

Edition Eulenburg
No. 556

BIZET

SYMPHONY
C major/C-Dur/Ut majeur



Eulenburg

GEORGES BIZET

SYMPHONY

C major/C-Dur/Ut majeur

Edited by/Herausgegeben von
Hans-Hubert Schönzeler



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface	III
Editorial comment	III
Vorwort	V
Zum Notentext	VI
Préface	VII
Sur le Texte	VII
I. Allegro vivo	1
II. Adagio	42
III. Scherzo: Allegro vivace	63
IV. Allegro vivace	85

© 1973/2017 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

When the composer of *Carmen* died in 1875 at the early age of thirty-six, he left many unpublished works. Some of these his widow (better known as Madame Émile Straus, the friend to whom Marcel Proust wrote some of his most revealing letters) presented to the library of the Paris Conservatoire shortly after the First World War. In September 1933, the same library received another gift of Bizet manuscripts, this time from the composer Reynaldo Hahn (a close friend of Bizet's son, Jacques). Among this second accession was the score of the Symphony in C, which Hahn, evidently, had not rated highly. Its rediscovery was due to D. C. Parker, a Glasgow writer on music, and Bizet's first English biographer. He brought it to the attention of Felix Weingartner, who conducted it at Basle on 26 February 1935. And thus the Symphony begun by Bizet on 29 October 1855, four days after his seventeenth birthday, and completed before the end of November, received its first performance some eighty years after it was written. Since then, it has enjoyed deservedly widespread popularity.

Little is known about the circumstances of its composition. In 1855 Bizet was still a student at the Paris Conservatoire. That year he had won *premiers prix* in organ and fugue, and he had been recommended by Halévy to the Director of the Paris Opéra-Comique as a "young composer, pianist and accompanist". It was to be another two years before he gained the coveted *Premier Prix de Rome* which would enable him to enjoy the traditional sojourn at the Villa Medici.

For the work of a boy of seventeen, the Symphony is an astonishing score. It bears the stamp of genius as surely as the youthful works of those other prodigies, Mozart and Mendelssohn. In the middle of the last century, the young Bizet would have been familiar with the work of these two composers, who may be numbered among his models.

Allegro. A short, sharp tonic chord, and the first subject, which consists of the separate notes

of this chord, is on its way. This is extended until the first oboe gives out the second subject, in the dominant. A return to the material of the first subject completes the exposition. Development ranges through the keys of E, A, B-flat and D before the return to the tonic, C major, for the recapitulation and short *coda*.

Adagio. Eight introductory bars to the slow movement, in A minor, introduce a dotted rhythm which is also the anacrusis of the principal subject sung out by the first oboe. The violins have the second subject, an expressive phrase which also derives largely from the ingredients of the common chord. There follows a *fugato* engendered by the dotted figure of the introduction, which finally accompanies the oboe melody when it returns.

Scherzo: Allegro vivace. The brisk minuet is in G major. Once again, the theme proves to be a simple derivative from the tonic and dominant harmonies. Over a drone-bass, it also serves the musette-like trio section.

Finale: Allegro vivace. The finale is in sonata form. Violins spin out the first subject. The woodwind answer with a subsidiary one. The second subject is a broader and more expressive melody for the strings. In the development section, these three elements are variously combined and juxtaposed until the climax which precedes the recapitulation and conclusion.

Felix Aprahamian

Editorial comment

This edition of Bizet's Symphony in C was compiled from two printed scores, the Choudens (Paris) and the Universal Edition (Vienna). Discrepancies in these editions were compared with the autograph score in the library of the Conservatoire National de Musique de Paris, whose kind assistance is gratefully acknowledged. Thus when there is doubt, the present edition follows the autograph.

IV

A special problem was presented by the timpani part, which in both the above editions varies widely from the autograph. When Bizet composed his symphony (in 1855), orchestras usually possessed only two timpani; chromatic pedal timpani had not yet been invented. It was therefore possible for the timpanist to change the tuning of his instruments only when enough rests were provided. Such a change was made only when the new tuning could be kept for a long stretch, as in the second movement of the present work. This state of affairs persisted until the late 19th century, and even Brahms in his four symphonies adheres to the same tradition. On two occasions only does he ask for a change of tuning during a movement, and it was not until the last two movements of his fourth symphony that he wrote for three timpani.

