

Folge 155: Große C-Dur Sinfonie

Neue sinfonische Bahnen

Über **Schuberts**
Große C-Dur-Sinfonie D 944 und charakteristische Aufnahmen.

Von *Elisabeth Richter*

Die ersten acht Takte enthalten im Kern alles Kommende.

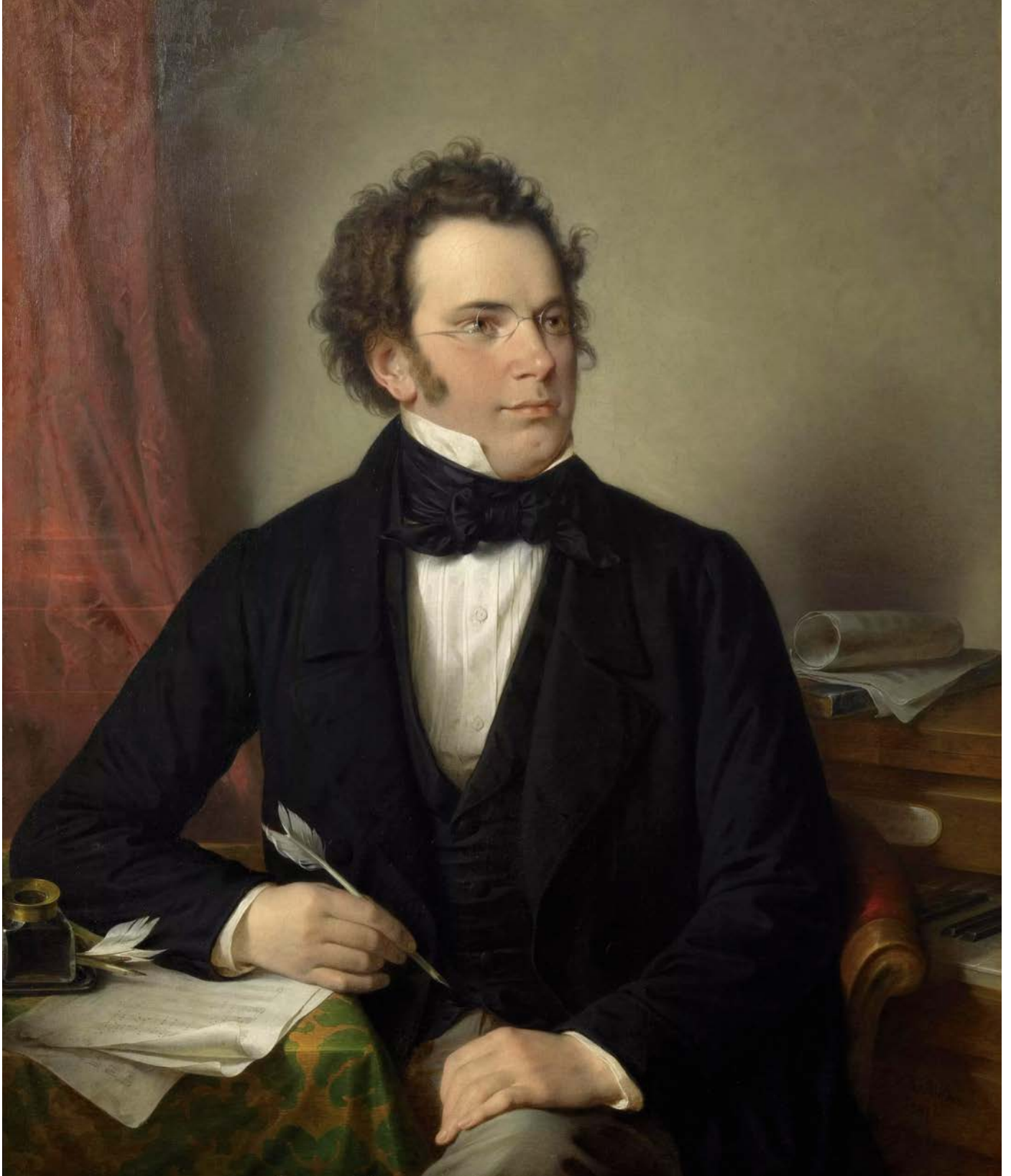
Zwei einsame Hörner intonieren eine scheinbar schlichte Melodie in C-Dur. Piano. Ein Tonleiter-Anfang: „c-d-e“. Halbe Note, zwei Viertel: l a n g-kurz-kurz. Quintsprung abwärts zum „a“, wieder zwei Sekundschrte aufwärts, zurück zum Grundton „c“. Jetzt mit punktiertem Viertel und einer Achtel. Dieser Rhythmus wird wiederholt, wie ein Echo. Er soll sich einprägen! Er wird wichtig werden. Und melodisch: Fortführung der Tonleiter zum „f“. Diese ersten drei Takte werden in den zweiten drei Takten rhythmisch exakt wiederholt, aber erneut melodisch gesteigert, zur Quinte „g“. Takt fünf entspricht Takt zwei, Takt sechs ist wieder ein Echo und Rückführung zum Grundton „c“. Fehlen noch zwei Takte für das damals übliche achttaktige Melodie-Modell. Schubert wiederholt tonlich exakt die Schlussformel seiner Melodie, aber rhythmisch gedehnt, verdoppelt auf zwei Takte, Pianissimo.

