

TRACK INFORMATION

ENGLISH

GERMAN

ACKNOWLEDGEMENTS

Schubert Symphonies Unfinished & Great

Dresdner Philharmonie · Marek Janowski



Franz Schubert (1797-1828)

Symphony in B Minor, D 759, "Unfinished" (1822)

- | | | |
|---|----------------------|--------|
| 1 | I. Allegro moderato | 13. 42 |
| 2 | II. Andante con moto | 9. 48 |

Symphony in C Major, D 944, "The Great" (1825-1828)

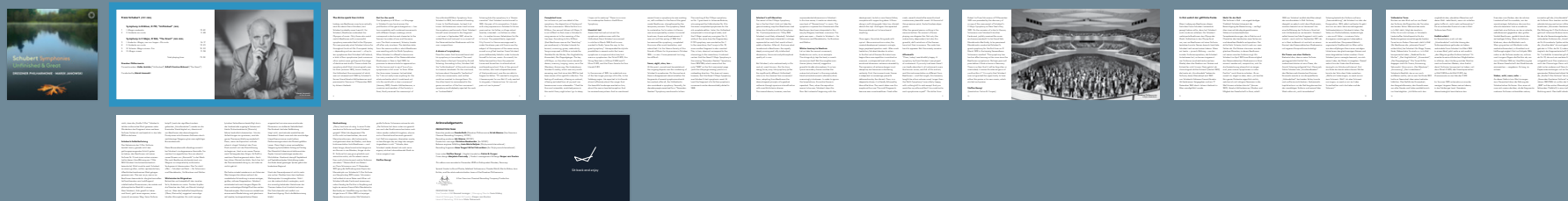
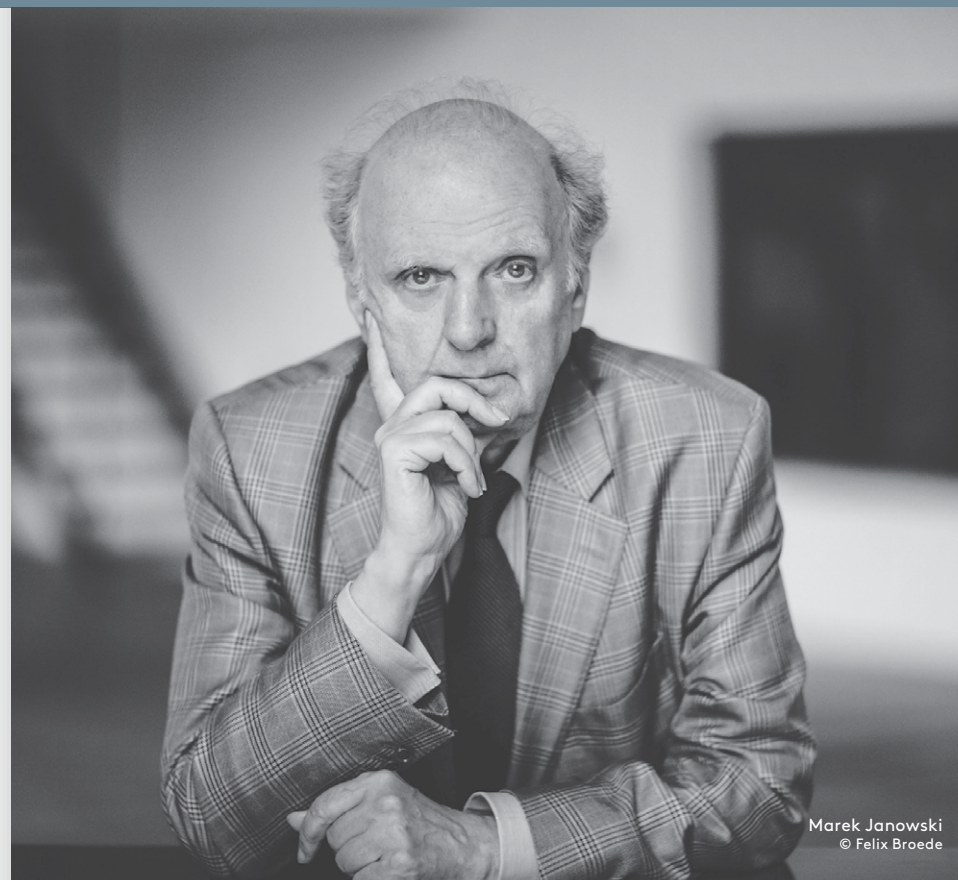
- | | | |
|---|--|--------|
| 3 | I. Andante-Allegro, ma non troppo - Più moto | 16. 17 |
| 4 | II. Andante con moto | 13. 23 |
| 5 | III. Scherzo. Allegro vivace - Trio | 13. 59 |
| 6 | IV. Allegro vivace | 11. 38 |