This problem faced all composers of the 18th and 19th centuries. Usually the two drums were tuned to the tonic and dominant of the movement, and when the tonality changed the composer had the choice of either omitting the timpani, or of giving it notes which clashed with the orchestral harmonies. (A case in point occurs in the last movement of Beethoven's 4th Piano Concerto, at bar 499. With chromatic timpani at their disposal, most timpanists today substitute a D for Beethoven's G to give the harmony its correct feel.) Bizet, filled with the

enthusiasm of a seventeen-year-old, could not resist timpani effects in his symphony, and kept writing the two basic notes regardless of the harmonic clashes when the music had moved away from its basic key. In the autograph score the timpani stand in C and G throughout the first and last movements as well as in the Trio of the Scherzo; in the main section of the Scherzo they are tuned to D and A, and a change of tuning occurs only in the second movement; initially they are tuned to C and G, changing to A and E after bar 59. In the first movement, at bars 111–112 and 144–145, Bizet inadvertently wrote D for the timpani in accordance with the harmonies, although in fact he did not have this note at his disposal.

In the first printed score (Universal, Vienna 1935, ed. Felix Weingartner) the timpani notes have been arbitrarily altered and brought into line with the harmonic structure throughout. The Choudens score (Paris, 1949) prints Bizet's timpani part in bold notes (with minor deviations), adding small notes to indicate a tuning which better accords with the harmonies. As the Eulenburg Edition tries to present scores in the form in which the composer himself noted them down, the present edition adheres to Bizet's timpani part.

Hans-Hubert Schönzeler

VORWORT

Als der Komponist der Oper *Carmen* 1875 im Alter von nur sechsunddreißig Jahren starb, hinterließ er viele noch unveröffentlichte Werke. Ein Teil davon wurde kurz nach dem ersten Weltkrieg von seiner Witwe (die besser unter dem Namen Madame Émile Straus als die Freundin bekannt ist, an die Marcel Proust einige seiner aufschlussreichsten Briefe geschrieben hat) der Bibliothek des Pariser Konservatoriums übergeben. Im September 1933 wurden derselben Bibliothek weitere Manuskripte von Bizet geschenkt, und zwar diesmal von Reynaldo Hahn (der ein guter Freund von Bizets Sohn Jacques war). Diese zweite Schenkung enthielt unter anderem die Partitur der Sinfonie in C-Dur, der von Reynaldo Hahn offensichtlich keine große Bedeutung beigemessen worden war. Ihre Wiederentdeckung ist D. C. Parker, einem Musikschriftsteller aus Glasgow, der Bizets erste englische Biographie geschrieben hat, zu verdanken. Er machte Felix Weingartner auf das Werk aufmerksam, der es dann am 26. Februar 1935 in Basel dirigierte. So kam es, dass diese, von Bizet am 29. Oktober 1855, vier Tage nach seinem siebzehnten Geburtstag begonnene, und noch vor Ende November vollendete Sinfonie, etwa achtzig Jahre nach ihrer Vollerung uraufgeführt wurde. Seitdem hat sich das Werk einer ebenso großen wie wohlverdienten Beliebtheit erfreut.

Über die Umstände, unter denen diese Komposition entstanden ist, ist wenig bekannt. 1855 war Bizet noch Student am Pariser Konservatorium. Im gleichen Jahre hatte er die *premiers prix* auf der Orgel und für Fugenkompensation gewonnen, und Halévy hatte ihn an den Direktor der Opéra-Comique in Paris als einen „jungen Komponisten, Pianisten und Begleiter“ empfohlen. Es vergingen dann noch zwei weitere Jahre, bis er den begehrten *Premier Prix de Rome*, und den traditionsgemäß damit verbundenen Aufenthalt in der Villa Medici, gewann.

