

FRANZ SCHUBERT
(1793–1828)

DREI SÄTZE EINER
SINFONIA IN H-MOLL D 759

3. SATZ NACH DEM FRAGMENT UND DEN
SKIZZEN VERVOLLSTÄNDIGT VON
BENJAMIN-GUNNAR COHRS & NICOLA SAMALE

ENTRE=ACT H-MOLL D 797/1.

MUTMASSLICHER FINALSATZ ZUR
SINFONIA IN H-MOLL D 759

VERVOLLSTÄNDIGTE URTEXT-AUSGABE

VON

BENJAMIN-GUNNAR COHRS
(2015)

P A R T I T U R



BGC MANUSCRIPT EDITION

Schuberts Fragment D 759: Eine Bestandsaufnahme

Die als dreisätziges Fragment überlieferte Sinfonie h-moll D 759 gibt ihrer Nachwelt Rätsel auf. Eine Fülle hartnäckiger Legenden und Gerüchte dazu werden von der Musikwissenschaft, Kritik und Ästhetik heftig diskutiert. Aus der Not des Fragments machte die Nachwelt eine Tugend: Man behauptet gern, Schubert hätte seine Sinfonie am Ende des Andantes in E-Dur bereits als «vollendet» betrachtet; eine Vervollständigung sei angesichts des bereits erzielten «Vollendungsgrads» des Erhaltenen undenkbar. Dem folgte die Schutzbehauptung, das skizzierte Scherzo sei »nicht auf der Höhe der ersten beiden Sätze« und daher irrelevant. Angeblich sei allein schon die Tatsache, daß Schubert die Halb-Partitur mitsamt eines kalligraphierten Titelblatts aus der Hand gab und dem Steiermärkischen Musikverein widmete, ein «Beweis» dafür, daß er das Werk »in zweisätziger Form als fertig« betrachtete. Es wurde sogar behauptet, die im November 1822 in Angriff genommene Klavierfantasie *Der Wanderer* sei als Finale oder wenigstens Fortsetzung gedacht gewesen. Arnold Schering argumentierte 1938, die Sinfonie sei bereits abgeschlossen, weil sie einem angenommenen Programm, der von Schubert überlieferten Prosa-Skizze *Mein Traum*, in Einzelheiten folge. Wieder andere meinten, Schubert habe die Sinfonie wie viele andere schlicht aufgegeben. Doch all dies sind Spekulationen, angesichts der mageren Faktenlage müßig und wenig geeignet, Licht in die Angelegenheit zu bringen. Die Musikwissenschaft ist an der Legendenbildung maßgeblich beteiligt; sie betreibt dies dubiose Geschäft bis heute. Es ist bedauerlich, daß selbst das Vorwort der kritischen Urtext-Ausgabe der Sinfonie von Werner Aderhold – die auch in Details editorischer Praxis zur Kritik herausfordert – nurmehr ein weiteres Beispiel unglückseliger Vermengung von Fakten und Fiktion, Erkenntnissen und Vermutungen, Realität und Wunschdenken ist. Fassen wir also noch einmal die stichhaltigen Erkenntnisse zusammen.

Schubert komponierte zu unbekanntem Zeitpunkt wenigstens drei Sätze einer Sinfonie in h-moll, zunächst im vollständigen Klavierparticell. Die ersten drei dieser zehn Seiten Skizze sind verlorengegangen; dies entspricht den ersten 248 Takten der Partitur des ersten Satzes. Die Skizze des dritten Satzes, eines Scherzo in h-moll, endet mit dem Entwurf des Trios; nachfolgende Notenzeilen sind leer. Das nach der Skizze ausgearbeitete Partitur-Manuskript bricht nach 20 instrumentierten Takten des Scherzo ab. Es umfaßt 70 durchnummerierte Seiten Reinschrift; die erste davon bildet ein Titelblatt mit der lateinischen Kalligraphie »Sinfonia / in / H moll / von / Franz Schubertmpia« (= *manu propria*, eigenhändig); links unterhalb befindet sich als Datierung »Wien den 30. Octob. 1822«. Die Klavierskizzen der Sinfonie gingen nach Franz Schuberts Tod am 19. November 1828 an den Bruder Ferdinand und nach dessen Tod 1859 in den Besitz des Wiener Autographensammlers Nicolaus Dumba. Die Partitur der Sinfonie kam auf unbekanntem Weg in den Besitz der Schubert nahe stehenden Brüder Anselm und Josef Hüttenbrenner. (Anselm war zunächst Sekretär, ab 1824 auch Direktor des Steiermärkischen Musikvereins in Graz. Josef fungierte um 1822/23 als eine Art Sekretär Schuberts und kümmerte sich wohl vor allem um dessen Finanzen.) Zunächst verblieb die Partitur bei Josef, der 1853 einen

Schubert's Fragment D 759: A Stock-Taking

The B-minor Symphony (D 759), in its surviving form as a three-movement fragment, has posed questions to posterity that have remained unanswered to the present day. These questions have given rise to a multitude of tenacious legends and rumors that have been heatedly debated by musicologists, critics and aestheticians. Posterity has turned the hard necessity of the fragment into a virtue: the claim is still heard that Schubert considered his symphony «finished» at the end of the E-major Andante; any completion, so the theory goes, is unthinkable in view of the «degree of perfection» attained by the extant movements. This was followed by the self-serving pronouncement that the sketched Scherzo was »not at the same level as the first two movements«, and thus irrelevant. The mere fact that Schubert let this torso, including its calligraphic title page, go out of his hands and dedicated it to the *Steiermärkischer Musikverein* (= Styrian Musical Society) would constitute «evidence» that he regarded the work as finished in its two-movement form. It has even been claimed that the piano fantasy *Der Wanderer*, begun in November 1822, was conceived as the symphony's Finale, or at least its continuation. Arnold Schering in 1938 conjectured that the symphony was complete because it minutely follows an assumed program: namely, the prose sketch *Mein Traum* (= *My Dream*) handed down by Schubert. Others maintain that Schubert simply abandoned this symphony, like so many others. Yet all of these are mere speculation, pointless in view of the paucity of facts and ill-suited to shed light on the matter. Musicologists have played a key role in the formation of this legend and continue this dubious enterprise to the present day. Regrettably, even the preface to Werner Aderhold's critical edition of the symphony – an edition that also invites criticism on some finer points of its editorial method – is but another example of the hapless snarl of fact and fiction, discoveries and conjectures, reality and wishful thinking. Let us therefore summarize the known facts:

At some indeterminate time Schubert composed at least three movements of a symphony in B minor, initially in complete short score. The first three of these ten pages of sketches, corresponding to the first 248 measures of the complete score of the first movement, are lost. The sketch of the third movement ends with the draft of the Trio, the subsequent staves being left blank. The handwritten full score elaborated from the sketch breaks off in the third movement after 20 orchestrated measures. It contains 70 consecutively numbered pages of fair copy, the first being a title page in calligraphic roman script that reads »Sinfonia / in / H moll / von / Franz Schubertmpia« («mpia» = *manu propria*, or «in his own hand»). Below this, to the left, we find the date »Wien den 30. Octob. 1822«. After Schubert's death on 19 November 1828, the short-score sketches of the symphony passed to his brother Ferdinand and then, following the latter's death in 1859, to the Viennese autograph collector Nicolaus Dumba. In contrast, the full score wound up, by an unknown route, in the private library of Schubert's friends, the brothers Anselm and Josef Hüttenbrenner. (Anselm was initially secretary and from 1824 director of the *Steiermärkischer Musikverein* in Graz; Josef functioned as a sort of private secretary to Schubert in 1822-3, no doubt mainly taking care of his financial affairs.) At first the score evidently remained with Josef, who wrote

vierhändigen Klavierauszug herstellte. Das Manuskript der Sinfonie enthält Eintragungen auch von seiner Hand, z. B. eine Reihe von Instrumenten-Bezeichnungen vor der Akkolade auf S. 21; auch die Paginierung der Seiten von 2 bis 70 ist wohl von ihm. Irgendwann übernahm Anselm Hüttenbrenner in Graz das Manuskript von Josef. Das 1997 ebenda erschienene Schubert-Lexikon stellte dazu fest: »Wann die Sinfonie über ihn an seinen Bruder in Graz gelangte, ist nicht bekannt, da die Erinnerungen und brieflichen Informationen (Deutsch, *Erinnerungen*, S. 3, 88, 222, 497 u. 512), die er viele Jahre später verschiedenen Adressaten übermittelt hat, in sich widersprüchlich sind, nicht zuletzt in Bezug auf die Widmungsbestimmung der Sinfonie.« Demnach hatte Schubert angeblich die Sinfonie im Jahre 1823 dem Musikverein in Graz als Dank für seine Ernennung zum Ehrenmitglied gewidmet und geschenkt. Als Beweis dafür wurde von Anselm Hüttenbrenner ein Dankschreiben angeführt, datiert mit 20. September 1823. Die Entdeckung der Halb-Sinfonie ist dem Wiener Dirigenten Johann Herbeck zu verdanken, der unermüdlich nach Schubert-Autographen suchte und dank dem viele Manuskripte heute erhalten sind, die sonst vielleicht im Laufe der Zeit verloren gegangen wären. Herbeck hörte bereits 1860, daß Anselm Hüttenbrenner bisher Unbekanntes von Schubert aufbewahrte. Er suchte ihn am 1. Mai 1865 in Graz unter dem Vorwand auf, dessen eigene Kompositionen in Wien dirigieren zu wollen. Hüttenbrenner bot ihm bereitwillig das Original der h-moll-Sinfonie an, obwohl er sich auch mit einer Kopie zufriedengegeben hätte, wie Herbeck in seinen Memoiren berichtete. (Das Schubert-Lexikon kam daher zu dem Schluß, der von einigen Forschern später erhobene Vorwurf, das Manuskript bewußt zurückgehalten zu haben, träfe Hüttenbrenner wohl zu Unrecht.) Herbeck leitete am 17. Dezember 1865 in Wien die Uraufführung der beiden vollständigen Sätze. (Es wirkten dabei 106 Musiker mit – ein Orchester also mit sehr großer Streicherbesetzung und verdoppelten Bläsern). Bereits Herbeck empfand das Fehlen weiterer Sätze als Manko; zum Notfinale wählte er bei dieser Gelegenheit den furiosen Schlußsatz der dritten Sinfonie. Die Halb-Partitur erschien 1867 bei Spina in Wien; dabei erhielt sie erstmals die Bezeichnung »Unvollendete«. Herbeck behielt offenbar zunächst das Manuskript. Anselm Hüttenbrenner starb 1868, und nach Herbecks eigenem Tod im Jahr 1877 wurde auch die Halb-Partitur 18 Jahre nach dem Kauf der Klavierskizzen von Nicolaus Dumba erworben, wobei dieser das Titelblatt links unten signierte. Die Manuskripte zum Scherzo wurden erstmals durch Friedländer bekannt, der sie 1883 bei Dumba einsehen durfte und 1887 in Berlin darüber publizierte. 1885 erschien die *Unvollendete* in der alten Schubert-Ausgabe Leipzig; der Abdruck der Skizzen folgte im Revisionsbericht I (13) zur Serie I der Gesamt-Ausgabe. Als Dumba im Jahr 1900 starb, vermachte er Partitur-Fragment und Skizzen der Gesellschaft der Musikfreunde, in deren Archiv das vereinte Material seit dem 7. März 1901 liegt. Der Scherzo-Entwurf wurde 1923 auch durch eine Faksimile-Ausgabe des Münchner Drei-Masken-Verlags zugänglich. 1967 entdeckte Christa Landon eine weitere, bis dahin unbekannte Partiturseite im Archiv des Wiener Männergesangsvereins mit Takt 10 bis 20 des Scherzo. Dies Blatt ist unvollständig instrumentiert und war, da eine Seitenzahl fehlt, offenbar nie im Besitz Hüttenbrenners. Angaben der Entdeckerin

