

# Schubert Symphonies 4 & 5

B'ROCK ORCHESTRA · RENÉ JACOBS





Cover image: *The Evening (Der Abend)* by Caspar David Friedrich, 1821.

## Franz Schubert (1797-1828)

### Symphony No. 4 in C Minor, D 417 (1816)

1	I. Adagio molto – Allegro vivace	9. 00
2	II. Andante	8. 29
3	III. Menuetto. Allegro vivace	3. 09
4	IV. Allegro	10. 41

### Symphony No. 5 in B-flat Major, D 485 (1816)

5	I. Allegro	7. 09
6	II. Andante con moto	8. 15
7	III. Menuetto. Allegro molto	5. 20
8	IV. Allegro vivace	7. 06

Total playing time: 59. 24

### B'Rock Orchestra

conducted by **René Jacobs**

## Players for Symphony No. 4

**Violin 1:** Nadja Zwiener (Concertmaster), Elin Eriksson, Jivka Kaltcheva, Ortwin Lowyck, Madoka Nakamaru, Ellie Nimeroski, Yukie Yamaguchi

**Violin 2:** Sara DeCorso, Gisela Cammaert, Lucia Giraud, Birgit Goris, Marie Haag, Liesbeth Nijs, Shiho Ono

**Viola:** Raquel Massadas, Deirdre Dowling, Luc Gysbregts, Benjamin Lescoat, Sylvestre Vergez

**Cello:** Rebecca Rosen, Kate Bennett Wadsworth, Marian Minnen, Bernard Woltèche

**Double Bass:** Tom Devaere, Elise Christiaens, Mattias Frostenson, Hen Goldsobel

**Flute:** Tami Krausz, Sien Huybrechts

**Oboe:** Jean-Marc Philippe, Stefaan Verdegem

**Clarinet:** Vincenzo Casale, Jean-Philippe Poncin

**Bassoon:** Tomasz Wesołowski, Benny Aghassi

**Horn:** Bart Aerbeydt, Mark De Merlier, Gilbert Cami Farras, Johan Van Neste

**Trumpet:** Fruzi Hara, Roberto Fernandez

**Timpani:** Jan Huylebroeck

## Players for Symphony No. 5

**Violin 1:** Jakob Lehmann (Concertmaster), Rebecca Huber, Jivka Kaltcheva, Madoka Nakamaru, Ellie Nimeroski, Stefano Rossi, Yukie Yamaguchi

**Violin 2:** Sara DeCorso, Gisela Cammaert, Elin Eriksson, Lucia Giraudo, Ortwin Lowyck, Liesbeth Nijs, Shiho Ono

**Viola:** Raquel Massadas, Luc Gysbregts, Benjamin Lescoat, Géraldine Roux, Elisabeth Sordia, Sylvestre Vergez

**Cello:** Julien Barre, Michel Boulanger, Marian Minnen, Rebecca Rosen

**Double Bass:** Tom Devaere, Elise Christiaens, Mattias Frostenson, Hen Goldsobel

**Flute:** Tami Krausz

**Oboe:** Jean-Marc Phillippe, Stefaan Verdegem

**Bassoon:** Tomasz Wesołowski, Benny Aghassi

**Horn:** Bart Aerbeydt, Johan Van Neste



## A NEW SYMPHONIC PAIR Schubert's Fourth and Fifth Symphony

René Jacobs

After his third symphony, Schubert decided **to write a symphony in a minor key**. That was still rather strange at the time. Haydn had composed only 11 (of 104), Mozart only 2 (of 41), Beethoven only one (of 8) — the Ninth in D Minor did not yet exist. Schubert chose C Minor, which had an additional attraction: instead of two horns, four horns could be involved in this key in order to circumvent the limitations of the valveless natural horns, as Mozart, for example, had practised in his “small” G Minor symphony (No. 25). In his “large” G Minor Symphony (No. 40), however, he had again restricted himself to only two horns, and Beethoven had also disregarded the four-horn strategy in his Fifth Symphony in C Minor. Schubert opts for the more modern method: he uses two pairs of horns in different tunings (the first and second horns are tuned in C, the third and fourth in E-flat).

Composed in the same year, Schubert’s lighter, less demanding **Fifth Symphony** forms another pair of symphonies with

the highly ambitious Fourth, analogous to the Second and Third Symphonies, which can also be seen as a pair of antagonistic symphonies (exciting/relaxing).

### **Fourth Symphony in C Minor, (“Tragic Symphony”), D417**

Time of creation: April 1816

In his *Ästhetik der Tonkunst* (Vienna, 1806), F.D. Schubart wrote about the key of C Minor, “in which the purest bliss dissolving in C Major” is promised. Francesco Galeazzi interpreted the key as “tragic”, “suitable for expressing great misfortune, such as the death of heroes” (*Elementi teoretici di musica*, Rome, 1797). There is no doubt that Schubert associated C Minor with tragedy. He found the desolation that speaks of the beginning of Mozart’s *Dissonance Quartet* (1785) and Haydn’s “conception of chaos” in *Die Schöpfung* (1798) deeply tragic. Both beginnings resound in the Introduction of the Fourth Symphony. And of course

the nineteen-year-old was enchanted by Beethoven’s “tragic” C Minor compositions: the *Grande Sonata pathétique* Op. 13 (1799), the Overture to the Tragedy *Coriolan* (1807) and the famous *Fifth Symphony* (1808), unofficially also called the “Fate Symphony”.

Four months after composing the Fourth Symphony, Schubert wrote in his diary: “Man is like a ball, played around with by chance and passion.” It is quite possible that he interpreted the failures and successes of his life so far as “tragic” (in the sense of ancient Greek tragedy) — as games of chance —, but the traditional associations of the key of C Minor with the underworld (Gluck, *Orfeo*), chaos (Haydn, *Die Schöpfung*) and the fear of “dark powers” (Weber, *Der Freischütz*) take us further. The key of C Major, with which the two corner movements of the Fourth close, represents the light of heaven, the creation of God out of chaos and overcoming the fear of evil.

### **Introduction** (**Adagio molto**, 3/4 metre)

After a seemingly endless fermata on the unison opening note C, played by the full orchestra (**fortissimo, decrescendo**, timpani roll), as at the beginning of Haydn’s “Chaos”, a motif is heard in the first violin that I would like to call the “fear motif”. It rises as a “pleading” minor sixth (C4 - A-flat4), glides languidly down as a three-note ornamental figure (A-flat4 - F-sharp4 - G4) and rises again as a “desperate” minor seventh (G4-F5), like a cry suffocating in pain, to slide down a second time with the same ornamental figure as before (now F4-D4 - E-flat4). The pleading minor sixth also appears in Mozart’s *Dissonance Quartet*, Haydn’s “Chaos” and Beethoven’s *Coriolan* Overture, the despairing seventh also in the “Chaos”, and the ornamental figure also in Mozart’s Quartet. Of course, Schubert was not or hardly aware of these resonations. But the motif and the harmony it implies unmistakably express oppressive anxiety.

The repeated quavers of the second violins and violas that accompany the fear motif are reminiscent of the thumping quavers of the cello in Mozart's *Dissonance Quartet*. This is followed by an eight-bar modulation to G-flat Major, the furthest removed point within the tonal universe, a key of terror (**Fermate!**) which, like the parallel key of E-flat Minor, expresses, according to Schubart, "anguish of the deepest urges of the soul, brooding despair and fear". "If ghosts could speak", he writes, "they would speak more or less in these tones". A. Dvořák expressed himself enthusiastically about the harmony of the slow introduction in 1894: "It's astonishing that such a young a person had the power to express himself with such deep **pathos**. In the **Adagio** there are chords that remind us decidedly of Tristan's **fearful** statements."

A reverse modulation manages to escape the terror key, but the fear motif spins on. After ten bars, the strict, "paternal" dominant of the main key is reached (D

Major). The anti-hero Schubert seems to want to suppress the dominant. On the contrary, the hero Beethoven would have emphasised it because it contains the "leading tone" (semitone below the tonic) and drives the music on purposefully. The leading tone B is heard clearly only once within the last section of the Introduction! Why does Schubert avoid the dominant? Because he does not **want** to drive the music forward, but prefers to "meander" around a theme, to dwell on a theme with love. The fact that he pursues his own system becomes clear in the sonata movement that follows.

### **First movement (Allegro vivace, 4/4 time), C minor - C major**

People have always wanted to compare Schubert's Fourth Symphony with Beethoven's Fifth. But Beethoven's work, beloved for its obsessive drive, was for Schubert "both a model to idolize **AND** to overcome", as A. Ramos-Klee

puts it (*A Search for Schubert's Voice in the Symphonies*, 2012): he idolised the symphony, but at the same time wanted to emancipate himself from it. In his second trilogy of symphonies, he turned away from Beethoven's **sonata movement model** in three different ways: in the Fifth in favour of Mozart, in the Sixth in favour of Rossini, and in the Fourth — the most ambitious — in favour of a later, **totally new harmonic worldview**. In the **exposition**, which is played twice — as prescribed —, Schubert modulates in a **circle of major thirds**. The stations are: F Minor, A-flat Major (second theme), F-flat Major, C Major, a second time A-flat Major and, closing the circle, C Minor. The F-flat major is notated as E Major, for ease of reading and to avoid too many "debasement" signs (flats). On a piano, Fes and E are the same note, the same key, a phenomenon called "enharmonic mix-up". Schubert loves the symbolic meaning of this "tonal confusion": the **enharmonic** is

not a rare exception in his music (as it is in Mozart's, for example) but a vital component of his tonal conception. The result of this very personal exposition model is that the audience experiences it as "lyrical-epic (i.e. narrative)" in contrast to the "dramatic-dialectic (i.e. thinking in opposites)" Beethoven model (Carl Dahlhaus). The 19th century had a hard time dealing with the early Schubert symphonies because it considered the Beethoven model as the absolute norm. To compare Schubert's Fourth Symphony with Beethoven's Fifth, simply because of the common key and the similar affixes of "tragic" and "fateful", was a mistake. Schubert did not want to express the "struggle of a powerful being against an almost excessive fate" (A.B. Marx 1824 on Beethoven's Fifth), but rather the fear of a **weak** being not able to cope with the cruel game that "chance and passion" play with him. When the liberating C Major triumphs at the end of the movement, he was able to announce that

he had overcome this fear, not in a heroic but rather an unpretentious tone.

**The main theme of the exposition** is restless but always plaintively melancholic, despite the relatively fast tempo, the urgent ductus and the many sharply-accented syncopations. It shows a kinship with two Beethovenian themes from 1799: the second theme (in E-flat Minor) of the **Allegro di molto e con brio** of the *Sonata Pathétique* Op. 13, and the main theme of the first movement (**Allegro ma non tanto**) of the String Quartet Op. 18/4, both in C Minor. The **second theme** begins in A-flat Major, a minor sixth higher than the tonic – the same “pleading” minor sixth with which the fear motif of the slow introduction began. With its chromaticism, its floating legato line, its brief sob-like suggestions and subsequent syncopations, it has a passionate, painful character. In the **development section**, Schubert does not employ it anymore.

Like a sudden fit of rage, a violent unison passage followed by a pause of terror suddenly shocks the ear. It forms a sequence of three rising motives derived from the head motif of the main theme and enclosing an “infernal” tritone interval. The short passage (4 ½ bars) contains 11 of the 12 notes of a “dodecaphonic” series: an idea Mozart already had in the final movement of his G Minor Symphony! Schubert also borrowed the transitional mood-changing wind passage from Mozart’s G Minor symphony, with which the first theme is taken up again in **B-flat Minor**: a key that can express “intense pain of the soul, lack of inner peace, a disintegration into oneself”, even “Mephistophelian feelings”, as F.G. Hand phrases it in his *Ästhetik der Tonkunst* (1837). The music remains in this depressive mood for 20 bars until a relatively short transitional passage leads it back to the **recapitulation**, far removed from the key of terror.

But how representative is this recapitulation? Beginning in G Minor (the minor dominant of the main key), it seems more like another section of the development rather than the return of a weary wanderer to his home. This wanderer is still not home, continues to stray. “Ich wandle still, bin wenig froh, und immer fragt der Seufzer, wo? (I wander silently, am not happy, and the sighs keeps asking, whereto?)”: the text of the famous Schubert song composed in the autumn of 1816 comes to mind. At first, it seems as if Schubert wants to modulate again in a circle of major thirds, just as in the exposition: G Minor, E-flat Major (second theme)... But then he suddenly chooses an unexpected “shortcut”: one that leads us via A-flat Minor (to be interpreted as G-sharp Minor) enharmonically to E major, and after a last major-third step reaches the key of C major. The **home key of C Minor** has had its day in this movement, and the new, radiant C Major dispels the anguish of the unhappy wanderer. Albeit preliminary.

