

FRANZ SCHUBERT

SYMPHONIE NR. 5

B-DUR

D 485



BREITKOPF & HÄRTEL

STUDIENPARTITUR PB 5245

Johann Sebastian Bach

Johannes-Passion BWV 245..... PB 3811

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 4 B-dur op. 60 (Hauschild) ... PB 5344

Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67 (Brown)..... PB 5345

Symphonie Nr. 7 A-dur op. 92 (Hauschild) ... PB 5347

Johannes Brahms

Akademische Festouvertüre c-moll op. 80 PB 3693

„Alt-Rhapsodie“ op. 53 PB 3699

Doppelkonzert a-moll op. 102 PB 3697

Ein deutsches Requiem op. 45 PB 3814

Haydn-Variationen op. 56a. PB 3692

Klavierkonzert Nr. 1 d-moll op. 15 PB 3654

Klavierkonzert Nr. 2 B-dur op. 83..... PB 4840

Serenaden Nr. 1 D-dur / Nr. 2 A-dur PB 3971/72

Symphonien Nr. 1–4 op. 68 PB 3638–41

Tragische Ouvertüre d-moll op. 81 PB 3694

Ungarische Tänze Nr. 1, 3 und 10..... PB 5116

Violinkonzert D-dur op. 77..... PB 3696

Ferruccio Busoni

Berceuse élégiaque op. 42 PB 5126

Concerto op. 39 PB 5104

Violinkonzert D-dur op. 35a..... PB 5270

Frédéric Chopin

Klavierkonzert Nr. 1 e-moll op. 11 PB 3976

Klavierkonzert Nr. 2 f-moll op. 21 PB 3977

Antonín Dvořák

Symphonie Nr. 9 e-moll op. 95

„Aus der Neuen Welt“ (Riedel)..... PB 5229

Edward Elgar

Serenade e-moll op. 20..... PB 5074

Joseph Haydn

Orgelkonzert C-dur Hob XVIII:1 (Hodel) PB 5166

Felix Mendelssohn Bartholdy

Lobgesang op. 52 (Symphonie Nr. 2 B-dur)