Für das Werk eines Siebzehnjährigen ist die Partitur dieser Sinfonie eine erstaunliche Leis-

tung. Sie zeugt genauso von Genialität, wie die jugendlichen Werke jener anderen Wunderkinder, Mozart und Mendelssohn. Vermutlich war der junge Bizet um die Mitte des letzten Jahrhunderts mit den Werken dieser beiden Komponisten vertraut, und beide mögen ihm, unter anderen, als Vorbild gedient haben.

Allegro. Nach einem kurzen, kräftigen Akkord auf der Grundstufe, beginnt sofort das erste Thema. Es besteht aus den einzelnen Noten dieses Themas und wird fortgesponnen, bis das zweite Thema auf der Dominante, von der ersten Oboe gespielt, zu hören ist. Die Schlussgruppe besteht dann wieder aus Elementen des ersten Themas. In der Durchführung werden die Tonarten E, A, B, und D berührt, bevor die Tonart der Grundstufe, C-Dur, wieder erreicht wird, in der die Reprise und die kurze Koda stehen.

Adagio. Acht Takte in A-Moll leiten den langsamen Satz ein. Ihr punktierter Rhythmus ergibt zugleich den Auftakt für das von der ersten Oboe gespielte Hauptthema. Das zweite Thema ist eine ausdrucksvolle Melodie, die den Geigen zufällt. Es besteht ebenfalls zum größten Teil aus Dreiklangselementen. Darauf folgt ein Fugato, das aus dem Einleitungsmotiv mit seinem punktierten Rhythmus hervorgegangen ist und schließlich die Oboenmelodie bei ihrer Wiederkehr begleitet.

Scherzo: Allegro vivace. Das schnelle Menuett steht in G-Dur. Auch hier ist das Thema nichts anderes als eine Ableitung aus den Harmonien der Grundstufe und der Dominante. Es dient zugleich für das Trio, das in der Art einer Musette, über liegenden Bässen, komponiert ist.

Finale: Allegro vivace. Das Finale ist in Sonatenform. Die Geigen entwickeln das erste Thema, und die Holzbläser antworten darauf mit einem Nebenthema. Das zweite Thema besteht aus einer breiteren, ausdrucksvolleren Streichermelodie. In der Durchführung überschneiden sich diese drei Elemente und werden verschiedenartig miteinander verbunden, bis

VI

der Höhepunkt erreicht wird, der vor der Reprise mit ihrem Schlusssatz steht.

Felix Aprahamian
Übersetzung: Stefan de Haan

Zum Notentext

Die vorliegende Ausgabe von Bizets C-Dur-Symphonie beruht auf zwei im Druck erschienenen Partituren, von Choudens (Paris) und Universal Edition (Wien). Wo diese beiden Ausgaben voneinander abweichen, wurde das Autograph in der Bibliothek des Conservatoire National de Musique de Paris (dem hiermit für seine freundliche Hilfe gedankt sei) zum Vergleich herangezogen.

Die Hauptschwierigkeit ergab sich in der Paukenstimme, die in den beiden gedruckten Ausgaben stark vom Autograph abweicht. Als Bizet 1855 seine Symphonie komponierte, hatte ein Orchester nur zwei Pauken, und Pedalpauken waren damals noch nicht gebräuchlich. Der Pauker konnte die Stimmung der Pauken nur dann ändern, wenn er genügend Pausen zur Verfügung hatte, und ein Umstimmen wurde daher nur vorgenommen, wenn diese neue Stimmung für längere Zeit Gültigkeit behalten konnte. In der vorliegenden Symphonie ist dies im 2. Satz der Fall. Dieser Zustand erstreckte sich bis in das späte 19. Jahrhundert, und selbst Brahms hielt sich in seinen vier Symphonien an diese Tradition: Nur zweimal verlangt er innerhalb eines Satzes eine Änderung in der Paukenstimmung, und erst in den letzten beiden Sätzen seiner 4. Symphonie benutzte er drei Pauken.

