

und Hilff; er ist der jüngste Zeitgenosse Goethes und Schillers, er erlebt die Revolution der romantischen Kunst, von Tieck, Novalis, den beiden Schlegels bis zu Hölderlin, und die Romantik erschließt ihm durch ihre Übersetzungen ein reiches Weltliteratur: Ovidien, Petrarca, Shakespeare, Coleridge, Scott. Auch was seine Wiener Freunde ihm an Texten liefern, ist doch meist ein nicht unverständiges Echo des Erregens dieser hochgekauften Zeit. Er hat 600 Lieder und Gesänge geschrieben, unter denen eine ganze Reihe die endgültige Lösung des Problems „Liebe“ darstellen: denn wie jede romantisch-gerastete, komplexe Konzeption ist das Lied ein Problem, kann weniger als die Oper, und in jedem einzelnen Fall hat der Musiker das Equilibrium zwischen Melodie und Begleitung, zwischen Gefühl und Materie zu finden.

Schubert hat es verstanden, seine Lied- und Kammer- und romantisch zugleich auf seinem andern Gebiet ist man mehr berechtigt, ihn den romantischen Kammer zu beifügen.

Alfred Einstein

#### ZUR EINFÜHRUNG:

Frage: Schubert hat insgesamt acht Sinfonien erworfen; bei der 7. und 8. – nach neuer Zählung – hat er inhaltlich nicht über Skizzen hinaus. Die ersten sechs Sinfonien entstanden bereits in den Jahren 1813 bis 1817, also während dem 16. und 20. Lebensjahr des Komponisten. Es handelt sich dabei um höchstentwickelte Jugendwerke, die zum Teil von einem Wiener Liebhaberorchester geschrieben worden waren. Der Einfluss der Vorbilder Haydn, Mozart und Beethoven ist in den Jugendstücken stärker als in späteren Arbeiten seiner frühen Schaffensperiode spürbar. Mit der 5. Sinfonie B-Dur aus dem Jahr 1816 wendet sich Schubert von Beethoven, den er in seiner „Victoria“, der sogenannten „Triumph“, gebührend dankt, wieder Mozart zu, den er schon in seinen beiden ersten Sinfonien verpfändet hat. Unmittelbar hintereinander entstanden ein Allegro für Streicher, eine Postage-Ouverture und die 5. Sinfonie für kleine Besetzung: ohne Klarmenex, Trompeten und Fagotte. Alle drei Werke weisen die gleiche Tonart auf: B-Dur.

Völlig zu Recht hat man Schubert „Püfist“, ein wahres Kammerstück musikalischer Innigkeit, auf das Orchester übertrugene Hausmusik genannt. Für den Hörer gibt es hier keinerlei Probleme. Die Sinfonie erweist sich als ein flüchtiges, bezaubernd und mehrdeutiges Gegenstück zu Mozarts g-Moll-Sinfonie, die Schubert als Vorbild gedient haben mag. Den ersten Satz (Allegro) bestimmt im wesentlichen ein romantisch-lustiges Thema, das späterhin lockerer mitreißt wird. Immer und schwärmerisch gibt sich das Andante, das im ersten Teil Zauberklänge-Stimmung aufkommen läßt. Der dritte Satz, ein elegantisch schnelles Menuett in g-Moll, kopiert fast den entsprechenden Satz in Mozarts g-Moll-Sinfonie. Betont lyrisch ist der Trübsal, eine gefällige Wiener Ländlerweise über einem hochmütig festgebundenen Bass. Das Finale (Vivace), ein klarer Sonettmarsch mit zwei Themen, heisst einen volkstümlich-lustlichen Charakter, neben Mozart auch Haydn. Etwas erkennen lassen. Doch aber auch Schuberts persönliche Handschrift hier besonders zu spüren ist, gerade das Reiz dieses Satzes aus.

Schuberts 7. Sinfonie C-Dur sollte besser nicht „Zehnte“ genannt werden. Infolge der letzten Zählweise ist der Gesamtumfang der Schubertschen Werke hat man allgemein übersehen, daß, wie schon erwähnt, zu einer 7. (D) und 8. (E) Sinfonie Skizzen vorliegen (die E-Dur-Sinfonie hat Felix Weingartner vollendet) und häufig die sogenannte „Unvollendete“ in h-Moll – ebenfalls fast zur selben Zeit wie die Beethovenische „Neunte“ entstanden – in der Nummerierung eigentlich die Nr. 9 (statt Nr. 8) sein müßte. Neunzigste hat der musikalische Musikwissenschaftler M. J. E. Brown festgestellt, daß die große C-Dur-Sinfonie, über die hinsichtlich der „Siebente“ bezeichnet, identisch ist mit der lange vergeblich gesuchten „Ganzleier- oder Ganzhorn-Sinfonie“. Die Entstehung des Werkes ist nach neuesten Erkenntnissen in den Jahren 1825 bis 1826 anzunehmen.

