

SCHUBERT

Sinfonie Nr. 8 in C

Symphony No. 8 in C major

D 944

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 408

VORWORT

Vorlage für die Neuedition von Schuberts letzter vollendeter Sinfonie im Rahmen der *Neuen Schubert-Ausgabe* ist die autographe Partitur, die sich – vermutlich schon seit dem Jahr 1826 – im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet. Dass Schubert sie mit März 1828 datiert hat, löste Ratlosigkeit und mancherlei Spekulationen aus, pflegte er doch mit solcher Datierung auf der ersten Notenseite in der Regel das Datum des Kompositionsbeginns, allenfalls das der Beendigung zu bezeichnen. Diese Spekulationen gipfelten in der Hypothese, dass sich die verschiedenen Dokumente aus den Jahren 1825 bis 1829, die Schuberts Arbeit an einer großen Sinfonie während dessen Sommeraufenthalts in Gmunden und Bad Gastein bezeugen, auf ein anderes Werk beziehen müssten, das freilich verschollen sei, obwohl es für die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bestimmt und dieser 1826 auch übergeben war. In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts durch den Engländer Sir Georg Grove vertreten, hat sie bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts verschiedenen Autoren geholfen, mit dem Widerspruch von Schuberts Datierung und den für den früheren Arbeitsbeginn sprechenden Dokumenten fertig zu werden, freilich mit der Folge, dass Fragen anderer Art und noch gravierendere Widersprüche entstanden sind. Nähere Untersuchungen des vorhandenen Materials, der tatsächlich überlieferten großen Sinfonie, haben Spekulationen um die andere, die „Gmunden-Gasteiner Sinfonie“ indessen ein Ende bereitet. Hervorzuheben sind dabei die Papieruntersuchungen am Partiturautograph, in erster Linie die Arbeiten des Amerikaners Robert Winter, veröffentlicht in den späten 70er Jahren. Ergänzt wurden diese Befunde durch die Neubewertung eines abschriftlichen Stimmensatzes im Archiv der Wiener Gesellschaft durch dessen Direktor Otto Biba und der dazugehörigen Dokumente zu deren Entstehungszeit (1. Hälfte des Jahres 1827). Danach

aber ist nicht nur die zeitliche Eingrenzung des von Schubert für die Partitur verwendeten Papiers einigermaßen gesichert (Sommer 1825 für das Hauptkorpus, 1826–27 allenfalls für ersatzweise eingelegte Papierbögen), sondern zugleich auch das Datum für die Vollendung in der uns vorliegenden Form gegeben: Die Stimmenabschriften entsprechen der Partitur auch in den vermutlich letzten revidierenden Eintragungen Schuberts mit Bleistift; sie enthalten zudem nahezu sämtliche mit Tinte ausgeführten Korrekturen, soweit man das in den Stimmen identifizieren kann (sie haben in wesentlich größerem Maße als die Partitur an den Folgen des Hochwassers von 1830 gelitten und sind dadurch, aber auch durch die zahlreichen bei Aufführungen des 19. Jahrhunderts erfolgten Streichungen ganzer Abschnitte, zum Teil unleserlich geworden).

Die Diskussion um die Entstehungszeit ist nicht zum Geringsten dadurch bedeutsam, dass von ihrer Beantwortung abhängig gemacht werden kann, inwieweit Schubert bei der Komposition des Werks unmittelbar von Eindrücken und Einflüssen seiner sehr bedeutsamen Reise nach Oberösterreich, Salzburg und Bad Gastein im Sommer 1825 angeregt war, insbesondere auch durch die persönliche Begegnung mit dem Dichter der in Bad Gastein komponierten Lieder *Die Allmacht* und *Das Heimweh* (D 852 und 851), Johann Ladislaus Pyrker, wie hoch etwa diese Impulse anzusetzen sind und ob sie bestimmend wurden für das inhaltliche Zentrum des großangelegten Werks. Der damit genannte Hintergrund kann als Erwägung hier nur angerissen werden, ebenso kann Schuberts Datierung mit März 1828 nicht wirklich erklärt werden: Da die Stimmenabschriften Schuberts späte Revisionsarbeit bereits enthalten, wie oben dargelegt, kommt das Datum als Bekundung einer letzten gründlichen Überarbeitung, wie mehrfach angenommen, nicht in Frage. Einzig die Absicht einer Aktualisierung muss immerhin

