




FRANZ SCHMIDT – THE SYMPHONIES
BBC NATIONAL ORCHESTRA OF WALES
JONATHAN BERMAN


accentus music

BBC
RADIO **3**

	Tracklists	4
E	Exploring Franz Schmidt's symphonic cosmos – A conversation	11
	Franz Schmidt and his symphonies	17
	Biographies	36
	Notes on the artwork	40
D	Franz Schmidts musikalischen Kosmos entdecken – Ein Gespräch	43
	Franz Schmidt und seine Sinfonien	61
	Biographien	72
	Anmerkungen zur künstlerischen Gestaltung	76
F	Découvrir l'univers musical de Franz Schmidt – Un entretien	79
	À propos de Franz Schmidt et ses symphonies	97
	Biographies	106
	Remarques sur la création artistique	112
	Credits	114

1

Symphony No.1 in E major

1	I – Sehr langsam – Sehr lebhaft	11:43
2	II – Langsam	12:13
3	III – Schnell und leicht	12:35
4	IV – Lebhaft, doch nicht zu schnell	10:16

concert master
Lesley Hatfield

2

Symphony No.2 in E-flat major

1	I – Lebhaft	16:21
2	II – Allegretto con variazioni – Einfach und zart	19:52
3	III – Finale: Langsam	15:30

concert master
Nick Whiting

3

Symphony No. 3 in A major

1	I – Allegro molto moderato	15:59
2	II – Adagio	10:47
3	III – Scherzo. Allegro vivace – Molto piu tranquillo	11:12
4	IV – Lento – Allegro vivace	12:41

concert master
Lesley Hatfield

4

Symphony No. 4 in C major

1	Allegro molto moderato	14:50
2	Adagio	13:40
3	Molto vivace	7:11
4	Tempo primo un poco sostenuto	10:21

concert master
Nick Whiting

soloists
Alice Neary, cello
Philippe Schartz, trumpet
Tim Thorpe, horn
Sarah-Jayne Porsmoguer, cor anglais

Intermezzo and Carnival Music from the opera “Notre Dame”

5	Sehr breit – Mäßig schnell	4:17
6	Langsam	3:38
7	Lebhaft	6:40





EXPLORING FRANZ SCHMIDT'S SYMPHONIC COSMOS

Jonathan Berman in conversation with Martin Hoffmeister

The music of Bach and a particular fascination with the organ shaped Schmidt's musical upbringing. Over the years, the works of Wagner, Mahler, Bruckner, Richard Strauss and Ernst von Dohnányi were among his most important artistic fixtures. It is within this opulent, weighty tonal field that Schmidt discovered his own language. In your opinion, what is the essence of his compositional ideas?

Listening to these symphonies the thing which strikes me most is that, whatever the emotion or the dramatic situation, Schmidt always portrays it with incredible grace and tenderness. His music, even at its loudest (the end of the 2nd symphony, or the catastrophe moments in the 4th symphony for example), is never bombastic, and never loses its humanity.

I have to admit that I think Schmidt's fascination with the organ has been a little overstated. He was first and foremost a pianist (and a breathtakingly good one by all accounts) and a cellist. The label of 'organist-composer' has been used in Schmidt's case as a criticism, and even more detrimentally it has led people to hear his music in separated blocks in which each block is a single separate idea or emotion which I feel is completely at odds with the musical shapes and variety in Schmidt's music.

Much like Haydn, there are examples everywhere of Schmidt connecting two ideas with such care and sensitivity, where other composers would have just

ended one thing and begun the next. For instance, in the introduction to the First Symphony where all the ideas are elided together into a single gesture, or the tempo relationships of each of the variations in the Second Symphony creating a single movement out of many smaller character-pieces, or the leaving of a structural harmony until the last note in what could appear just to be a series of passing notes. This happens all through the magnificent slow movement of the 3rd symphony, and most clearly in 4th symphony where in the first movement, the cadence to the second subject only comes on the very last note before the second subject. This cadence could appear just to be chromatic filling, but is in fact an important structural moment.

These bits of connective tissue, which function like an orthographic ligature (an additional line when writing or typesetting which connects two letters into a single glyph) is where a lot of Schmidt's 'grace' comes from.

Of course 'Viennese grace' is something that surrounded Schmidt, from the dances of Lanner, through the Strauss family, to Lehár, even in the buildings and ornamentations of Otto Wagner.

The use of this grace to express drama, sadness, loss and the darker or more dramatic end of the emotional spectrum is something which few were doing. Perhaps visually the closest example might be Klimt's "Beethoven Frieze", which whilst being deeply dramatic and emotional is nonetheless profoundly graceful.

To 'do something with grace' or 'gracefully' is to do something smoothly, in a completely connected fashion, without stops or hard edges – which is exactly how we experience listening to Schmidt's music and is where I think his real genius lies. There is not a single moment in his symphonies where the musical line, the musical drive or the connecting thread breaks (even between movements). This may sound academic and theoretical, but it isn't at all, it is all about the experience of listening. Put simply, every single note of Schmidt's music is just so musical.

I think that Schmidt was very conscious of wanting to create this unbroken line, inspired perhaps by the symphonies of Bruckner, but instead of searching for purity and God, Schmidt is grounded in the sensual and the imperfectness of humanity.

At the base level Schmidt's musical idea was that he was continually trying to create multi-faceted, varied music of depth which was, throughout the variation and the different characterisation, connected at the most background level, or to borrow a word from another Austrian, the analyst Heinrich Schenker, only six years older than Schmidt, the 'Ursatz'.

Schmidt created these deep connections by building all his music out of counterpoint to create dramatic gestures, so that each dramatic gesture, however different it is, is created from the same musical material, the same DNA. These gestures are then given additional emotional colouring through Schmidt's long term harmonic structures which provide direction and dramatic shape for his music; the same phrase played in a different key has a different emotional power and structural role for Schmidt.

Franz Schmidt's works do not hold a leading place in the performance canon and recordings of his music are quite scarce across recording catalogues. In what context did you first encounter Schmidt's work?

I first came across Schmidt's work whilst at conservatoire where above the library, up a metallic spiral staircase, there was a listening area, with shelves full of records, CDs, even tapes. I spent a lot of time here finding records I thought looked interesting (normally just ones I didn't know), find the score from the library below, and return to listen to the work in question.

It was here that I first found a copy of Schmidt's Fourth Symphony on LP – the recording with Zubin Mehta and the Vienna Philharmonic and from the very first note I was completely drawn into Schmidt's world.

What particularly attracted you to Schmidt's music at that time? What impulses did this specific sound cosmos prompt in you?

More than anything else it was the way this Fourth Symphony seemed to completely surround me, I became completely immersed in the world which Schmidt was creating. Interestingly I had no knowledge about the extra-musical story (Schmidt had recently lost his adult daughter in childbirth and this symphony is, to some degree, an expression of his grief). However, the emotional journey of this piece is so strong and clear that this extra-musical story is not necessary, you just follow where the notes are taking you.

Now of course, I know a lot more of and about Schmidt's music, but this initial feeling of immersing in his Fourth Symphony has not left me. It is a similar experience to experiencing Debussy's "Pelléas et Mélisande", Wagner's "Parsifal", Messiaen's "St Francis of Assisi", or Morton Feldman's "Coptic Light". These pieces, as with Schmidt 4, aren't observed, maintaining a distance between us and the works, but they submerge us, creating a new experience during the time we are 'in' them. I feel very grateful to have had Vilius Keras producing these recordings. We spoke at length about this 'immersive' element of the Fourth Symphony and together we have worked to try and create a recording which I hope allows an almost tangible connection with the sound in all the symphonies, but in the Fourth perhaps provides an opportunity to really enter the musical landscape.

Schmidt's work is considered enigmatic by quite a few music researchers and large parts of the public. Stylistically, his music is hard to classify. The term "late Romanticism" is commonly used. An accurate term?

Well, to respond to the 'enigmatic' criticism, I (of course!) hope that these performances are not enigmatic in the slightest, but provide an open doorway into the

depths of imagination in these expressive symphonies. Much music takes time to fall in love with (as people do) and I hope that with each listening more and more may be found in these symphonies; different voices may be heard, and different nuances of expression may be found. After many years and hours (!) I am more in love with Schmidt's music and have yet to stop being affected by it.

I suppose the term 'Late Romantic' must be correct, but I am not sure that labelling Schmidt's music as such draws us closer to the music, or provides much of a gateway into experiencing the music. For me, the musical landscape is so much more varied than the popular linear way we view music (Bach-Haydn-Mozart-Beethoven-Schubert-Brahms/Wagner-Schoenberg) and there is so much interest and pleasure to be gained from music not directly on this line.

It is important that we can follow a piece of music, enter its own individual semantic world and that this world keeps us engaged for the whole performance. There are of course some pieces of music where the content of the music actively tries to move music 'forwards' (Cage's "4'33", Monteverdi's "5th book of Madrigals" or Schoenberg's op. 25, being obvious examples), but there is much more music which is written to draw the listeners on some sort of journey, and by trying to search for the 'new' we can often miss the beauty of the journey itself.

Schmidt's music is a perfect case in point; all of his symphonies, all of his movements, move you: from one place to another, and emotionally. Unless you both finish the journey and be present with it all the way along, you will most likely be disappointed. Schmidt's music is not necessarily about describing the 'most' places (most beautiful, most sensual, most quiet etc.), but it is about taking a powerful and affecting journey.

A perfect example of this are Schmidt's Scherzi, which all begin in a more 'old-fashioned', 'folk-ländler' world. But throughout the first Scherzi tension begins to build. Then when the scherzo music returns, in all the symphonies (and the music from "Notre Dame") after the most ravishing, tender and intimate

trios, it appears to us (and is!) different – more abrasive, harder edged, more frantic. These second scherzi wind up until the end of the movement, giving an energetic upbeat into the finales (in the case of the 2nd and 3rd symphonies beginning on the same note as the end of the Scherzo); an example of Schmidt's large scale, cross-movement, structural thinking.

The reception of Schmidt's œuvre hardly goes beyond his oratorio "Das Buch mit sieben Siegeln", the opera "Notre Dame" and the four symphonies. In addition, Schmidt's œuvre as a whole remained relatively compact in size. Could one go so far as to interpret his symphonic works as the distillate of his compositional intentions?

Yes, certainly. In fact, I would actually go even further and say that his musical thinking is always symphonic, even when he wasn't writing symphonies.

One aspect of his symphonic thought is the scale of many of his works at forty minutes or longer (the four symphonies, the Piano Concerto, the Clarinet Quintet, each part of the "Book of the Seven Seals", Quintet for Piano left hand, the two string quartets and all the acts of both operas). Schmidt never felt the need to expand much on this time frame but in all of these works he carefully conceived his structures over whole pieces.

It is a great shame that not more of Schmidt's music is regularly performed, as it all has such a great care in its construction and depth and nuance of expression. I think that many of his works would easily draw audiences and be a wonderful addition to our repertoire canon.

Schmidt is constantly asking questions of form, asking how to hold varied and contrasted music together in longer connected statements. Structurally, Schmidt often builds sonata and variation forms, and in some cases combines them together. For instance, the elision in the Second Symphony of a set of vari-

ations (traditionally the second movement), out of which the last two become a scherzo and trio (traditionally the third movement).

As I've already mentioned, another way Schmidt unifies his symphonies is to have structural forms overlapping movement boundaries – for instance his Scherzi leading into Finales, or in both "Notre Dame" music and the Fourth Symphony the development of the first movement is 'interrupted', making the last movement the recapitulation. In the case of the "Notre Dame" movement this is harmonic and motivic, although not necessarily noticeable, but in the Fourth Symphony this is a real recapitulation, albeit varied and changed.

Added to these structural devices Schmidt creates all his musical material in a piece from the same base musical idea. For example, in the Second Symphony, the first subject of the first movement, the theme of the variations (and so all the variations including the scherzo and trio), plus the opening theme of the finale are all derived from the same melodic idea.

This practice can be found throughout the music from "Notre Dame" and, most pervasively, in the Fourth Symphony where there is barely one musical gesture, harmonic or melodic, which doesn't originate from the trumpet solo at the opening.

In preparation for performances of his music I was lucky to have studied many of his manuscript sketches which all look like contrapuntal exercises – the balancing of one note against the other and the creating of tension by stretching or energising these relationships through rhythmic nuance. He builds on these, continually refining them until he arrives at his music. It is only at this point that he will orchestrate, and even later add expression markings, dynamics and even tempo. For me this is hugely important and I have attempted to rediscover these expression markings, his dynamics and above all his tempi through his notes.

I am particularly thrilled that we have included the Carnival music and Intermezzo from "Notre Dame" on this release. Partly as we have managed to record an extra minute of music not included in any other recording, but mostly because

it shows that at the starting point of Schmidt's orchestral writing (at the age of 22) he was already tackling the same structural and musical problems which would occupy him for the rest of his life; at a technical level the "Notre Dame" music shows exploration all of the tools which Schmidt later used in his Fourth Symphony.

The integration of elements of Hungarian folk music can be seen as a constant in Schmidt's sound language...

Yes – although again I'd go a step further and say that they were central to his identity, both as a man and a composer. Of course, Hungarian elements had been incorporated into music for many years (for instance just think of all the Czárdás by the various members of the Strauss family or the Hungarian dances by Brahms and Liszt).

But for Schmidt it wasn't a matter of looking outside of himself to find something exotic. He was very much from Hungarian and Magyar heritage, Hungarian being his mother tongue (he apparently spoke Hungarian at home with his family and Slovakian at home with the servants!). In his autobiographical sketch Schmidt states quite clearly that he was born in Hungary to a Hungarian father and a 'pure-bred Magyar' mother.

Schmidt used this heritage to create music of contrast, but even more, because it was his music, he was able to write passages of nuance and emotional complexity, not just relying on their simple 'exoticness' or 'otherness'.

Even from "Notre Dame" and the First Symphony, Schmidt displays an ability to develop musically his 'Hungarian' sections.

Schmidt worked as a conductor, a soloist, and a chamber musician. As a cellist he was part of several orchestras, among them the Vienna Philharmonic. To what extent was he able to use his first-hand experiences for his compositional work?

Well, I think that his expertise as a performing musician played a huge role in his orchestral writing. There is even a joke (if that's the right word) that he wrote the Second Symphony as a challenge for his colleagues in the Vienna Philharmonic, and that is why it is so ferociously difficult!

Whatever the truth in that statement it cannot be doubted that he had the sound of the Vienna Philharmonic (of the 1890s onwards) in his inner ear while composing, and possibly as well, even his position on stage or in the pit in the cello section.

There are examples all through his orchestral music of his writing for the instruments of that orchestra, to some degree expecting the playing of his Viennese colleagues. For example, his cantabile and sometimes even polyphonic horn writing, or his regular use of the bassoons as the bass of the orchestra, even his marking of flute lines as louder than other winds presupposes an orchestra (or orchestra pit) where the flutes aren't heard enough.

Equally important is the Musikverein hall, a very special space which creates a warmth and softness in the sound. Part of this is due to the small size of the hall (compared to modern halls at least) so orchestras can play softer (projection is less of an issue) which leads to a warmer, more cantabile and slightly more 'old-fashioned' sound world.

It was important for me that we recorded in the BBC's beautiful studio, Hoddinott Hall, as it is also a small intimate hall (this one with variable acoustics) to try and explore this softer, more cantabile style of orchestral playing.

There is a wonderful line by Stefan Zweig as he talks about the old Bösendorfer Hall in Vienna (a small chamber music hall where Schmidt played many concerts), which he describes as sounding "like the inside of a dusty old violin" – a phrase I find which really sparks my imagination and is perhaps useful in transporting our modern ears and expectations back in time.

The BBC National Orchestra of Wales is one of the leading British ensembles. As a radio orchestra, it traditionally performs a wide range of repertoire. One focus is the performance of contemporary music. However, one would hardly have expected a recording of the four symphonies by Franz Schmidt. Did you have to convince the musicians?

No, not at all. My relationship with the BBC NOW began many years ago (from the age of 19) when I was the assistant to Jac van Steen and I heard them perform with him Bruckner, Strauss, Sibelius, Berg, Henze and Mahler, amongst others, so I knew that they were familiar with this area of repertoire. However, as all composers do, Schmidt has a specific style of his own and it took some time (as anything worthwhile doing always does) for us to find this style together.

I was, and still am, adamant that Schmidt's music is not just a jumble of stylistic quotations from other composers. I knew that it was our job to try to find performances which sounded whole. Listening through them from the first note to the last you would believe that you were in a single imagined world where everything is coherent and created of the same building blocks (as Schmidt created his music).

