

**David
Afkham**

**Christian
Tetzlaff**

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BRSO

23–24

Donnerstag
16. November 2023
Freitag
17. November 2023

20.00 – 22.00 Uhr
Herkulesaal der Residenz
1. Abo B

23–24

Konzerteinführung: 18.45 Uhr
Moderation: Michaela Fridrich
Gast: David Afkham

Mitwirkende

David Afkham
Leitung

Christian Tetzlaff
Violine

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BR-KLASSIK: Live-Übertragung in Surround
im Radioprogramm
Freitag, 17. November 2023, 20.05 Uhr
Pausenzeichen: Fridemann Leopold im Gespräch mit David Afkham

Audio on demand
br-klassik.de und brso.de

Programm

Anton Webern

Passacaglia für Orchester, op. 1

- Sehr mäßig (Tempo I) – Mäßig bewegt (Tempo II) – Sehr lebhaft (Tempo III)

Alban Berg

Violinkonzert

»Dem Andenken eines Engels«

- Andante – Allegretto (scherzando)
- Allegro – Adagio

Pause

Franz Schmidt

Symphonie Nr. 4 C-Dur

- Allegro molto moderato –
- Adagio –
- Molto vivace –
- Tempo primo (Allegro molto moderato), un poco sostenuto

Strenge und Expressivität

Zu Anton Weberns Passacaglia für Orchester, op. 1

Von Monika Lichtenfeld

Lebensdaten des Komponisten

3. Dezember 1883 in Wien – 15. September 1945 in Mittersill

Entstehungszeit

1908

Uraufführung

4. November 1908 im Wiener Musikverein unter der Leitung des Komponisten

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 2./3. Oktober 1969 im Herkulessaal unter Karl Böhm

Weitere Aufführungen unter Carlo Maria Giulini und Bernard Haitink

Zuletzt auf dem Programm: 14./15./16. Mai 2015 in der Philharmonie im Gasteig unter Lionel Bringuier

Webern, der seit 1902 an der Wiener Universität Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte studierte, nahm ab Herbst 1904 Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg. Er war Schönbergs erster Privatschüler in Wien, und ihm folgten bald weitere wie Karl Horwitz, Heinrich Jalowetz, Alban Berg, Erwin Stein und Egon Wellesz. Schönbergs charismatische Persönlichkeit, seine kreative Energie und sein unbedingter künstlerischer Anspruch wirkten von Anfang an ungemein fesselnd und inspirierend auf die etwa ein Jahrzehnt jüngere Schülerschar, und sie alle blieben ihm zeitlebens in enthusiastischer, ja fanatischer Loyalität verbunden. Über Schönbergs spezifische Lehrmethode hat Webern rückblickend in einem Aufsatz von 1912 berichtet: »Man ist

der Meinung, Schönberg lehre seinen Stil und zwingen den Schüler, sich diesen anzueignen. Das ist ganz und gar falsch. Schönberg lehrt überhaupt keinen Stil; er predigt weder die Verwendung alter noch die neuer Kunstmittel [...] Schönberg verlangt vor allem, dass [der Schüler] in den Arbeiten für die Stunden nicht beliebige Noten zur Ausfüllung einer Schulform schreibe, sondern dass er diese Arbeiten aus einem Ausdrucksbedürfnis heraus leiste. Also, dass er tatsächlich schaffe [...]. Er folgt mit höchster Energie den Spuren der Persönlichkeit des Schülers, sucht sie zu vertiefen, ihr zum Durchbruch zu verhelfen [...].«

Weberns »Gesellenstück«

Webern war freilich, als er im Herbst 1904 als Autodidakt zu Schönberg kam, kein Novize mehr in der Kunst des Tonsatzes. Er beherrschte sein Metier nahezu lückenlos, und er hatte neben Liedern und Klavierstücken bereits eine großdimensionierte Symphonische Dichtung mit dem Titel *Im Sommerwind* komponiert. Schönberg riet ihm offenbar, sich zunächst auf die klassische Disziplin instrumentaler Kammermusik zu beschränken, denn aus der ersten Zeit des Unterrichts sind vorwiegend Quartett- und Quintettkompositionen erhalten: Studien, einzelne Sätze, nur wenige komplette Zyklen. Erst zum Abschluss seiner Lehrzeit bei Schönberg wandte sich Webern wieder dem größeren Format zu und schrieb die *Passacaglia* für Orchester, die er selbst sein »Gesellenstück« nannte: Es war die erste Komposition, die er als gültig anerkannte und mit einer Opuszahl versah. Die Partitur wurde im Mai 1908 beendet und schon am 4. November dieses Jahres unter Weberns Leitung im Wiener Musikverein uraufgeführt, aber erst 1922 gedruckt.