Dieses Problem bestand für alle Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts. Allgemein gesehen wurden die beiden Pauken auf die Tonika und Dominante des jeweiligen Satzes gestimmt, und wenn die Tonart wechselte, hatte der Kom-

ponist die Auswahl, entweder die Pauken auszulassen oder ihnen Noten zu geben, die im Grunde harmoniefremd waren. (Beethovens 4. Klavierkonzert, Takt 499 des letzten Satzes, stellt einen typischen Fall dar: Da Orchester heutzutage über Pedalpauken verfügen, ersetzen die meisten Pauker Beethovens G durch ein D, um dem Quartsextakkord sein richtiges harmonisches Gehalt zu geben.) Bizet hatte den jugendlichen Überschwang eines siebzehnjährigen und konnte in seiner Symphonie der Paukenwirkung nicht widerstehen. Er ließ die Pauken daher ihre zwei Grundnoten spielen, wengleich die Tonalität der Musik sich inzwischen geändert hatte und durch diese Paukennoten harmonische Reibungen entstanden. In seiner handschriftlichen Partitur stehen die Pauken im ersten und letzten Satz wie auch im Trio des Scherzo in C und G; im Hauptteil des Scherzo stehen sie in D und A, und nur im 2. Satz wird die Stimmung geändert: Anfänglich stehen sie in C und G, nach Takt 59 in A und E. Dass Bizet sich der Tatsachen bewusst war, geht daraus hervor, dass er im 1. Satz (Takte 111–112 und 144–145) versehentlich ein der Harmonie entsprechendes D schrieb, welches den Instrumenten in Wirklichkeit nicht zur Verfügung stand.

In der ersten gedruckten Ausgabe (Universal, Wien 1935) hat der Herausgeber, Felix Weingartner, Bizets Paukenstimme willkürlich völlig abgeändert und den Harmonien angepasst. Die Choudens Partitur (Paris 1949) legt Bizets Originalstimme (mit kleinen Abweichungen) in normalem Stich vor, gibt jedoch in kleinstochenen Noten eine den Harmonien entsprechende Alternative an. Da es seit je ein Prinzip der Eulenburgausgabe war, Partituren originalgetreu vorzulegen, gibt auch vorliegende Ausgabe die Paukenstimme Bizets handschriftlicher Partitur gemäß wieder.

Hans-Hubert Schönzeler

PRÉFACE

Le compositeur de *Carmen* laissa derrière lui maintes œuvres inédites lorsqu'il mourut prématurément en 1875, à l'âge de 36 ans. Sa veuve (mieux connue comme Madame Émile Straus, l'amie à qui Marcel Proust adressait des lettres très révélatrices) présenta quelques-unes de ces œuvres à la bibliothèque du Conservatoire National de Paris bientôt après la première guerre mondiale. En Septembre 1933, cette bibliothèque reçut un second don de manuscrits de Bizet, provenant cette fois du compositeur Reynaldo Hahn (ami intime de Jacques Bizet, fils du compositeur). Parmi ce nouvel arrivage se trouva la partition de la Symphonie en ut, dont Hahn, évidemment, n'avait pas fait grand cas. C'est D. C. Parker, écrivain écossais sur la musique et le premier biographe britannique de Bizet, qui la retrouva. Il l'attira à l'attention de Felix Weingartner, qui en dirigea une exécution à Bâle le 26 Février 1935.

Ainsi, la Symphonie que Bizet avait commencée le 29 Octobre 1855, quatre jours après son dix-septième anniversaire, et qu'il avait achevée avant la fin de Novembre, reçut sa première exécution 80 années plus tard. Depuis lors, elle jouit d'une popularité répandue qui est bien méritée.

On sait très peu sur les circonstances de sa composition. En 1855, Bizet était toujours étudiant au Conservatoire National de Paris. A cette époque il avait gagné des *premiers prix* pour l'orgue et pour la fugue, et Halévy l'avait recommandé au Directeur de l'Opéra-Comique en tant que « jeune compositeur, pianiste et accompagnateur ». Il devait attendre encore deux années pour gagner le *Premier Prix de Rome* (tellement convoité), qui le mettrait à même de profiter du séjour traditionnel à la Villa Médicis.

