbrenners Bruder Anselm nach Graz gelangt, der zwar nicht um 1823, jedoch 1825 bis 1829 Direktor des dortigen Musikvereins war; vermutlich jedoch – so bezeugt es viele Jahre später Josef Hüttenbrenner – erst nach mehreren Jahren, gleichwohl

immer noch, auch das bezeugt Josef wiederholt im Zusammenhang mit der Verleihung des Ehrendiploms an Schubert. Doch dieser Zusammenhang muss im Laufe der Jahre so wenig klar gewesen sein, dass zumindest auch eine Widmung der Partitur an Anselm Hüttenbrenner angenommen werden konnte, der sie dann über Jahrzehnte besaß, ohne je an eine Aufführung zu denken – Johann Herbecks erste Aufführung am 17.12.1865 in Wien ging dessen direkte Kontaktaufnahme mit Anselm Hüttenbrenner voraus, sie leitete auch die Herausgabe gut ein Jahr darauf durch C. A. Spina ein. Soweit in aller Kürze die Umstände um den Verbleib des Fragments, das offenbar weder Schubert selbst noch sein alter Freund für sehr gewichtig eingeschätzt haben. Auch bei Schuberts ausgedehntem Besuch im Jahr 1827 in Graz hat die Sinfonie keine Rolle gespielt.

Diese erstaunliche Gleichgültigkeit findet zumindest für den Komponisten eine Erläuterung darin, dass er – wiederum etwa zweieinhalb Jahre nach der Komposition des Werks und eineinhalb Jahre nach der Übergabe des Manuskripts – in jenem berühmten Brief an Leopold Kupelwieser vom 31.3.1824 bekundet, den „Weg zur großen Sinfonie“ sich mit der Komposition von Werken der Kammermusik erst bahnen zu wollen. Wir müssen bei aller Wertschätzung der beiden Sätze heutigen Tags aus den verschiedenen hier skizzierten Anzeichen schließen, dass sich Schubert in der wenig produktiven Zeit des Jahres 1822 unter dem neuen Sinfoniewerk noch etwas ganz anderes vorgestellt hatte, vermutlich ein solches in Art, Ausdehnung und Tendenz, wie es ihm erst mit der großen Sinfonie in C (D 944) gelungen ist.

Für die Edition konnten die Autographe von Entwurf und Partitur zugrunde gelegt werden, dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sei Dank für die Bereitstellung, auch dem Wiener Männergesang-Verein, in dessen Besitz sich das letzte, erst 1968 von Christa Landon aufgefundene Blatt der Partitur mit den nicht mehr vollständigen Eintragungen zum dritten Satz (Takt 10–20) befindet. Die Partitur als gut lesbare Vorlage nahezu von Rein-

schriftcharakter bereitet kaum Schwierigkeiten bei der Deutung des jeweils Gemeinten. Wie immer ist jedoch Schuberts Ausarbeitung mit der Niederschrift in Partitur (nach der Titeldatierung wohl begonnen am 30.10.1822) noch nicht auf den Punkt gebracht, der in der Regel erst mit der Abschrift in Stimmen und der damit verbundenen präzisierenden Revision erreicht ist: Es zeigt sich eine Fülle miteinander konkurrierender Lesarten, nicht nur im Vergleich der strikten Parallelstellen, sondern allzu häufig auch – zumindest, was die Artikulation angeht – auch an ein und derselben Stelle in den parallel geführten Stimmen. Angleichungen, Vereinheitlichungen sind behutsam und eher zurückhaltend durchgeführt, in der Regel dort wo Anhaltspunkte gegeben sind dafür, dass ein unregelmäßiger Schreibimpetus, Seitenwechsel oder ähnlich Zufälliges zu Differenzen geführt haben. Das ist aber oft nicht sicher zu unterstellen, und es scheint darüber hinaus, dass Schubert sehr oft zwischen einer traditionelleren Schreibweise und einer ambitionierteren, auf „moderne“ Aufführungsgewohnheiten eingehende Bezeichnungswiese schwankt, wo der Sachverhalt sicherlich auf identische Ausführung zielt. Das gilt in gehäuftem Maß für die Artikulation im zweiten Satz, die Fußnoten auf den Seiten 43 und 48 weisen beispielhaft darauf hin. Der Entwurf, oft eine Lesehilfe bei Akkorden und Intonation überhaupt, bietet hierin kaum einmal eine Stütze, weil er in Artikulation und Dynamik nahezu unbezeichnet ist. Wenige Eingriffe von fremder Hand (hier und da möglicherweise von Johannes Brahms, der die Sinfonie im Rahmen der alten Gesamtausgabe herausgegeben hat) sind eliminiert; die Stellen sind ausführlich zusammen mit allen anderen Lesarten-Problemen sowie den unumgänglich erscheinenden Angleichungen im einzelnen diskutiert im Band 3 der Serie V der *Neuen Schubert-Ausgabe*,¹

1 *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie V, Orchesterwerke, Band 3, herausgegeben von Werner Aderhold, mit Anhang *Quellen und Lesarten*, darin eine Liste der nicht gekennzeichneten Ergänzungen des Herausgebers.

deren Text mit dem in der hier vorgelegten Studienausgabe identisch ist. Die dort gegebenen Erläuterungen dürften Studium und Praxis, Deutung und Effizienz der Ausgabe befördern.