Klingt komplex, ist es auch. Doch die Melodie wirkt schlicht. Sie ist gesanglich. Und sie ist vor allem eines: Genial! Die Partikel dieser „3 + 3 + 2 Takte“, besonders der punktierte Rhythmus, werden im Verlauf eine wesentliche Rolle spielen, energetischen Puls im Allegro-Hauptteil geben oder später zum drohenden Posaunenruf wie aus dem Jenseits werden – dem

dritten Thema des Kopfsatzes – und am Schluss jubilierend den Satz beschließen.

Keine andere Sinfonie begann damals mit einer einsamen Melodie. Leise, wie aus der Ferne, ruft das Horn, DAS romantische Instrument. Ein Signal, es erzählt von Sehnsucht und Natur, von Gefühl. Diese ersten biegsamen acht Takte wirken geschlossen als melodische Einheit. Im Kern enthalten sie alles Kommende. Die Einzelteile lassen sich sinfonisch verarbeiten. Harmonisch schweben sie zwischen C-Dur und a-Moll, sie eignen sich als Ausgangspunkt für weitere Modulationen und damit für variierende Beleuchtungen. Schubert verändert den Charakter seines Hornthemas, mal klingt es weich im Holzbläser- und Streichersatz, mal mächtig im Forte mit Paukenwirbel, Posaunen und Hörnern im Wechsel mit den Holzbläsern. Mit der vorwärtsdrängenden Energie der Punktierungen lässt sich ideal in den Allegro-Hauptteil überleiten. Dessen charakteristisches Motiv ist vor allem aus dem punktierten Rhythmus gespeist. Und grandios, wenn am Schluss des Satzes hymnisch – nach dem tänzelnd-folkloristischen Seitensatzthema, nach den mysteriösen, sich steigernden Posaunenrufen – mit dem einleitenden Thema der Kreis zum Anfang geschlossen wird.

Mit diesem Kopfsatz hat Schubert das Tor zu einer neuen roman-



Schubert, 1875 gemalt von Wilhelm August Rieder (nach einer Aquarellvorlage von 1825)

tisch-sinfonischen Welt aufgestoßen. Nach Beethoven, trotz Beethoven. Keine charakteristischen Motivpartikel, spannungsreichen Akkorde oder Dreiklangsbrechungen wie bei Anfängen von Beethovens Sinfonien, sondern eine Melodie. Schubert wollte sich von der Tradition lösen. Seine ersten sechs Sinfonien sind im 18. Jahr-

hundert verwurzelt. Er imaginierte ein anderes kompositorisches Konzept als die motivisch-thematische Arbeit Beethovens und dessen aufklärerischer, weltumfassender Anspruch. Schubert zeigt Gefühlsspektren, etwa mit großflächigen Farb-Valeurs, er erfindet ein musikalisches Pendant zu der Verwurzelung des Menschen



Nirgends wird das Existenzielle von Schuberts Musik so ohrenfällig wie bei Wilhelm Furtwängler.