Total playing time: 79. 02

Dresdner Philharmonie

Concertmasters: **Heike Janicke** ("Unfinished") & **Ralf-Carsten Brömsel** ("The Great")

Conducted by **Marek Janowski**



The divine spark lives in him

Ludwig van Beethoven may have actually said this about Franz Schubert, but Schubert probably never heard it. For Schubert, Beethoven embodied the Olympus of music. Only those who could match Beethoven with a successful symphony were admitted to the Olympus. This was precisely what Schubert strove for throughout his short life. If we speak today — depending on how we count — of up to ten symphonies that Schubert left behind, a total of four symphonies (and numerous other works) never got beyond the stage of sketches and drafts. These include the symphony draft that chronologically was his third (autumn 1822), known today as the *Unfinished*, the manuscript of which was not released until 1865 by Schubert's former friend Anselm Hüttenbrenner and premiered in Vienna on 17 December 1865 by Johann Herbeck.

Not for the world

The Symphony in B Minor — a title page in Schubert's own hand proves the justification of the genre designation — has two completely self-contained movements with different tempo markings, which correspond in ductus and character to the famous two sides of one and the same coin. The third movement, Scherzo, breaks off after only nine bars. The sketches date from the same months in which Beethoven was wrestling with his Ninth Symphony. When Schubert is offered to become an honorary member of the Steiermärkischer Musikverein in Graz in April 1823, he promises to demonstrate his appreciation for the honour and to send "one of my symphonies in full score" to Graz. When the time came, however, he hesitated, for "I do not really have anything for the whole orchestra which I could send out into the world with a clear conscience" (January 1823). Anselm Hüttenbrenner, a musician and member of the Society in Graz, finally received the manuscript of

the unfinished B Minor Symphony from Schubert in 1824, but instead of handing it over to the Musikverein, he kept it at home. Hüttenbrenner never tried to have the symphony performed in Graz. Schubert himself never returned to the fragment — not even in September 1827, when he visited Graz and took part in a concert of the Steiermärkischer Musikverein with his own compositions.

A dream of a symphony

Does this mean that he would have held his symphony in low esteem? The most likely thesis is that put forward by Arnold Schering. According to this, Schubert felt the "unfinishedness" of the work according to classical standards. On the one hand, he knew about the specific "perfection" of the two movements, and neither could nor wanted to change them. On the other hand, he surrendered to the genre convention of the four-movement symphony and helplessly rejected the work as "unclassifiable".

Schering links the symphony to a "dream narrative" that Schubert wrote himself in 1822, the year of its composition. It deals with a key experience in Schubert's life ten years earlier: his father, a village school teacher, intended — as fathers so often do — to realise his own failed plans for life in his son. The paramilitarily organised City Convict in Vienna was supposed to make the eleven-year-old Franz a worthy subject of the emperor of the same name, as well as a gifted teacher. Franz Schubert junior deliberately failed in order to devote himself to his love, music. As a result, his father banned him from the parental home and forced him to attend school and boarding school. Only at the grave of his mother, who had collapsed because of that punishment, was the son able to forgive his father. "If I wanted to sing love, it became pain for me. But if I only wanted to sing pain, it became love. So love and pain cut me to pieces."



Completed torso

Let us focus on just one detail of the symphony: the disposition of the keys of the two movements. While the first is in B Minor, the second follows in E Major. It is not difficult to find clues in Schubert's song oeuvre as to the meaning of the two keys. According to this, B Minor (that Beethoven saw as the "black key" par excellence) in Schubert stands for lament, mourning, grave, melancholy. Songs composed in B Minor include the *Grablied für die Mutter*, *Der Unglückliche*, *Einsamkeit*, *Der Doppelgänger*. The key of E Major, on the other hand, stands for dream, memory, longing, vision, as in *Der Wanderer*, *Erinnerung*, *Der Lindenbaum*. Schubert's reality, which was only worth escaping, was that since late 1822 he had been aware of his syphilitic infection. The feeling of loneliness, of being an outcast, of being excluded from all joy and love became ever more unbearable. "I feel like the most miserable, wretched person in this world. Every night when I go to sleep,

I hope not to wake up." There is no room for a redemptive finale in the B Minor Symphony.

Heard at last

Aware that he had not solved the symphonic problem even with the *Unfinished*, Franz Schubert announced in a letter in March 1824 that he now wanted to finally "pave the way to the great symphony". He expanded his stylistic possibilities in several works that were symphonic in scope and structure, but were no symphonies: the Octet D 803, the String Quartets in A Minor D 804 and D Minor D 810, and the Piano Sonata for Four Hands D 812.

In the summer of 1825, he undertook one of the few longer journeys of his life, to the Salzburg region. He reported to his friends almost effusively about the magic that the beautiful landscape exerted on him, about the warm-hearted reception that he received everywhere. And he mentioned

several times a symphony he was working on, self-confident in the face of the great model Beethoven, strengthened by the temporary success. The symphony failed to materialise, for his return to Vienna was accompanied by a return to mental loneliness, illness and hopelessness. It was not until the spring of 1826 that he resumed the symphony, completed the score after much hesitation, and submitted it to the Vienna Society of the Friends of Music for its premiere in October 1826 – in vain. It was perceived too long, too difficult.

Seven, eight, nine, ten...

At this point, a word must be said about the ongoing dispute over the numbering of Schubert's symphonies. On the one hand, there is disagreement about whether the fragments of several symphonies should be counted; after all, the *Unfinished* is also considered a symphony. Secondly, for decades people searched for a "Gmunden-Gastein" Symphony mentioned in letters.

The counting of the C Major symphony as No. 7 goes back to Johannes Brahms, who assigned the *Unfinished* as No. 8 to the seven completed symphonies for the old complete edition. Later, the *Unfinished* was placed in chronological order, and the C Major symphony was given No. 9, while at the same time the fragmentary D 729 symphony was counted as No. 7. In the meantime, the C major is No. 10, since another fragment is also counted. This, in turn, does not correspond to the chronology. In the meantime, it is almost certain that the Great C Major Symphony is the missing "Gmunden-Gastein" Symphony from 1825/1826, which means that the note "1828" on the first manuscript page (with the title page missing) points in a misleading direction. This does not mean, however, that the Great C Major Symphony was Schubert's last symphonic word. At least the fragment of a further symphonic movement can be demonstrably dated to 1828.



Schubert's self-liberation

The secret of the C Major Symphony lies in the fact that it did not take the genre-breaking step that Beethoven had taken shortly before with his Symphony No. 9 (whose premiere on 7 May 1824 Schubert most likely attended). Schubert may well have been interested in a large, representative work that would attract public attention. After all, that was what he admired in Beethoven: the equally deeply moving and lofty intellectual dimensions, the social and philosophical quality all in one.