Kristalline Klarheit

Unverkennbar an diesem Orchesterwerk großer Besetzung (je drei Holzbläser, Trompeten, Posaunen, vier Hörner, Basstuba, dazu Harfe, Pauken, Schlagzeug und eine opulente Streichergruppe) ist ein gewisser spätrömantischer, fast möchte man sagen: ein Brahms'scher Duktus. Und das Finale von Brahms' Vierter Symphonie, ebenfalls eine *Passacaglia*, drängt sich als Modell unmittelbar auf. Auch der Bezug auf eine Grundtonart – d-Moll in den beiden Rahmenteilen, D-Dur im Mittelteil – wird noch nicht prinzipiell in Frage gestellt, sondern namentlich an Nahtstellen der Form unmissverständlich artikuliert. Doch deuten chromatische Alterationen und weit ausgreifende Modulationen jenen unsteten harmonischen Charakter an, den Webern als »schwebende Tonalität« bezeichnete.

Aus dem achttaktigen »Cantus firmus« der *Passacaglia* und zwei im folgenden daraus entwickelten »Gegenthemen« – dem Materialreservoir der gesamten Komposition – entfaltet Webern eine Reihe von 23 ebenfalls achttaktigen Variationen. Deren Entwicklungsverlauf entspricht dem traditionellen Formschema von Exposition (Variationen 1–11), Durchführung (Variationen 12–15) und Reprise (Variationen 16–23) in Umrissen. Als 24. Variation folgt eine ausgedehnte, quasi durchführungsartige Coda – Resümee und Abgesang zugleich. Die kunstvolle Verschränkung von thematischer und polyphoner Arbeit, von vorklassischer Ostinato-Technik und entwickelnder Variation, die differenzierten Ausdruckscharaktere, die fantasievolle Farbigkeit des Orchesterklangs – all das verweist deutlich auf das Vorbild Schönbergs. Gleichwohl erscheint Weberns eigene Handschrift in diesem Opus 1 bereits unverwechselbar ausgeprägt: Sie zeigt sich im solistischen Einsatz der Instrumente wie in der Ökonomie des Satzbilds, im diskreten dynamischen Auftrag wie in der Verwendung der Pause als Strukturelement; sie zeigt sich vor allem aber in der geradezu kristallinen Klarheit der Konstruktion und jener unnachahmlichen Durchdringung von größter Strenge und höchster Expressivität, die später gleichsam zum Signum von Weberns Musik wurde.

Die erste Variation bringt die grundlegende Harmonisierung des Hauptthemas und ein Gegen-thema. Damit sind die beiden Grundgestalten des Stückes gegeben. Alles, was folgt, ist von diesen abgeleitet. So stellt sich gleich in der zweiten Variation die Melodie der Klarinette als eine Umbildung des Gegenthemas dar. Sie wird zum Thema der Variationen 3 bis 5 und zu einem der wichtigsten Faktoren des weiteren Verlaufs. Das Letztere gilt auch für eine aus dem Hauptthema gebildeten Gestalt, die in der nächsten (sechsten) Variation auftritt, die überleitenden Charakter hat. Ihr entspringt gleich in der folgenden (siebten) Variation ein Thema im *Allegro*-Tempo, das in der Coda reisenartig wiederkehrt. In der achten Variation erklingen gleichzeitig: die Urform des Hauptthemas (Violinen), eine nun oft wiederkehrende Umbildung der Gestalt (Bässe) und im Blech eine Variation des Gegenthemas, welche thematisch von großer Bedeutung wird. Die Variationen

9 bis 11 leiten zu den Dur-Variationen über und verarbeiten die in der achten gebildeten Motive und Kombinationen. Die erste Dur-Variation hat einleitenden Charakter. In der zweiten erscheint die Klarinettenmelodie in neuer Form, womit das Thema der dritten und vierten Dur-Variation gegeben ist. Die noch folgenden acht Moll-Variationen basieren auf kanonischen und imitatorischen Verarbeitungen einer Variante des Hauptthemas. Den Gipfel der hier stattfindenden Steigerung bildet die letzte Variation, welche eine Wiederholung der achten in veränderter Form darstellt. Die Coda beginnt in der Haupttonart, verlässt sie hierauf und verarbeitet durchführungsartig das in der zweiten Dur-Variation aufgestellte Thema. In gradliniger Steigerung führt es zu einer veränderten Wiederholung der siebten Variation. Gestalten der achten beschließen das Stück.

