



SCHUBERT

The Finished “Unfinished”
Symphony No. 8 in B Minor, D.759
“Unfinished”

Reconstructed Version by Mario Venzago
Live Recording

Kammerorchester Basel

Mario Venzago



FRANZ SCHUBERT 1797–1828

Symphony No. 8 in B Minor, D. 759, „Unfinished“

1	I. Allegro moderato	11.56
2	II. Andante con moto	10.28
3	III. Allegro – Trio 1 – Trio 2: Andante un poco assai – Allegro	8.51
4	IV. Allegro moderato	11.52

3 & 4 Reconstructed & completed by Mario Venzago


KAMMERORCHESTER BASEL

MARIO VENZAGO

Recorded live: March 4, 2016, Casino Basel Musiksaal · Recording producer & editing: Andreas Werner · Sound engineer: Jakob Händel

Total time: 43.07

Design: Christine Schweitzer, Cologne · Cover photo: ©cmirnov/fotolia · Booklet photos: © Heike Kandalowski (p. 3), © Alberto Venzago (p. 26)

Mit freundlicher Unterstützung von/with the kind support of **CLARIANT** 



kammerorchesterbasel

flute/Flöte: Isabelle Schnöller · Matthias Ebner | *oboe:* Matthias Arter · Francesco Capraro | *clarinet:* Markus Niederhauser · Guido Stier
bassoon/Fagott: Matthias Bühlmann · Claudio Matteo Severi | *horn:* Konstantin Timokhine · Silvia Centomo
trumpet/Trompete: Simon Lilly · Christian Bruder | *trombone/Posaune:* Theo Banz · Jeanine Murer · Beat Felder
violin/Violine I: Peter Rainer · Barbara Bolliger · Irmgard Zavelberg · Valentina Giusti · Regula Schär · Kazumi Suzuki Krapf · Tamás Vásárhelyi
violin/Violine II: Anna Faber · Ewa Miribung · Fanny Tschanz · Elisabeth Kohler-Gomes · Cordelia Fankhauser · Betina Pasteknik
viola: Bodo Friedrich · Mariana Doughty · Renée Straub · Stefano Mariani · Carlos Vallés García
cello/Violoncello: Christoph Dangel · Hristo Kouzmanov · Georg Dettweiler · Ekachai Maskulrat | *double-bass/Kontrabass:* Stefan Preyer · Daniel Szomor
Peter Pudil | *trombone/Pauken:* Matthias Würsch

www.kammerorchesterbasel.ch

SCHUBERTS „UNVOLLLENDETE“

Eine alte Kriminalgeschichte neu erzählt

Kursiv Gedrucktes bezeichnet Speklatives

Was bis jetzt geschah

Im Jahre 1823 beschloss das Orchester der Steiermärkischen Musikgesellschaft, Franz Schubert die Ehrenmitgliedschaft zu verleihen. 168 Jahre später wurde ich Chefdirigent dieses Orchesters, das heute den Namen Grazer Philharmoniker führt. Schubert nahm das Angebot freudig an, hoffte er doch, dass sich ihm dadurch die Gelegenheit böte, endlich eine seiner großen Sinfonien mit einem guten Berufsorchester aufzuführen. Fast noch wichtiger aber war ihm, dass er, vom Orchester hoch geehrt, nun auch beim Intendanten der Grazer Bühne vorgelassen wurde, um dort für die bereits fertigen zehn seiner 14 Opern und Singspiele zu werben. Bis auf zwei Titel waren sie nämlich noch nie aufgeführt worden. Als Geschenk hinterließ er dem Haus die Reinschrift seiner gerade fertig gestellten Oper *Alfonso und Estrella*. Da in diesem Jahr jedoch das landesständische Theater Graz abgebrannt war, vertröstete man Schubert auf später. „Sie hören von uns“, meinte der Direktor und monierte, dass die Musiknummern in viel zu schwierigen Kreuz- und B-Tonarten stünden. Da müsse der liebe Franz schon noch einiges vereinfachen. Erst 1854 sollte sich Liszt in Weimar des Werkes annehmen. Zur modernen szenischen Uraufführung kam es 1991 in Graz unter meiner Leitung. Natürlich in den originalen Tonarten! Und in der originalen Werksgestalt (und nicht, wie *Wikipedia* behauptet, in einer gekürzten Fassung). Dem

damaligen Orchester-Chefdirigenten Anselm Hüttenbrenner und dessen Orchester aber überließ Schubert großzügig und hoffnungsvoll die originale Partitur zu seiner ausgedehnten brandneuen h-Moll Sinfonie.

Was unmöglich sein kann

Da wir bis heute nur die ersten beiden Sätze dieser Sinfonie vollständig kennen, wurde sie schon bald legendenbefrachtet die „Unvollendete“ genannt. Dass es sich dabei um einen schnellen und einen langsamen Sinfoniesatz handelt, übersah man geflissentlich und spielte die beiden Stücke meist in abartig langsamen Tempi, wohl um ihnen die Aura eines Requiems und die Wichtigkeit letzter Worte zu verleihen. Dass Schubert danach noch muntere fünf Jahre weiter gelebt hat, stört bis heute niemanden so richtig.

Dass sich Schubert 1822 hingesetzt hat, um eine unvollendete Sinfonie zu schreiben, wird wohl auch niemand, der einigermaßen bei Verstand ist, behaupten wollen. Dass er – überwältigt von der Qualität der beiden ersten Sätze – eine Fortsetzung nicht mehr gewagt haben soll, ist genau so abwegig.