out a version for piano four-hands in 1853. He also added several markings in the manuscript itself, e. g. prefixing a number of instrument names to the brace on page 21 and probably inserting the page numbers on pages 2 through 70. At some point Anselm Hüttenbrenner in Graz obtained Josef's manuscript. The *Schubert Lexikon* (Graz, 1997) claims that »it is unknown when the symphony passed from him to his brother in Graz, for the memoirs and epistolary communications that he sent to various recipients many years later (see Deutsch's *Erinnerungen*, pp. 3, 88, 222, 497 and 512) are self-contradictory, not least regarding the symphony's dedication.« In this light, Schubert allegedly dedicated and presented the work to Graz's *Musikverein* in 1823 as a token of gratitude for being made an honorary member. As a proof, Anselm Hüttenbrenner cited a letter of thanks dated 20 September 1823. We owe the discovery of this semi-symphony to the Viennese conductor Johann Herbeck, a tireless seeker of Schubert autographs, thanks to whom many manuscripts survive today that might otherwise have been lost over the years. As early as 1860 Herbeck heard that Anselm Hüttenbrenner preserved a number of previously unknown Schubert manuscripts. Finally, on 1 May 1865, he paid Hüttenbrenner a visit in Graz on the pretext of wanting to conduct the latter's own compositions in Vienna. Hüttenbrenner willingly offered Herbeck the original of the symphony although he would have been perfectly satisfied with a copy, as the conductor recalled in his memoirs. (From this, the *Schubert Lexikon* drew the conclusion that the reproach leveled against Hüttenbrenner by several scholars – namely, that he deliberately withheld the manuscript – probably does him an injustice.) Herbeck conducted the première of the two complete movements in Vienna on 17 December 1865. (It is known that 106 musicians took part, i. e. an orchestra with a very large string section and doubled wind parts.) Even then he regarded the absence of further movements as a shortcoming, and as a makeshift Finale for this occasion he chose the madcap last movement of Schubert's Third Symphony. The symphonic torso was published by Spina, Vienna, in 1867, at which time the publisher supplied its nickname, »*The Unfinished*«. At first Herbeck apparently kept the manuscript. Anselm Hüttenbrenner died in 1868, and after Herbeck's own death in 1877 the fragmentary score was acquired by Nicolaus Dumba, eighteen years after he had purchased the short-score sketches. Dumba then added his signature to the lower left-hand corner of the title page. The manuscripts of the Scherzo were first made known by Friedländer, who was allowed to consult them on Dumba's premises in 1883 and published his findings in Berlin in 1887. Two years earlier, in 1885, the *Unfinished* was issued in print in Leipzig, as part of the Old Schubert Complete Edition, in an edition partly supervised by Johannes Brahms. The sketches were reproduced in the critical commentary (I/13) to Series I of the *Gesamtausgabe*. When Dumba died in 1900, he bequeathed the fragmentary score and the sketches to the *Gesellschaft der Musikfreunde*, in whose archive the reunited material has remained since 7 March 1901. The draft Scherzo was also made accessible in a facsimile edition published in 1923 by *Drei Masken Verlag* in Munich. It was not until 1967 that Christa Landon, while scouring the archive of the *Wiener Männergesangsverein* in Vienna, unearthed another, previously unknown page of score containing measures 10

zufolge wurde dies Blatt aus der Partitur herausgeschnitten. Sie vermutet, daß es zunächst im Besitz der Schubert-Familie verblieben und später an den Männergesangsverein gegangen war (eine Andenkengabe?). 1978 brachten Walther Dürr und Christa Landon bei Katzschler eine aktualisierte Faksimile-Ausgabe von Partiturfragment und Skizzen (ohne Leerseiten) heraus; eine neue Urtext-Ausgabe des gesamten Materials erschien nebst Revisionsbericht schließlich 1996 im Rahmen der Neuen Schubert-Ausgabe sowie als Taschenpartitur bei Bärenreiter (letztere leider ohne kritischen Bericht). Dies wäre allerdings auch schon alles, was man über die *Unvollendete* mit größerer Sicherheit sagen kann. Sämtliche darüber hinaus gehenden Behauptungen bleiben Spekulation, solange sich die Quellenlage nicht verbessert oder philologische Untersuchungen neue Erkenntnisse bringen.

Schon über die Entstehungszeit gibt es Zweifel: Als einziger direkter Nachweis gilt das Datum auf der Titelseite; Schuberts üblichen Gepflogenheiten zufolge sollte es den Beginn der Komposition angeben. Als weiteres Indiz zur Entstehung wird das «Dankschreiben» vom 20. September 1823 gewertet. Dies und die nicht unberechtigte Annahme, daß der Klavierentwurf einige Zeit vor der Partitur entstanden sein müßte, führte zu der These, Schubert habe die Sinfonie im Sommer 1822 entworfen und zwischen dem 30. Oktober 1822 und Herbst 1823 in Partitur weitergeführt. Als weiteres Indiz wird von manchen Autoren noch ein anderes Dokument aufgeführt, das angeblich inhaltlich mit den ersten beiden Sätzen der Sinfonie korrespondieren und eine Art Programm darstellen soll. Dabei handelt es sich um jenen *Mein Traum* betitelten Text, angeblich vom 3. Juli 1822, der durch ein Bleistift-Manuskript aus dem bei Ferdinand Schubert befindlichen Nachlaß und durch eine Abschrift von Schober bekannt geworden ist. Darüber hinaus jedoch findet sich in allen erhaltenen Dokumenten aus Schuberts Zeit nicht der geringste Hinweis auf die Sinfonie! Der Komponist erwähnte sie nicht einmal in dem bekannten Brief an Joseph von Spaun vom 7. Dezember 1822, in dem er seine Werke der letzten Monate aufgeführt hat, und zwar nach eigenen Worten ausdrücklich »alles, was ich von mir und meiner Musik sagen konnte«. Dieser Brief vermag zumindest Zweifel an der Richtigkeit der angenommenen Entstehung des Entwurfs im Sommer 1822 zu wecken.

Zu hinterfragen wäre auch die Traum-Erzählung als «Programm»: Scherings Analyse und die von ihm festgestellten Korrespondenzen zwischen Text und den ersten beiden Sätzen sind zwar schlüssig, doch ist seine Bemerkung, das Werk sei »deshalb unvollendet gelassen worden«, reine Spekulation. Die unterhalb des mit Bleistift geschriebenen Manuskripts vermerkte Datierung und auch der Titel sind im Übrigen nach Auskunft des Schubert-Lexikons nicht einmal autograph und stammen eindeutig von Ferdinand Schubert. Eine umfangreiche Echtheitsprüfung und Schriftdanalyse wurde meines Wissens bisher nicht angestellt; entsprechende Ergebnisse wurden zumindest bisher nicht publiziert. Es gibt jedenfalls keinen eindeutigen Datierungs-Nachweis für die *Traum*-Erzählung. Inzwischen hat sich des Weiteren herausgestellt, daß Josef Hüttenbrenner zu unbekanntem Zeitpunkt und aus unbekanntem Grund jenes

to 20 of the Scherzo. This leaf is incompletely orchestrated, but as it lacks a page number it evidently never entered Hüttenbrenner's collection. According to Landon, the leaf was severed from the full score. She assumed that it initially remained among the possessions of Schubert's family and later passed to the *Männergesangsverein*, perhaps as a commemorative gift. In 1978 Walther Dürr and Christa Landon issued an updated facsimile edition of the score fragment and sketches (omitting the blank pages), published by Katzschler. Finally, a new Urtext edition of the complete material, including critical commentary, was published in 1996 by Bärenreiter in the New Schubert Edition, accompanied by a miniature score which, unfortunately, omits the critical commentary. This is practically all one can say about the *Unfinished* with any degree of certainty. Any claims beyond this will remain pure conjecture until the source situation improves or paper and handwriting analyses reveal new insights.

There are even considerable doubts as to the work's date of origin: the only firm evidence is the date given on the title page, which, according to Schubert's usual habits, would normally indicate when he began to work on the symphony. Another item of evidence thought to bear on the work's genesis is the letter of thanks written on 20 September 1823. This, and the not unwarranted assumption that the short-score draft must have arisen shortly before the score, led ultimately to the extrapolation that Schubert drafted the symphony in summer 1822 and scored it sometime between 30 October 1822 and autumn 1823. Another item of evidence put forward by many writers is a document allegedly dealing with the two extant movements, for which it supposedly represents a sort of program. This text, entitled »*Mein Traum*« and purportedly written on 3 July 1822, is known from a pencilled manuscript among Ferdinand Schubert's papers and a copy by Schober. Beyond these, there is not a single reference to the symphony in any surviving document from Schubert's day! The composer did not even mention it in his well-known letter of 7 December 1822 to Joseph von Spaun in which he lists his works of the preceding months, expressly stating that it is »all I can say about myself and my music«. This letter could at least cast doubt on the assumption that the draft originated in summer 1822.