But Schubert, who matured early in life and art, went his own, (for the time being) lonely way. His symphony (after the significantly different *Unfinished*) returns to the classical four-movement form, adopting from Beethoven the dramaturgical principle of a gradual catharsis through spacious intensification with manifold interior drama. This inward drama, however, reaches

unprecedented dimensions in Schubert. In the true sense, it marks an absolutely new level of "Romanticism" in music. The symphonic impasse that threatened after Beethoven (and was interpreted in this way by Wagner) had been overcome. The gate was open — thanks to Schubert — for Schumann and Mendelssohn, for Bruckner and Mahler.

Winter Journey to Nowhere

Let us take the second movement, *Andante con moto*, as an example. The strings dryly tap the beat, a march announces itself. But the songlike main theme (oboe, clarinet) suggests a graceful *Ländler* atmosphere. A no less lyrical secondary theme soothes the melancholy inherent in the song melody. Hard orchestral accents (*sforzato*) drive menacingly in between. In order to ignore the temptations, the entire theme is repeated. Then, when the exposition seems to be over, Schubert stops the flow. But instead of beginning with the

development, he lets a new theme follow, complete with supporting ideas. It flows along in soft string garb. Here too, *sforzati* disturb the idyll. And again the repeated theme pretends not to have heard anything.

Once again, the whole thing ends with a pivot. Above anxious horn notes, the musical development pauses in a single, large, perplexed question mark. After much hesitation, Schubert decides to return to the first set of themes. But what now begins like a new repetition is enriched on a second, contrapuntal level with a new emotional dimension: extreme vulnerability. The impression of extreme danger is not deceptive, but becomes a shattering certainty. First, the innocent main theme is subjected to increasingly powerful deformations by the *sforzati*. Then, in a desperate climax, it is literally followed by blow after blow. The march takes over the sceptre with a roar. The motif fragments become ever more breathless. Crash after

crash, seventh chord after seventh chord crushes every beautiful sound. At the end of this gruesome spiral, the bottomless abyss yawns.

After the general pause, nothing is the same as before. No amount of brave playing can disguise this. Not only the melancholy, despondent, but also the graceful, deft variations of the themes have lost their innocence. The coda tries hard to appease. But the anxiety remains.

Aftermath

"Clara, today I was blissfully happy. A symphony by Franz Schubert was played at a rehearsal. If you only had been there! I can hardly describe it; all instruments were like human voices, and full of life and wit, and this instrumentation so different from Beethoven — and this length, this heavenly length like a four-volume novel, longer than the Ninth Symphony! I was utterly happy, with nothing left to wish except that you would be my wife and that I too could write such symphonies myself". This letter from



Robert to Clara Schumann of 11 December 1839 was preceded by the discovery of a copy of the manuscript of Schubert's C Major Symphony on New Year's Day 1839. On the occasion of a trip to Vienna, Schumann met Schubert's brother Ferdinand, joyfully received the score and recommended it to his friend Felix Mendelssohn Bartholdy to be premiered. Mendelssohn conducted Schubert's great symphony for the first time on 21 March 1839 in the Leipzig Gewandhaus. Schumann recalled: "The symphony has had an effect among us like none since the Beethoven symphonies. Perhaps years will pass before it finds a home in Germany. There is no fear that it will be forgotten or overlooked; it carries the eternal germ of youth within it." It is a pity that Schubert was not granted the opportunity to hear either this praise or his own music, which elicited such praise.

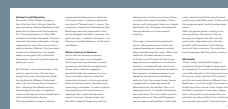
Steffen Georgi

(translation: Calvin B. Cooper)

10



Dresdner Philharmonie
© Björn Kadenbach



In ihm wohnt der göttliche Funke

Wenn Ludwig van Beethoven diesen Satz über Franz Schubert tatsächlich gesagt haben sollte, dann hat Schubert wohl nie davon erfahren. Für Schubert verkörperte Beethoven den Olymp der Musik. Aufnahme in den Olymp fand nur, wer vor Beethoven mit einer Sinfonie bestehen konnte. Genau danach trachtete Schubert zeit seines kurzen Lebens. Wenn wir heute – je nach Zählung – von bis zu zehn Sinfonien sprechen, die Schubert hinterlassen hat, so kamen insgesamt vier Sinfonien (und zahlreiche weitere Werke) über das Stadium von Skizzen und Entwürfen nicht hinaus. Dazu gehört als chronologisch dritter Entwurf (Herbst 1822) die heute als „Unvollendete“ bekannte Sinfonie, deren Manuskript erst 1865 von Schuberts früherem Freund Anselm Hüttenbrenner freigegeben und am 17. Dezember 1865 durch Johann Herbeck in Wien uraufgeführt wurde.

Nicht für die Welt

Die Sinfonie h-Moll – ein eigenhändiges Titelblatt Schuberts beweist die Berechtigung der Bezeichnung – verfügt über zwei vollständig abgeschlossene Sätze mit unterschiedlichen Tempobezeichnungen, die in Duktus und Charakter den berühmten zwei Seiten ein und derselben Medaille entsprechen. Der dritte Satz, Scherzo, bricht nach nur neun Takten ab. Die Skizzen stammen aus den gleichen Monaten, in denen Beethoven mit seiner neunten Sinfonie ringt. Als Schubert im April 1823 zum Ehrenmitglied des Steiermärkischen Musikvereins in Graz ernannt werden soll, verspricht er, sich für die Auszeichnung erkenntlich zu zeigen und „eine meiner Symphonien in voller Partitur“ nach Graz zu schicken. Als es soweit ist, zögert er aber, denn „ich besitze fürs ganze Orchester eigentlich nichts, welches ich mit ruhigem Gewissen in die Welt hinaus schicken könnte“ (Januar 1823). Anselm Hüttenbrenner, Musiker und Mitglied der Gesellschaft in Graz, erhält

1824 von Schubert endlich das Manuskript der unvollendeten h-Moll-Sinfonie, übergibt es jedoch nicht dem Musikverein, sondern bewahrt es zu Hause auf. Um eine Aufführung der Sinfonie in Graz hat sich Hüttenbrenner nie bemüht. Schubert selbst kommt auf das Fragment nicht mehr zurück – auch nicht im September 1827, als er in Graz zu Besuch ist und sich an einem Konzert des Steiermärkischen Musikvereins mit eigenen Kompositionen beteiligt.

Ein Traum von einer Sinfonie

Bedeutet dies, dass er seine Sinfonie geringgeschätzt hätte? Am wahrscheinlichsten ist eine These, die Arnold Schering aufgestellt hat. Demnach fühlte Schubert die „Unvollendbarkeit“ des Werkes nach klassischen Normen. Einerseits wusste er um die spezifische „Vollendetheit“ der beiden Sätze, konnte und wollte sie nicht ändern. Andererseits kapitulierte er vor der Gattungskonvention der viersätzigen Sinfonie und verwarf das Werk ratlos als „nicht einordenbar“.

Schering bezieht die Sinfonie auf eine „Traumerzählung“, die Schubert im Jahr der Komposition, 1822, selbst verfasste. Es geht dort um ein zehn Jahre zurückliegendes Schlüsselerlebnis in Schuberts Leben: Der Vater, ein Dorfschullehrer, beabsichtigte – wie so oft Väter – in seinem Sohn die eigenen misslungenen Lebenspläne zu verwirklichen. Das paramilitärisch organisierte Stadtkonvikt zu Wien sollte aus dem elfjährigen Franz einen würdigen Untertanen des gleichnamigen Kaisers und einen begnadeten Lehrer machen. Franz Schubert junior versagte bewusst, um sich seiner Liebe, der Musik, hinzugeben. Darauf verbot ihm der Vater das Elternhaus, zwang ihn zu Schule und Internat. Erst am Grab der darob zerbrochenen Mutter konnte der Sohn dem Vater verzeihen. „Wollte ich Liebe singen, so ward sie mir zum Schmerz. Wollt' ich aber Schmerz nur singen, so ward er mir zur Liebe. So zertheilten mich die Liebe und der Schmerz.“