Eine der bewegendsten Passagen der gesamten Sin- fonie findet sich im zweiten Satz

in Natur und Schöpfung – ganz im romantischen Sinn. Daran hatte er seit 1818 gearbeitet, nach Abschluss seiner sechsten Sinfonie. Aber die meisten Versuche legte er wieder beiseite, nur die beiden Sätze einer Sinfonie in h-Moll nicht, die er 1822 begonnen hatte. In der „Unvollendeten“ hört man die neuen Dimensionen bereits.

„... ich componirte 2 Quartetten ... und ein Octett, und will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen ...“, so lässt Schubert seinen Freund, den Maler Leopold Kupelwieser, im März 1824 wissen. Die „Große C-Dur-Sinfonie“ wird die längste Sinfonie, bis Bruckner seine „Fünfte“ schreibt. Und: Es gilt in der Forschung mittlerweile als gesichert, dass Schubert 1824/25 bereits an seiner „Großen C-Dur-Sinfonie“ arbeitete, vermutlich hat er sie im Sommer 1825 unter anderem in Gmunden am Traunsee und in den Gasteiner Alpen geschrieben, in einer Naturidylle. So gut wie sicher ist diese Sinfonie die verschollen geglaubte „Gmunden-Gasteiner-Sinfonie“, die achte Schubert-Sinfonie, wenn man der tatsächlichen Chronologie folgt. Auf Platz sieben, lange für eine „Gmunden-Gasteiner“ freigehalten, gehört die „Unvollendete“.

1826 schenkte Schubert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien das Manuskript des Werks. Er erhielt sogar ein Honorar, und es wurde auch das Aufführungsmaterial hergestellt, doch die Studenten des Konservatoriumsorchesters der Gesellschaft waren den Anforderungen nicht gewachsen. So schlummerte das Manuskript im Archiv der Gesellschaft.

Schuberts Bruder Ferdinand schrieb es aber ab. Als Robert Schumann um die Jahreswende 1838/39 in Wien weilte und bei Ferdinand Schubert die Partitur und ihre Qualität entdeckte,

konnte es – dank Schumanns Begeisterung und Überzeugungskraft – nur ein paar Wochen später in Leipzig zur posthumen Uraufführung kommen.

Felix Mendelssohn war ebenso begeistert wie Schumann, er ließ in Windeseile Orchester-Stimmen ausschreiben, um am 21. März 1839 mit dem Gewandhausorchester die Sinfonie zum ersten Mal der Öffentlichkeit zu präsentieren. „Nach jedem Satze war ein großer, lange dauernder Applaus ...“, schrieb Mendelssohn an Ferdinand Schubert, „... und was mehr als das bedeutet, alle Musiker des Orchesters waren ergriffen und entzückt von dem vortrefflichen Werk. Es hat mehr gefallen als die meisten neueren Sachen der letzten vier Jahre.“ Es dauert aber noch lange, bis die „Große C-Dur-Sinfonie“ einen festen Platz im Repertoire hat. In Wien wurden 1839 nur die ersten beiden Sätze aufgeführt und verhalten aufgenommen, ebenso in anderen Städten. In Paris und in London gab es komplette Aufführungen erst 1851 und 1881.