No less questionable is the value of *Mein Traum* as a «program». Schering's analysis and the correlations he discovered between the text and the first two movements are consistent, but his comment that the work »was left unfinished for this reason« is sheer speculation. Moreover, according to the *Schubert Lexikon*, the date placed beneath the pencilled manuscript and the title itself are not even in the composer's hand, but stem from his brother Ferdinand. As far as I know, no extensive analysis of the manuscript's handwriting or an examination of its authorship has yet been undertaken; at least no findings have reached publication. There is, therefore, no firm evidence for the date of the story in *Mein Traum*. In the meantime, it has also been discovered that Schubert's letter of thanks to the *Steiermärkischer Musikverein* – a letter linked with the *Unfinished* although it only mentions one of his symphonies, not a particular

Dankschreiben Schuberts an den Steiermärkischen Musikverein – das in Zusammenhang mit der *Unvollendeten* gebracht wurde, obwohl darin ohnehin nur von einer der Sinfonien, nicht aber einer bestimmten die Rede ist – gefälscht hat. Das Schubert-Lexikon stellt dazu fest: »Allein die Formulierung ist für Schubert untypisch; darüber hinaus hat Schubert Briefe nie in dieser Schreibweise unterzeichnet. Die Unterschrift wurde vielmehr in auffälliger Weise nach der reinschriftlichen Titelblatt-Seite der *Unvollendeten* in das Schreiben hineinkopiert. Unerklärlich bleibt, was Hüttenbrenner, auf den diese Manipulation zurückgehen wird – denn wahrscheinlich hatte nur er zu dieser Zeit Zugang zur handschriftlichen Partitur – damit bezweckte.« Der in verschiedenen Faksimile-Reproduktionen zugängliche Brief selbst ist »erkennbar nicht autograph, sondern in einer typischen Kanzleischrift verfaßt«, wie Ernst Hilmar mitteilt. Sogar die Authentizität der Titelseite der Sinfonie ist in Teilen anzuzweifeln: Die Schriftzüge der Zeile mit der Datierung weichen von denen des eigentlichen Titels ab, und Hilmar wies in seiner Studie »*Datierungsprobleme im Werk Schuberts*« darauf hin, daß Schubert »auf seinen Reisen bei der Datierung seiner Werke konsequent auch den Aufenthaltsort angegeben« hat; »nur bei den in Wien entstandenen Kompositionen fehlt die Ortsangabe«. Schubert hätte mithin bei einem in Wien begonnenen Werk kaum »Wien den 30. Octob. 1822«, sondern allenfalls »30. Octob. 1822« geschrieben. Bemerkenswerterweise ist sogar der Anfang der Klavierskizze nicht mehr auffindbar, auf deren erster Seite Schubert möglicherweise, wie auch bei anderen Entwürfen, den Beginn der Komposition datiert haben könnte. Dies ist insbesondere denkbar, weil auf der ersten Seite der Partitur rechts oben ein Datum fehlt (bei Schubert der übliche Ort dafür; vgl. z. B. die Partitur der *Großen C-Dur-Sinfonie*), und wenn man akzeptiert, daß die Datierung auf der Titelseite der Partitur manipuliert wurde. Sämtliche der ohnehin spärlichen Sekundär-Dokumente zur Entstehung der Sinfonie sind also entweder Fälschungen oder zumindest fragwürdig. Dies ist nicht erst seit Neuestem bekannt. Entsprechende Fragen und Hinweise verschiedener Wissenschaftler wurden jedoch in den letzten 180 Jahren von weiten Teilen der Schubert-Forschung geflissentlich übersehen. Diese Zweifel wie auch die innovative, dem Eindruck nach noch über die *Große C-Dur-Sinfonie* hinausgehende Anlage der *Unvollendeten* führten schließlich sogar dazu, daß verschiedene Forscher eine spätere Entstehungszeit des Werks angenommen haben. Die Ähnlichkeit des Scherzo-Themas mit dem Beginn des Es-Dur-Trios von 1827 galt dabei als mögliches Indiz.

Die Entstehungs-Umstände der Sinfonie wären allenfalls durch das Auftauchen bisher unbekannter Dokumente und Musik-Manuskripte, neue technische Datierungsmethoden, Wasserzeichen- und Papier-Forschungen oder weitere Schriftvergleiche zu ermitteln bzw. zu bestätigen. Bedauerlicherweise hat die Schubert-Forschung hier aber nach wie vor Defizite. Wasserzeichen-Untersuchungen und Papiervergleiche an Manuskripten von Schubert sind bisher im Wesentlichen nur von Ernst Hilmar und Robert Winter vorgenommen worden. Winter hat seine Befunde in dem grundlegenden Aufsatz »*Paper Studies and the Future of Schubert Research*« vorgestellt, der in dem von Eva Badura-Skoda herausgegebenen Band *Schubert-Studies* 1978 in Cambridge veröffentlicht

symphony – was forged at some unknown time and for unknown reasons by Josef Hüttenbrenner. The *Schubert Lexikon* states that »the wording alone is untypical of Schubert; furthermore, Schubert never signed his letters this way. On the contrary, the signature was quite obviously copied into the letter from the autograph title page of the *Unfinished*. What Hüttenbrenner, the man most likely responsible for these manipulations (at the time he was probably the only person with access to the handwritten score), wished thereby to accomplish eludes discovery.« Even the letter itself, now available in various facsimile reproductions, is recognizably not in Schubert's hand, but, as Ernst Hilmar informs us, in a secretarial script common to the age. Nor is the authenticity of the symphony's title page above question: the handwriting of the lines with the date differs from that of the title itself, and Hilmar, in his major study »*Datierungsprobleme im Werk Schuberts*« (i. e. »*Problems of Dating in Schubert's Works*«), points out that Schubert, »while travelling, consistently indicated the location as well as the date of his works; only those written in Vienna lack a place of composition.« Hence, for a work begun in Vienna, Schubert would not likely have written »Vienna, 30th October 1822«, but at most »30th October 1822«. Equally remarkable is the fact that the opening of the short-score sketch, too, is no longer locatable today, for Schubert, as with his other drafts, might well have dated the beginning of the composition on its first page. This is all the more conceivable in that the full score of the *Unfinished* lacks a date in the upper right-hand corner of the first page, where Schubert usually placed it (see the full score of the *Great C-major Symphony*), especially if we accept the date on the title page of the full score was manipulated. In sum, all of the scant secondary documents on the symphony's genesis are either forgeries or at least questionable. This is not a recent discovery, but the relevant questions and statements issued by various scholars over the last 180 years have been studiously ignored by large parts of the Schubert establishment. In the end these doubts as well as the innovative design of the *Unfinished*, which seemed to transcend that of the *Great C-major Symphony*, led various scholars to assume that the work originated at an even later date, as the similarity between the Scherzo theme and the opening of the E-flat-major Trio of 1827 seemed to suggest.

At best, the circumstances surrounding the symphony's genesis might be deduced or corroborated by the appearance of previously unknown documents or music manuscripts, new methods of dating, watermark and paper analyses, or further handwriting comparisons. Regrettably, Schubert scholarship continues to be remiss in this respect. Watermark and paper analyses of Schubert's manuscripts have essentially been undertaken only by Ernst Hilmar and Robert Winter. Winter presented his findings in the path-breaking essay »*Paper Studies and the Future of Schubert Research*«, published in the volume *Schubert Studies* edited by Eva Badura-Skoda (Cambridge, 1978), in which he issued an urgent plea for further investigation. His appeal went unheeded in the world of musicology:

wurde. Er forderte darin dezidiert weitere Untersuchungen, doch sein Appell verhallte in der Forschung ungehört: Papierforschungs-Studien zur *Unvollendeten* der letzten Jahre sind bisher ebenso wenig bekannt geworden wie eine philologische Analyse all ihrer Quellen. Für die *Unvollendete* scheint Winters Aufsatz zunächst von geringerer Bedeutung, da er seine Untersuchung auf 120 Manuskripte der letzten sechs Lebensjahre Schuberts beschränkte, also von 1823 bis 1828. Wir können ihm allerdings entnehmen, daß für die *Unvollendete* in der Tat ein Papier benutzt wurde, auf welches weitere Hauptwerke des Jahres 1822 notiert wurden (z. B. die *Wanderer-Fantasie*). Interessant ist auch die Information, daß die Sinfonie offenbar nicht auf solchen Papiersorten niedergeschrieben wurde, wie sie Schubert 1823 benutzte (Winters Typen Ia, Ib, IIa und IIb). Winter spezifizierte aber leider nicht, ob er seine Worte auf die Partitur oder die Skizze bezieht; beide sind überdies auf unterschiedlichen Papieren notiert (die Sinfonie auf einem 16-zeiligen, der Klavier-Entwurf auf einem 14-zeiligen Querformat).