The other aspect which takes time with Schmidt's music is the balancing. Unlike Mahler (who fastidiously marked up his scores with balances, tempo changes and expressive marks) Schmidt writes very little in his scores much more in the vein of Mozart or Beethoven. But this absolutely does not mean that he expected you to play them in this way. If you perform them like they look (again the idea of Schmidt as an organist can do damage here) they can sound very flat and uninspired, but if you take care of each moment, the notes, and rhythms not just the extra musical notation, then his music lives and speaks powerfully to us.

It is not as simple as bringing the 'melody' out. Schmidt's music only really comes to life when all the voices are heard in functioning relationships to each other creating inner drive. There is no padding in his music. All voices or lines are always actively engaged in the making of each moment of music and if you extract any line from any moment, it is individually beautiful and musical by itself.

Throughout his music, middle voices are often as important as the melody or bass line. For instance (to pick two examples from many) if you were to only play melody and accompaniment you would miss most of the interest in the Finale of the Third Symphony where the running cello line colours a 'melody' in the violins and provides so much emotional definition to a theme which could otherwise sound rather one-dimensional; or you would miss much of the variety in the recapitulation in the Fourth Symphony's slow movement, where again much of the emotional charge and interest comes from a countermelody in the second violins and violas.

Sadly, there are no recordings of Schmidt performing which would have given a huge key into the way he translated (or interpreted) music from the page into sound. (There is a rumoured recording of him playing Schubert's "Trout Quintet", at breakneck speed, but I have not been able to find it anywhere.)

I found much to learn though by listening to recordings made by other students of Schmidt's piano teacher Theodor Leschetizky, in particular Ignacy Jan Paderewski, Ignaz Friedman and Ossip Gabrilowitsch. Perhaps though, the closest recorded musician to Schmidt was Ernst von Dohnányi, who had an almost parallel life to Schmidt, with one important divergence – their apparent nationalities.

Schmidt and Dohnányi were both born in the same town a few years apart, and even had the same first teenage job, playing organ in the same church. When Schmidt moved to Vienna, Dohnányi stayed in Pozsony (now Bratislava) and moved to Budapest to study at conservatoire, so today, Schmidt is thought of as Austrian and Dohnányi as Hungarian.

Dohnányi's interpretations, in particular of Beethoven and Schubert are so flexible and alive, every bar in a slightly different tempo yet with a unifying pulse and sense of movement. Dohnányi's approach, not just to tempi, but to lightness, legato, and warmth of sound, I found in many other recordings, all connected somehow to Schmidt; recordings of the Vienna Philharmonic Orchestra from the late 20s early 30s conducted by Franz Schalk (who premiered the Second and Third Symphonies and is the dedicatee of the Second); the recordings of Robert Stolz, Clemens Krauss, Bruno Walter with Viennese orchestras many of whom would have known Schmidt. The recordings of three Vienna-based quartets, the Busch Quartet, Wiener Konzerthaus Quartet and the Barylli Quartet and the performances of Leopold Godowsky, who apparently claimed that the 'other' great pianist of his age (alongside himself) was Franz Schmidt!

Through listening to these performances, I was able to find tools which for me (and I hope for you, the listener) unlock moments of Schmidt's music. There is absolutely no pretence on my part that these performances are 'correct' or 'historically accurate' (whatever that means), but I hope that there are places in them where a listener will go "well of course that's why Schmidt wrote that".

Your interest is not only in music, but in all the arts, especially the visual arts, theatre, film, literature, and Japanese culture. Do you derive a new and different view of the works of music history from such all-round expertise?

To be honest I don't think I'm the right person to ask – you are probably in a better position to listen to these performances and see what you think.

But I can answer from a personal viewpoint that my fascination with other arts, other cultures is absolutely central to my understanding and practice of making music. Music is an expression of human imagination and the more I ex-

plore products of human imagination and draw connections between them, the closer I feel I get to the nature of what these creations are. Engaging with other art forms develops and hones your sensitivity allowing you to interact in a more detailed way with a piece of art or music.

For instance, there can be a tendency of seeing 'early twentieth century Vienna' as a singular moment in time; but through explorations of the theatre, art, architecture, and literature of the time this 'singular' moment turns into the most spectacular explosion of ideas, creations and humans' lives. All of which help to fill out an understanding of who Schmidt might have been, and aide in refining a view of exactly what Schmidt's music is and does.

Literature, for example, can provide many doorways into Schmidt's musical language but if we understand it only as a single expressionistic passage from Rilke then it provides nothing. Looking further though into what was written during Schmidt's life we find all sorts of keys. There are the darkly erotic tales of Arthur Schnitzler which provide clues into the deeply sensual writing of Schmidt's trios, or the 'coming-to-the-end' ideas expressed, in very different ways, in Musil or Roth have resonances throughout the symphonies, or the poetic, pure sonic beauty of every single word in Hermann Broch's "The Death of Virgil" (similar to the importance and power of every single note in Schmidt's music) and, for me personally, an incredibly important key into Schmidt's music is the woven webs of daily life in Vienna told in the epic connected novels of Heimito von Doderer – "The Strudlhof Steps" and "The Demons".

This immense care taken by Schmidt over the smallest details is an approach to creation which I am very attracted to and have found examples of all through culture. But perhaps the most clearly defined or talked about is in Japanese practices from calligraphy, to archery and of course the tea ceremony where you find a purposeful quest for freedom and self-expression discovered through discipline and technique.

I do not know whether Schmidt would have articulated himself in this way, but the way Schmidt creates his musical gestures, through work, through technique, building up from basic counterpoint is essential in creating the inner drive and momentum in his music and is an example of this approach to creation – freedom through discipline – which I find to be profoundly important in our world today.

In interviews, you have repeatedly singled out Leonard Bernstein as a formative figure in the classical music scene. In fact, the US composer, conductor, pianist, and music mediator was one of the few 'complete' musicians of the business...

Yes! I wholeheartedly agree! When I say that I view Bernstein as a role model many people assume that I mean his demeanour on the podium. But to be honest I have a slightly (!) different temperament from Bernstein and it is not the physicality of his conducting which I have learnt from the most, but his work and creatively based on his conducting. From his televised children's concerts, the Norton Lectures, his compositions, his engagement with audiences, programming new music, old music, actually all musics (regardless of their classification), and above all his interpretations.

My great friend and mentor, Oliver Knussen, once said to me after we had been listening to Bernstein's Schumann Symphonies recordings that these performances really made it sound like the music was being composed as it went along. I still to this day find this such an important idea, and I have tried above all else to create performances of these symphonies by Franz Schmidt which sound and feel as though the music is creating itself note by note, bar by bar.





FRANZ SCHMIDT

Like so many composers associated with Vienna, Franz Schmidt came from elsewhere, in his case the city that is now Bratislava but was then more commonly known by either its German name (Preßburg), or its Hungarian name (Pozsony). Although only about forty miles from Vienna, it was part of Hungary within the Austro-Hungarian empire, and Schmidt was proud of his Hungarian background. In his own words: 'My father was Hungarian on his mother's side and my mother was pure-bred Magyar'. However, unlike Dohnányi, who was his younger contemporary at school, he gravitated not to Budapest but to Vienna. He moved there at the age of fourteen and Vienna (or the nearby town of Perchtoldsdorf) was his home for the rest of his life. After studying at the Vienna Conservatory, he won a place as a cellist in the Court Opera Orchestra, where for ten years he was playing under the direction of Gustav Mahler.

Finding orchestral service increasingly irksome, he left in 1914 and expanded his teaching at the Conservatory. He taught piano, harmony and counterpoint, and composition, and rose within the institution to become Director of what was now called the Staatsakademie (1925–27) and then the Musikhochschule (1927–31). He retired from teaching completely in 1936, and died in his home at Perchtoldsdorf early in 1939.

His life included much sadness. His move to Vienna as a boy followed the imprisonment of his father for fraud, a catastrophe which he felt very keenly. His first wife, Karoline, suffered from poor mental health and in 1919 was confined to an asylum, eventually falling victim to the Nazi programme of 'euthanasia'. A second marriage in 1923, to Margarethe, brought him some domestic contentment, and he enjoyed composing holidays at Hartberg in Styria, but the death of his daughter, Emma, in 1932 was a bitter blow. His last years were also clouded by very poor health. Nor did the sadness end with his death. In his last few

months, after the annexation of Austria, he let himself be persuaded to compose a cantata celebrating the resurgence of Germany. Although it cannot be said with certainty whether Schmidt would have continued to espouse National Socialist ideas, “Deutsche Auferstehung” (which he never completed) cast a shadow over his posthumous reputation.

Schmidt was described by Mahler as the ‘most musical man in Vienna’. Apart from being a gifted cellist, one of whose greatest pleasures was playing string quartets, his piano playing was such that, had he been more willing to travel, he could have had a brilliant career as a pianist. He was, moreover, the possessor of a phenomenal musical memory, impressing friends and pupils alike with his ability to play on the piano instantly almost any work one cared to name. His output as a composer embraced a number of genres. Besides two operas – “Notre Dame” (based on the novel by Victor Hugo) and “Fredigundis” (based on a novel by Felix Dahn about a sixth-century Frankish queen) – there is a mighty oratorio inspired by the book of Revelation, “Das Buch mit sieben Siegeln”. He composed two string quartets, along with three chamber works, a concerto and a concertante set of variations for the one-armed pianist Paul Wittgenstein. There are also several challenging organ pieces, mainly written for the virtuoso Viennese organist Franz Schütz. Meanwhile the four symphonies straddle almost the whole of his composing career and represent different facets of his evolving style. The writer and broadcaster Leo Black identified in Schmidt’s composing career four phases, which he likened to the seasons of the year: spring, summer, autumn and winter. Each season has its symphony. It is a simple idea but apt, and it offers a helpful way of approaching these works.

SYMPHONY NO.1

Schmidt destroyed most of his youthful compositions, which makes the achievement of his First Symphony all the more amazing, because the work seems to spring from nowhere. Influences are not hard to spot, but what is remarkable is the extent to which the composer’s own musical personality is already apparent: in a fondness for certain chromatic harmonies (particularly chords on the flattened mediant and submediant), in a traditional reliance on sonata form, in the hint of Romani music in the slow movement, in the contrapuntal textures (and particularly the emphasis on the inner parts), and in the rich orchestration, which makes the music glow.

The symphony was completed in 1899 and entered for the coveted prize of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. The composer submitted it with a tag borrowed from Goethe: ‘I sing as the birds sing who live in the branches’. That quotation may have been prompted by the snatches of birdsong in the slow movement, but it was a fitting choice for someone whose musical gifts were so natural. The symphony won first prize, and Schmidt himself conducted the first performance on 25 January 1902 in the Great Hall of the Musikverein (where in fact all four of Schmidt’s symphonies were first performed). The dedication was to the Archduchess Isabella, who had recognised his talent and supported him as a boy in Preßburg.

After an almost Handelian start (with dotted rhythms redolent of a French overture), the first movement follows the expected sonata-form pattern with two clearly differentiated themes. In the slow movement, the opening music (in something approaching a Romani style) contrasts with a hymn-like theme played first by the horns. The two ideas alternate in an ABAB pattern, and at two points unexpected climaxes shatter the rural idyll. A busy scherzo includes two ‘trio’ sections, the first sinister and the second slower and more relaxed. The finale

combines sonata form, fugue and variation, and features a grand 'chorale' as its second subject. Schmidt later referred to the symphony as 'schoolboy exercise', but it is clearly far more than that.

SYMPHONY NO. 2

This is the most luxuriant of the symphonies, rich in memorable tunes and fully deserving of Leo Black's epithet 'summer'. Scored for an orchestra of Mahlerian proportions, which is used to create passages of the utmost delicacy as well as huge dissonant climaxes, it makes great demands on the players.

The first movement betrays in its opening figuration the fact that the work was originally conceived as a piano sonata (although it became a symphony early in the creative process). The key relationships are interesting. A beguiling second subject is in the flattened submediant, and the recapitulation, when it comes, starts in the mediant – a Schubertian technique which brings the second subject back in the tonic while preserving the original key relationship between the two subjects. Following the first movement comes a set of variations, and these fulfil the functions of both slow movement and scherzo. The theme is a simple melody, but it is one with much scope for development, and the variations are full of contrast. Variation VIII is in a style of Romani music and leads to a scherzo (Variation IX) and trio (Variation X), after which the scherzo is repeated. Nor does the theme then go away. It dominates the finale, often in the guise of a 'chorale'. As in the First Symphony (though now more subtly and indeed even more splendidly) the 'chorale' dominates the final moments of the work. Material from the first movement also reappears in the finale, so this is a thoroughly cyclic work.

The symphony was dedicated to the conductor Franz Schalk, who directed the first performance on 3 December 1913. One critic who was present com-

pared it unfavourably with Mahler, but the truth is that there were different ways of composing a vast symphony in the early years of the twentieth century. Schmidt's biographer Carl Nemeth memorably described the work as a monument to the monarchy with its many peoples, on the eve of the catastrophe that brought it down.

SYMPHONY NO. 3

Like the First Symphony, this work was entered for a competition: in this case one organised by the Columbia Graphophone Company for a symphony composed 'in the spirit of Schubert'. First prize went to the Swedish composer Kurt Atterberg, but Schmidt's symphony came second and won the national prize for Austria. It was first performed (alongside the "Atterberg" symphony) by the Vienna Philharmonic under Franz Schalk on 3 December 1928. As one might expect for a work 'in the spirit of Schubert', the orchestra is relatively small (certainly much smaller than that required for the Second Symphony), comprising strings, double woodwind, four horns, two trumpets, three trombones and timpani. Modest forces go with a traditional structure of four independent movements: a first movement with repeated exposition, a slow movement, a scherzo with trio, and a finale.

The opening Allegro begins as if the listener has stumbled on a performance already in progress. As the movement progresses, three subjects are woven into a texture where intense musical beauty runs hand in hand with considerable musical interest. The movement includes dissonant climaxes of a sort that were very characteristic of the composer. In the Adagio, dissonance is created by the independent movement of parts (especially the inner parts). In the Scherzo a prevailing staccato broadens from time to time into wonderful waltz-like melodies, like a stream passing inexorably through different kinds of terrain.

The trio section shows Schmidt moving in the direction of his great contemporary Arnold Schoenberg, but drawing back and keeping the chromatic exploration within a firmly tonal framework. The finale moves into the minor key, returning to the major in the closing bars. In a slow introduction, a melody unfolds slowly over a pizzicato accompaniment. This melody then becomes the first subject of an Allegro in 6/8 time, unstoppable in its momentum. Of the four symphonies, this was apparently the composer's own favourite. By any standards it is a great symphony.

SYMPHONY NO. 4

Schmidt's fourth and last symphony was composed shortly after the death of his daughter, and that great loss is reflected in the funeral march which lies at the heart of the work. Nor is that the only autobiographical aspect to the symphony. Wrapped around the funeral march is music in which a solo cello plays a prominent part; it is almost as if the composer himself is playing. And in the trumpet solo with which the symphony begins and ends, the composer was apparently recalling a trumpet he had heard in the distance on Perchtoldsdorf Heath when he was a boy.

The symphony takes the 'four movements in one' principle hinted at in the Second Symphony and carries it to its logical conclusion. The first movement contains an exposition and development of two themes: the melody played at the start by a lone trumpeter and a second subject marked *passionato* and redolent once again of Romani music (wonderfully scored for four horns, bassoon, strings and harp). The Adagio follows, with its cello solos and its overwhelming expression of grief. The third movement turns the cello theme of the Adagio into material for a scherzo. As the music moves relentlessly forward, the initial trum-

pet theme is heard again. This movement culminates in a catastrophic climax. As it dies away, horns emerge to begin the finale, which is the recapitulation that was missing from the first movement of the symphony. Once that recapitulation has run its course, one hears once again the solo trumpet playing its opening theme. Initially it is accompanied by strings, but the last few bars are for trumpet alone. The composer described it thus: 'dying in beauty, with the whole of one's life passing by in review'.

The Fourth Symphony was first performed under the baton of its dedicatee, Oswald Kabasta, on 10 January 1934. Schmidt wrote to Kabasta: 'I do not know whether it is my strongest work, but it is certainly the truest and most heartfelt. It is dedicated to you. Treat it with love and respect.'

INTERMEZZO AND CARNIVAL MUSIC

from the opera "Notre Dame"

At one level, the relationship of this work to the opera "Notre Dame" is easy to describe. Of its three parts, the first and second together form an intermezzo in the middle of Act I, whilst the third is heard as the curtain rises for the opening scene. This third part, which in the opera so vividly depicts the bustling streets of Paris at a time of carnival, is in effect a scherzo and trio, and its two main themes are variants on melodies in the first part. This connection between the first and third parts of the work makes for a most satisfying structure. The slow middle section is music associated in the opera with the "gypsy" heroine, Esmeralda, and it is one of Schmidt's loveliest creations. Marked to be played 'very passionately', and full of quasi-improvisatory decoration, it is an early and wonderful example of that fervent Romani music style which is so often encountered in Schmidt's music.

