



Rd

Schubert Symphonies 2 & 3

B'ROCK ORCHESTRA · RENÉ JACOBS



Cover image: *Drifting Clouds (Ziehende Wolken)* by Caspar David Friedrich, ca. 1820

Franz Schubert (1797-1828)

Symphony No. 2 in B-flat Major, D 125 (1815)

1	I. Largo – Allegro vivace	14. 21
2	II. Andante	7. 07
3	III. Menuetto. Allegro vivace	3. 22
4	IV. Presto	8. 15

Symphony No. 3 in D Major, D 200 (1815)

5	I. Adagio maestoso - Allegro con brio	8. 34
6	II. Allegretto	2. 54
7	III. Menuetto. Vivace	4. 21
8	IV. Presto vivace	6. 09

Total playing time: 55. 18

B'Rock Orchestra

conducted by **René Jacobs**

Players for Symphony No. 2

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

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

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

Cello: Rebecca Rosen, Marian Minnen, Kate Bennett Wadsworth, 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

Trumpet: Fruzi Hara, Roberto Fernandez

Timpani: Jan Huylebroeck

Players for Symphony No. 3

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, Sien Huybrechts

Oboe: Jean-Marc Phillipe, Stefaan Verdegem

Clarinet: Vincenzo Casale, Geert Baeckelandt

Bassoon: Tomasz Wesołowski, Benny Aghassi

Horn: Bart Aerbeydt, Johan Van Neste

Trumpet: Fruszi Hara, Antonio Faillaci

Timpani: Jan Huylebroeck



A SYMPHONIC PAIR Schubert's Second and Third Symphony

René Jacobs

During the nineteenth century, opinions about Schubert's six "early" symphonies were polarized. Johannes Brahms, who was too fixated on Beethoven, discredited them as "preliminary works", "studies" for the great C Major symphony. Antonin Dvořák, on the other hand, did not hesitate to classify them right behind Beethoven, "far ahead of Mendelssohn, and equally ahead of Schumann". To him, they were unsurpassed by anything else "in terms of originality of harmony and modulation, as well as instrumental colours". At the beginning of the 21st century, Egon Voss held them in such high esteem that he made the following speculative remark: "The history of the symphony might have taken a different course if Schubert had stayed true to the line of his first symphonies" ('Der Nachfolger? Zum Verhältnis Schuberts zu Beethoven' in *Franz Schuberts Symphonien*, 2000). In other words, there would not have been a "definitive conversion of Schubert to Beethoven" (Peter Gülke) in 1821 (three

years after the Sixth, and one year before the "Unfinished" Symphony). In any case, today we can talk about Schubert's solitary symphonic path more impartially than in a century that saw Beethoven as the paragon of a male composer, while classifying Schubert's music as effeminate and feminine. Thanks to the publication in 1989 of a provocative article by Maynard Solomon about the possible homosexuality of Schubert ('Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini' in *19th-Century Music*, 1989), it has become possible to better understand the strange manipulations of sonata form in Schubert's instrumental music.

Yes indeed, **sonata form**. This unappealing word is a necessary evil to describe a classical symphony. The sonata form usually defines at least the first movement of the symphony, often also the last and possibly even the second. It divides the formal development into an exposition (A), a development section (B) and a

modified recapitulation of the exposition (A'). The exposition can be defined as the "arrangement of the themes (two contrasting ones in Beethoven's case)", the development section as the "harmonic-thematic elaboration of the themes and ideas of the exposition", and the recapitulation as the "modified return of the exposition". These simple definitions come from Clemens Kühn who, in his easy-to-read book *Formenlehre*, (1987) warns us that such a scheme is not insightful in its own right, but that it does **enable** us to gain insights about the compositional approach: it serves as an "aid to orientation, which makes it possible to measure the singularity of the individual concrete work", and uses letters as abstractions to characterize the relationship of the parts of the form (recurring letters denote the identity [AA] or modification [AA'] of parts of the form, while new letters mark their inequality [B]). But let us quickly move from the abstract to the concrete!

In her article *Constructions of Subjectivity in Schubert's Music* (1994), the American musicologist Susan McClary described the sonata form as the musical equivalent of a *Bildungsroman*, in which the process of a young person's intellectual and characterological development is depicted. Prime example: Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795). Sonata-form movements, she explains, follow the trail of an energetic, determined theme, which undergoes several "identity crises" and finally finds its way back to itself, i.e. the way back to a reconsolidation of the basic key and of the original form of the theme. In Beethoven's symphonies, any distraction from this programme (by a second, lyrical, softer theme) must be resisted at all costs: only that can save the identity of the first theme, through a heroic struggle culminating in a coda. But Schubert does **not** follow this path. He does not want to be a hero.

The six early symphonies can be divided into two trilogies of three symphonies each: Symphonies I to III form the first trilogy and Symphonies IV to VI the second. The third symphony of each of the two trilogies (III and VI) is slightly Italianized. The parallels between the two pairs of

Symphonies II (B-flat Major) and IV (C Minor)

- complex, somewhat strained;
- excited and conflicted;
- haughty and restless;
- influenced by Beethoven;
- masculine;
- Rebellious, subversive, pioneering;
- extremely ambitious: he wants to amaze the audience with a lavishly long, expansive symphony.

Try to listen to these two symphony pairs as two self-contained entities!

symphonies II/III (only two months apart!) and IV/V (only four months apart) are stronger. Here, the Schubert of each of the second symphonies (III and V) seems to behave schizophrenically in relation to the Schubert of each of the first symphonies (II and IV):

Symphonies III (D Major) and V (B-flat Major)

- natural, uninhibited;
- relaxed and balanced;
- humbled and as if liberated;
- Dismissive of Beethoven's *Bizarrie* and adoring Mozart;
- feminine;
- mainly clinging to the status quo;
- serene: he seems to think that a short, compressed symphony might have more effect.

Second Symphony in B-flat Major (D 125)

Created between 10 December 1814 and 24 March 1815

Introduction (Largo, 4/4 time)

Schubert began writing this symphony at the age of 17 as a newly employed assistant teacher at his father's school. The key of B-flat Major was perceived as "open" and "bright", and associated with terms such as "devout gaze, joyful jubilation and courageous strength" (Ferdinand Gottself Hand: *Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1837). Perhaps in order to support the bright character of the key, Schubert took the flute in this symphony up to the triple B-flat, a shrill tone that Beethoven had still avoided in his Ninth Symphony.

As in the late Haydn symphonies, a slow "curtain" opens the first movement, consisting of five harmonically unstable and five harmonically stable bars. The first section immediately reveals the two contrasting traits of Schubert's personality:

heroic fanfare motifs alternate with highly sensitive string arabesques. The second section adds two mocking motifs: in the flute (mocking the heroic opening of the symphony), and in the pizzicati of the basses and violas.