(Konold)..... PB 5343

Violinkonzert e-moll op. 64 PB 3978

Wolfgang Amadeus Mozart

Missa in C KV 66 „Dominicus“..... PB 5095

Missa solemnis in c KV 139 „Waisenhaus“ ... PB 5093

Missa brevis in G KV 140 PB 5179

Missa in C KV 167 „Trinitatis“ PB 5094

Missa longa in C KV 262 PB 5151

Missa brevis in B KV 275 PB 5170

Niccolò Paganini

Violinkonzert D-dur op. 6 PB 5260

Max Reger

„Mozart-Variationen“ op. 132 (Weil)..... PB 5272

Camille Saint-Saëns

Le Carnaval des Animaux (Jost)..... PB 5350

Dimitrij Schostakowitsch

Symphonie Nr. 8 c-moll / Nr. 9 Es-dur PB 3605/06

Franz Schubert

Symphonie Nr. 7 h-moll D 759

„Unvollendete“ (Gülke) PB 5247

Clara Schumann

Klavierkonzert a-moll op. 7 (Klassen) PB 5183

Konzertsatz f-moll (De Beenhouwer)..... PB 5280

Robert Schumann

Konzertsatz d-moll (De Beenhouwer) PB 5181

Der Korsar. Opernfragment (Draheim) PB 5092

Jean Sibelius

Der Barde op. 64..... PB 5096

En Saga op. 9 PB 3876

Finlandia op. 26 PB 3318

Karelia-Suite op. 11 PB 3897

König Kristian II.-Suite op. 27..... PB 5194

Lemminkäinen-Suite op. 22

Nr. 1 Lemminkäinen und die Mädchen

von der Insel PB 3777

Nr. 2 Der Schwan von Tuonela PB 3327

Nr. 3 Lemminkäinen in Tuonela..... PB 3778

Nr. 4 Lemminkäinen zieht heimwärts PB 3779

Die Okeaniden op. 73 PB 5195

Rakastava op. 14..... PB 4842

Romanze in C op. 42 PB 4879

Scènes historiques I op. 25 PB 5196

Scènes historiques II op. 66..... PB 5197

Symphonie Nr. 1 e-moll op. 39 PB 3325

Symphonie Nr. 2 D-dur op. 43 PB 3323

Symphonie Nr. 4 a-moll op. 63 PB 3326

Tapiola op. 112..... PB 3328

Valse triste aus op. 44..... PB 5112

Bedřich Smetana

Die Moldau PB 3642

Peter Tschaikowsky

Capriccio italien op. 45..... PB 3644

Klavierkonzert Nr. 1 b-moll op. 23 PB 3630

Symphonie Nr. 5 e-moll op. 64 PB 3627

Symphonie Nr. 6 h-moll op. 74 „Pathétique“ .. PB 3628

Violinkonzert D-dur op. 35..... PB 3631

ISMN M 004 21070 3



FRANZ SCHUBERT

(1797–1828)

Symphonie Nr. 5

B-dur

Symphony No. 5

in B flat major

D 485

herausgegeben von/edited by
Peter Hauschild



BREITKOPF & HÄRTEL

WIESBADEN · LEIPZIG · PARIS

Studienpartitur PB 5245

Printed in Germany

Besetzung

Flöte
2 Oboen
2 Fagotte
2 Hörner
Streicher

Scoring

Flute
2 Oboes
2 Bassoons
2 Horns
Strings

Aufführungsdauer

etwa 27 Minuten

Performing time

approx. 27 minutes

Dazu käuflich lieferbar:

Partitur
mit Revisionsbericht PB 5205
Orchesterstimmen OB 5205

Available for sale:

Score
with "Revisionsbericht" PB 5205
Orchestral parts OB 5205

Vorwort

Sowohl Franz Schubert wie zuvor Beethoven gewannen ihren voll ausgeprägten Personalstil zuerst in solistischen Werken für bzw. mit Klavier, Beethoven mit seinen ersten Klaviersonaten und Klaviertrios – Schubert mit den frühen Goethe-Liedern, *Gretchen am Spinnrade* vom Oktober 1814 bis zum *Erlkönig* vom Spätherbst 1815. Hingegen benötigten beide längere Zeit für die völlige Aneignung der symphonischen Orchestermusik. Beethoven hielt sich als Symphoniker bis zu seinem dreißigsten Lebensjahr zurück. Seine beiden ersten Symphonien zeigen in Einzelheiten noch unverkennbar die Einwirkung des großen Vorbildes Mozart. Franz Schubert dagegen schrieb bereits als Sechzehnjähriger seine im Oktober 1813 beendete Symphonie Nr. 1, der bis zum Jahre 1817 noch fünf weitere „Jugendsymphonien“ folgten. Es nimmt nicht wunder, dass alle diese Werke in noch stärkerem Maße von Vorbildern beeinflusst waren als die Erstlinge Beethovens, zumal sich der junge Schubert nicht mehr nur mit Haydn und Mozart auseinander zu setzen hatte, sondern auch mit dem Beethoven der ersten bis zur siebenten Symphonie. Sich dessen Übergewicht zu stellen, unternahm Schubert insbesondere mit seiner vierten Symphonie, der „Tragischen“ in der Beethoven-Tonart c-moll, wobei er – nach der Einschätzung Alfred Einsteins¹ – kaum über das „Pathetische“ hinausgelangte. Dass der Beethovensche Weg nicht der seinige werden konnte, mochte ihm bei seiner anschließenden Hinwendung zu Mozart bewusst geworden sein, die er in seiner Tagebuchnotiz vom 13. Juni 1816 nach dem Hören eines späten Mozartschen Quintettes bekundete: „Ein heller, lichter, schöner Tag wird dieser durch mein ganzes Leben bleiben ... So bleiben uns diese schönen Abdrücke in der Seele, welche keine Zeit, keine Umstände verwischen, und wohlthätig auf unser Daseyn wirken. Sie zeigen uns in den Finsternissen dieses Lebens eine lichte, helle, schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen. O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele o wie unendlich viele solche wohlthätige Abdrücke eines lichten besseren Lebens hast du in unsere Seelen geprägt.“²

Als Frucht dieser Begeisterung für Mozart ist wohl auch Schuberts fünfte Symphonie in B-dur zu sehen, deren Niederschrift im September 1816 begonnen und am 3. Oktober beendet wurde. Sie bezieht sich auf eines der Schlüsselwerke klassischer Symphonik, die g-moll-Symphonie KV 550. Dies zeigt sich schon in der Besetzung, die mit nur einer Flöte, dem Fehlen der Klarinetten sowie der Beschränkung der Blechbläser auf die Hörner genau der Mozartsymphonie entspricht, und zwar deren klarinettenloser erster Fassung. Der kammermusikalisch intime Charakter des Werkes ist möglicherweise durch die Umstände der Erstaufführung bedingt gewesen. Diese erfolgte wenig später durch das noch gering besetzte Liebhaberorchester im Wiener Schottenhof in der Wohnung des Geigers Otto Hatwig und unter dessen Leitung. Wenn dies die direkte Veranlassung gewesen sein sollte, kam sie für Schubert als Anregung zur rechten Zeit, er mochte auf jeden Fall nach der „Tragischen“ ein derartiges Werk im Sinn gehabt haben.³ Die freundliche B-dur-Tonart dürfte durch das Hauptthema des ersten Satzes veranlasst worden sein, das mit seinem sekundenweise abwärts rückenden Dreiklangsmotiv geradewegs vom Folgethema des Hauptthemas des ersten Satzes der Mozartsymphonie (T. 28ff.) abstammt. Das Es-dur des zweiten Satzes ist gleichfalls bei Mozart vorgegeben, und im Menuetto verfällt Schubert, unüblich für die klassische Symphonik, direkt in die Paralleltonart, das Mozartsche g-moll, was wohl wiederum mit dem Thema zusammenhängt, das eine naiv anmutende Vereinfachung des Mozartschen Menuett-Themas darstellt.⁴ „Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“, schätzte Schubert als Fünfzehnjähriger 1812 gegenüber Spaun seine Situation als Nachgeborener ein,⁵ und wenn sich diese Fragestellung für ihn überhaupt als folgenreich erweisen sollte, dann auf dem Gebiete der Symphonie. Und hier wies ihm – nach vier vorausgegangenen Werken – Mozarts g-moll-Symphonie mit ihrem sogleich im Piano einsetzenden Allegro-Hauptthema einen neuen Weg: Sie führte Schubert zu der Konsequenz, eine Symphonie nicht mehr mit dem Pathos einer kraftvollen Forte-Initialformulierung zu eröffnen – mit deren nachträglicher Rechtfertigung er dann seine Probleme hatte –, sondern seine Themen leise und behutsam einzuführen, sie nach ihren melodischen Möglichkeiten und klanglich-harmonischen Nuancen auszuhören und so auf neue,

unpräjudizierte, ihm voll gemäße Weise den Weg zur symphonischen Form zu finden. Allerdings vermochte er dies erst in seiner letzten, der großen C-dur-Symphonie über vier Sätze hinweg zur Vollendung zu bringen. Was Schubert des Weiteren an Mozarts g-moll-Werk ergriffen haben dürfte, waren dessen tragische Untertöne.⁶ Die vom Tutti-Beginn sonstiger Werke demonstrierte, bezwingende a-priori-Etabliertheit des „Ganzen“, das noch im 18. Jahrhundert dem Individuum Geborgenheit verheißen konnte, vermochte sich nunmehr, im Vollzug der geistigen Konsequenzen der Aufklärung, zur Bedrohung zu wandeln. Dies wurde Mozart zum existentiellen Verhängnis und provozierte in Beethoven die willensbetonte Kämpfernatur. Der spätgeborene, introvertierte „Wanderer“ Schubert sah sich der Tragik und dem Leid der Individuation von vornherein ausgeliefert. In seiner ersten „vorbildlosen“ Symphonie, der „Unvollendeten“ in h-moll, verkörpern die Piano-Themen die Sphäre des Individuell-Humanen, die symphonischen Tutti- und Forte-Ansprüche hingegen geradezu dessen unausweichliche Bedrohung.⁷ Auch dies resultiert letztlich aus entsprechenden Ansätzen in Mozarts g-moll-Symphonie, ohne noch auf direkte thematische Bezugnahmen angewiesen zu sein.

Betrachtet man unter vorgenannten Aspekten die B-dur-Symphonie von 1816, so drängt sich der Eindruck auf, dass der junge Schubert bei seinem Anknüpfen an das Mozartwerk dessen Tragik vorerst geradezu ausgeklammert, wenn nicht gar verdrängt hat. Noch voller Lebenshoffnung, suchte er in Mozarts Vorgabe die „wohlthätigen Abdrücke eines lichten und bessern Lebens“, indem er mit seinem Hauptthema das Augenmerk auf Mozarts B-dur-Folgethema richtete und an keiner Stelle die schmerzlichen Halbtonvorhalte dessen Hauptthemas ins Spiel brachte.

So entstand eines der gelöstesten und freundlichsten Werke der gesamten symphonischen Literatur als bleibendes Zeugnis von Schuberts künstlerischer Wesensart, bevor diese von den Dunkelheiten seiner Existenz erfasst wurde. Ganz eigen ist bereits die Art, wie er im Pianissimo den ersten Satz eröffnet: Dem eigentlichen Thema ist eine viertaktige Einleitung als „Vorhang“⁸ vorangestellt, die – da sie bereits das Allegro-Tempo vorgibt – kaum noch als das Rudiment einer Introduction zu verstehen ist. Eher fühlt man sich an das Vorspiel zu einem Lied erinnert, wiewohl das mit Takt 5 hervorspringende Dreiklangs-Hauptmotiv keine liedhaft-vokalen Züge herausbildet. Wichtig für den Satz wird die sogleich stattfindende taktweise Beantwortung der ersten Violinen durch die Bässe, ein folgenreiches Wechselspiel, das fernerhin auch die anderen Instrumente einbezieht. In der Durchführung, die nach dem F-dur des Expositionsschlusses im entfernten Des-dur einsetzt, steigt dieser Dialog in die lichten Bereiche von Flöte und Oboe empor, wozu die Violinen – gleich herabschwebenden zarten Schleiern – das Tonleitermotiv des „Vorhanges“ in das poesievolle Klanggewebe einbringen. Konsequenterweise entfallen die Einleitungstakte dann in der Reprise, die Schubert, wie bereits in seiner gleichfalls in B-dur stehenden Symphonie Nr. 2 und später in der h-moll-Symphonie, in der Subdominanttonart beginnen lässt, um so der tonartlichen „Nivellierung“ von erstem und zweitem Thema in der klassischen Sonatenreprise aus dem Wege zu gehen.

Die solchermaßen hervortretende – allzu aktivistische Dominanz entgegensteuernde – Neigung Schuberts zum Absinken in subdominante Tiefen erreicht ihren Höhepunkt im lyrischen „Herzstück“ des Andante con moto, dessen weiträumig aufblühende Kantilenen mit zartestem Pianissimo in der C-dur-Tonart einsetzen. Nach acht Takten folgt dieser sogar noch das c-moll, das nun aber aus notationstechnischen Gründen nach h-moll umgeschrieben ist. Wurden so die ersten beiden Sätze vom Pianissimo und Piano eröffnet und weithin geprägt, so erfüllt der Forte-Einsatz des Menuetto⁹ die wichtige Funktion, mittels eines Allegro molto-Kräftesammelns den symphonischen Verlauf und die Zuhörerschaft aus lyrischer Versunkenheit aufzurütteln, um die zügige Vollendung des Ganzen zu gewährleisten. Diese erfolgt dann, abermals mit Piano-Beginn, im abschließenden Allegro vivace, das mit seiner 2/4-Takt Geradlinigkeit in der Erbfolge Haydnscher Finalsätze mit ihrem „Kehraus“-Charakter steht.

Vorliegende Neuausgabe beruht in erster Linie auf Schuberts Autograph, zumal zu seinen Lebzeiten keine Drucklegung des Werkes erfolgte. Da Schubert insbesondere im Bereich von Artikulation und Dynamik nicht alle Einzelheiten konsequent ausnotiert hat und zudem dabei auch Widersprüch-

lichkeiten anzutreffen sind, ergeben sich für die Edition z. T. erhebliche Schwierigkeiten und Entscheidungsprobleme. Hierauf wird ausführlicher unter „Quellen und Edition“ in der Dirigierpartitur PB 5205 eingegangen. In allen diesen Fällen wurde den Erfordernissen der musikalischen Praxis Rechnung getragen und Wert auf ein möglichst eindeutiges, gut lesbares Partiturbild gelegt. Erforderliche Ergänzungen sind deshalb nicht im Notentext gekennzeichnet, sondern detailliert im Revisionsbericht aufgeführt. Für die Bereitstellung des Quellenmaterials sei Herrn Dr. Marian Zwiercan von der Biblioteka Jagiellońska, Kraków, sowie dem Direktor des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, Herrn Dr. Otto Biba, gedankt.

Leipzig, Frühjahr 1992

Peter Hauschild

- 1 Alfred Einstein, *Schubert. Ein musikalisches Porträt*, Zürich 1952.
- 2 *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Kassel 1964, S.42f.
- 3 Leopold von Sonnleithner berichtet über die Orchestervereinigung im Schottenhof (1816–1818), dass sie 1815, vor ihrer Übersiedlung in den Schottenhof, über zwei Klarinetten verfügte und dass später auch Trompeten und Pauken vertreten waren. Die verschiedentlich in der Literatur vertretene Meinung, dass Schubert bei der B-dur-Symphonie, die er „um diese Zeit und für diese Unterhaltungen komponierte“, nur Rücksicht auf das zu kleine Orchester genommen hat, ist deshalb zu bezweifeln. Siehe *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und herausgegeben von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1957, S. 293f.
- 4 Zuvor hatten sich schon Beethoven im Scherzo seiner c-moll-Symphonie und Méhul im Menuett seiner g-moll-Symphonie von dem Menuett-Thema der Mozartschen g-moll-Symphonie anregen lassen.
- 5 *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, S. 109.
- 6 Joseph von Spaun erinnert sich der öfteren Äußerung des ca. zwölfjährigen Schubert zu Mozarts g-moll-Symphonie, „daß sie ihn erschütterte, ohne daß er eigentlich wisse warum.“ Siehe *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, S. 106f.
- 7 Vgl. hierzu Peter Gülke, Vorwort zur Neuauflage der Symphonie Nr. 7 h-moll, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1990.
- 8 Diese verschiedentlich anzutreffende Bezeichnung geht auf Alfred Einstein zurück, a.a.O., S. 133.
- 9 Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, München/Kassel 1983, S. 512, sieht im Menuett, d. h. wohl in dessen Thema (T. 1–8) lediglich eine Kombination des „dritten und vierten Satzes von Mozarts g-moll-Symphonie, so daß seine Kontur wie ein verschwommenes Echo der Vergangenheit klingt“, wobei er Schubert etwas leichtfertig zum „klassizistischen Komponisten“ stempelt.