erwogen werden, Schuberts Idee, das große noch nirgends beachtete Werk baldigst als neu entstanden zum Druck zu geben oder zur Auf-führung zu bringen, eine Absicht, die mit einem umfänglichen Angebot an den Verlag Schott in Mainz zeitlich nahezu zusammenfällt (Brief vom 21. Februar 1828), in dem Schubert seine Sinfonie zwar nicht in der Liste der angebotenen Werke aufführt, jedoch gleichwohl – und vielleicht nicht ganz absichtslos – als wichtigen Beweis seines Könnens erwähnt.

Die Partitur entstand in mehreren, mindestens in drei Arbeitsphasen: Entwurf der wichtigsten Stimmen in den für sämtliche Instrumente vorbereiteten Akkoladen, deutlich erkennbar im ersten und zweiten Satz, für den wesentlichen Teil des dritten (mit Ausnahme des Trios) und für etwa ein Drittel des letzten Satzes. In einem zweiten Arbeitsgang sind die leergebliebenen Systeme ausgefüllt, ist die eigentliche Instrumentierung vervollständigend vorgenommen, einhergehend mit Änderungen an größeren Abschnitten, die zum Verlust der ursprünglich dort entworfenen Teile geführt haben (Manuskript-Blätter etwa sind ausgetauscht am Ende des ersten Satzes und für das Trio im dritten Satz sowie anstelle eines kanonisierenden Seitensatzes für Takt 163ff. im letzten); schließlich mag man als dritten Prozess Änderungen und Ergänzungen mit Bleistift ansehen, die zum Teil den Charakter einer systematisch durchgeführten Revision annehmen wie etwa bei den Änderungen des Seitensatzes im zweiten Satz, die aber auch unzusammenhängend zu verschiedenen Stadien angebracht sein können. Das Prozedere dieser Ausarbeitungen bringt es mit sich, dass die Partitur nicht in allen Belangen koordiniert erscheint, Schubert hat sie offensichtlich im Bewusstsein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien anvertraut, jederzeit (als Mitglied ihres Repräsentanten-Körpers seit Juni 1826) Zugang zu haben, sie vielleicht zu einem späteren Datum durch eine Reinschrift ersetzen zu können.

Aufgabe für die Neuauflage war es daher, die verschiedenen Eintragungen aus dem Zusammenhang ihrer Entstehung zu bewerten. Schubert hat bei der Ausarbeitung, seien es nun

Ergänzungen oder auch Korrekturen, gelegentlich dem zuvor Entworfenen zu geringe Beachtung geschenkt, so dass konkurrierende Bezeichnungen für die Artikulation und Dynamik, ganz selten auch satztechnische Unge-reimtheiten stehen geblieben sind. Es war nun jeweils zu erwägen, ob eine später vorgenommene Eintragung im Sinne der Korrektur (dann auch mit Konsequenzen für die zuvor anders entworfene Stimme) oder etwa als impulsiver Missgriff zu deuten ist. Plausibilität ergibt sich dann zwar häufig aus dem Vergleich mit besser ausgeführten Parallelstellen und parallelen Behandlungen von Motiv und Thema; eine von Schubert selbst planmäßig durchgeführte Änderung (wie etwa bezüglich des Hauptsatzes im ersten Allegro) lässt sich leicht, seiner Absicht entsprechend, vervollständigen, der häufige Wechsel etwa der Zeichen für Betonung (Akzent, *fp*, *fz*, *fp* mit Akzent) dagegen schwer gegeneinander aufwiegen, wenn alles dafür spricht, dass Schubert das zugehörige Motiv, den betroffenen Akkord trotz verschiedener Bezeichnung in gleicher Weise eingesetzt wissen will; das gilt ebenso für die Unregelmäßigkeit teils kleingliedriger, teils mit großen Bögen bezeichneter Artikulation, aber auch für Bögen, die die Schlussnote einer Phrase mit einschließen oder sie absetzen etc. Die Notwendigkeit zur Koordinierung ergibt sich aus Differenzen in der Vertikalen, das heißt für die Bezeichnung gleicher Motive am gleichen Ort wohl immer, jedenfalls innerhalb einer Instrumentengruppe (Streicher oder Holz- oder Blechbläser) als zwingend, für Parallelstellen ist sie dagegen jeweils zu diskutieren. Von einer Angleichung wurde dann abgesehen, wenn sich Schuberts verschiedenartige Formulierungen als Alternativen deuten lassen; es scheint dann sogar von auch praktischem Nutzen, die Bezeichnungsbreite für in den übrigen Parametern gleichartige Parallelstellen zu dokumentieren.