First movement (Allegro vivace alla breve), B-flat Major

With its 614 measures (if one respects Schubert's repetition signs) this is the longest opening movement of a Schubert symphony before the first movement of the great C Major Symphony. The "over-proportioning" (Ulrich Dibelius: 'Ein Musiker der Unöffentlichkeit' in *Musik-Konzepte* 1996) of the sonata form cannot be missed. The exposition has its own 'ABA' form (with obligatory repetition: in order to provoke?), as does the recapitulation (without repetition):

	A	B	A'
Exposition:	B-flat Major	C-Minor / E-flat Major	F Major
Recapitulation:	E-flat Major	G Minor / B-flat Major	B-flat Major

One should not forget that the entire movement itself has an ABA' form too (exposition; development section; recapitulation)! The tempestuous **first theme** imitates the gesture of Beethoven's First Symphony and Prometheus Overture. During the two expositions, it appears twice in B-flat Major, twice in C Minor (as a variation) and twice in F Major; in the recapitulation once in E-flat Major, once in G Minor (as a variation) and finally once again in B-flat Major — all at a furious pace! In contrast, the **second** (much mellower) **theme**, with its songlike melody inspired by the first movement of Mozart's Piano Concerto KV 414, has considerably less chance; it occurs only in the E-flat Major section of the B part of both expositions and the B-flat major section of the B part of the recapitulation. Nevertheless, "only in these sections Schubert's music

seems to come into its own" (Dibelius). The two unexpected and absolutely irregular modulations to E-flat Major, the "subdominant" of B-flat Major, are typically Schubertian. The "subdominant" or "lower dominant" refers to the triad on the fourth scale of the fundamental ("tonic"), while the "(upper) dominant" refers to the triad on the fifth scale (F Major in this case, the key in which the exposition ends). According to Richard Rosenberg (*Die Klaviersonaten Mozarts*, 1972), the subdominant represents the emotional aspect of the key: the "maternal" aspect, as opposed to the dominant "father". In this movement, it would be more correct not to speak of a **development section**, but rather of an "intermezzo", an independently contrapuntal "capriccio" that ignores the two themes of the exposition, and instead elaborates on a new three-note motive

derived from the finale of Mozart's "Jupiter" Symphony: a spontaneous (provocative?) idea of the moment.

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

The "maternal" subdominant E-flat Major has now been promoted to become the tonic of the new movement. In terms of key, the two middle movements seem to correspond to a counter-symmetrical arrangement:

- The second movement modulates from E-flat Major to C Minor and back to E-flat Major again;
- The third movement does the opposite: it modulates from C Minor (minuet) to E-flat Major (trio) and back to C Minor (minuet).

Following the example of Haydn's London symphonies, the second movement is a **variation movement** with a theme full of grace, reminiscent of the melody of Don Ottavio's aria 'Il mio tesoro intanto'

in Mozart's *Don Giovanni* (an **andante grazioso**), or the beginning of Beethoven's Rondo for piano op. 51, No. 1 (a **moderato grazioso**). There is actually a 'hidden' ABA' structure behind the variation movement.

A:

- Theme;
- Variation I; the basses are silent, an oboe has the theme
- Variation II; the basses have the theme, a flute carries it further

B:

- Variation III; once again the basses are silent, the violins dissolve the theme into semiquaver figurations; it can also be heard in the horns, and is then continued in the oboes.
- Variation IV: the first violins dissolve the theme into even faster notes (semiquaver triplets), followed by the string basses; due to its key (C Minor) and dynamics (forte), this variation anticipates the following minuet.

A':

-Variation V: Finally the melancholic clarinet is allowed to “sing” the theme; it is continued by the first violins. After four bars it appears in octaves (oboe/bassoon) and is carried further by two clarinets. In the meditative **coda** only Schubert is left. Fragments of the theme fade away, and — judging from the tormenting diminished chords — an unexpected load of bitterness remains.

Third Movement: Minuetto – Trio – Minuetto (Allegro vivace, 3/4 time), C Minor

C Minor, the parallel key of E-flat Major, is the key of the underworld. The famous choir and dance of the furies in Gluck’s **Orfeo**, for example, are both composed in this demonic key. This minuet sounds like a spooky dance of death. From the beginning, the loud dynamics and syncopations (**sforzando** accents on the “wrong” beat of the triple time) disturb

the peaceful atmosphere of the preceding *Andante*. Peace returns for a short time in the trio: trumpets and timpani remain silent, the *Ländler* melody of the solo oboe sounds like a sixth, slightly mocking variation (especially in the canon with the solo clarinet!) of the second movement. After this peaceful interruption the *da capo* of the minuet creates an even more infernal atmosphere as before: it moves towards the “anti-minuet”, towards the Scherzo of the Sixth Symphony that is not danceable anymore.

Fourth Movement (Presto vivace, 2/4 time), B-flat Major

In terms of length, the last movement is also only surpassed by the final movement of the Great C Major Symphony. The first theme **seems** to open a “rondo movement”: a form with recurring “refrains” and a number of “couplets” in between. But that turns out to be deceptive. In reality, the finale has the

form of an over-proportioned sonata-form movement, comparable to the first movement.

	A	B	A'
Exposition (played twice)	B-flat Major / E-flat Major	E-flat Major/ modulation	F Major
Recapitulation	B-flat Major / E-flat Major / G Minor	G Minor / modulation	B-flat Major

Roughly speaking, the A, B and A' sections and the **development section** between the exposition and recapitulation are approximately the same length (about 100 bars each). Including the obligatory repetition of the exposition and a final coda, that makes a total of 1027 bars! This Second Symphony of Schubert can rightly be called his “Great” B-flat Major Symphony, to distinguish it from the “little” (the Fifth) in the same key, as well as Schubert’s last symphony, the “Great” C Major Symphony, from its respective “little” counterpart (the Sixth).

Similar to that of the first movement, the scheme reveals a double ABA' form:

The four opening string measures of the exposition are enigmatic; something is deliberately concealed. The first violins are not allowed to play along; only once they finally reveal what has been concealed in the recapitulation does it become clear to us. The thing concealed is a quotation: the first line of a street song with a provocative gallop rhythm that was popular even outside France during the French Revolution: “Ah! ça ira, ça ira, ça ira! (“Ah, it will be fine!”)”. The **first theme** springs from this rhythm and dominates the entire movement, apart from the moment when a deliberately naive, cantabile **second**

theme interrupts and calms down the mechanical movement of the galloping theme. These islands of tenderness, marked “dolce” in the score, appear during the middle sections of the two expositions (at the return of the subdominant E-flat Major) and the recapitulation (in G Minor, the parallel key of the tonic B-flat Major), where it sounds melancholic, betraying a “secret pain” (Ferdinand Gotthelf Hand: *Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1837). The climax of the movement is the dominant **development section**. There is no more room for a melody here. What remains is the increasingly obsessive gallop rhythm, as well as frightening modulations to D-flat Major (a third below the dominant) and A major (a third above it). This anxiety returns for a short period when the movement’s **coda** shockingly starts in G-flat Major.

Third Symphony in D Major (D 200)

Created between 24 May and 19 July 1815

Introduction (Adagio Maestoso, 4/4 time)

Schubert began writing the Third Symphony only two months after the completion of the Second, and the piece can be seen as putting the ambitions of the previous one into perspective. Like the Sixth, it concludes a symphonic trilogy and has several clearly Italianizing traits. In contrast to the following symphony, the “tragic” Fourth, the Third is remarkably cheerful, carefree, at times even buffoonesque. A symphony in D Major was nothing new to Schubert: he had already composed his First Symphony in this key, which is traditionally considered the “key of triumph” (Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Vienna 1806). D Major is often employed to express “liberated moods” in

Schubert’s Lieder (Felicita von Kraus, *Zur Erforschung des malenden und poetischen Wesen in der Begleitung von Schuberts Liedern*, 1928), and the whole Third Symphony comes across as a liberation from the Second. The liberating moment, however, follows only after a tension-filled Adagio of eighteen bars, which leaves the listener in uncertainty about what is yet to come.

After a cold (as it is unharmonized), extremely long and loud single tone D, laid out over four octaves and intensified by a timpani roll, the listener is left breathless. Was this the “Big Bang” that precedes the presentation of chaos in Haydn’s Creation? No, what follows is anything but chaotic, it is actually the shy blossoming of a flower in slow motion. Under a spring sky of softly quivering woodwind tones, a flower figure sprouts in the violins: a fast scale (“rocket”) with a quivering repetition (four semiquavers) of the top note. This opening motif deserves a name, because it will

play an important role in the subsequent **Allegro con brio** — as a “rocket” motif. Harmonically we hear a chromatic descent of a fourth towards the dominant A Major (D-A as the baroque “lament bass”), during which the tutti orchestra enters with the triumphant rocket motif: clarinets, horns, trumpets and timpani turn the flower into a tree. A shock effect follows, a brutal harmonic juxtaposition. The music continues without modulation in F Major, a key only remotely related to D Major (only the A is “at home” in both keys). The rocket motifs make way for new motifs that sound like birdcalls: they will also play an important role in the **Allegro**. Schubert continues to modulate towards D Minor, a key that would immediately be understood as “tragic” at the time. Only two bars later we are “liberated”. The **Allegro con brio** in D major comes as a total surprise. We have been led astray. The new movement is not at all what we expect. It’s humorous, fun-loving and carefree.

First movement (Allegro con brio, 4/4 time), D Major

There are actually three (instead of the usual two) themes in succession in this amazingly regular and terse sonata-form movement (compared to Schubert's standards, and particularly as it was written immediately after the experimental and oversized Second Symphony!):

- 1) A downbeat, dotted, wittily-jumping **clarinet theme** followed by a "bird call" in the oboes and horns. It immediately sets the mood. The "birdcall" idea of a falling two-note figure, usually with the interval of a third ("cuckoo!"), had already been developed at the end of the slow introduction;
- 2) An intermediate theme, created through a combination of the rocket figure — also derived from the slow introduction — with a quasi-quotation from the first movement of Mozart's Symphony in G Minor, KV 550 (one of Schubert's favourites!)
- 3) An upbeat cantabile **oboe theme** in the

dominant key A Major that is rhythmically related to the clarinet theme. It sounds like it has been whispered to him by Rossini (like Mozart, also one of Schubert's favourites).

After the **exposition** with its obligatory repetition (twice 91 measures), the short **development section** (59 measures) is dominated by fractions of theme 2) and 3) that modulate freely, taking surprising detours (F Major, G Minor, A Minor!) before reaching the regular, even verbal recapitulation in the tonic D Major.

In the **recapitulation**, the intermediate theme is greatly expanded through sequences (repetitions at other degrees of the scale) of the rocket motif with the Mozart quote mentioned before added to it. As in a second development, the music passes through some surprising harmonic stations (B-flat Major, G Major and the supertonic (E-flat major) before reaching the oboe theme, in the typically

Schubertian subdominant key of G major, played by a **clarinet**, and then expanded.

A relatively long **coda** combines the first two bars of the intermediate theme with the birdcall motif of the slow introduction. This last idea is sequenced, giving the rocket figures and birdcalls the last word. In both of Schubert's D major symphonies, the slow introduction recurs during the first movement. According to Walter Vetter (*Der Klassiker Schubert*, Leipzig 1953), this corresponds to the "epic basic character of the Schubertian symphony. It is not designed for (dramatic) intensification. Instead, it moves in circles, as it were, and expands its breadth."

Second movement (Allegretto, 2/4 time), G Major

In his essay on "Tempo and Character in Schubert's Symphonies" (*Le compositeur et son double*, Paris 1991), René Leibowitz recommends playing this "fastest slow

movement of Schubert's symphonies" like an **Andante**. "A fast tempo", he argues, "would result in a sequence of four fast movements, which would break the balance". Why would you want to "improve" Schubert for the worse? A proper **Allegretto** tempo — in between **Andante** and **Allegro** — fits the "naughty" tone of this ravishing "intermezzo" (Wolfram Steinbeck), which marks the first time in Schubert's symphonic output that he appears to us as "deeply intertwined with folksong" and as "far more Austrian" than Beethoven, the "acclimatized Viennese" (Vetter).

Both themes (or, rather, "melodies" in this case) of this **da capo** movement (ABA) are emphatically folksong-like. Like his mentor Hermann Abert, the exceptionally versatile musicologist Walter Vetter hears them as conscious or unconscious quotations of well-known folk songs:

- 1) The late medieval Christmas song "Josef, lieber Josef mein" seems to have

inspired the head motif of the first theme (the A part of the da capo movement). Melodically, the quotation is almost literal. Rhythmically, however, it has shaken off the typical 6/8 time of a lullaby. With subtle irony it is spun further in a three-part song form (A = aa/b a' /b a') and deliberately profaned by the rhythmic alienation, impulsive articulation (**staccato**) and highly non-ecclesiastical tempo (two-four time)!

2) A student's drinking song "'s Ist mir nicht lieber in der Welt" defines the head motif of the second theme (the B part). At first the jaunty melody is heard in the solo clarinet — Schubert is obviously happy to use the "melancholic" instrument in a comical way in this symphony. After that, it is immediately repeated with the support of a shrill flute an octave higher, and playfully varied in the accompaniment: polyrhythmically, and with chord accents on weak ("wrong") beats — with a twinkling of an eye to the audience! Not least because the second A part is virtually

identical to the first, the middle part (B) appears as the trio of a minuet.

A thinned-out orchestra (with neither trumpets nor timpani; and horns only in the B part) plays under its breath for 157 bars. The sudden **forte** explosion that follows, six bars before the end of the movement, sounds like a burst of laughter that can no longer be suppressed, but it immediately reverts to **pianissimo** again.

Third movement: Minuetto – Trio – Minuetto (Vivace, 3/4 time), D Major

Just as in the Second Symphony, this minuet is also a metrically unruly and, therefore, un-danceable "anti-minuet". After the teasing whisper of the thinned-out orchestra of the second movement, the aggressive **fortissimo sforzando** of the head of the theme must have an almost deafening shock effect. At the end of the 18th century, a French theorist (J.J.O. de Meude-Monpas, *Dictionnaire de*

Musique, 1787) described **Vivace** (French: **vif**) as a "lively tempo"; he recommended a "bold, fiery style of playing", and warned that "**it is not about propelling the tempo**, but about heating it up", further weakening Leibowitz's assertion that the Third Symphony consists of a "succession of rapid movements".

Deliberately subversive, Schubert violates a sacred rule from the very first note: the upbeat is angrily emphasized, while the following "one" is devoid of an accent, which derails the entire minuet. In the middle of the minuet, during a mysterious section with **piano** dynamics, the movement modulates to C major (parallel key of the minor dominant of D major): here the music seems to be haunted (in the first violin) by the spirit of Beethoven (the Scherzo of **his** Second Symphony).

The waltz tempo of the **Trio** offers the perfect, re-stabilizing complement to the capricious minuet: a duet for two opera

stars: Mrs. Oboe and Mr. Bassoon. They indulge in parallel thirds.

Fourth movement (Presto vivace, 6/8 time), D Major

Rossini's *Barbiere di Siviglia* seems to have been the inspiration for this sparkling and playful final movement. One believes that one hears the virtuoso babble of an experienced Figaro performer in his introduction aria 'Largo al factotum della città', with its delightful word repetitions, its string accompaniment that bubbles out of the bottle like champagne and the **fortissimo** beats of the tutti orchestra that create comic impulses to go on forever:

"oh bravo Figaro, bravo bravissimo (twice), a te fortuna (three times) non mancherà!"

But do not be fooled! Rossini's opera was first premiered on the 20th February of 1816, more than half a year after Schubert

had finished the composition of his third symphony.

Formally, this finale is a **Perpetuum mobile**, a piece governed by one single metrical movement, structured like a sonata form. This metrical movement is highly dance-like. We are dealing with a **Saltarello** (a “leaping dance”), the upbeat variant of the south-Italian (downbeat) **Tarantella**. The finale not only anticipates Rossini’s *Barbiere*, but also Mendelssohn’s *Italian Symphony* that equally ends with a **Saltarello** final movement. Schubert demands an electrifying, fast and furious tempo. He had originally titled the movement an **Allegro vivace** (just like Rossini did for his Figaro aria!), but eventually accelerated the tempo into a **Presto vivace**.

The individual sections of the sonata-form movement, which is easy to grasp, merge into each other with the obligatory repetition of the exposition and a very

short development, almost without a break, which is not surprising in a perpetuum mobile. But what happens under the surface — the glittering “Rossinian” surface — of the music, the “originality of harmony and modulation” (Dvořák), is inimitable. Typically Schubertian harmonic surprises make up for the potential monotony that could arise from the ostinato character of the music:

-Already in bar 17 of the **exposition** (immediately after the first theme has been presented) something unexpected happens: a painful “Neapolitan” *Rückung* (a seamless change of key without modulation) from B minor to B flat major, a semitone down. The same thing is repeated, now transposed, in the recapitulation.

-The **second theme**, which cannot have a soothing, lyrical character in a perpetuum mobile, resounds in the “feminine” subdominant G Major, i.e. against the “male”, dominant norm, as in the

two corner movements of the Second Symphony.

-The **development section** is “swept away by this chasing storm” (Steinbeck). With just a fragment from the head of the second theme as its only building block, it modulates from the dominant A Major (end of the exposition) to the tonic D Major (beginning of the recapitulation as expected). But we are tricked twice! Firstly, this modulation is highly unusual: it passes through the harmonic intermediate C Major (the subdominant of the subdominant!), a shock effect that Schubert dynamically emphasizes (**fortissimo**). Secondly, one realizes that the D Major that has been reached is actually still part of the development and it soon “falls asleep” on a fermata (extended note). The “slumbering” development section is “woken up” brutally (**forte!**) and forced to recapitulate ... in the “wrong” key of A major (dominant), again absolutely against the norm.

-The longed-for return to the tonic only

takes place when the second theme is heard in the **recapitulation**. It is an “aha” experience: in the exposition, the second theme was also already “subdominantly linked to the first” (Steinbeck). While it was a fourth lower there (D Major/G Major), it is now a fifth higher (A Major/D Major), which amounts to the same thing.

-In the unexpected and overwhelming **coda** — the crowning finale not only of the Third Symphony but also of his first symphony trilogy — Schubert goes on a harmonic “odyssey” that seems to be inspired by Beethoven’s Second Symphony (coda of the first movement) and announces his own “Great” C Major Symphony. The often quoted statement by Schubert, “Who can do anything after Beethoven?”, expressed to his friend Josef von Spaun, must have been a joke!

(Translation: Calvin B. Cooper)



B'Rock Orchestra
© Mirjam Devriendt



René Jacobs
© Molina Visuals



EIN SINFONIENPAAR
Schuberts Zweite und Dritte Sinfonie

René Jacobs

Über Schuberts sechs „frühe“ Sinfonien waren im 19. Jahrhundert die Meinungen polarisiert. Johannes Brahms, der zu sehr auf Beethoven fixiert war, degradierte sie zu „Vorarbeiten“, „Studien“ für die große C-dur-Sinfonie. Antonin Dvořák dagegen, scheute sich nicht sie gleich hinter Beethoven zu klassifizieren „weit vor Mendelssohn, und ebenso vor Schumann“. Er fand dass sie, „in Bezug auf Originalität der Harmonie und Modulation, mit der Gabe des Instrumentalkolorits“ von niemanden übertroffen waren. Am Anfang des 21. Jahrhunderts schätzte Egon Voss sie so hoch ein, dass er folgende spekulative Bemerkung machte: „Die Symphoniegeschichte hätte vielleicht gar einen anderen Verlauf genommen, wäre Schubert der Linie seiner ersten Symphonien treu geblieben (,Der Nachfolger? Zum Verhältnis Schuberts zu Beethoven‘ in *Franz Schuberts Symphonien*, 2000), das heißt hätte es in 1821 (drei Jahre nach der Sechsten, und ein Jahr vor der „Unvollendeten“), nie eine „definitive Konversion Schuberts

zu Beethoven“ (Peter Gülke) gegeben. Wie auch immer, heute können wir über Schuberts eigenbrötlerischen sinfonischen Weg unbefangener reden als in einem Jahrhundert, das Beethoven zum Modellfall eines männlichen Komponisten betrachtete, und Schuberts Musik als verweicht und feminin einstufte. Seit der Publikation in 1989 eines provokativen Artikels von Maynard Solomon über eine mögliche Homosexualität Schuberts (Maynard Solomon: ‚Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini‘ in *19th-Century Music*, 1989) ist es möglich die befremdliche Manipulationen der Sonatensatzform in Schuberts Instrumentalmusik besser zu begreifen.

Jawohl, **Sonatensatzform**. Dieses unsympathische Wort ist ein notwendiges Übel um eine klassische Sinfonie zu beschreiben. Die Sonatensatzform betrifft in der Regel mindestens den ersten Satz der Sinfonie, oft auch den letzten und möglicherweise den zweiten. Sie gliedert den

Formablauf in einer **Exposition** (A), einer **Durchführung** (B) und einer modifizierten **Reprise** der Exposition (A'). Die Exposition kann als „Aufstellung der (bei Beethoven zwei kontrastierenden) Themen“ definiert werden, die Durchführung als „harmonisch-thematische Verarbeitung der Themen und Ideen der Exposition“, und die Reprise als die „modifizierte Wiederkehr der Exposition“. Diese einfache Definitionen stammen von Clemens Kühn, der in seinem gut lesbaren Buch *Formenlehre* (1987) dafür warnt, dass ein solches Schema selbst noch nicht Erkenntnis ist, aber Erkenntnis **ermöglicht**: ein „Hilfsmittel der Orientierung, das ermöglicht, die Eigenart des einzelnen konkreten Werkes zu ermessen“, und Buchstaben benutzt als Abstraktionen, um das Verhältnis der Formteilen zu charakterisieren (Wiederkehrende Buchstaben bezeichnen die Identität [AA] oder Abwandlung [AA'] der Formteilen, neue Buchstaben deren Ungleichheit [B]). Aber wechseln wir schnell vom Abstraktem zum Konkretem!

Die amerikanische Musikologin Susan McClary hat in ihrem Artikel *Constructions of Subjectivity in Schubert's Music* (1994) den Sonatensatzform als das musikalische Äquivalent eines Bildungsromans beschrieben, in dem der Prozess der geistigen und charakteristischen Bildung eines jungen Menschen dargestellt wird. Paradebeispiel: Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795). Sonatensätze, erklärt sie, folgen die Spur eines energischen, zielstrebigem Themas, das mehrere „Identitätskrisen“ durchmacht und zu guter Letzt zur Rekonsolidierung der Grundtonart und der Originalgestalt des Themas, d.h. zu sich selber zurückfindet. In Beethovens Sinfonien muss jeder Ablenkung von diesem Programm (durch ein zweites, kantables, weiches Thema) unbedingt Widerstand gegenübergesetzt werden: nur so kann die Identität des ersten Themas gerettet werden – ein heroischer Kampf, der in einer Koda kulminiert. Schubert folgt diesen Weg **nicht**. Er will kein Held sein.