Pour l'œuvre d'un garçon de 17 ans, la Symphonie est une partition étonnante. Elle porte l'empreinte du génie aussi sûrement que les œuvres de jeunesse des autres prodiges, Mozart et Mendelssohn. Au milieu du siècle passé, le jeune Bizet aurait connu la musique de ces deux compositeurs, qui peuvent être comptés parmi

ses modèles.

Allegro. Un accord tonique court et brusque pousse en avant le premier sujet, qui consiste dans les notes séparées de cet accord. Le premier sujet s'étend jusqu'au moment où le hautbois principal expose le second sujet, dans la dominante. Un retour à la matière du premier sujet complète l'exposition. Le développement parcourt les tonalités de mi, la, si bémol et ré avant de retourner à la tonique, ut majeur, pour une récapitulation et une brève *coda*.

Adagio. Huit mesures d'introduction au mouvement lent, en la mineur, précèdent un rythme pointé qui est également l'anacrouse du sujet principal émis en chantant par le hautbois principal. Les violons s'emparent du second sujet, une phrase expressive qui provient aussi en grande partie des éléments de l'accord parfait. Il s'ensuit un *fugato* engendré par le dessin pointé de l'introduction, qui accompagne la mélodie du hautbois quand elle revient finalement.

Scherzo : Allegro vivace. Le menuet plein d'entrain est en sol majeur. Une fois de plus, le thème dérive simplement des harmonies toniques et dominantes. Au-dessus d'un point d'orgue, il sert aussi au trio, qui ressemble à une musette.

Final : Allegro vivace. Le final est en forme de sonate. Les violons filent le premier sujet. Les bois répondent par un sujet auxiliaire. Le second sujet consiste en une mélodie plus large et expressive pour les cordes. Dans le développement, ces trois éléments sont diversement combinés et juxtaposés jusqu'au point culminant qui précède la récapitulation et la conclusion.

Felix Aprahamian

Sur le Texte

Cette édition de la Symphonie en Ut Majeur de Bizet a été collationnée à partir de deux partitions imprimées, l'édition Choudens de Paris et l'édition Universal de Vienne. Là où ces deux partitions diffèrent l'une de l'autre nous avons

VIII

consulté la partition autographe conservée à la bibliothèque du Conservatoire National de Musique de Paris, dont nous tenons à remercier ici le personnel de leur généreuse assistance. En cas de doute, donc, la présente édition suit l'autographe.

La partie pour timbales, variant considérablement de l'autographe dans les deux éditions nommées ci-dessus, présentait un problème tout particulier. Lors de la composition de cette symphonie en 1855, les orchestres ne possédaient normalement que deux timbales ; on n'avait pas encore inventé les timbales chromatiques à pédales. Le timbalier ne pouvait donc raccorder ses instruments que si on lui fournissait suffisamment de silences. Il ne le faisait que si la nouvelle tonalité devait durer longtemps, comme dans le deuxième mouvement de l'œuvre présente. Cet état de choses persista jusque dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle – tradition respectée même de Brahms dans ses quatre symphonies. En deux occasions seulement réclama-t-il un raccordement au cours d'un mouvement, et ce n'est que dans les deux derniers mouvements de sa quatrième symphonie qu'il composa pour trois timbales.

Ce problème se présentait pour tous les compositeurs du dix-huitième et du dix-neuvième siècle. On accordait normalement les deux timbales à la tonique et à la dominante du mouvement, et lors d'un changement de tonalité le compositeur pouvait ou bien omettre les timbales ou bien leur donner des notes dissonant avec les harmonies de l'orchestre. (La 499^e mesure du dernier mouvement du quatrième concerto pour piano de Beethoven en est un bon exemple. Disposant aujourd'hui de timbales

chromatiques, la plupart des timbaliers substituent un ré au sol de Beethoven pour produire l'harmonie voulue.) Bizet, avec toute l'ardeur de ses dix-sept ans, ne put résister au désir d'avoir des effets de timbales dans sa symphonie, et répéta constamment les deux notes possibles sans égard aux dissonances produites lorsque la musique avait changé de tonalité. Dans la partition autographe les timbales sont en do et sol pendant tout le premier et tout le dernier mouvement, ainsi que dans le trio du Scherzo ; dans la partie principale du Scherzo elles sont accordées en ré et la, et un changement de tonalité n'a lieu qu'au deuxième mouvement ; à l'origine elles sont accordées en do et sol, pour passer en la et mi après la 59^e mesure. Au premier mouvement, aux mesures 111–112 et 144–145, Bizet avait par inadvertance écrit ré pour les timbales, suivant les harmonies, bien qu'il ne disposât pas en fait de cette note.