Der Particellentwurf ist beigegeben als Hilfsmittel, den Entstehungsprozess des Werks zu erkennen. Es ist so weit als möglich das Stadium festgehalten, in dem Schubert hier ausformuliert hat in Stimmlichkeit und Notation: nicht selten sind etwa Viertelnoten noch ohne Hals, Figuren nicht präzise mensuriert, Pausen unzureichend gesetzt. Striche sind bei der Taktzählung unberücksichtigt, wenn sie für die Ausarbeitung wirksam geworden sind; an vielen Stellen sonst muss offen bleiben, ob etwa ein Diagonalstrich die Absicht zur Tilgung wiedergibt oder nur eine Markierung für eine spätere Änderung. Die in Klammern gegebenen Taktzahlen ermöglichen in jedem Fall einen raschen Vergleich mit der Ausführung in der Partitur-Niederschrift.

ZUR EDITION

Die Ausgabe folgt den Editionsprinzipien der *Neuen Schubert-Ausgabe*. Die Balkung und auch die Abkürzungen sind in der Regel der Vorlage gemäß beibehalten, weil sie häufig strukturelle Sachverhalte verdeutlichen.

Typographisch sind Zusätze des Herausgebers kenntlich gemacht: Vortrags- und Besetzungszeichen in Ziffern oder Buchstaben (f, p, cresc., rit., a2, I etc.) durch Kursive; Hauptnoten, Staccato-, Akzent- und Cresc.- sowie Decresc.-Zeichen durch Klein- bzw. Dünnstich; Bögen durch Strichelung, alles andere (etwa Akzidenzien) durch eckige Klammern. Ohne Kennzeichnung sind solche Zeichen ergänzt die sich aufgrund von Schuberts Notierungsweise, bei Partituren eine eindeutig erkennbare Rahmendynamik etwa, als selbstverständlich ergeben; sie sind sämtlich aufgeführt im Anhang des Bandes in der *Neuen Schubert-Ausgabe*.

Werner Aderhold

PREFACE

Of the four surviving symphonic fragments that Schubert sketched between 1818 and 1822 after completing his four movement Symphony “No. 6” in C major, this final one, dating from late summer 1822, is least deserving of being called “unfinished”. Unlike the others, it at least has two movements completely worked out in full score: the first and second. Indeed, they are so “finished” in more than the quantitative sense, that they figure among the best-known and most popular of all of Schubert’s orchestral works.

Having prolonged the piece by adding an incomplete third movement, Schubert then left us in the dark as to whether he wanted to flesh it out into a four-movement symphony at all. Already at the draft stage he stopped composing the third movement in order to orchestrate all three movements, although by abandoning the score of the scherzo at measure 9 (or in some staves at measure 20), he left it even shorter than in the draft. Then he put the work aside. Schubert scholars have long been at pains to interpret this decision. Some have viewed it as an indication that Schubert around this time, had been thrown into a deep-seated crisis of a general nature, though specifically related to the prospect of writing a new symphony. (There was, it would seem, no crisis involved in the two preceding draft short scores, D 615 and D 708A, nor in the unfinished full score D 729.) But Schubert’s decision has also spurred the imagination of his interpreters in other ways. One thesis, advanced by Arnold Schering in 1938, maintains that in its two-movement form the piece is a musical setting of Schubert’s own fantastical early-romantic story *Mein Traum*, an allegorical tale which likewise happens to date from July 1822 and which no doubt reflects the composer’s own trials and tribulations in his family home and his attempted escape to artistic freedom. Linked with this thesis is a belief that Schubert was incapable of carrying on with the setting of his own story, particularly as

many people – with some justification – found it difficult or impossible to imagine a suitable continuation of the rather gruff scherzo. The real reason however is more likely to be found in the various inhibitions frequently analyzed in connection with Schubert’s other fragments from this period – perhaps a lack of courage in the face of the high standards of artistry posed by the two completed movements. This was a period of stylistic upheaval in which the 25-year-old composer was seeking new bearings, and a conventional four-movement layout in the old pattern had become a burden, perhaps even a hindrance, if the work’s initial impetus was to be maintained.

It now seems that Schubert, scarcely a year after embarking on the fair copy of the score in late October of 1822, was trying to put himself under pressure. He had been named an honorary member of the Styrian Music Society in Graz – an appointment made possible through the good offices of his friends – and responded in a thank-you letter with the proclamation that he wished to “hand over to the Society one of my symphonies in full score at the earliest possible moment”. His plan may have been to quickly finish his B minor Symphony of the previous year; indeed, at this point he may even already have handed over the incomplete score, as it stood, to Josef Hüttenbrenner, who was generally in charge of Schubert’s manuscripts around this time. But there can be little doubt that Schubert was then prevented from carrying out his plan by external circumstances, namely by a lengthy stay in hospital due to a serious illness, probably around October 1823. The score, still unfinished, then found its way to Graz and into the hands of Josef Hüttenbrenner’s brother Anselm, who was the director of the local music society from 1825 to 1829, though not in 1823. Presumably, to judge from Josef Hüttenbrenner’s testimony many years later, it only reached Graz after a delay of several years, but Josef repeatedly insists that it

did so in connection with the award of a certificate of merit to the composer. Over the years, however, this connection must have become so nebulous that the assumption could arise that the score had been at least dedicated to Anselm Hüttenbrenner. Whatever the case, Anselm kept hold of it for decades without once thinking of having it performed. Johann Herbeck's first performance of the work, in Vienna on 17 December 1865, was preceded by direct contacts with Anselm Hüttenbrenner, and also prompted the work's publication roughly one year later by C. A. Spina.