Im langsamen Satz, einem „Andante con moto“, schaut Schubert auch in Welten mit wahrer Naturgewalt. Ebenso im elektrisierenden, fast schon Bruckner'schen Scherzo und dessen großflächigem Trio in A-Dur, das durch die mediantische Rückung ein Fenster in eine neue, utopische Welt aufzustoßen scheint. Das halsbrecherisch dahinstürmende Finale strahlt weitgehend positive, vibrierend-pulsierende Vitalität aus. Die strahlenden Bläser-Passagen lassen an den Kopfsatz denken. Das alles präsentiert sich in großer kontrapunktischer Dichte und wirkt wie eine hymnische Überhöhung, auch stellen sich Assoziationen zur „Apotheose des Tanzes“ im Finale von Beethovens Siebter Sinfonie ein.

Eine der bewegendsten Passagen der gesamten Sinfonie findet sich aber im zweiten Satz. Dessen federnder Rhythmus hat marschierenden, prozessionsartigen Charakter, es ist der Puls des Wanderers, der viele Schubert'sche Lieder, Kammer- und Klaviermusik

prägt. Darüber entfaltet sich in den Holzbläsern eine getupfte und dann auch weich fließende Melodie voller Wehmut und Schmerz, auch im Wechselspiel der Instrumente. Sie wird immer wieder im Verlauf von harten, wie peinigend wirkenden Orchester-schlägen markiert. Eine symbolische Geißelung, die noch durch die scharf-akzentuierten punktierten Rhythmen verstärkt wird.

Für den Seitensatz lichtet sich das a-Moll des Satzes nach A-Dur, die Stimmung scheint sich zu entspannen, verinnerlicht fließt die Musik. Doch diese Idylle ist trügerisch. Nach der Rückkehr zum mit filigranen rhythmischen Begleit-Figuren angereicherten Anfangsthema wird dieser Seitensatz wiederholt. Und dann: harmonisch mit dissonant-spannungsreichen Akkorden derart intensiviert, und zu einem infernoartigen Höhepunkt im dreifachen Forte mit schockierender Schreckens-Generalpause getrieben, dass einem der Atem wegbleibt. Mit einer schmerzhaft-schönen, wehmütigen Cello-Cantilene wird ein zögerliches „Weiter“ nach diesem psychischen Abgrund versucht. Allmähliche Rückmodulation von A-Dur zur Grundtonart a-Moll. Die schockierende Generalpause in diesem Satz ist in keiner anderen Aufnahme so gedehnt wie bei der Live-Aufnahme von 1942 mit Wilhelm Furtwängler und den Berliner Philharmonikern. Ein Konzert mitten im Zweiten Weltkrieg. Vermutlich hat die äußere Bedrohung in dieser speziellen Situation auch mit zu dieser extremen Lösung geführt.

Weit über 200 Aufnahmen gibt es heute von Schuberts „Großer C-Dur-Sinfonie“. Hier kann nur eine kleine, persönlich gehaltene Auswahl angesprochen werden. Was keineswegs bedeutet, dass Wand, Sawallisch, Mackerras, Harnoncourt oder Giulini nicht geschätzt würden. Die früheste Aufnahme, die ich finden konnte, ist von 1927. Leo Blech dirigiert das London Symphony Orchestra (Jube Classic). Natürlich steckte die Aufnah-

metechnik für große Sinfonieorchester damals noch in den „Kinderschuhen“, aber die Aufnahme hat eine erstaunliche Präsenz. Blech bevorzugt im Ganzen recht zügige Tempi und neigt ein wenig zum unmotivierten „Treiben“. Arturo Toscanini ist da meist disziplinierter (1941 RCA/Philadelphia Orchestra). Das Weite ausstrahlenden A-Dur-Trio im dritten Satz atmet in anderen Aufnahmen mehr Ruhe. Und das extrem spritzig angegangene Finale wirkt gehetzt. Beeindruckend aber die Präzision des Philadelphia Orchestra.