Abschied und Erinnerung

Zu Alban Bergs Violinkonzert »Dem Andenken eines Engels«

Von Jörg Handstein

Lebensdaten des Komponisten

9. Februar 1885 in Wien – 24. Dezember 1935 in Wien

Entstehungszeit

12. März – 11. August 1935 in Bergs »Waldhaus« am Wörthersee

Widmung

Louis Krasner

Uraufführung

19. April 1936 in Barcelona mit dem Solisten Louis Krasner unter der Leitung von Hermann Scherchen

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 20. Oktober 1950 im Herkulesaal mit Arthur Grumiaux unter Franz André
Weitere Aufführungen u. a. mit Henryk Szeryng, Gidon Kremer, Frank Peter Zimmermann, Gil Shaham, Renaud Capuçon und Veronika Eberle; Christian Tetzlaff spielte das Konzert beim BRSO bereits am 28./29. Juni 2012 unter Pablo Heras-Casado
Zuletzt auf dem Programm: 9./10./11. Mai 2019 in der Philharmonie im Gasteig mit Leonidas Kavakos unter Daniel Harding

Zaghaf erhebt sich ein eigentümlicher Akkord, sinkt wieder herab, der Bogen des Solisten folgt der Bewegung, gleitend über die leeren Saiten der Violine – und mehr passiert zunächst nicht. Wohl kaum ein anderes Stück hebt so ätherisch schwebend, aber auch so fahl und fremdartig an wie das Violinkonzert von Alban Berg. Es ist, als sei die eigentliche Musik noch eingefroren in dieser starr kreisenden Folge von hohlen Quinten. Wie Theodor W. Adorno, der Schüler Bergs, vermutet, spiegelt dieses »unbeseelte Ausprobieren der leeren Saiten« auch die Entstehungssituation des Stückes: Der amerikanische Geiger Louis Krasner bestellte im Februar 1935 beim mittlerweile berühmten Komponisten des *Wozzeck* ein Konzert für sich, aber Berg konnte sich für diesen Auftrag nicht recht erwärmen. Der Violine glaubte er sich bereits genug gewidmet zu haben, und er wollte endlich seine Oper *Lulu* beenden, an der er nun schon seit sieben Jahren arbeitete. Doch die 1500 Dollar, die Krasner bot, kamen sehr willkommen, seit in Nazi-Deutschland *Wozzeck* nicht mehr gespielt wurde und die Tantiemen ausblieben. So machte sich Berg sogleich ans Werk, wenn auch lustlos und uninspiriert. Er beschäftigte sich zwar mit den Spieltechniken und entschied, dass er das Konzert zwölftönig anlegen wollte, fand aber keine zündende Formidee und klagte schon bald: »Nach zweijähriger ununterbrochen bis zur Erschöpfung von Nerven und Hirn erfolgter Arbeitsleistung an *Lulu* nun diese Viechsarbeit an einem ganzen Violinkonzert, das im Herbst vollendet sein muss!«

Da Berg sonst sehr langsam an seinen enorm vielschichtigen und organisch verästelten Strukturen komponierte, dürfte auch der Termindruck der Inspiration nicht gerade förderlich gewesen sein. Dennoch konnte er »wie ein Rasender« nach nur einem »Ernteurlaub« auf dem Lande (wie Gustav Mahler war Berg ein komponierender Sommerfrischler) das Werk termingerecht beenden. Der innere Anstoß, der ihm endlich einen persönlichen Zugang zu dieser Auftragsarbeit vermittelte, kam mit einem tief erschütternden Erlebnis: Erkrankt an Kinderlähmung, starb am 22. April die erst 18-jährige Tochter der befreundeten Alma Mahler-Werfel. Das erschien umso tragischer, als Manon Gropius (sie stammte aus der Ehe Almas mit dem Architekten Walter Gropius) mit ihrem ganzen Wesen jeden, der ihr begegnete, in Entzücken versetzte. So berichtete Bruno Walter von einer »unirdischen Erscheinung« während eines Frühstücks bei Alma Mahler: »Ein engelhaft schönes, etwa fünfzehnjähriges Mädchen, mit einem Reh an ihrer Seite, erschien in der Türöffnung – sie hatte die Hand auf dem zarten Hals des Tieres, lächelte uns ohne Scheu zu und verschwand wieder. [...] ich habe später manchmal ein paar Worte mit ihr gesprochen, stand aber immer unter dem Eindruck, dass sie sie nicht erreichten, dass sie fern war.« Als Manon schon krank, »bleich und himmlisch heiter«, im Bett lag, verstärkte sich in Bruno Walter das »mystische Gefühl der Ferne«. Aber vielleicht erinnerte er sich an sie auch schon unter dem musikalischen Eindruck des Violinkonzerts.