Vollendeter Torso

Richten wir den Blick auf nur ein Detail der Sinfonie: die Disposition der Tonarten der beiden Sätze. Während der erste in h-Moll steht, folgt der zweite in E-Dur. Es ist nicht schwer, in Schuberts Liedschaffen Anhaltspunkte für die Bedeutungszusammenhänge der beiden Tonarten zu finden. Demnach steht h-Moll (für Beethoven die „schwarze Tonart“ schlechthin) bei Schubert für Klage, Trauer, Grab, Melancholie. So sind u. a. in h-Moll komponierte Lieder: „Grablied für die Mutter“, „Der Unglückliche“, „Einsamkeit“, „Der Doppelgänger“. Die Tonart E-Dur dagegen steht für Traum, Erinnerung, Sehnsucht, Vision wie in „Der Wanderer“, „Erinnerung“, „Der Lindenbaum“. Schuberts Realität, der er nur noch entfliehen wollte, sah so aus: Seit Ende 1822 hatte er Gewissheit über seine luetische Infektion. Das Gefühl der Einsamkeit, des Ausgestoßenseins, des Ausschlusses von aller Freude und Liebe verstärkte sich ins Unerträgliche. „Ich fühle mich den

unglücklichsten, elendsten Menschen auf dieser Welt. Jede Nacht, wenn ich schlafen gehe, hoffe ich, nicht mehr aufzuwachen.“ Für ein erlösendes Finale ist in der h-Moll-Sinfonie kein Platz.

Endlich erhört

Im Bewusstsein, auch mit der „Unvollendeten“ nicht die Lösung des Sinfonieproblems gefunden zu haben, verkündete Franz Schubert im März 1824 in einem Brief, jetzt wolle er sich endlich „den Weg zur großen Sinfonie bahnen“. Er erweiterte seine stilistischen Möglichkeiten in etlichen, dem Umfang und der Struktur nach sinfonischen Werken, ohne freilich damit Sinfonien komponiert zu haben: mit dem Oktett D 803, den Streichquartetten a-Moll D 804 und d-Moll D 810, der Klaviersonate zu vier Händen D 812.

Im Sommer 1825 unternahm er eine der wenigen längeren Reisen seines Lebens, in das Salzburger Land. Geradezu überschwänglich berichtete er den

Freunden vom Zauber, den die schöne Landschaft auf ihn ausübte, von der warmherzigen Aufnahme, die man ihm allorts bereitete. Und er erwähnte mehrfach eine Sinfonie, an der er arbeite, selbstbewusst gegenüber dem großen Vorbild Beethoven, gestärkt durch den zeitweiligen Erfolg. Allein die Sinfonie blieb aus, denn die Rückkehr nach Wien ging einher mit Rückkehr in die seelische Einsamkeit, in Krankheit und Hoffnungslosigkeit. Erst im Frühjahr 1826 nahm er die Sinfonie wieder vor, schloss nach langem Zögern die Partitur ab, um sie im Oktober 1826 zur Uraufführung bei der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde einzureichen — vergebens. Zu lang, zu schwer.

Sieben, acht, neun, zehn ...