Aus den 1930er-Jahren ist mir nur eine Aufnahme mit Bruno Walter und dem London Symphony Orchestra bekannt, in den 1940-Jahren gibt es mehr Einspielungen: neben Furtwängler (1942/Berliner, 1943/Wiener Philharmoniker) noch Mengelberg (1940 & 1943/Concertgebouw Orkest), Bruno Walter (1946/New York Philharmonic), Karajan (1946/Wiener Philharmoniker) und Toscanini (1947 & 1953 NBC Symphony Orchestra). Am bemerkenswertesten ist hier für mich die schon erwähnte Furtwängler-Live-Einspielung vom Dezember 1942 (Archipel). Auch hier müssen natürlich Abstriche bei der Aufnahme-Qualität gemacht werden. Dennoch: Nirgends wird das Existenzielle von Schuberts Musik so ohrenfällig. Jeder Satz ist von einer brennenden Passion durchzogen. Die Steigerung hin zur schockierenden Generalpause im zweiten Satz geht durch Mark und Bein, die peitschenden Akkorde kommen einer Folterung gleich. Und die zielgerichtete Energie im Scherzo und Finale packt unmittelbar. Dies entschuldigt, dass sich Furtwängler manche fast zügellose Tempozuspitzungen erlaubt. Keine andere Einspielung Furtwänglers (1943 & 1953/Wiener, 1951 & 1953/Berliner Philharmoniker) ist so unorthodox und so spannungsgeladen.

Von den Aufnahmen der 1950er- und 1960er-Jahre haben mich am stärksten George Szell (1957 Sony/

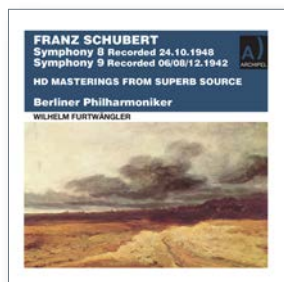


George Szells Einspielung lebt von gut gewählten Tempi und hat einen inneren Fokus, der berührt.

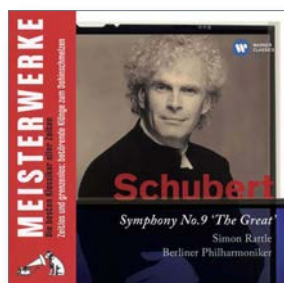
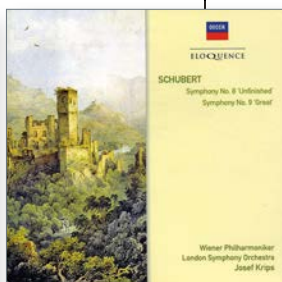


Claudio Abbado gelingt es, Schuberts Verletzlichkeit, aber auch seine Energie zu zeigen.

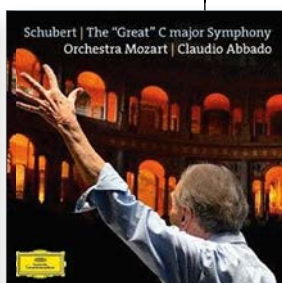
Hörtipps



- 1942, Furtwängler, Berliner Philharmoniker (Archipel)
- 1957, Szell, Cleveland Orchestra (Sony)
- 1958, Krips, London Symphony Orchestra (Decca)
- 1967, Bernstein, New York Philharmonic (Sony)
- 1987, Muti, Wiener Philharmoniker (Warner)
- 1993, Végh, Camerata Academica Salzburg (Capriccio)



- 2006, Rattle, Berliner Philharmoniker (EMI/Warner)
- 2011, Abbado, Orchestra Mozart (Deutsche Grammophon)



Cleveland Orchestra) und Josef Krips (1958 Decca/London Symphony Orchestra) beeindruckt sowie Bernstein (1967 Sony/New York Philharmonic) und Karajan (1968 DG/Berliner Philharmoniker), weniger Böhm (1969 Urania Records/Wiener Philharmoniker). Die meisten Einspielungen der 1960er-Jahre sind dabei in der Regel klangtechnisch deutlich besser als die aus den 1950ern.