The work has an intriguing history. The music it contains is first encountered in a piece entitled "Phantasiestück für Clavier mit Begleitung des Orchesters". The full score of the Phantasiestück, which was only rediscovered in 2008, is undated and carries no hint of any connection to an opera. A few years later, on 6 December 1903, the Vienna Philharmonic played a work by Schmidt entitled "Symphonisches Zwischenspiel aus einer unvollendeten Oper" (symphonic intermezzo from an unfinished opera). The opera itself was completed by 1906, though it had to wait for its first performance until 1914, which year also saw the publication of what was now called "Zwischenspiel und Karnevalmusik aus der Oper 'Notre Dame'". The history of the work helps to explain its coherence. Far from being merely a suite of excerpts from an opera, it comprises music that existed in instrumental form long before "Notre Dame" was finished and perhaps even before the opera was conceived.

Tom Corfield



Jonathan Berman

Jonathan Berman's open-minded approach to music making is reflected in his impressively broad repertoire. He has gained a reputation for his thoughtfulness and insight, and for creating performances known for their sensitivity, structure, and flexibility.

Whether on stage shaping a performance, in front of cameras, writing a script or curating a concert programme, Jonathan derives his energy from his ability to engage with audiences. For him, unlocking the imagination is the key.

A fearless champion of lesser-known repertoire, including contemporary and new music, Jonathan launched "The Franz Schmidt Project" to promote the music of Franz Schmidt. He has performed Schmidt's music across Europe and America, writing musicological articles and engaging with other performers and experts through filmed interviews. All this leading to Schmidt's 150th anniversary in 2024.

Whilst music is the centrepiece of all his activities, Jonathan's deep engagement with literature, visual art, theatre, and film leads to constant questioning of the nature and the boundaries of classical music feeding the creative ways in which he connects to his audiences, such as his hugely successful Instagram series "#musicalmicrodosing".

Jonathan is a vocal political advocate for the music business and musicians. During the Pandemic he launched "Stand Together Music" which promoted conscious streaming of music, reflecting the UK's cancelled concerts (both classical and non-classical), with over 1000 hours of curated Spotify playlists and generated vital income for artists.

Also whilst live music was off the agenda, Jonathan taught himself film-making, building on his experiences curating and conducting the Southbank Centre's "Changing Britain Festival" and for the Bridge Theatre, London. He has now directed nine films including a documentary series "Postcards from Vienna", winning awards at the Global Music Awards, Palm Beach Film Festival and Venice Shorts Film Festival.

Jonathan Berman grew up in a musical family playing piano, cello and singing up to eight choral services a week. From the very outset of his career, Jonathan became friends with and was mentored by Oliver Knussen and Stanisław Skrowaczewski, both of whom shaped Jonathan's musical personality. He also studied with Jac van Steen at Royal Conservatoire Den Haag, and with Leonid Korchmar in Saint Petersburg.

In 2014 Jonathan won the prestigious Kempinski Young Artist Programme Fellowship, enabling him to work with Franz Welser-Möst and The Cleveland Orchestra, and Michael Tilson Thomas and the New World Symphony. He became Assistant Conductor to Vladimir Jurowski at the London Philharmonic Orchestra and worked extensively as both Oliver Knussen and Jac van Steen's assistant throughout Europe and America.

Grateful for the rigour and diversity of his training, both technically and musically, and the ideals that conducting is a disciplined craft, Jonathan regularly gives masterclasses and coaches at places like Dartington International Music School and at Britten Pears Arts in Snape.

Jonathan has conducted across the Europe, America and the far east, with orchestras such as The Cleveland Orchestra, Rotterdam and London Philharmonic Orchestras, and the Philharmonia; new music

ensembles Ensemble Modern and the London Sinfonietta, and festivals such as Tanglewood Music Festival and the Aldeburgh Festival, forming long-term relationships, some spanning well over a decade.

He has also conducted over 40 opera productions (from Mozart, through Debussy and Wagner to Gerald Barry and Oliver Knussen) and with well over 80 world premieres to his credit, Jonathan counts some of today's top composers as his closest friends and collaborators.

BBC National Orchestra of Wales

For over 90 years, BBC National Orchestra of Wales (BBC NOW) has played an integral part in the cultural landscape of Wales, occupying a distinctive role as both broadcast and national symphony orchestra. Part of BBC Wales and supported by the Arts Council of Wales, it performs a busy schedule of live concerts throughout Wales, the rest of the UK and the world.

The orchestra is an ambassador of Welsh music and champions contemporary composers and musicians, and its concerts can be heard regularly across the BBC: on Radio 3, Radio Wales and Radio Cymru. BBC NOW works closely with schools and music organisations throughout Wales and regularly undertakes workshops, side-by-side performances, and young composer initiatives to inspire and encourage the next generation of performers, composers, and arts leaders. In 2022 alone, BBC NOW reached over 18,000 young people across Wales through workshops and live performances!

Upcoming highlights in 2023 for the orchestra include the BBC Proms, the launch of a new season of concerts in Wales from October and a new series of concerts dedicated to Welsh composer, Grace Williams due to be performed at the orchestra's home, BBC Hoddinott Hall (at Wales Millennium Centre). BBC Hoddinott Hall also acts as a broadcast centre for the orchestra and you can expect more of BBC NOW's livestreamed concerts and pre-recorded content as part of its popular "Digital Concert Series".

Soundtrack recordings taking place in 2023 include the theme tune to the new series of *Doctor Who*, a new natural history series with Apple TV and an array of CD recordings with record labels from across the world. For all information, please visit the BBC National Orchestra and Chorus of Wales website.

www.bbc.co.uk/bbcnow

Notes on the artwork

I asked my great friend and collaborator, the Austrian photographer Kristina Feldhammer to create a set of photographs, one as the front cover of this box set, as well as an individual photograph for each symphony. I suggested that each photograph was based on an architectural detail in Vienna that would connect with the symphonies of Franz Schmidt, which we spoke about at length.

Kristina and I first met at St Florian's Abbey when we ended up down in Bruckner's tomb at midnight. Since that first meeting, we have collaborated twice; on a film I made of a performance of Bach's "Goldberg Variations" with texts on the joy and necessity of solitude combined with photographs of Kristina's, and secondly, I wrote the preface for her latest book of photographs.

Her photographs are self-portraits of one kind or another taken on film, and her analogue visual language is created in the darkroom. I think the photos she has created especially for this release are in and of themselves beautiful and I find them deeply moving, but even more they give touchpoints for Schmidt's music.

Primarily they create a sense of architecture and structure, but architecture combined with nature. Schmidt's desire to emulate nature is clear from a text he added at the end of his first symphony: "Ich singe wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt" – 'I sing like the bird sings, that lives in the branches.'

Each photograph also contains a human figure, signifying both the sensuality which was so much part of the Zeitgeist, but even more the fragility, softness, and tenderness of humanity. I hope these photographs will provide visual windows into Schmidt's world and an entranceway to experiencing these recordings.

Jonathan Berman



FRANZ SCHMIDTS MUSIKALISCHEN KOSMOS ENTDECKEN

Jonathan Berman im Gespräch mit Martin Hoffmeister

Schmidts musikalische Sozialisation war geprägt von der Musik Bachs, vom Faszinosum Orgel. Zu wesentlichen künstlerischen Fixpunkten zählten im Laufe der Jahre die Werke Wagners, Mahlers, Bruckners, Richard Strauss' und Ernst von Dohnányis. Innerhalb dieses opulenten, gewichtigen klanglichen Spannungsfeldes hat er zu einer eigenen Sprache gefunden. Wie möchten Sie die Essenz seiner kompositorischen Idee umschrieben wissen?

Wenn ich mir diese Sinfonien anhöre, fällt mir vor allem auf, dass Schmidt jede Emotion oder dramatische Situation mit unglaublicher Eleganz und Zärtlichkeit darstellt. Seine Musik ist selbst in ihren lautesten Momenten (z. B. am Ende der Zweiten Sinfonie oder in den Katastrophenmomenten der Vierten Sinfonie) nie bombastisch und verliert nie ihre Menschlichkeit.

Ich muss zugeben, dass Schmidts Faszination für die Orgel meiner Meinung nach ein wenig überbewertet wurde. Er war in erster Linie Pianist (und zwar ein atemberaubend guter, wie man hört) und Cellist. Das Label »Organist-Komponist« wurde in Schmidts Fall als Kritik verwendet, und, noch verwerflicher, es hat die Leute dazu verleitet, seine Musik in getrennten Blöcken wahrzunehmen, in denen jeder Block als separate Idee oder Emotion zu hören ist, was meiner Meinung nach völlig im Widerspruch zu den musikalischen Formen und der Vielfalt in Schmidts Musik steht.

Ähnlich wie bei Haydn gibt es zahlreiche Beispiele dafür, wie Schmidt zwei Ideen mit solcher Sorgfalt und Sensibilität miteinander verbindet, wo andere Komponisten einfach eine Sache beendet und die nächste begonnen hätten. So zum Beispiel in der Einleitung der Ersten Sinfonie, in der alle Ideen zu einer einzigen Geste verschmelzen, oder die Tempobeziehungen der einzelnen Variationen in der Zweiten Sinfonie, wo aus vielen kleineren Charakterstücken ein einziger Satz entsteht, oder das Verweilen in einer strukturellen Harmonie bis zur letzten Note in etwas, das nur wie eine Reihe vorbeigehender Noten erscheinen könnte. Dies geschieht zum Beispiel im großartigen langsamen Satz der Dritten Sinfonie und am deutlichsten in der Vierten Sinfonie, wo im ersten Satz die Kadenz zum zweiten Thema erst auf der allerletzten Note vor dem zweiten Thema kommt. Diese Kadenz könnte als bloße chromatische Ergänzung daherkommen, ist aber in der Tat ein wichtiges strukturelles Moment.

Diese Verbindungsstücke, die wie eine orthografische Ligatur funktionieren (eine zusätzliche Linie beim Schreiben oder Schriftsetzen, die zwei Buchstaben zu einer einzigen Glyphe verbindet), sind es, die Schmidts »Eleganz« ausmachen.

Natürlich ist die »Wiener Eleganz« etwas, das Schmidt stets umgab, von den Tänzen Lanners über die Strauss-Familie bis hin zu Lehár und sogar in den Bauten und Ornamenten Otto Wagners. Diese Anmut zu nutzen, um Drama, Traurigkeit, Verlust und das düstere, ja dramatische Ende des emotionalen Spektrums auszudrücken, ist etwas, das nur wenige taten. Das visuell beste Beispiel ist vielleicht Klimts Beethovenfries, der zwar sehr dramatisch und emotional ist, aber dennoch von großer Eleganz zeugt.

Etwas mit »Eleganz« oder »elegant« zu tun, bedeutet, etwas reibungslos zu tun, in einer völlig zusammenhängenden Art und Weise, ohne Unterbrechungen oder harte Kanten – genauso erleben wir es, wenn wir Schmidts Musik hören, und darin liegt meiner Meinung nach sein wahres Genie. Es gibt keinen einzigen

Moment in seinen Sinfonien, in dem die musikalische Linie, der musikalische Schwung oder der rote Faden abbricht (auch nicht zwischen den Sätzen). Das mag akademisch und theoretisch klingen, aber das ist es überhaupt nicht, es geht um die Erfahrung des Hörens. Einfach ausgedrückt: Jede einzelne Note von Schmidts Musik ist einfach unheimlich musikalisch.

Ich glaube, Schmidt wollte ganz bewusst diese ungebrochene Linie schaffen, vielleicht inspiriert durch die Sinfonien von Bruckner, aber statt nach dem Reinen und Göttlichen zu suchen, ist Schmidt im Sinnlichen und der Unvollkommenheit des Menschen verankert.

Im Grunde war es Schmidts musikalische Idee, stets zu versuchen, eine facettenreiche, abwechslungsreiche Musik mit Tiefe zu schaffen, die durch die Variation und die verschiedenen Charakterisierungen auf der tiefsten Ebene verbunden war, oder, um ein Wort von einem anderen Österreicher (dem Analytiker Heinrich Schenker) zu entlehnen, der nur sechs Jahre älter war als Schmidt, der »Ursatz«.

Schmidt schuf diese intensiven Verbindungen, indem er seine gesamte Musik aus dem Kontrapunkt heraus aufbaute, um dramatische Gesten zu schaffen, so dass jede von ihnen, so unterschiedlich sie auch sein mag, aus dem gleichen musikalischen Material, der gleichen DNA, hervorgeht. Diese Gesten erhalten eine zusätzliche emotionale Färbung durch Schmidts langanhaltende harmonische Strukturen, die seiner Musik eine dramatische Richtung geben; dieselbe Phrase in einer anderen Tonart gespielt, hat für Schmidt eine andere emotionale Kraft und strukturelle Bedeutung.

Franz Schmidts Werk genießt nicht eben einen der führenden Plätze im Aufführungskanon und auch in den Tonträger-Katalogen sind Einspielungen seiner Musik vergleichbar selten vertreten. In welchem Kontext begegneten Sie Schmidts Schaffen erstmals?

Ich bin zum ersten Mal auf Schmidts Werk gestoßen, als ich an der Musikhochschule war, wo sich über der Bibliothek, eine metallene Wendeltreppe hinauf, ein Hörbereich mit Regalen voller Schallplatten, CDs und sogar Kassetten befand. Ich habe hier viel Zeit damit verbracht, Schallplatten zu finden, die ich interessant fand (normalerweise nur solche, die ich nicht kannte), die Partitur in der Bibliothek unten zu finden und zurückzukehren, um mir das jeweilige Werk anzuhören.

Hier fand ich zum ersten Mal ein Exemplar von Schmidts Vierte Sinfonie auf LP – die Aufnahme mit Zubin Mehta und den Wiener Philharmonikern, und von der ersten Note an war ich völlig in Schmidts Welt hineingezogen.

Was hat Sie damals besonders für Schmidts Musik eingenommen? Welche Impulse hat dieser spezifische Klangkosmos bei Ihnen freigesetzt?

Mehr als alles andere war es die Art und Weise, wie diese Vierte Sinfonie mich vollständig zu umgeben schien. Ich tauchte völlig in die Welt ein, die Schmidt geschaffen hatte. Interessanterweise wusste ich nichts über Schmidts Geschichte jenseits der Musik (Schmidt hatte kurz zuvor seine erwachsene Tochter bei der Geburt eines Kindes verloren, und diese Sinfonie ist in gewisser Weise Ausdruck seiner Trauer). Die emotionale Reise dieses Stücks ist jedoch so intensiv und klar, dass diese Begebenheit nicht notwendig ist, man folgt einfach dem Weg, den die Noten nehmen.

Jetzt weiß ich selbstverständlich viel mehr von und über Schmidts Musik, aber dieses anfängliche Gefühl des Eintauchens in seine Vierte hat mich nicht verlassen. Es ist eine ähnliche Erfahrung wie bei Debussys »Pelléas et Mélisande«, Wagners »Parsifal«, Messiaens »Franz von Assisi« oder Morton Feldmans »Coptic Light«. Diese Stücke, wie auch Schmidts Vierte, versuchen nicht, eine Distanz

zwischen uns und den Werken aufrechtzuerhalten, sondern sie lassen uns eintauchen und schaffen eine neue Erfahrung während der Zeit, in der wir »in« ihnen sind. Ich bin sehr dankbar, dass Vilius Keras diese Aufnahmen produziert hat. Wir sprachen ausführlich über dieses »eintauchende« Element der Vierten Sinfonie und haben gemeinsam versucht, eine Aufnahme zu schaffen, die, wie ich hoffe, in allen Sinfonien eine fast greifbare Verbindung mit dem Klang ermöglicht, aber bei der Vierten vielleicht eine Gelegenheit bietet, wirklich in die musikalische Landschaft einzutauchen.

Schmidts Werk gilt nicht wenigen Musikforschern und großen Teilen des Publikums als enigmatisch. Es ist stilistisch kaum zu kategorisieren. Man rettet sich gemeinhin in den Begriff »Spätromantik«. Ein zutreffender Terminus?

Nun, um auf diese »enigmatische« Kritik zu antworten: Ich hoffe (natürlich!), dass diese Aufführungen nicht im Geringsten rätselhaft sind, sondern ein offenes Tor zu den Tiefen der Fantasie in diesen ausdrucksstarken Sinfonien bieten. Viel Musik braucht Zeit, um sich in sie zu verlieben (so wie Menschen es tun), und ich hoffe, dass es mit jedem Hören mehr und mehr in diesen Sinfonien zu entdecken gibt; verschiedene Stimmen können gehört, und verschiedene Nuancen des Ausdrucks gefunden werden. Nach vielen Jahren und Stunden (!) bin ich immer mehr in Schmidts Musik verliebt und habe nicht aufgehört, mich von ihr beeinflussen zu lassen.