Preface

Both Franz Schubert and, before him, Ludwig van Beethoven reached the first full flowering of their personal style in solo works for or with piano: Beethoven in his first piano sonatas and piano trios, Schubert in his early Goethe songs, from *Gretchen am Spinnrade* of October 1814 to *Erlkönig* of late fall 1815. Both composers, however, required a longer apprenticeship of symphonic orchestral music before they could fully master this domain. Beethoven did not write his first symphony until he was 30; and his first two symphonies clearly betray the influence of his great forerunner Mozart in many details. By contrast, Franz Schubert wrote his first symphony at the age of 16. Completed in October 1813, it was followed by five other “juvenile” symphonies until 1817. It is not surprising that all of Schubert’s early symphonies were more strongly influenced by other composers’ works than Beethoven’s first symphonies, particularly when considering that the young Schubert had to come to terms creatively not only with the accomplishments of Haydn and Mozart but also with those of Beethoven, i.e. with all of his symphonies from the First to the Seventh. Schubert made a strikingly bold attempt

to measure up to Beethoven's preeminent position in his Fourth Symphony, the "Tragic", in the Beethovenian key of C minor. Alfred Einstein,¹ however, felt that the result was less "tragic" than "pathetic". The fact that Schubert subsequently turned to Mozart for inspiration suggests that he acknowledged the hopelessness of his aspiration to follow in Beethoven's footsteps. In a diary entry of 13 June 1816, he recorded the impression made on him by a late Mozart quintet: "This day will remain a bright, sunny, lovely day for the rest of my life... The wonderful imprints it makes on our soul can be erased neither by time nor circumstances, and they exert a salutary influence on our lives. In the darkness of this life, they point to a bright, sunny, distant place which we can confidently aspire to reach. O Mozart, immortal Mozart, how many of these invigorating prospects of a brighter, better life have you engraved in our souls!"²

Schubert's Fifth Symphony in B flat major, begun in September 1816 and completed on 3 October of that year, is arguably one of the first products inspired by his enthusiasm for Mozart. It harks back to a key work of the classical symphonic literature, Mozart's G minor Symphony K. 550. The kinship between these two works first strikes us in the scoring: calling for only one flute, no clarinets and a brass section consisting exclusively of horns, it corresponds exactly to the first version – without clarinets – of Mozart's symphony. The chamber-like, intimate character of the work was possibly due to the contingencies of the premiere: the work was first performed shortly after its completion by Vienna's Schottenhof orchestra – an amateur ensemble which was still assembling its forces – in the home of the violinist Otto Hatwig, and under his direction. If this concert was the occasion for which the work was written, then it certainly came at the right moment, since Schubert must have been contemplating the composition of such a work after the "Tragic".³ The choice of the affable key of B flat major was probably determined by the main theme of the first movement which, with its triadic motive that shifts downward at the interval of a second, clearly derives from the subsidiary theme of the main theme of the first movement of the Mozart symphony, which enters there at bar 28 and whose B flat major key anticipates the key of the later secondary theme. The E flat major key of the second movement is also found in Mozart's work, and in the Menuetto, Schubert shifts directly into the parallel key, the Mozartean G minor. This is unusual for a classical symphony, but must undoubtedly be seen in the context of the theme which represents an artfully simplified version of the Mozartean Menuetto theme.⁴

With the question he posed to Spaun in 1812 – "Who can do anything after Beethoven?" – the 15-year-old Schubert was trying to find his role in the lineage of the mighty Beethoven.⁵ If Schubert found an answer to this question, then it was certainly in the field of the symphony. After having completed four symphonies, it was Mozart's G minor Symphony with its Allegro main theme, starting directly in piano, which showed him the way: It led Schubert to the conclusion that he did not have to open a symphony with the solemnity of a forceful initial formula in forte, which he would then have difficulty trying to legitimate, but that he could introduce his themes softly and carefully, plumbing its melodic possibilities and potential interaction of sound and harmony. In this manner, which was absolutely new but perfectly suited to his character, he found the path to the symphonic form. He was destined, however, to perfect this technique over the span of four movements only in his last symphony, the Great C major Symphony.