Und dass Schubert seinem Freund als Ehrengabe damals nur eine halbe Sinfonie geschenkt haben soll, ist gänzlich undenkbar. Es wäre ein geradezu unvorstellbarer Affront und eine Miss-

achtung jeglichen Anstands gewesen. Schubert wollte ankommen, nicht provozieren. Wenn wir die in gestochener Handschrift gefertigte Reinschrift der ersten beiden Sätze durchsehen, so endet der zweite Satz auf einer rechten Seite. Blättert man diese letzte Seite um, so geht die Reinschrift tadellos weiter und führt direkt ins Scherzo, den dritten Satz. Dass Schubert diesen Satz nur bis zu den erhaltenen 20 Takten ins Reine geschrieben haben soll, während er die übrigen Teile des Satzes noch nicht fertig komponiert hatte, ist absurd. Kein Komponist hätte damals eine Reinschrift begonnen, wenn er das ganze Werk, zumindest aber den betreffenden Satz, nicht bereits vollständig vorliegen gehabt hätte. Allerdings fehlt der Partitur an besagter Stelle tatsächlich die Fortsetzung. Dass Schubert den dritten (und vierten) Satz qualitativ unzulänglich empfunden habe – wie viele ansonsten ganz gescheite Leute behaupten – und deswegen die zwei ersten Sätze aus dem Gesamtkonvolut herausgebrosen und den Rest vernichtet haben soll, entbehrt jeglicher Logik. Niemand hätte damals einen zweisätzigen Torso als Geschenk angenommen und aufgeführt. Die Reise nach Graz aber diente ja gerade dem Zweck, aufgeführt zu werden. Noch einmal: *Dass Schubert nach Anselm Hüttenbrenners vernichtender Kritik zerknirscht aus Graz nach Wien heimkehrte, dort in sich ging, um zwei neue, bessere Sätze zu komponieren, und an dieser Aufgabe gescheitert sei, ist eine groteske Vorstellung.* Schubert genoss schon damals und ganz speziell im Kreise seiner Freunde einen über den geringsten Zweifel erhabenen Ruf. Dass Hüttenbrenner

eine ihm gewidmete Sinfonie in großen Teilen aus qualitativen Gründen abgelehnt haben soll, ist nur schon aus Gründen des Respekts, der Loyalität und der Freundschaft schlicht undenkbar. Eine solche Brückierung kann es nicht gegeben haben. Dass Schubert selber erkannte, dass die Sätze drei und vier nicht auf dem Niveau der ersten zwei standen, ist – nachdem ich die zwei verlorenen Sätze nun rekonstruiert habe – eine geradezu böswillige Unterstellung. Einen meiner Meinung nach interessanteren vierten Satz hat Schubert vorher und nachher nie komponiert! Dass Schubert, von Syphilis geschwächt, das Werk nicht mehr fertig schreiben konnte – wie die *Basler Zeitung* mutmaßt – ist doppelt unsinnig. Er hatte das Werk ja bereits fertig gestellt. Sonst hätte er es doch nicht den Grazern als Geschenk überlassen. Zum einen. Zum andern hat der damals tatsächlich wegen Syphilis in Behandlung stehende Schubert nach der Komposition der „Unvollendeten“ trotz seiner Krankheit – wie bereits gesagt – noch muntere fünf Jahre lang im Vollbesitz seiner Kräfte weiter gelebt und gewirkt.

Was wirklich geschah

Von dem angeblich verschollenen Scherzo ist uns viel Material überliefert. Es existiert bekanntermaßen ein vollständiges Particell. Klavierauszugsähnlich sind die Anzahl Takte, der Verlauf, die Melodie und der Bass nebst vielen anderen Details vollständig notiert. Dass auch dieser Satz, wie der erste und letzte, unisono beginnt, wuchtig, heute würde man sagen „brucknerisch“, an-

hebt und den Übergang vom E-Dur Ende des zweiten Satzes zum musiktheoretisch verlangten D-Dur-Grund des Scherzos in wenigen Zügen schafft, ist brillant und in Instrumentation und Ausführung staunenswert. Sich dieser Vision hingebend, kann man mit dem vorhandenen Material diesen Satz überzeugend fertig ausführen. Vom Trio allerdings ist nur der erste Teil in einstimmiger Melodie erhalten. Das Particell von Trio und viertem Satz scheint in ein anderes Skizzenkonvolut gerutscht zu sein und ist bis heute nicht mehr aufgetaucht. Mit Musik aus seiner *Rosamunde*, auf die wir noch zu sprechen kommen, kann man zumindest eine Schubert'sche Lösung für die weißen Stellen finden, ohne dass man groß „im Stile von“ nachkomponieren muss. Was ja – wir sehen es an den existierenden Lösungen – bisher niemand wirklich überzeugend konnte.

„Schick mir bitte den vierten Satz zurück!“

Ich stelle mir vor, dass Schubert, als er 1823 von seiner an sich erfolgreichen Grazer Reise zurückkehrt, zu Hause ein Billet vorfindet, worin ihn die Intendanz des Theaters an der Wien auffordert, ganz rasch zu Helmina von Chézys Schauspiel *Rosamunde* einige Musiknummern beizusteuern. Was für eine Chance! Dann wird vielleicht auch der Weg an die Wiener Hofoper nicht mehr weit sein! Tatsächlich erhält er nach der *Rosamunde*-Premiere – trotz ihres Misserfolgs – den Auftrag, für dieses renommierteste Wiener Theater eine Oper zu komponieren. Dass diese – es handelt sich um den *Fierrabras* – nach den

ersten Proben wegen des Misserfolgs der ähnlich konzipierten *Euryanthe* von Carl Maria von Weber (Textdichterin war hier ebenfalls Helmina von Chézy) einfach abgesetzt wird, tut hier nichts zur Sache. Endlich bekommt Schubert einen Fuß in die von ihm so heiß ersehnte erste Liga der internationalen Opernwelt. Bald würde man ihn in einem Atemzug mit Gioacchino Rossini nennen, der seit einem Jahr Wien in einen Fiebertaumel versetzte. Damit erhöht sich auch die Chance, dass bald Schuberts andere Opern in Wien erklingen würden. Der Auftrag, eine Theatermusik für Wien zu schreiben, ist die Chance seines Lebens. Nur ist die Zeit dazu einfach viel zu knapp. Anderthalb Stunden Musik für Soli, Chor und Orchester kann selbst Schubert nicht einfach aus dem Hut zaubern. Er besinnt sich auf hierfür Verwertbares aus seinem Schaffen. Die gerade beendete Ouvertüre zu *Alfonso und Estrella* wird kurzerhand dem neuen Werk vorangestellt. Und klar! Den vierten Satz der h-Moll Sinfonie müsste man nur etwas arrangieren, um ihn ebenfalls für das so dringliche Projekt zu verwerten. Dann hätte man schon wichtige, dem Ort und Anlass angemessene Musik vorzuweisen.

