

Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 18 (1957)

Heft: 11-12

Artikel: Le mystère de la symphonie "inachevée" de Franz Schubert [fin]

Autor: Cherbuliez, A.-E.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-955998>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ehrenmitglied Kapellmeister *G. Feßler-Henggeler*, Baar, Präsident der Musikkommission des EOV, feierte am 5. November 1957 in voller Rüstigkeit den 75. Geburtstag. Der EOV sandte dem verdienten Förderer unserer Sache telegraphische Glückwünsche.

Ehrungen. Die Delegiertenversammlung 1957 ernannte Herrn Prof. Dr. A. E. Cherbuliez, Zürich, in Würdigung seiner großen Verdienste um die Entwicklung und Förderung der Liebhaberorchester zum Ehrenmitglied des Eidg. Orchesterverbandes. Wir verweisen diesbezüglich auf Nr. 5/6 und 7/8 1957 der «Sinfonia».

Verbandsorgan. Das offizielle Organ «Sinfonia» erschien im Berichtsjahre in 6 Doppelnummern. Nebst lehrreichen Artikeln und den offiziellen Mitteilungen des Zentralvorstandes enthielt dieses auch die Konzertprogramme unserer Sektionen. Auf Gesuch des Verlegers hin stimmten die Delegierten einer Erhöhung der Abonnementspreise zu.

Allgemeines. Am Schlusse unseres Berichtes angelangt, bleibt uns nur noch eine Dankespflicht abzustatten und zwar allen Sektionsvorständen, Dirigenten und Aktivmitgliedern für ihren Einsatz und ihre Treue zur Musik und zum Verband. Ganz besondern Dank schulden wir den Bundes-, Kantons-, Gemeinde- und kirchlichen Behörden, wie allen Passivmitgliedern, Gönnern und Konzertbesuchern für die dem Verbands und seinen Sektionen erwiesene moralische und finanzielle Unterstützung. Der Musikkommission, dem Redaktor und dem Verleger des Organs, wie meinen Kollegen im Zentralvorstand danke ich für die schöne und ersprießliche Zusammenarbeit zum Wohle des EOV.

Bern, den 15. Januar 1958

Eidg. Orchesterverband. Der Zentralpräsident: *R. Botteron*

Le mystère de la symphonie „inachevée“ de Franz Schubert (Fin)

Tous ceux qui ont entendu ou joué la symphonie inachevée de Franz Schubert portent dans leur mémoire le souvenir de quelques mesures mystérieuses par lesquelles le premier Allegro débute et qui font entendre dans le grave de la contre-octave et de la première octave et dans un pianissimo strict un motif à l'unisson, exécuté par les violoncelles et les contrebasses, descendant avec un geste résigné et presque douloureux du si au fa dièse. En l'entendant pour la première fois, il est difficile d'en tirer une signification tant soit peu nette. Le dessin mélodique de ces huit mesures accuse parcontre très clairement le ton de si mineur et cette mélodie dont il est difficile de nier le caractère lu-

gubre, s'arrête pendant les trois dernières mesures sur la quinte (fa dièze) du ton principal comme si elle voulait se perdre dans une solitude lointaine et désespérée. Mais on n'a pas le temps de réfléchir; dès la neuvième mesure un bruissement soutenu par des rythmes des cordes graves qui ressemblent singulièrement à celui par lesquels débute la 5^e symphonie de Beethoven et qui semblent en être un écho étouffé, remplace ce premier motif obscur pour former l'accompagnement d'une belle mélodie interprétée par les hautbois et les clarinettes, au souffle long et au dessin sinueux, elle aussi en si mineur, qui, indubitablement, représente le premier thème d'une construction bithématique correspondant très exactement au cadre classique de la forme-sonate. Bientôt, on a complètement oublié l'élément mélodique si effacé qu'on avait entendu au début de ce mouvement et qui, en fait, ne semble être qu'une simple petite introduction, un véritable «impromptu» à la Schubert, quelque chose qui a vite passé par la tête de l'auteur et qui, désormais, ne jouera plus aucun rôle dans ce mouvement. Les accents tendus du fameux accord de dominante avec la neuvième mineure formant une dissonance âpre avec le son fondamental (fa dièze, la dièze, ut dièze, mi, sol), les nuances dramatiques du *ffz*, le charme gracieux et typiquement viennois du deuxième thème en sol majeur, l'admirable épilogue de l'exposition construit en écriture polyphonique imitative sur un motif du deuxième thème attirent toute l'attention de l'auditeur et le conduisent vers une atmosphère sonore présentant un mélange particulièrement séduisant d'éléments tragiques, de lyrisme et d'effluve romantiques.