Such, in brief, were the circumstances surrounding the whereabouts of this fragment which apparently neither Schubert nor his longstanding friend Hüttenbrenner considered very significant. Nor did the symphony play a role in Schubert's lengthy visit to Graz in 1827. As far as Schubert is concerned, this astonishing indifference can at least be explained by his resolution, proclaimed in the famous letter of 31 March 1824 to Leopold Kupelwieser (again some two and a half years after the work's composition and a year and a half after he had submitted the manuscript), to write chamber music as a means of "paving the path to the grand symphony". Notwithstanding the high esteem in which these two movements are held today, the evidence presented above leads us to conclude that Schubert, during the lean year of 1822, was thinking of something quite different when it came to writing a new symphony, perhaps something more with the character, length and general approach that he was only to achieve later in the "Great" C major Symphony, D 944.

The present edition is based on the autograph draft and the autograph full score. Both are presently located in the archive of the *Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna*, to which the editor hereby expresses his gratitude for placing them at his disposal. Thanks are also gratefully extended to the *Männergesang-Verein in Vienna*, which owns the final leaf of the autograph full score, a source only rediscovered in 1968 by Christa Landon and containing the incomplete parts for measures 10 to 20

of the third movement. The score is a highly legible manuscript of almost faircopy quality, and poses few difficulties to an interpretation of the composer's intentions. As always, however, Schubert's working out of the piece in the handwritten score (which, judging from the date on the title page, he began on 30 October 1822) had not yet reached its definitive form, which generally only occurred when he wrote out the instrumental parts and thereby finalized his intentions. There are many conflicting readings, not only in strictly parallel passages but all-too frequently (at least as far as the articulation is concerned) in one and the same passage in different instruments. We have standardized and unified such passages with deliberate restraint, generally limiting ourselves to those which supply evidence that the differences were due to irregular penmanship, unfortunate places where a new page begins or similar chance occurrences. Such cases are not always easy to identify, however, and it also seems that Schubert quite often alternated between traditional orthography and a more ambitious style of notation reflecting "modern" performance habits although the music itself surely calls for identical execution. This applies in particular to the articulation in the second movement, of which several examples can be found in the footnotes on pages 43 and 48. In this matter the draft, though often a useful aid for chords and for intonation as a whole, can offer little assistance as it has practically no articulation or dynamic marks at all. A small number of unauthorized hand-written addenda (some of them probably by Johannes Brahms, who edited the symphony for the old *Gesamtausgabe*) have been eliminated; these passages, as well as all other problematical readings and necessary changes for the sake of consistency, are discussed in detail in Series V, Volume 3 of the *Neue Schubert-Ausgabe*¹,

1 Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, published by the *Internationale Schubert-Gesellschaft*, Series V: *Orchesterwerke*, Volume 3, edited by Werner Aderhold, with an appendix of sources and readings containing a list of editorial additions not specifically identified in the text.

whose text has been adopted without changes for the present study score. The explanations appearing in that volume provide a useful aid to the study, performance, interpretation and evaluation of this music.

The draft short score has been reproduced as a means of reconstructing the genesis of the work. As far as possible, it accurately reflects a stage that Schubert later recast into proper counterpoint and notation: quarter-notes frequently lack stems, many figures are not set in their correct rhythm, and rests are often omitted. In our enumeration of the measures we have chosen to ignore cuts if they were carried out in the score, and in many passages it remains uncertain whether a diagonal stroke signifies a deletion or merely marks a spot for later alteration. In any case, measure numbers enclosed in parentheses enable the reader to make a quick comparison with the fully worked-out version in the full score.

EDITORIAL NOTE

This edition follows the editorial principles of the *Neue Schubert-Ausgabe*. The beaming and abbreviations of the original have generally been retained as they often shed light on the structure of the music.

Editorial additions are indicated as follows: italics for alphanumeric expression marks or scoring indications (*f*, *p*, *cresc.*, *rit.*, *a2*, 1 etc.); small or thin print for main notes, staccato marks, accents and hairpins; dotted lines for slurs, ties and phrase marks; and square brackets for all other marks, e. g. accidentals. Marks resulting from Schubert's habit of notating dynamics in his scores in the top and bottom parts only have been added as a matter of course without special indication. All such marks are listed in the *Anhang* (Appendix) to the relevant volume in the *Neue Schubert-Ausgabe*.

Werner Aderhold
(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter