

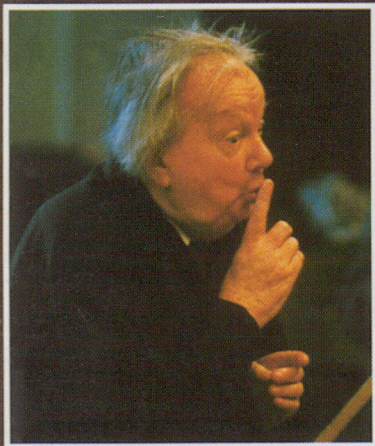
DIGITAL
CAPRICCIO

D D D

10 535

SCHUBERT

SYMPHONIEN NOS. 5 & 6



SANDOR VEGH
CAMERATA ACADEMICA DES
MOZARTEUMS SALZBURG

D D D DIGITAL RECORDING

ORF



*“Schubert beim Komponieren”
(Lithographie von C. Bacchi)*

Sorgsam hatte Franz Schubert in seinen frühen Schaffensjahren seine Manuskripte datiert. Offen liegt aus diesem Grund die Chronologie der meisten Werke. Im September 1816, noch vor der Aufgabe des Lehreramtes, hatte er bei der Vertonung von Goethes Harfner-Liedern (aus "Wilhelm Meisters Lehrjahren") um einen möglichst adäquaten Ausdruck gerungen. Und am 3. Oktober war die Arbeit an der 5. Sinfonie in B-dur abgeschlossen. Noch im selben Jahr dürfte das lebenswürdige Werk dann von einem Liebhaber-Orchester im Haus des Burgtheatermusikers Otto Hatwig im Schottenhof bei der Schottenkirche aus der Taufe gehoben worden sein.

Im Unterschied zu der im April 1816 komponierten 4. Sinfonie, der sogenannten "Tragischen", verzichtete Schubert in seiner "Fünften" auf Klarinetten, Trompeten und Pauken. Die These freilich, das Werk sei mit seiner reduzierten kammerorchestralen Besetzung auf das Musizieren eines Liebhaber-Orchesters zugeschnitten, ist nicht aufrechtzuerhalten. Nachweislich nämlich spielte Otto Hatwigs Gruppe auch opulenter besetzte Werke von Beethoven, Cherubini oder Spontini. Nicht so sehr äussere, sondern künstlerische Erwägungen ließen den 19jährigen Komponisten in seiner B-dur Sinfonie auf einen größeren Klangapparat verzichten.

In seiner 4. Sinfonie hatte Franz Schubert die Auseinandersetzung mit Beethoven gewagt. Bald jedoch wurde Mozart sein Leitstern auf der Suche nach einem eigenen Stil. "O Mozart, unsterblicher Mozart, wieviele o wie unendlich viele wohlthätige Abdrücke eines lichten bessern Lebens hast du in unsere Seelen geprägt." Schon im Juni 1816 fand sich in Schuberts Tagebuch jene euphorische Mozart-Hommage. Wenigstens partiell könnte ihm bei der Arbeit an der B-dur Sinfonie Mozarts späte g-moll Sinfonie KV 550 als Modell vorgeschwebt haben. Imitatorisch durchwirkt im Sinne des späten Mozart ist gleich der 1. Satz, der statt der aus früheren Schubert-Sinfonien gewohnten langsamen Einleitung mit einem später in die Durchführung

einbezogenen viertaktigen “Vorhang” beginnt. Eine offensichtlich bewußte Annäherung an Mozarts g-moll Sinfonie schien Schubert darüber hinaus schon bei gleichen Tonartenverhältnissen im Menuett gesucht zu haben. Der überraschenderweise im g-moll stehende, eher düstere Hauptteil umschließt hier ein ländlerhaftes G-dur Trio mit bordunartig festgehaltenem Baß.

Nach der ersten Begegnung mit der B-dur Sinfonie hatte Wiens Kritikerpapst Eduard Hanslick etwas vorschnell geradezu von einem “schwachen Abguß” Mozarts geschrieben. Unbekümmerte Musizierfreude ist hier bei Schubert durch keinerlei Schatten getrübt. Doch ungeachtet der Bindung an stilistische Modelle durchwärmt hier und dort ein durchaus persönlicher Tonfall die frühe Sinfonie. Besonders im Es-dur Andante schwelgt der 19jährige geradezu in terzverwandten Tonarten.

Nach der erwähnten eher privaten Aufführung im Haus Otto Hatwigs sollte noch geraume Zeit vergehen, bis es am 17. Oktober 1841 im Theater in der Josefstadt zur ersten öffentlichen Aufführung der B-dur Sinfonie kam. Bereits am 14. Dezember 1828 war demgegenüber in einem Konzert der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde im Großen Redoutensaal erstmals öffentlich die 6. Sinfonie in C-dur erklingen. Da die “Große” C-dur Sinfonie als nicht spielbar abgelehnt wurde, hatte man sich bei diesem Gedenkkonzert einige Wochen nach Schuberts Tod für die im Oktober 1817 und Februar 1818 komponierte 6. Sinfonie entschieden. Die Leitung der Aufführung hatte Johann Baptist Schmiedel.

Nach der unpräntiösen, erst in jüngerer Zeit zu verdienten Ehren gekommenen E-dur Sinfonie hatte Schubert mit dem C-dur Geschwisterwerk die letzte seiner frühen Sinfonien vorgelegt. Mozart und (im letzten Satz) auch Joseph Haydn standen bei der 5. Sinfonie Pate; die ihr folgende C-dur Sinfonie dagegen wäre nicht ohne die Begegnung mit Musik des Zaubermeisters Rossinis komponiert worden.

Seit im November 1816 eine italienische Operngesellschaft im Kärntner-Theater mit Rossinis Einakter “L’Inganno felice” gastierte und noch im selben Jahr der “Tancredi” Furore machte, hatte das Rossini-Fieber auch auf Wien übergrif-

fen. Schon im April 1817 konnte man sich im Leopoldstädter Theater an einer im vertrauten Wiener Milieu spielenden “Tancredi”-Parodie ergötzen. Schnell war die österreichische Metropole damals zu einer der Hauptstätten italienischen Opernexports geworden.

Schulbeispiele einer Auseinandersetzung mit Rossini waren Schuberts Ende 1817 komponierte zwei “Italienische Ouvertüren”. Mit Terz- und Sextparallelen, einer zündenden Stretta-Technik oder dem Crescendo der “Walzen” hatte Schubert hier spezifische Stilelemente aus Rossinis Ouvertüren-Arsenal aufgegriffen. Und auch in der C-dur Sinfonie sind – besonders im 2. und 4. Satz – Rossini-Reminiszenzen nicht zu überhören.

Herkömmlichen formalen Rubrizierungen (Sonatensatz, Rondo) entzieht sich der hinreißende Schlußsatz der Sinfonie. In einer Art Potpourriform ist auf Durchführung und Entwicklung der Themen verzichtet. Während Schubert hier unmittelbar Gioacchino Rossinis Spuren folgt, greift er in Partien eines schlendernden Ecosaisen-Rhythmus den “ungenierten” Wiener Volkston im analogen Satz der 2. Sinfonie auf. Und noch eines: Mit überraschenden Harmoniewechseln operiert Schubert hier im Finale genauso wie im Andante, indem er dem anfangs eher altväterlich wirkenden Thema in der Fortentwicklung wärmere und gelöste Klänge abgewinnt.

Im 1. Satz, der (anders als in der 5. Sinfonie) mit einer Adagio-Introduktion einsetzt, vertraut Schubert die beiden kaum miteinander kontrastierenden Themen zunächst den Holzbläsern (Flöten und Oboen; Flöten und Klarinetten) an. Im 3. Satz schließlich schreibt der Sinfoniker Schubert statt des traditionellen Menuetts erstmals ein Scherzo. An Beethovens erst ein Jahr zuvor im Erstdruck vorgelegte 7. Sinfonie erinnert hier der Wechsel in die terzverwandte Tonart E-dur beim Übergang zum Trio. Bevor der locker gefügte letzte Satz gleichsam “Szenen” aus dem Wiener Prater auszubreiten scheint, läßt das Scherzo das große Vorbild des Zeitgenossen Beethoven durchscheinen.

Hans Christoph Worbs

In the early years of his creativity Franz Schubert took great care in dating his manuscripts. As a result, the chronology of most of these works is clear. In September 1816, still before giving up his teaching post, he had striven, in setting Goethe's "Harper's songs" (from *Wilhelm Meister's apprentice years*), for the most effective expression possible. And on 3 October he finished work on the Fifth Symphony, in B flat. In the same year, too, that charming work was given its baptism by an orchestra of amateurs in the house of the Burgtheater musician Otto Hatwig in the Schottenhof, near the Schottenkirche.

In contrast to the Fourth Symphony (the so-called "Tragic"), composed in April 1816, in his Fifth Symphony Schubert dispensed with clarinets, trumpets and timpani. Certainly the theory that the work, with its reduced chamber-orchestral scoring, was tailor-made for performance by an amateur orchestra cannot be maintained, for Otto Hatwig's group, as can be shown, also played more lavishly scored works by Beethoven, Cherubini and Spontini. Not so much external, but artistic, considerations led the 19-year-old composer to renounce a larger orchestral body in his B flat symphony.

In his Fourth Symphony, Franz Schubert dared to emulate Beethoven. But soon Mozart became his guiding star in the search for his own style. "O Mozart, immortal Mozart, how many, O how endlessly many beneficent impressions of a bright, better life have you imprinted in our souls!" That euphoric homage to Mozart is already found in Schubert's diary in June 1816. Mozart's late G minor symphony K. 550 could, at least in part, have been in his mind as model in working on the B flat symphony. The first movement is at once imitatively interwoven, as in the style of late Mozart: instead of the slow introduction usual in the earlier Schubert symphonies, it begins with a four-bar "curtain" which is later included in the development section. Schu-

Symphonie Nr. 5, Finale
(Autograph)

bert seems, moreover, to have sought an obviously conscious approximation to Mozart's G minor symphony in the similar key-relationships in the Minuet. The rather sombre main section, surprisingly in G minor, here encloses a ländler-like G major Trio with a sustained drone bass.

Immediately after first encountering the B flat symphony, the doyen of Vienna's critics, Eduard Hanslick, somewhat precipitately wrote of a "weak copy" of Mozart. In Schubert, here is carefree joy in music-making, unclouded by a shadow of any kind. Yet notwithstanding the link with stylistic models, here and there a completely personal inflection warms the early symphony. Especially in the E flat Andante, the 19-year-old thoroughly revels in keys related by a third.

After the fairly private performance in Otto Hatwig's house, already mentioned, a very long time had to elapse before the B flat symphony received its first public performance, on 17 October 1841 in the Josephstadt theatre. In contrast, the Sixth Symphony, in C major, was already heard on 14 December 1828 in a concert in the Grosser Redoutensaal of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. Since the "Great" C major symphony was regarded as unplayable for this memorial concert a few weeks after Schubert's death the Sixth Symphony, composed in October 1817 and February 1818, was decided upon. The performance was conducted by Johann Baptist Schmiedel.

After the unpretentious B flat symphony (which has only recently received its due honour), Schubert produced, with its C major sister work, the last of his early symphonies. Mozart and (in the last movement) also Joseph Haydn stood godfather to the Fifth Symphony: the ensuing C major symphony, on the other hand, would not have been composed without his having encountered the music of the master magician Rossini.

Rossini fever had gripped Vienna ever since an Italian opera company had given guest performances of Rossini's one-acter *L'inganno felice* in the Kärntnertor theatre in November 1816, and in the same year *Tancredi* had created a furore. Alrea-

dy in April 1817, in Leopoldstadt theatre, people could enjoy a parody of *Tancredi* played in a familiar Viennese setting. The Austrian capital, at that time, quickly became one of the principal spots for Italian opera exports.

Textbook examples of an involvement with Rossini were Schubert's two "Italian Overtures", composed at the end of 1817. With parallel thirds and sixths, an electrifying stretto technique and the "rolling" crescendo, Schubert here had seized on specific stylistic elements from Rossini's arsenal of overtures. And in the C major symphony too – especially in the second and fourth movements – reminiscences of Rossini cannot be overlooked.

The captivating finale of the symphony eludes traditional formal categorisations (sonata form, rondo). In a kind of potpourri form, exposition and development of the themes is dispensed with. While Schubert is here directly following in Gioacchino Rossini's footsteps, in parts of an ambling ecossaise rhythm he adopts the free-and-easy Viennese folk style of the analogous movement of the Second Symphony. And something more: here in the finale Schubert proceeds with surprising changes of harmony, exactly as in the Andante, in which from the original rather old-fashioned theme he derives warmer and more relaxed sonorities in the development.

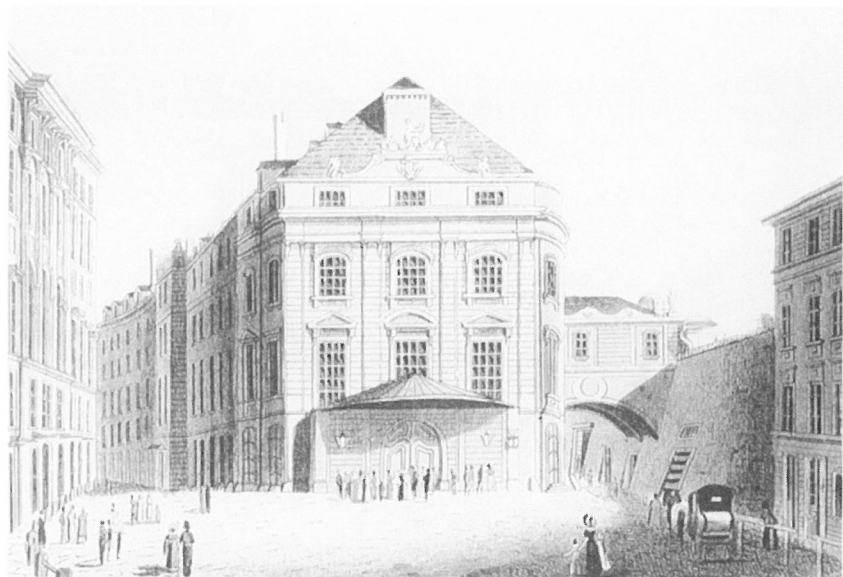
In the first movement, which (unlike that of the Fifth Symphony) begins with an Adagio introduction, Schubert initially entrusts the two subjects (which scarcely contrast with each other) to the woodwind (flutes and oboes; flutes and clarinets). In the third movement, Schubert the symphonist eventually writes a Scherzo for the first time instead of the traditional Minuet. The change here to the key of E (related by a third) at the transition to the Trio is reminiscent of Beethoven's Seventh Symphony, first printed only a year previously. Before the loosely constructed last movement seems as it were, to display scenes from the Prater in Vienna, the Scherzo permits a glimpse of the great model of his contemporary, Beethoven.

Hans Christoph Worbs
(translated by Lionel Salter)

Schubert data soigneusement les manuscrits de ses premières compositions. C’est ainsi que nous connaissons la chronologie de la plupart de ses œuvres. En septembre 1816, avant qu’il ne renonce à son poste d’instituteur, il avait tenté de trouver l’expression la plus adéquate pour la mise en musique des “Harfner-Lieder”, tirés du Wilhelm Meister de Goethe. Le 3 octobre, il terminait sa Cinquième Symphonie en si bémol majeur. La même année, cette œuvre aimable fut vraisemblablement portée sur les fonts baptismaux par un orchestre d’amateurs, dans la maison du musicien du Burgtheater Otto Hatwig, située au Schottenhof, près de la Schottenkirche.

Contrairement à la Quatrième Symphonie, dite “Symphonie tragique”, composée en avril 1816, Schubert renonce dans sa “Cinquième” aux clarinettes, trompettes et timbales. La thèse selon laquelle cette œuvre, avec sa distribution réduite aux dimensions d’un orchestre de chambre aurait été composée “sur mesure” pour un orchestre d’amateurs, ne peut être retenue. En effet, nous savons que le groupe d’Otto Hatwig interprétait également des œuvres de Beethoven, Cherubini ou Spontini, à la distribution plus étoffée. Ce ne sont donc pas des considérations extérieures, mais bien artistiques, qui amenèrent le jeune compositeur, alors âgé de 19 ans, à renoncer à un appareil sonore plus volumineux pour sa Symphonie en si bémol majeur.

Dans sa Quatrième Symphonie, Franz Schubert s’était mesuré à Beethoven. Mais c’est Mozart qui devait bientôt devenir son “guide” dans la quête d’un style qui lui fût propre. “O Mozart, immortel Mozart, de combien, ô de combien d’images d’une vie meilleure et lumineuse as-tu imprégné nos âmes?” Cet hommage euphorique figure déjà à la date de juin 1816 dans le journal intime de Schubert. Il se pourrait qu’une des dernières symphonies de Mozart, la Symphonie en sol mineur (KV 550), lui ait servi de modèle, du moins partiellement, pour la composition de sa Symphonie en si bémol majeur. Le premier mouvement, où s’entrelacent les imitations comme



*“K.K. Hoftheater nächst dem Kärnthner Thore”
(Kolorierter Stich, 1825)*

dans les dernières œuvres de Mozart, commence par un “lever de rideau” en quatre mesures qui est inclus ensuite dans le développement, au lieu de l’introduction lente à laquelle Schubert nous avait habitués dans ses premières symphonies. Dans le Menuet, Schubert semble également avoir consciemment voulu un rapprochement avec la Symphonie en sol mineur de Mozart, par le choix des mêmes relations tonales. La section principale, plutôt sombre, dans une surprenante tonalité de sol mineur, entoure ici un Trio en sol majeur qui ressemble à un ländler, avec une basse tenue comme un bourdon.

Après sa première audition de l’œuvre, Eduard Hanslick, le pape de la critique à Vienne, conclut – quelque peu prématurément – qu’il s’agissait d’un “succédané” de Mozart. Ici, pour Schubert, la joie de faire une musique insouciant n’est assombrie par aucun nuage. Cependant, malgré les liens de la symphonie avec certains modèles stylistiques, certains passages de cette symphonie de jeunesse sont réchauffés par des accents tout à fait personnels. C’est particulièrement dans l’Andante en mi bémol majeur que le jeune compositeur multiplie les modulations en rapport de tierce.

Il devait s’écouler un certain temps entre la première exécution, à caractère plutôt privé, de la Symphonie en si bémol majeur, dans la maison de Otto Hatwig, et sa première représentation publique, le 17 octobre 1841, au Theater in der Josefstadt. Par contre, c’est dès le 14 décembre 1828 que les mélomanes purent découvrir la Sixième Symphonie en ut majeur, qui fut jouée dans la Grande Salle de la Redoute lors d’un concert de la Société viennoise des mélomanes. Comme la “Grande” Symphonie en ut majeur avait été rejetée comme impossible à jouer, le choix s’était porté, pour le concert d’hommage qui fut donné quelques semaines après la mort du compositeur, sur la Sixième Symphonie, composée entre octobre 1817 et février 1818. Au pupitre du chef d’orchestre se trouvait Johann Baptist Schmidel.

Après la Symphonie en si bémol majeur, sans prétentions, à laquelle justice vient seulement d’être rendue, Schubert clôtura le cycle de ses symphonies de jeunesse avec la Symphonie en ut majeur. Si Mozart et (pour le dernier mouvement) Joseph Haydn

avaient été les parrains de la Cinquième Symphonie, la symphonie suivante, en ut majeur, n'aurait pu être composée sans la rencontre de Schubert avec la musique du magicien Rossini.

Depuis novembre 1816, date à laquelle une troupe d'opéra italienne s'était produite sur la scène du Kärntnertor-Theater, d'abord avec l'opéra en un acte de Rossini "L'Inganno Felice" pour ensuite faire un triomphe, la même année encore, avec "Tancredi", une véritable fièvre rossinienne s'était emparée de Vienne. Dès avril 1817, on pouvait applaudir au Théâtre de la Leopoldstadt une parodie du "Tancredi", située dans le milieu viennois, plus familier. La métropole autrichienne était rapidement devenue une des principales villes d'exportation de l'opéra italien.

Les deux "Ouvertures italiennes" composées par Schubert à la fin de 1817 constituent des exemples classiques de l'influence exercée par Rossini. Les mouvements parallèles de tierce et de sixte, une technique de la strette enflammée ou le crescendo des "Valses", constituent autant d'éléments stylistiques spécifiques puisés par Schubert dans l'arsenal des ouvertures de Rossini. Dans la Symphonie en ut majeur, il est également impossible d'ignorer les réminiscences de Rossini – particulièrement dans le deuxième et dans le quatrième mouvement.

Le dernier mouvement de la symphonie, particulièrement enthousiasmant, se soustrait à toute catégorisation (forme sonate ou rondo). Le compositeur renonce à tout développement des thèmes dans cette sorte de pot-pourri. Si Schubert marche ici directement sur les traces de Gioacchino Rossini, il retrouve dans certaines parties, au rythme tranquille de l'Écossaise, le ton populaire, bon enfant, typiquement viennois du mouvement analogue de sa Deuxième Symphonie. Nous ajouterons encore que, avec de surprenants changements d'harmonie Schubert agit dans ce finale comme dans l'Andante, où le thème introductif, aux accents antiques, acquiert dans le déroulement des sonorités plus chaudes et moins figées.

Dans le premier mouvement qui (contrairement à celui de la Cinquième Symphonie), commence par une introduction adagio, Schubert confie d'abord les deux thè-

mes – à peine contrastés – aux bois (flûtes et hautbois; flûtes et clarinettes). Dans le troisième mouvement, enfin, le symphoniste Schubert écrit, pour la première fois, un Scherzo au lieu du traditionnel Menuet. Le passage à la tonalité de mi majeur, à la tierce, lors de la transition vers le Trio, rappelle la Septième Symphonie de Beethoven, publiée pour la première fois l'année précédente. Le modèle du grand contemporain Beethoven transparait dans le Scherzo, avant que le dernier mouvement, à la structure plus lâche, ne déploie des "scènes" du Prater.

*Hans Christoph Werbs
(Traduction: Sophie Liwszyc)*

DDD • [63'14]
DIGITAL RECORDING

Aufnahme / Recording:

Salzburg, Mozarteum, 11/1990 (*Symphonie No. 5*) / Live Recording: 10. & 12.12.1993 (*Symphonie No. 6*)

Künstlerische Aufnahmeleitung / Recording Supervision:

Roland Rublé (*Symphonie No. 5*) • Wolfgang Danzmayr (*Symphonie No. 6*)

Toningenieure / Recording Engineers: Wieland Haas (*Symphonie No. 5*) • Gernot Hoffmann (*Symphonie No. 6*)

Cover Photo: Sandor Végh, Photo by Klaus Hennch, Zürich

Booklet letzte Seite / last page: *Franz Schubert*, Aquarell von Wilhelm August Rieder, 1825

Cover Design: Atelier Kochlowski, Köln

Satz & Layout: André Ammel

Redaktion: Johannes Kernmayer

Coproduktion ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK (Landesstudio Salzburg) & CAPRICCIO
in Zusammenarbeit mit INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG

©1994 CAPRICCIO – Ein Produkt der Delta Music GmbH, D-50226 Frechen



*“Ein Schubert-Abend bei Joseph von Spaun”
(Moritz von Schwind, 1868)*

STEREO - 10 535



© 1994 CAPRICCIO - Ein Produkt der Delta Music GmbH, D-50226 Königsdorf

10 535

CAPRICCIO

FRANZSCHUBERT
SYMPHONIES NOS. 5 & 6

DIGITAL
STEREO

FRANZ SCHUBERT

(1797-1828)

SYMPHONIEN NOS. 5 & 6

Symphonie Nr. 5 B-dur, D 485

Symphony No. 5 in B flat major, D. 485

Symphonie No. 5 en Si bémol majeur, D. 485

- 1 I. Allegro [7'14]
- 2 II. Andante con moto [9'35]
- 3 III. Menuetto. Allegro molto [5'04]
- 4 IV. Allegro vivace [7'39]

Symphonie Nr. 6 C-dur, D 589

Symphony No. 6 in C major, D. 589

Symphonie No. 6 en Ut majeur, D. 589

- 5 I. Adagio • Allegro [9'46]
- 6 II. Andante [7'37]
- 7 III. Scherzo. Presto [6'15]
- 8 IV. Allegro moderato [9'41]

CAMERATA ACADEMICA DES MOZARTEUMS SALZBURG

Dirigent / Conductor

SANDOR VÉGH

Coproduktion ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK (Landesstudio Salzburg) & CAPRICCIO

in Zusammenarbeit mit INTERNATIONALE STIFTUNG **Mozarteum** SALZBURG

© 1994 CAPRICCIO – Ein Produkt der Delta Music GmbH, D-50226 Frechen



DIGITAL
STEREO

10 535

DIGITAL STEREO

FRANZSCHUBERT
SYMPHONIEN NOS. 5 & 6



4 006408 105350



DDD • [63'14]
DIGITAL RECORDING



CAPRICCIO

10 535