Hinzu kommen weitere Schwierigkeiten: Ernst Hilmar hat in seinem Aufsatz darauf hingewiesen, daß »Wasserzeichen und vor allem auch deren Varianten nur einen gewissen zeitlichen Umkreis fixieren und zu einer genaueren Bestimmung ein Vergleich des jeweiligen Autographs mit anderen in Frage kommenden Manuskripten aus der Zeit die unbedingte Voraussetzung bildet. Eine zusätzliche Schwierigkeit ergibt sich dadurch, daß Schubert bemerkenswert häufig schon einmal beschriebenes Papier zu einem späteren Zeitpunkt für die Konzeption oder Niederschrift eines weiteren Werkes verwendet hat.« Zu ergänzen wäre hier die auch von Winter erwähnte Möglichkeit, für bestimmte Kompositionen oder Entwürfe Restbestände älterer Papierstapel aufzubrechen, was zu weiteren Unwägbarkeiten der Datierung führt. Ähnliche Probleme ergeben sich für das von Hilmar beschriebene Verfahren zum Schriftenvergleich. Seinem Aufsatz kann man immerhin entnehmen, daß der in der Partitur der *Unvollendeten* verwendete Baßschlüssel einer Gestalt entspricht, die bei Schubert insbesondere in den Jahren 1821 und 1822 üblich war; die auffällige, oftmalige Abwärtshaltung rechts des Notenkopfes in der Halb-Partitur wäre laut Hilmar ebenfalls typisch für den Zeitraum vom Frühjahr 1820 bis etwa Sommer 1822. Beide Studien scheinen also eine grobe Entstehungszeit der Sinfonie in den Jahren 1821/22 vorsichtig zu bestätigen und eher gegen eine Komposition nach 1822 zu sprechen. Schering hat bereits als zusätzliche Argumente Ähnlichkeiten des Sinfonie-Fragments mit den Liedern *Grablied für die Mutter* (1818), *Der Unglückliche* (1821) und *Ihr Grab* (1822) ins Feld geführt. Doch auch hier fehlen weiterführende Untersuchungen, und jede sichere Schlußfolgerung wäre verfrüht.

Schuberts *Unvollendete* als viersätziges Ganzes?

Die heute allgemein akzeptierte These besagt, Schubert habe die Sinfonie aufgegeben. Spekulationen darüber, ob und warum sie abgebrochen wurde oder nicht, lassen sich jedoch aus den Manuskripten weder stützen noch widerlegen. Der dritte Satz wurde ohnehin in der Skizze komponiert und enthält alles, was Schubert für die spätere Ausarbeitung benötigte. Die ersten Takte sind sogar voll instrumentiert vorhanden. Zwar bricht die Partitur danach ab,

paper studies of the *Unfinished* have no more been forthcoming over the last years than textual analyses of the complete source material. Anyway, Winter's essay is largely irrelevant to the *Unfinished* as it focuses on 120 manuscripts from the final six years of the composer's life, i.e. from 1823 to 1828. Still, it does inform us that the *Unfinished* was written on paper used for other major works of the year 1822, including the *Wanderer Fantasy*. Equally interesting is the discovery that the symphony was not written out on paper types that Schubert used in 1823 (types Ia, Ib, IIa and IIb in Winter's catalogue). Yet Winter unfortunately fails to specify whether his words apply to the full score or the sketch, both of which, moreover, are written on different types of paper - the full score on sixteen-line paper, the short score on fourteen-line paper in oblong format.

There are other difficulties as well. As Ernst Hilmar points out in his above-mentioned article, »watermarks, and especially their variants, merely demarcate a calendrical range. To make the dates more precise it is imperative to compare the autograph in question with other relevant manuscripts from the same period. Another difficulty arises from the fact that Schubert, with remarkable frequency, reused written paper later for outlining or writing down other works.« To this we should also add the possibility, mentioned by Winter, that Schubert used residual stacks of older paper for particular compositions or drafts, thereby further obscuring their dates of origin. Similar problems arise with the procedure Hilmar describes for handwriting comparisons. At least his article informs us that the bass clef in the full score of the *Unfinished* has a shape customarily found in Schubert's manuscripts of 1821 and 1822; the frequent and striking use of a downward stem to the right of the note-heads in the symphonic torso, he maintains, is likewise typical of the period from spring 1820 roughly until summer 1822. Both studies thus seem to provide cautious corroboration of 1821-2 as the symphony's date of origin and argue against a date after 1822. Long ago Schering, as additional arguments, mentioned the similarities between the symphonic fragment and the songs *Grablied für die Mutter* (1818), *Der Unglückliche* (1821), and *Ihr Grab* (1822). Again, however, there have been no follow-up studies, and it is too soon to draw firm conclusions.

Schubert's *Unfinished* as a four-movement whole?

The theory generally accepted today is that Schubert ultimately abandoned the symphony. However, there is nothing in the manuscripts to support or refute any of the speculations as to whether he abandoned the work or not, and if so, why. The third movement, after all, was written out in sketch form and contains everything Schubert needed for its later elaboration. There is even an orchestration of its opening measures. Admittedly the score breaks off at

doch nicht einmal das von Christa Landon aufgefundene zweite Partiturblatt des Scherzo würde wirklich beweisen, das Schubert diesen Satz nicht doch irgendwann auf einem bis heute verlorenen Manuskript fertiggestellt hätte, denn diese eine Seite bricht genau an jener Stelle ab, wo Schubert einen Schreibfehler beging. Er pflegte von oben nach unten zu instrumentieren; auf dieser Seite kam er dabei durcheinander und vertauschte Klarinetten und Fagotte – mithin durchaus ein Grund, das Blatt zu entfernen (auch wenn es in den erhaltenen Sätzen des Manuskripts ähnliche Fehler gibt, die stehen geblieben sind). Er notierte in den letzten Schriftzügen auf dem Blatt sogar ausdrücklich noch »Fagotti« und »Clarineti« am linken Rand. Ob Schubert die Partitur des Scherzos zu Ende gebracht hat, ließe sich also derzeit zwar nicht beweisen, aber auch nicht restlos widerlegen.

Der Brauch, die beiden erhaltenen Sätze für sich aufzuführen, führte schnell zu der allgemein akzeptierten Behauptung, sie bildeten in sich ein »vollendetes« Ganzes. Doch schon das im Entwurf komponierte Scherzo beweist unwiderlegbar, daß entsprechend damaligen Formverständnisses ein zweisätziges sinfonisches Werk in h-moll, das mit einem Andante in der Dominante und in unüberhörbarer Erwartungshaltung endet, undenkbar wäre. Es stellt sich daher die Frage, wie man überhaupt als Rezipient oder als ausübender Musiker mit dem Fragment umzugehen hätte. Noch bis heute wissen viele Zuhörer – von volkstümelnden Biographien, uninformativen Programmheften und CD-Booklets im Regen stehen gelassen – nicht einmal, daß ein immerhin im Entwurf komponierter dritter Satz von Schuberts Hand überhaupt existiert. Manche Komponisten des 20. Jahrhunderts haben ungeachtet der Quellenlage zur *Unvollendeten* sogar ein ganz neues Scherzo und Finale komponiert! Von daher mutet besonders tragisch an, daß Schubert – wie auch später Bruckner mit seiner unvollendeten Neunten – nicht zuletzt aufgrund der von »Fachleuten« selbst betriebenen Legendenbildung in der Nachwelt mit seinen Absichten scheiterte, weil seine Sinfonie nicht in viersätzig aufführbarer Form überliefert wurde.

Wie wäre eine Fertigstellung der Sinfonie überhaupt zu realisieren? Eine stilnahe Instrumentierung des Scherzo nebst kompositorischer Ergänzung des rudimentär skizzierten Trios ist keineswegs unmöglich. In der Praxis haben sich allerdings entsprechende Versuche, die bis auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückgehen, nicht durchgesetzt. Neben der Legendenbildung hat dies – wie im Falle der Aufführungsfassungen beispielsweise von Mahlers Zehnter – auch damit zu tun, daß in den meisten Fällen das Aufführungsmaterial nur leihweise zu bekommen ist. Die meisten Orchester haben die Stimmen zum 1. und 2. Satz der Sinfonie im Archiv; warum dann für teures Geld ein Orchestermaterial zu einem Scherzo ausleihen, das ohnehin nicht ganz original ist? Hinzu kommt, daß viele der Vervollständigungen stilistisch mehr oder weniger fragwürdig sind. So war der prominente Schubert-Forscher Brian Newbould der erste Bearbeiter, der in seiner Instrumentierung des Scherzos aus den Achtziger Jahren überhaupt berücksichtigte, daß Schubert für Inventionshörner und Naturtrompeten komponierte! Und vor allem: Würde nicht, so glaubt man, ein vergleichsweise leichtes Scherzo nach dem »verklärenden« Andante-Schluß die Sinfonie auf eine Ebene des allzu Trivialen hinabwürdig?

this point, but not even the second page of score discovered by Christa Landon for the Scherzo constitutes proof that Schubert did not complete the movement in a yet undiscovered manuscript, for the page ends precisely at the point where he committed a scribal error. Ordinarily Schubert scored his works from top to bottom, but on this page he became confused and interchanged the clarinet and the bassoon – a good reason for removing the page (even if the surviving movements in the manuscript contain similar errors that he allowed to stand). In his final writing on this page he even expressly noted »bassoons« and »clarinets« in the left-hand margin in order to make note of his error. That he finished the score of the Scherzo can thus not be proved at present, but neither can it be disproved.

The custom of performing the two surviving complete movements as a self-contained unit quickly led to the widely accepted claim that they formed a »finished« whole. But the draft Scherzo offers incontrovertible proof that a two-movement symphony in B-minor, ending with an Andante set in the dominant key and unmistakably demanding a continuation, was inconceivable in terms of the contemporary understanding of symphonic form. The question therefore arises: how are we as listeners or performers to deal with this fragment? However, to the present day many listeners, left completely in the lurch by popularizing biographies, misleading program notes, and uninformed CD booklets, do not even know that an autograph draft of a third movement exists at all. For this reason many 20th century composers have, despite the source situation of the *Unfinished*, gone so far as to write an entirely new Scherzo and Finale! In this light it is especially tragic that Schubert – as later happened to Bruckner with his unfinished Ninth – failed to have his own intentions observed by posterity, not least because of the mythification of the experts, simply because his symphony has not come down to us in a performable four-movement form.

How should a completion of the *Unfinished* be carried out at all? A stylistically plausible orchestration of the Scherzo, along with a fleshing out of the rudimentary sketches for a Trio, is at least by no means impossible. In practice, however, attempts along these lines, some dating from the first half of the 20th century, have failed to take hold. Besides the mythification, a simple reason for this – as with the performance versions of, say, Mahler's Tenth – is that in most cases the performance material can only be obtained on hire. Most orchestras have the parts to movements 1 and 2 of the symphony in their library in any case, so why spend valuable money on orchestral material for a Scherzo that is in any case not entirely original? Moreover, many completions are stylistically quite dubious. For instance, only the leading British Schubert scholar Brian Newbould, when he orchestrated the Scherzo in the 1980s, was the first to take into account that Schubert wrote for natural trumpets and horns with slide crooks! And finally, wouldn't a comparatively light Scherzo, after the »transfigured« Andante ending, lower the symphony to a mundane and trivial plane?

Umso drängender stellt sich die Frage nach dem Finalsatz, von dem es angeblich keine Spur gibt. Doch bereits kurz nach Auffinden der *Unvollendeten* durch Herbeck vermutete der britische Schubert-Forscher und Autographensammler George Grove, daß die beinahe 400 Takte lange erste Zwischenakt-Musik in h-moll aus Schuberts Bühnenmusik zu *Rosamunde, Prinzessin von Zypern* (D 797/1) das ursprüngliche Finale der Sinfonie gebildet haben könnte. Schon bei der Londoner Erstaufführung der Sinfonie am 5. Februar 1881 wurde daher auf seine Anregung hin erstmalig diese *Entre=Act* als Finale verwendet. Philologisch ist diese These leider nicht wasserdicht, denn die Instrumente der undatierten *Entre=Act*-Partitur sind anders angeordnet als die in der Sinfonie. Außerdem ist laut Robert Winter die *Entre=Act* auf einem Papier notiert, das Schubert erst ab etwa Herbst 1823 zu verwenden begann, mithin einem anderen Papier als die ersten beiden Sätze. Dies hatte Maurice E. Brown im Vorwort seiner Eulenburg-Ausgabe der *Rosamunde*-Musik schon 1969 festgestellt. Auch ist die *Entre=Act* für Instrumente geschrieben, die nur im Theater-Orchester Verwendung fanden – dies zeigt der tiefere Tonumfang der Baßposaune, der nur auf einer Quartposaune in F möglich ist, welche nur in der Bühnen- und Militärmusik üblich war, während die ersten drei Sätze für Posaunen in B notiert sind (vgl. Editionsbericht). Schubert könnte also allenfalls eine vielleicht ursprünglich für die Sinfonie gedachte Klavierskizze des mutmaßlichen Finales für die *Rosamunde*-Musik instrumentiert haben. Weitergehende Schriftvergleiche und Papieranalysen der *Entre=Act* sind freilich bisher nicht veröffentlicht worden, insbesondere auch nicht im Hinblick auf einen etwaigen Zusammenhang mit der *Unvollendeten*. Da diese Frage immerhin auch seit über 120 Jahren im Raum steht, handelt es sich um ein weiteres Versäumnis der Schubert-Forschung.

Nicht zuletzt aufgrund der theatralischen Bindung und dem ästhetischen Vorurteil des 19. Jahrhunderts, das sinfonisch-absolute und dramatische Musik strikt voneinander zu trennen sei, wird dieser Orchestersatz von weiten Teilen der Schubertologie bis heute nicht als möglicher Finalsatz zur Sinfonie akzeptiert. Im Gegenteil sind durch diese Theorie die Rechtfertigungsversuche des spekulativen zweisätzigen Ganzen nur lauter geworden – nicht zuletzt, indem man den musikalischen Wert von Scherzo und mutmaßlichem Finale herabzuwürdigen suchte. Verschiedene Überlegungen lassen freilich die These unhaltbar werden, beide Sätze stünden inhaltlich nicht auf der Höhe des Übrigen. Im Gegenteil finden sich sogar zahlreiche Verknüpfungen des motivischen Materials des Scherzo wie auch der *Entre=Act* mit den ersten beiden Sätzen der Sinfonie, die den inneren musikalischen Zusammenhang aller vier Sätze stark erhärten (vgl. dazu die Themen-Übersicht am Ende des Vorworts). Ein besonderer Motivkern ist die eröffnende Auftaktfigur in Scherzo und *Entre=Act*, die als Erweiterung des Einleitungsmottos der Bässe die Keimzelle der ganzen Sinfonie bildet (h-cis-d, T. 1, Bsp. I.-A1). Sie verbirgt sich in verschiedenen Varianten schon in der Begleitung des Hauptthemas vom ersten Satz (d-e-fis-g, T. 9f,

Still more urgent is the question of the Finale, of which allegedly not a trace exists. Yet shortly after Herbeck discovered the *Unfinished*, the British Schubertian and autograph collector George Grove raised the possibility that the first entr'acte from Schubert's incidental music to *Rosamunde, Prinzessin von Zypern* (D 797/1), being almost four-hundred measures long and likewise in B-minor, may well have been the symphony's original Finale. At his instigation this *Entre=Act* (so in Schubert's own handwriting) was already used as a concluding movement at the symphony's London premiere on 5 February 1881. however, an examination of the sources shows that the theory is not airtight. The instruments in the undated *Entre=Act* score are laid out in a different order from the score of the symphony, where Schubert placed the flutes on two staves (they are combined on a single staff in the *Entre=Act*). Further, according to Robert Winter, the *Entre=Act* is written on paper that Schubert did not begin to use until roughly autumn 1823, and thus differs from that of the first two movements. This point was already noted in 1969 by Maurice E. Brown in the preface to his Eulenburg Edition of the *Rosamunde* music. The *Entre=Act* is also written for theatre instruments, as demonstrated by the lower tessitura of the bass trombone part, which is only possible to be performed on a quarto trombone in F, an instrument common in stage- and military-music only, whereas the first three movements were written for trombones in B flat (cf. Editorial report). Hence, Schubert could merely have orchestrated a pre-existent piano sketch of the assumed Finale for the *Rosamunde* incidental music. No further handwriting or paper analyses of the *Entre=Act* have been forthcoming, much less with regard to its possible links with the *Unfinished*. As this question has been bandied about for more than 120 years, it represents yet another lapse on the part of Schubert scholarship.

It is not least owing to these ties to the theater - and the 19th century's aesthetic bias toward a sharp distinction between <absolute> symphonic music and <dramatic> theater scores - that this orchestral movement has been rejected by large parts of the Schubert establishment as a potential Finale to the *Unfinished*. On the contrary, the theory has only added grist to the mill of those who seek to justify its putative two-movement design, not least by trying to denigrate the musical value of the Scherzo and the alleged Finale. Various lines of argument have been marshaled against the thesis that the two movements are not on the same lofty level as the rest. On the contrary, there are many motivic relations linking the Scherzo and the *Entre=Act* with the symphony's first two movements, thereby solidifying the musical coherence of all four movements (cf. the table with musical examples following the foreword). One particular motivic germ-cell is the opening upbeat figure in both the Scherzo and the *Entre=Act*, an extension of the introductory motto in the basses that serves as the germ-cell of the entire symphony (B-C#-D, m. 1, ex. I.-A1). In various alternative forms it can already be found in the accompaniment to the main theme of the first movement (D-E-F#-G, m. 9f, ex. I.-A3),

Bsp. I.-A3), in dessen Hauptthema (ais-h-cis-d, T. 16f, Bsp. I.-A4), in der Einschleife zur Gesangsperiode (h-cis-dis-e, T. 41f), in der Gesangsperiode selbst (d-e-fis-g, T. 46f, Bsp. I.-B2), in Umkehrung auch in der eröffnenden Einschleife zum zweiten Satz (Hörner: e-fis-gis und Bässe: e-dis-cis-h, T. 1f, Bsp. II.-A1 und A2), im Seitensatz zum Hauptthema des Andantes (fis-gis-a-h, T. 33–35, Bsp. II.-B) und in dessen Gesangsperiode (a-g-f-e, T. 74f, Bsp. II.-C2). Es wird in den weiteren Verläufen immer neuen Mutationen unterworfen. In der *Entre=Act* wird dies Kernmotiv nun zum zentralen Element. Schon Abraham erkannte in seiner Aufführungsfassung, wie der Schluß des Scherzos und der Anfang der *Entre=Act* durch das Motiv (hier: fis-gis-ais-h; Bsp. III.-D und IV.-A) miteinander verschweißt werden. Zugleich knüpft das Motiv an das Ende der Durchführung des ersten Satzes an, wo es zwischen T. 202 und 212 ähnlich rhythmisiert auftaucht (Bsp. I.-D) – in dieser Form mit entschieden sinfonischem Charakter, wohl bekannt vom Beginn der *Jupiter*-Sinfonie Mozarts. Es markiert mit Beginn des Scherzo (Bsp. III.-A1) einen bedeutenden Umschlagpunkt in der Sinfonie: In den ersten beiden Sätzen setzten alle Themen volltätig ein; die nach dem schon an Bruckner gemahnenden Unisono-Anfang beginnenden auftaktigen Verarbeitungen sind etwas Neues. In der *Entre=Act* macht Schubert aus diesem Kernmotiv zunächst eine vorwärts stürmende Verkettung, das Hauptthema (T. 7) umkreist die Figur immer wieder, und im weiteren Verlauf des Satzes wird es geradezu mit Besessenheit durchgeführt. Interessant ist auch, wie Schubert das Motiv vom Beginn des jeweils nächsten Satzes am Ende des vorherigen Satzes vorbereitet: Das Anfangsmotiv des Andantes (Bsp. II.-A1) ist aus dem Kadenzmotiv des Kopfsatzes gewonnen (Bsp. I.-E1–3). Der Rhythmus des Scherzo-Themas (Bsp. III.-A1) entspricht dem Andante-Thema in Augmentation (Bsp. II.-A3), und der Anfang des Finales ist aus dem Schluß des Scherzos hergeleitet (siehe oben).

Auch die Form der *Entre=Act* ist originell: Schuberts Idee, die Gesangsperiode (Bsp. IV.-C) direkt aus dem Hauptthema (Bsp. IV.-B) abzuleiten, ist interessant und sollte heute eher innovativ als rückschrittlich wirken. (Noch 70 Jahre später hatte Bruckner im vierten Satz zur Neunten den gleichen Einfall, was ähnliche Konsequenzen hatte – engstirnige Musikologen empfinden auch dort die von Anfang an konsequent so gestaltete, karge Gesangsperiode bis heute als «unzureichend» oder «rudimentär».) Vorbereitet wird diese Idee bereits im Scherzo und zuvor sogar schon im Andante, wo das Anfangsthema (Bsp. III.-A1 und A3) bzw. die Gesangsperiode (Bsp. II.-C2 und C3) erst in moll präsentiert und dann in einer Verdurung wiederholt werden. Es gibt in der *Entre=Act* sogar eine wie später auch bei Bruckner aus dem Hauptthema entwickelte Schlußperiode (T. 68) mit der Qualität eines dritten Themas, das in der Reprise vollständig wiederholt wird. Mit dem machtvollen Unisono (T. 92, Bsp. IV.-E) weist Schubert ebenfalls auf Bruckner voraus; die «Kernspaltung» des Tons *gis* in seine Nebentöne *g* und *a* (T. 55/56, Bsp. IV.-D) erinnert sogar an die Leitidee von Bruckners Neunter (dort: 1. Satz, T. 18/19). Die Durchführung (T. 150) verwendet genau wie im ersten Satz das Kernmotiv und einen neuen Gedanken. Besonders kühn ist die Verschmelzung von Durchführung

in the main theme itself (A#-B-C#-D, mm. 16f, ex. I.-A4), in the transition to the secondary theme (B-C#-D#-E, mm. 41f), in the secondary theme itself (D-E-F#-G, mm. 46f, ex. I.-B2), in the opening transition to the Andante (inverted in the basses as E-D#-C#-B, and Horns, E-F#-G#, mm. 1f, ex. II.-A1 and II.-A2), the second part of the main theme of the Andante (F#-G#-A-B, mm. 33-35, ex. II.-B), and in the contrasting lyrical theme (A-G-F-E, mm. 74f, ex. II.-C2). As the music progresses it is subjected again and again to new manipulations. This motivic germ-cell becomes the central element of the *Entre=Act*. Abraham, in his performance version, already recognized how it might be used to splice the end of the Scherzo with the opening of the *Entre=Act* (in this case F#-G#-A#-B, ex. III.-D and IV.-A). At the same time, the motif draws on the end of the first movement's development section, where it crops up between measures 202 and 212 (ex. I.-D) – in a similar rhythmic form with a distinctly symphonic character familiar from the opening of Mozart's *Jupiter* Symphony. With the beginning of the Scherzo (ex. III.-A1) it marks a major juncture in the *Unfinished*: if every theme in the first two movements enters on the downbeat, the upbeat transformation beginning at this point is something new. In the *Entre=Act*, Schubert first turns the germ-cell into a violently propulsive concatenation; the main theme (m. 7) circles this figure over and over again, and it is developed with almost maniacal single-mindedness as the movement progresses. It is also interesting how Schubert always prepares the initial themes of the next-following movement with the end of the preceding. The beginning of the Andante (ex. II.-A1) derives from the cadence at the end of the principal movement (ex. I.-E1–3). The rhythm of the Scherzo theme is that of the Andante theme in augmentation (ex. II.-A3), and the Finale beginning derives from the Scherzo ending (see above).

No less original is the form of the *Entre=Act*: Schubert's idea of developing the lyrical second group (ex. IV.-C) from the main theme (ex. IV.-B) is highly interesting and should be regarded today as innovative rather than regressive. (Seventy years later Bruckner lit on the same idea for the fourth movement of his Ninth. The consequences were much the same: even today narrow-minded musicologists regard its bleak lyrical period as «inadequate» or «rudimentary» even though it was consistently planned that way from the very start.) This idea can be found already in the Scherzo, and even earlier in the Andante, where the initial theme (ex. III.-A1 and III.-A3) resp. the lyrical theme (ex. II.-C2 and II.-C3) are first introduced in minor and then repeated in major. The *Entre=Act* even develops the main theme into a concluding period (m. 68) with the character of a third theme, repeated intact in the recapitulation. The mighty unison (m. 92, ex. IV.-E) likewise anticipates Bruckner: the «splitting» of the pitch *G#* into its neighboring pitches *G* and *A* (m. 55f, ex. IV.-D) even recalls the guiding principal of Bruckner's Ninth (see m. 18 of its 1st mvmt.). The development section (m. 150), exactly like that of the first movement, chiefly makes use of the germ-cell and a new idea. Especially bold is the elision of development and recapitulation that first becomes manifest in the lyrical theme

und Reprise, die wie später bei Bruckner erst mit der Gesangsperiode (T. 211) klar erkennbar ist. In der Coda (T. 321) verwendet Schubert das Kernmotiv für eine furiose Schlußsteigerung und einen kurzen, nahezu beiläufigen letzten Auftritt in Dur.

Es gibt weitere Indizien, die auf den ursprünglich intendierten sinfonischen Kontext des Satzes hindeuten: Brian Newbould stellte fest, daß die *Entre=Act* eine veritable, wohlproportionierte Durchführung mit zwei Strängen hat, wie sie typisch für Schuberts Sinfoniesätze wäre, nicht aber für seine Bühnenstück-Sonatenformen (z. B. Opern-Ouvertüren), welche grundsätzlich auf solche Doppel-Durchführungen verzichten. Newbould wies auch darauf hin, wie absolut untypisch für ein Bühnenstück das harmonische Design ist: Die Komposition sinfonischer Orchestersätze in h-moll war zudem für Schubert noch ein gewagtes Experiment, denn es gab keine Natur-Trompeten und -Hörner in h. Schubert behalf sich mit Trompeten in E und Hörnern in D (bzw. Hörnern in E im Andante), doch erlaubte ihm das keine ausgedehnten Tutti-Partien in H-Dur, wie sie insbesondere für einen Finalsatz zu erwarten wären, es sei denn, er wäre auf ein eher tragisches Ende hin ausgerichtet. Wie wahrscheinlich wäre es nun, daß Schubert die Zeit und Mühe solcher Experimente in der Orchester-Satztechnik auf sich nähme, nur um mit einem derart ambitioniert komponierten Stück eine Bühnenmusik zu beginnen, welche eine reine Auftragsarbeit zum Broterwerb war, in nur wenigen Wochen fertig zu sein hatte, und für deren zehn Nummern Schubert nachgewiesenermaßen etliche eigene Werke parodierte? Endgültigen Aufschluß über den Finalsatz der Sinfonie gäbe freilich erst ein etwaiger Klavier-Entwurf, der aber bis heute ebenso verschollen wäre wie die ersten drei Seiten der Skizze des Kopfsatzes. Seltsam, daß gerade solche Manuskripte verschwunden sind, die Licht ins Dunkel bringen könnten! Die zahlreichen Manipulationen rund um die *Unvollendete* erhärten den Verdacht, daß hier bestimmte Sachverhalte zur Entstehung und Überlieferung aus bisher kaum nachvollziehbaren Gründen offenbar mit Absicht verschleiert werden sollten. Ruht die Lösung des Rätsels noch in den Archiven selbstsüchtiger Autographensammler?

Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen, 2015

Einzelheiten zur hier vorgelegten komplettierten Neuausgabe werden im Editionsbericht im Anschluß an die Partitur mitgeteilt.

Bezug des Aufführungsmaterials:

BCG Manuscript Edition
Benjamin-Gunnar Cohrs
Postfach 10 75 07
D-28075 Bremen

Mail: info@benjamingunnarcohers.com

www.benjamingunnarcohers.com

(m. 211), as later in Bruckner. In the coda (m. 321) Schubert uses the germ-cell for a furious final escalation and a brief, almost parenthetical final appearance in the major mode.

There is other evidence suggesting that the movement was conceived independently of the theater score within a symphonic context: Brian Newbould noted that the *Entre=Act* contains a fully-fledged, well-proportioned development section with two strands of development. This form is typical of Schubert's symphonic movements, Newbould adds, but not for sonata forms in theater scores (e.g. opera overtures), which basically avoid double developments of this sort. Newbould also points out that the harmonic design is equally untypical of incidental music: the composition of symphonic orchestral movements in B-minor was still boldly experimental for Schubert at this stage, for natural horns or trumpets in B did not exist. Schubert had to make do with trumpets in E and horns in D (or horns in E in the Andante), but this did not permit him to undertake lengthy passages in B-major such as might be found particularly in a Finale, unless he were intent on a more tragic ending. How probable is it that he would muster the time and effort involved in such an experiment in orchestral writing for the sole purpose of using an ambitious piece on this scale to open a theater score containing ten pieces that was merely a matter of musical hackwork, had to be finished in a few weeks, and is known to contain several self-borrowings from his own works? To be sure, a definitive clarification of the symphony's Finale could only be provided by a short-score draft, which, however, is no more extant today than the first three pages of the sketch to the opening movement. Odd that precisely those manuscripts have disappeared that might have shed light on the genesis of this music! The many manipulations associated with the *Unfinished* lend fuel to the suspicion that particular facts on its gestation and transmission were meant, for unfathomable reasons, to be obscured. Does the solution to this riddle continue to reside in the archives of self-serving autograph collectors?

Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen, 2015

For details of this completed new edition see the editorial report following the score.

Purchase of Performance Material

BCG Manuscript Edition
Benjamin-Gunnar Cohrs
Postfach 10 75 07
D-28075 Bremen

Mail: info@benjamingunnarcohers.com

www.benjamingunnarcohers.com

D759/1.–3. & 797/1.: THEMEN-ÜBERSICHT | TABLE OF THEMES

I.- A1 **A** **X** **B** **I.- A2** **C**

I., 1-8, Bassi I., 9-12, Bassi

I.- A3 **X'** **D** **D** **I.- A4** **A** **D** **A** **D'** **D**

I., 9-10, Viol. I., 13-20, Ob. I, Clar. I

I.- B1 **I.- B2** **A** **D** **D'** etc.

I., 42-43, Va., B. I., 44ff, Vc.

I.- C1 **E** **I.- C2** **E'**

I., 67-71 I., 146-151

I.- D **A** etc. **A** **3** **3** **3**

I., 206-212, Str.

I.- E1 **I.- E2** **B'** **I.- E3** **B'** **II.- A1** **A**

I., 206-208 I., 334-336 I., 364-366 II. 1-2

II.- A2 **A'** **B** **II.- A3** **D'** **E'** **A** etc.

II. 1-2 II. 3-16, Viol. I

II.- A4 **E'** **D'** **II.- B** **A** **D'** **II.- C1** **E'**

II. 28-31, Viol. I II. 32-35 II. 60-65, Viol. I (s. a. I.-B1)

II.- C2 **X'** **X'** **A'** **C** **A'** **C'** **dim.** **moriendo**

II. 66ff, Clar. I

II.- C3

II. 84ff, Ob. I

(s. a. I.-B2, T. 3, Rhythmus!)