Zwölftonmusik mit sinnlicher Aura

Mit dem Entschluss, sein missliches Auftragswerk als eine Art Requiem für Manon anzulegen und es »Dem Andenken eines Engels« zu widmen, schien sich in Alban Berg ein geradezu heißer Quell an Ideen geöffnet zu haben. Und so taut auch die Musik des Anfangs allmählich auf, belebt sich im ersten Thema mit Ausdruck (ein melodisch hochgespannter Bogen im Bass, begleitet von traurig nachhängenden Akkorden), und die leeren Quinten füllen sich mit Terzen. Damit nimmt nun auch die von der Solo-Violine präsentierte Zwölftonreihe Gestalt an, die das Tonmaterial fast des gesamten Werkes bereitstellt. Berg folgt hier also der Methode seines Lehrers Arnold Schönberg, »mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« zu komponieren, aber schon die Reihe selbst verweist auf den grundlegenden Unterschied: Die geschichteten Terzen bilden – bei Schönberg verpönte – reine Dreiklänge (mit dem Grundton auf den leeren Saiten der Violine); vier Ganztöne, die später noch eine überraschende Bedeutung erlangen werden, komplettieren die Reihe. Aus dem »Doppelsinn des Materials« (Adorno) ergibt sich ein harmonisch atonaler Satz, unter dem jedoch immer wieder tonale Färbungen durchschimmern. Die vielen Terzen verleihen der Klanglichkeit insgesamt eine eher weiche, sinnliche Aura. Auch sein in vielem noch klassisch-romantisches Ausdrucksvokabular verhilft dem Werk zu unmittelbarem Verständnis. Und wer mit Gustav Mahlers symphonischer Sprache vertraut ist, seinen Tanzcharakteren, Volksmusik-Anklängen und Fanfaren, seinen Katastrophen und Ruhe-Episoden, wird es schnell tiefer verstehen: Der Geist des von Berg hochverehrten, »heiligen Mahler« schwebt über dieser Partitur. Dass Berg all diese Elemente nicht epigonal verwendet, sondern in seiner eigenen, spezifisch modernen Tonsprache gleichsam einschmilzt, ist in jedem Takt hörbar.

Musikalisches Porträt

Die Popularität des Violinkonzerts, des vielleicht einzigen Stückes Zwölftonmusik, bei dem garantiert niemand den Konzertsaal verlässt, verdankt sich auch einem allgemein-menschlich ansprechenden Programm, das Berg freilich nur inoffiziell mitteilte: So soll Teil I die »Wesenszüge des jungen Mädchens in musikalische Charaktere« umsetzen, während Teil II »Katastrophe und Lösung«, also ihren Tod, die Trauer und den religiösen Trost schildert. Ob Berg die für ein Konzert unkonventionelle zweiteilige Form nur aufgrund dieses Programms gewählt hat, ist dabei unerheblich, denn sie erscheint auch rein musikalisch zwingend: Mit einem liedhaften *Andante* und einem scherzoartigen *Allegretto* sowie einem der Solokadenz entsprechenden *Allegro* und einem als Choralbearbeitung gebauten *Adagio* enthält jeder Teil jeweils zwei Sätze, die nahtlos ineinander übergehen. Schon an den Übergängen – auch innerhalb der Sätze – erweist sich die kunstvolle Komplexität des Stückes, auf welche die scheinbare Eingängigkeit und Klarheit nicht den Blick verstellen sollte. So erwächst die leichtfüßig-graziöse Rhythmik des *Andante*-Mittelteils organisch aus dem getragenen Rahmenteil, und der gerade Takt des *Andante* wandelt sich fast unmerklich in den Ländlertakt des *Allegretto*. Neue Abschnitte und Gestalten führen sich plastisch und markiert ein, aber alles ist verkettet, verfädelt, gleitet auseinander hervor. Für das Verhältnis von Solo und Orchester gilt Ähnliches. Die Violine – verkörpert sie den Engel? – ist unbestritten

Protagonistin des Werkes, aber im ständig changierenden Kraftfeld der Haupt- und Nebenstimmen spielt sie keineswegs nur die Hauptrolle. Selbst wo sie scheinbar mit konzertierendem Gestus hervortritt, muss sie sich bisweilen in eine Nebenrolle fügen. So etwa an einer markanten Stelle im *Allegretto*, wo sich die Basstuba mit schwerfälligen Sext-Schritten ins Geschehen mischt: »Tuba durchlassen« fordert Berg von der Geige – eine Anweisung, deren Humor Adorno mit dem Ausspruch des Kindes im Zoo kommentiert: »Mutti, wir wollen gehen, ich glaube, der große Elefant fürchtet sich vor mir.«