Dans la première partition publiée (l'édition Universal, Vienne, éditée par Felix Weingartner), les notes pour les timbales ont été arbitrairement changées et partout ramenées à la structure harmonique. L'édition Choudens (Paris, 1949) donne en notes grasses la partie pour timbales de Bizet, en ajoutant de petites notes pour indiquer un accordement qui s'accorde mieux aux harmonies. Comme l'édition Eulenburg s'efforce de présenter les partitions sous la forme originale du compositeur, la présente édition est fidèle à la partition pour timbales de Bizet.

Hans-Hübert Schönzeler
Traduction : Genevieve Hawkins

SYMPHONY

I

Georges Bizet
(1838–1875)

Allegro vivo

2 Flauti
ff *f* *a2*

2 Oboi
ff *f* *a2*

2 Clarinetti (C)
ff *f* *a2*

2 Fagotti
ff *f* *a2*

I II (G)
4 Corni
ff

III IV (C)
ff *f*

2 Trombe (C)
ff *f*

Timpani (C-G)
ff

Allegro vivo

Violino I
ff *f* *p*

Violino II
ff *f* *p*

Viola
ff *f* *p*

Violoncello e Contrabbasso
ff *f*

This musical score page contains two systems of staves, numbered 6 and 12. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. (C)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (I II (G), III IV (C)), Trumpet in C (Tr. (C)), Timpani (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.).

System 6: Measures 6-11. The Flute, Oboe, and Clarinet in C parts begin with *pp* dynamics. The Bassoon part has a *pp* dynamic. The Cor Anglais parts have a *pp* dynamic. The Trumpet in C part has a *pp* dynamic. The Violin I, Violin II, and Viola parts have a *tr* (trill) marking. The Violoncello/Double Bass part has a *p* dynamic.

System 12: Measures 12-17. The Flute, Oboe, and Clarinet in C parts have a *f* dynamic. The Bassoon part has a *f* dynamic. The Cor Anglais parts have a *fp* dynamic. The Trumpet in C part has a *pp* dynamic. The Timpani part has a *pp* dynamic. The Violin I, Violin II, and Viola parts have a *f* dynamic. The Violoncello/Double Bass part has a *f* dynamic. There are also *a2* markings in the Flute, Clarinet in C, and Bassoon parts.

18

Fl.

Ob. a2

Cl.(C)

Fg.

Cor.III IV (C)

Tr.(C)

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc. Cb.

p

24

Fl.

Ob.

Cl.(C)

Fg.

Cor. I II (G)

Cor. III IV (C)

Tr.(C)

Timp.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc. Cb.

pp cresc.

pp cresc.

pp cresc.

pp cresc.

fp

a2 pp cresc.

a2 pp cresc.

pp cresc.

pp cresc.

f

p

f

p

f

p

fp

dim.

fp

30

Fl. *pp* *cresc.*

Ob. *pp* *cresc.*

Cl. (C) *pp* *cresc.*

Fg. *pp* *cresc.*

I II (G) *pp* *cresc.*

Cor. *a1* *a2* *pp* *cresc.* *pp*

III IV (C) *pp* *cresc.* *pp*

Tr. (C) *pp* *cresc.* *pp*

Timp. *pp* *cresc.* *pp*

VI. I *pp poco a poco* *cresc.*

VI. II *pp poco a poco* *cresc.*

Vla. *pp poco a poco* *cresc.*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

fff *poco a poco cresc.*

35

I II (G) *poco a poco* *cresc.*

Cor. *poco a poco* *cresc.*

III IV (C) *poco a poco* *cresc.*

Tr. (C) *poco a poco* *cresc.*

Timp. *poco a poco* *cresc.*

VI. I *fff*

VI. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

Cb. *fff*