III.- A1

III., 1-8 (s. a. II.-A3, Rhythmus)

III.- A2

III., 9-12, B. (s. a. I.-A2)

III.- A3

III., 9-16, Ob. I

III.- B

III., 116-121

III.- C

III., Trio, 1-8, Ob. I

III.- D

III., Trio, 52-55, Ob. I

SCHERZO DA CAPO

IV.- A

IV., 1-6

IV.- B

IV., 9-16

(s. a. I.-A1, T. 2&3!)

IV.- C

IV., 31-38

IV.- D

IV., 52-64

IV.- E

IV., 91-99

Zu dieser Ausgabe

Die hier vorgelegte kritische Neuausgabe (= NA) der komplettierten Sinfonie beruht – da eine Benutzung des Autographs von D 759 aus rechtlichen Gründen nicht möglich war – auf den verfügbaren Faksimile-Ausgaben (Drei-Masken-Verlag, München 1923, Katz-bichler, München 1978), der alten Schubert-Gesamtausgabe (Serie I, Leipzig 1885; Serie XV, Leipzig 1893) und dem Autograph der *Entre=Act* D. 797/1 (Mus. Hs. 27.668; auch auf schubert-online.at; für die Bereitstellung einer Kopie sei der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verbindlich gedankt). Unterstützend wurden auch die Erstdruck-Ausgaben von D 759 (Spina, Wien 1866) und D 797/1 (ebenda, 1867) herangezogen.

Die Handschriften von Schuberts Orchesterwerken stellen Herausgeber vor diverse Probleme – so auch D 759. Spieltechnische Angaben (Dynamik, Artikulationen etc.) setzte Schubert in der Regel nur in Violine I, dem höchsten, manchmal auch dem tiefsten beteiligten Bläser-System und unterhalb der Bässe bzw. Celli (je nach dem, ob letztere *col basso* oder selbständig notiert sind). Zudem muß man sich vor Augen führen, daß Schubert von oben nach unten instrumentierte, in der Reihenfolge Violinen – Viola – Flöten – Oboen – Klarinette – Fagotte – Hörner – Clarini – Pauken – Posaunen – Celli – Bässe. Angaben für alle Instrumente gleichzeitig kommen praktisch nie vor. Hinzu kommt, daß Schubert mitunter sehr flüchtig notiert – insbesondere schreibt er Akzente (>) manchmal größer, manchmal kleiner, so daß man sie mitunter leicht mit Diminuendo-Gabeln verwechseln könnte. Es ist manchmal auch nicht leicht, Schuberts Zeichen für *ff* und *ffz* zu unterscheiden. (All dies ist bei anderen Werken ebenso, z. B. der *Entre=Act* D 797/1; es wäre mithin ein Fehlschluß, D 759 diesbezüglich als unfertig zu betrachten. Im Gegenteil ist die bis zum Scherzo fortgeführte spieltechnische Bezeichnung bemerkenswert.) Zu entsprechend unterschiedlichen Resultaten kamen frühere Editionen bei der Ergänzung von Spielbezeichnungen. Kaum erklärbar sind jedoch die vielen Rückgriffe auch sogenannter kritischer Ausgaben auf die alte Schubert-Ausgabe, in der Johannes Brahms als Herausgeber an zahlreichen Stellen bearbeitend eingegriffen hat. Dazu zählt insbesondere die Glättung mancher kühnen Dissonanz (so z. B. I. Satz, T. 109) und die nach heutigem Geschmack sicher zu weit gehende Angleichung von Artikulationen auch da, wo Schubert sie eindeutig anders notiert hatte (z. B. das Sechzehntel-Motiv im Andante, T. 15f, bei dem Brahms das Abschluß-Achtel stets angebunden hat).

Die NA teilt sämtliche Ergänzungen und Konjekturen in anderer Farbe mit (Blau). Die Partitur ist auf Wunsch sowohl im Zweifarbdruk wie auch in Schwarzweiß erhältlich. Zu Studienzwecken wird zusätzlich eine zweifarbige PDF-Datei zur Verfügung gestellt. Das Aufführungsmaterial ist einheitlich Schwarzweiß. Im Autograph von D 759 stehen an verschiedener Stelle Studierbuchstaben in Bleistift von unbekannter Hand; sie sind allerdings nicht vollständig und auch nicht immer praktikabel. Die NA richtet daher die Orientierungsbuchstaben völlig neu ein. Außerdem hat der Herausgeber eine Analyse der Taktperioden vorgenommen und nach dem Vorbild Bruckners «metrische Ziffern» ergänzt, die dem besseren Verständnis der Perioden-Struktur dienen sollen.

Concerning this Edition

Since it was not possible to use the autograph score of D 759 for legal reasons, the new edition of the completed symphony being presented here is based on the available facsimile editions (*Drei-Masken-Verlag*, Munich, 1923, Katz-bichler, Munich, 1978), the old Schubert Complete Edition (Series I, Leipzig 1885; Series XV, Leipzig 1893) and the autograph score of the *Entre=Act* D 797/1 (Mus. Hs. 27.668; also available from schubert-online.at; sincere thanks to the Music Collection of the Austrian National Library for making a photocopy available) as well as the first print editions of D 759 (Spina, Vienna, 1866) and D 797/1 (*ibid.*, 1867).

The autograph scores of Schubert's orchestral works bear various problems for the editor – and so does D 759. Schubert only gave playing indications (dynamics, articulation etc.) in the systems of violin I, the highest and lowest woodwind- resp. brass-instruments and below the basses or violoncelli (depending on whether the latter are written independently or *col basso*). It should also be noted that Schubert wrote his instrumentation from the top to the bottom, in the order of violins – violas – flutes – oboes – clarinettes – bassoons – horns – trumpets – timpani – trombones – violoncellos – basses. Schubert almost never wrote indications for all instruments at the same time. Furthermore, Schubert quite often wrote rather hastily – accents (>) in particular, which he sometimes wrote smaller, sometimes larger, and sometimes one could even mistake them for diminuendo hairpins. It is also not always easy to correctly identify Schubert's writing of *ff* and *ffz*. (Please note that this is consistent within all of his orchestral works, hence, it would be wrong to conclude that D 759 would be unfinished also at this point. Just on the contrary: the existence of playing indications, continued up to the Scherzo, is quite remarkable.) Accordingly, earlier editions came to largely different conclusions for supplementary playing indications. However, it is barely understandable that many so-called critical editions include those amendments and arrangements of Johannes Brahms from the old Schubert Edition, for instance, the softening of some of Schubert's bold dissonances (such as in the first movement, m. 109) as well as the adjustment of articulations even in such cases where Schubert clearly gave a different notation (as, for instance, for the semiquaver motif in the Andante, mm. 15f, given by Brahms always with the slur to the final quaver note).

The new edition gives all editorial amendments and corrections in a different colour (blue). The score is available on demand in coloured print-out as well as in black-and-white. For studying purposes the material also includes a pdf-file in colours. The orchestral parts are in black-and-white only. The autograph of D 759 contains various rehearsal letters in pencil from an unknown hand. However, they are incomplete and not always practicable. Due to this, the new edition gives new rehearsal letters throughout. Additionally the editor has undertaken an analysis of the structure of bar periods; he has provided «metrical numbers» similar to Bruckner in his own works, for making possible a better understanding of the structure of the work.

Scherzo und mutmaßliches Finale

Früher erschienene Komplettierungen der *Unvollendeten* waren wenig erfolgreich. Vervollständigungen des Scherzo waren z. B. durch die Verwendung chromatischer Hörner und Trompeten stilistisch wenig glaubhaft. Sie haben sich nicht zuletzt auch deshalb kaum durchsetzen können, weil Stimmen dazu stets nur leihweise erschienen waren. Die erforderliche und hier vorgelegte Neuausgabe hat daher auch ein käufliches Stimmenmaterial. Man muß freilich der Ehrlichkeit halber sagen: es besteht zwar an der Zugehörigkeit des Scherzo-Entwurfs zur Sinfonie von Schuberts Hand keinerlei Zweifel, doch gibt es ungeachtet starker Argumente bisher keinen Beweis dafür, daß die *Entre=Act* D 797/1 tatsächlich das Finale bilden sollte. Eine Aufführung dieser beiden Sätze nach der *Unvollendeten* macht möglich, das Werk als ein geschlossen wirkendes, viersätziges Ganzes zu erleben, doch handelt es sich dabei streng genommen um ein «Pasticcio». Freilich hat es den Vorzug, im Gegensatz zu manchen anderen Vervollständigungen bekannter Fragmente zum größten Teil vom Komponisten selbst zu sein (wenn man die notwendige kompositorische Ergänzung des zweiten Trio-Teils außer Acht läßt).

Der Dirigent und Komponist Nicola Samale hatte bereits Anfang der Achtziger Jahre eine Instrumentierung des Scherzos D 759/3 unternommen. Im Zuge unserer Arbeit am Finale-Fragment zu Bruckners Neunter haben wir seit 1986 auch über die hier nun vorgelegte Neufassung von Schuberts Scherzo intensiv nachgedacht. Schon im Sommer 1998 habe ich auf Bitten Samales im ständigen Dialog mit ihm die neue Partitur geschrieben, spieltechnische Anweisungen ergänzt und vor allem im Trio einige Passagen umgearbeitet, zum einen, um strukturelle Zusammenhänge etwa mit dem 2. Satz (vgl. T. 48-52 des ergänzten Trios) weiter zu verstärken, zum anderen als Konsequenz einiger Änderungen in der Instrumentation des Hauptsatzes. Da Schuberts Klavierskizze des Scherzos in der Neuen Schubert-Ausgabe transkribiert wie auch im Faksimile zugänglich ist, konnte hier darauf verzichtet werden, den Entwurf zu unterlegen. Für diese Neuausgabe wurde die damalige Arbeit nochmals korrigiert und leicht verbessert.