Kärntnerlied und Bach-Choral

Nachdem im *Allegretto* eine ganze Reihe von Tanzgestalten vorübergezogen ist, dringt in das atonale Geflecht langsam und unmerklich ein fremdartiges Wesen ein: Es ist »A Vegale af'n Zweschmbam«, eine von Horn und Trompete gespielte Kärntner Volksweise, die allerdings kaum sehr bodenständig wirkt: Die Melodie scheint sich vielmehr aus einem Traum in die Realität verirrt zu haben. Mit dem Sterbechoral »Es ist genug«, den Berg in Melodieführung, aber auch Harmonisierung von Johann Sebastian Bach übernahm, wird im *Adagio* ein Zitat sogar formbestimmend. Begleitet vom Trauergesang der Violine, führt es in zwei Variationen auf den »Höhepunkt«, und wiederum leuchtet die Tonalität des Zitats fremd und visionär aus dem Klangraum hervor. Es gibt aber auch einen überraschenden, zunächst gar nicht geplanten Bezug: Der sich schmerzvoll in eine übermäßige Quart spreizende Choralbeginn entspricht genau den vier Ganztönen von Bergs Reihe! Wer mag da noch an Zufälle glauben? Schließlich meldet sich in der schon jenseitigen Welt des Chorals noch einmal »Wie aus der Ferne« das Kärntnerlied, traumverlorenes Echo des Lebens, dann verklingt das Stück mit der resignativ absteigenden Schlusszeile des Chorals, während die Zwölftonreihe in abgeklärter Ruhe nach oben strebt.

Auf die Allgemeingültigkeit des so eng an seinen Entstehungsanlass gebundenen Violinkonzerts verwies als erster Adorno, wenige Monate nach dem Tod Alban Bergs: »Der Abschied, von dem die Musik tönt, scheint der von Welt, Traum und Kindheit selbst.« Aber solange das Werk noch gespielt wird, wird es wohl auch die konkrete Erinnerung an jenes engelhafte Mädchen bewahren, das es inspiriert hat.

»Wie ein Kondukt«

Die Vierte Symphonie von Franz Schmidt

Von Matthias Henke

Lebensdaten des Komponisten

22. Dezember 1874 in Preßburg (Österreich-Ungarn) – 11. Februar 1939 in Perchtoldsdorf bei Wien

Entstehungszeit

1933 vollendet

Uraufführung

10. Januar 1934 im Wiener Musikverein mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Oswald Kabasta

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung

»Ich werde nie eine Symphonie komponieren«, offenbarte Johannes Brahms seinem Freund, dem Dirigenten Hermann Levi: »Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen [wie Beethoven] hinter sich marschieren hört.« Gott sei Dank, dürfen wir im Rückblick feststellen, hielt sich der selbstkritische Brahms nicht an seine Aussage. Aber er tat sich dennoch schwer mit seinen insgesamt vier Symphonien, wie man allein an der Tatsache ablesen

kann, dass er die Erste von ihnen relativ spät vollendete (1876). Eine noch gewichtigere Erblast hatten allerdings die österreichischen Komponisten der folgenden Generationen zu tragen, marschierten hinter ihnen nicht nur Haydn, Mozart, Beethoven oder Schubert, sondern nun auch noch Brahms, Bruckner und Mahler. Bezeichnend für ihre Situation ist der Untertitel, den Carl Nemeth, der spätere Intendant der Oper Graz, seiner 1957 erschienenen Franz-Schmidt-Biographie verlieh: »Ein Meister nach Brahms und Bruckner.« Doch sollte man sich von dieser Formulierung nicht in die Irre führen lassen. Es gibt zwar Schnittmengen im symphonischen Schaffen gerade von Bruckner und Schmidt, etwa die durch große Besetzungen erzielte Monumentalität, die Wertschätzung der Kontrapunktik (Schmidt hatte schon als Kind die Werke Johann Sebastian Bachs kennengelernt und qualifizierten Orgelunterricht bekommen) oder die Vorliebe für choralhafte Wendungen. Aber man dürfe deswegen nicht, mahnte die Schmidt-Expertin Carmen Ottner, dessen eigenwillige Formsprache und seine harmonisch kühnen Ausweitungen übersehen.