Voilà que la partie médiane de ce mouvement commence (à la 110^{ème} mesure) et tout le monde s'attend de droit à y retrouver, entièrement ou en fragments représentés par certains motifs, les deux thèmes que l'exposition avait présentés, placés maintenant dans de nouvelles situations musicales, portés vers d'autres tons selon la manière bien connue des maîtres de la symphonie classique et d'après le modèle que Schubert lui-même avait établi, en cela un successeur fidèle des Classiques viennois et particulièrement de Beethoven, son voisin dans le même quartier de Vienne pendant plus de dix ans, dans ses six symphonies précédentes.

Mais, qu'entendons-nous? D'abord, encore une fois l'accord de neuvième mineure susmentionné et, à notre grand étonnement, à partir de la mesure 114, subitement une reprise du motif mystérieux du début qui, au cours de toute l'exposition, n'avait plus jamais été cité. Mais cela est peut-être une simple réminiscence tout à fait passagère et futile, explicable et pardonnable chez un «romantique»? Point du tout et au contraire: A partir de la mesure 122 Schubert développe à l'aide des deux premières mesures du motif initial un tableau symphonique grandiose en partant de mi (mesures 122, 124, 128, 170 et surtout 176) et en y mêlant avec une opiniâtreté vraiment effrayante ce même accord de neuvième mineure (principalement de 134 à 145).

Déjà au cours de l'exposition, un groupe de trois trombones avaient souligné, à côté des cors et des trompettes, de leurs sons vigoureux les moments les plus dramatiques; mais maintenant tous les cuivres se mettent à la tête de

l'orchestre pour entonner avec une puissance presque surhumaine le motif du début qui avait semblé si éphémère et qui s'avère maintenant être la matière thématique la plus importante de tout le mouvement puisque l'auteur l'a placée au centre de son développement. Par contre, on ne trouve aucune trace des deux thèmes de l'exposition; ils semblent comme engouffrés à la fin de l'exposition.

Ce développement du premier mouvement de la symphonie inachevée montre une qualité à laquelle le symphoniste Schubert ne nous avait pas accoutumés: la concentration quasi beethovenienne (tout en n'imitant naturellement point du tout Beethoven, car l'atmosphère de ce développement reste nettement romantique). A partir de la mesure 209 les énergies vitales du développement sont brisées, de nouveau l'accord de neuvième mineure s'établit (215) pianissimo et à la mesure 218 la réexposition reprend exactement comme l'exposition à la neuvième mesure. Après l'épilogue (de 312 à 327) la coda du mouvement commence et, cette fois de nouveau, c'est le tour du motif initial qui revient plusieurs fois (de 328 à 335, 336, 338, 352, 354, 356, 358, 360, 362) en formant une sorte de deuxième développement dont l'expression reste celle d'une douleur déchirante, d'une résignation désespérée.