Auf einige wenige solcher widersprüchlich scheinenden Bezeichnungen ist in der vorliegenden Ausgabe durch Fußnoten hingewiesen, seien sie nun im Druck angeglichen oder in der Differenz erkennbar geblieben. Die Mehr-

zahl, darunter ganz gewichtige Unstimmigkeiten der Schubertschen Formulierungen im einzelnen, lässt sich in der gebotenen Kürze nicht beschreiben, ohne auf den Entstehungszusammenhang (Zufälle wie etwa Seitenwechsel oder Unklarheit einzelner Notierungen durch Korrekturumschrift, Entwurf- bzw. Ausarbeitungsdifferenzen) einzugehen. Zur Vergewisserung der Lesartenprobleme im einzelnen diene der Notentext und die Kommentierung in der Neuen Ausgabe (*Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie V, Band 4, Kassel 2002). In dem dort erscheinenden Teilband b *Entwürfe, Quellen und Lesarten* sind die strittigen Lesartenfragen ausführlich erörtert, die Entscheidungen für die Formulierung in der Ausgabe offengelegt, bei Koordinierungen, Angleichungen und Ergänzungen verwiesen auf die für die Entscheidung jeweils maßgeblichen Modelle. Darüber hinaus ist der Versuch unternommen, die ursprünglich skizzierten



Versionen im Zusammenhang wiederzugeben, im ersten und zweiten Satz weitgehend vollständig, für das Scherzo und den letzten Satz in den größeren Abschnitten oder Passagen, soweit sie erkennbar und überliefert sind. Ziel der Neuausgabe ist es, dem Benutzer trotz der angestrebten Eindeutigkeit des Textes für die Belange der heutigen Aufführungspraxis umfangreiches Material an die Hand zu geben, um die in der neuen Edition getroffenen Entscheidungen nachvollziehen zu können oder – in Kenntnis der Lesarten – eine Basis für alternative Lösungen zu finden. Für die lebendige Interpretation, die von sehr verschiedenartigen Vorstellungen und Aufführungstraditionen ausgehen mag, sollte die Ausgabe so den hilfreichen Grund liefern. Die hier nur sehr knapp angeschnittenen Fragen der Entstehungsgeschichte, u. a. der Datierung, Widmung sowie der Einflüsse, die bestimmend gewesen sein mögen, finden sich diskutiert im Vorwort des Bandes, Teil a, bei der Partitur.

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., dim., a2, I etc.) durch Kursive; Hauptnoten, Staccato-, Akzent- und Cresc.- sowie Decresc.-Zeichen durch Klein- bzw. Dünnschritt; 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 erge-

ben; sie sind sämtlich aufgeführt im Anhang des Bandes V, 4 der *Neuen Schubert-Ausgabe*.

Schubert schreibt den Akzent sehr verschieden: \nearrow \nearrow $>$ und oft so lang, dass er von einer Decrescendo-Gabel (die freilich auch ähnliche Bedeutung haben kann) kaum zu unterscheiden ist. In der *Neuen Schubert-Ausgabe* ist das Akzentzeichen in der Regel auf eine einzelne Note bezogen und als \downarrow normalisiert, bei deutlich erkennbarer Geltung für mehrere

an Balken zusammengefasste Noten als  (häufig im vierten Satz der Sinfonie) bzw. als  (beim Hauptmotiv des Scherzo).