„Lieber Freund“,
schreibt er sofort Anselm Hüttenbrenner nach Graz, „bitte schick mir ganz rasch den vierten Satz unserer h-Moll Sinfonie zurück. Ich brauche ihn umgehend, weil ich daraus Zwischenspiele für einen Auftrag zu einem Schauspiel am Theater an der Wien zimmern muss. Zwar habe ich die ganze Musik noch in meinem Kopf und könnte sie sofort wieder niederschreiben. Aber Du

weist ja, wie mühsam mir das Reinschreiben wegen meiner Augen fällt. Auch könnten die Kopisten sofort die Orchesterstimmen fertigen, während ich mich selber um die Neukomposition der restlichen Nummern, vor allem der aufwändigen Chöre, kümmern kann. Premiere ist nämlich schon in wenigen Tagen. Danach sende ich Dir die Noten wieder zurück. Gib dem Kutscher ein gutes Geld, so habe ich alles noch diese Woche. Dein Franz.“

Wie geheißen handelt Hüttenbrenner umgehend. Er weiß um den unschätzbaren Wert der Partitur seines Freundes und reißt daher den vierten Satz nicht einfach mit dem Messer aus dem Ganzen. Vorsichtig löst er die einzelnen Lagen und trennt die Partitur so, dass er weder zusammengehörende Notenpapierbünde aufschlitzen noch intakte Bindungen zerreißen muss. Dass der vierte Satz teilweise papiermäßig mit dem dritten zusammenhält und auf diese Weise zwei Sätze herausgelöst werden, stört ihn nicht. Er wird ja sowieso alles ganz bald wieder zurückbekommen.

Warum das nicht passierte, wissen wir nicht. Warum aber die Reinschrift des Scherzos nach der zweiten Seite abbricht, wird durch das beschriebene Vorgehen Hüttenbrenners nachvollziehbar und logisch begründet. So kommen die wunderbaren h-Moll Musiken zurück nach Wien und werden in die Rosamunde-Partitur integriert, wo sie durch Instrumentierung (der gleichen wie in den ersten beiden Sätzen der „Unvollendeten“), sinfonischen Duktus, Ausdehnung und Tonart den Rahmen einer üblichen Schauspielmusik weit sprengen und wunderbare, aber solitäre Fremdkörper bleiben.

Hüttenbrenner an Schubert:

„Vierter Satz abgeschickt“.

Im Bunde mit diesem leider aber auch die seither fehlenden Seiten des Scherzos. Den vierten Satz kann man mit etwas Gespür für die formalen Anforderungen sinfonischer Schluss-Sätze und dem Wissen um die Schubert'schen Dimensionen seiner Finali ohne groß zu spekulieren in die ursprüngliche sinfonische Form zurückverwandeln, indem man die entsprechenden Nummern aus der *Rosamunde*-Musik herauslöst und sorgfältig wieder zusammenfügt. Die damals noch intakten Regeln, kompositorische Abläufe vorschriftsgemäß zu organisieren, verlangten, dass die zweiten und dritten Themen eines sinfonischen Satzes bei ihrer Wiederkehr in der Reprise transponiert erklingen müssen (meist eine Quarte tiefer als in der Exposition oder in Paralleltonarten). Und in der Tat erscheinen die gleichen Themen in den *Rosamunde*-Zwischenspielen in jeweils anderen, musikttheoretisch korrekten Transpositionen, um regelkonform in einen sinfonischen Satz zu passen. Für eine Schauspielmusik existieren solche Regeln nicht. Das ist der Beweis, dass es sich auf jeden Fall um sinfonisch (sonatenhauptsatzförmig) konzipierte Kompositionen handeln muss. Dass diese zudem in h-Moll stehen, einer Tonart, die man „freiwillig“ nicht für ein Ballett oder ein Schauspiel verwendet, ist ein weiteres, schlüssiges Indiz für ihre Herkunft aus der Welt der Sinfonik. Dass ihre Instrumentierung zudem mit derjenigen in der h-Moll Sinfonie identisch ist, kann als weiterer Beweis für die originale Ab-

stammung der Sätze angeführt werden. Wenn wir diese nun wieder in die Sinfonie integrieren, so sind die eben besprochenen verschiedenen Tonarten der Themen die Duftmarken, mit denen wir die richtigen Stellen orten können, an denen sie bei der Rückverwandlung in einen sinfonischen Finalsatz stehen müssen. Wir wissen zwar, dass sich Schubert oft über diese Tonartenregeln hinweg gesetzt und z.B. in seiner kleinen Fünften Sinfonie die Reprise nicht in der Grundtonart, sondern in der Subdominante angesiedelt hat; dennoch fahren wir gut damit zu vermuten, dass sich Schubert hier daran gehalten hat, da das Revolutionäre und Neue seiner h-Moll Sinfonie nicht in der Sprengung konventioneller Regeln bestand, sondern – wie ich noch ausführen werde – in ganz anderen Bereichen. Schubert wollte ankommen und nicht provozieren, auffallen zwar durch Talent und Genie, nicht aber durch Willkür oder Anarchie.

Rekonstruktion

Mit etwas Glück und Verstand kann man also aus den vorhandenen Großteilen der *Rosamunde*-Musik den vierten Satz der *Unvollendeten* relativ verbindlich wiederherstellen, während die abhanden gekommenen Teile von Scherzo und Trio wohl für immer verloren bleiben. Es bleibt für uns ein Rätsel, wo der von *Hüttenbrenner abgetrennte Partitur-Teil* letztendlich verblieben ist. *Hüttenbrenner* hatte die Noten auf jeden Fall nicht mehr zurückbekommen und bewahrte die beiden bei ihm verbliebenen Sätze in der Schublade seines Nachtkästchens auf.