Nous ignorons toujours les raisons profondes pour lesquelles Schubert a décidé de donner cette importance toute particulière à un motif qui ne joue aucun rôle dans l'exposition et dans la réexposition, mais qui remplit complètement le développement et la coda d'un grand mouvement symphonique. Voulait-il faire comprendre, par cela, que la construction bithématique de l'exposition n'était pour lui qu'une formule conventionnelle et qu'il se réservait le droit d'insérer dans son développement un germe isolé et étranger aux deux thèmes, apparaissant d'abord comme une ombre à peine perceptible au début, mais grandissant au cours du développement à un format gigantesque? C'est là que réside le mystère et en constatant l'importance de ce motif initial on ne l'a point du tout résolu. Mais ce qui est certain c'est que le jeune symphoniste viennois qui avait 25 ans quand il a composé cette œuvre, destinée à rester immortelle, avait déjà éprouvé tout le désespoir et toutes les nostalgies qui peuvent peser sur une âme humaine et avait compris en même temps le grand art de Beethoven de développer les cellules génératrices de la langue musicale en montrant leurs forces vives, leur vitalité latente. Ne voulant et ne pouvant peut-être pas se défaire définitivement de la tradition classique par laquelle il avait été formé, Schubert a peut-être essayé une synthèse entre la forme-sonate stricte et cette technique libre évolutive. C'est de nouveau Beethoven qui en avait donné un exemple frappant en construisant le premier mouvement de sa 5^e symphonie en ut mineur selon le type de forme-sonate avec toutes ses particularités, mais en faisant évoluer le discours musical du commencement jusqu'à la fin par la présence quasi permanente du fameux motif à quatre sons du début (sol, sol, sol, mi bémol). Mais tout ceci n'est que hypothèse et peut-être n'est-il point du tout désirable d'éclaircir d'une façon trop rationaliste le mystère que contient la sympho-

nie inachevée de Schubert. Mais il nous semble que, connaissant la fonction de son motif au début par rapport au développement et à la coda, l'interprétation en pourrait tirer certaines directives en s'approfondissant et en disposant les accents dramatiques d'une part et de résignation d'autre part avec plus de conviction.

A.-E. Cherbuliez

Ein Musiklexikon der Welt

Seit einigen Jahrzehnten haben mehr und mehr Musikschriftsteller und Musikgelehrte sich bemüht, den Blick auch auf das frühere und jetzige Musikgeschehen *außerhalb Europas* zu richten. Die verschiedensten Arten der orientalischen Musik, vom nahen bis zum fernen Osten, wurden näher untersucht, und Europäer versuchten, sich in den Geist, die Empfindungswelt, die theoretischen Grundlagen und die Aufführungspraxis dieser außereuropäischen Musikkulturen einzufühlen. Die arabische Musik, deren Einflußbereich vom Nordrand Nordafrikas (auch im südlichen Spanien!) über Aegypten bis zu den kleinasiatischen arabischen Staaten (Syrien, Transjordanien, Irak usw.) und zur eigentlichen arabischen Halbinsel (Saudiarabien, Yemen) reicht, die persische (iranische), indische, siamesische, indonesische und schließlich japanische, tibetanische und chinesische Musik, sie alle füllen riesige geographische Räume, aber auch zum Teil tausendjährige Zeitspannen aus und können unmöglich mit europäischen Maßstäben gemessen werden. Dazu kommen die vielschichtigen afrikanischen Negermusikkulturen, die Musik Abessiniens, viele primitive Musikarten bis nach dem fernen Australien.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts ist auch der ungeheure amerikanische Kontinent bedeutungsvoll in den europäischen Blickkreis getreten. Dabei haben Nord- und Südamerika (zusammen mit Zentralamerika und Mexiko) ganz verschiedene Musikentwicklungen durchgemacht, wenn sie auch gemeinsame Elemente aufweisen, wie etwa die Indianer- und Negermusik. Aber auch in Europa selbst sind viele Teile der europäischen Musikkultur sachlich und geschichtlich nur sehr undeutlich geblieben, wurden zu wenig beachtet, und dies verhinderte, daß die Spezialisten wie auch der gebildete Musikfreund und der praktische Musiker einen einigermaßen vollständigen Ueberblick über das jahrhundertealte, überaus reiche europäische Musikschaffen erhalten konnten. Die auf riesige Räume verteilte slavische Musik, die Musikkulturen der skandinavischen, britischen, der Balkanvölker, der Türkei (die ja auch zu Europa gehört!), vor allem die Musik der iberischen Halbinsel (also Spaniens und Portugals) blieben teilweise in Zentraleuropa bis auf den heutigen Tag fast unbekannt (und vielfach auch umgekehrt). Endlich zeigte sich — und das gehört aus verschiedenen Gründen zu den bedeutungsvollsten Erweiterungen des europäischen Musikwissens — auch eine allmähliche Einsicht in die überaus große Wichtigkeit der lateinamerikanischen Musikkulturen, wobei wohl