Werner Aderhold

PREFACE

The basis of our new edition of Schubert's last completed symphony for the *Neue Schubert-Ausgabe* is the composer's autograph score, located in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, presumably since 1826. That Schubert gave it the date "March 1828" has given rise to bewilderment and a good deal of speculation, considering that it was his habit to place, on the first page of music, the date on which he started work on a composition or, at most, the date on which he finished it. These speculations culminated in the hypothesis that the many documents from 1825 to 1829 indicating that Schubert worked on a large-scale symphony during his summer holidays in Gmunden and Bad Gastein must refer to a different piece – now admittedly lost – although it too was intended for the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna and had even been presented to the society in 1826. Staunchly advocated by Sir George Grove in the 1880s, this hypothesis helped various writers as recently as the 1970s to tackle the contradiction in Schubert's date and the documents that evince an earlier genesis. The result, however, was only to spawn different sorts of questions and even graver contradictions. Since then several closer studies of the extant material – the large-scale symphony as actually handed down to us – have laid to rest the speculations concerning an independent "Gmunden-Gastein Symphony". Especially deserving of mention are the analyses of the paper used in the autograph score, primarily those published in the late 1970s by the American scholar Robert Winter. These findings have been reinforced by Otto Biba, the director of the *Gesellschaft der Musikfreunde*, who reassessed a non-autograph set of handwritten parts preserved in the society's archive and the related documents regarding its date of origin (first half of 1827). As a result, the *terminus post quem* and *ante quem* for the paper used in Schubert's score are now fairly well established: summer 1825 for

the main body of the manuscript, 1826–7 at most for the substitute inserts. Moreover, we also know the date on which the work was finished in its present form, for the handwritten parts reproduce Schubert's pencilled entries in the score, probably his final emendations altogether. They also contain virtually all the corrections he carried out in ink, at least as far as this can be ascertained today (the parts suffered considerably more damage than the score from the consequences of the 1830 flood and are now partly illegible, a problem compounded by the many entire sections cut for nineteenth-century performances).

The debate on the symphony's date of origin is important not least of all because its answer can determine the extent to which Schubert was directly affected by the impressions and influences he received on his highly significant trip to Upper Austria, Salzburg, and Bad Gastein in the summer of 1825, and above all by his personal encounter with Johann Ladislaus Pyrker, the poet of the lieder he composed in Bad Gastein: *Die Allmacht* (D 852) and *Das Heimweh* (D 851). It may help us to decide how these stimuli should be assessed and whether they were definitive for the expressive core of this imposing work. The background outlined above can only be mentioned in passing here for the reader's consideration. Nor can we truly account for Schubert's date of March 1828: since the handwritten parts, as already mentioned, contain his late alterations, this date must be disqualified as an indication of a final thorough revision, as has frequently been assumed. The only possibility left to consider is that he wanted to bring the work up to date, that is, to make this great but roundly ignored symphony appear freshly written for purposes of publication or performance. Such a plan coincides almost exactly with Schubert's lengthy offer to the publishing house of Schott in Mainz (letter of 21 February 1828) in which he mentions the symphony, not among the

works offered, but nonetheless, and probably not unintentionally, as a significant testament to his abilities.

Schubert's score arose in several stages of which at least three can be identified. First he drafted the most important instrumental parts into the pre-ruled orchestral score. This is clearly discernible in the first and second movements, in the bulk of the third (apart from the Trio), and in about one third of the Finale. In a second stage he filled in the blank staves to complete the actual orchestration and made changes to several larger sections, as a result of which the original drafts of these sections are now lost (leaves were interchanged at the end of the first movement, the Trio of the third, and in mm. 163ff. of the Finale, where they replaced a canonic secondary theme). Finally Schubert's penciled alterations and additions, some of which have the character of a systematic revision (e. g. the changes he made to the secondary theme of movement 2), can be regarded as a third stage although they may have entered the score haphazardly at various times.

One upshot of Schubert's working procedure is that his score does not seem to have been coordinated in all respects. Evidently he presented it to the *Gesellschaft der Musikfreunde* with the understanding that he could have access to it at any time (he was a "representative" member of the society from June 1826), perhaps with the aim of replacing it with a fair copy at a later date.