Ich nehme an, dass der Begriff »Spätromantik« richtig ist, aber ich bin mir nicht sicher, ob uns die Einordnung von Schmidts Musik als solche näher an die Musik heranführt oder einen besseren Zugang zu ihr ermöglicht. Für mich ist die musikalische Landschaft wesentlich vielfältiger als es die populäre lineare Art und Weise, wie wir Musik einordnen, vorgibt (Bach-Haydn-Mozart-Beethoven Schubert-Brahms/Wagner-Schönberg), und es ist noch so viel Interes-

santes und Schönes an Musik zu entdecken, das nicht direkt auf dieser Linie existiert.

Es ist wichtig, dass wir einem Musikstück folgen, in seine individuelle semantische Welt eintreten können und dass diese Welt uns während der gesamten Aufführung nicht loslässt. Es existieren sicherlich einige Werke, bei denen der musikalische Inhalt aktiv versucht, die Musik »vorwärts« zu treiben (Cages »4'33«, Monteverdis »Fünftes Buch der Madrigale« oder Schönbergs Op. 25 sind offensichtliche Beispiele), aber es gibt noch viel mehr Musik, die geschrieben wurde, um den Hörer auf eine Art Reise mitzunehmen, und indem wir versuchen, nach dem »Neuen« zu suchen, übersehen wir oft das Schöne an der Reise selbst.

Schmidts Musik ist dafür ein perfektes Beispiel. All seine Sinfonien, alle seine Sätze bewegen uns: von einem Ort zum anderen, und emotional. Wenn man diese Reise nicht zu Ende bringt, nicht die ganze Zeit dabei bleibt, wird man höchstwahrscheinlich enttäuscht sein. In Schmidts Musik geht es nicht unbedingt darum, die Orte der Superlative zu beschreiben (die schönsten, die sinnlichsten, die ruhigsten und so weiter...), sondern eine eindrucksvolle und berührende Reise zu erleben.

Ein wunderbares Beispiel dafür sind alle Scherzi von Schmidt, die in einer eher »altmodischen«, »volkstümlichen« Welt beginnen. Doch während der ersten Scherzi entwickelt sich die Spannung zunehmend. Wenn dann die Scherzo-Musik in allen Sinfonien (und der Musik aus »Notre Dame«) nach den hinreißenden, zarten und intimen Trios wiederkehrt, erscheint sie uns (und ist!) anders – rauer, kantiger, rasender. Diese zweiten Scherzi winden sich bis zum Ende des Satzes und führen in einem energischen Aufschwung zum Finale (im Fall der Zweiten und Dritten Sinfonie, die mit der gleichen Note wie das Ende des Scherzos beginnen); ein Beispiel für Schmidts groß angelegtes, satzübergreifendes, strukturelles Denken.

Die Rezeption von Schmidts Œuvre geht kaum über sein Oratorium »Das Buch mit sieben Siegeln«, die Oper »Notre Dame« und die vier Sinfonien hinaus. Auch blieb Schmidts Schaffen als Ganzes überschaubar. Kann man so weit gehen, das sinfonische Werk als Destillat seiner kompositorischen Intentionen zu interpretieren?

Ja, mit Sicherheit. Ich würde sogar noch weiter gehen und sagen, dass sein musikalisches Denken immer sinfonisch war, auch dann wenn er keine Sinfonien geschrieben hat.

Ein Aspekt seines sinfonischen Denkens ist der Umfang vieler seiner Werke von vierzig Minuten oder mehr (die vier Sinfonien, das Klavierkonzert, das Klarinettenquintett, jeder Teil von »Das Buch mit sieben Siegeln«, das Quintett für Klavier linke Hand, die beiden Streichquartette und alle Akte der beiden Opern). Schmidt hatte nie das Bedürfnis, diesen Zeitrahmen wesentlich zu erweitern, aber in all diesen Werken hat er seine Strukturen sorgfältig über die gesamten Stücke hinweg konzipiert.

Es ist wirklich sehr bedauerlich, dass nicht mehr von Schmidts Musik regelmäßig aufgeführt wird, liegt doch soviel Sorgfalt in Aufbau, Tiefe und Nuancierung ihres Ausdrucks. Ich denke, viele seiner Werke würden ohne weiteres das Publikum ansprechen und wären eine wunderbare Ergänzung unseres Repertoirekanons.

Schmidt stellt immer wieder Fragen der Form, fragt, wie unterschiedliche und kontrastreiche Musik in längeren miteinander verbundenen Themen zusammengehalten werden kann. Strukturell betrachtet baut Schmidt häufig Sonaten- und Variationsformen auf, die er zuweilen auch miteinander kombiniert. Zum Beispiel das Ausweichen in der Zweiten Sinfonie auf eine Reihe von Variationen (traditionell der zweite Satz), von denen die letzten beiden zu einem Scherzo und Trio werden (traditionell der dritte Satz).

Wie ich bereits erwähnt habe, besteht eine weitere Art und Weise, in der Schmidt seine Sinfonien vereinheitlicht, darin, dass strukturelle Formen die Satzgrenzen überlappen. Zum Beispiel seine Scherzi, die in ein Finale münden, oder in der »Notre Dame«-Musik sowie der vierten Sinfonie, wenn die Entwicklung des ersten Satzes davon »unterbrochen« wird, dass der letzte Satz zur Reprise avanciert. Im Falle des »Notre Dame«-Satzes ist dies harmonisch und motivisch, wenn auch nicht unbedingt spürbar, in der Vierten Sinfonie jedoch stellt dies eine echte Reprise dar, wenn auch variiert und verändert.

Zusätzlich zu diesen strukturellen Mitteln schafft Schmidt sein gesamtes musikalisches Material in einem Stück aus derselben musikalischen Grundidee. In der Zweiten Sinfonie beispielsweise sind das erste Thema des ersten Satzes, das Thema der Variationen (und damit alle Variationen einschließlich des Scherzos und des Trios) sowie das Anfangsthema des Finales alle aus ein und derselben melodischen Idee entsprungen.

Diese Praxis findet sich in der gesamten Musik von »Notre Dame« und vor allem in der Vierten Sinfonie wieder, in der es kaum eine musikalische Geste gibt, weder harmonisch noch melodisch, die nicht aus dem Trompetensolo zu Beginn stammt.

In Vorbereitung auf Aufführungen seiner Musik hatte ich das Glück, viele seiner Manuskriptskizzen studieren zu können, die alle wie kontrapunktische Übungen aussehen – das Ausbalancieren der einzelnen Noten und das Erzeugen von Spannung durch Dehnung oder Verstärkung dieser Beziehungen mittels rhythmischer Nuancen. Er baut auf diesen Skizzen auf, verfeinert sie stets, bis er zu seiner Musik gelangt. Erst an diesem Punkt orchestriert er und ergänzt später noch Ausdrucksmarkierungen, Dynamik und sogar Tempo. Für mich ist das enorm wichtig; ich habe versucht, diese Ausdrucksmarkierungen, seine Dynamik und vor allem seine Tempi durch seine Noten hindurch neu zu entdecken.

Ich bin besonders glücklich darüber, dass wir die Karnevalsmusik und das Intermezzo aus »Notre Dame« in diese Veröffentlichung aufgenommen haben. Zum Teil, weil es uns gelungen ist, eine zusätzliche Minute Musik aufzunehmen, die in keiner anderen Aufnahme enthalten ist, aber vor allem, weil sie zeigt, dass Schmidt zu Beginn seiner Orchesterkompositionen (im Alter von 22 Jahren) bereits dieselben strukturellen und musikalischen Probleme in Angriff nahm, die ihn für den Rest seines Lebens beschäftigen sollten; auf technischer Ebene zeigt die Musik aus »Notre Dame« die Erkundung all der Techniken, die Schmidt später in seiner vierten Sinfonie verwendete.

Als deutliche Konstante in Schmidts sinfonischer Klangsprache erweist sich die Integration ungarischer Volksmusik-Idiome...

Ja – obwohl ich noch einen Schritt weiter gehen und sagen würde, dass sie für seine Identität, sowohl als Mensch als auch als Komponist, zentral waren. Natürlich wurden ungarische Elemente schon seit vielen Jahren in die Musik aufgenommen (man denke nur an all die »Czárdás« der verschiedenen Mitglieder der Strauss-Familie oder die Ungarischen Tänze von Brahms und Liszt).

Aber für Schmidt ging es nicht darum, außerhalb seiner selbst nach etwas Exotischem zu suchen. Er war ungarischer und magyarischer Abstammung, Ungarisch war seine Muttersprache (zu Hause sprach er offenbar Ungarisch mit seiner Familie und Slowakisch mit den Bediensteten). In seiner autobiografischen Darstellung sagt Schmidt recht deutlich, dass er in Ungarn als Sohn eines ungarischen Vaters und einer »reinrassigen [sic!] magyarischen« Mutter geboren wurde.

Schmidt nutzte dieses Erbe, um Musik zu schaffen, die vom Kontrast lebt. Mehr noch, da es seine Musik war, konnte er nuancierte, emotional komplexe Passagen schreiben, die sich nicht nur auf ihre einfache »Exotik« oder »Andersartigkeit« stützen.

Schon in »Notre Dame« und der Ersten Sinfonie zeigt Schmidt die Fähigkeit, seine »ungarischen« Sektionen musikalisch zu entwickeln.

Schmidt dirigierte, agierte als Solist und Kammermusiker. Als Cellist fungierte er mehrere Jahre als Orchestermusiker u.a. bei den Wiener Philharmonikern. Inwiefern vermochte er die einschlägigen Erfahrungswerte für sein kompositorisches Schaffen zu nutzen?

Nun, ich denke, dass seine Erfahrung als ausübender Musiker eine große Rolle spielte, wenn er für Orchester schrieb. Es gibt sogar den Witz (wenn das das richtige Wort ist), dass er die Zweite Sinfonie als Herausforderung für seine Kollegen der Wiener Philharmoniker geschrieben hat, und dass sie deshalb so ungeheuer schwierig ist.

Was auch immer an dieser Aussage wahr sein mag, es kann nicht bezweifelt werden, dass er beim Komponieren den Klang der Wiener Philharmoniker (ab den 1890er Jahren) vor seinem inneren Ohr hatte, und möglicherweise auch seine Position auf der Bühne oder im Orchestergraben in der Cellogruppe.

In seiner gesamten Orchestermusik gibt es Beispiele dafür, dass er für die Instrumente dieses Orchesters schrieb und in gewisser Weise das Spiel seiner Wiener Kollegen erwartete. Zum Beispiel seine liedhaften und manchmal sogar mehrstimmigen Bläusersätze, der regelmäßige Einsatz der Fagotte als Bass des Orchesters oder auch seine Markierungen für die Flötenlinien, die lauter sind als bei anderen Holzbläsern, setzen ein Orchester (oder einen Orchestergraben) voraus, in dem die Flöten nicht ausreichend gut zu hören sind.

Ebenso wichtig ist der Musikvereinssaal – ein ganz besonderer Raum, der einen warmen und weichen Klang erzeugt. Dies ist zum Teil auf die geringe Größe des Saals zurückzuführen (zumindest im Vergleich zu modernen Sälen), so dass die Orchester weicher spielen können (Hall ist kein großes Problem),

was zu einer wärmeren, eher gesanglichen und etwas »altmodischeren« Klangwelt beiträgt.

Für mich war es wichtig, dass wir in dem wundervollen Studio der BBC, der Hoddinnott Hall, aufgenommen haben, da es sich ebenfalls um einen kleinen, intimen Saal handelt (in diesem Fall mit variabler Akustik), der es erlaubt, diesen weicheren, gesanglichen Spielstil des Orchesters zu erkunden.

Es gibt eine wunderbare Äußerung von Stefan Zweig über den alten Bösendorfer-Saal in Wien (ein kleiner Kammermusiksaal, in dem Schmidt viele Konzerte gab), den er so beschreibt, dass er »wie das Innere einer verstaubten alten Geige« klingt – eine Formulierung, die meine Fantasie anregt und vielleicht hilfreich ist, um unsere modernen Ohren und Erwartungen in die Vergangenheit zu entführen.

Das BBC National Orchestra of Wales zählt zu den führenden britischen Ensembles. Als Rundfunkorchester bedient es traditionell ein breites Repertoire-spektrum. Ein Fokus liegt in der Aufführung zeitgenössischer Musik. Kaum allerdings hätte man eine Einspielung der vier Sinfonien von Franz Schmidt erwartet. Mussten Sie Überzeugungsarbeit bei den Musikern leisten?

Nein, ganz und gar nicht. Meine Beziehung zu BBC NOW begann vor vielen Jahren (im Alter von 19 Jahren), als ich Assistent von Jac van Steen war und hörte, wie sie mit ihm unter anderem Bruckner, Strauss, Sibelius, Berg, Henze und Mahler aufführten. So wusste ich, dass sie mit diesem Bereich des Repertoires vertraut waren. Aber wie alle Komponisten hat auch Schmidt seinen eigenen Stil, und es hat einige Zeit gedauert (wie alles, was sich zu tun lohnt), bis wir diesen Stil gemeinsam gefunden hatten.

Ich war und bin nach wie vor davon überzeugt, dass Schmidts Musik nicht nur ein Sammelsurium von stilistischen Zitaten anderer Komponisten ist. Ich wusste, dass es unsere Aufgabe war, Aufführungen entstehen zu lassen, die

wie ein großes Ganzes klingen. Wenn man sie von der ersten bis zur letzten Note durchhört, könnte man glauben, man befände sich in einer einzigen imaginären Welt, in der alles kohärent ist und aus denselben Bausteinen besteht (so wie Schmidt seine Musik geschaffen hat).

Der andere Aspekt, der bei Schmidts Musik Zeit braucht, ist die Balance. Im Gegensatz zu Mahler (der seine Partituren penibel mit Balancen, Tempowechseln und Ausdrucksmerkmalen versah) schreibt Schmidt nur sehr wenig in seine Partituren, die sich eher an Mozart oder Beethoven orientieren. Das bedeutet aber keineswegs, dass er auch erwartete, dass man sie auf diese Weise spielt. Wenn man sie so aufführt, wie sie aussehen (auch hier kann die Vorstellung von Schmidt als Organist stören), können sie sehr flach und uninspiriert klingen. Wenn man aber auf jeden Moment Acht gibt, auf die Noten und Rhythmen, nicht nur auf die zusätzliche Notation, dann lebt seine Musik und spricht kraftvoll zu uns.

Es funktioniert nicht, indem man einfach die »Melodie« hervorbringt. Schmidts Musik wird erst dann richtig lebendig, wenn alle Stimmen in einem funktionierenden Verhältnis zueinander stehen und einen inneren Antrieb erzeugen. In seiner Musik gibt es keine Füllelemente. Alle Stimmen oder Linien sind immer aktiv an der Entstehung eines jeden Moments der Musik beteiligt, und wenn man eine Linie aus einem beliebigen Moment herausnimmt, ist sie auch für sich allein genommen schön und musikalisch.

Über all seine Musik hinweg sind die Mittelstimmen oft genauso wichtig wie die Melodie oder die Basslinie. Würde man zum Beispiel (um zwei Sachen von vielen herauszugreifen) nur die Melodie und die Begleitung spielen, würde man den Großteil der Spannung im Finale der Dritten Sinfonie versäumen, wo die laufende Cellostimme eine »Melodie« in den Geigen koloriert und einem Thema, das sonst eher eindimensional klingen mag, auf diese Weise viel emotionale Schärfe verleiht. Auch würde man in der Reprise des langsamen Satzes der Vierten Sinfonie deren Vielfalt überhören, wo wiederum ein Großteil der emo-

tionalen Aufladung und Faszination von einer Gegenmelodie in den zweiten Geigen und Bratschen herrührt.

Leider gibt es keine Aufnahmen von Aufführungen mit Schmidt selbst, die Aufschluss darüber geben könnten, wie er Musik vom Notenblatt in Klänge umsetzte (oder interpretierte). (Es gibt angeblich eine Aufnahme, auf der er Schuberts »Forellenquintett« in halsbrecherischem Tempo spielt, aber ich habe sie nirgends finden können).

Ich habe jedoch viel gelernt, als ich mir Aufnahmen anderer Schüler von Schmidts Klavierlehrer Theodor Leschetizky anhörte, insbesondere von Ignacy Jan Paderewski, Ignaz Friedman und Ossip Gabrilowitsch. Der Musiker, der Schmidt vielleicht am nächsten stand, war Ernst von Dohnányi, dessen Leben fast parallel zu dem von Schmidt verlief, mit einer wichtigen Abweichung: seiner Nationalität.