Der Schulterchluss zwischen Altem und Neuem ist auch für Schmidts 1933 vollendete Vierte Symphonie in C-Dur charakteristisch. Mit ihrem zentralen, aber explizit nicht so bezeichneten »Trauermarsch« setzt er eine weit zurückreichende Tradition fort. Als ihr Begründer kann der in Schweden wirkende Komponist Joseph Martin Kraus gelten, dessen 1792 entstandene *Symphonie funèbre* mit einem feierlichen Kondukt aufwartet – ein Novum für die Gattung. Ihm folgte Beethoven rund zehn Jahre später, mit seiner *Eroica* und deren *Marcia funebre*. Und 1940 leistete auch Benjamin Britten orchestrale Trauerarbeit: mit seiner *Sinfonia da Requiem*, deren zweiter Satz einen *Alla-Marcia*-Abschnitt enthält. Kraus und seine Kollegen sahen sich aus mehr oder weniger politischen Gründen zur Komposition der genannten Werke veranlasst. Ersterer schrieb seine *Symphonie funèbre*, um seinen kunstliebenden Dienstherrn König Gustav III. von Schweden zu ehren, der einem Attentat zum Opfer gefallen war. Beethoven schuf seine *Marcia funebre*, um so seine Sympathie für einen verstorbenen, aber imaginären Helden der Französischen Revolution zum Ausdruck zu bringen. Und Britten protestierte mit seiner *Sinfonia da Requiem* gegen den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Das Motiv von Franz Schmidt war dagegen ein zutiefst persönliches: der Tod seiner Tochter Emma, die kurz nach der Geburt ihres ersten Kindes verstorben war. Nicht von ungefähr bezeichnete er die Vierte Symphonie als »Requiem für meine Tochter«. War es der schwere Schicksalsschlag, der den Trauernden eine außergewöhnliche Form wählen ließ? Wie Jean Sibelius in seiner ebenfalls letzten Symphonie, die kurz nach dem Ersten Weltkrieg entstand, entschied sich auch Schmidt für die Einsätzigkeit. Aber während bei Sibelius noch die klassische Art der Viersätzigkeit durchschimmert, geht sein Wiener Zeitgenosse einen abweichenden Weg. Er lässt die etwa 45 Minuten dauernde Komposition – man ist geneigt an Schuberts *Große C-Dur-Symphonie* zu denken, die von einem Horn-Solo eingeleitet wird – ebenfalls mit einem Blech-Solo beginnen (*Allegro molto moderato*), das er jedoch der Trompete überantwortet. Es sorgt nicht nur für eine stimmungsvolle Eröffnung, sondern ertönt ganz am Schluss ein weiteres Mal, als habe Schmidt den Kreislauf des Lebens beschreiben wollen, den Bogen von der Geburt bis zum Tod. »Es ist sozusagen die letzte Musik«, kommentierte er, »die man ins Jenseits hinübernimmt, nachdem man unter ihren Auspizien geboren und das Leben gelebt hat.« Das Metaphysische ist jedoch kein bloßes Etikett, mit dem Schmidt seine Symphonie lediglich umflort. Vielmehr setzt er es auch kompositorisch um, indem er das C-Dur des Trompeten-Solos so stark mit leiterfremden Tönen durchwirkt, dass es ins Schweben kommt, so als sei es nicht von dieser Welt. (Erneut darf man auf Schubert und den Beginn seiner *Großen C-Dur-Symphonie* verweisen, der gleichfalls changiert, bald Moll-, bald Dur-Charakter hat.) Sobald die Trompete schweigt, spinnen die hohen Streicher den Faden weiter, begleitet von hartnäckigen, beinahe perkussiv anmutenden Tonwiederholungen der Celli – ein Bewegungsmuster, das nach einer Weile die Pauken übernehmen. Ein pianissimo auszuführender Paukentroller kündigt einen neuen Abschnitt an (*Passionato*), den die Erste Violine mit ihrem schwelgerischen Gesang prägt. Im neuen Formteil herrscht nicht von ungefähr ein (gelegentlich eingetrübtes) Fis-Dur vor. Einerseits ist dies die traditionelle Tonart des Abschieds, man denke nur an Haydns Symphonie Nr. 45, auch *Abschiedssymphonie* genannt, die in Fis-Dur schließt. Dessen Charakteristik beruht nicht zuletzt auf der Spielpraxis, denn Fis-Dur bedeutet für die Streicher, weitgehend auf den Gebrauch von leeren Saiten verzichten zu müssen, mit der Folge, dass die Instrumente gedeckt, ja dumpf klingen. Andererseits ist das ›Fis‹ der von ›C‹ am weitesten entfernte Ton. Wollte Schmidt hier ein Zeichen setzen, die Distanz von Geburt und Tod symbolisieren? Ein vielstimmiges Geflecht der kurzzeitig allein agierenden Streicher leitet zu einem elegischen *Adagio*-Abschnitt

weiter. Er mündet seinerseits in eine »Beinahe«-Generalpause, die nur ein paar zarte Fagott-Tupfer trüben. Und schon setzt ein leiser Zweiuunddreißigstel-Wirbel der Pauken den Kondukt in Bewegung, ein perkussives Motiv, das die Streicher und Bläser einmütig übernehmen. Gegen Ende des »Trauermarsches« geht es in einer emotionalen Steigerungswelle verloren, um dann doch wieder aufzutauchen – als feines Nach-Echo des Schmerzes.