Our task for the new edition was therefore to evaluate the various handwritten entries in the context of their origin. While working out his score, whether making additions or corrections, Schubert occasionally paid scant attention to what he had sketched beforehand. As a result, he left behind conflicting signs for articulation and dynamics and, in rare instances, even compositional solecisms. In each case we had to consider whether a later entry was an intentional correction (with consequences for the previous version of the part) or an impulsive blunder. Frequently our interpretation can be verified on comparison with more legible parallel passages and similar treat-

ments of the same motif or theme. Changes that Schubert himself carried out systematically (e. g. in the first Allegro section of the opening movement) can be easily filled in to comply with his intentions. In contrast, the frequent changes of signs for accent (>, fp, fz, fp with >) are difficult to coordinate when everything suggests that he wanted, despite the conflicting signs, to treat the relevant motif or chord in the same way. The same also applies to irregularities in the articulation, which is notated partly with short and partly with long slurs, and to the question of whether a phrase mark is meant to include or exclude the final note of the phrase. The need for coordination is always mandatory – at least within the same group of instruments (strings, winds, or brass) – whenever the conflicts are "vertical", i. e. when the markings involve the same motif in the same location of the score. In parallel passages, however, there is room for debate. We have not standardized passages in which Schubert's conflicting formulations may be construed as alternatives; indeed, it even seemed useful in such cases to document the range of markings he applied to parallel passages that are otherwise identical in their other parameters.

A few such markings deemed contradictory by the editor are mentioned in footnotes, whether or not they have been standardized in the score or left to stand as obvious aberrations. Most of them, including several highly significant discrepancies in Schubert's hand, cannot, due to shortage of space, be described here without referring to the context of their origin, i. e. to such accidents as page breaks, notational ambiguities due to rewriting, discrepancies between the draft and its execution, and so forth. Readers interested in pursuing such problematical readings in detail are invited to consult the musical text and editorial comments in volume 4, series 5 of *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, edited by the International Schubert Society (Kassel, 2002). This edition is accompanied by a volume of drafts, sources, and alternative readings ("sub-volume b") in which contested readings are discussed in depth, notational


decisions explained, and model passages pointed out for all decisions regarding textual coordination, standardization, and addition. The volume also attempts to reproduce the original sketched versions in context, including almost all of those found in movements 1 and 2 as well as larger sections or passages of the Scherzo and Finale insofar as they are extant and discernible. The goal of our new edition is to provide our readers, despite the professed punctiliousness of the text, with ample material to meet the needs of today's perform-

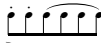
ers, helping them either to follow the decisions we made or to find a basis for reaching alternative solutions in full knowledge of the textual readings. In this way it is meant to supply a helpful foundation for living performances, which may proceed from quite different ideas and traditions. The questions regarding the work's genesis – its date, dedication, and the influences that may have impinged on it – though merely touched on here, are discussed in the preface to the published score ("sub-volume a").

EDITORIAL NOTE

This volume follows the editorial principals of the New Schubert Edition. Beaming and shorthand abbreviations have generally been retained as found in the source since they often help to clarify the structure of the music. Editorial additions are identified typographically by italics for alphanumerical expression marks or scoring instructions (*f*, *p*, *cresc.*, *dim.*, *a2*, *1*, etc.), small or narrow type for main notes, staccato, accents, and crescendo or decrescendo hairpins, dotted lines for slurs, and square brackets for everything else (e. g. accidentals). Signs resulting as a matter of course from Schubert's notational habits (e. g. his obvious use of frame dynamics for several staves in a score), though not specifically identified as such, are listed in the appendix to volume 4, series 5 of the New Schubert Edition.

Schubert notes the accents in a very inconsistent manner: \swarrow \nearrow $>$ and often so long that they can hardly be distinguished from a decrescendo sign (which, of course, can also have a similar meaning). In the *Neue Schubert-Ausgabe*, the accents have been generally standardized as $\underset{\cdot}{\downarrow}$ and apply to a single note; or when clearly applying to several notes

grouped together on a beam, i. e.  (frequently occurring in movt. 4) as well as

 (main theme of the Scherzo).

Werner Aderhold
(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter