

Vorwort

Am 31. März 1824 schrieb Franz Schubert (1797–1828) dem befreundeten Maler Leopold Kupelwieser, der sich damals in Rom aufhielt: „In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumental-Sachen, denn ich componirte 2 Quartetten für Violinen, Viola u. Violoncelle u. ein Octett, u. will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen“ (*Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel etc. 1964, S. 235). Vorbild für dieses Ziel nach den beiden abgebrochenen Symphonie-Versuchen in E-dur (1821) und h-moll (1822, die „Unvollendete“) war natürlich der von Schubert grenzenlos bewunderte Beethoven, und so ist es kein Zufall, dass im nächstfolgenden Satz des Briefes von einem geplanten Konzert die Rede ist, in dem Beethoven zusammen mit anderen Werken eine neue Symphonie (gemeint ist die Neunte) dem Wiener Publikum vorstellen will.

Auch für das im Februar begonnene und laut Datierung am Ende des Partiturographen am 1. März 1824 vollendete Oktett F-dur D 803 stand ein Werk Beethovens Pate: dessen 1799 entstandenes Septett Es-dur op. 20. Schuberts mutmaßlicher Auftraggeber war Ferdinand Graf Troyer, der Obersthofmeister des Erzherzogs Rudolph (vgl. Heinrich Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865, S. 323 f.), der sich vielleicht sogar ausdrücklich ein Gegenstück zu der damals bereits sehr beliebten Komposition Beethovens gewünscht hatte. Die Analogien reichen von der Besetzung – bei Schubert tritt lediglich eine weitere Violine zu Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Cello und Kontrabass hinzu – über die langsamen Einleitungen in den Ecksätzen bis hin zur sechsteiligen Satzfolge. Den nachdrücklichsten Unterschied zu Beethovens noch ganz in der Tradition des Diver-

timento stehendem Septett bezeichnet der teilweise ernste oder (im Andante molto des Schlusssatzes) sogar düstere Ausdruck. Als Erklärung haben die Biographen auf die Befindlichkeit Schuberts hingewiesen, die der Komponist im erwähnten Brief sehr offen äußerte: „Denk Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, u. der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht, denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu Nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe u. Freundschaft nichts biethen als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist?“ (*Dokumente*, S. 234).

Dass sich Schubert den Weg zur großen Symphonie mittels größer besetzter Kammermusik bahnen wollte, mag nur auf den ersten Blick ungewöhnlich anmuten. Dienten die Quartette – im Februar/März 1824 entstanden jene in a-moll D 804 („Rosamunde“) und d-moll D 810 („Der Tod und das Mädchen“) – vor allem zur Vervollkommnung des mehrstimmigen Satzes, so konnte er mit dem Oktett zusätzlich den Wechsel der Klangfarben erproben. Die Streicher werden, ungeachtet der virtuoseren Aufgaben der ersten Violine vor allem in den Ecksätzen, eher als homogener Klangkörper behandelt. Klarinette, Fagott und Horn, gleichsam als Vertreter der verschiedenen Bläsergruppen des Orchesters, nehmen dagegen stark differenzierte Rollen wahr. Die Klarinette wird als Soloinstrument bevorzugt, was wohl nicht nur mit der ausgeprägten klanglichen Differenzierung ihrer verschiedenen Register zu tun hat, sondern auch damit, dass Graf Troyer ein vorzüglicher Amateur-Klarinettist war. Das Horn tritt solistisch dagegen nur an besonderen Stellen in Aktion, und das noch ganz auf die Bass-Verstärkung zugeschnittene Fagott bleibt weitgehend im Hintergrund.

Im Frühjahr 1824 soll es im Hause des Auftraggebers zu einer privaten Aufführung gekommen sein (vgl. hier-

zu Kreißle von Hellborn, *Schubert*, S. 324). Über die Wirkung ist nichts bekannt, jedoch dürfte Schubert die Komposition durchaus geschätzt haben, denn er bot sie zusammen mit anderen Werken am 12. August 1826 den Leipziger Verlagen Probst sowie Breitkopf & Härtel zur Veröffentlichung an – beide Male aber vergeblich. Seine „Hoffnung, daß Ihnen mein Nahme nicht ganz unbekannt“ sei, wie es in den nahezu gleichlautenden Briefen heißt, erfüllte sich nicht. Breitkopf & Härtel ließen in ihrer Antwort vom 7. September Schubert wissen, dass sie „mit dem merkantilen Erfolge Ihrer Kompositionen noch ganz unbekannt sind und Ihnen deshalb mit dem Erbieten einer bestimmten pekuniären Vergütung [...] nicht entgegenkommen können“ (*Dokumente*, S. 371 f., 374). Auf eine Verlegung einiger Klavierstücke ohne Honorar zur Erprobung seines Marktwerts ließ sich Schubert allerdings nicht ein, sodass das Oktett wie viele andere Kompositionen zu Lebzeiten ungedruckt blieb und dementsprechend der vorliegenden Edition als einzige Quelle das in der Wienbibliothek im Rathaus aufbewahrte Autograph zugrunde liegt.

Die Handschrift gelangte 1830 in den Besitz des Wiener Verlegers Anton Diabelli, die Erstausgabe des Oktetts (in Stimmen) mit der postumen Opuszahl 166 erschien aber erst 1853 bei Diabellis Nachfolger Carl Anton Spina – jedoch ohne Menuett und Variationsatz, in dem Schubert ein eigenes Thema aus seinem Singspiel *Die Freunde von Salamanca* D 326 (1815/16) verwendet hatte. Zu den Kürzungen dürfte die Kritik beigetragen haben, die der einzigen öffentlichen Aufführung des Oktetts zu Lebzeiten Schuberts am 16. April 1827 im Wiener Musikvereinssaal im Rahmen der Abonnement-Quartette von Ignaz Schuppanzigh folgte: „Herrn Schuberts Composition ist dem anerkannten Talente des Autors angemessen, lichtvoll, angenehm und interessant; nur dürfte die Aufmerksamkeit der Hörer durch die lange Zeitdauer vielleicht über die Billigkeit in Anspruch genommen seyn“

(*Wiener allgemeine Theaterzeitung*, Nr. 50, 26. April 1827, S. 203). Erst zu Beginn der 1870er-Jahre erschien die Komposition in vollständiger Gestalt bei dem Nachfolger Spinass in Wien, Friedrich Schreiber, und wurde wenig später von C. F. Peters in Leipzig (Partitur, Stimmen und vierhändige Bearbeitung) übernommen. Namentlich die Aufführungen Schubert'scher Kammermusik unter der Leitung von Josef Hellmesberger in Wien, der das Oktett in einer Soiree am 29. Dezember 1861 als „Novität“ ankündigte, hatten inzwischen neues Interesse an dem in Vergessenheit geratenen Werk geweckt. Es wurde danach rasch beliebt und galt schon um 1900 Richard Heuberger (*Franz Schubert*, Berlin 1902, S. 66) zufolge als „eines der erfindungsreichsten, klangschönsten Werke der Kammermusikliteratur“.

Genauere Erläuterungen zur Quelle und zu Fragen des Notentexts finden sich in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe.

Für die freundliche Bereitstellung von Kopien des Autographs sei der Wienbibliothek im Rathaus gedankt.

München, Frühjahr 2014
Peter Jost

Preface

On 31 March 1824 Franz Schubert (1797–1828) wrote as follows to his friend Leopold Kupelwieser, a painter who at the time was living in Rome: “I’ve done little new with regard to songs, but I’ve been trying my hand at several instrumental things, for I have composed 2 quartets for violins, viola and cello and an octet and want to write one more quartet – in general this is how I want to prepare my way

towards a large-scale symphony” (*Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, collected and with a commentary by Otto Erich Deutsch, Kassel etc., 1964, p. 235). Schubert’s model here – after having abandoned two symphonic attempts in E major (1821) and b minor (1822, the “Unfinished”) was naturally Beethoven, for whom his admiration was boundless. Thus it is no coincidence that the next sentence in this letter mentions a planned concert in which Beethoven, along with other works, would present a new symphony (the 9th) to the Viennese public.