**Second movement (Andante, 2/4 time), A-flat Major**

This moderately “progressing (not “slow”) movement is a “variation rondo”. The basic idea of this form is that an A-part at the beginning (“ritornello”) reappears after a contrasting B-part and is presented differently than at the beginning; this process is repeated a second time with a varied B-part and a once again varied concluding A-part (A B A’ B’ A’ ). In this case, the A parts are peaceful and lyrical. Twice they are mercilessly interrupted by restless, dramatic contrasting parts. The last A-part does not regain its original peace: **in this story (if there is a story) there is no happy ending!** The key of the second movement should have been E-flat Major, the major parallel of the symphony’s home key (C Minor), as it still is in Beethoven’s C Minor symphony. Instead, Schubert chose the major parallel of the “maternal” subdominant F Minor: **A-flat**

**Major:** a key which, according to F.G. Hand (*Ästhetik der Tonkunst*, 1837), can express “the soul’s immersion into the supernatural, the peace of God, longing, presentiments of the beyond”.

The lyrical-poetic A-parts are composed in extended song form. Their cantabile main theme (“dolce”) literally goes back to the second movement (“Romanze”) of a clarinet concerto in B-flat Major by Carl Stamitz (1770), as Wolfram Steinbeck discovered (in the *Schubert Handbuch*, Bärenreiter 1997). The way Schubert’s spins forth this “quotation” is admirable. The theme develops from a solo by the first violins to various echo-like orchestral dialogues (first violins with the solo oboe, flutes and clarinets with the high strings; oboes and bassoons with the string basses), finally bringing the “Romance section” to a close as a generous swan song played by the whole orchestra with a double final echo by the winds.

Without any preparation, the **contrasting B section** in F Minor — a key which, according to J. Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739), expresses “a helpless melancholy” and “at times wants to cause the listener a horror or shudder”, perturbs the A-flat Major world of the A section. Thematically, Schubert was also influenced here, as in the first movement, by Mozart’s G-Minor Symphony No. 40 (final movement). Against the background of excitedly tremulous second violins and violas, a relentless motif rises in the first violins, which is immediately slowed down again and stopped by a sighing figure (a downward second step). The upbeat head of the motif, consisting of three semiquavers and a quaver (“Da-da-da-dam”), can be interpreted as a “knocking motif” (**staccato** notes!) From time immemorial, this rhythm has been considered fatalistic. *Die Zauberflöte* with Sarastro’s “Die Stunde schlägt” immediately comes to mind, but of course the motto of Beethoven’s *Fifth Symphony*

is the best-known knocking motif. The complete motif enclosing the interval of a minor ninth (C5–D-flat6) can be called the “fate motif” and the whole contrasting part B “fate breaking in”. The three final notes of the motif are immediately split off and form the starting point of continuous waves of *Seufzer* (sighs). In the ingenious development of the fate motif and the sigh splits, Schubert feels increasingly compelled to “flatten” the harmonic movement, which in turn brings with it an extremely contrasting dynamic. There is a veritable inflation of debasement signs (flats): E-flat Minor (6 flats), C-flat Major (7 flats), F-flat Major (8 flats). Schubert could also have notated these “sick” keys, infected as it were by a flattening virus, enharmonically: C-flat Major as B Major (5 sharps), F-flat Major as E Major (4 sharps). That would have been easier for the musicians to read. But he **didn’t**: he wanted to make the self-destructive melancholy that the audience could actually **hear** perceivable to the eye as well. Landing at the lowest point of this

depression, a new motif inserts itself into the development of the sighing figures. It consists of four long notes, reminiscent of the four-note motif with which the finale of Mozart’s *Jupiter Symphony* begins: a kind of “chorale motif”. Of the whole modulation, Brian Newbould (*Schubert and the Symphony*, 1992) wrote: “if there is one passage in the six early symphonies that foreshadows the style of the *Unfinished Symphony*, it is this one”.

This is followed in the first violins by a slow, half-chromatic, half-diatonic ascent (**anabasis**). At the same time, the same musical-rhetorical figure can be heard in reverse (**catabasis**) in the basses. It leads “exulting to heaven, cast down unto death” to the dominant E-flat Major. At the end of the return in the recapitulation of the A section, in which first the string basses and then also the violins with their excitedly tremulous semiquavers fall silent, the first oboe announces the theme of the “romance”.

**The first variation of the A section** (A') modulates halfway to D-flat Major, a key which, according to F.D. Schubart (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806), cannot laugh, but merely smile, cannot weep, "but merely grimace the act of weeping." The transposition into the new key must not be dismissed as merely mechanical: the happiness of the "Romance" is overshadowed by the ominous D-flat Major. Unlike the first A section, the variation begins in the tonic but never finds its way back to it.

Even more brutally than before, the **second contrasting B' part** shocks the ear, in the cruel **B-flat Minor**: we remember the "violent pain of the soul" of this "Mephistophelean" key from the development of the first movement. The second "irruption of fate" is initially even more violent than the first in F Minor. But whereas Schubert breath-takingly quietly reached the key of E-flat Minor in the first contrast section, he returns almost

disturbingly loudly to the opening key of A-flat Major in the second contrast section. The rest of this section finds its way back to the earlier quiet tones, but the key has lost its warmth.

Here one could question whether the "romance" has not had its day, whether brutal fate has not definitely won the battle. But the lyrical A part returns for the last time (A'). It now remains in A-flat Major, as at the beginning of the movement, but seems to have lost its innocence forever. The restlessly tremulous semiquavers from the two contrasting sections infect the second violin part: beneath the peaceful melody, fate grumbles menacingly. In its second section, the romance loses its balance (dissonances, dynamics), the excited semiquavers of the second violins slow down to triplets (coda). By splitting off the first four notes, the theme dissolves. The pain calms down only in the last **diminuendo** bars.

### **Third movement: Menuetto - Trio - Menuetto (Allegro vivace, 3/4 time), E-flat Major.**

The rhythmic bizarreness and **demonic character** of this movement show even more than in the preceding symphonies how misleading the designation "Menuetto" had become in the first five Schubert symphonies. In reality, this pseudo-minuet is a proper scherzo! The aggressive upbeat theme expresses the demonic. It is nothing other than a viciously subversive distortion of a chromatically descending motion in the range of a minor sixth (E-flat - G), known since the Baroque era as a *passus duriusculus*. This "rather hard passage", a symbol of harshness, cruelty and pain, is altered in a clever way (almost) beyond recognition. Schubert uses two tricks to achieve this: 1) "perverse" accentuation of normally unaccented upbeat notes, which mutilate the traditional triple time, and 2) insertion of notes that are alien to the harmony,

through which the same "languorous" three-note interplay figures are created that we already know from the slow introduction (there A-flat4-F-sharp4-G4 in the first violins, here D-flat5-B4-C5 in the flutes and oboes).

As always in a minuet, there is a main section, a middle section and a varied repetition of the main section. Only in the last bars of the main section can the disoriented listener clearly discern the three-four time signature. This minuet is clearly not suitable for dancing! The key of E-flat Major is also a subversive choice – against the rule to return to the home key (C Minor) in the minuet, one that Beethoven does observe. Now we can discern Schubert's strategy behind the choice of keys for the individual movements of the Fourth Symphony. His harmonic "programme" forms a circle around the main key: C Minor/Major (1st movement), A-flat Major (2nd movement), E-flat Major (3rd movement) and back to C Minor/

Major. This is neither common before nor after him and is another example of his “circular” thinking, which we also noticed in the modulations in major thirds in the first movement.

More than anything else, the **trio** wants to be the contrasting, anti-demonic middle section within the overall structure of the third movement, with the sole aim to give the orchestra the chance to play even **more** aggressively, **more** demonically, during the affirming repetition of the minuet. For that reason, it offers precisely what the pseudo-minuet did not want to offer: dance character, a lovely melody, a **clear** triple time. But here, too, appearances are deceptive. A “flattening” harmonic deviation to C-flat Major (7 flats) temporarily brings the “depressive” modulation in the first contrast section of the second movement to mind.

#### **Fourth movement (Allegro, 2/2 time), C Minor - C Major**

The finale picks up where the first movement left off: the basic idea of fear versus liberation, of C Minor versus C Major. Schubert, however, wants the liberating C major to gain ascendancy earlier than in the first movement; already at the **beginning of the recapitulation**. The final movement should follow the minuet as quickly as possible. For this reason, he composes a four-bar “bridge” to the new movement for the woodwinds, which will also connect the end of the exposition of the sonata movement with its obligatory repetition and the development section with the recapitulation. Let us stay with the **exposition** for the time being.

The **first theme** (in the first violins) has a permanent drive. It expresses agonising restlessness. The accompanying string parts reinforce this restlessness with pulsating eighth notes and nervous accents that come

“too soon” and therefore destabilise. There are two versions of this theme: a “hard” one in C Minor and, after a short time, a “softer”, more cantabile, relaxed one in E-flat Major. The first two bars of the hard version play around the note C with the help of the other two notes of the C Minor triad (E-flat and G) and a chordal “blue note” (B). The result is a motif that lends itself to modulating sequences consisting of the tones C5 – E-flat5 – H4 – C5 – G4 – C5, with the notes E-flat5 – H4 – C5 as the “ornamental figure”. This thematic head and its rhythm (long - three times short - long - short) will soon become more independent. The soft version ends with a comic motif that also contains a “blue note” and will playfully settle into the development section. The first appearance of this motif lets us hear the note sequence D5 – F5 – B-flat5 / F-sharp5 – B5 – G5. Its jocular rhythm establishes a cheerful atmosphere.

While the first theme (in its hard variation) follows on from the first movement, the **second theme** is far more original. It

comes about through *durchbrochene Arbeit* (filigree work), a compositional procedure in which a self-contained theme is led through several orchestral parts. It consists of three motifs of two notes each, separated from each other by rests. The first (accented) note is long and the second short, as if a voice in the forest were calling out “Hállo!”. A semi-chromatic closing formula rounds off the theme: call + call + call + end. The orchestra’s “work” is “interspersed”, i.e. divided between the first violin part and the solo clarinet. Virtuoso quaver chains of the second violins and violas, derived from the first theme’s recapitulation figure, form a hectic, threatening background to the responsory dialogue. The intervals between the notes of the call become wider and more expressive. It is as if the forest echoes more and more with “hello” calls, while the callers remain frighteningly invisible.

As in the first movement, Schubert chooses A-flat Major as the key for his second theme. Unlike in the first movement,

however, he modulates to E-flat Major, the parallel key of C Minor. With the succession of the three keys of C Minor, A-flat Major and E-flat Major, he seems to want to recall the previous keys of the movement. The “pathetic” E-flat Major (J. Mattheson) erupts in jubilation. After a daring swerve to C-flat Major and an ambitious return (in chromatically ascending steps), the E-flat Major sounds even more frenetic, especially since the rhythmic pattern of the first theme has emancipated itself and has grown into a self-confident “triumph motif”: a proud, upward arpeggio embellished with the “ornamental figure”.

After the double exposition, Schubert wants to reach the key of C Major, the harmonic goal of the movement, as quickly as possible. The victory over fear (recapitulation) is to be final and the path to it, the **development section**, short but brave, as strenuous as possible. He constructs a harmonic labyrinth in which the stressed listener should get lost.

The new “triumph motif” is performed in E-flat Major, A-flat Minor, G-flat Major (enharmonically reinterpreted as F-sharp Major), E Major and D Major: five unsuccessful attempts, announced five times by a quiet, unanimous quivering of the strings and interrupted by desperate pauses. Then a new path opens up, carrying through the more relaxed variant of the first theme, harmonically a typically Schubertian progression in major keys (A Major, F Major, D-flat Major). After a turn, it goes chromatically upwards again: F Minor, F-sharp Minor, G Minor, A-flat Major. From there, via G Major (dominant), the goal is easily reached. The passage is intentionally difficult, both for the fingers of the musicians and for the ears of the listeners. It is probably intended to illustrate how difficult, indeed how unpleasant, it can be to overcome feelings of anxiety.

The same four-bar “bridge” with which the two expositions began also leads to the **recapitulation**, in the liberating key of C

Major. The worn-out C Minor “dissolves in the purest bliss” of the target key (F.D. Schubart). Soon after, a clever manoeuvre follows! Schubert cunningly modulates to **A Minor**, which is hardly noticeable because this key, as the parallel key of C Major, “belongs to the family”, so to speak. From this position, he transposes the complete key sequence of the exposition (C Minor, A-flat major, E-flat Major) a minor third down (A Minor, F Major, C Major). The mood swings made audible by the characters of the new keys in the course of this modulation cause the “pessimistic music” of the exposition to sound “optimistic” in the recapitulation: A Minor, according to Schubart, expresses “femininity and softness” and F major, the new key of the second theme, according to F.G. Hand, “contentment with oneself”. After these life-affirming excursions, the target key of C Major definitely returns, but not in full glory. Like a pendulum, the music is left to swing back and forth between C Major and A-flat Major, between hope

and fear. Suddenly it breaks off. A lapidary ending replaces the never-ending coda of jubilation, to the disappointment of Beethoven fanatics. It consists of only five bars: a general pause, three times the strongly accented note C of the entire orchestra and, as the toneless final bar of the symphony, a second general pause. The two pauses are composed question marks: rhetorically, the first can be described as an *abruptio* (abortion figure) and the second as an *aposiopesis* (silence figure). The three unison notes sound like hard blows of fate. The triumphant C Major is bitterly called into question. An ending without harmony, without euphony, without hope. “Tragic” in fact. To claim that Schubert might have chosen the title “Tragic Symphony” merely “to elevate the work, as it were” (Rüdiger Heinze, *Franz Schubert’s Symphonies*, Bärenreiter, 2000) or even as a “joke” (!) (Maurice Brown, *Schubert Symphonies*, BBC 1970, p. 9) seems nonsensical to me.

## Fifth Symphony in B flat major, D 485

Time of creation: September 1816

The short, modest, easily accessible Fifth Symphony forms a pair with the longer, extremely ambitious, difficult Fourth. Perhaps the Fifth is the more “feminine” of the two compared to the “masculine” Fourth. We have noted the same relationship between the Second and Third Symphonies. The Fourth, Fifth and Sixth Symphonies were all written for a (good) amateur orchestra formed around the string quartet of the Schubert family (father and sons). Whereas in the Fourth Schubert expanded the orchestra with two extra horns to shake off Beethoven’s influence with a large symphony, he limited the wind instrumentation of the Fifth to a flute, two oboes, two bassoons and two horns to embrace Mozart’s influence with a small but “inwardly” large symphony (W. Steinbeck). No trumpets and timpani, then, not even clarinets, as in the original version

of Mozart’s G Minor Symphony (KV 550), which the nineteen-year-old loved above all else. It should come as no surprise to read the following declaration of love for Mozart in Schubert’s diary on 13 June 1816 – precisely in the period between the two symphonies: “O Mozart, immortal Mozart, how many beneficial views of a lighter, better life have you imprinted on our souls!”

The Fifth Symphony, however, is anything but an epigonal work; it is Schubertian through and through. In response to the “tragic” Fourth, the Fifth might be described as the “cheerful” one. But its light-heartedness, its inner balance, is only an appearance, and it can be heard in the music.

### First movement (**Allegro**, alla breve). B-flat Major

For F.D. Schubart (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806), B-flat Major was the key of “serene love, hope, glancing

at a better world”. Like Beethoven and Weber, Schubert was often influenced by Schubart’s speculations on key characteristics. Incidentally, he also appreciated Schubart as a poet: in the very year of the Fourth and Fifth Symphonies, he set a poem of his to music that would enjoy great popularity: *Die Forelle* (The Trout). But let us return to the Fifth Symphony!

An introduction is dispensed with, and there is no final coda at the end of the symphony. Both would be inappropriate in a deliberately unpretentious project like this. Instead of a slow introduction, we hear a four-bar wind passage — in the third bar, a pseudo-improvised staccato run by the first violins is added — which functions as an “entrance” (a transition passage, improvised by the soloist, between two sections of an aria or instrumental concerto) in the **exposition**. All quiet, as if tiptoeing (the passage will return as a “bridge” between the end of the exposition and its obligatory repetition). We have been

familiar with this principle since the final movement of the Fourth Symphony: the new symphony immediately sounds like a continuation of the previous one! The two sonata movements of the Fifth Symphony are much more regular than we have become accustomed to from Schubert. His programme seems to be to surprise the listener with the fact that, for once, there are no big surprises in this symphony. As in the Third Symphony, there are three successive themes:

[1] An ascending triad in dotted rhythm followed by a repetition of notes forms the head of a theme that reminds us of the first movement of Mozart’s G Minor symphony (there as an intermediate theme). The first violins play it to the string basses like a feather-light ping-pong ball. The dotted triad brings to mind a jocular motif in the last movement of the Fourth Symphony. There it created a good mood amidst the complicated development. Only when one hears the two symphonies in succession does this kinship become apparent.

[2] A stormy prolongation of this head of the theme emancipates itself into an intermediate motif that contrasts strongly with the first theme: forte instead of piano, four-beat instead of two-beat, the range is increased by a whole octave, the repeated notes expanded into a quaver tremolo. This intermediate motif is also repeated by the string basses. A first sign of restlessness behind a façade of serenity.

[3] After a general pause, the actual “second theme” has a decidedly calming effect due to its dynamics (piano), its song-like character and its key of F Major (the dominant, as in a regular exposition). According to F.G. Hand (*Ästhetik der Tonkunst*, 1837), the new key paints “peace and joys in manifold forms, contentment with the world, comforting love”. Here, too, we hear echoes of the second theme of the first movement of Mozart’s G Minor Symphony, also announced by a general pause. This is followed by a second sign of unease behind the cheerful façade: an unexpected double *Trugschluss* (deceptive

cadence) to D-flat Major (basses: D flat - C - D flat - C), which incidentally also recalls the corresponding passage in Mozart’s symphony. And D-flat major, according to Schubart, is “a cross-eyed tone” that can neither laugh nor howl...

The **development section** uses only the head of the first theme [1] in a rhythmically altered form, as well as the pseudo-improvised staccato run of the first violins from the opening passage. Both imitative and sequencing, and with surprisingly contrasting dynamics, a typically Schubertian modulation emerges in two downward courses of minor and major thirds: a first from F Major to C Major (through D-flat Major, B-flat Minor, G-flat Major and E-flat Minor) and a second from F Minor to E-flat Major (with the same intermediary stations), the key in which Schubert — against the rules — begins the recapitulation. This takes the first theme to a higher level, so to speak, a fourth above the “correct” home key of B-flat

Major. E-flat Major is, according to F.G. Hand, a “masculine” key. The passage with the stormy intermediate motif [2] is also heroized: by extension. The second theme [3] arranges itself pliantly in the “correct” sonata form: in the home key of B-flat Major, a fourth lower than the first theme, not a fifth higher as in the exposition. This amounts to the same thing, of course, but sounds even more peaceful than before. But a short jubilant **coda** with an **inversion** of the pseudo-improvised staccato run of the first violins in the “entrance” of the movement, played in unison by the tutti orchestra, now dispels the worries, as a confident “exit”. For the time being, at least.

### **Second movement (Andante con moto, 6/8 time), E-flat Major**

Schubert chooses E-flat Major as the key for the second movement; it is the subdominant of the home key, interpreted by theorists of the time as both “masculine” (see above: first movement) and as the

“key of love” (Schubart). Mozart also chose E-flat Major as the key for the second movement of his great G Minor symphony (as a subdominant parallel of G Minor) and also opted for an **Andante** in a swaying **Siciliano** rhythm (6/8 time).

Just as in the Fourth Symphony, the second movement of the Fifth is a “variation rondo”, following the scheme A B A’ B’ A’ with peaceful, lyrical A sections and contrasting sections (B and B’) that follow without preparation, as if infected by a “flattening virus”. Here, too, the A part is composed in song form, according to the scheme a a’ b a” (b a”). A soulful “Schubertised” Mozart melody (Violin Sonata KV 337 in F Major, **Tempo di Minuetto**) forms its theme. It is unlikely that Schubert consciously uses his idol Mozart as a source of inspiration here.

At the beginning of the B section, a mysterious phrase in the first violins and the doubling flute and oboe parts rises to heaven, accompanied by the basses

with pulsating quavers. It brings to mind a similar phrase in the second movement of Mozart's Symphony in G Minor, there played only by the first violins and also throbbingly supported by the other strings. The harmony, however, is much more "depressive" in Schubert than in Mozart. The four-bar phrase begins, confusingly to the listener, a semitone higher than the conclusion of the A section (E-flat Major): in **F-flat Major**, a "sick" key, notated by Schubert with eight "debasement" signs (flats), although he could have done the same with augmentation signs (sharps). After an initial modulation to C-flat Major, it turns out that the phrase functions as a transition to the actual theme of the B section: an "interspersed" i.e. "dreamily rapturous" (R. Ulm) melody distributed among the first violins and three winds (oboe, bassoon, flute), against a background of restlessly tremulous second violins and violas, as in the B sections of the second movement of the Fourth Symphony. There, the contrasting

B-parts were brutal "incursions of fate"; here, they paint a "mysterious access to another world" (W. Steinbeck). The "dream melody" modulates from C-flat Major (aka B Major) to G Major. But this bright "rural" key is immediately clouded by the dark oppositional key of G Minor spreading "resentment and displeasure" (Schubart) with fierce fortepiano accents and, with the help of a new chromatically sliding motive, returned to the familiar E-flat Major of the modified A section (A'). No passage in Schubert's early symphonies comes closer to his famous *Unfinished Symphony* (1822) than this one.

A' is a shortened variation of A. The melody parts are tastefully embellished, the repetitions of the last two song-form sections (b a'') are omitted, and at the end there is an unexpected "flattening", so that this part ends not in E-flat Major as before, but in E-flat Minor, a key which, according to Schubart, expresses "brooding distress" and "darkest despair". The following

section, B', is a shortened variation of B. The transitional phrase here begins in C-flat Major (aka B Major). After the E-flat Minor conclusion of A', however, the listener no longer experiences this moment as a break. The "dream melody" now begins in G-flat Major and the Major-Minor change (now D Major/D Minor, previously G Major/G Minor) sounds less hopeless.

In the last A part (A''), the "Schubertised" Mozart melody is processed into a **coda**. There is no happy ending: two abysmal deceptive cadences in C-flat Major and a twofold bitter D-flat (a minor seventh above the concluding E-flat Major organ point) in the middle voices of the orchestra reveal that peace has still not returned.

**Third movement: Menuetto - Trio - Menuetto (Allegro molto, 3/4 time), G Minor/G Major**

The affinity between this movement and the corresponding one in Mozart's great

G Minor symphony is striking but of little relevance. Both movements are in G minor, a key which, according to F.G. Hand, expresses "melancholy and joy, grace and secret pain" (see above), which is also true for both minuets. Because it was customary in the 18th century to have the minuet of a symphony return to the home key, Mozart's choice of this key in the G Minor symphony was absolutely in keeping with the rules, while Schubert's choice enthusiastically **violates** the old rule! Only the first three notes (D4 G4 B-flat4) of both minuets are identical and the end of the corner parts (staccato fourths, chromatic descent of the upper voices) sound similar. In both Mozart and Schubert, the trio is in G Major. But Mozart's minuet remains a dance, while that of Schubert, undanceable because of its faster tempo (**Allegro molto** instead of **Allegretto**) and nearly a scherzo, performs a little theatre scene with the orchestra as the main character.

Like a child who wants to get into mischief, Schubert accepts the traditional scheme A (A) B A' (B A') as the large-scale form (the letters between brackets indicate repetitions that are not written out but are obligatory) of the minuet — just to “sin” all the more joyously on the small-form level afterwards. As in a textbook, A consists of two “periods”, each of which in turn consists of a “first movement” and a “last movement” (both in four bars). In the **first period**, Schubert follows this law of symmetry. He invents a conceivably uncomplicated theme. A G Minor arpeggio played in unison by the tutti orchestra rises from D4 up an octave, only to descend again immediately from the top note D5 to the opening note. This is affirmed (as the dominant) by tone repetitions. The harmonised postlude spins the period to its end. The **second period**, however, angrily throws the beautiful classical symmetry overboard. The arpeggio does not descend to the D4 as before, but to the E-flat4, half a tone “too high”. As a consequence, the

interval passed through is no longer a pure octave but a major seventh. (The former interval was considered soothing in musical aesthetics, the latter “terrifying”.) The new after-phrase evolves into a provocation, not only due to its length (14 instead of 4 bars), but above all due to its harmony. The E-flat is harmonised aggressively (E-flat Major), whereupon the first violins and the string basses, with aggressive accents, force the harmony that has “gone astray” back to where the “law” demands it to be: to the tonic parallel B-flat Major. The whole orchestra bursts into peals of laughter, as we hear from the concluding staccato quarters and the chromatic descent of the upper voices.

In the **middle section** (B), the first period of the A section is performed in a compressed form (4 bars instead of 8), as a dialogue between the first violins (with added winds) and the string basses. The quiet wave-like quivering of the accompanying middle voices sounds as

if the music, exhausted by the emotions of the A section, is overcome by sleep (in B-flat Major, G Major and C Minor) until a commanding forte of the dominant D major “shakes it awake”.

The **recapitulation** of the A section (A') moves “further and further away from its initial idea” (R. Ulm). The recapitulation of the first period is extended in a sequence-like manner. Two dissonant chords create an almost threatening atmosphere. Back in the tonic G Minor, the second period is replaced by an **epilogue** in which the short form of the first period (B-part) is extended twice in cadences (6 instead of 4 bars) until the staccato laughter of the orchestra, even more hysterical than at the end of the A-part, rounds off the movement.

**Trio.** The brightening key change that now follows (G Minor/G Major) and the clouding change at the beginning of the minuet repetition (G Major/G Minor) have a symbolic significance. One can hear the

minuet as a humorous evening serenade and the trio as a lively morning serenade. G Major was interpreted by F.D. Schubart as a key for “everything rural, idyllic and eclogue-like”, “idyll” and “eclogue” being synonymous terms for pastoral poems in Greek and Roman antiquity. And indeed: this trio is a pastoral song, a real **siciliana**, which should not be played sluggishly, because the tempo marking **Allegro molto** of the minuet still applies! The “à la musette (bagpipe)” basses lend the Ländler-like melody in the bassoon and first violins (later also in the flute and oboes) something “earthbound” (W. Vetter). In the middle section of the trio, the Ländler melody is spun further (1st violins, 1st bassoon) and a canon emerges with the flute and oboe as counterpart voices.

**Fourth movement (Allegro vivace, 2/4 time)**, B-flat Major

“A speech can have a high degree of vivacity without the words having to be

spoken particularly quickly because of it. It is the same in music.” This quotation from an article in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of 1811 (G. W. Fink, ‘Über das Lebhaftige in der Musik’) is in line with the numerous warnings of music theorists of the time not to understand the tempo indication **Allegro vivace** as **Molto allegro**. A “lively”, i.e. not particularly fast, tempo suits the character of this final movement, which can be described with the following diary entry by Schubert (on 8 September 1816, during the composition of the Fifth Symphony!): “A light mind, a light heart. **Too** light a mind usually harbours a heart that is **too** heavy!”

Precisely because Schubert shows in this finale that he can also compose a sonata movement without subversive harmonic or formal surprises — even the recapitulation begins perfectly regularly in the home key — no less a person than Alfred Einstein, in his Schubert book (1951), hailed the result as “perhaps the purest, most polished

and most balanced piece of instrumental music that he had yet written”. The first **exposition** section refers to the preceding minuet. Just like the latter, it is structured as a song form, according to the scheme  $a\ a\ b\ a'$  ( $b\ a'$ ), and is also thematically related to it. Corresponding to the minuet beginning with its arpeggiated ascent and descent of an octave (D4–D5–D4), the first theme of the fourth movement begins with a diatonic ascent and descent of a fourth ( F4–B-flat4–F4 ). Both theme heads are upbeat. The communal, easily understood “up and down” reveals that Schubert sees the minuet and final movement as a whole. In its complete form (two symmetrical periods), the theme sounds good-humoured, fresh and witty. It would be an ideal **rondo theme** for a Haydn or Mozart symphony, although the movement is not a rondo. The rhythm of its first bar — two slurred plus two detached quavers — will flow through the whole finale.

Suddenly, a Major-Minor change destroys the “too light sense” mentioned in the diary entry. The new keys of B-flat Minor and F Minor abruptly represent his “too heavy heart”. They correspond to F.G. Hand’s key characteristics: B-flat Minor, he wrote, expresses “fierce pain of the soul and a lack of inner peace”, and F Minor is the “gruesome” key of “anguish” (*Ästhetik der Tonkunst*, 1837). This **contrasting section** has its own dynamics (fortissimo, “whipping” sforzandi) and its own terrifying motif: a four-bar, stormily ascending arpeggio with a fixed rhythm (three half notes plus two staccato quarters) in the upper voices and a semiquaver tremolo in the basses.

After a breath-taking pause of terror, the calm, soothing, chant-like “second theme” in the dominant F Major appears, perfectly according to the rules. The “contentment with oneself” (Hand) expressed by this key is, however, disturbed after a short time by two “depressive” deviations to B-flat

Minor. These are connected with “weeping” third parallels in the woodwinds, which unknowingly quote much earlier music: the beginning of a lute song by John Dowland, “Flow, my tears” (1600), with its fall of a fourth that has become a topos of flowing tears for centuries. An epilogue dispels the clouded mood with glittering chains of triplets and affirms the dominant key. The exposition is repeated in its complete form (unabridged!).

The **development section** begins stealthily and quietly. The first seven notes of the “rondo motif” split off in a rhythmically somewhat modified form (stretching of the penultimate note). Schubert “juggles” with this detached motif in three successive stages:

- Stage I (from B-flat Major to the subdominant E-flat Major): the motif is canonically developed twice in succession between low and high instruments, initially pianissimo, afterwards forte;
- Stage II (modulation via D-flat Major and

G-flat Major after the dominant F Major): the motif transforms into a chromatic motif, possibly inspired by Mozart (Quartet KV 387, coda of the finale);

-Stage III: a long pedal point (25 bars) as a transition to the **recapitulation**. This is the only recapitulation of a Schubert symphony that begins in the home key, as is prescribed. But there is still a surprise: the four-bar stormy rising arpeggio of the **contrasting section** of the exposition in the “shuddering” B-flat Minor experiences an extra development, with the last two of the four bars splitting off excitedly. It is the wildest passage of the whole movement.

Just as this “cheerful” symphony began without a slow introduction, it also ends: without a coda, unobtrusive, deliberately without pomp and circumstance.



B'Rock Orchestra  
© Mirjam Devriendt



René Jacobs  
© Molina Visuals



**EIN NEUES SINFONIENPAAR**

Schuberts Vierte und Fünfte Sinfonie

René Jacobs

Nach seiner dritten Sinfonie entschied Schubert sich, **eine Sinfonie in einer Moll-Tonart zu schreiben**. Das war zu dem Zeitpunkt noch eher seltsam. Haydn hatte nur 11 (von 104), Mozart nur 2 (von 41), Beethoven nur eine (von 8) — die Neunte in d-Moll gab es noch nicht — komponiert. Schubert wählte c-Moll, was einen zusätzlichen Reiz hatte: anstatt zwei Hörner konnten in dieser Tonart vier Hörner beteiligt werden um die Begrenzungen der ventillosen Naturhörner zu umgehen, wie es z.B. Mozart in seiner „kleinen“ g-Moll-Sinfonie (Nr. 25) praktiziert hatte. In seiner „großen“ g-Moll-Sinfonie (Nr. 40) hatte er sich aber wieder auf nur zwei Hörner beschränkt, und auch Beethoven hatte in seiner fünften Sinfonie in c-Moll die Vier-Hörner-Strategie außer Acht gelassen. Schubert entscheidet sich für die modernere Methode: er verwendet zwei Hörnerpaare in verschiedener Stimmung (das erste und zweite Horn sind in C gestimmt, das dritte und vierte in Es).

Noch im gleichen Jahr komponiert, bildet die leichtere, weniger anspruchsvolle **Fünfte Sinfonie** Schuberts mit der hoch ambitionierten Vierten ein weiteres Sinfonienpaar analog zur Zweiten und Dritten Sinfonie, die ebenfalls als ein Paar von antagonistischen Sinfonien (spannend/entspannend) betrachtet werden können.

### **Vierte Sinfonie in C-Moll („Tragische Sinfonie“), D 417** Entstehungszeit: April 1816

„Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebestrunkenen Seele liegt in diesem Tone“ hatte F.D. Schubart in seiner *Ästhetik der Tonkunst* (Wien, 1806) über die Tonart c-Moll geschrieben, „in dem die reinste in C-Dur sich auflösende Seligkeit“ in Aussicht gestellt wird. Als „tragisch“ deutete Francesco Galeazzi die Tonart, „dazu geeignet großes Unglück auszudrücken, wie z. B. den Tod von Helden“ (*Elementi teoretici di musica*, Rom, 1797). Es steht außer Zweifel dass Schubert c-Moll mit

Tragik assoziierte. Die Trostlosigkeit die aus dem Anfang von Mozarts *Dissonanzenquartett* (1785) und Haydns „Vorstellung des Chaos“ in der *Schöpfung* (1798) spricht, empfand er als zutiefst tragisch. Beide Anfänge klingen in der Introduction der Vierten Sinfonie an. Und selbstverständlich war der Neunzehnjährige von Beethovens „tragischen“ c-Moll-Kompositionen bezaubert: die *Grande Sonate pathétique* op. 13 (1799), die Ouvertüre zur Tragödie *Coriolan* (1807) und die berühmte Fünfte Sinfonie (1808), unoffiziell auch „Schicksalssinfonie“ genannt.

Vier Monate nach der Komposition der Vierten Sinfonie schrieb Schubert in seinem Tagebuch: „Der Mensch gleicht einem Ball, mit dem Zufall und Leidenschaft spielen.“ Es ist durchaus möglich, dass er die Misserfolge und Erfolge seines bisherigen Lebens „tragisch“ (im Sinne der antiken griechischen Tragödie) deutete — als Spiele des Zufalls — , aber die traditionelle

Assoziation der Tonart c-Moll mit der Unterwelt (Gluck, *Orfeo*), dem Chaos (Haydn, *Die Schöpfung*) und der Angst vor den „finsternen Mächten“ (Weber, *Der Freischütz*) bringt uns weiter. Die Tonart C-Dur, mit der die beiden Ecksätze der Vierten schließen, steht für das Licht des Himmels, die Schöpfung Gottes aus dem Chaos und die Überwindung der Angst vor dem Bösen.

### **Introduction (Adagio molto, Dreivierteltakt)**

Nach einer schier endlosen Fermate auf dem Unisono-Anfangston C des vollen Orchesters (**fortissimo, decrescendo**, Paukenwirbel) wie am Anfang von Haydns „Chaos“, erklingt in der ersten Geige ein Motiv, das ich mit „Angstmotiv“ bezeichnen möchte. Es steigt als „flehende“ kleine Sext (c'-as') hinaus, gleitet schmachkend als dreitönige Umspielungsfigur (as'-fis'-g') herunter und steigt als „verzweifelte“

kleine Sept (g' – f'') wieder höher, einem in Schmerz erstickenden Schrei gleich, um ein zweites Mal mit der gleichen Umspielungsfigur als zuvor (jetzt f'' – d'' – es'') herunterzugleiten. Die flehende kleine Sext erscheint auch in Mozarts *Dissonanzenquartett*, Haydns „Chaos“ und Beethovens *Coriolanus-Ouvertüre*, die verzweifelte Sept ebenfalls im „Chaos“, und die Umspielungsfigur auch in Mozarts Quartett. Natürlich war Schubert sich dieser Anklänge nicht oder kaum bewusst. Aber das Motiv und die Harmonik die es impliziert, drückt beklemmende Angst aus, unverkennbar. Die wiederholten Achtel der zweiten Geigen und Bratschen die das Angstmotiv begleiten, erinnern an den klopfenden Achteln des Cellos in Mozarts *Dissonanzenquartett*. Es folgt eine achttaktige Modulation nach Ges-Dur, den weitesten Punkt des tonalen Universums, eine Schreckenstonart (**Fermate!**), die wie die Paralleltonart es-Moll, laut Schubart „Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs, hinbrütende Verzweiflung und Angst“

ausdrückt. „Wenn Gespenster sprechen könnten“, schreibt er, „so sprächen sie ungefähr in diesen Töne“. A. Dvořák äußerte sich 1894 über die Harmonik der langsamen Einleitung mit großer Begeisterung: „Es setzt einen in Verwunderung, dass ein so junger Mensch die Kraft hatte, sich mit solch tiefem **Pathos** auszudrücken. In dem **Adagio** befinden sich Akkorde, die einen entschieden an die **angstvollen** Aussagen Tristans gemahnen.“

Eine rückführende Modulation weiß der Schreckenstonart zu entkommen, aber das Angstmotiv spinnt sich fort. Nach zehn Takten wird die strenge, „väterliche“ Dominante der Haupttonart erreicht (D-Dur). Der Antiheld Schubert scheint die Dominante unterdrücken zu wollen. Der Heros Beethoven hätte sie im Gegenteil hervorgehoben, weil sie den „Leitton“ (Halbton unter der Tonika) enthält und die Musik zielgerichtet weitertreibt. Der Leitton H ist in dem letzten Abschnitt der Introduction nur ein einziges Mal deutlich

zu hören! Warum hat Schubert eine Abneigung gegen die Dominante? Weil er die Musik eben nicht weitertreiben **will**, sondern lieber um ein Thema „mäandert“, bei einem Thema mit Liebe verweilt. Dass er dabei einem eigenen System folgt, stellt sich in dem anschließenden Sonatensatz heraus.

### **Erster Satz (Allegro vivace,** Viervierteltakt), c-Moll – C-Dur

Man hat Schuberts Vierte Sinfonie immer wieder mit Beethovens Fünfter vergleichen wollen. Aber Beethovens Werk, beliebt wegen seines obsessiven Drives, war für Schubert „both a model to idolize **AND** to overcome“, wie A. Ramos-Klee es ausdrückt (*A Search for Schubert's Voice in the Symphonies*, 2012): er vergötterte die Sinfonie, aber wollte sich gleichzeitig von ihr emanzipieren. In seiner zweiten Sinfonientrilogie wendete er sich auf drei verschiedene Manieren von Beethovens **Sonatensatzmodell** ab: in der Fünften

zugunsten Mozarts, in der Sechsten zugunsten Rossinis, in der Vierten, der ambitioniertesten – zugunsten eines späteren, **total neuen harmonischen Weltbildes**. In der vorschriftsmäßig zweimal gespielten **Exposition** moduliert Schubert in einem **Großterzzykel**. Die Stationen sind: f-Moll, As-Dur (zweites Thema), Fes-Dur, C-Dur, ein zweites Mal As-Dur und, den Kreis schließend, c-Moll. Das Fes-Dur wird als E-Dur notiert, aus Gründen leichter Lesbarkeit und um zu viele Erniedrigungszeichen (b's) zu vermeiden. Auf einem Klavier sind Fes und E der gleiche Ton, die gleiche Taste, ein Phänomen das „Enharmonische Verwechslung“ genannt wird. Schubert liebt die symbolische Bedeutung dieser „Tongeschlecht-Verwandlung“: **Enharmonik** ist in seiner Musik keine seltene Ausnahme (wie z.B. bei Mozart) aber ein lebensnotwendiges Bestandteil seiner tonalen Konzeption. Dieses sehr persönliche Expositionsmodell hat zur Folge, dass das Publikum es als „lyrisch-episch (d.h. erzählend)“ erfährt im

Gegensatz zum „dramatisch-dialektischen (d.h. in Gegensätzen denkenden)“ Beethoven-Modell (Carl Dahlhaus). Das 19. Jahrhundert tat sich mit den frühen Schubert-Sinfonien schwer weil es das Beethoven-Modell als absolute Norm vorschrieb. Schuberts Vierte Sinfonie mit Beethovens Fünfter zu vergleichen, allein wegen der gemeinsamen Tonart und den gleichartigen Beifügungen „Tragische“ und „Schicksals-“, war ein Irrtum. Schubert wollte nicht das „Ringens eines kräftigen Wesens gegen ein fast übermäßiges Geschick“ zum Ausdruck bringen (A.B. Marx 1824 über Beethovens Fünfte), sondern die Angst eines **schwachen** Wesens, mit dem grausamen Spiel, das „Zufall und Leidenschaft“ mit ihm treiben, nicht fertig zu werden. Wenn am Ende des Satzes das befreiende C-Dur triumphiert, konnte er die Überwindung dieser Angst kundtun, nicht in einem heldenhaften aber in einem uneitlen Ton.

**Das Hauptthema der Exposition** ist unruhig aber bleibt trotz des relativ

schnellen Tempos, des drängenden Duktus und den vielen scharf betonten Synkopen, immer klagend-melancholisch. Es zeigt eine Verwandtschaft mit zwei Beethovenschen Themen aus dem Jahr 1799: dem zweiten Thema (in es-Moll) des **Allegro di molto e con brio** der *Sonate Pathétique* op. 13, und dem Hauptthema des ersten Satzes (**Allegro ma non tanto**) des Streichquartetts op. 18/4, beide in c-Moll. Das **zweite Thema** beginnt in As-Dur, eine kleine Sext höher als die Tonika – dieselbe „fliehende“ kleine Sext, mit der das Angstmotiv der langsamen Einleitung angefangen hat. Mit seiner Chromatik, seiner schwebenden Legato-Linie, seinen kurzen schluchzerartigen Vorschlägen und anschließenden Synkopen hat es einen leidenschaftlich-schmerzlichen Charakter. In der **Durchführung** wird es nicht mehr verwendet.

Wie ein plötzlicher Wutanfall schockiert urplötzlich eine heftige Unisono-Passage mit anschließender Schreckenspause

das Ohr. Sie bildet eine Sequenz dreier steigender Motive, die aus dem Kopfmotiv des Hauptthemas gewonnen wurden und ein „höllisches“ Tritonus-Intervall umschließen. Die kurze Passage (4 ½ Takte) enthält 11 der 12 Töne einer „dodekaphonischen“ Reihe: eine Idee die Mozart im Finalsatz seiner g-Moll-Sinfonie schon hatte! Schubert hat auch die überleitende stimmungswechselnde Bläserpassage aus der g-Moll-Sinfonie Mozarts entlehnt, mit der das erste Thema in **b-Moll** wiederaufgenommen wird: eine Tonart, die „heftigen Seelenschmerz, Mangel inneren Friedens, ein Zerfallen in sich selbst“, ja sogar „mephistophelische Gefühle“ ausdrücken kann, wie F.G. Hand in seiner *Ästhetik der Tonkunst* (1837) in Worte zu fassen versucht. In dieser depressiven Stimmung verharrt die Musik 20 Takte lang, bis eine verhältnismäßig kurze Übergangspassage sie zur **Reprise** zurückführt, weit von der Schreckenstonart entfernt.

Allein, wie reprisenhaft ist diese Reprise? Sie wirkt, anfangend in g-Moll (Molldominante der Haupttonart), vielmehr wie ein weiterer Abschnitt der Durchführung als wie das Zurückkehren eines müden Wanderers in die Heimat. Dieser Wanderer ist noch immer nicht zu Hause, irrt weiter. „Ich wandle still, bin wenig froh, und immer fragt der Seufzer, wo?“: der Text des berühmten im Herbst 1816 komponierten Schubertlieds kommt uns in den Sinn. Es sieht anfangs danach aus, dass Schubert erneut, der Exposition entsprechend, in einem Großerzirkel modulieren will: g-Moll, Es-Dur (zweites Thema) ... Aber dann wählt er plötzlich einen unerwarteten „shortcut“: eine Abkürzung, die uns via as-Moll (umzudeuten als gis-Moll) enharmonisch nach E-Dur führt, und nach einem letzten Großerzschritt die Tonart C-Dur erreicht. **Die Heimattonart c-Moll** hat in diesem Satz ausgedient und das neue, strahlende C-Dur vertreibt dem unglücklichen Wanderer seine Angst. Vorläufig.

## Zweiter Satz (Andante, Zweivierteltakt), As-Dur

Dieser maßvoll „fortschreitende“ (nicht „langsame“) Satz ist ein „Variationsrondo“. Die Grundidee dieser Form ist, dass ein am Anfang stehender A-Teil („Ritornell“) nach einem kontrastierenden B-Teil erneut auftritt und sich dabei anders darstellt als zu Beginn; dieser Vorgang wiederholt sich ein zweites Mal mit einem variierten B-Teil und einem nochmals variierten abschließenden A-Teil (A B A' B' A''). In unserem Fall sind die A-Teile friedvoll und lyrisch. Zweimal werden sie gnadlos durch unruhige, dramatische Kontrastteile unterbrochen. Der letzte A-Teil findet seine ursprüngliche Ruhe nicht wieder: **in dieser Geschichte** (wenn es eine Geschichte gibt) **gibt es kein Happy End!** Die Tonart des zweiten Satzes hätte regelkonform Es-Dur sein sollen, die Durparallele der Grundtonart der Sinfonie (c-Moll), wie noch in Beethovens c-Moll-Sinfonie. Aber Schubert hat die Durparallele der

„mütterlichen“ Subdominante f-Moll gewählt: **As-Dur**: eine Tonart die, laut F.G. Hand (*Ästhetik der Tonkunst*, 1837), „das Aufgehen der Seele im Überirdischen, den Frieden Gottes, Sehnsucht, Ahnungen des Jenseits“ ausdrücken kann.

Die lyrisch-poetischen A-Teile sind in erweiterter Liedform komponiert. Ihr kantabeles Hauptthema („dolce“) geht fast wörtlich auf den zweiten Satz („Romanze“) eines Klarinettenkonzerts in B-Dur von Carl Stamitz (1770) zurück, wie Wolfram Steinbeck (im *Schubert Handbuch*, Bärenreiter 1997) herausfand. Bewundernswert ist die Weiterspinnung dieses „Zitats“ durch Schubert. Das Thema entwickelt sich von einem Solo der ersten Geigen zu verschiedenen echo-artigen Orchesterdialogen (ersten Geigen mit der Solo-Oboe, Flöten und Klarinetten mit den hohen Streichern; Oboen und Fagotten mit den Streichbässen), um schließlich als ein großzügiger Abgesang des ganzen Orchesters mit einem doppelten Schluss-

Echo der Bläser den „Romanzenteil“ ausklingen zu lassen.

Ohne Vorbereitung bricht der **Kontrastteil B in f-Moll**, einer Tonart die, laut J. Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739), „eine hilflose Melancholie“ ausdrückt und „dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder Schauern verursachen „will“, in die heile As-Dur-Welt des A-Teils ein. Thematisch wurde Schubert auch hier, wie im ersten Satz, durch Mozarts g-Moll-Sinfonie Nr. 40 (Finalsatz) beeinflusst. Auf einem Hintergrund von erregt tremulierenden zweiten Geigen und Bratschen erhebt sich in den ersten Geigen ein unerbittliches Motiv, das sofort wieder abgebremst und durch eine Seufzer-Figur (Sekundschritt abwärts) aufgehalten wird. Der auftaktige, aus drei Sechszehnteln und einem Achtel („Da-da-da-dam“) bestehende Kopf des Motivs kann als ein „Klopfmotiv“ gedeutet werden (**Staccato**-Noten!) Von jeher galt dieser Rhythmus als fatalistisch. Mir kommt sofort Die

Zauberflöte mit Sarastros „Die Stunde schlägt“ in den Sinn, aber natürlich ist das Motto der *Fünften Sinfonie* Beethovens das bekannteste Klopfmotiv. Das komplette, das Intervall einer kleinen None (c'' – des''') umschließende Motiv kann als „Schicksalsmotiv“ bezeichnet werden und der ganze Kontrastteil B als „Einbruch des Schicksals“. Die drei Schlussnoten des Motivs werden sogleich abgespaltet und bilden den Ausgangspunkt andauernder Seufzer-Wellen. Bei der genialen Durchführung des Schicksalsmotivs und den Seufzer-Abspaltungen fühlt Schubert sich immer zwanghafter zum „Vermollen“ der harmonischen Bewegung getrieben, was wiederum eine äußerst kontrastierende Dynamik mit sich mitbringt. Es gibt eine wahre Inflation von Erniedrigungszeichen: es-Moll (6 b's), Ces-Dur (7 b's), Fes-Dur (8 b's). Schubert hatte diese „kranke“, sozusagen von einem Vermollungs-Virus infizierte Tonarten auch enharmonisch notieren können: Ces-Dur als H-Dur (5 Kreuze), Fes-Dur als E-Dur (4 Kreuze).

Das wäre für die Musiker leichter lesbar gewesen. Aber er tat es **nicht**: auch für das Auge wollte er die selbstzerstörende Melancholie ausdrücken, die das Publikum auch wirklich **hört**. Auf dem tiefsten Punkt der Depression angelandet, fügt sich in der Durchführung der Seufzer-Figuren ein neues Motiv ein. Es besteht aus vier langen Noten, die an das Vier-Noten-Motiv erinnern, mit dem das Finale der *Jupitersinfonie* Mozarts anfängt: eine Art „Choralmotiv“. Über die ganze Modulation schrieb Brian Newbould (*Schubert and the Symphony*, 1992): „wenn es in den sechs frühen Sinfonien eine Passage gibt, die den Stil der *Unvollendeten Sinfonie* prophezeit, dann diese“.

Es folgt in den ersten Geigen ein langsamer, halb chromatischer, halb diatonischer Aufstieg (**Anabasis**). Gleichzeitig ist dieselbe musikalisch-rhetorische Figur in umgekehrter Richtung (**Katabasis**) in den Bässen zu hören. Sie führt „himmelhoch jauchzend, zu Tode

betrübt“ zur Dominante Es-Dur. Am Ende der Rückführung in der Reprise des A-Teils, bei der zuerst die Streichbässe und anschließend auch die Geigen mit ihren erregt tremulierenden Sechszehnteln schweigen, kündigt die erste Oboe das Thema der „Romanze“ an.

**Die erste Variation des A-Teils (A')** moduliert auf halbem Weg nach Des-Dur, einer Tonart die, laut F.D. Schubart (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1806), nicht lachen, aber nur lächeln kann, auch nicht weinen kann, „aber wenigstens das Weinen grimassieren.“ Die Transposition in der neuen Tonart darf nicht als bloß mechanisch abgetan werden: das Glück der „Romanze“ wird durch das unheilvolle Des-Dur überschattet. Anders als der erste A-Teil fängt die Variation zwar in der Tonika an, aber findet nicht mehr zu ihr zurück.

Noch brutaler als zuvor schockiert der **zweite Kontrastteil** B' das Ohr, im grausamen **b-Moll**: wir erinnern uns an

den „heftigen Seelenschmerz“ dieser „mephistophelischen“ Tonart aus der Durchführung des ersten Satzes. Der zweite „Einbruch des Schicksals“ ist anfangs noch heftiger als der erste in f-Moll. An dem Punkt aber, wo Schubert im ersten Kontrastteil atemberaubend leise die Tonart es-Moll erreichte, kehrt er im zweiten Kontrastteil fast störend laut zur Anfangstonart As-Dur zurück. Der Rest des Formteils findet die früheren leisen Töne zwar zurück, aber die Tonart hat ihre Wärme verloren.

Hier könnte man sich abfragen, ob die „Romanze“ nicht ausgedient hat, ob das brutale Schicksal den Kampf nicht definitiv gewonnen hat. Aber der lyrische A-Teil kehrt ein letztes Mal zurück (A''). Er bleibt jetzt wie am Anfang des Satzes in As-Dur, scheint aber seine Unschuld für immer verloren zu haben. Die rastlos tremulierenden Sechszehntel aus den beiden Kontrastteilen stecken die zweite Geigenstimme an: unter der friedvollen

Melodie murrte drohend das Schicksal. In seinem zweiten Abschnitt verliert die Romanze ihre Ausgewogenheit (Dissonanzen, Dynamik), die erregte Sechszehntel der zweiten Geigen verlangsamen zu Triolen (Coda). Durch Abspaltung der ersten vier Noten löst das Thema sich auf. Nur in den letzten **Diminuendo**-Takten beruhigt sich der Schmerz.

**Dritter Satz: Menuetto – Trio – Menuetto (Allegro vivace, Dreivierteltakt), Es-Dur**

Die rhythmische Bizarrerie und der **dämonische Charakter** dieses Satzes zeigen noch mehr als in den vorangehenden Sinfonien wie irreführend die Bezeichnung „Menuetto“ in den ersten fünf Schubert-Sinfonien geworden war. In Wirklichkeit ist dieses Pseudomenuett ein richtiges Scherzo! Das aggressive auftaktige Thema drückt Dämonie aus. Es ist nichts anderes als eine boshafte-

subversive Verzerrung eines im Umfang einer kleinen Sext (Es–G) chromatisch abwärtssteigenden Ganges, seit dem Barockzeitalter als „Passus duriusculus“ bekannt. Dieser „ziemlich harte Gang“, ein Symbol von Härte, Grausamkeit und Schmerz, wird auf raffinierte Art (fast) zur Unkenntlichkeit verändert. Schubert verwendet zwei Tricks dazu: 1) „perverse“ Betonungen von normalerweise unbetonten Auftaktnoten, die den traditionellen Dreiertakt verstümmeln, und 2) Einbau harmoniefremder Töne, durch welche die gleichen „schmachtenden“ dreitönigen Umspielungsfiguren entstehen die wir schon aus der langsamen Einleitung kennen (dort as' – fis' – g' in den ersten Geigen, hier des'' – h' – c'' in den Flöten und Oboen).

Es gibt wie immer bei einem Menuett ein Hauptteil, ein Mittelteil und eine variierte Wiederholung des Hauptteils. Erst in den letzten Takten des Hauptteils vermag der desorientierte Zuhörer den Dreivierteltakt

deutlich zu erkennen. Dieses Menuett ist eindeutig untanzbar! Auch die Tonart Es-Dur ist eine subversive Wahl – gegen die von Beethoven befolgte Regel einer Wiederkehr zur Grundtonart (c-Moll) im Menuett. Jetzt durchschauen wir Schuberts Strategie in der Wahl der Tonarten der einzelnen Sätzen der Vierten Sinfonie. Sein harmonisches „Programm“ bildet einen Kreis um die Haupttonart: c-Moll/Dur (1. Satz), As-Dur (2. Satz), Es-Dur (3. Satz) und zurück zu c-Moll/Dur. Das ist weder vor noch nach ihm üblich und ist ein weiteres Beispiel seines „zirkulären“ Denkens, das wir auch bei der Großterzzykel-Modulation im ersten Satz feststellen konnten.

Das **Trio** will vor allem in der Gesamtstruktur des dritten Satzes der kontrastierende, antidämonische Mittelteil sein, mit dem einzigen Ziel durch die bekräftigende Wiederholung des Menuetts dem Orchester die Chance zu geben **noch** aggressiver, **noch** dämonischer zu spielen. Darum bietet es genau dasjenige, was

das Pseudomenuett nicht bieten wollte: Tanzcharakter, eine reizende Melodie, einen **deutlichen** Dreiertakt. Aber auch hier trägt der Schein. Eine „vermollende“ harmonische Ausweichung nach Ces-Dur (7 Mollen) bringt uns vorübergehend die „depressive“ Modulation im ersten Kontrastteil des zweiten Satzes in schmerzliche Erinnerung.

#### **Vierter Satz (Allegro, Zweihalbtakt), c-Moll – C-Dur**

Das Finale knüpft am ersten Satz an: an der Grundidee von Angst gegenüber Befreiung, von c-Moll gegenüber C-Dur. Schubert will aber, dass das befreiende C-Dur schon früher als im ersten Satz die Oberhand gewinnt; am **Anfang der Reprise** schon. Möglichst schnell soll der Finalsatz am Menuett anschließen. Darum komponiert er für die Holzbläser eine viertaktige „Brücke“ zum neuen Satz, die auch das Ende der Exposition des Sonatensatzes mit ihrer obligatorischen Wiederholung und die Durchführung mit der Reprise

verbinden wird. Bleiben wir vorläufig bei der **Exposition**.

Das **erste Thema** (in den ersten Geigen) ist kontinuierlich-drängend. Es drückt quälende Ruhelosigkeit aus. Die begleitenden Streicherstimmen verstärken diese Unruhe durch pulsierende Achtel und nervöse, „zu früh“ kommende und daher destabilisierende Akzente. Es gibt zwei Varianten dieses Themas: eine „harte“ in c-Moll und, nach kurzer Zeit, eine „weichere“, gesanglichere, entspanntere in Es-Dur. Die ersten zwei Takte der harten Fassung umspielen die Note C mit Hilfe der beiden anderen Noten des c-Moll-Dreiklangs (Es und G) und einer akkordfremden „Blue Note“ (H). Es entsteht die modulationsfähige Notenfolge c'' – es'' – h' – c'' – g' – c'', mit den Noten es'' – h' – c'' als „Umspielungsfigur“. Dieser Themenkopf und sein Rhythmus (lang-dreimal kurz – lang – kurz) wird sich bald verselbstständigen. Die weiche Fassung endet mit einem witzigen Motiv, das

ebenfalls eine „blue note“ enthält, und sich spielerisch in der Durchführung einnisten wird. Der erste Auftritt dieses Motivs lässt die Notenfolge d“ – f“ – b“ / fis“ – b“ – g“ hören. Sein scherzhafter Rhythmus schafft gute Laune.

Während das erste Thema (in seiner harten Variante) am ersten Satz anknüpft, ist das **zweite Thema** weitaus origineller. Es kommt durch „durchbrochene Arbeit“ zustande, ein kompositorisches Verfahren, bei dem ein in sich geschlossenes Thema durch mehrere Orchesterstimmen geführt wird. Es besteht aus drei durch Pausen voneinander getrennten Motiven von jeweils zwei Noten. Die erste (betonte) Note ist lang und die zweite kurz, wie wenn eine Stimme im Wald „Hällo!“ rufen würde. Eine halb chromatische Schlussformel rundet das Thema ab: Ruf + Ruf + Ruf + Schluss. Die „Arbeit“ des Orchesters wird „durchbrochen“, d.h. zwischen die erste Geigenstimme und die Soloklarinette aufgeteilt. Virtuose aus

der Umspielungsfigur des ersten Themas abgeleitete Achtelketten der zweiten Geigen und Bratschen bilden zu dem Ruf-Dialog einen hektischen, bedrohlichen Hintergrund. Die Intervalle zwischen den Ruf-Noten werden weiter und expressiver. Es ist als ob der Wald immer mehr von „Hallo“-Rufen widerhallt, während die Rufenden auf beängstigende Weise unsichtbar bleiben.

Wie im ersten Satz wählt Schubert für sein zweites Thema As-Dur als Tonart. Anders aber als im ersten Satz moduliert er nach Es-Dur, die Paralleltonart von c-Moll. Mit der Aufeinanderfolge der drei Tonarten c-Moll, As-Dur und Es-Dur scheint er die bisherigen Satztonarten in Erinnerung rufen zu wollen. Das „pathetische“ Es-Dur (J. Mattheson) bricht in Jubel aus. Nach einer gewagten Ausweichung nach Ces-Dur und einer ehrgeizigen Rückführung (in chromatisch aufsteigenden Schritten), klingt das Es-Dur noch frenetischer, zumal das rhythmische

Muster des ersten Themas sich emanzipiert hat, und zu einem selbstbewussten „Triumphmotiv“ herangewachsen ist: ein stolzes, aufwärtsgerichtetes, mit der „Umspielungsfigur“ ausgeschmücktes Arpeggio.

Nach der doppelten Exposition will Schubert die Tonart C-Dur, das harmonische Ziel des Satzes, so schnell wie möglich erreichen. Der Sieg über die Angst (Reprise) soll endgültig sein und der Weg dahin, die **Durchführung**, kurz aber tapfer, so strapaziös wie nur möglich. Er konstruiert ein harmonisches Labyrinth, in dem der stressierte Zuhörer sich verirren soll. Durchgeführt wird das neue „Triumphmotiv“, in Es-Dur, as-Moll, Ges-Dur (enharmonisch umzudeuten als Fis-Dur), E-Dur und D-Dur: fünf erfolglose Versuche, fünf Mal durch ein leises, einstimmiges Beben der Streicher angekündigt und durch verzweifelte Pausen unterbrochen. Dann öffnet sich ein neuer Weg, der die entspanntere Variante des

ersten Themas durchführt, harmonisch eine typisch Schubertsche Fortschreitung in Großterzen ( A-Dur, F-Dur, Des-Dur). Nach einer Abbiegung geht es wieder chromatisch aufwärts: f-Moll, fis-Moll, g-Moll, As-Dur. Von da aus ist es, via G-Dur (Dominante) keine Kunst mehr zum Ziel. Die Passage ist mit Absicht schwierig, sowohl für die Finger der Musiker als die Ohren der Zuhörer. Sie will wohl illustrieren, wie mühevoll, ja wie unangenehm es sein kann, Angstgefühle zu überwinden.

Die gleiche viertaktige „Brücke“, mit der die beiden Expositionen angefangen haben, leitet auch zur **Reprise** über, in befreiendem C-Dur. Das ausgediente c-Moll „löst sich in der reinsten Seligkeit“ der Zieltonart auf (F.D. Schubart). Nach kurzer Zeit schon folgt ein kluges Manöver! Listig moduliert Schubert nach **a-Moll**, was kaum auffällt, weil diese Tonart als Paralleltonart von C-Dur sozusagen „zur Familie gehört“. Von dieser Position aus transponiert er die komplette Tonartenabfolge der

Exposition (c-Moll, As-Dur, Es-Dur) eine kleine Terz herunter (a-Moll, F-Dur, C-Dur). Die Stimmungsschwankungen, die durch die Charaktere der neuen Tonarten im Laufe dieser Modulation hörbar werden, bewirken, dass die „pessimistische Musik“ der Exposition in der Reprise „optimistisch“ klingt: a-Moll drückt, laut Schubart, „Weiblichkeit und Weichheit“ aus und F-Dur, die neue Tonart des zweiten Themas, laut F.G. Hand, „Zufriedenheit mit sich selbst“. Nach diesen lebensbejahenden Exkursionen kehrt die Zieltonart C-Dur definitiv zurück, aber nicht in vollem Glanz. Wie ein Pendel bleibt die Musik zwischen C-Dur und As-Dur hin- und herschwankend, zwischen Hoffnung und Angst. Urplötzlich bricht sie ab. Ein lapidarer Schluss ersetzt zur Enttäuschung der Beethoven-Fanatiker die nicht enden wollende Jubelcoda. Er besteht aus nur fünf Takten: eine Generalpause, dreimal die kräftig betonte Note C des gesamten Orchesters und, als tonloser Schlusstakt der Sinfonie, eine zweite Generalpause. Die beiden

Pausen sind komponierte Fragezeichen: rhetorisch ist die erste als eine „Abruptio“ (Abbruchfigur) und die zweite als eine „Aposiopesis“ (Schweigefigur) zu bezeichnen. Die drei Unisono-Noten klingen wie harte Schicksalsschläge. Das triumphierende C-Dur wird verbittert in Frage gestellt. Ein Schluss ohne Harmonie, ohne Wohlklang, ohne Hoffnung. „Tragisch“ eben. Zu behaupten, dass Schubert den Titel „Tragische Sinfonie“ lediglich gewählt haben könnte, „um das Werk gleichsam aufzuwerten“ (Rüdiger Heinze, *Franz Schuberts Symphonien*, Bärenreiter, 2000) oder gar als „Witz“ (!) (Maurice Brown, *Schubert Symphonies*, BBC 1970, S. 9) scheint mir unsinnig.

## Fünfte Sinfonie in B-Dur, D 485

Entstehungszeit: September 1816

Die kurze, bescheidene, leicht zugängliche Fünfte Sinfonie bildet mit der längeren, extrem ambitionierten, schwierigen Vierten ein Paar. Vielleicht ist die Fünfte die „weiblichere“ der beiden im Vergleich zur „männlichen“ Vierten. Das gleiche Verhältnis haben wir zwischen der Zweiten und Dritten Sinfonie feststellen können. Sowohl die Vierte als auch die Fünfte und Sechste Sinfonie wurden für ein (gutes) Liebhaberorchester geschrieben, das sich um das Streichquartett der Familie Schubert (Vater und Söhne) formiert hatte. Während Schubert in der Vierten das Orchester mit zwei extra Hörnern aufstockt, um mit einer großen Sinfonie Beethovens Einfluss abzuschütteln, beschränkt er die Bläserbesetzung der Fünften auf eine Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotte und zwei Hörner um mit einer kleinen aber „gleichsam nach

innen“ großen Sinfonie (W. Steinbeck) Mozarts Einfluss zu umarmen. Keine Trompeten und Pauken also, nicht einmal Klarinetten, wie in der Originalfassung der g-Moll-Sinfonie Mozarts (KV 550), die der Neunzehnjährige über alles liebte. Es darf nicht wundern in Schuberts Tagebuch am 13. Juni 1816 – genau in der Zeit zwischen den beiden Sinfonien – folgende Liebeserklärung an Mozart zu lesen: „O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele wohlthätige Abdrücke eines leichtern bessern Lebens hast du in unsere Seelen geprägt!“

Die Fünfte Sinfonie ist jedoch alles andere als ein epigonales Werk, sie ist durch und durch Schubertisch. Als Antwort auf die „tragische“ Vierte, wäre die Fünfte vielleicht als die „heitere“ zu bezeichnen. Aber ihre Unbeschwertheit, ihre innerliche Ausgeglichenheit ist nur Schein, und auch das ist in der Musik zu hören.

**Erster Satz (Allegro, alla breve).**  
B-Dur

Für F.D. Schubart (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806) war B-Dur die Tonart „der heiteren Liebe, der Hoffnung, des Hinsehens nach einer besseren Welt“. Wie auch Beethoven und Weber ließ Schubert sich oft von Schubarts Spekulationen über Tonartencharakteristik beeinflussen. Er schätzte Schubart übrigens auch als Dichter: noch im Jahr der Vierten und Fünften Sinfonie wird er ein Gedicht von ihm vertonen, das sich großer Beliebtheit erfreuen wird: „Die Forelle“. Aber kehren wir zur Fünften Sinfonie zurück!

Auf eine Introduction wird verzichtet, wie auch auf eine Schlusscoda am Ende der Sinfonie. Beides wäre unpassend in einem gewollt unpräzisen Projekt wie diesem. Statt einer langsamen Einleitung hören wir eine viertaktige Bläserpassage – im dritten Takt kommt ein pseudo-improvisierter Staccato-Lauf der ersten

Geigen dazu –, die als „Eingang“ (eine vom Solisten improvisierte Überleitung zwischen zwei Abschnitten einer Arie oder eines Instrumentalkonzerts) in der Exposition fungiert. Alles leise, wie auf Zehenspitzen (Die Passage wird als „Brücke“ zwischen dem Ende der **Exposition** und ihrer obligatorischen Wiederholung zurückkehren). Wir sind seit dem Finalsatz der Vierten Sinfonie mit diesem Prinzip vertraut: sofort klingt die neue Sinfonie als eine Fortsetzung der vorangehenden! Die beiden Sonatensätze der Fünften Sinfonie sind viel regulärer als wir von Schubert inzwischen gewohnt sind. Dadurch zu überraschen, dass es in dieser Sinfonie ausnahmsweise keine großen Überraschungen gibt, scheint hier sein Programm zu sein. Wie in der dritten Sinfonie gibt es drei aufeinander folgende Themen:

[1] Ein aufsteigender Dreiklang im punktierten Rhythmus mit anschließender Tonwiederholung bildet den Kopf eines Themas, das Anklänge am ersten Satz

der g-Moll-Sinfonie Mozarts aufweist (dort als Zwischenthema). Wie ein federleichter Tischtennisball wird es von den ersten Geigen den Streichbässen zugespielt. Der punktierte Dreiklang bringt ein scherzhaftes Motiv im letzten Satz der Vierten Sinfonie in Erinnerung. Dort schaffte es in der komplizierten Durchführung gute Laune. Nur wenn man die beiden Sinfonien hintereinander hört, fällt diese Verwandtschaft auf.

[2] Eine stürmische Verlängerung dieses Themenkopfes emanzipiert sich zu einem Zwischenmotiv, das stark mit dem ersten Thema kontrastiert: forte statt piano, vier- statt zweitaktig, der Umfang wird mit einer ganzen Oktave erhöht, die Tonwiederholung zu einem Achteltremolo erweitert. Auch dieses Zwischenmotiv wird von den Streichbässen wiederholt. Ein erstes Zeichen von Unruhe hinter einer Fassade von Heiterkeit.

[3] Nach einer Generalpause wirkt das eigentliche „zweite Thema“ durch seine Dynamik (piano), seinen Liedcharakter

und seine Tonart F-Dur (die Dominante, wie in einer regelkonformen Exposition) ausgesprochen beruhigend. Die neue Tonart malt, laut F.G. Hand (*Ästhetik der Tonkunst*, 1837), „Frieden und Freuden in vielfältiger Form, Zufriedenheit mit der Welt, tröstende Liebe“. Auch hier hören wir Anklänge an das ebenfalls durch eine Generalpause angekündigte zweite Thema des ersten Satzes der g-Moll-Sinfonie Mozarts. Es folgt ein zweites Zeichen von Unruhe hinter der heiteren Fassade: ein unerwarteter doppelter Trugschluss nach Des-Dur (Bässe: Des – C – Des – C), der übrigens auch an die entsprechenden Stelle der Mozartsinfonie erinnert. Und Des-Dur ist laut Schubart „ein schielender Ton“, der weder lachen noch heulen kann.

Die **Durchführung** verwendet ausschließlich den Kopf des ersten Themas [1] in einer rhythmisch geänderten Gestalt und den pseudo-improvisierten Staccato-Lauf der ersten Geigen aus der Eingangspassage. Sowohl imitatorisch

als sequenzierend und bei überraschend kontrastreicher Dynamik, entsteht eine typisch Schubertsche Modulation in zwei Abwärtsgängen von kleinen und großen Terzen: ein **erster** von F-Dur nach C-Dur (via Des-Dur, b-Moll, Ges-Dur und es-Moll) und ein **zweiter** von f-Moll nach Es-Dur (mit denselben Zwischenstationen), die Tonart in der Schubert –irregulär– die **Reprise** anfängt. Diese führt das erste Thema sozusagen auf einem höheren Niveau, eine Quarte über der „korrekten“ Grundtonart B-Dur. Es-Dur ist, laut F.G. Hand, eine „männliche“ Tonart. Die Passage mit dem stürmischen Zwischenmotiv [2] wird ebenfalls heroisiert: durch Erweiterung. Brav ordnet sich das zweite Thema [3] in der „korrekten“ Sonatensatzform ein: in der Grundtonart B-Dur, eine Quarte tiefer als das erste Thema, nicht eine Quinte höher wie in der Exposition. Was natürlich auf dasselbe hinausläuft aber noch ruhevoller klingt als zuvor. Aber eine kurze jubelnde **Coda** mit einer vom

Tutti Orchester im Unisono gespielten **Umkehrung** des pseudo-improvisierten Staccato-Laufs der ersten Geigen im „Eingang“ des Satzes vertreibt jetzt, als selbstsicherer „Ausgang“, die Sorgen. Vorläufig wenigstens.

### **Zweiter Satz (Andante con moto, Sechsstückeltakt), Es-Dur**

Als Tonart wählt Schubert Es-Dur, die Subdominante der Grundtonart, von den damaligen Theoretikern sowohl als „männlich“ (siehe oben: erster Satz) wie auch als „Tonart der Liebe“ gedeutet (Schubart). Auch Mozart hatte für den zweiten Satz seiner großen g-Moll-Sinfonie Es-Dur als Tonart gewählt (als Subdominantparallele von g-Moll) und sich ebenfalls für ein **Andante** im wiegenden **Siciliano**-Rhythmus (Sechsstückeltakt) entschieden.

Genau wie in der Vierten Sinfonie ist der zweite Satz der Fünften ein

„Variationsrondo“, nach dem Schema A B A' B' A'' , mit friedvoll-lyrischen A-Teilen und ohne Vorbereitung anschließenden, wie von einem „Vermollungsvirus infizierten“ Kontrasteilen (B und B'). Auch hier ist der A-Teil in Liedform komponiert, nach dem Schema a a' b a'' (b a''). Eine beseelte „schubertisierte“ Mozart-Melodie (Violinsonate KV 337 in F-Dur, **Tempo di Minuetto**) bildet sein Thema. Ob Schubert hier bewusst sein Idol Mozart als Inspirationsquelle benutzt, ist unwahrscheinlich.

Zum Beginn des B-Teils steigt in den ersten Geigen und den verdoppelnden Flöten- und Oboenstimmen eine geheimnisvolle Phrase zum Himmel, von den Bässen mit pulsierenden Achteln begleitet. Sie bringt eine gleichartige Phrase im zweiten Satz der g-Moll-Sinfonie Mozarts in Erinnerung, dort nur von den ersten Geigen gespielt und von den übrigen Streichern ebenfalls pulsierend unterstützt. Die Harmonik ist allerdings bei Schubert viel „depressiver“

als bei Mozart. Die viertaktige Phrase fängt, den Zuhörer verwirrend, einen Halbton höher als der Abschluss des A-Teils (Es-Dur) an: in **Fes-Dur**, eine „kranke“ Tonart, von Schubert mit acht Erniedrigungszeichen (Mollen) notiert, obwohl er das Gleiche auch mit vier Erhöhungszeichen (Kreuzen) hätte tun können. Nach einer ersten Modulation nach Ces-Dur stellt sich heraus, dass die Phrase als eine Überleitung fungiert zum eigentlichen Thema des B-Teils: eine „durchbrochene“ d.h. unter den ersten Geigen und drei Bläsern (Oboe, Fagott, Flöte) verteilte, „traumartig entrückte“ (R. Ullm) Melodie auf einem Hintergrund von unruhig tremulierenden zweiten Geigen und Bratschen, wie in den B-Teilen des zweiten Satzes der Vierten Sinfonie. Dort waren die kontrastierenden B-Teile brutale „Einbrüche des Schicksals“; hier malen sie ein „geheimnisvolles Öffnen zu einer andern Welt“ (W. Steinbeck). Die „Traum-Melodie“ moduliert von Ces-Dur (alias H-Dur) nach G-Dur. Aber diese helle

„ländliche“ Tonart wird sofort durch die „Groll und Unlust“ verbreitende dunkle Gegentonart g-Moll (Schubart) mit heftigen fortetipiano-Akzenten eingetrübt und mit Hilfe eines neuen chromatisch gleitenden Motivs zum vertrauten Es-Dur des modifizierten A-Teils (A') zurückgeführt. Keine Passage in den frühen Sinfonien Schuberts kommt seiner berühmten „Unvollendeten“ (1822) näher als diese.

A' ist eine gekürzte Variation von A. Die Melodiestimmen werden geschmackvoll verziert, die Wiederholungen der beiden letzten Liedform-Abschnitte (b a'') werden weggelassen, und am Schluss findet eine unerwartete „Vermollung“ statt, so dass dieser Teil nicht wie zuvor in Es-Dur endet, aber in es-Moll, eine Tonart die, laut Schubart, „hinbrütende Verzweiflung“ und „schwärzeste Schwermut“ ausdrückt. Der anschließende Teil, B', ist eine gekürzte Variation von B. Die Überleitungsphrase fängt hier in

Ces-Dur an (alias H-Dur). Nach dem es-Moll-Abschluss von A' erfährt der Zuhörer diesen Moment aber nicht mehr als Bruch. Die „Traum-Melodie“ beginnt jetzt in Ges-Dur und der Dur-Moll-Wechsel (jetzt D-Dur/d-Moll, vorher G-Dur/g-Moll) klingt weniger hoffnungslos.

Im letzten A-Teil (A'') wird die „Schubertisierte“ Mozart-Melodie zu einer **Coda** verarbeitet. Es gibt kein Happy End: zwei abgründige Trugschlüsse in Ces-Dur und ein zweimaliges bitteres Des (eine kleine Sept über dem abschließenden Es-Dur-Orgelpunkt) in den Mittelstimmen des Orchesters verraten, dass der Frieden noch immer nicht zurückgekehrt ist.