Schmidt und Dohnányi wurden beide einige Jahre versetzt in der gleichen Stadt geboren und hatten sogar den gleichen ersten Beruf als Teenager: Sie spielten in der gleichen Kirche Orgel. Als Schmidt nach Wien zog, blieb Dohnányi in Pozsony (heute Bratislava) und zog nach Budapest, um am Konservatorium zu studieren, so gilt Schmidt heute als Österreicher und Dohnányi als Ungar.

Dohnányis Interpretationen, insbesondere von Beethoven und Schubert, sind so flexibel und lebendig, jeder Takt in einem etwas anderen Tempo, aber mit einem einheitlichen Puls und Sinn für Bewegung. Dohnányis Ansatz, nicht nur bei den Tempi, sondern auch bei der Leichtigkeit, dem Legato und der Wärme des Klangs, fand ich in vielen anderen Aufnahmen, die alle irgendwie mit Schmidt verbunden sind; Aufnahmen der Wiener Philharmoniker aus den späten 20er und frühen 30er Jahren unter der Leitung von Franz Schalk (der die Zweite und Dritte Sinfonie uraufgeführt hat und der Widmungsträger der Zweiten ist); die Aufnahmen von Robert Stolz, Clemens Krauss und Bruno Walter mit Wiener Orchestern, von denen viele mit Schmidt vertraut gewesen sein dürften. Auch die Aufnahmen dreier in Wien ansässiger Quartette, des Busch-Quartetts, des

Wiener Konzerthaus-Quartetts und des Barylli-Quartetts sowie die Auftritte von Leopold Godowsky, der im Übrigen angeblich behauptete, der »andere« große Pianist seiner Zeit (neben ihm selbst) sei Franz Schmidt!

Durch das Anhören dieser Aufführungen war ich in der Lage, Mittel zu finden, die mir (und hoffentlich auch Ihnen als Hörer) die einzelnen Momente von Schmidts Musik erschließen. Ich erhebe absolut keinen Anspruch darauf, dass diese Aufführungen »korrekt« oder »historisch genau« sind (was auch immer das heißen mag), aber ich hoffe, dass es in ihnen Stellen gibt, an denen der Hörer denkt: »Natürlich, deswegen hat Schmidt das so geschrieben«.

Ihr Interesse gilt nicht nur der Musik, sondern allen Künsten, im Besonderen der Bildenden Kunst, Theater, Film, Literatur, zudem der japanischen Kultur. Beziehen Sie aus solcher Rundum-Expertise einen neuen und anderen Blick auf die Werke der Musikgeschichte?

Um ehrlich zu sein, glaube ich nicht, dass ich die richtige Person bin, um das zu fragen – Sie sind wahrscheinlich in der besseren Position, sich diese Aufführungen anzuhören und zu sehen, was Sie davon halten.

Aber ich kann aus persönlicher Sicht sagen, dass meine Faszination für andere Künste, andere Kulturen absolut zentral für mein Verständnis und meine Praxis des Musizierens ist. Musik ist ein Ausdruck menschlicher Vorstellungskraft, und je mehr ich die Produkte der menschlichen Vorstellungskraft erforsche und Verbindungen zwischen ihnen herstelle, desto näher komme ich dem Wesen dieser Schöpfungen. Die Auseinandersetzung mit anderen Kunstformen entwickelt und schärft die eigene Sensibilität, so dass man sich detaillierter mit einem Kunstwerk oder der Musik auseinandersetzen kann.

Beispielsweise kann die Tendenz bestehen, das »Wien des frühen 20. Jahrhunderts« als einen singulären Moment in der Zeit zu sehen; aber durch die

Auseinandersetzung mit dem Theater, der Kunst, der Architektur und der Literatur dieser Zeit verwandelt sich dieser »singuläre« Moment in die spektakulärste Explosion von Ideen, Kreationen und Menschenleben. All dies trägt dazu bei, das Verständnis dafür zu erweitern, wer Schmidt gewesen sein könnte, und hilft dabei, eine Vorstellung davon zu gewinnen, was genau Schmidts Musik ist und bewirkt.

Die Literatur zum Beispiel kann viele Zugänge zu Schmidts musikalischer Sprache bieten, aber wenn wir sie nur als eine einzige expressionistische Passage von Rilke verstehen, bietet sie nichts. Schaut man sich jedoch genauer an, was zu Schmidts Lebzeiten geschrieben wurde, findet man alle Arten von Anhaltspunkten. Da gibt es die düster-erotischen Erzählungen von Arthur Schnitzler, die Hinweise auf die zutiefst sinnliche Natur von Schmidts Trios geben, oder die »Endzeit«-Ideen, die auf sehr unterschiedliche Weise bei Musil oder Roth zum Ausdruck kommen und in den Sinfonien nachklingen, oder die poetische, reine Klangschönheit jedes einzelnen Wortes in Hermann Brochs »Der Tod des Vergil« (ähnlich der Bedeutung und Kraft jeder einzelnen Note in Schmidts Musik). Für mich persönlich ist ein unglaublich wichtiger Schlüssel zu Schmidts Musik das Geflecht des täglichen Lebens in Wien, das in den epischen, miteinander verbundenen Romanen von Heimito von Doderer – »Die Strudlhofstiege« und »Die Dämonen« – erzählt wird.

Diese immense Sorgfalt, mit der Schmidt die kleinsten Details behandelt, ist eine Herangehensweise an das Erschaffen, von der ich mich sehr angezogen fühle und für die ich überall in der Kultur Beispiele gefunden habe. Am deutlichsten wird dies vielleicht bei den japanischen Praktiken, von der Kalligraphie über das Bogenschießen bis hin zur Teezeremonie, wo man ein zielgerichtetes Streben nach Freiheit und Selbstdarstellung durch Disziplin und Technik erlangt.

Ich weiß nicht, ob Schmidt sich selbst so ausgedrückt hätte, aber die Art und Weise, wie er seine musikalischen Gesten schafft, durch Arbeit, durch Technik, aufbauend auf einem grundlegenden Kontrapunkt, ist wesentlich für

den inneren Antrieb und die Dynamik in seiner Musik und ist ein Beispiel für diese Art des Schaffens – Freiheit durch Disziplin –, die ich in unserer heutigen Welt für äußerst wichtig halte.

In Interviews haben Sie verschiedentlich Leonard Bernstein als prägende Figur der Klassikszene hervorgehoben. Tatsächlich zählte der US-amerikanische Komponist, Dirigent, Pianist und Musikvermittler zu den wenigen »kompletten« Musikern der Branche...

Ja, da stimme ich voll und ganz zu! Wenn ich sage, dass ich Bernstein als Vorbild betrachte, nehmen viele Leute an, dass ich damit sein Auftreten am Dirigentenpult meine. Aber um ehrlich zu sein, habe ich ein etwas (!) anderes Temperament als Bernstein, und es ist nicht die physische Art seines Dirigierens, von der ich am meisten gelernt habe, sondern seine Arbeit und die Kreativität, die auf seinem Dirigierstil basiert. Von seinen im Fernsehen übertragenen Kinderkonzerten über die »Norton Lectures« bin hin zu seinen Kompositionen, seinem Umgang mit dem Publikum, der Spielplangestaltung mit neuer und alter Musik – eigentlich aller Musik (unabhängig von ihrer Klassifizierung) – und natürlich vor allem seinen Interpretationen.

Mein großer Freund und Mentor, Oliver Knussen, sagte einmal, nachdem wir uns Aufnahmen von Bernsteins Schumann-Sinfonien angehört hatten, zu mir, dass diese Aufführungen wirklich so klingen, als ob die Musik erst währenddessen komponiert worden wäre. Das ist für mich bis heute ein wichtiger Gedanke, und ich habe vor allem versucht, meine Aufführungen der Sinfonien von Franz Schmidt so zu gestalten, dass sie klingen und sich anfühlen, als würde die Musik Note für Note, Takt für Takt in diesem Moment entstehen.

Übersetzung: Kilian Ruben Smaczny





FRANZ SCHMIDT

Wie so viele Komponisten, die mit Wien in Verbindung gebracht werden, stammte auch Franz Schmidt eigentlich aus einer anderen Stadt, in seinem Fall aus dem heutigen Bratislava, das damals eher unter seinem deutschen Namen Preßburg oder seinem ungarischen Namen Pozsony bekannt war. Obwohl nur etwa vierzig Meilen von Wien entfernt, gehörte es innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie zu Ungarn und Schmidt war stolz auf seine ungarische Herkunft. Er selbst schrieb: »Mein Vater war mütterlicherseits Ungar und meine Mutter war reinrassige [sic!] Magyarin«. Im Gegensatz zu seinem jüngeren Schulkameraden Dohnányi zog es ihn jedoch nicht nach Budapest, sondern nach Wien. Im Alter von vierzehn Jahren sollte die nahe Wien gelegene Stadt Perchtoldsdorf zeitweilig seine neue Heimat werden. Nachdem er am Wiener Konservatorium seine Studien abgeschlossen hatte, erhielt er eine Stelle als Cellist im Orchester der Hofoper, wo er zehn Jahre lang unter der Leitung von Gustav Mahler spielte.

Da er die Arbeit dort zunehmend als lästig empfand, verließ er das Orchester im Jahr 1914 und erweiterte seine Lehrtätigkeit am Konservatorium. Er unterrichtete Klavier, Harmonielehre, Kontrapunktlehre und Komposition und stieg innerhalb der Institution zum Direktor der erst als Staatsakademie (1925 – 27) und später als Musikhochschule (1927 – 31) bezeichneten Einrichtung auf. 1936 zog er sich vollständig aus dem Lehrbetrieb zurück und verstarb Anfang 1939 in seinem Haus in Perchtoldsdorf.

Sein Leben war von großer Tristesse geprägt. Als Junge zog er nach Wien, nachdem sein Vater wegen Betrugs inhaftiert worden war; eine Katastrophe, die er als sehr schmerzlich empfand. Seine erste Frau, Karoline, litt unter einer schlechten psychischen Verfassung und wurde 1919 in eine Anstalt eingeliefert, wo sie schließlich dem »Euthanasie«-Programm der Nationalsozialisten zum Opfer fiel. Eine zweite Ehe im Jahr 1923 mit Margarethe brachte ihm eine gewisse

häusliche Zufriedenheit und er genoss Kompositionsurlaube in Hartberg in der Steiermark. Der Tod seiner Tochter Emma im Jahr 1932 war jedoch erneut ein bitterer Schlag. Seine letzten Jahre waren zudem durch seinen sehr schlechten Gesundheitszustand getrübt. Die Tristesse fand auch mit seinem Tod kein Ende. In den letzten Monaten seines Lebens, in denen er verzweifelt komponieren wollte, wurde er überredet, ein Instrumentalstück zu einer Kantate zu adaptieren, die den Wiederaufstieg Deutschlands feiern sollte. Wenn auch nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob sich Schmidt dem Nationalsozialismus weiter verschrieben hätte, warf das Werk »Deutsche Auferstehung« (das er nie vollendete) einen Schatten auf seinen posthumen Ruf.

Mahler bezeichnete Schmidt als den »musikalischsten Mann in Wien«. Abgesehen davon, dass er ein begnadeter Cellist war, zu dessen größtem Vergnügen es gehörte, Streichquartette zu spielen, war sein Klavierspiel so gut, dass er, wäre er reisefreudiger gewesen, eine glänzende Karriere als Pianist hätte einschlagen können. Darüber hinaus verfügte er über ein phänomenales musikalisches Gedächtnis und beeindruckte Freunde und Schüler gleichermaßen mit seiner Fähigkeit, fast jedes beliebige Werk sofort auf dem Klavier spielen zu können. Sein kompositorisches Schaffen umfasste eine Reihe von Stilrichtungen. Neben zwei Opern – »Notre Dame« (nach dem Roman von Victor Hugo) und »Fregundis« (nach einem Roman von Felix Dahn über eine fränkische Königin aus dem sechsten Jahrhundert) – existiert ein gewaltiges Oratorium, das von den Offenbarungen des Johannes inspiriert ist: »Das Buch mit sieben Siegeln«. Er komponierte zwei Streichquartette, drei Kammermusikwerke, ein Konzert und ein konzertantes Variationenwerk für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein. Außerdem gibt es mehrere anspruchsvolle Orgelstücke, die hauptsächlich für den virtuosens Wiener Organisten Franz Schütz geschrieben wurden. Die vier Sinfonien umfassen fast die gesamte Zeitspanne seines kompositorischen Schaffens und repräsentieren verschiedene Facetten seines sich entwickelnden Stils. Der Schrift-

steller und Rundfunksprecher Leo Black identifizierte in Schmidts kompositorischer Laufbahn vier Phasen, die er mit den Jahreszeiten verglich: Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Jede Jahreszeit hat ihre eigene Sinfonie. Das ist eine einfache, aber treffende Idee, die einen hilfreichen Zugang zu diesen Werken bietet.

SINFONIE NR. 1

Schmidt hat die meisten seiner jugendlichen Kompositionen vernichtet, was die Leistung seiner ersten Sinfonie umso bemerkenswerter macht, scheint doch das Werk aus dem Nichts zu kommen. Einflüsse sind nicht schwer auszumachen, aber bemerkenswert ist das Ausmaß, in dem sich die eigene musikalische Persönlichkeit des Komponisten bereits abzeichnet: in der Vorliebe für bestimmte chromatische Harmonien (insbesondere Akkorde auf der verminderten Medianten und Untermediante), im traditionellen Rückgriff auf die Sonatenform, in der Andeutung von Roma-Musik im langsamen Satz, in den kontrapunktischen Strukturen (und insbesondere der Betonung der inneren Teile) und in der üppigen Orchestrierung, die die Musik zum Strahlen bringt.

Die Sinfonie wurde 1899 fertiggestellt und für den begehrten Preis der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien eingereicht. Der Komponist reichte sie mit einem von Goethe entlehnten Satz ein: »Ich singe, wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt«. Dieses Zitat mag durch die Vogelstimmen im langsamen Satz inspiriert worden sein, aber es war auch eine passende Wahl für jemanden, dessen musikalische Begabung so natürlich war. Die Sinfonie wurde mit dem ersten Preis ausgezeichnet, und Schmidt selbst dirigierte die Uraufführung am 25. Januar 1902 im Großen Saal des Musikvereins (wo alle vier Sinfonien Schmidts uraufgeführt wurden). Das Werk war der Erzherzogin Isabella gewidmet, die sein Talent erkannt und ihn als Jungen in Preßburg gefördert hatte.

Nach einem Beginn nahezu in händelscher Manier (mit punktierten Rhythmen, die an eine französische Ouvertüre erinnern) folgt der erste Satz dem üblichen Sonatenhauptsatzmuster mit zwei klar abgegrenzten Themen. Im langsamen Satz kontrastiert die Eröffnungsmusik (im Stile der Musik der Roma) mit einem hymnischen Thema, das zunächst von den Hörnern gespielt wird. Die beiden Ideen wechseln sich in einem ABAB-Muster ab, wobei an zwei Stellen unerwartete Höhepunkte die ländliche Idylle erschüttern. Ein lebhaftes Scherzo enthält zwei »Trio«-Abschnitte, von denen der erste düster und der zweite langsamer und gelassener daherkommt. Das Finale kombiniert Sonatenform, Fuge und Variation und enthält einen großen »Choral« als zweites Thema. Schmidt bezeichnete die Sinfonie später als »Schulstück«, sie ist aber eindeutig weit mehr als das.

SINFONIE NR. 2

Dies ist die opulenteste der Sinfonien, reich an einprägsamen Melodien, die Leo Blacks Beinamen »Sommer« vollkommen verdient haben. Sie ist für ein Orchester mit Mahler'schen Dimensionen komponiert, das sowohl an äußerst delikate Passagen als auch gewaltige dissonante Höhepunkte gewöhnt ist, und stellt hohe Anforderungen an Musiker und Musikerinnen.

Der erste Satz verrät in seiner Anfangsfiguration, dass das Werk ursprünglich als Klaviersonate konzipiert war (obwohl es schon früh im Schaffensprozess zu einer Sinfonie wurde). Die Tonartverhältnisse sind interessant. Ein betörendes zweites Thema steht in der verminderten Submediante, und die Reprise, wenn sie kommt, beginnt in der Medianten – eine von Schubert geschaffene Technik, die das zweite Thema in die Tonika zurückführt, während die ursprüngliche Tonartbeziehung zwischen den beiden Themen erhalten bleibt. Auf den ersten Satz folgt eine Reihe von Variationen, die sowohl die Funktionen eines langsamen

Satzes als auch eines Scherzos erfüllen. Das Thema ist eine einfache Melodie, die jedoch viel Raum für Entwicklung bietet, die Variationen sind voller Kontraste. Variation VIII ist an die Musik der Roma angelehnt und führt zu einem Scherzo (Variation IX) und einem Trio (Variation X), nach dem das Scherzo wiederholt wird. Auch danach verschwindet das Thema nicht. Es dominiert das Finale, oft in Form eines »Chorals«. Wie in der Ersten Sinfonie (wenn auch jetzt subtiler und sogar noch prachtvoller) beherrscht der »Choral« die letzten Momente des Werks. Das Material aus dem ersten Satz taucht auch im Finale wieder auf, so dass es sich um ein durch und durch zyklisches Werk handelt.