Die sechs frühe Sinfonien lassen sich in zwei Trilogien von jeweils drei Sinfonien gliedern: die Sinfonien I bis III bilden die erste Trilogie und die Sinfonien IV bis VI die zweite. Die jeweils dritte Sinfonie der beiden Trilogien (III und VI) ist leicht italianisierend. Stärker ist der Parallelismus zwischen den beiden

Sinfonien II (B-Dur) und IV (C-moll)

- komplex, angestrengt;
- aufgeregt und zwiegespalten;
- hochmütig und ruhelos;
- durch Beethoven geprägt;
- männlich;
- rebellisch, subversiv, vorkämpferisch;
- extrem ambitioniert: er will das Publikum mit einer verschwenderisch langen, weitläufigen Sinfonie verblüffen.

Versuchen Sie die beiden Sinfonienpaare als zwei in sich geschlossene Entitäten anzuhören!

Sinfonienpaaren II/III (nur zwei Monate voneinander getrennt!) und IV/V (nur vier Monate). Hier scheint der Schubert der jeweils zweiten Sinfonie (III und V) sich auf eine vergleichbar schizophrene Weise zum Schubert der jeweils ersten Sinfonie (II und IV) zu verhalten:

Sinfonien III (D-Dur) und V (B-Dur)

- natürlich, unverkrampft;
- entspannt und ausgeglichen;
- demütig und wie befreit;
- Beethovens „Bizarrerie“ abweisend und Mozart anbetend;
- weiblich;
- meistens am Bestehenden festhaltend;
- gelassen: jetzt scheint er zu denken dass eine kurze, komprimierte Sinfonie mehr Effekt haben könnte.

Zweite Sinfonie in B-Dur (D 125)

Entstehungszeit: 10. Dezember 1814 - 24 März 1815

Introduktion (Largo, Viervierteltakt)

Schubert hat diese Sinfonie mit 17 Jahren als gerade erst angestellter Hilfslehrer an der Schule seines Vaters begonnen. Die Tonart B-dur wurde als „offen“ und „hell“ empfunden, und mit Begriffen wie „glaubensvoller Aufblick, fröhlicher Jubel und mutvoller Kraft“ (Ferdinand Gotthelf Hand: *Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1837) assoziiert. Vielleicht um das helle Charakter der Tonart zu unterstützen, hat Schubert die Flöte in dieser Sinfonie bis zum dreigestrichenen b geführt, einen schrillen Ton, den Beethoven noch in der neunten Sinfonie vermieden hatte.

Wie in den späten Haydn-Sinfonien öffnet ein langsamer „Vorhang“ den ersten Satz, bestehend aus fünf harmonisch-unstabilen und fünf harmonisch-stabilen Takten. Der erste Abschnitt lässt sofort

die beiden kontrastierenden Züge von Schuberts Persönlichkeit hören: heroische Fanfarenmotive wechseln ab mit empfindsamen, hochsensiblen Streicher-Arabesken. Im zweiten Abschnitt kommen noch zwei spöttische Motive dazu: in der Flöte (die sich über die heroische Eröffnung der Sinfonie lustig macht), und in den Pizzikati der Bässe und Bratschen.

Erster Satz (Allegro vivace alla breve), B-moll

Er ist mit seinen 614 Takten (wenn man Schuberts Wiederholungszeichen respektiert) der längste Eröffnungssatz einer Schubert-Sinfonie vor dem ersten Satz der großen C-dur-Sinfonie. Die „Überproportionierung“ (Ulrich Dibelius: ‚Ein Musiker der Unöffentlichkeit‘ in *Musik-Konzepte* 1996 (Schubert-Sonderband) der Sonatensatzform ist nicht zu überhören.

Die **Exposition** hat seine eigene ABA'-Form (mit obligatorischer Wiederholung):

	A	B	A'
Exposition:	B-Dur	C-Moll/Es-Dur	F Dur
Reprise:	Es-Dur	G-Moll/B-Dur	B-Dur

Dazu soll man natürlich nicht aus dem Auge verlieren, dass der gesamte Satz selbst eine ABA'-Form hat (Exposition; Durchführung; Reprise)! Das stürmische **erste Thema**, dessen Gestik Beethovens Erste Sinfonie und seine Prometheus-Ouvertüre imitiert, erscheint in den beiden Expositionen insgesamt zweimal in B-dur, zweimal in C-moll (als Variation) und zweimal in F-dur; in der Reprise einmal in Es-dur, einmal in G-moll (als Variation) und schließlich noch einmal in B-dur – das alles in einem rasend schnellen Tempo! Dagegen hat das **zweite** (viel weichere) **Thema** mit seiner von Mozarts Klavierkonzert K. 414 (Erster Satz) inspirierten liedhaften Melodik, in dem Es-dur-Abschnitt vom B-Teil der beiden Expositionen und dem

eine Provokation?), die **Reprise** ebenso (ohne Wiederholung):

B-dur-Abschnitt vom B-Teil der Reprise, deutlich weniger Chancen. Dennoch scheint „Schuberts Musik erst in diesen Abschnitten zu sich selbst zu kommen“ (Dibelius). Die beiden unerwarteten und absolut irregulären Modulationen nach Es-dur, die „Subdominante“ von B-dur, sind typisch Schubertisch. Mit „Subdominante“ oder „Unterdominante“ wird der Dreiklang auf der vierten Tonleiterstufe der Grundtonart („Tonika“) bezeichnet, während die „(Ober)-Dominante“ den Dreiklang auf der fünften Tonleiterstufe (hier F-dur, die Tonart mit der die Exposition endigt) benennt. Die Subdominante stellt, laut Richard Rosenberg (*Die Klaviersonaten Mozarts*, 1972) der emotionalen Aspekt der Tonart da: sie ist der „mütterliche“ Aspekt, im Gegensatz

zum dominantischen „Vater“. In diesem Satz wäre es richtiger, nicht über einen **Durchführungsteil** zu sprechen, sondern über ein „Intermezzo“, ein eigenständig kontrapunktiges „Capriccio“, das die beide Themen der Exposition ignoriert um ein neues Dreiton-Motiv aus der Finale von Mozarts **Jupiter-Sinfonie** durchzuführen: eine spontane (provokative?) Idee des Moments.

Zweiter Satz (Andante, Zweivierteltakt)

Die „mütterliche“ Subdominante Es-dur ist inzwischen zur Tonika des neuen Satzes promoviert. Tonartlich scheinen die zwei mittleren Sätze einer gegensymmetrischen Anlage zu entsprechen:
-Der zweite Satz moduliert von Es-dur nach C-moll und wieder zurück nach Es-dur;
-Der dritte Satz tut das umgekehrte: er moduliert von C-Moll (Menuett) nach Es-Dur (Trio) und wieder zurück nach C-moll (Menuett).

Nach dem Vorbild von Haydns Londoner Sinfonien ist der zweite Satz ein **Variationsatz** mit einem Thema voller Anmut, das an der Melodie von Don Ottavios Aria ‚Il mio tesoro intanto‘ in Mozarts **Don Giovanni** erinnert (ein **andante grazioso**), oder an dem Beginn von Beethovens Rondo für Klavier op. 51, Nr. 1 (ein **moderato grazioso**). Hinter dem Variationsatz steckt eine „verdeckte“ ABA'-Struktur.