Die Neuausgabe von D 797/1 beruht auf dem Autograph und korrigiert einige falsche Lesarten früherer Ausgaben. Verschiedene Eintragungen von fremder Hand fanden keine Berücksichtigung. Aufgrund der verkürzten Reprise schlägt der Herausgeber eine Wiederholung der Exposition vor, die als *ad libitum* kenntlich gemacht ist. Bereits Kommentatoren wie Paul-Gilbert Langevin und Harry Halbreich haben den kurzen, lapidaren Dur-Schluß angezweifelt, der in der furiosen Coda kaum vorbereitet scheint, was freilich im Rahmen einer Bühnenmusik nicht so sehr ins Gewicht fällt. Der Satz steuert jedoch kompositorisch eigentlich klar auf ein dramatisches Ende zu. Ein Schluß in moll wäre im Zusammenhang der Sinfonie sicher wirkungsvoll (Brahms kam Jahrzehnte später in seiner vierten Sinfonie zu einem ähnlichen Ende). Aus diesem Grund ist neben dem originalen Schluß auch eine herausgeberische Variante der Schlußakte in moll beigegeben, die überdies aus metrischen Gründen noch einen Abschlusstakt ergänzt.

Scherzo and putative Finale

Earlier published completions of the *Unfinished* were not entirely successful. Completions of the Scherzo, for example, were rendered stylistical suspect through the use of chromatic horns and trumpets. Not the least reason why these completions have failed to take hold is that the orchestral parts were invariably available only on hire. Our necessary new edition therefore offers a set of parts available on sale. To be sure it must be stressed, in the interest of honesty, that although there are no doubts that the draft Scherzo in Schubert's hand belongs to the symphony, no proof has yet arisen, notwithstanding solid arguments, that the *Entre=Act* D 797/1 in our publication was actually intended to be the Finale of the *Unfinished*. Granted, a performance of these two movements after the *Unfinished* makes it possible to experience the work as a self-contained four-movement whole, but strictly speaking we are dealing with a «pastiche». However, unlike many other completions of well-known fragments, ours has the advantage of being, for the most part, by the composer himself (apart from the necessary addition of the second part of the Trio).

The composer and conductor Nicola Samale already ventured to orchestrate the Scherzo to D 759 in the early 1980s. In the wake of our work on the fragmentary Finale to Bruckner's Ninth, we pondered the possibility of producing the present new version of Schubert's Scherzo from 1986. By the summer of 1998 I had written the new score at Samale's request and in ongoing consultation with him, adding performance instructions and reworking several passages in the Trio, first to underscore several structural connections (e. g. 2nd mvmt., see b. 48-52 of the new Trio), and second to reflect several alterations in the orchestration of the main movement. As Schubert's sketch of the Scherzo is available in transcription in the New Schubert Edition as well as in facsimile, we refrain from publishing it here. For this new edition, the earlier work has been corrected once more, and also slightly improved.

The new edition of D 797/1 is based on its autograph score and corrects some erroneous readings of earlier editions. Various additions in foreign hand have been omitted here. Due to the shortened recapitulation the editor suggests a repeat of the exposition, indicated *ad libitum* here. Commentators such as Paul-Gilbert Langevin and Harry Halbreich long ago cast doubt on the short, terse major ending, which seems ill-prepared by the furious coda, although this is not particularly consequential in a theater score. On the other hand, the movement clearly aims towards a dramatic ending. A minor ending to the putative Finale would be very effective in the context of this tragic symphony (Brahms arrived at a similar ending decades later in his Fourth). For this reason we enclose a minor-mode variant of the final bars as an alternative, which also, for metrical reasons, adds a final measure.

Aufführungspraxis und Besetzung

Der Stimmton lag den Studien von Bruce Haynes zufolge im Wien zu Schuberts Lebzeiten zwischen 435 und 445 Hz, unterschied sich also entgegen früherer Annahmen nicht wesentlich von heute. Die durchschnittliche Größe der Streicher-Ensembles in Wiener Orchestern um 1820 lag bei etwa 30 Musikern; bei einer Besetzung mit mehr als 12 ersten Violinen (z. B. bei Akademien und Festkonzerten in großen Sälen) wurden die Holzbläser üblicherweise verdoppelt, wie auch für Herbecks Uraufführung von D 759 bezeugt. Zu berücksichtigen wäre insbesondere die Trennung der ersten und zweiten Violinen links und rechts auf dem Podium, auf die Schubert unbedingt rechnete, wie die aus der Instrumentierung ersichtlichen räumlichen Effekte zeigen. Gespielt wurde seinerzeit auf Darmsaiten und zeitgemäßen Bögen. Eine Besonderheit der Sinfonie ist der große Umfang der Bässe bis hinab zum tiefen C; die Ausführung war seinerzeit nur auf dem Großbaß-Violone in C möglich, der in Quinten gestimmt war und Bünde aufwies.

Die Blasinstrumente schließen Holz-Querflöten, scharf klingende Oboen, Fagotte ohne Gummi-Auskleidung, sowie Inventionshörner, Naturtrompeten und Posaunen ein, welche seinerzeit um gut ein Drittel kleiner als heutige Instrumente und weit enger gebohrt waren. Chromatische Zwischentöne waren auf Inventionshörnern nur begrenzt möglich und wurden durch Stopfen mit der Hand erzeugt. Schubert verwendete in der *Unvollendeten* eine ungewöhnlich große Zahl davon (sogar noch die große Terz oberhalb des zweiten Naturtons; vgl. John Humphries, *The Early Horn - A Practical Guide*, Cambridge 2000). Aufgrund der Farbwirkung sollten sie auch auf modernen Doppelhörnern besser gestopft gespielt werden, selbst wo eine «saubere» Ausführung heute mühelos möglich wäre.

Schubert schrieb für Posaune in B (Tonumfang: E–F^{II}), die je nach Ambitus der Stimme und vorgezeichnetem Schlüssel mit unterschiedlichen Mundstücken geblasen wurde (vgl. Andreas Nemetz, *Posaunenschule*, 1827). In D 759 sind Trb. I & II im Alt Schlüssel notiert (Ambitus Trb. I: fis–a^{II}; Trb. II: cis–e^{II}; Trb. III: F–cis^{II}), in D 797/1 aber im Tenorschlüssel (Trb. I: e–gis^{II}; Trb. II: H–e^{II}; Trb. III: D–cis^{II}), obwohl diese Partie insgesamt nur etwa einen Ton tiefer liegt als in D 759. D 797/1 rechnet auch mit einem anderen Baß-Instrument als D 759, der Quartposaune in F (Tonumfang: D–cis^{II}), die eher in der Militär- und Bühnenmusik üblich war. Sie kann aber freilich in D 759 verwendet werden, da der Spitzenton nicht über cis^{II} liegt. Die NA legt überdies für Trb. I & II Stimmen sowohl im Alt- wie auch im Tenorschlüssel vor, um größtmögliche Flexibilität bei der Wahl passender Instrumente zu gewährleisten.

Die von Schubert erzeugte erwartungsvolle Stimmung am Ende des Andante legt ein *attacca* folgendes Scherzo nahe. Für diesen Fall wäre allerdings erforderlich, eine dritte Pauke hinzuzuziehen, da im Andante Pauke in E, zu Beginn des Scherzo wieder in Fis verlangt wird. Will man den Schlußsatz, wie das verbindende Kernmotiv nahelegt, ebenfalls *attacca* auf das Scherzo folgen zu lassen, setze auch dies eine zusätzliche Pauke voraus, es sei denn, man änderte die von Schubert in D 797/1. verlangte Pauke in Fis tief zu Fis hoch.

Performance Practice and Ensemble

According to Bruce Haynes, the tuning pitch in Vienna during Schubert's lifetime lay between 435 and 445 Hz, and was thus, notwithstanding earlier assumptions to the contrary, not far removed from current usage. String sections in Viennese orchestras around 1820 had an average size of roughly thirty musicians. It should be borne in mind that when more than twelve first violins were used (e. g. at academies and festive concerts in large auditoriums) the woodwinds were usually doubled, as witnessed by the première of D 759 under Herbeck. Another point to be considered is the spatial separation of the first and second violins on the left- and right-hand sides of the concert platform – a placement that Schubert definitely presupposed, as can be seen from the spatial effects of the instrumentation. In Schubert's day, string players played on catgut strings. another special feature of D 759 is the large tonal range of the string basses down to low C, which was only available from the Doublebass-Violone in C, which had frets and was tuned in Fiths.

The original wind section included wooden transverse flutes, sharp sounding oboes and bassoons without rubber inlay as well as horns with slide crooks, natural trumpets, and narrow-bore trombones, which then were roughly two-thirds the size of today's instruments. Chromatic pitches as were possible at all on horns were produced by stopping with the hand. Schubert calls for an unusually large number of stopped notes in the *Unfinished* (even on the major third above the second partial; this topic is discussed in John Humphries's *The Early Horn: A Practical Guide*, Cambridge, 2000). These pitches – which can, of course, be played effortlessly in tune on modern double horns – should better be played as stopped notes to obtain their special timbral effect.

Schubert wrote for the trombone in B flat (range: E–F^{II}), which was played with different mouthpieces depending on the written clef and the range of the part (c.f. Andreas Nemetz, *Posaunenschule*, 1827). In D 759, Trb. I & II are given in alto clef (tonal range of Trb. I: f^{II}–a^{II}; Trb. II: c^{II}–e^{II}; Trb. III: F–c^{II}), however, in D 797/1 in tenor clef (Trb. I: e–gis^{II}; Trb. II: B–e^{II}; Trb. III: D–c^{II}), despite the fact that the latter parts are set one tone lower only. D 797/1 also requires a bass instrument different from D 759, namely, the quarto trombone in F (range: D–c^{II}), which was merely common in military- and stage-music. Nevertheless it can be used for D 759 as well, since the range does not go beyond c^{II}. The new edition offers trombone parts in both alto and tenor clefs, in order to allow for most possible flexibility in choosing adequate instruments.

The sense of expectation that Schubert created at the end of the Andante made it logical to suggest an *attacca* to the following Scherzo. In this case, however, it would be necessary to add a third kettledrum, for he demands a kettledrum in E in the Andante but returns to one in F^{II} at the opening of the Scherzo. Owing to the interlocking relation between the final motif of the Scherzo and the opening motif of D 797/1, we also recommend an *attacca* to the final movement. Once again, this presupposes an additional kettledrum, unless the low F^{II} kettledrum that Schubert calls for in D 797/1 would be changed to one on high F^{II}.