Die Sinfonie wurde dem Dirigenten Franz Schalk gewidmet, der die Uraufführung am 3. Dezember 1913 leitete. Ein anwesender Kritiker verglich sie in unvoreilhaftiger Weise mit Mahler, wenngleich bekannt ist, dass in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts verschiedene Möglichkeiten existierten, eine große Sinfonie zu komponieren. Schmidts Biograph Carl Nemeth beschrieb das Werk einprägsam als ein Denkmal für die Monarchie mit ihren vielen Völkern, am Vorabend der Katastrophe, die sie zu Fall brachte.

SINFONIE NR. 3

Wie die Erste Sinfonie wurde auch dieses Werk für einen Wettbewerb eingereicht: in diesem Falle eine von der Columbia Graphophone Company veranstaltete Ausschreibung für eine Sinfonie, die »im Geiste Schuberts« komponiert werden sollte. Der erste Preis ging an den schwedischen Komponisten Kurt Atterberg, Schmidts Sinfonie aber belegte den zweiten Platz und gewann den österreichischen Staatspreis. Sie wurde (neben der Atterberg-Sinfonie) am 3. Dezember 1928 von den Wiener Philharmonikern unter Franz Schalk uraufgeführt. Wie bei einem Werk »im Geiste Schuberts« nicht anders zu erwarten, ist das Orchester

vergleichsweise klein (jedenfalls viel kleiner als bei der Zweiten Sinfonie) und besteht aus Streichern, doppelten Holzbläsern, vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen und Pauken. Eine zurückgenommene Instrumentierung geht mit einer traditionellen Struktur von vier unabhängigen Sätzen einher: einem ersten Satz mit wiederholter Exposition, einem langsamen Satz, einem Scherzo mit Trio und einem Finale.

Das eröffnende Allegro beginnt so, als ob der Zuhörer in eine bereits laufende Aufführung hineinstolpern würde. Im weiteren Verlauf des Satzes werden drei Themen zu einer Textur verwoben, in der große musikalische Schönheit und ein beträchtlicher musikalischer Reiz Hand in Hand gehen. Der Satz enthält dissonante Höhepunkte, wie sie für den Komponisten sehr charakteristisch waren. Im Adagio wird die Dissonanz durch die eigenständige Bewegung der Partien (insbesondere der Innenstimmen) erzeugt. Im Scherzo weitet sich ein dominierendes Stakkato von Zeit zu Zeit zu wunderbaren walzerartigen Melodien aus, wie ein Bach, der unaufhaltsam durch unterschiedliches Terrain fließt. Im Trio-Abschnitt bewegt sich Schmidt in Richtung seines großen Zeitgenossen Arnold Schönberg, zieht sich dann aber zurück und hält die chromatische Entfaltung innerhalb eines festen tonalen Rahmens. Das Finale bewegt sich in die Molltonart und kehrt in den Schlusstakten zu Dur zurück. In einer ruhigen Einleitung entfaltet sich langsam eine Melodie über einer Pizzicato-Begleitung. Diese Melodie wird dann zum ersten Thema eines Allegros im 6/8-Takt, das in seinem Schwung nicht zu bremsen ist. Von den vier Sinfonien war dies offenbar die bevorzugte des Komponisten selbst. Ohne Zweifel ist es eine großartige Sinfonie.

SINFONIE NR. 4

Schmidts vierte und letzte Sinfonie wurde kurz nach dem Tod seiner Tochter komponiert und dieser große Verlust spiegelt sich in dem Trauermarsch wider, der das Herzstück des Werkes bildet. Doch das ist nicht der einzige autobiografische Aspekt dieser Sinfonie. Um den Trauermarsch herum erklingt Musik, in der ein Solocello eine tragende Rolle spielt; es ist fast so, als würde der Komponist selbst spielen. Und in dem Trompetensolo, mit dem die Sinfonie beginnt und endet, erinnerte sich der Komponist offenbar an eine Trompete, die er als Junge in der Ferne auf der Perchtoldsdorfer Heide gehört hatte.

Die Sinfonie führt das in der Zweiten angedeutete Prinzip der »vier Sätze in einem« zu seinem logischen Abschluss. Der erste Satz enthält eine Exposition und entwickelt zwei Themen: die Melodie, die zu Beginn von einem einzelnen Trompeter gespielt wird, und ein zweites Thema, das mit »passionato« bezeichnet ist und erneut an Musik der Roma erinnert (wunderbar instrumentiert für vier Hörner, Fagott, Streicher und Harfe). Es folgt das Adagio mit seinen Cello-Soli und seinem überwältigenden Ausdruck von Trauer. Der dritte Satz verarbeitet das Cellothema des Adagios zu einem Scherzo. Während die Musik unaufhaltsam voranschreitet, erklingt wieder das anfängliche Trompetenthema. Dieser Satz gipfelt in einem explosionsartigen Höhepunkt. Nach seinem Abklingen setzen die Hörner zum Finale an, das die Reprise enthält, die im ersten Satz der Sinfonie noch fehlte. Nach der Reprise hört man erneut die Solotrompete, die ihr Anfangsthema spielt. Zu Beginn wird es von Streichern begleitet, aber die letzten Takte gehören allein der Trompete. Der Komponist beschrieb es so: »Sterben in Schönheit, während das ganze Leben noch einmal vorbeizieht«.

Die Vierte Sinfonie wurde am 10. Januar 1934 unter der Leitung ihres Widmungsträgers Oswald Kabasta uraufgeführt. Schmidt schrieb an Kabasta: »Ich weiß nicht, ob es mein bedeutendstes Werk ist, aber es ist sicherlich das

wahrhaftigste und innigste. Es ist Ihnen gewidmet. Behandeln Sie es mit Liebe und Respekt.«

ZWISCHENSPIEL UND KARNEVALSMUSIK

aus der Oper »Notre Dame«

Auf den ersten Blick ist die Beziehung dieses Werks zur Oper »Notre Dame« leicht zu beschreiben. Von den drei Sätzen bilden der erste und zweite ein Intermezzo in der Mitte des ersten Aktes, während der dritte erklingt, wenn sich der Vorhang für die Eröffnungsszene hebt. Dieser dritte Satz, der in der Oper das geschäftige Treiben auf den Pariser Straßen zur Zeit des Karnevals so anschaulich darstellt, ist im Grunde Scherzo und Trio zugleich. Seine beiden Hauptthemen sind Variationen von Melodien aus dem ersten Satz. Diese Verbindung zwischen dem ersten und dem dritten Teil des Werks sorgt für eine äußerst ansprechende Struktur. Der langsame Mittelteil besteht aus Musik, die in der Oper mit der Heldin Esmeralda assoziiert wird, und ist eine von Schmidts bezauberndsten Schöpfungen. Er soll »sehr leidenschaftlich« gespielt werden und ist voller quasi-improvisatorischer Verzierungen. Er ist ein frühes und wunderbares Beispiel für den innigen Stil der Musik der Roma, der in Schmidts Musik so häufig anzutreffen ist.

Das Werk hat eine faszinierende Geschichte. Die darin enthaltene Musik ist erstmals in einem Stück mit dem Titel »Phantasiestück für Clavier mit Begleitung des Orchesters« zu hören. Die vollständige Partitur des »Phantasiestücks«, die erst 2008 wiederentdeckt wurde, ist undatiert und enthält keinen Hinweis auf eine Verbindung zu einer Oper. Einige Jahre später, am 6. Dezember 1903, spielten die Wiener Philharmoniker ein Werk von Schmidt mit dem Titel »Symphonisches

Zwischenspiel aus einer unvollendeten Oper«. Die Oper selbst wurde 1906 fertiggestellt, musste aber bis 1914 auf ihre Uraufführung warten. Im selben Jahr erschien auch das Werk, das nun »Zwischenspiel und Karnevalsmusik aus der Oper »Notre Dame«« hieß. Die Entstehungsgeschichte des Werks erklärt seine Kohärenz. Es handelt sich nicht einfach um eine Suite von Auszügen aus einer Oper, sondern um Musik, die in instrumentaler Form schon lange vor der Fertigstellung von »Notre Dame« und vielleicht sogar vor der Konzeption der eigentlichen Oper existierte.

Tom Corfield

Übersetzung: Kilian Ruben Smaczny



Jonathan Berman

Jonathan Bermans offene Herangehensweise an das Musizieren spiegelt sich in seinem beeindruckend breiten Repertoire wider. Er hat sich durch seine Bedachtsamkeit und Kenntnis einen Namen gemacht und gestaltet Aufführungen, die für ihre Sensibilität, Struktur und Vielseitigkeit bekannt sind.

Ob er auf der Bühne eine Aufführung gestaltet, vor der Kamera steht, ein Skript schreibt oder ein Konzertprogramm kuratiert, Jonathan bezieht seine Energie aus seiner Fähigkeit, mit dem Publikum in Kontakt zu treten. Für ihn ist die Entfaltung der Fantasie der Schlüssel.

Als unerschrockener Verfechter des weniger bekannten Repertoires, einschließlich zeitgenössischer und neuer Musik, hat Jonathan das »Franz-Schmidt-Projekt« ins Leben gerufen, das die Musik von Schmidt fördert. Er hat Schmidts Musik in ganz Europa und Amerika aufgeführt, musikwissenschaftliche Artikel verfasst und sich mit anderen Interpreten und Experten in Filminterviews ausgetauscht. All dies im Hinblick auf Schmidts 150. Geburtstag im Jahr 2024.

Wenngleich die Musik im Mittelpunkt all seiner Aktivitäten steht, führt Jonathans intensive Beschäftigung mit Literatur, Bildender Kunst, Theater und Film zu einer ständigen Hinterfragung des Wesens und der Grenzen der klassischen Musik, die er auf kreative Weise mit seinem Publikum in Verbindung bringt, wie etwa in seiner äußerst erfolgreichen Instagram-Serie »#musicalmicrodosing«.

Jonathan ist ein lautstarker politischer Fürsprecher für Musikbranche und Musiker. Während der Pandemie rief er »Stand Together Music« ins Leben, das das bewusste Streaming von Musik förderte und die abgesagten Konzerte im Vereinigten Königreich (sowohl klassische

als auch nicht-klassische) mit über 1000 Stunden kuratierter Spotify-Playlists widerspiegelte und den Künstlern wichtige Einnahmen verschaffte.

In der Zeit, in der Live-Musik nicht auf der Tagesordnung stand, brachte sich Jonathan selbst das Filmemachen bei und baute dabei auf seinen Erfahrungen als Kurator und Regisseur des »Changing Britain Festivals« des Southbank Centre und des Bridge Theatre in London auf. Inzwischen hat er neun Filme gedreht, darunter die Dokumentarserie »Postcards from Vienna«, die bei den Global Music Awards, dem Palm Beach Film Festival und dem Venice Shorts Film Festival ausgezeichnet wurde.

Jonathan Berman wuchs in einer musikalischen Familie auf, spielte Klavier und Cello und sang bis zu acht Mal pro Woche im Chor. Schon zu Beginn seiner Karriere freundete er sich mit Oliver Knussen und Stanisław Skrowaczewski an, die beide seine musikalische Persönlichkeit prägten und förderten. Er studierte außerdem bei Jac van Steen am Royal Conservatoire Den Haag und bei Leonid Korchmar in Sankt Petersburg.

Im Jahr 2014 gewann Jonathan das prestigeträchtige Kempinski Young Artist Programme Fellowship, das ihm die Zusammenarbeit mit Franz Welser-Möst und dem Cleveland Orchestra sowie mit Michael Tilson Thomas und der New World Symphony ermöglichte. Er wurde Assistenzdirigent von Vladimir Jurowski beim London Philharmonic Orchestra und arbeitete als Assistent von Oliver Knussen und Jac van Steen in ganz Europa und Amerika.

Jonathan ist dankbar für die Genauigkeit und Vielseitigkeit seiner Ausbildung, sowohl in technischer als auch in musikalischer Hinsicht, und für die Erkenntnis, dass Dirigieren ein diszipliniertes

Handwerk ist. Er gibt regelmäßig Meisterkurse und unterrichtet an Orten wie der Dartington International Music School und bei Britten Pears Arts in Snape.

Jonathan hat in ganz Europa, Amerika und im Fernen Osten dirigiert, mit Orchestern wie dem Cleveland Orchestra, den Rotterdam und London Philharmonic Orchestras und der Philharmonia, mit Ensembles für Neue Musik wie dem Ensemble Modern und der London Sinfonietta sowie mit Festivals wie dem Tanglewood Music Festival und dem Aldeburgh Festival, mit denen er langfristige Beziehungen unterhält, die teilweise bereits über ein Jahrzehnt andauern.

Darüber hinaus hat er über 40 Opernproduktionen dirigiert (von Mozart über Debussy und Wagner bis hin zu Gerald Barry und Oliver Knussen). Mit weit über 80 Uraufführungen zählt Jonathan einige der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart zu seinen engsten Freunden und Weggefährten.

BBC National Orchestra of Wales

Seit mehr als 90 Jahren ist das BBC National Orchestra of Wales (BBC NOW) ein fester Bestandteil der walisischen Kulturlandschaft und nimmt als Rundfunk- und nationales Sinfonieorchester eine besondere Rolle ein. Als Teil der BBC Wales und mit Unterstützung des Arts Council of Wales führt es ein umfangreiches Programm von Live-Konzerten in ganz Wales, im übrigen Vereinigten Königreich und in der ganzen Welt auf.

Das Orchester ist ein Botschafter der walisischen Musik und fördert zeitgenössische Komponisten und Musiker. Seine Konzerte

sind regelmäßig in allen BBC-Sendern zu hören: auf Radio 3, Radio Wales und Radio Cymru. BBC NOW arbeitet eng mit Schulen und Musikorganisationen in ganz Wales zusammen und führt regelmäßig Workshops, gemeinsame Aufführungen und Initiativen für junge Talente durch, um die nächste Generation von Interpreten, Komponisten und Kulturschaffenden zu inspirieren und zu fördern. Allein im Jahr 2022 hat BBC NOW durch Workshops und Live-Auftritte über 18 000 junge Menschen in ganz Wales erreicht!

Zu den bevorstehenden Höhepunkten des Orchesters im Jahr 2023 gehören die BBC Proms, der Start einer neuen Konzertsaison in Wales ab Oktober und eine neue Konzertreihe, die der walisischen Komponistin Grace Williams gewidmet ist und in der BBC Hoddinott Hall (im Wales Millennium Centre), dem Sitz des Orchesters, aufgeführt wird. Die BBC Hoddinott Hall fungiert auch als Sendezentrum für das Orchester, und im Rahmen der beliebten »Digital Concert Series« von BBC NOW können Sie mit weiteren Live-Konzerten und vorab aufzeichneten Inhalten rechnen.

Zu den Soundtrack-Aufnahmen, die im Jahr 2023 realisiert werden, gehören die Titelmelodie der neuen Staffel von »Doctor Who«, eine neue naturhistorische Serie für Apple TV und eine Reihe von CD-Aufnahmen für Labels aus der ganzen Welt. Alle Informationen finden Sie auf der Website des BBC National Orchestra and Chorus of Wales.

www.bbc.co.uk/bbcnow

Anmerkungen zur künstlerischen Gestaltung

Ich bat meine sehr gute Freundin und Kollegin, die österreichische Fotografin Kristina Feldhammer, eine Reihe von Fotografien für diese Box-Veröffentlichung zu machen: eine für das Cover dieser Box und jeweils ein individuelles Bild für die einzelnen Sinfonien. Ich schlug vor, dass jedes Bild auf einem architektonischen Detail in Wien basieren sollte, das eine Brücke zu den Sinfonien Franz Schmidts schlägt, über die wir sehr intensiv gesprochen haben.

Kristina und ich trafen uns zum ersten Mal im Stift Sankt Florian, als wir gegen Mitternacht gemeinsam in der Gruft vor Anton Bruckners Sarg standen. Seit dieser ersten Begegnung haben wir zweimal zusammengearbeitet: bei einem Film, den ich über eine Aufführung von Bachs »Goldberg-Variationen« mit Texten über die Freude und Notwendigkeit von Abgeschiedenheit gemacht habe, die mit Fotografien von Kristina kombiniert wurden. Zudem habe ich das Vorwort für ihren letzten Bildband geschrieben.