A:

-Thema;
-Variation I; die Bässe schweigen, eine Oboe hat das Thema;
-Variation II; die Bässe haben das Thema, eine Flöte setzt es fort.

B:

-Variation III. Erneut schweigen die Bässe, die Geigen lösen das Thema in Zehnteil-Figurationen auf; es ist auch in den Hörnern zu hören, fortgesetzt in den Oboen.
-Variation IV: Die ersten Geigen lösen

das Thema in noch schnellere Noten auf (Sechszehntel-Triolen), gefolgt von den Streichbässen; durch seine Tonart (C-moll) und Dynamik (forte) ist diese Variation ein Vorgriff auf das nachfolgende Menuett.

A':

-Variation V: Endlich darf die melancholische Klarinette das Thema „singen“; es wird von den ersten Geigen fortgesetzt. Nach vier Takten erscheint es in Oktaven (Oboe/ Fagott) und wird von zwei Klarinetten weitergeführt. In einer meditativen **Koda** ist nur noch Schubert da. Nur Bruchstücke des Themas klingen aus, und – den quälenden, verminderten Akkorden nach zu urteilen – unerwartet viel Bitternis bleibt hängen.

Dritter Satz: Minuetto – Trio – Minuetto (Allegro vivace, Dreivierteltakt), C-moll

C-Moll, die Paralleltonart von Es-dur ist die Tonart der Unterwelt. Der berühmte Chor und der Tanz der Furien in Glucks **Orfeo** z.B. sind in dieser dämonischen Tonart

komponiert. Diese Menuett klingt wie ein erschreckender Totentanz. Vom Anfang an stören die laute Dynamik und die Synkopen (**Sforzando**-Akzente auf der „falschen“ Zählzeit des Dreiertakts) die friedliche Atmosphäre des vorangehenden

Andantes. Diese kehrt für kurze Zeit zurück im **Trio**: Trompeten und Pauken schweigen, die Ländler-Melodie der Solo-Oboe klingt wie eine sechste, leicht spöttische (vor allem im Kanon mit der Solo-Klarinette!) Variation des zweiten Satzes. Umso höllischer wirkt das Da Capo des Menuetts: es ist auf dem Weg zum „Anti-Menuett“ zum nicht mehr tanzbaren Scherzo der sechsten Sinfonie.

Vierter Satz (Presto vivace, Zweiviertakt), B-dur

In Länge wird auch der letzte Satz nur durch den Finalsatz der Großen C-dur-Sinfonie übertroffen. Das erste Thema scheint einen „Rondosatz“ einzuleiten: eine Reihungsform mit wiederkehrenden

„Refrains“ und einer Anzahl von „couplets“ dazwischen. Aber das ist eben nur Schein. In Wirklichkeit hat das Finale die Form eines überproportionierten Sonatensatzes, ganz wie der erste Satz.

	A
Exposition (zweimal):	B-Dur/Es-Dur
Reprise:	B-Dur/Es-Dur/G-moll

Grob gerechnet sind die A-, B- und A'-Teile und die **Durchführung** zwischen Exposition und Reprise ungefähr gleich lang (jeweils um die 100 Takte). Das macht, einschließlich der obligatorischen Wiederholung der Exposition und einer Schlusskoda, ein Total von 1027 Takte! Diese zweite Sinfonie Schuberts kann mit Recht seine „große“ B-dur-Sinfonie genannt werden, um sie von der „kleinen“ (der Fünften) abzusetzen, sowie man auch Schuberts letzte Sinfonie, die „große“ C-dur-Sinfonie, von der „kleinen“ (der Sechsten) unterscheidet.

Ein ähnliches Schema wie das des ersten Satzes zeigt eine doppelte ABA'-Form:

	B	A'
	Es-Dur/Modulation	F Dur
	G-Moll/Modulation	B-Dur

Die vier eröffnende Streichertakte der Exposition sind rätselhaft. Etwas wird absichtlich verschwiegen. Die erste Geigen dürfen nicht mitspielen; erst wenn sie in der Reprise das Verschwiegene dann noch endlich verraten, geht uns ein Licht auf. Das verschwiegene ist ein Zitat: die erste Zeile eines während der französischen Revolution auch außerhalb Frankreichs populären Straßenliedes – „Ah! ça ira, ça ira, ça ira!“ (auf Deutsch etwa: „Ach, wir schaffen es schon!“) – mit seinem aufreizenden Galopprrhythmus. Das **erste Thema** entspringt aus diesem Rhythmus und beherrscht den ganzen Satz, außer

dort, wo ein gewollt naives, gesangliches **zweite Thema** das mechanische Treiben des Galopptemas unterbricht und beruhigt. Diese mit „Dolce“ überschriebene Inseln der Lieblichkeit erscheinen in den B-Abschnitten der beiden Expositionen (Zurückkehr der „femininen“ Subdominante Es-dur) und der Reprise (in G-moll, der Paralleltonart der Tonika B-dur), dort schwermütig klingend, einen „geheimen Schmerz“ verratend (Ferdinand Gotthelf Hand: *Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1837). Höhepunkt des Satzes ist die dominantische **Durchführung**. Hier ist für eine Melodie kein Platz mehr. Was übrigbleibt sind der immer obsessiver werdende Galopprhythmus und beängstigende Modulationen nach Des-dur (die Unterterz der Dominante) und A-dur (die Oberterz). Diese Angst kehrt in der **Koda** des Satzes (Ges-dur!) für kurze Zeit zurück.

Dritte Sinfonie in D-dur (D 200)

Entstehungszeit: 24. Mai – 19. Juli 1815

Introduction (Adagio maestoso,
Viervierteltakte)

Die nur zwei Monate nach der Fertigstellung der Zweiten angefangene Dritte Sinfonie kann als eine relativierende Antwort auf der vorangehenden gesehen werden. Sowie die Sechste schließt sie eine Sinfonische Trilogie ab und trägt sie ausgesprochenen italianisierende Züge. Im Gegensatz zur nachfolgenden Sinfonie, der „tragischen“ Vierten, ist die Dritte ausgesprochen heiter, sorglos, ja manchmal buffonesk. Eine Sinfonie in D-dur bedeutete für Schubert nichts Neues: schon seine Erste Sinfonie hatte er in dieser traditionell als „Ton des Triumphes“ (Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806) geltenden Tonart komponiert. D-dur drückt in Schuberts

Liedern sehr oft „befreite Stimmungen“ (Felicitas von Kraus, *Zur Erforschung des malenden und poetischen Wesens in der Begleitung von Schuberts Liedern*, 1928) aus, und die ganze Dritte Sinfonie wirkt als eine Befreiung von der Zweiten. Der befreiende Moment folgt jedoch erst nach einem spannungsgeladenen **Adagio**, das den Zuhörer zuerst achtzehn Takte in Ungewissheit lässt über was noch bevorsteht.