Schubert’s Octet in F major D 803, begun in February and completed on 1 March 1824 (according to the date on the autograph score), also took a work by Beethoven as its model: his Septet in Eb major op. 20 from 1799. Schubert’s Octet was probably commissioned by Count Ferdinand Troyer, the Lord Steward (“Obersthofmeister”) of Archduke Rudolph (cf. Heinrich Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Vienna, 1865, pp. 323f.). He may even have expressly desired a companion piece to Beethoven’s work, which was already very popular at the time. The analogies between the two works range from their instrumental combination – Schubert merely adds another violin to the ensemble of clarinet, bassoon, horn, violin, viola, cello and double bass – to the slow introductions in their outer movements, and their overall six-movement layout. The most emphatic difference to Beethoven’s Septet – which was still very much in the older divertimento tradition – is the more serious tone adopted by Schubert in places (in the *Andante molto* of the final movement, that serious tone even becomes *sombre*). Biographers have sought an explanation for this in Schubert’s condition at the time, to which he also refers quite openly in the above-cited letter: “Think of a man whose health will never again be good, and who out of despair over this keeps making things worse instead of better; think of a man, I say, whose most brilliant hopes have come to nothing, to whom the joy of love and friendship offers nothing but pain at best, and to

whom enthusiasm for the beautiful (at least of the inspiring kind) threatens to vanish; then ask yourself if that is not a miserable, unhappy man?” (*Dokumente*, p. 234).

The fact that Schubert wanted to progress to large-scale symphonic form by means of large-scale chamber music might seem unusual only at first glance. Whereas his quartets served above all to help him perfect the art of composition of several independent parts (in February/March 1824 he wrote the Quartet in a minor D 804, the “Rosamunde”, and the Quartet in d minor D 810, “Death and the maiden”), in his Octet he was also able to explore shifting tone colours. With the exception of the virtuoso tasks assigned to the first violin, particularly in the outer movements, the strings are generally treated as a homogenous body of sound. By contrast, the clarinet, bassoon and horn – serving as they do as “representatives” of the different wind groups of the orchestra – are assigned highly differentiated roles. The clarinet is preferred as a solo instrument, which is presumably not just on account of the decidedly different timbres of its various registers, but also because Count Troyer was an excellent amateur clarinetist. The horn, on the other hand, only takes a solo role in specific passages, while the bassoon is kept largely in the background, serving throughout as a means of strengthening the bass line.

A private performance of the Octet is thought to have taken place in early 1824 in the house of Count Troyer (cf. Kreißle von Hellborn, *Schubert*, p. 324). Nothing is known about how it was received, but Schubert must have been thoroughly pleased with it, for on 12 August 1826 he offered it along with other works to the two Leipzig publishers Probst and Breitkopf & Härtel. Both refused it, however. His “hope that my name will not be completely unknown to you”, as he wrote in his two (very similar) letters, proved futile. In their answer of 7 September, Breitkopf & Härtel informed Schubert that they were “still completely unaware of the mercantile success of your compositions

and thus cannot comply by offering a specific pecuniary compensation” (*Dokumente*, pp. 371 f., 374). The idea of having several piano pieces published without fee as a means of testing his market value was rejected by Schubert, with the result that the Octet as many other works remained unpublished during his lifetime. Thus the sole source for the present edition is the autograph, held today in the Wienbibliothek im Rathaus in Vienna.

This manuscript came into the possession of the Viennese publisher Anton Diabelli in 1830. However, the first edition of the Octet (in parts), assigned the posthumous opus number 166, was only published in 1853 by Diabelli’s successor Carl Anton Spina. The Menuett was omitted, however, as was the variation movement in which Schubert had used a theme from his own *Singspiel Die Freunde von Salamanca* D 326 of 1815/16. This shortening might have been the result of criticism levelled at the work following its only public performance during Schubert’s lifetime, on 16 April 1827 in the Musikvereinsaal in Vienna at a subscription concert of Ignaz Schuppanzigh’s quartet: “Mr *Schubert’s* composition is worthy of the recognised talent of its author. It is light, pleasant and interesting; but its long duration might have been a burden on the attention of the listeners” (*Wiener allgemeine Theaterzeitung* no. 50, 26 April 1827, p. 203). Not until the early 1870s was the complete work published by Spina’s successor in Vienna, Friedrich Schreiber, and it was taken over by C. F. Peters in Leipzig shortly afterwards (in score, parts and an arrangement for piano duet). The performances of Schubert’s chamber music under the direction of Josef Hellmesberger in Vienna, who announced the Octet as a “new work” at a soirée of 29 December 1861, had in the meantime awakened new interest in this somewhat forgotten work. It soon became popular thereafter and by 1900 Richard Heuberger could write of it (in his *Franz Schubert*, Berlin, 1902, p. 66) as “one of the most inventive, most beautiful works in the chamber music repertoire”.

More precise explanations about the source and about matters regarding the musical text can be found in the *Comments* at the end of the present edition.

We are grateful to the Wienbibliothek im Rathaus for kindly providing copies of the autograph.

Munich, spring 2014
Peter Jost

Préface

Le 31 mars 1824, Franz Schubert (1797–1828) écrivait à son ami peintre Leopold Kupelwieser alors en séjour à Rome: «Je n’ai pas fait grand-chose de nouveau pour ce qui concerne les lieder, par contre, je me suis essayé à différentes pièces instrumentales, j’ai composé 2 quatuors pour violons, alto et violoncelle et un octuor, et je projette d’écrire encore un quatuor, car c’est de cette façon que je veux me frayer un chemin vers la grande symphonie» (*Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, rassemblés et commentés par Otto Erich Deutsch, Cassel, etc., 1964, p. 235). Après deux premières tentatives interrompues, l’une en Mi majeur (1821) et l’autre en si mineur (1822, l’«Inachevée»), Schubert, qui vouait à Beethoven une admiration sans bornes, choisit naturellement ce dernier comme modèle pour atteindre son objectif. Ce n’est donc pas un hasard si la phrase suivante de la lettre évoque un concert au cours duquel Beethoven a l’intention de présenter au public viennois, parmi d’autres œuvres, une nouvelle symphonie (en l’occurrence la neuvième).

Commencé en février et achevé le 1^{er} mars 1824 comme l’indique la date figurant à la fin du manuscrit autographe, l’Octuor en Fa majeur D 803 s’inspire également d’une pièce de Beet-

hoven: son Septuor op. 20 en Mi^b majeur composé en 1799. On pense que l’œuvre de Schubert fut commanditée par le comte Ferdinand Troyer, Grand Maître de la maison de l’archiduc Rudolph (cf. Heinrich Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Vienne, 1865, pp. 323 s.), et que ce dernier aurait peut-être même exprimé le souhait d’y trouver un pendant à l’œuvre alors très en vogue de Beethoven. Les similitudes vont de la formation – chez Schubert, seul un violon s’ajoute à la formation pour clarinette, basson, cor, violon, alto, violoncelle et contrebasse du septuor – à la structure en six mouvements, en passant par les introductions lentes des deux mouvements extrêmes. Par rapport à l’œuvre de Beethoven encore entièrement ancrée dans la tradition du divertimento, la différence la plus notable réside dans le ton parfois sérieux, voire sombre (notamment dans l’Andante molto du mouvement final). Pour l’expliquer, les biographes évoquent l’état d’esprit de Schubert au moment de la composition, dont il parle lui-même très ouvertement dans la lettre citée ci-dessus: «Imagine un homme dont la santé ne sera plus jamais vraiment bonne et qui de désespoir rend les choses toujours plus difficiles au lieu de les alléger, imagine un homme, dis-je, dont les plus brillants espoirs ont été anéantis, à qui le bonheur de l’amour et de l’amitié n’apporte au mieux que souffrance, pour qui l’enthousiasme pour la beauté (ou du moins l’inspiration qu’elle génère) menace de disparaître, et demande-toi s’il ne s’agit pas là d’un homme misérable et malheureux?» (*Dokumente*, p. 234).

Il peut sembler inhabituel que Schubert ait voulu se frayer un chemin vers la grande symphonie par le biais de la musique de chambre en grande formation, mais seulement à première vue. En effet, si les quatuors – en février/mars 1824 furent composés ceux en la mineur D 804 («Rosamunde») et ré mineur D 810 («La jeune fille et la mort») – lui permirent avant tout de parfaire l’écriture à plusieurs voix, l’Octuor lui offrit en plus l’occasion de tester différentes couleurs sonores. Si l’on fait ab-

straction du rôle virtuose attribué au premier violon, en particulier dans les mouvements extrêmes, les cordes sont traitées davantage comme un corps homogène. Par contre, la clarinette, le basson et le cor, à l'image des différents groupes d'instruments à vent de l'orchestre, jouent des rôles bien distincts. La clarinette est hissée au rang d'instrument soliste, ce qui a vraisemblablement un rapport non seulement avec les sonorités contrastées de ses différents registres, mais aussi avec le fait que le comte Troyer était un excellent clarinetiste amateur. Les apparitions du cor en tant que soliste sont relativement circonscrites tandis que le basson, encore entièrement dévolu au soutien de la basse, reste largement à l'arrière-plan.

Il semble qu'il y ait eu au printemps 1824 une exécution privée de l'Octuor au domicile du commanditaire (cf. Kreißle von Hellborn, *Schubert*, p. 324). On ne sait rien de l'effet produit sur les auditeurs, mais il semble que Schubert ait été satisfait de son œuvre puisqu'il la proposa avec d'autres œuvres le 12 août 1826 aux éditeurs Probst et Breitkopf & Härtel à Leipzig – les deux fois sans succès. L'«espoir que mon nom ne vous est pas tout à fait inconnu» ainsi qu'il l'exprime dans les lettres rédigées de manière quasi-identique, ne se réalisa pas. Dans leur réponse du 7 septembre, Breitkopf & Härtel informèrent Schu-

bert qu'ils «n'avaient pas connaissance des succès commerciaux de [ses] compositions et de ce fait, ne pouvaient proposer de compensation financière» (*Dokumente*, pp. 371 s., 374). De son côté, Schubert ne se laissa pas convaincre de confier gracieusement quelques-unes de ses pièces pour piano à titre d'essai commercial, si bien qu'à l'instar de nombre de ses compositions, son Octuor resta inédit de son vivant. De ce fait, l'autographe conservé à la Wienbibliothek im Rathaus de Vienne constitue l'unique source sur laquelle repose la présente édition.

Le manuscrit entra en possession de l'éditeur viennois Anton Diabelli en 1830, mais la première édition de l'Octuor (matériel) portant le numéro d'opus posthume 166, ne parut qu'en 1853 chez Carl Anton Spina, successeur de Diabelli – toutefois sans le menuet ni les variations pour lesquelles Schubert avait utilisé l'un des thèmes tiré de son singspiel *Die Freunde von Salamanca* D 326 (1815/16). La critique parue après l'unique exécution publique de l'Octuor du vivant de Schubert le 16 avril 1827 à la Wiener Musikvereinsaal dans le cadre des quatuors abonnement d'Ignaz Schuppanzigh, semble avoir joué un rôle dans ces coupes: «La composition de Monsieur *Schubert* est à la mesure du grand talent de son auteur, lumineuse, agréable et intéressante; mais peut-être l'attention des auditeurs est-elle sollicitée davantage qu'à

l'accoutumée au regard de sa longue durée» (*Wiener allgemeine Theaterzeitung*, n° 50, 26 avril 1827, p. 203). Il fallut attendre le début des années 1870 pour que l'œuvre soit publiée dans sa totalité par le successeur de Spina à Vienne, Friedrich Schreiber. Elle fut reprise peu de temps après par C. F. Peters à Leipzig (partition, matériel et arrangement à quatre mains). Entre temps, les exécutions de la musique de chambre de Schubert, notamment sous la direction de Josef Hellmesberger à Vienne, qui présenta l'Octuor comme une «nouveau» lors d'une soirée musicale le 29 décembre 1861, avaient éveillé un nouvel intérêt pour cette œuvre tombée dans l'oubli. Elle connut alors aussitôt le succès, considérée déjà vers 1900 par Richard Heuberger (*Franz Schubert*, Berlin, 1902, p. 66) comme «l'une des œuvres les plus inventives, aux sonorités les plus belles parmi le répertoire de musique de chambre».

Des explications plus précises et plus détaillées à propos de la source et des questions relatives à la partition figurent dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition.

Nous remercions la Wienbibliothek im Rathaus pour l'aimable mise à disposition de copies du manuscrit autographe.

Munich, printemps 2014
Peter Jost