Ihre Fotografien sind auf die eine oder andere Weise Selbstportraits, die analog auf Film aufgenommen werden und deren Bildsprache erst in der Dunkelkammer entsteht. Ich empfinde die Bilder, die sie für diese Veröffentlichung gemacht hat, bereits für sich genommen als wunderschön und zutiefst bewegend, aber mehr noch liefern sie wunderbare Berührungspunkte für Schmidts Musik.

Sie vermitteln in erster Linie ein Gefühl von Architektur und Struktur, aber Architektur in Verbindung mit

Natur. Schmidts Verlangen, die Natur nachzubilden, wird aus einem Text deutlich, den er an das Ende seiner Ersten Sinfonie gesetzt hat: »Ich singe wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt.«

Jede Fotografie zeigt zudem eine menschliche Figur, die sowohl für die Sinnlichkeit steht, die so sehr Teil des damaligen Zeitgeistes war, aber noch mehr für die Zerbrechlichkeit, Weichheit und Zärtlichkeit der Menschheit. Ich hoffe, dass diese Fotografien bildliche Fenster in Schmidts Welt sein können und einen besonderen Zugang eröffnen, diese Aufnahmen zu erleben.

Jonathan Berman

Übersetzungen: Kilian Ruben Smaczny



DÉCOUVRIR L'UNIVERS MUSICAL DE FRANZ SCHMIDT

Jonathan Berman en conversation avec Martin Hoffmeister

La musique de Bach ainsi qu'une fascination particulière pour l'orgue ont façonné l'éducation musicale de Schmidt. Au fil des ans, les œuvres de Wagner, Mahler, Bruckner, Richard Strauss et Ernst von Dohnányi ont compté parmi ses points de repères artistiques majeurs. C'est immergé dans ces tonalités de poids et foisonnantes que Schmidt a découvert son propre langage musical. Quelle est, selon vous, l'essence de ses principes de composition ?

Quand j'écoute ces symphonies, ce qui me frappe le plus, c'est que, quelle que soit l'émotion ou la situation dramatique, Schmidt l'évoque toujours avec une grâce et une tendresse incroyables. Sa musique, même dans les passages en forte (par exemple, à la fin de la 2^e Symphonie ou dans les passages cataclysmiques de la 4^e Symphonie), n'est jamais d'un style grandiloquent et ne perd jamais de son humanité.

Il me semble que la fascination de Schmidt pour l'orgue a été quelque peu exagérée. Il était avant tout pianiste (et indiscutablement un pianiste prestigieux) et violoncelliste. Dans le cas de Schmidt, l'étiquette «organiste-compositeur» a été utilisée comme une critique, et ce qui est encore plus préjudiciable, c'est qu'elle a incité les gens à écouter sa musique en blocs séparés, blocs dont chacun représente une seule idée ou une seule émotion distinctes, ce qui, à mon avis, se situe entièrement à l'opposé de la forme et de la variété de la musique de Schmidt.

Comme chez Haydn, les exemples ne manquent pas où Schmidt relie deux idées avec un tel soin et une telle sensibilité, là où d'autres compositeurs auraient tout simplement arrêté pour commencer autre chose. Par exemple, dans l'introduction de la 1^{ère} Symphonie où toutes les idées se confondent en un seul geste, ou bien encore dans les passages où les relations entre les tempi de chacune des variations de la 2^e Symphonie créent un seul et même mouvement à partir de plusieurs éléments de moindre importance, ou bien encore le fait que l'on attend la réalisation de l'harmonie structurelle jusqu'à la dernière note, dans ce qui pourrait apparaître comme un simple défilement de notes. Il en va de même tout au long du magnifique mouvement lent de la 3^e Symphonie et plus distinctement dans la 4^e Symphonie où, dans le premier mouvement, la cadence du deuxième thème n'arrive qu'avec la toute dernière note précédente ce deuxième thème, dernière note d'une phrase qui pourrait apparaître comme un simple remplissage chromatique, mais qui, en fait, est un moment structurel de première importance.

Ces éléments d'un tissu musical conjonctif, fonctionnant comme une ligature orthographique (une ligne supplémentaire lors de l'écriture ou de la composition reliant deux lettres en un seul glyphe), expliquent en grande partie l'état de «grâce» de Schmidt.

Bien sûr, Schmidt baignait dans le «charme viennois», à commencer par les danses de Lanner, en passant par la famille Strauss jusqu'à Lehár, et même avec l'architecture et les ornements d'Otto Wagner. Mais je pense que l'utilisation de ce charme viennois pour exprimer le tragique, la tristesse, la perte et l'extrémité la plus sombre ou la plus dramatique de la gamme émotionnelle, est quelque chose à laquelle peu de compositeurs sont parvenus. Peut-être que l'exemple concret qui s'en rapproche le plus pourrait être «La frise Beethoven» de Klimt qui, tout en étant profondément dramatique et émotionnelle, exprime néanmoins une grâce profonde. «Faire quelque chose avec grâce» ou «avec élégance», c'est agir avec douceur,

de manière complètement coordonnée, sans brusquerie – c'est exactement la manière dont nous faisons l'expérience de l'écoute de la musique de Schmidt et c'est là, je pense, que réside son véritable génie. Dans ses symphonies, il n'y a pas un seul moment où la ligne musicale, la pulsion musicale ou le fil conducteur viennent à se briser, même entre les mouvements. Cela peut sembler académique et théorique, mais ce n'est pas du tout le cas; il ne s'agit que de l'expérience de l'auditeur. Pour résumer, chaque note de la musique de Schmidt est tout simplement d'une pure musicalité.

Je pense que Schmidt voulait en toute conscience créer cette ligne ininterrompue, inspirée peut-être des symphonies de Bruckner, mais au lieu d'être à la recherche de la pureté ou du divin, la musique de Schmidt est tout simplement fondée sur une humanité sensuelle et imparfaite.

Au fond, le projet musical de Schmidt consistait à essayer continuellement de créer une musique profonde, variée, aux multiples facettes et qui, tout au long de variations et de caractérisations différentes, se relie à la structure originelle la plus basique ou, pour emprunter un mot à un autre Autrichien, le théoricien de la musique Heinrich Schenker, l'aîné de Schmidt que de six ans, le «Ursatz».

Schmidt a créé ces liens profonds en construisant toute sa musique à partir d'éléments contrapuntiques jusqu'aux gestes dramatiques, de sorte que chacun de ces gestes, aussi différents soient-ils, est créé à partir du même matériau musical, du même ADN. Ces gestes reçoivent ensuite une coloration émotionnelle supplémentaire grâce aux structures harmoniques prolongées de Schmidt qui donnent une dimension dramatique à sa musique. Pour Schmidt, la même phrase jouée dans une tonalité différente a un pouvoir émotionnel différent et un rôle structurel lui aussi différent.

Les œuvres de Franz Schmidt n'occupent pas une place prépondérante dans le répertoire classique et les enregistrements de ses œuvres se trouvent assez

rarement dans les catalogues. Dans quel contexte avez-vous découvert l'œuvre de Schmidt pour la première fois ?

J'ai découvert l'œuvre de Schmidt pour la première fois au conservatoire où, au-dessus de la bibliothèque, en haut d'un escalier métallique en colimaçon, il y avait un espace d'écoute avec des étagères pleines de disques, de CD et même de cassettes. J'y ai passé beaucoup de temps à dénicher des disques intéressants (normalement juste ceux que je ne connaissais pas), à retrouver la partition dans la bibliothèque à l'étage en-dessous et à revenir écouter l'œuvre en question.

Ce fut là que j'ai découvert un exemplaire d'un 33 tours de la 4^e Symphonie de Schmidt – l'enregistrement avec Zubin Mehta et l'Orchestre philharmonique de Vienne et, dès la première note, je fus complètement absorbé par le monde de Schmidt.

Qu'est-ce qui vous a particulièrement attiré dans la musique de Schmidt à cette époque-là ? Quelles impulsions cet univers sonore spécifique a-t-il suscité en vous ?

Plus que toute autre chose, c'était la façon dont cette 4^e Symphonie semblait complètement m'envelopper ; je fus alors totalement immergé dans le monde que Schmidt était en train de créer.

Il est intéressant de noter que je n'avais absolument aucune connaissance de l'histoire extra-musicale de Schmidt (il avait récemment perdu sa fille adulte en couches et cette symphonie est, dans une certaine mesure, l'expression de son chagrin). Cependant, le voyage émotionnel inhérent à cette œuvre est si fort et si évident qu'il n'est pas nécessaire de connaître cette histoire extra-musicale, il vous suffit de suivre les notes.

Maintenant, bien sûr, j'en sais beaucoup plus sur la musique de Schmidt, mais ce sentiment initial d'immersion dans sa 4^e Symphonie m'habite encore.

C'est une expérience similaire à celle où l'on écoute «Pelléas et Mélisande» de Debussy, «Parsifal» de Wagner, «Saint François d'Assise» de Messiaen ou «Coptic Light» de Morton Feldman. Ces œuvres, à l'instar de la Quatrième de Schmidt, ne maintiennent aucune distance entre nous et la musique, mais nous submergent, en créant une nouvelle expérience pendant toute cette période durant laquelle nous sommes «immergés». Je suis très reconnaissant à Vilius Keras d'avoir produit ces enregistrements. Nous avons longuement parlé de cet élément «immersif» de la 4^e Symphonie et, ensemble, nous avons essayé de créer un enregistrement qui, je l'espère, permet d'établir un lien presque tangible avec la sonorité de toutes ses symphonies, mais c'est peut-être la 4^e qui offre vraiment l'occasion d'entrer dans le paysage musical de Schmidt.

L'œuvre de Schmidt est considérée comme énigmatique par un certain nombre de musicologues et une grande partie du public. Stylistiquement, sa musique est difficile à classer. Le terme «romantisme tardif» est couramment utilisé. Est-ce le terme qui convient ?

Eh bien, pour répondre à cette critique d'un «côté énigmatique» de sa musique, j'espère (bien sûr!) que ces interprétations ne sont pas du tout énigmatiques, elles, mais donnent accès aux profondeurs de l'imagination dans ces symphonies expressives. Pour beaucoup d'œuvres, il faut aussi beaucoup de temps pour en tomber amoureux (c'est pareil pour les gens) et j'espère que plus on en écouterait, plus il y aura de choses à découvrir dans ces symphonies. On peut y entendre différentes voix et on peut y découvrir différentes nuances d'expression. Après bien des années et bien des heures (!), me voilà encore plus amoureux de la musique de Schmidt et, cependant, je dois cesser d'être troublé par elle.

Je suppose que le terme «romantisme tardif» doit convenir, mais je ne suis pas sûr que ce genre d'étiquetage de la musique de Schmidt nous en rapproche

davantage ou nous en procure un accès supplémentaire. Pour moi, le paysage musical est tellement plus varié que la succession linéaire de musique que tout le monde connaît (celle de Bach-Haydn-Mozart-Beethoven-Schubert-Brahms/Wagner-Schoenberg) et le fait de tirer parti de plein d'autres musiques au-delà de cette succession linéaire présente beaucoup d'intérêt et de plaisir.

Il est important de pouvoir suivre une composition, d'entrer dans le monde sémantique qui lui est propre, il est important aussi que cet univers nous maintienne captifs pendant toute la durée de la représentation. Il y a bien sûr quelques compositions où le contenu de la musique lui-même essaie activement de faire «avancer» l'art musical (le «4'33» de Cage, le 5^e livre de madrigaux de Monteverdi ou l'op. 25 de Schoenberg en sont des exemples évidents), mais il y a bien plus de musiques écrites pour entraîner les auditeurs dans une espèce de voyage et en essayant de rechercher quelque chose de «novateur», nous pouvons passer à côté de la beauté de ce voyage.

La musique de Schmidt en est un exemple parfait. Toutes ses symphonies, tous ses mouvements vous émeuvent, d'une œuvre à l'autre et d'une émotion à l'autre. Vous risquez d'être déçu, à moins d'aller jusqu'au bout du voyage et d'être présent tout au long du parcours. La musique de Schmidt ne consiste pas nécessairement à décrire des endroits en utilisant des superlatifs (le plus beau, le plus sensuel, le plus calme, etc.), mais elle consiste à faire un voyage impressionnant et émouvant.

Tous les scherzi de Schmidt en sont un parfait exemple, scherzi qui tous commencent dans un monde plutôt «à l'ancienne» et «pittoresque». Mais tout au long de ces premiers scherzis, la tension commence à croître. Puis, quand la musique de scherzo revient, dans toutes les symphonies (comme dans «Notre Dame»), après les trios les plus ravissants, les plus tendres et les plus intimes, cette musique nous semble, et elle l'est de toute évidence, d'une nature différente, plus corrosive, plus tranchante, plus frénétique. Ces reprises s'intensifient

jusqu'à la fin du mouvement, donnant un rythme énergique aux finales (dans le cas des 2^e et 3^e symphonies commençant sur la même note que la fin du scherzo), exemple patent de la pensée structurelle à grande échelle et à mouvements croisés de Schmidt.

La réception de l'œuvre de Schmidt ne va guère au-delà de son oratorio «Le Livre aux sept sceaux» (Das Buch mit sieben Siegeln), de l'opéra «Notre Dame» et des quatre symphonies. En outre, dans son ensemble, l'œuvre de Schmidt reste relativement compacte. Peut-on aller jusqu'à interpréter ses œuvres symphoniques comme l'essence même de ses intentions en tant que compositeur ?

Je pense que oui. En fait, j'irais même plus loin et dirais que sa pensée musicale est toujours symphonique, même lorsqu'il n'écrivait pas de symphonies.

Un aspect de sa pensée symphonique est l'échelle temporelle de plusieurs de ses œuvres, échelle d'une durée d'une quarantaine de minutes (les quatre symphonies, le concerto pour piano, le quintette pour clarinette, chaque partie du «Livre aux sept sceaux», le quintette pour piano main gauche, les deux quatuors à cordes et tous les actes des deux opéras). Schmidt n'a jamais senti le besoin d'une durée plus longue, mais dans toutes ces œuvres, il en a soigneusement conçu les structures.

C'est vraiment dommage que la musique de Schmidt ne soit pas plus connue, car elle est construite avec tellement de soin, une telle profondeur et une telle nuance dans l'expression. Je pense que beaucoup de ses œuvres attireraient facilement un public nombreux et constitueraient un merveilleux apport à notre répertoire habituel.

Schmidt pose constamment des questions de forme, se demandant comment réaliser l'unité d'une musique variée et contrastée, incluant des passages plus longs et interconnectés. Structurellement, Schmidt compose souvent

en formes sonate et variations en les combinant dans certains cas. Par exemple, dans la 2^e symphonie, il y a éliision d'un ensemble de variations (constituant traditionnellement le 2^e mouvement) à partir duquel les deux dernières variations deviennent ensuite un scherzo et un trio (c'est traditionnellement le cas pour le 3^e mouvement).

Comme je l'ai déjà mentionné, une autre façon pour Schmidt d'unifier ses symphonies est d'avoir des formes structurelles qui chevauchent les frontières entre les mouvements – par exemple, ses scherzi qui mènent aux finales ou, comme à la fois dans «Notre Dame» et dans la 4^e Symphonie, où le développement du 1^{er} mouvement est «interrompu» et repris au dernier. Dans le cas de «Notre Dame», cela se passe au niveau des harmonies et des motifs, bien que ce ne soit pas forcément perceptible, mais dans la 4^e Symphonie c'est une véritable récapitulation, bien que variée et différente.

En plus de ces moyens structurels, Schmidt crée tout le matériel musical d'une œuvre à partir d'une seule idée musicale de base. Par exemple, dans la 2^e Symphonie, le 1^{er} motif du 1^{er} mouvement, le thème des variations (et donc toutes les variations, y compris le scherzo et le trio) ainsi que le thème d'ouverture du finale sont tous issus de la même ligne mélodique.

Cette pratique se trouve dans toute sa musique à partir de «Notre Dame» et est omniprésente dans la 4^e Symphonie où il n'y a guère qu'un seul geste musical, harmonique ou mélodique, qui ne provienne du solo de trompette du début.

Pour préparer des représentations de ses œuvres, j'avais heureusement étudié plusieurs de ses partitions manuscrites qui ressemblent toutes à des exercices contrapuntiques – l'équilibrage d'une note par rapport à une autre et la création d'une tension à force d'étirer ou de dynamiser ces relations par des nuances rythmiques. Schmidt prend ces éléments comme fondement, les affinant continuellement jusqu'à ce qu'il arrive à sa musique à lui. Ce n'est qu'alors qu'il va les orchestrer, ajoutant même plus tard des marques expressives, des

marques de dynamiques et même des indications de tempi. Pour moi, c'est extrêmement important et, à travers ses annotations, j'ai tenté de retrouver ces marques expressives, sa dynamique et surtout ses tempi.