im Zeitalter, der die oft zu hörende Behauptung widerlegen dürfte, daß Schubert alles im Ausbruch komponiert habe, ohne danach beharrlich zu feilen. Erst ein Jahr nach der Fertigstellung umdeutete Robert Schumann die Sinfonie unter Schuberts Nachlaß in Wien. 1840, zwölf Jahre nach dem Tode des Komponisten, erklang erstmals das Werk, das dieser für seine bedeutendste Sinfonie hielt, unter der Stäbelführung Mendelssohns in Leipzig. Diese „himmlischen Längen“ wagen unsere Schatzkammer die „Siebente“ eines „Kontin in vier Händen von Jean Paul“ und schrie über die Uraufführung: „Die Sinfonie hat unser Ohr gewirkt wie nach der Beethovenischen keine auch, Künstler und Konzertsaal vereinigen sich zu ihrem Preise. Daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Wunder, da sie trägt den ewigen Jugendkult in sich. ... In dieser Sinfonie liegt mehr als höher schöner Gesang, mehr als höher Leid und Freud“ verborgen, wie es die Musik schon wunderbar ausgesprochen; sie führt uns in eine Region, wo wir vorher gewohnt zu sein uns irgendwo verloren hätten.“

Unbegreiflich will es uns erscheinen, daß damals die meisten Hörer von der Länge und Schwierigkeiten kapitulierten, während aus heute die Einmaligkeit des Werkes in der gesamten nachbeethovenischen Sinfonik voll bewußt geworden ist. Das, was die C-Dur-Sinfonie immer wieder zu einem nachhaltigen Erlebnis werden läßt, ist die ständige Kraft ihrer Melodik, in das Lebensmysterium-Vollhafte ihrer Ausdrucks. Die Melodik ist es, die das Wesen dieser Sinfonie trägt, nicht die Form, obwohl auch sie klassisch proportioniert ist. Man hat einmal treffend von der „glanzvollen Schöpfung“ dieses genialen „Ländereckes über Worte“ gesprochen, der nach Harry Goldschmidt die „Zeit der Tat und Kraft“ – als poetische Idee – bezieht, realistisch, national zwar, doch nicht im Sinne von Programmmusik. Die C-Dur-Sinfonie zeigt Schubert auf der Höhe seiner Meisterschaft. Seine Tonsprache hat hier wohl die optimistischsten und herrlichsten Elemente, denen sie fähig war, anzufügen.

Ein beständigste langsame Einführung steht am Beginn des ersten Satzes. Die Hörer können einen ruhigen Gang an, das Motto gleichsam, das gegen Schluß des Satzes in einer Steigerung wiederkehrt. Holzfäser, Streicher und Posaunen tragen diese Einführung, die allmählich in das Allegro mit nur tropfen überdeutlich mit seinen rhythmisch gestaffelten Streicherklang und seinen unerschlossenen Holzblasenspielen bei typischen C-Dur-Glänzen. Dem Haupt- und Schlußsatz folgt eine durchführungsartige Schlussszene. Wunderbar ist der Stimmungsreichtum dieses Satzes, das ständige Wachstum der vierzehn Melodien, die „viel seelisch potenter“ Dynamik (H. Werle). Wie eine überdimensionale Lastform tritt der zweite Satz, das Andante, an, mit seiner bescheidenen Fülle von musikalischen Gedanken, die quäsend verströmen, überreichlich-schwermütlich, melancholisch, verträumt-irrig, aber auch energiegelad und immer präsent, edel zum Herzen gehend. Das Scherzo (Allegro vivace) gibt sich zunächst mit den rumpelnden Vierteln seines Hauptmotives drehend, aber auch heiter, graziös und milder schließlich in eine herrliche Wiener Ländlerweise, während das Trio in melodischen Gesang schwebt. Das Finale (Allegro vivace) entfaltet mehr als 1000 Takte. Immer und immer wieder stellt der Komponist seine musikalischen Einfälle vor, spürt ihren Verwandlungsmöglichkeiten nach, ohne vordringende Ausschmückungen hochbetreffend. Das epische, nur von Scharfmarkenstrichen getragene Autentikums dominiert, Farbig in der Orchestrierung, könn die Harmonik. Dieses Finale zeigt Schubert auf dem Gipfel seiner Themenfindung und -behandlung. Der Hörer wird von der Intimität des Gefühls und von der heldischen Kraft dieser Musik zutiefst berührt. Das ist der beglückende Eindruck, den die Sinfonie immer wieder heraufholt.

Dr. Dietrich Hirtwig

Programmbüro der Dresdner Philharmonie · Spätherbst 1965/66 · Künstlerischer Leiter: Prof. Hans Tausch  
Sachbearb.: Dr. Dietrich Hirtwig  
Hrsg.: Grafische Gestaltung: Volkhard Schulz, Dresden, Zentrum Aufhellungsmusik  
1965 · III 3 5 56 1,3 165 000/0006

DRESDNER

Philharmonie

## 8. ZYKLUS-KONZERT

1965/66