### **Dritter Satz: Menuetto – Trio – Menuetto (Allegro molto, Dreivierteltakt), g-Moll/G-Dur**

Die Affinität zwischen diesem Satz und dem entsprechenden in der großen g-Moll-Sinfonie Mozarts ist zwar auffällig,

aber wenig relevant. Beide Sätze stehen in g-Moll, eine Tonart die, laut F.G. Hand, „Wehmut und Freude, Schwermut und Heiterkeit, Grazie und geheimen Schmerz“ ausdrückt (siehe oben), was für beide Menuette auch zutrifft. Weil es im 18. Jahrhundert gebräuchlich war, das Menuett einer Sinfonie zur Grundtonart zurückkehren zu lassen, war Mozarts Wahl dieser Tonart in der g-Moll-Sinfonie absolut regelkonform, während Schuberts Wahl lustvoll gegen die alte Regel **verstoßt!** Lediglich die ersten drei Noten (d' g' b') beider Menuette sind identisch und das Ende der Eckteile (Staccato-Viertel, chromatischer Abstieg der Oberstimmen) klingt ähnlich. Sowohl bei Mozart als auch bei Schubert steht das Trio in G-Dur. Aber Mozarts Menuett bleibt ein Tanz, während das Schubertsche, wegen seines schnelleren Tempos (**Allegro molto** statt **Allegretto**) untanzbar und auf dem Weg zum Scherzo, eine kleine Theaterszene aufführt mit dem Orchester als Hauptperson.

Wie ein Kind das Unfug treiben will, akzeptiert Schubert das traditionelle Schema A (A) B A' (B A') als Großform (Die Buchstaben zwischen Klammern bezeichnen nicht ausgeschriebene, aber obligatorische Wiederholungen) des Menuetts – um nachher im Kleinen umso genussvoll „sündigen“ zu können. Wie im Schulbuch besteht A aus zwei „Perioden“, die wiederum jeweils aus einem „Vordersatz“ und einem „Nachsatz“ bestehen (beide viertaktig). In der **ersten Periode** befolgt Schubert dieses Gesetz der Symmetrie. Er erfindet ein denkbar unkompliziertes Thema. Ein vom Tutti-Orchester im Unisono gespieltes g-Moll-Arpeggio steigt von d' aus eine Oktave aufwärts, um sofort wieder vom Spitzenton d'' zum Anfangston herunterzusteigen. Dieser wird (als Dominante) durch Tonrepetitionen bekräftigt. Der harmonisierte Nachsatz spinnt die Periode zu Ende. Die **zweite Periode** aber wirft die schöne klassische Symmetrie wütend über Bord. Das

Arpeggio steigt nicht wie zuvor zum d' herunter, aber zum es', einen halben Ton „zu hoch“. Demzufolge ist das dabei durchlaufene Intervall nicht mehr eine reine Oktave aber eine große Septime. (Das erstere Intervall galt in der musikalischen Ästhetik als beruhigend, das zweite als „fürchterlich“. ) Der neue Nachsatz wird zur Provokation, nicht nur durch seine Länge (14 statt 4 Takte), aber vor allem durch seine Harmonik. Das Es wird angriffslustig harmonisiert (Es-Dur), woraufhin die ersten Geigen und die Streichbässe mit aggressiven Akzenten die „auf die schiefe Bahn geratene“ Harmonie wieder dahin zwingen, wo das „Gesetz“ es verlangt: zur Tonika-Parallele B-Dur. Das ganze Orchester bricht in schallendes Gelächter aus, wie wir aus den abschließenden Staccato-Vierteln und dem chromatischen Abstieg der Oberstimmen vernehmen.

Im **Mittelteil** (B) wird die erste Periode des A-Teils in einer komprimierten Form

(4 statt 8 Takte) durchgeführt, und zwar als ein Dialog zwischen den ersten Geigen (samt dazu getretenen Bläsern) und den Streichbässen. Das leise wellenartige Beben der begleitenden Mittelstimmen klingt, als ob die Musik, erschöpft von den Emotionen des A-Teils, vom Schlaf übermannt wird (in B-Dur, G-Dur und c-Moll), bis ein gebieterisches Forte der Dominante D-Dur sie „wachsüttelt“.

Die **Reprise** des A-Teils (A') entfernt sich „immer weiter von seiner Anfangsidee“ (R. Ulm). Der Nachsatz der ersten Periode wird sequenzartig erweitert. Zwei dissonante Akkorde bewirken eine nahezu bedrohliche Atmosphäre. Zurück in der Tonika g-Moll, wird die zweite Periode durch einen **Epilog** ersetzt, in dem die Kurzform der ersten Periode (B-Teil) zweimal kadenzierend erweitert wird (6 statt 4 Takte), bis das Staccato-Gelächter des Orchesters, noch hysterischer als zum Schluss des A-Teils, den Satz abrundet. **Trio.** Der aufhellende Tonartenwechsel,

der jetzt folgt (g-Moll/G-Dur) und der eintrübende Wechsel am Anfang der Menuett-Wiederholung (G-Dur/g-Moll) haben symbolische Bedeutung. Man kann das Menuett als ein humorvolles Abendständchen und das Trio als ein munteres Morgenständchen hören. G-Dur wurde von F.D. Schubart als eine Tonart für „Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige“ gedeutet, wobei „Idylle“ und „Ekloge“ synonyme Begriffe sind für Hirtengedichte in der griechisch-römischen Antike. Und tatsächlich: dieses Trio ist ein Hirtenlied, eine richtige **Siciliana**, die nicht schleppend gespielt werden soll, weil die Tempobezeichnung **Allegro molto** des Menuetts noch immer gilt! Die „à la Musette (Dudelsack)“ liegenbleibenden Bässe verleihen der Ländler-artigen Melodie im Fagott und in den ersten Geigen (später auch in der Flöte und den Oboen) etwas „Erdgebundenes“ (W. Vetter). Im mittleren Abschnitt des Trios wird die Ländlermelodie weitergesponnen

(1. Geigen, 1. Fagott) und entsteht ein Kanon mit der Flöte und der Oboe als Gegenstimme.

#### **Vierter Satz (Allegro vivace, Zweivierteltakt), B-Dur**

„Eine Rede kann einen hohen Grad an Lebhaftigkeit besitzen, ohne daß die Wörter deswegen besonders schnell gesprochen werden müssen. So ist es auch in der Musik.“ Dieses Zitat aus einem Artikel der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* des Jahres 1811 (G. W. Fink, ‚Über das Lebhaftige in der Musik‘) steht in einer Linie mit den zahlreichen Warnungen der damaligen Musiktheoretiker, die Tempo-Angabe Allegro vivace nicht als Molto allegro zu verstehen. Ein „lebhaftes“, d.h. nicht besonders schnelles Tempo passt zum Charakter dieses Finalsatzes, der mit folgender Tagebuch-Eintragung Schuberts (am 8. September 1816, während der Komposition der Fünften Sinfonie!) umschrieben werden kann: „Leichter

Sinn, leichtes Herz. **Zu** leichter Sinn birgt meistens ein **zu** schweres Herz!“

Gerade weil Schubert in diesem Finale zeigt, dass er auch einen Sonatensatz ohne subversive harmonische oder formale Überraschungen komponieren kann – sogar die Reprise fängt perfekt regulär in der Grundtonart an – , huldigte kein Geringerer als Alfred Einstein in seinem Schubert-Buch (1951) dem Ergebnis als „perhaps the purest, most polished and most balanced piece of instrumental music that he had yet written“. Der erste **Expositions**abschnitt nimmt auf das vorangegangene Menuett Bezug. Er ist, genau wie Letzteres, als Liedform aufgebaut, nach dem Schema a b a' (b a'), und auch thematisch mit ihm verwandt. Dem Menuett-Anfang mit seinem arpeggierten Auf- und Abstieg einer Oktave entsprechend ( d' – d'' – d' ), beginnt das erste Thema des vierten Satzes mit einem diatonischen Auf- und Abstieg einer Quarte ( f' – b' – f' ).

Beide Themenköpfe sind auftaktig. Das gemeinschaftliche, leicht verständliche „Auf und Ab“ verrät, dass Schubert Menuett und Finalsatz als ein Ganzes sieht. In seiner kompletten Form (zwei symmetrische Perioden) klingt das Thema gutgelaunt, frisch und witzig. Es wäre ein ideales **Rondo-Thema** für eine Haydn- oder Mozartsinfonie, obwohl der Satz kein Rondo ist. Der Rhythmus seines ersten Taktes – zwei gebundene plus zwei abgestoßenen Achtel – wird das ganze Finale durchströmen.

Schlagartig zerstört ein Dur-Moll-Wechsel den „zu leichten Sinn“ der Tagebuch-Eintragung. Die neuen Tonarten b-Moll und f-Moll repräsentieren unvermittelt sein „zu schweres Herz“. Sie entsprechen den Tonartencharakteristiken F.G. Hands: b-Moll, so schreibt er, drückt „heftigen Seelenschmerz und Mangel inneres Friedens“ aus, und f-Moll ist die „schauerliche“ Tonart der „Bangigkeit“ (*Ästhetik der Tonkunst*, 1837). Dieser

**Kontrastteil** hat seine eigene Dynamik (fortissimo, „peitschende“ Sforzandi) und sein eigenes furchterregendes Motiv: ein viertaktiges, stürmisch aufsteigendes Arpeggio mit festem Rhythmus (drei halbe Noten plus zwei Staccato-Viertel) in den Oberstimmen und einem Sechszehntel-Tremolo in den Bässen.

Nach einer atemberaubenden Schreckenspause erscheint, perfekt regulär, das ruhige, besänftigende, gesangliche „zweite Thema“ in der Dominante F-Dur. Die durch diese Tonart ausgedrückte „Zufriedenheit mit sich selbst“ (Hand) wird aber nach kurzer Zeit durch zwei „depressive“ Ausweichungen nach b-Moll gestört. Diese sind mit „weinenden“ Terzparallelen in den Holzbläsern verbunden, die ohne es zu wissen eine viel frühere Musik zitieren: den Anfang eines Lautenlieds von John Dowland, „Flow, my tears“ (1600), mit seinem Jahrhunderte lang zum Topos strömender Tränen gewordenen Quartfall.

Ein Epilog vertreibt mit glitzernden Triolenketten die getrübte Stimmung und bekräftigt die Dominanttonart. Die Exposition wird in seiner kompletten Form (ungekürzt!) wiederholt.

Die **Durchführung** fängt klammheimlich-leise an. Die ersten sieben Noten des „Rondo-Motivs“ spalten sich in einer rhythmisch etwas modifizierten Form ab (Dehnung der vorletzten Note). Mit diesem herausgelösten Motiv „jongliert“ Schubert in drei aufeinanderfolgenden Etappen:

-Etappe I (von B-Dur nach der Subdominante Es-Dur): Das Motiv wird zweimal hintereinander zwischen tiefen und hohen Instrumenten kanonisch durchgeführt, anfangs pianissimo, nachher forte;

-Etappe II (Modulation via Des-Dur und Ges-Dur nach der Dominante F-Dur): Das Motiv wandelt sich zu einem chromatischen Motiv um, das möglicherweise von Mozart eingefflüstert

wurde (Quartett KV 387, Coda des Finales);  
-Etappe III: ein langer Orgelpunkt (25 Takte) als Überleitung zur **Reprise**. Diese ist die einzige Reprise einer Schubert-Sinfonie, die in der Grundtonart anfängt, so wie die Regel es verlangt. Doch gibt es noch eine Überraschung: das viertaktige stürmisch aufsteigende Arpeggio des **Kontrastteils** der Exposition im „schauerlichen“ b-Moll erlebt eine extra Durchführung, wobei die letzten zwei der vier Takte sich erregt abspalten. Es ist die wildeste Passage des ganzen Satzes.

So wie diese „heitere“ Sinfonie ohne langsame Introduction angefangen hat, hört sie auch auf: ohne Coda, unaufdringlich, gewollt unpompös.

## Acknowledgments

### PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger** | A&R Manager **Kate Rockett**  
Recording producer, Balance engineer & Editor **Erdo Groot** (Polyhymnia International B.V.) | Recording engineers **Andreas Wolf** (Symphony No. 4) & **Carl Schuurbijs** (Symphony No. 5)

Liner notes **René Jacobs** | English Translation **Calvin B. Cooper**  
Design **Marjolein Coenrady** | Product management **Kasper van Kooten**

*This album was recorded at De Spil, Roeselare, Belgium, July 2019 (Symphony No. 4) and at Haus der Musik Innsbruck, Austria, February 2020 (Symphony No. 5).*

### PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Simon M. Eder**  
A&R Manager **Kate Rockett** | Product Manager **Kasper van Kooten**  
Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**

Also available  
on PENTATONE



PTC 5186 707



PTC 5186 759



Sit back and enjoy