An dieser Stelle ist ein Wort zu sagen zum Dauerstreit über die Zählung der Schubertschen Sinfonien. Zum einen ist man sich uneins darüber, ob die Fragmente mehrerer Sinfonien mitzuzählen wären,

immerhin gilt die „Unvollendete“ ja auch als Sinfonie. Zum zweiten suchte man jahrzehntelang nach einer in Briefen erwähnten „Gmunden-Gasteiner Sinfonie“. Die Zählung der C-Dur-Sinfonie als Nr. 7 geht auf Johannes Brahms zurück, der für die alte Gesamtausgabe den sieben vollendeten Sinfonien die „Unvollendete“ als Nr. 8 zuordnete. Später reihte man die „Unvollendete“ chronologisch ein, gab der in C-Dur die Nr. 9, indem man zugleich die fragmentarische D 729 als Nr. 7 mitzählte. Inzwischen gilt die C-Dur als Nr. 10, da noch ein weiteres Fragment mitgezählt wird. Dies wiederum entspricht nicht der Chronologie. Denn mittlerweile steht unter anderem auf Grund von Papieruntersuchungen mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit fest, dass die „Große C-Dur-Sinfonie“ die vermisste „Gmunden-Gasteiner Sinfonie“ aus den Jahren 1825/1826 ist, mithin der Vermerk „1828“ auf der ersten Manuskriptseite (bei fehlendem Titelblatt) in eine irreführende Richtung weist. Dies heißt allerdings



nicht, dass die „Große C-Dur“ Schuberts letztes sinfonisches Wort gewesen wäre. Mindestens das Fragment eines weiteren Sinfonie-Satzes ist nachweislich in das Jahr 1828 zu datieren.

Schuberts Selbstbefreiung

Das Geheimnis der C-Dur-Sinfonie besteht darin, gerade nicht den gattungssprengenden Schritt getan zu haben, den Beethoven mit seiner Sinfonie Nr. 9 kurz zuvor unternommen hatte (deren Uraufführung am 7. Mai 1824 Schubert höchstwahrscheinlich beiwohnte). Wohl mochte auch Schubert an einem großen, mithin repräsentativen, öffentlichkeitswirksamen Werk gelegen gewesen sein. Das war es ja, was er an Beethoven bewunderte: die gleichermaßen tief berührenden wie hochfliegend intellektuellen Dimensionen, die soziale und philosophische Qualität in einem. Aber Schubert, früh gereift in Leben und Kunst, geht einen eigenen, einen (vorerst) einsamen Weg. Seine Sinfonie

knüpft (nach der signifikant anders gebauten „Unvollendeten“) wieder an die klassische Viersätzigkeit an, übernimmt von Beethoven das dramaturgische Prinzip einer schrittweisen Katharsis durch weiträumige Steigerung bei mannigfaltiger Binnendramatik.

Diese Binnendramatik allerdings erreicht bei Schubert nie dagewesene Ausmaße. Sie markiert im eigentlichen Sinn ein absolut neues Niveau von „Romantik“ in der Musik. Die nach Beethoven drohende (und von Wagner so interpretierte) sinfonische Sackgasse ist überwunden. Das Tor steht offen — Schubert sei Dank — für Schumann und Mendelssohn, für Bruckner und Mahler.

Winterreise ins Nirgendwo

Betrachten wir beispielhaft den zweiten Satz, *Andante con moto*. Trocken klopfen die Streicher den Takt, ein Marsch kündigt sich an. Aber das liedhafte Hauptthema (Oboe, Klarinette) suggeriert anmutige Ländler-Atmosphäre. Ein nicht weniger

lyrisches Seitenthema besänftigt die in der Liedmelodie angelegte Schwermut. Harte Orchesterakzente (*Sforzato*) fahren bedrohlich dazwischen. Um die Anfechtungen zu ignorieren, wird die ganze Thementaufstellung wiederholt. Dann, wenn die Exposition zu Ende scheint, stoppt Schubert den Fluss. Doch anstatt mit der Durchführung zu beginnen, lässt er ein neues Thema samt Seitengedanken folgen. Es fließt in weichem Streichergewand dahin. Auch hier stören *Sforzati* die Idylle. Auch hier tut die Themenwiederholung so, als habe sie nichts gehört.