Nach einem kalten (weil unharmonisierten), extrem langen und lauten, vierfach oktavierten und durch einen Paukenwirbel intensivierten Einzelton D stockt erst einmal der Atem. War das der „Urknall“, der in Haydns „Schöpfung“ der Vorstellung des Chaos vorangeht? Nein, was folgt ist alles andere als chaotisch, sondern das schüchterne Aufblühen einer Blume als Zeitlupenaufnahme. Unter einem Frühlingshimmel von leise bebenden Holzbläserntönen sprießt in den Geigen eine Blumenfigur hervor: ein

schneller Tonleiter („Rakete“) mit bebender Wiederholung (vier Sechszehntel) des Spitzentons. Wir müssen diesem Eröffnungsmotiv einen Namen geben, weil es im anschließenden **Allegro con brio** — als „Raketenmotiv“ — eine wichtige Rolle spielen wird. Harmonisch hören wir einen chromatischen Quartabstieg nach der Dominante A-dur (D-A als barocken „Lamentobass“), wo das Tutti-Orchester mit dem triumphierenden Raketenmotiv einsteigt: Klarinetten, Hörner, Trompeten und Pauken machen die Blume zu einem Baum. Es folgt ein Schock-Effekt, ein brutaler harmonischer Bruch. Die Musik geht ohne Modulation in F-dur weiter, einer Tonart, die nur entfernt mit D-dur verwandt ist (nur das A ist in den beiden Tonarten „zu Hause“). Die Raketenmotive machen Platz für neue Motive, die nach Vogelrufe klingen: auch sie werden im **Allegro** eine bedeutende Rolle spielen. Schubert moduliert weiter nach D-moll, einer damals sofort als „tragisch“ verstandenen Tonart. Nur zwei

Takte später werden wir „befreit“. Das **Allegro con brio** in D-dur ist eine totale Überraschung. Wir sind in die Irre geführt worden. Der neue Satz ist nicht das was wir erwarten. Es ist humorvoll, lebenslustig, unbekümmert.

Erster Satz (**Allegro con brio**,

Viervierteltakt), D-dur

Es gibt in diesem erstaunlich regulären und gedrängten Sonatensatz (für Schuberts Verhältnisse, und vor allem sofort nach der experimentellen und überdimensionierten Zweiten Sinfonie!) eigentlich drei (statt den üblichen zwei) auf einander folgenden Themen:

1) Ein abtaktiges, punktiertes, witzig-hüpfendes **Klarinetten**thema mit anschließendem „Vogelruf“ in den Oboen und Hörnern. Es verbreitet auf Antrieb gute Laune. Die „Vogelruf“-Idee einer fallenden Zwei-Noten-Figur, meistens in Abstand einer Terz („Kuckuck!“), entstand am

Schluss der langsamen Einleitung;
2) Ein Zwischenthema, entstanden aus der Kombination der ebenfalls auf der langsamen Einleitung entstandenen Raketenfigur mit einem Quasi-Zitat aus dem ersten Satz der G-moll-Sinfonie KV 550 Mozarts (einem Lieblingsstück Schuberts!)

3) Ein mit dem Klarinetten

rhythmisches verwandtes, auftaktiges, kantabiles **Oboen**thema in der Dominante A-dur. Es klingt wie von Rossini (wie Mozart, ebenfalls einem Schubert-Liebling) eingeflüstert.

Nach der **Exposition** mit seiner obligatorischen Wiederholung (zweimal 91 Takten) spalten sich in einer kurzen **Durchführung** (59 Takten) Bruchteile von 2) und 3) ab und führen ein reich modulierendes Eigenleben, mit überraschenden Umwegen (F-dur, G-moll, A-moll!) bevor sie die reguläre, ja sogar notengetreue Reprise in der Tonika D-dur erreichen.

Das Zwischenthema wird in der **Reprise** stark gedehnt durch Sequenzierung (Wiederholung auf anderen Stufen der Tonleiter) des Raketenmotivs mit angehängtem Mozart-Zitat. Wie in einer zweiten Durchführung gibt es auch hier einige überraschende harmonische Stationen (B-dur, G-dur und die „Supertonika“ Es-dur) bevor er das Oboenthema erreicht, hier in der typisch schubertschen Subdominant-Tonart G-dur, gespielt von einer **Klarinette**, und erweitert.

Eine verhältnismäßig lange **Koda** kombiniert die ersten zwei Takte des Zwischenthema mit dem Vogelrufmotiv der langsamen Einleitung. Diese Schlussidee wird sequenziert. So haben die Raketenfiguren und die Vogelrufe das letzte Wort. In beiden D-dur-Sinfonien Schuberts kehrt die langsame Einleitung im Verlauf des ersten Satzes wieder. Das entspricht, laut Walter Vetter (*Der Klassiker Schubert*, Leipzig 1953), dem „epischen

Grundcharakter der schubertschen Sinfonik. Sie ist nicht auf (dramatische) Steigerung angelegt, sie bewegt sich gleichsam im Kreise und dehnt sich in die Breite.“

Zweiter Satz (**Allegretto**, Zweivierteltakt), G-dur

In einem Essay über „Tempo und Charakter in Schuberts Sinfonien“ (René Leibowitz, *Le compositeur et son double*, Paris 1991) empfiehlt René Leibowitz diesen „schnellsten langsamen Sinfoniesatz Schuberts“ trotzdem wie ein **Andante** zu spielen. „Ein rasches Tempo“, schreibt er, „würde eine Folge von vier raschen Sätzen ergeben, wodurch das Gleichgewicht zerbräche“. Warum Schubert verschlimmbessern wollen? Ein richtiges **Allegretto**-Tempo – zwischen **Andante** und **Allegro** – passt zum „schelmischen“ Ton dieses hinreißenden „Intermezzo“ (Wolfram Steinbeck), in dem Schubert uns zum ersten Mal in einer Sinfonie als

„zutiefst verwachsen mit dem Volkslied“ und als „ungleich österreichischer“ als der „akklimatisierte Wiener“ Beethoven erscheint (Vetter).

Beide Themen (hier besser als „Melodien“ zu bezeichnen) dieses **Da capo**-Satzes (ABA) sind ausgesprochen volksliedhaft. Der wie sein Mentor Hermann Abert außergewöhnlich vielseitig gebildete Musikologe Walter Vetter hört sie als bewusste oder unbewusste Zitate bekannter Volkslieder:

1) Das fromme spätmittelalterliche Wiegenlied der Maria „Josef, lieber Josef mein“ als Kopfmotiv des ersten Themas (A-Teil des **Da capo**-Satzes). Das Zitat ist ungefähr notengetreu, aber rhythmisch hat es den typischen Sechachteltakt des Wiegenliedes abgeschüttelt. Mit feiner Ironie wird es im Rahmen einer dreiteiligen Liedform (A = aa/b a' / b a') weitergesponnen und durch die rhythmische Verfremdung, eine gestoßene Artikulation (**Staccato**)

und ein höchst unkirchliches Tempo (Zweivierteltakt) mit Absicht profaniert!

2) Das schelmische Studentenlied „'s Ist mir auf der Welt nicht lieber“ als Kopfmotiv des zweiten Themas (B-Teil). Zuerst ertönt die burschikose Melodie in der Soloklarinette – offensichtlich freut sich Schubert in dieser Sinfonie klammheimlich das „melancholische“ Instrument komisch einzusetzen –, dann wird sie sofort mit der Unterstützung einer schrill oktavierenden Flöte wiederholt und in der Begleitung spitzbübisch variiert: durch Polyrhythmik und Akkord-Akzente auf schwacher („falscher“) Zahlzeit – alles mit einem Augenzwinkern zum Publikum! Nicht zuletzt weil der zweite A-Teil den ersten so gut wie notengetreu wiederholt, wirkt der Mittelteil (B) wie das Trio eines Menuetts.

Ein ausgedünntes Orchester (keine Trompeten/Pauken; Hörner nur im B-Teil) spielt 157 Takte lang im Flüsterton. Das

plötzliche **forte**, das danach, sechs Takte vor dem Schluss des Satzes, explodiert, klingt wie ein nicht länger unterdrückbarer Lachkrampf, der aber sofort wieder ins **pianissimo** verhallt.