Schubert was possibly also deeply affected by the tragic undercurrents in Mozart's G minor Symphony.⁶ The compelling a priori establishment of the order of the "unified whole", expressly shown in the beginning of other works in the tutti, and which still allowed the individual to find security in the 18th century, now changed into a threat in the wake of the Enlightenment's intellectual conquests. This awareness led to Mozart's existential undoing on the one hand, and stimulated Beethoven's strong willed, pugnacious nature on the other. Born to another generation, the introverted "wayfarer" Schubert was exposed to the tragedy and sorrow of individuation from the very start. In his first symphony "without a model", the "Unfinished" in B minor, the piano themes embodied the sphere of the individual, of humanity, which was now inescapably threatened by the fulfillment of the

symphonic tutti and forte demands.⁷ Ultimately, this, too, points to similarities in Mozart's G minor Symphony although the composer had now overcome the stage of direct thematic references.

If we examine the B flat major Symphony of 1816 under the aforementioned aspects, it might seem at first that the young Schubert had blocked out, if not repressed, the tragic side of Mozart's work in his approach to it. Still full of optimism and hope, he sought in Mozart's work the "invigorating prospects of a brighter and better life" by shaping his main theme along that of Mozart's B flat major secondary theme and by abstaining from an overabundant use of the poignant half-step figures of its main theme.

In this work, one of the most easy-going and serene in all symphonic literature, Schubert left a lasting testimony of his innately artistic nature, at a time before adversity began to cast its dark shadow on his life. The very opening of the work strikes an original note: the actual theme is preceded by a four-bar pianissimo "curtain"⁸ which, since it already triggers the subsequent Allegro, can hardly even be considered as a rudimentary introduction. Indeed, it reminds one more of the prelude to a song, although the chordal main motif which leaps forward at bar 5 is devoid of any song-like vocal traits. An important characteristic of this movement is the prompt, bar-for-bar answer of the first violins by the basses, a far-reaching interplay which also involves the other instruments: in the development, which begins in D flat major, very distant from the F major close of the exposition, this dialogue ascends to the silvery heights of the flute and oboe, after which the violins – like delicate veils wafting gently downwards – interweave the scale motif of the "curtain" into the poetic sound fabric. As a consequence, the introductory bars are omitted from the recapitulation which Schubert begins in the subdominant key (he proceeded similarly in his Symphony No. 2, which was also in B flat major, and, later, in the B minor Symphony), thus avoiding the tonal assimilation of the first and second themes which occurs in the classical sonata recapitulation.

Schubert's predilection for descending to the subdominant as an effort to counteract an overemphasis of the tonic-dominant polarity is very obvious in the first movement. It reaches its zenith in the lyrical "heart" of the Andante con moto, whose lush, rambling cantilenas enter on a very delicate pianissimo in C flat major. After eight bars, this is followed by C flat minor which, however, has been transposed for notational purposes into the enharmonic key of B minor. While the first two movements were opened in pianissimo and piano unfolded rather softly on the whole, the forte entry of the Menuetto⁹ fulfills an important function: by marshalling a massed force in an Allegro molto tempo, it jars both the flow of the symphony and pulls the listener out of his lyrical reverie. Its brisk pace signals the upcoming consummation of the whole, which, of course, inevitably occurs in the closing Allegro vivace. The finale also begins in piano, and its 2/4 straightforwardness places it in the proximity of Haydn's mercurial finales.