Die Szell-Einspielung lebt von gut gewählten Tempi und hat in jeder Sekunde einen inneren Fokus, der berührt. Auch Josef Krips hat ein intuitives Gespür für ein natürlich schwingendes Tempo. Dabei vermittelt sich eine ansteckende musikantische Spielfreude. Man höre nur die tanzende Leichtigkeit im Finale. Krips schießt nie übers Ziel hinaus und bleibt strukturell klar. Für ausgewogene Tempi sorgen ebenso Bernstein und Böhm, Ersterer mit sehr zielstrebigener Energie. Die hat Karajan auch, manche Tempi empfinde ich bei ihm aber als zu zügig.

Sprung in die 1980er-Jahre. Hier liefert Roger Norrington (1988 Erazo/London Classical Players) eine der ersten Aufnahmen in historischer Aufnahmepraxis. Norrington geht das Werk sehr frisch an und schlägt auch ein bisschen über die Strenge. Das folkloristische Seitensatzthema im Kopfsatz wirkt gehetzt, über die erschütternde Generalpause im „Andante con moto“ fegt er fast hinweg. Und im Scherzo fällt so manches Detail durch die Massen des getriebenen Tempos. Anders Riccardo Muti (1987 Warner/Wiener Philharmoniker). Da höre ich zwingende, aber nicht überzogene Steigerungen und auch einen Sinn für die vielschichtigen Überlagerungen, etwa im langsamen Satz. Dazu kommt der wunderbar warme Klang der Wiener Philharmoniker.

In den 1990er-Jahren spricht mich vor allem Sándor Végh an (1993 Capriccio/Camerata Academica Salz-

burg). Hier scheint in jedem Satz ein österreichischer Charme zwischen den Noten zu „lächeln“, was aber nicht Verharmlosung bedeutet, sondern: organische Tempi, Respekt vor der Musik. Das „Andante con moto“ ist langsamer als meist üblich, es garantiert aber die Durchhörbarkeit in der Überlagerung der vielen satztechnischen Details. Das Scherzo bleibt bei aller Wucht anmutig, das Finale überzeugt mit packenden Zuspitzungen. Sergiu Celibidache dagegen setzt auf seine typischen gemäßigten Tempi und erreicht eine gute Durchsichtigkeit, verliert aber zuweilen den rechten Fluss (1994 EMI/Münchener Philharmoniker).

Eine der neuesten Aufnahmen bietet Herbert Blomstedt (2022 DG/Gewandhausorchester), immerhin mit dem Uraufführungs-Orchester. Der damals 94-jährige Dirigent kristallisiert den einzigartigen satt-warmen Klang des Gewandhausorchesters wirkungsvoll heraus. Mit seinen überraschend frischen Tempi gibt er aber doch stellenweise die Durchsichtigkeit preis. Extremer ist Maxim Emelyanichev (2019 Linn/Scottish Chamber Orchestra). Der Kopfsatz mutiert zu einem flotten Tanz, manche Begleitfiguren knallen unmotiviert heraus. Ein gehetzter Gestus, ich frage mich, was Emelyanichev an dem Stück liebt.

Dagegen höre ich bei Claudio Abbado allergrößte Hingabe (2011 DG/Orchestra Mozart), während Simon Rattle (2006 EMI/Berliner Philharmoniker) zwar eine faszinierende Homogenität und Kraft des Klangs erreicht, auch strukturelle Klarheit und überzeugende Zuspitzungen, aber dennoch bleibt er ein wenig analytisch distanziert. Abbado hingegen gelingt es, Schuberts Verletzlichkeit, aber auch seine Energie und geniale Erfindungskraft zu zeigen. Hier versteht man Schuberts wunderbare Phantasie, die liedhaften und sinfonischen Elemente miteinander zu verbinden, um im existenziellen Ringen trotz aller Widrigkeiten des Lebens die Schönheit der (musikalischen) Schöpfung zu preisen. ■