Dritter Satz: Minuetto – Trio – Minuetto (Vivace, Dreivierteltakt), D-dur

Sowie in der zweiten Sinfonie ist auch dieses Menuett ein metrisch widerspenstiges und aus diesem Grund untanzbares „Anti-Menuett“. Nach dem neckischen Flüsterton des ausgedünnten Orchesters des zweiten Satzes, muss das aggressive **fortissimo sforzando** des Themenkopfes nahezu schockierend-ohrenbetäubend wirken. Am Ende des 18. Jahrhunderts beschrieb ein französischer Theoretiker (J.J.O. de Meude-Monpas, *Dictionnaire de Musique*, 1787) **Vivace** (französisch: **vif**) als ein „lebhaftes Tempo“; er empfahl eine „freche, feurige Spielweise“, und warnte: „**Es geht nicht darum das Tempo voranzutreiben**, aber es anzuheizen“, was Leibowitz' Behauptung,

die Dritte Sinfonie würde aus einer „Folge von raschen Sätzen“ bestehen, weiter entkräftet.

Schon auf der ersten Note verstoßt Schubert gewollt subversiv gegen einer heiligen Regel: Der Auftakt wird wütend betont, während die nachfolgende „Eins“ ohne Akzent auskommen muss, was das Menuett bis zum Schluss entgleist. In der Mitte des Menuetts moduliert der Satz in einem geheimnisvollen **Piano**-Abschnitt nach C-dur (der Paralleltonart der Moll-Dominante von D-dur): hier scheint (in der ersten Geige) der Geist Beethovens (Scherzo **seiner** zweiten Sinfonie) herumzuspuken ...

Zu dem kapriziösen Menuett bildet das Walzer-Tempo des **Trios** das perfekte, restabilisierende, Gegenstück: ein in Terzen schwelgendes „Duett“ für zwei „Opernstars“: Frau Oboe und Herr Fagotto.

Vierter Satz (Presto vivace,
Sechsstelztakt), D-dur

Bei diesem prickelnden und spiefreudigen Finalsatz scheint Rossinis **Barbiere di Siviglia** Pate zu stehen. Man meint das virtuose Sechsstel-Geplapper eines routinierten Figaro-Darstellers zu hören in seiner Auftrittsarie ‚Largo al factotum della città‘, mit seinen genussvollen Wortwiederholungen, seiner wie Champagne aus der Flasche sprudelnden Streicherbegleitung und den impulsgebenden **Fortissimo**-Schlägen des Tutti-Orchesters dazu:

„oh bravo Figaro, bravo bravissimo (zweimal),
a te fortuna (dreimal) non mancherà!“

Man täusche sich nicht! Rossinis Oper ging erst am 20. Februar 1816 in Premiere, mehr als ein halbes Jahr nachdem Schubert die Kompositionsarbeit an seiner Dritten Sinfonie abgeschlossen hatte.

Formal ist dieses Finale ein als Sonatensatz strukturiertes **Perpetuum Mobile**, d.h. ein Stück das von einem einzigen metrischen Bewegungsmuster beherrscht ist. Dieses Bewegungsmuster hat einen ausgesprochenen Tanzcharakter. Wir haben mit einem **Saltarello** zu tun (einem „Springtanz“), der auftaktigen Variante der aus Süditalien stammenden (abtaktigen) **Tarantella**. So nimmt das Finale nicht nur Rossinis **Barbiere** vorweg, aber auch Mendelssohns **Italienische Sinfonie** die ebenfalls mit einem **Saltarello**-Finalsatz abschließt. Schubert will ein elektrisierendes, rasant-schnelles Tempo. Ursprünglich hatte er den Satz mit **Allegro vivace** überschrieben (sowie Rossini die Figaro-Arie!), aber nachträglich beschleunigte er dieses Tempo zu einem **Presto vivace**.

Die einzelne Abschnitte des gut überschaubaren Sonatensatzes gehen mit der obligatorischen Wiederholung der Exposition und einer sehr kurzen

Durchführung, so gut wie bruchlos in einander über, was in einem Perpetuum Mobile nicht verwundert. Was sich aber unter der Oberfläche – dem glitzernden „Rossinischen“ – der Musik abspielt, die „Originalität der Harmonie und der Modulation“ (Dvořák), ist unnachahmlich. Typisch Schubertsche harmonische Überraschungen gleichen jede Monotonie, die durch den Ostinato-Charakter der Musik entstehen könnte, aus:
- Schon im 17. Takt der **Exposition** (gleich nach der Aufstellung des ersten Themas) passiert unerwartetes: eine schmerzliche „neapolitanische“ Rückung (übergangsloser Wechsel der Tonart ohne Modulation) von H-moll nach B-dur, halbtönig abwärts. Das Gleiche wiederholt sich, transponiert, in der Reprise.
- Das **zweite Thema**, das in einem Perpetuum Mobile keinen beruhenden gesanglichen Charakter haben kann, erklingt in der „femininen“ Subdominante G-dur, d.h. gegen die „männliche“, domantische Norm, wie auch schon in den

beiden Ecksätzen der Zweiten Sinfonie.
- Die **Durchführung** wird „in diesem jagenden Sturm weggefegt“ (Steinbeck). Mit dem abgespaltenen Kopf des zweiten Themas als einzigem Baustein moduliert sie von der Dominante A-dur (Schluss der Exposition) zur Tonika D-dur (Anfang der Reprise wie erwartet). Wir werden aber zweimal in die Irre geführt! Erstens ist diese Modulation höchst ungewohnt: sie passiert die harmonische Zwischenstation C-dur (die Subdominante der Subdominante!), ein Schock-Effekt das Schubert dynamisch betont (**fortissimo**). Zweitens konstatieren wir dass das erreichte D-dur eigentlich noch immer zur Durchführung gehört und bald auf einer Fermate (verlängerten Note) „einschläft“. Die „eingeschlafene“ Durchführung wird brutal (**forte!**) „wachgerüttelt“ und zur Reprise gezwungen ... in der „falschen“ Tonart A-dur (Dominante), wieder absolut gegen die Norm.
- Die ersehnte Zurückkehr zur Tonika findet erst statt, wenn das **zweite Thema** in

der **Reprise** zu hören ist. Es ist ein Aha-Erlebnis: auch in der Exposition war das zweite Thema schon „subdominantisch mit dem ersten verknüpft“ (Steinbeck), dort eben eine Quarte tiefer (D-dur/G-dur), hier eine Quinte höher (A-dur/D-dur), was auf dasselbe hinausläuft.

-In der unerwarteten und überwältigenden **Koda** — dem krönenden Abschluss nicht nur der Dritten Sinfonie aber auch seiner ersten Sinfonientrilogie — leistet sich Schubert eine harmonische „Irrfahrt“, die durch Beethovens Zweite Sinfonie (Koda des ersten Satzes) inspiriert scheint und seine eigene „Große“ C-dur-Sinfonie ankündigt. Die oft zitierte Äußerung Schuberts „Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“, seinem Freunden Josef von Spaun gegenüber, muss wohl ein Scherz gewesen sein!

Also available on PENTATONE



PTC 5186 707

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. 2) & **Carl Schuurbiers** (Symphony No. 3)

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. 2) and at Haus der Musik Innsbruck, Austria, February 2020 (Symphony No. 3).

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**



Sit back and enjoy