This new edition is based chiefly on Schubert's autograph; the work was not published during his lifetime. Since Schubert did not notate every detail with consistency, particularly with regard to articulation and dynamics, and because of a number of discrepancies as well, the editor was confronted with a number of difficulties which sometimes hampered his decision making. We will elucidate this in greater detail in "Quellen und Edition" included in the full size score (PB 5205). In each case, however, we have respected the requirements of musical practice and attached great weight to producing a score that is as clear and legible as possible. Hence the necessary additions were not indicated in the music text but listed in detail in the "Revisionsbericht" included in the full size score (PB 5205). We would like to thank Dr. Marian Zwiercan of the Biblioteka Jagiellońska in Kraków as well as the director of the Archives of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, Dr. Otto Biba, for having supplied the source material.

- 1 Alfred Einstein, *Schubert. Ein musikalisches Porträt*, Zurich 1952.
- 2 Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*, ed. by Otto Erich Deutsch, Kassel 1964, p. 42f.
- 3 Leopold von Sonnleithner reported that the "Orchestervereinigung im Schottenhof" (1815–1818) had two clarinetists in 1815 before it transferred to the Schottenhof, and that it later also acquired trumpets and timpani. There is reason to doubt the view – which is frequently found in scholarly writings – that Schubert felt obliged to make allowances for the undersized formation of the ensemble for which he composed his B flat major Symphony "around this time and for their concerts". See *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, collected and edited by Otto Erich Deutsch, Leipzig 1957, p. 293.
- 4 Others had sought inspiration in Mozart's Menuetto theme before Schubert: Beethoven, for example, in the Scherzo of his C minor Symphony and Méhul of his G minor Symphony.
- 5 Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, p. 109.
- 6 Joseph von Spaun recalled that Schubert, at about the age of 12, often said about Mozart's G minor Symphony "that it deeply moved him, although he was unable to say why." See *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, p. 106f.
- 7 See Peter Gülke, Preface to the new edition of Symphony No. 7 in B minor, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1990.
- 8 This term, found now and again in musicological literature, stems from Alfred Einstein, op. cit., p. 133.
- 9 Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1971, p. 512, sees in the Menuetto – undoubtedly in its theme, bars 1–8 – only a combination of "the third and fourth movements of the Mozart G minor Symphony so that one hears a blurred echo of the past in its outline", whereby he rather flippantly stamps Schubert as a "classicizing composer".

Symphonie Nr. 5

B-dur

Franz Schubert D 485

herausgegeben von Peter Hauschild

Allegro

Flauto *pp*

Oboe I II *pp*

Fagotto I II *pp*

Corno in B I II

Violino I *pp*

Violino II *pp*

Viola *pp*

Violoncello e Contrabasso *pp*

Measures 9-16 of the second system, showing the continuation of the orchestral textures.

Studienpartitur PB 5245

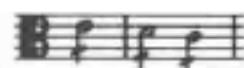
© 1992 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

18

A

27

* Gesamtausgabe (Brahms), siehe Revisionsbericht der Dirigierpartitur PB 5205;
Complete Edition (Brahms), see "Revisionsbericht" of the full size score PB 5205:



36

ff

p2

45

ff

p2

B

* Siehe Revisionsbericht der Dirigierpartitur PB 5205 / see "Revisionsbericht" of the full size score PB 5205

54

a 2

a 2

=

63

p

p

p

p

72

p

pp

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in four staves. The first two staves are for the vocal parts, both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The third staff is for the piano accompaniment, marked with a 13/8 time signature. The fourth staff is the bass line, in bass clef with the same key signature. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as 'p' (piano) are used throughout. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure is typical of a 19th-century folk song setting.

$$\frac{1}{2} \left(\frac{1}{2} + \frac{1}{2} \right) = \frac{1}{2}$$

81

cresc.

f

p

cresc.

f

p

cresc.

p

a 2

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante'. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *p*. The melody is primarily in the first two staves, with the third and fourth staves providing harmonic support. The piece concludes with a final chord in the first two staves.

$\equiv$ [illegible]

[illegible][illegible]

* zur Dynamik Takt 114-117 siehe Revisionsbericht der Dirigierpartitur PB 5205 /
as to the dynamics bar 114-117 see "Revisionsbericht" of the full size score PB 5205