»Sterben in Schönheit«

Seiner »Marcia funebre« lässt Schmidt eine Art »Danse macabre« im Sechs-Achtel-Takt folgen. Er wirkt wie ein Verwandter der italienischen Tarantella, deren Entstehung mit der Legende einhergeht, ein Biss der Tarantel könne eine hartnäckige Tanzwut auslösen, die so lange wirkt, bis die Betroffenen erschöpft zu Boden sinken. Wie auch immer: Fakt ist, dass das symphonische Geschehen nun zu einer Erlösung kommt, zu einer friedvollen Agonie. In umgekehrter Reihenfolge (*Passionato – Allegro molto moderato*) »zitiert« er in veränderter Form die beiden ersten Abschnitte der Symphonie – eine Wiederholung, »in der alles gereifter und verklärter erscheint«, so Schmidt selbst, sich mit dem Schicksal anscheinend versöhnt: Es handele sich um »ein Sterben in Schönheit, wobei das ganze Leben noch einmal vorbeizieht«.

Bedenkt man das hohe kompositorische Niveau von Schmidts Viertes Symphonie und deren geistiges Level, so ergibt sich die Frage, weshalb das Werk etwa im Vergleich zu den Symphonien Bruckners eher selten zu hören ist. Diese gewisse Vernachlässigung erstaunt umso mehr, wenn man auf die blendende Karriere des Komponisten blickt. Sein Studium am Wiener Konservatorium (Kontrapunktik bei Anton Bruckner, Komposition bei Robert Fuchs) konnte er 1896 mit Auszeichnung abschließen. Später spielte er im Streichquartett Arnold Schönbergs. Bis 1911 gehörte er den Wiener Philharmonikern an, und 1914 übernahm er eine Professur für Klavier an der Wiener Musikakademie, die er später auch leitete. Zudem besaß er ein beachtliches Renommée als Organist. 60-jährig erhielt er schließlich die Ehrendoktorwürde der Universität Wien. Schmidts postumes Ansehen leidet allerdings aufgrund seines Verhaltens gegenüber den Nationalsozialisten und Austrofaschisten, mit denen er sympathisierte, wohl weniger aus Kalkül als aus politischer Naivität, wie sein Kollege, der Wiener Arzt und Musiker Oskar Adler, bezeugte.

Biographien

Christian Tetzlaff

Musikalische Interpretation als Schlüssel zur Geigentechnik: Dies wurde Christian Tetzlaff von seinem Lehrer Uwe-Martin Haiberg an der Musikhochschule Lübeck vermittelt. Heute zeichnet sich der Violinist durch seine am besonderen Ausdrucksgehalt des jeweiligen Stücks orientierten Interpretationen aus. Christian Tetzlaff nimmt den Notentext wörtlich, er versteht Musik als Sprache, und er liest die großen Werke als Erzählungen, die existenzielle Erfahrungen spiegeln. Durch diese Herangehensweise, mit der er altvertraute Stücke aus einem neuen Blickwinkel betrachtet, ist er einer der gefragtesten Geiger der Klassikwelt. Sein Repertoire umfasst neben Klassikern auch Neues und Unbekanntes wie das Violinkonzert von Joseph Joachim und das Violinkonzert von Jörg Widmann, das er 2013 uraufführte. Als Residenzkünstler war Christian Tetzlaff den Berliner und Dresdner Philharmonikern sowie der Londoner Wigmore Hall und als »Portrait Artist« dem London Symphony Orchestra verbunden. Er tritt mit renommierten Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, dem New York Philharmonic, dem Concertgebouw Orchestra sowie allen Londoner Orchestern auf und hat im Verlauf seiner Karriere mit legendären Dirigenten wie Bernard Haitink, Lorin Maazel, Kurt Masur oder Christoph von Dohnányi zusammengearbeitet. Zudem entstanden enge künstlerische Verbindungen u. a. zu Daniel Harding, Paavo Järvi, Vladimir Jurowski, Barbara Hannigan, Kent Nagano und Sir Simon Rattle. Mit seiner Schwester Tanja Tetzlaff gründete er 1994 sein eigenes Streichquartett, das 2015 mit dem Diapason d'or ausgezeichnet wurde. Mit dem früh verstorbenen Pianisten Lars Vogt bildeten die Geschwister ein Klaviertrio. Es erhielt eine Grammy-Nominierung, und für die Veröffentlichung der Schubert-Klaviertrios wurde Lars Vogt 2023 postum mit dem Opus Klassik in der Kategorie »Beste Kammermusikeinspielung« geehrt. Ein besonderes Anliegen sind Christian Tetzlaff die Solo-Sonaten und -Partiten von Bach, die er 2017 zum dritten Mal aufnahm. 2019 spielte er mit

dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Robin Ticciati die Violinkonzerte von Beethoven und Sibelius ein, drei Jahre später folgten die Konzerte von Brahms und Berg. Mit letzterem präsentiert sich Christian Tetzlaff auch am heutigen Abend gemeinsam mit dem BRSO, bei dem er zuletzt 2012 mit Mozarts *Sinfonia concertante* unter Pablo Heras-Casado zu Gast war.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit der Saison 2023/2024 begrüßt das BRSO Sir Simon Rattle als neuen Chefdirigenten. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben. Namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Andris Nelsons, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahme­tätigkeit erhielt das BRSO viele Preise. Bereits vor seinem Amtsantritt hat Simon Rattle die Diskographie um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Weitere Aufnahmen werden die Zusammenarbeit begleiten, ebenso wie eine intensive Nachwuchsförderung und Auftritte in den Musikzentren der Welt. In einer vom Online-Magazin *Bachtrack* veröffentlichten und von weltweit führenden Musikjournalist*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich den dritten Platz.

David Afkham

David Afkham ist einer der gefragtesten Dirigenten seiner Generation und genießt weltweite Anerkennung. Nachdem er schon früh Klavier- und Geigenunterricht erhalten hatte, studierte er Klavier, Musiktheorie sowie Dirigieren an der Musikhochschule Freiburg und später an der Hochschule Franz Liszt in Weimar. David Afkham war der erste Stipendiat des Bernard Haitink Fund for Young Talent und assistierte Maestro Haitink bei mehreren großen Projekten, darunter komplette Symphoniezyklen mit dem Chicago Symphony Orchestra, dem Concertgebouw Orchestra und dem London Symphony Orchestra. 2008 gewann er den Ersten Preis beim Donatella Flick Dirigierwettbewerb in London. Zwei Jahre später wurde er mit dem Nestlé and Salzburg Festival Young Conductors Award ausgezeichnet. Von 2009 bis 2012 übernahm er die Stelle des Assistenzdirigenten des Gustav Mahler Jugendorchesters. Seitdem dirigierte David Afkham bereits zahlreiche weltbekannte Orchester wie etwa das Orchestre National de France, die Wiener Symphoniker, die Münchner Philharmoniker und das Swedish Radio Symphony Orchestra sowie in Nordamerika das Chicago Symphony, das Boston Symphony, das Cleveland Orchestra, das Philadelphia Orchestra und das Los Angeles Philharmonic. Tournées führten den gefragten Dirigenten mit dem Chamber Orchestra of Europe, der Staatskapelle Dresden, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und dem Mahler Chamber Orchestra zusammen. Zu David Afkham's jüngsten Erfolgen am Opernpult zählen Aufführungen von Strauss' *Arabella* an der Semperoper in Dresden und am Teatro Real in Madrid, Humperdinck's *Hänsel und Gretel* an der Oper Frankfurt sowie Verdis *La traviata* an der Glyndebourne Festival Opera. Darüber hinaus leitete er halbszenische Projekte, u. a. Wagners *Der fliegende Holländer*, *Tristan und Isolde*, Strauss' *Elektra* und *Salome* sowie Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*, mit dem Orquesta y Coro Nacionales de España. Seit 2014 ist David Afkham Chefdirigent, seit 2019 auch Künstlerischer Leiter des spanischen Orchesters. In der Saison 2023/2024 präsentiert er mit diesem ein breites Repertoire mit Werken von Beethoven über Bruckner und Rachmaninow bis hin zu Schmidt und Zemlinsky. Zudem tritt er erstmals mit dem BBC Symphony Orchestra, dem Royal Scottish National Orchestra sowie dem Detroit Symphony Orchestra auf und kehrt zum Minnesota Orchestra zurück. Beim BRSO feiert der Dirigent mit den Konzerten dieser Woche sein Debüt.

Impressum

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Sir Simon Rattle

Chefdirigent

Nikolaus Pont

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

symphonieorchester@br.de

brso.de

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion

Dr. Vera Baur

Graphisches Konzept / Art Direktion / Design

Stan Hema, Berlin

in Zusammenarbeit mit Corporate Design, BR

Umsetzung

Antonia Schwarz

Druck

Gotteswinter und FIBO Druck- und Verlags-GmbH, München

Gedruckt auf Papier der Sorte CircleSilk Premium White – eine FSC-zertifizierte Kombination aus silk-matt-gestrichenem Bilderdruckpapier und Recyclingpapier

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Monika Lichtenfeld: aus den Programmheften des BRSO vom 14./15./16. Mai 2015; Jörg

Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 9./10./11. Mai 2019; Matthias Henke:

Originalbeitrag; Biographien: Felicitas Strobl (Tetzlaff; Afkham); Archiv des BRSO (BRSO).

Aufführungsmaterialien

© Universal Edition, Wien (Webern; Schmidt); © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, in Kooperation mit G. Henle Verlag, München (Berg).