Die Nachwelt unterstellte ihm, er hätte den Wert nicht erkannt und die Partitur dort vergessen oder wollte mit genügend Abstand zu Schuberts Tod die Musik als seine eigene ausgeben. Die Legenden zu Mozarts Requiem lassen grüßen! Man kann *Hüttenbrenners* Verhalten durchaus auch gegenteilig interpretieren. Die Sinfonie war ihm so viel wert, dass er sie sogar in der Nacht bei sich haben wollte, wohlwissend, dass er sie in diesem Zustand keinem Verleger anbieten konnte. Selbst nach dem Tode Schuberts wollte niemand einen sinfonischen Torso verlegen. Aber die Zeit, für den toten Freund eine Aufführung zu wagen, würde kommen. Dessen war er sich sicher. Und siehe da: 1865 besuchte der Wiener Hofopern-Kapellmeister und Komponist Johann von Herbeck den kranken Anselm von *Hüttenbrenner*. Wie es dazu kam, dass ihm dieser seine bestgehütete Partitur überließ, bleibt ebenfalls ein Rätsel. *Hüttenbrenner* gehörte übrigens zu den einzigen beiden Personen, die am 26. März 1827 bei Beethovens Tod zugegen waren. Eine dem Sterbenden abgeschnittene Haarlocke verwahrte er Zeit seines Lebens bei seinen Schätzen (*also vermutlich ebenfalls in seinem Nachtkästchen*). Man vermutet, Herbeck habe dem Grazer damals Aufführungen eigener Werke in Wien in Aussicht gestellt und ihn so geködert, die so unendlich kostbare Schubert-Partitur herauszugeben. Auf jeden Fall kam das zweisätzige Fragment noch im gleichen Jahr in Wien zur Uraufführung, *an der vermutlich auch Bruckner* – Herbeck war sein großer Förderer und Fürsprecher in der Stadt – *teilgenommen hatte*. Es sprengt den Rahmen dieser kleinen

Novelle, den kapitalen Einfluss Schuberts auf Bruckners Musik zu vertiefen.

Das Außerordentliche an Schuberts h-Moll Sinfonie

Dass es sich bei den beiden überlieferten ersten Sätzen nicht um zwei langsame Trauermusiken handelt, ist zur Genüge ausgeführt worden. Die unerhörte Sensation und Neuerung, die Schubert erfand, ist nicht ein langsamer erster Satz. Obwohl Haydn so etwas in wesentlich kleinerem Umfang zwar ab und zu riskiert hatte, hätte Schubert damit keine Reklame für sich machen können, denn ein schleppender Eröffnungssatz hätte den damaligen Publikumserwartungen und ästhetischen Prinzipien widersprochen. Nein, das verstörend Neue ist die Eröffnung der Sinfonie. Statt einer langsamen Einleitung erklingt hier, einstimmig (!) nur von Kontrabässen und Celli vorgetragen, das Hauptthema. Damit dieses gestaltet ins Gesamtgefüge integriert werden kann und nicht einfach wie ein vor die Sinfonie geklebter Gedanke wirkt, müssen diese ersten Takte im gleichen Tempo genommen werden wie der übrige Satz. Leider macht dies fast niemand. Denn nur ohne solch ein Zerdehnen geht die leise, nervös pulsierende, dramatische, aufgewühlte innere Sturm-Musik, die den Satz bestimmt, natürlich aus diesem einstimmigen Motto hervor. Selbstverständlich bezieht sich Schuberts Anweisung, das Allegro moderat zu nehmen, auf den ganzen Takt. Modell steht Beethovens *Eroica*, die ebenfalls in sehr schnellen gantaktigen Schlägen abläuft. Schuberts Tempo ist – sich im-

mer noch auf den ganzen Takt beziehend – im Vergleich dazu etwas gemäßigter, eben moderater. Um Missverständnisse und Interpretenwillkür auszuschließen, fixierte Beethoven seinerzeit selbst das Tempo all seiner Sinfonien. Er bediente sich hierzu eines eigens von dem Wiener Uhrmacher Johann Nepomuk Mälzel 1815 für ihn entwickelten Chronometers, des Metronoms, mit dem sich die Geschwindigkeit eines Musikstücks aufs genaueste festhalten ließ. Beethoven fordert für den ersten Satz seiner *Eroica* „ganzer Takt nach Mälzels Metronom = 63“, was bedeutet, dass in einer Minute 63 Takte gespielt werden müssen. Meine Tempi, so meinte Beethoven, sind nicht Sache des Interpreten, sondern Teil der Komposition! Reduzieren wir für den ersten Satz der *Unvollendeten*, Schuberts Moderato-Anweisung folgend, dieses Vergleichstempo auf 54 Takte pro Minute, so entsteht aus diesem üblicherweise um einen Drittel langsamer musizierten Satz plötzlich eine sehr rasche, dramatische Szene, wie sie dem Komponisten ganz bestimmt vorgeschwebt hat. Alles andere macht für mich keinen Sinn!

Das zweite Thema, zunächst in den Celli über liegend pulsierender Bläserharmonik vorgetragen, verliert sich in einer Generalpause und führt in der Tat nirgendwo hin. Bruckners Zweite wird diesen Generalpausen- Gedanken zum ersten Mal wieder aufnehmen. Verloren und verlassen dekomponiert sich hier die Musik selbst und verweigert jeglichen Übergang. Nach dieser Stille schlägt völlig unangekündigt das Tutti des Orchesters mit ungehemmter Brutalität zu. Hier wäre das geflügelte Wort,

das man Beethovens Fünfter zuschreibt, passgenau: „So klopft das Schicksal an die Pforte“. Herzweh, Verlustschmerz und Untergang machen diesen Satz zu einem der verstörendsten der Musikgeschichte, knapp wie der Kopfsatz aus Beethovens Fünfter, rasch wie seine *Eroica*, theatralisch, opernhaf und damit noch heute gewöhnungsbedürftig, denn, bitteschön, wer kennt denn überhaupt den Opernkomponisten Schubert? Diese bisher so nie gehörte Musik steht der Ästhetik Giuseppe Verdis näher als den Prinzipien Joseph Haydns oder der Wiener Zeitgenossen.

Auch das Scherzo beginnt einstimmig (genauer genommen in Oktaven), wie später auch der letzte Satz mit seinen aufrührerischen Tonleitern. Von Anfang an reden die Posaunen hier ein gewichtiges Wort mit, wodurch diese Musik etwas brucknerisch klingt.

Nach dem 20. Takt fehlt die Fortsetzung der reingeschriebenen Partitur. Mit Hilfe des existierenden Particells kann man diesen Satz relativ authentisch zu Ende schreiben. Schwieriger wird es beim Trio. Die achttaktige unschuldige Melodie verlangt eine einfache Harmonisierung und eine ebenso schlichte Orchesterbegleitung. Ich konnte allerdings nicht widerstehen, in der Wiederholung dieses ersten Trio-Teiles eine kleine mit Pauken und Posaunen verschattete Mollvariante einzubauen. Um die nun gänzlich fehlende Fortsetzung nicht „nachempfinden“ zu müssen, bediente ich mich der Überleitungsmusik aus dem ersten Entre-Acte der *Rosamunde*, der einzigen Musik, die ich später für den vierten Satz nicht mehr verwende. Da ich jedoch Musik im

Dreivierteltakt benötigte – wir sind immer noch im Trio – transformierte ich die original im Viervierteltakt stehenden Sätzen in einen Dreiviertel. Das ging schadlos und führt nun wie im *Rosamunde*-Original direkt in die dort als Nummer 6 bezeichnete himmlische G-Dur-Musik. „Mein“ Scherzo hat nun – statt einer nachkomponierten Ergänzung – sogar zwei Trios aus originalem schönstem Schubert-Stoff. Mahler hätte sich gefreut ...

Der vierte Satz ist für mich der aufregendste der ganzen Sinfonie. Nach den gewaltig auffahrenden Tonleitern geht es zunächst relativ konventionell mit einem prominent den Bläsersatz bedienenden Rondo-Thema aufs angenehmste direkt ins Stück. Doch schon bald geschieht Ungeheures, vor allem in der Instrumentation. Wenn hohe Klarinetten und tiefste Posaune miteinander kombiniert werden, scheint Anton von Webern vor der Tür zu stehen, wie denn überhaupt der Posaunensatz auf eine bisher nie dagewesene Weise geformt wird. Auf historischen Instrumenten wird hier das kaum noch Mögliche ausgelotet, und auf modernen Instrumenten kann man das alles gar nicht mit der nötigen Transparenz spielen. Obwohl der Satz nach üblichem Kanon formstreu gebaut ist, wirkt er eher rhapsodisch. Ein Gedanke geht aus dem andern hervor, verändert sich und das Ganze permanent. Die Gesangsteile – wie Bruckner die entsprechenden Formabschnitte später nennen wird – sind ausgedehnt und von völlig anderem Licht und Klang als die ebenfalls doppelt vorhandenen ersten Themen. Hier gibt es keine Pausenüberlei-

tungen mehr, sondern rezitativische Gesten, die dramatisch, über ferne Tonarten modulierend die notwendigen Verbindungen herstellen. Vor der Coda habe ich mir erlaubt, eine kleine Schubert'sche Visitenkarte einzufügen, indem ich mit den identischen, der Stelle vorausgehenden, Harmonien das Thema des ersten Satzes zitiere. Das hätte Schubert so nicht getan, und selbst Schumann hätte Hemmungen gehabt, die zyklische Idee so offensichtlich zu unterstreichen. Wer mag, kann ja diese vier eingefügten Takte einfach überspringen. Persönlich mag ich diese Rückbesinnung, weil sie unterstreicht, wie in dieser großen Sinfonie alles zusammenhält und passt und der „Jupiter“-Tradition folgend aufs Ende zielt. Die allerletzte Stretta habe ich um vier wiederholte Takte verlängert und zu-

dem – entgegen der Lösung, die Schubert für seine *Rosamunde*-Musik nach Theaterusus gewählt hatte – nicht nach Dur gewendet. Diese rekonstruierte *Unvollendete* hat es nicht nötig, kurz vor Schluss noch per aspera ad astra geführt zu werden. Sie steht bereits am stürmischen Anfang im allerhellsten Licht, das sich im trostsuchenden Andante, dem rituellen Scherzo und dem pochenden, oft so zornigen vierten Satz nie verliert. Wenn h-Moll die Tonart der Entsagung ist, dann sind hier auch die schmerzlichsten Erfahrungen ohne Pomp und Zierrat zu elementarer Erkenntnis- Musik geraten und bedürfen keiner konventionellen Äußerlichkeit mehr. Was für ein Geschenk haben die Grazer 1823 von ihrem Franz Schubert erhalten! Dieses endlich auszupacken, ist die Aufgabe dieses Albums.

© Mario Venzago, 2017

SCHUBERT'S "UNFINISHED"

An old mystery story retold

Italics are used to indicate speculative passages.

The story so far

In 1823 the Graz Philharmonic Orchestra or, as it was then called, the Orchestra of the Styrian Music Society (I myself became its principal conductor 168 years later) invited Schubert to become an honorary member. Schubert was pleased to accept the invitation, not least because he hoped that it might offer him an opportunity to perform one of his major symphonies with a decent professional orchestra. Almost more important, however, was the chance of seeing the general manager of the Graz theatre and interesting him in one or more of his operas. Held in high esteem by the local orchestra, he had started work on no fewer than fourteen operas and Singspiels, but only two had previously been performed. As a present, he gave the company the fair copy of his opera *Alfonso und Estrella*, which he had completed that same year. Unfortunately the Graz theatre burnt down in December 1823, with the result that all plans were put on hold. *"You'll be hearing from us," the director claimed*, while advising the composer that the music numbers were in immoderately difficult keys involving too many sharps and flats. *"Dear Franz will have to simplify a good deal."* In the event it was not until 1854 that Liszt accepted the work for a production in Weimar. I myself conducted the first staged performances in modern times in Graz in 1991 – in the original keys, of course. And in the work's original form – not, as Wikipedia claims, in

a shortened version. Clearly in an optimistic frame of mind, Schubert generously presented the score of his brand-new Symphony in B minor to the orchestra and its principal conductor, Anselm Hüttenbrenner.

What can be impossible

Since we know only the first two movements of this symphony in their entirety, it soon became known as Schubert's *Unfinished* and the focus of all manner of legends. The fact that one of these movements is fast and the other one slow was deliberately overlooked, with the result that both movements were played at perversely slow speeds designed to invest them with the aura of a requiem and with the significance of the composer's "last words". Even today no one is particularly disturbed by the fact that Schubert lived five more happy years.

No one with even a modicum of common sense will claim that in 1822 Schubert sat down with the deliberate aim of writing an incomplete symphony, but just as nonsensical is the suggestion that he was so overwhelmed by the high quality of the first two movements that he no longer dared continue with the work. Nor is it conceivable that Schubert would have given his friend half a symphony as a present. To have done so would have been an inconceivable affront and the most blatant disregard for the

laws of common decency. Schubert wanted to advance his career, not to provoke those in a position to help him. A glance at the neatly written fair copy of the first two movements reveals that the second movement ends at the right-hand edge on a right-hand page. On turning over this page, we can see that the fair copy continues and leads directly into the third movement, a Scherzo. It is absurd to think that Schubert wrote out a fair copy of only the surviving twenty bars of this Scherzo because he had yet to compose the rest of the movement. No composer would have started a fair copy unless the whole work – or at least the relevant movement – was already completed. And the full score does indeed lack a continuation at this point. Moreover – and as we have already explained – it defies all logic to suggest, as even some astute observers have done, that Schubert found the third (and fourth) movement(s) so inferior to the other two that he removed the first two movements from the autograph score and destroyed the remainder. No one at that time would have accepted a two-movement torso as a present and then gone on to perform it. But the journey to Graz was undertaken with the specific aim of performing the piece. To repeat: *there is something grotesque about the suggestion that after Hüttenbrenner had hauled Schubert over the coals for the allegedly extremely poor quality of the two lost movements, the composer returned from Graz to Vienna so crushed by his friend's criticism that he withdrew into himself in order to write two new movements, only to fail in his attempt. There can have been no such critique.* Schubert

was held in the highest regard at this time, not least by his friends. To imply that for reasons of quality Hüttenbrenner rejected large parts of a symphony that was dedicated to him is simply inconceivable in the light of the respect, the loyalty and the friendship that he felt for Schubert. Schubert cannot have been snubbed in this way. And the suggestion that Schubert himself recognized that the third and fourth movements were not on the same level as the first two is no more than a malicious insinuation that is revealed for what it is by my own reconstruction of the two missing movements. Neither before nor afterwards did Schubert write a fourth movement that in my own view was more interesting. And it is doubly nonsensical to suggest – as done in the *Basler Zeitung* – that Schubert was too weakened by syphilis to be able to finish writing out the work. After all, he had already completed it. Otherwise – as we have already mentioned – he would not have taken it with him to Graz as a present. This is the first point. The second is that although Schubert was indeed being treated for syphilis, he lived for another five years after composing his “Unfinished” Symphony, five years which, in spite of his illness, he spent in full possession of his faculties.

What really happened

A good deal of material has survived that relates to the ostensibly lost Scherzo. As is well known, a complete sketch of this movement exists, just as it does of the first two movements. It resembles

a piano score and includes the bar numbers, the musical outlines, the melody and the bass, together with many other details. That this movement, like the first and last, begins with a weighty and – one is tempted to say “Brucknerian” – unison passage and manages in only a few brief strokes to complete the transition from the E major of the end of the second movement to the textbook D major of the Scherzo is little short of brilliant, the instrumentation and execution alike eliciting our amazement. If we submit to this vision, we shall be able to complete this movement convincingly on the strength of existing material. As for the Trio, it has to be conceded that only the first part has survived in the form of a monophonic melody. The sketch of the Trio and of the fourth movement appears to have ended up in another set of sketches and has so far failed to come to light. But we can propose at least a Schubertian solution to the blank pages with the help of music from *Rosamunde*, a score to which we shall return in due course. This allows us to complete the work without the need to write any new music “in the style of Schubert”. And it is clear from existing attempts to solve this problem that no one has yet succeeded in writing such music in a way that is truly convincing.

“Please return the fourth movement to me”

I imagine that on his return to Vienna from what in itself had been a successful visit to Graz in 1823, *Schubert found waiting for him a note* in which the general manager of the Theater an

der Wien invited him to write some incidental music at short notice for Helmina von Chézy’s play *Rosamunde*. What an opportunity! The Vienna Court Opera, too, might then be in Schubert’s sights. And the production of *Rosamunde*, although not a success, did indeed lead to a commission to write a work for this most prestigious of Viennese theatres. As we know, the resultant opera, *Fierrabras*, was abandoned after only a handful of rehearsals following the failure of Weber’s *Euryanthe* – a work based on a similar subject and with a libretto also by Helmina von Chézy – but this does not affect my underlying argument. Schubert had finally got his foot in the door of the international world of opera, and it would not be long before he was being named in the same breath as Rossini, a composer who for the last twelve months had been reducing Vienna to a frenzy of manic euphoria. In turn this raised the possibility that Schubert’s other operas would soon be heard in Vienna. The opportunity to write incidental music for Vienna was the chance of a lifetime. The only problem was that time was far too short. Not even Schubert could conjure up one and a half hours of music for soloists, chorus and orchestra at the drop of a hat, and so he cast round for some of his other music that he could reuse. The recently completed overture to *Alfonso und Estrella* was pressed into service and prefaced to the new work. And, of course, the fourth movement of his B minor Symphony needed only to be slightly altered in order for it to be reused in this urgent commission. Schubert would then have some sub-

stantial music to show for his pains, music, moreover, that would be altogether suitable for the time and place of its proposed performance.

“Dear friend,”

he wrote at once to Anselm Hüttenbrenner in Graz, “please return to me as quickly as possible the fourth movement of our B minor Symphony. I need it without delay as I have to cobble together some entr’actes for a commission for a play at the Theater an der Wien. Although I still have the whole score in my head and could write it all down straightaway, you know how difficult it is for me to prepare a fair copy on account of my eyesight. Also, the copyists could prepare the orchestral parts while I myself attend to the remaining numbers, especially the choruses, which will take a lot of time and effort. The first night is in only a few days. I’ll then send the score back to you.

Tip the coachman well and I’ll have everything this week.

Your Franz.”

Hüttenbrenner wasted no time in responding. He knew the incalculable value of his friend’s score and so he did not simply tear out the fourth movement or cut it out with a knife but carefully detached the individual gatherings and divided up the score in a way that meant that he did not need to split those signatures that belonged together. Nor did he have to damage any of the signatures. The fact that the fourth movement was written on the same type of paper as the third did not trouble him unduly as he was confident that he would soon receive back the section that he had removed.