Die Sache mündet wiederum in ein Scharnier. Über bangen Horntönen verharrt die musikalische Entwicklung in einem einzigen, großen, ratlosen Fragezeichen. Schubert entscheidet sich nach langem Zögern für einen nochmaligen Rückgriff auf den ersten Themenkomplex. Doch was nun anhebt wie eine erneute Wiederholung, wird gleichsam auf zweiter, kontrapunktischer Ebene

angereichert um eine neue emotionale Dimension: um äußerste Verletzlichkeit. Der Eindruck höchster Gefährdung trägt nicht, wird vielmehr erschütternde Gewissheit. Zuerst muss sich das unschuldige Hauptthema immer machtvollere Deformierungen durch die *Sforzati* gefallen lassen. Dann folgt in einer verzweiferten Steigerung buchstäblich Schlag auf Schlag. Der Marschtritt übernimmt dröhnend das Zepter. Immer kurzatmiger werden die Motivfetzen. Krachend stampft Septakkord auf Septakkord jeden Schönklang nieder. Am Ende dieser grausigen Spirale gähnt der bodenlose Abgrund.

Nach der Generalpause ist nichts mehr wie vorher. Darüber kann kein tapferes Weiterspielen hinwegtäuschen. Nicht nur die melancholisch-verzagten, auch die anmutig-behändigen Variationen der Themen haben ihre Unschuld verloren. Die Coda bemüht sich redlich um Beschwichtigung. Doch die Beklemmung bleibt.



Nachwirkung

„Clara, heut war ich selig. In einer Probe wurde eine Sinfonie von Franz Schubert gespielt. Wärst du dagewesen! Die ist Dir nicht zu beschreiben; das sind Menschenstimmen, alle Instrumente, und geistreich über die Maßen, und diese Instrumentation trotz Beethoven — und diese Länge, diese himmlische Länge wie ein Roman in vier Bänden, länger als die IX. Sinfonie! Ich war ganz glücklich und wünschte nichts, als Du wärest meine Frau und ich könnte auch solche Sinfonien schreiben.“ Diesem Brief von Robert an Clara Schumann vom 11. Dezember 1839 ging die Auffindung einer Kopie des Manuskripts von Schuberts C-Dur-Sinfonie am Neujahrstag 1839 voraus. Schumann traf anlässlich einer Reise nach Wien mit Schuberts Bruder Ferdinand zusammen, nahm freudig die Partitur in Empfang und legte sie seinem Freund Felix Mendelssohn Bartholdy zur Uraufführung ans Herz. Der dirigierte am 21. März 1839 im Leipziger Gewandhaus zum ersten Mal Schuberts

große Sinfonie. Schumann erinnerte sich: „Die Sinfonie hat denn unter uns gewirkt wie nach den Beethovenschen keine noch. Jahre werden vielleicht hingehen, ehe sie sich in Deutschland heimisch gemacht hat. Daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da; sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich.“ Schade, dass Schubert weder dieses Lob noch seine eigene, solches Lob auslösende Musik zu hören vergönnt war.

Steffen Georgi

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM

Executive producers **Frauke Roth** (Dresdner Philharmonie) & **Job Maarse** (San Francisco Classical Recording Company, SFCRC)
Recording producer **Job Maarse** (SFCRC)
Production manager **Christina Gembaczka** (for SFCRC)
Balance engineer & Editing **Jean-Marie Geijsen** (Polyhymnia International)
Recording Engineers **Anne Taegert & Carl Schuurbiers** (for Polyhymnia International)

Liner notes **Steffen Georgi** | English translation **Calvin B. Cooper**

Cover design **Marjolein Coenrad** | Product management & Design **Kasper van Kooten**

This album was recorded in November 2020 at Kulturpalast Dresden, Germany.

Special thanks to Almut Placke, Adelheid Schloemann, Claudia Woldt, Martin Bülow, Jens Eichler, and the whole administration team of the Dresdner Philharmonie.



A San Francisco Classical Recording Company Production

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**
Head of Catalogue, Product & Curation **Kasper van Kooten**
Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**





Sit back and enjoy