We do not know why this did not happen. *But the aforementioned operation explains why the fair copy of the Scherzo breaks off after the second page at the very point where the new gathering begins. This makes perfect logical sense. In this way these sections from the wonderful B minor Symphony were returned to Vienna and were integrated into the score of Rosamunde, where they go far beyond the normal bounds of incidental music in terms of their instrumentation (the same as in the first two movements of the “Unfinished”), their symphonic style, their expansive format and their tonality. As such they are wonderful but unique foreign bodies.*

Hüttenbrenner to Schubert:

“Fourth movement sent off”

Unfortunately Hüttenbrenner also sent off the preceding pages of the Scherzo, which have been missing ever since. The fourth movement can be restored to its original symphonic form with a certain feel for the formal demands of the final movements of a symphony and a knowledge of the scale of Schubert’s final movements. This can be done without the need for serious speculation. All that we have to do is remove the relevant numbers from the incidental music to Rosamunde and carefully reassemble them. In Schubert’s day the rules whereby a work should develop along textbook lines were still valid, meaning that the second and third themes in a movement must be transposed when they return in the recapitulation. (Generally they reappear a

fourth lower than in the exposition or in a relative key.) And the same themes appear in the *Rosamunde* entr'actes in keys that are correct when judged from the standpoint of music theory, allowing them to fit into a symphonic movement in ways that conform to those rules. Such rules do not apply to incidental music, which proves that we are dealing here with works conceived along symphonic lines – specifically according to the rules of first-movement sonata form. Since these entr'actes are in B minor, which is not a key that a composer would voluntarily choose for a ballet or a play, we have further conclusive evidence that they originated in the world of symphonic music. And the fact that their instrumentation is identical to that found in the B minor Symphony may be taken as further proof of these movements' original provenance. If we integrate these into the symphony, then the various keys in which the themes appear may be treated as the scent marks that allow us to identify the correct points where they must occur when turned back into the symphony's final movement. We know, of course, that Schubert often ignored these rules relating to key relationships and that the recapitulation in his Fifth Symphony, for example, is not in the tonic but in the subdominant, but in spite of this we are surely on the right lines when we assume that he stuck to these rules here since the novel and revolutionary aspect of his B minor Symphony lies not in its flouting of conventional rules but – as I shall explain in a moment – in very different areas. As I have already said, Schubert wanted to advance his

career, not to be merely provocative. He wanted to command attention by virtue of his talent and genius, not by arbitrariness and anarchy.

Reconstruction

In short, it requires only a certain luck and understanding to piece together the fourth movement of the “Unfinished” Symphony from the existing music for *Rosamunde* and to do so, moreover, in a relatively convincing manner, whereas the missing sections of the Scherzo and Trio will probably always be lost. It remains a mystery where the section of the score *that Hüttenbrenner removed* may ultimately have ended up. He evidently did not receive back the section that he sent to Schubert but kept the two movements that he had retained, placing them in his bedside table for sake keeping. Posterity has accused him of failing to recognize their true value and of either forgetting about the score or wanting to pass it off as his own after a suitable period of time. One is reminded here of the legends that accrued to Mozart's *Requiem* following its composer's death. But we can place a very different interpretation on Hüttenbrenner's actions. The symphony was so valuable in his eyes that he wanted to keep it near him even at night, while knowing that in its present state he could not offer it to a publisher. Not even after Schubert's death would anyone want to publish a symphonic torso. But the time would come when he could risk a performance for his dead friend's sake. Of that he was certain.

And lo and behold! In 1865, by which date he was already ill, he received a visit from the composer Johann Herbeck, who was assistant Kapellmeister of the Vienna Hofkapelle. It is also something of a mystery why he was now willing to hand over a score that until then he had looked after as best he could. Hüttenbrenner was also one of only two people who had been present at Beethoven's death on 26 March 1827. He had cut a lock of Beethoven's hair from his head while he lay dying and kept it among his items of value until his death – presumably in his nightstand. It is assumed that Herbeck promised to perform some of Hüttenbrenner's works in Vienna in an attempt to coax him into finally relinquishing Schubert's priceless score. Whatever the facts of the matter, the two-movement fragment was performed in Vienna later that same year. Among the audience was almost certainly Anton Bruckner, whose works Herbeck was currently championing and promoting in the city. To examine the crucial influence of Schubert on Bruckner's music would take us far beyond the scope of this brief narrative.

The extraordinary qualities of Schubert's B minor Symphony

I hope that I have proved to the reader's satisfaction that the two surviving movements of Schubert's B minor Symphony are not two slow movements of a kind often found in funeral music. What Schubert invented – unprecedentedly sensational and novel, as it was – was not a slow first movement. Although Haydn had occasionally risked such a movement, albeit on a far smaller

scale, Schubert could not have used such a device for self-promotional ends, for a *trascinando* opening movement of a kind reminiscent of Mahler would have flown in the face of his audience's expectations and of contemporary aesthetic principles. No, what is so disturbingly new is the *opening* of the symphony. Instead of a slow introduction, what we hear is the first subject stated by the cellos and basses in unison. And these bars need to be taken at the same speed as the rest of the movement if they are to be properly integrated into the overall structure and not seem like an idea stuck on to the movement as an afterthought. Unfortunately almost no one does this. Only if these bars are not dragged can the inner storm music that typifies the movement as a whole – quiet, nervous, rapidly pulsating, dramatic and agitated – emerge naturally from this unison motto. It goes without saying that Schubert's performance instruction to take the movement *moderato* applies to the bar as a whole. His model is Beethoven's *Eroica*, which likewise moves very quickly, with the conductor beating one to a bar. Schubert's tempo – still relating to the whole bar – is slightly more moderate in comparison. In order to pre-empt any misunderstandings and prevent his interpreters from indulging in arbitrary choices, Beethoven specified the tempo of all his symphonies by means of a chronometer, or metronome, invented for him in 1815 by the Viennese clockmaker Johann Nepomuk Maelzel. He used it to prescribe the tempo of a piece of music as accurately as possible. In the case of the opening movement of his *Eroica* Sym-

phony, Beethoven demands “Whole bar according to Maelzel’s metronome = 63”, which means that sixty-three bars must be played every minute. Beethoven argued that his tempi were not the concern of the interpreter but a part of the composition. If we follow Schubert’s marking of *Allegro moderato* and reduce the tempo of his opening movement to 54 bars per minute, we find ourselves dealing with a very quick and dramatic scene, which is how the composer must have imagined it. It is normally taken about a third slower than this. But no other solution makes any sense to me.

The second subject is initially stated by the cellos over pulsating wind harmonies but loses its way in a full bar’s rest in the full orchestra and, indeed, it leads nowhere. Bruckner’s Second Symphony is the first to take up this idea of a full bar’s rest. Here the music, lost and abandoned, self-destructs and refuses to sanction a transition. This silence then gives way, completely unannounced, to an orchestral tutti of uninhibited brutality. One is reminded of a comment that Beethoven is reputed to have made about his own Fifth Symphony: “This is how fate knocks at the door!” Heartfelt anguish, the pain of loss and a sense of doom all make this movement one of the most disturbing in the whole of the symphonic repertory. It is as succinct as the opening movement of Beethoven’s Fifth and as swift as his *Eroica*, theatrical, operatic and, as a result, still something we need to get used to – after all, which of us can truly claim to know Schubert as an opera composer? Nothing like it had been heard before – it is far closer to the aesthetic of a composer like Giuseppe

Verdi than to the principles of Joseph Haydn or of Schubert’s Viennese contemporaries.

The Scherzo, too, begins *unisono* or, to be more exact, in octaves. And the same is true of the final movement with its mutinous scales. From the very beginning the trombones have a weighty contribution to make, investing the music – as we have already observed – with a Brucknerian note. The fair copy of the Scherzo breaks off after twenty bars. With the help of the existing short score we can complete this movement along relatively authentic lines. More problematical is the Trio. The innocent eight-bar melody demands a simple harmonization and an equally straightforward orchestral accompaniment. I was unable to resist the temptation to introduce into the repeat of the first section of the Trio a brief minor- key variant over which the timpani and the trombones cast their shaded sonorities. In order to avoid having to invent the music that follows, I have used the transition from the first entr’acte music from *Rosamunde*, the only music that I did not use for the fourth movement. Since I needed music in 3/4-time – we are still in the Trio –, I turned the 4/4 original into a passage in 3/4-time. This proved straightforward and, as in the original, the musical argument passes directly into the heavenly section in G major that appears as no. 6 in the *Rosamunde* incidental music. Instead of my having to write new music here, my Scherzo now has two Trios made up of some of the most beautiful music that Schubert ever wrote. Mahler would have been delighted.

For me the fourth movement is the most exciting in the whole symphony. After the powerfully ascending scales of the opening, the following passage is relatively conventional with a rondo subject that makes prominent use of the winds. But it is not long before something eerie occurs, above all in the instrumentation. When high clarinets and the lowest trombone are combined, then it seems almost as if Webern is waiting in the wings. Indeed, the trombone writing is like nothing ever heard before. By virtue of their ability to go to the very limits of what is technically possible here, period instruments are indispensable, for their modern equivalents are incapable of producing the requisite transparency. Even though the movement is constructed along the strictest possible lines as judged by the traditional formal canon, it creates a rhapsodic impression. One idea emerges from the previous one, constantly changing and, with it, transforming the whole. The cantabile sections – to use a Brucknerian term – are extensive and remarkable for a completely different light and sound from the first subjects that are likewise doubled. Here there are no longer any transitions marked by rests. What we find instead are dramatic, recitative-like gestures that create the necessary links by modulating to remote keys. Before the coda I have taken the liberty of introducing a brief Schubertian visiting card by quoting the opening movement's main theme with the same harmonies as those that precede this passage.

Schubert would not have done this, and even Schumann would have had misgivings about underscoring the cyclical idea in such an obvious way. Listeners so inclined may simply ignore these four additional bars – the technology used for the present album makes this option possible. For my own part, I like this backward glance as it underlines the way in which everything about this great symphony is not only held together but also fits together, building towards the end in the tradition of the “Jupiter” Symphony. I have repeated four bars in the final stretta and not modulated to the major, in that way flouting the solution that Schubert, following standard theatrical practice, adopted for his incidental music for *Rosamunde*. This reconstructed “Unfinished” Symphony does not need to pass from darkness into light shortly before the end in the *per aspera ad astra* tradition. It is already lit by the brightest light from first to last: from the tempestuous opening and consolation-seeking Andante to the ritual Scherzo and the pounding, often angry fourth movement. If B minor is the key of renunciation, then the most painful experiences are expressed here without pomp or extraneous trappings, turning them into an expression of elemental insight and no longer requiring any formal or conventional superficialities. What a gift the people of Graz received from Schubert in 1823! It is the task of this release finally to open this present.

Translation: *texthouse*



MARIO VENZAGO

Mario Venzago has been the principal conductor and artistic director of the Bern Symphony Orchestra since 2010 and an Artist in Association of Finland's Tapiola Sinfonietta since 2007. He was previously principal conductor or general music director of orchestras including the Indianapolis Symphony Orchestra, Gothenburg Symphony Orchestra, Basque National Orchestra in San Sebastián, Basel Symphony Orchestra, Graz Philharmonic Orchestra and the Graz Opera. Mario Venzago has conducted the Berlin Philharmonic Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Philadelphia Orchestra, Boston Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Filarmonica della Scala and the NHK Symphony Orchestra, Tokyo. He is a regular guest conductor with internationally renowned orchestras in Australia, Russia and Korea. Mario Venzago has collaborated with directors such as Ruth Berghaus, Peter Konwitschny and Hans Neuenfels. Several of his albums have won international awards such as the Grand Prix du Disque, the Diapason d'or and the Edison Award. A 2007 film about him, *My Brother, the Conductor*, directed by Alberto Venzago, received great recognition and prestigious awards. In the spring of 2015 he completed "The Other Bruckner", a project to record all ten Bruckner symphonies in collaboration with the label CPO.

KAMMERORCHESTER BASEL

The Basel Chamber Orchestra is recognised as one of the leading chamber orchestras in the international classical music scene. Invitations to the most important worldwide concert houses and festivals shape their agenda, as well as their own subscription concerts in Basel. Various recordings on classical labels like Sony, deutsche harmonia mundi and Warner Classics, many awarded with prestigious prizes, are witnesses to the excellent quality of the musical ensembles joy of playing together. Under the artistic direction of its own concert masters as well as under the musical direction of selected conductors, the Basel Chamber Orchestra presents its broad repertoire from baroque to contemporary music in about 80 performances a year.

The association of principal guest conductor, Giovanni Antonini with the ensemble makes for a fruitful collaboration. A highlight being the Beethoven cycle which the orchestra and the outstanding baroque specialist worked on together. “This is a part of the future” wrote the *NZZ* about the historically informed interpretation. They were awarded the prize of “Ensemble of the year” by ECHO Klassik in 2008. The Basel Chamber Orchestra alternating with the Italian Ensemble Il Giardino Armonico will perform and make recordings under the baton of Antonini, all of Haydn’s 107 symphonies up until the year 2032.

G010003699204U