Je suis particulièrement ravi que nous ayons inclus la musique de Carnaval et l'Intermezzo de «Notre Dame» dans cet enregistrement. En partie parce que nous avons réussi à enregistrer une minute supplémentaire de musique qui n'est incluse dans aucun autre enregistrement, mais surtout parce que cela montre qu'au début de la composition orchestrale de Schmidt (à l'âge de 22 ans), il s'attaquait déjà aux mêmes problèmes structurels et musicaux qui l'occuperaient pour le restant de sa vie. Au niveau technique, la musique de «Notre Dame» montre déjà l'exploration de tous les outils que Schmidt allait utiliser plus tard dans sa 4^e Symphonie.

L'intégration d'éléments de la musique populaire hongroise peut être considérée comme une constante dans le langage sonore de Schmidt...

Oui, mais là encore, j'irais plus loin et dirais qu'ils étaient au cœur de son identité, à la fois en tant qu'homme et en tant que compositeur. Bien sûr, des éléments hongrois avaient été incorporés dans la musique depuis de nombreuses années, il n'y a qu'à se référer, par exemple, à tous les Czárdás des différents membres de la famille Strauss ou aux danses hongroises de Brahms et de Liszt.

Mais pour Schmidt, il ne s'agissait pas de chercher à l'extérieur de lui-même afin de trouver quelque chose d'exotique. Il était sans aucun doute d'origines à la fois hongroise et magyare, le hongrois étant sa langue maternelle (à la maison, il parlait apparemment hongrois avec sa famille et slovaque avec les domestiques!). Dans ses notes autobiographiques, Schmidt indique très clairement qu'il est né en Hongrie d'un père hongrois et d'une mère magyare «pur jus».

Schmidt a utilisé cet héritage pour créer une musique de contraste, mais plus encore, parce que c'était sa musique; il a pu composer des passages nuancés et complexes, sans s'appuyer uniquement sur une idée «d'exotisme» ou «d'altérité».

Même à partir de «Notre Dame» et de la 1^{ère} Symphonie, Schmidt montre une capacité à développer musicalement ses passages «hongrois».

Schmidt a travaillé comme chef d'orchestre, soliste et chambriste. En tant que violoncelliste, il a fait partie de plusieurs orchestres dont l'Orchestre philharmonique de Vienne. Dans quelle mesure a-t-il pu utiliser ces expériences de première main pour son travail de composition ?

Eh bien, je pense que son expertise en tant qu'interprète a joué un rôle considérable dans sa composition orchestrale. Il y a même une blague (si c'est le mot juste) qui dit qu'il a écrit la 2^e Symphonie comme un défi lancé à ses collègues de la Philharmonie de Vienne et que c'est la raison pour laquelle la partition est si redoutablement difficile.

Quoi qu'il en soit, il ne fait aucun doute qu'il avait le son de l'Orchestre philharmonique de Vienne (à partir des années 1890) dans son oreille interne alors qu'il composait et peut-être même pensait-il à sa position sur scène ou dans la fosse au pupitre des violoncelles.

Tout au long de ses compositions orchestrales, on trouve des exemples qui montrent qu'il composait pour les instruments de cet orchestre de Vienne, comme si, dans une certaine mesure, il s'attendait à entendre jouer ses collègues viennois. Par exemple, sa composition cantabile et parfois même polyphonique pour cor ou bien son utilisation régulière des bassons comme basse de l'orchestre, et même son marquage des lignes mélodiques des flûtes, plus fortes que les autres vents, tout cela présuppose un orchestre ou une fosse d'orchestre où l'on n'entend pas assez les flûtes.

Tout aussi important est la salle de concert du Musikverein, espace très spécifique qui crée une sonorité chaleureuse et douce. En partie, c'est une conséquence des dimensions modestes de cette salle (par rapport aux salles modernes, au moins), de sorte que les orchestres peuvent jouer plus doucement (l'acoustique est moins problématique), ce qui conduit à un son plus chaud, plus cantabile et légèrement plus «à l'ancienne».

Il était important pour moi que nous enregistrions dans le magnifique studio de la BBC, le Hoddinott Hall, car c'est aussi une petite salle intime (avec une acoustique modulable) qui permet d'expérimenter et d'explorer un style de jeu plus doux et plus cantabile.

Il y a un mot merveilleux de Stefan Zweig parlant de l'ancienne salle Bösendorfer à Vienne (une petite salle de musique de chambre où Schmidt a donné de nombreux concerts), qu'il décrit comme ayant un son évoquant «l'intérieur d'un vieux violon poussiéreux» – expression qui, pour moi, stimule vraiment l'imagination et qui peut éventuellement nous aider à remonter dans le temps avec nos oreilles et attentes modernes.

Le BBC National Orchestra of Wales est l'un des principaux ensembles britanniques. En tant qu'orchestre de radio, il interprète traditionnellement un large répertoire. L'un de ses axes musicaux est l'interprétation de la musique contemporaine. Cependant, on ne se serait guère attendu à un enregistrement des quatre symphonies de Franz Schmidt. A-t-il fallu un grand effort pour convaincre les musiciens ?

Non, pas du tout. Ma relation avec le BBC National Orchestra of Wales a commencé il y a de nombreuses années (à l'âge de 19 ans) lorsque j'étais l'assistant de Jac van Steen et que je les ai entendus jouer avec lui, entre autres, Bruckner, Strauss, Sibelius, Berg, Henze et Mahler, donc je savais qu'ils connaissaient bien

cette partie du répertoire. Cependant, comme tous les compositeurs, Schmidt a un style qui lui est propre et il nous a fallu du temps (comme c'est toujours le cas pour tout ce qui en vaut la peine) pour qu'ensemble nous trouvions ce style qui lui est propre.

J'étais, et je suis toujours catégorique sur le fait que la musique de Schmidt n'est pas simplement un fouillis de citations stylistiques d'autres compositeurs. Je savais qu'il s'agissait pour nous d'arriver à des interprétations qui auraient une unité sonore. En les écoutant de la première note à la dernière, on dirait que l'on est dans un monde imaginaire unique où tout est cohérent et créé à partir des mêmes blocs de construction (tout comme Schmidt lui-même a créé sa musique).

L'autre dimension qui prend du temps avec la musique de Schmidt, c'est l'équilibre. Contrairement à Mahler (qui annotait méticuleusement ses partitions en introduisant des équilibres, des changements de tempo et des marques expressives), Schmidt écrit très peu dans ses partitions, bien plus à la manière de Mozart ou de Beethoven. Mais cela ne veut absolument pas dire qu'il s'attendait à ce qu'elles fussent jouées de cette manière. Si on les joue telles qu'elles sont notées (encore une fois, dans ce cas, l'idée de Schmidt en tant qu'organiste peut faire des dégâts), elles peuvent sembler sans relief et sans inspiration, mais si on fait attention à chaque moment, aux notes et aux rythmes et non pas seulement à la notation musicale supplémentaire, alors ainsi sa musique est vivante et nous parle avec force.

Il ne s'agit pas simplement de laisser sortir la «mélodie». La musique de Schmidt ne prend vraiment vie que lorsqu'on entend toutes les voix dans leurs relations internes, ce qui crée une dynamique intérieure. Il n'y a pas de remplissage dans sa musique. Toutes les voix ou lignes mélodiques sont toujours activement engagées dans la création de chaque moment musical et si l'on extrait une ligne de n'importe quel moment, elle s'avère en elle-même belle et musicale.

Tout au long de sa musique, les voix médianes sont souvent aussi importantes que la mélodie ou la ligne de basse. Par exemple (pour en prendre deux parmi tant d'autres), si l'on ne joue que la mélodie et l'accompagnement, on rate forcément l'essentiel du finale de la 3^e Symphonie où la ligne mélodique des violoncelles vient colorer une «mélodie» des violons et fournit à un thème, qui autrement paraîtrait plutôt unidimensionnel, une charge importante d'émotion. On pourrait aussi rater une grande partie de la variété de la récapitulation dans le mouvement lent de la 4^e Symphonie où, encore une fois, une grande partie de cette charge émotionnelle et de l'intérêt provient d'une contre-mélodie issue des seconds violons et des altos.

Malheureusement, on ne trouve aucun enregistrement avec Schmidt au pupitre, ce qui aurait donné une clé fantastique pour saisir la façon dont il a traduit en son la musique de la partition. (La rumeur court qu'il aurait joué «La Truite» de Schubert à une vitesse vertigineuse, mais je n'ai pu le vérifier nulle part).

J'ai cependant beaucoup appris en écoutant les enregistrements réalisés par d'autres élèves du professeur de piano de Schmidt, Theodor Leschetizky, en particulier Ignacy Jan Paderewski, Ignaz Friedman et Ossip Gabrilowitsch. Cependant, le musicien ayant fait un enregistrement le plus proche de Schmidt fut peut-être Ernst von Dohnányi qui a eu une vie presque parallèle à celle de Schmidt, avec une différence importante – leurs nationalités apparentes.

Tous deux, Schmidt et Dohnányi, étaient nés dans la même ville, à quelques années d'intervalle, et avaient eu le même travail d'étudiant en tant qu'organistes dans la même église. Lorsque Schmidt a déménagé à Vienne, Dohnányi est, lui, resté à Pozsony (aujourd'hui Bratislava) puis a déménagé à son tour pour s'installer à Budapest afin d'y étudier au conservatoire. C'est ainsi qu'aujourd'hui Schmidt est considéré comme Autrichien et Dohnányi comme Hongrois.

Les interprétations par Dohnányi, en particulier de Beethoven et de Schubert, sont si flexibles et vivantes, avec chaque mesure dans un tempo légèrement

différent mais avec une pulsation unificatrice et un sens du mouvement. Cette approche particulière de Dohnányi, non seulement pour ce qui est des tempi, mais aussi pour la légèreté, le legato et la chaleur des sonorités, je l'ai trouvée dans de nombreux autres enregistrements, tous liés d'une manière ou d'une autre à Schmidt; des enregistrements de l'Orchestre philharmonique de Vienne de la fin des années 20 et du début des années 30, dirigés par Franz Schalk (qui a dirigé lors de premières les 2^e et 3^e Symphonies et qui est le dédicataire de la 2^e); des enregistrements de Robert Stolz, Clemens Krauss, Bruno Walter avec des orchestres viennois, dont on peut penser que beaucoup ont connu Schmidt. Les enregistrements de trois quatuors basés à Vienne, le Busch Quartet, le Wiener Konzerthaus Quartet et le Barylli Quartet et les interprétations de Leopold Godowsky, qui aurait affirmé que «l'autre» grand pianiste de son époque (à part lui) était Franz Schmidt!

En écoutant ces interprétations, j'ai pu trouver des outils qui pour moi (et j'espère pour vous, les auditeurs) facilitent l'accès à certains passages de la musique de Schmidt. Je ne me permettrai absolument pas de dire si ces interprétations sont «correctes» ou «historiquement exactes» (quoi que cela signifie), mais j'espère qu'il y a des moments où un auditeur se dira «voilà la raison pour laquelle Schmidt a écrit cela».

Votre curiosité ne se limite pas à la musique, mais comprend tous les arts, en particulier les arts visuels, le théâtre, le cinéma, la littérature et la culture japonaise. Tirez-vous une vision nouvelle et différente des œuvres de la littérature musicale à partir d'une expertise aussi panoramique que la vôtre ?

Pour être honnête, je pense que ce n'est pas à moi qu'il faut demander cela – vous êtes probablement mieux placé pour écouter ces interprétations et voir ce que vous en pensez.

Mais je peux répondre d'un point de vue personnel que ma fascination pour les autres arts, les autres cultures, est absolument centrale pour ce qui est de ma compréhension et de ma pratique musicale. La musique est une expression de l'imagination humaine et plus j'explore les produits de cette imagination humaine et établis des liens entre eux, plus je sens que je me rapproche de leur essence propre. S'engager avec d'autres formes artistiques contribue à développer et à affiner sa sensibilité, en permettant une interaction plus précise et profonde avec une œuvre d'art ou musicale.

Par exemple, il peut y avoir une tendance à voir «la Vienne du début du XX^e siècle» comme un moment particulier dans le temps. Mais à travers l'exploration du théâtre, de l'art, de l'architecture et de la littérature de l'époque, ce moment «particulier» se transforme en une explosion des plus spectaculaires pour ce qui est des idées, des créations et des vies humaines. Tout cela contribue à comprendre la personnalité de Schmidt et aide à affiner de façon précise une perception de sa musique et de son fonctionnement.

La littérature, par exemple, peut fournir de nombreuses portes d'accès au langage musical de Schmidt, mais si nous réduisons cette littérature à un seul passage expressionniste de Rilke, il n'y a rien à en attendre. Nous pouvons trouver toutes sortes de clés en regardant de plus près la littérature de l'époque de Schmidt. On y trouve les contes sombrement érotiques d'Arthur Schnitzler qui fournissent des clés pour entrer dans l'écriture profondément sensuelle des trios de Schmidt ou alors il y a les idées de «fin de règne» (exprimées de manière très différente chez Musil ou chez Roth) qui ont des résonances dans toutes ses symphonies, ou bien encore la pure beauté sonore et poétique de chaque mot dans «La mort de Virgile» de Hermann Broch (tout comme l'importance et la puissance de chaque note dans la musique de Schmidt) et, pour moi personnellement, une clé incroyablement importante pour entrer dans sa musique, ce sont les toiles tissées dans les romans de Heimito von Doderer se rap-

portant à la vie quotidienne à Vienne – tels que «L'Escalier du Strudlhof» et «Les Démon».

Cet immense soin apporté par Schmidt aux moindres détails est une approche vers la création qui m'attire beaucoup et dont j'ai trouvé des exemples dans toute la culture. Mais peut-être que les exemples les plus clairement définis ou connus sont les pratiques japonaises allant de la calligraphie à l'archerie et bien sûr, la cérémonie du thé où l'on découvre une quête déterminée de la liberté et de l'expression de soi à travers la discipline et la technique.

Je ne sais pas si Schmidt se serait exprimé de la sorte, mais la façon dont il crée ses gestes musicaux, par le travail, la technique – en construisant à partir du contrepoint comme base – est quelque chose d'essentiel dans la création d'un dynamisme et d'un élan intérieurs qui sont au cœur de sa musique et nous offre un exemple de cette idée de liberté par la discipline, concept que je trouve éminemment important dans le monde où nous vivons.

Dans des interviews, vous avez à plusieurs reprises désigné Leonard Bernstein comme une personnalité formatrice de la scène musicale classique. En fait, ce compositeur, chef d'orchestre, pianiste et médiateur musical des Etats-Unis fut l'un des quelques rares musiciens «complets» dans ce domaine...

Oui! Je suis tout à fait d'accord! Quand je dis que je considère Bernstein comme un modèle, beaucoup de gens supposent que je veux parler de sa façon de se tenir sur l'estrade. Mais pour être honnête, j'ai un tempérament légèrement (!) différent du sien et ce n'est surtout pas la gestique de sa direction qui m'a influencé, mais son travail et sa créativité fondée sur son art de diriger un orchestre; et cela depuis ses concerts télévisés pour enfants, ses conférences Norton, ses compositions, son engagement auprès du public, la programmation de nouvelles musiques, de musiques anciennes, à vrai dire de toutes les

musiques (quelle que soit leur catégorie), et par-dessus tout, ses interprétations.

Mon grand ami et mentor, Oliver Knussen, m'a dit un jour, après avoir écouté les enregistrements des symphonies de Schumann par Bernstein, que ces interprétations donnaient vraiment l'impression que la musique était en train d'être composée au fur et à mesure. Je pense encore aujourd'hui que cette idée est absolument essentielle et, en priorité, j'ai essayé de créer des interprétations de ces symphonies de Franz Schmidt que l'on peut entendre et ressentir comme si cette musique se créait d'elle-même, note par note, mesure par mesure.

Traduction: Mark Ogden



FRANZ SCHMIDT

À l'instar de tant de compositeurs associés à la ville de Vienne, Franz Schmidt était originaire d'ailleurs. Il venait de Bratislava, autrefois plus connue sous son nom allemand (Preßburg), ou son nom hongrois (Pozsony). Bien qu'elle ne situe qu'à une bonne soixantaine de kilomètres de Vienne, elle appartenait à la Hongrie, au sein de l'empire austro-hongrois et Schmidt était fier de son héritage hongrois. Selon ses propres mots: «Mon père était hongrois du côté maternel de sa famille et ma mère était une Magyare pure souche». Cependant, contrairement à Dohnányi, qui était son plus jeune contemporain à l'école, ce n'est pas Budapest qui l'appelait, mais Vienne. Il s'y installa à l'âge de quatorze ans et vécut à Vienne (ou plutôt dans la ville voisine de Perchtoldsdorf) jusqu'à la fin de sa vie. Une fois ses études au Conservatoire de Vienne terminées, il obtint une place de violoncelliste au sein de l'orchestre de l'Opéra d'état de Vienne où il joua pendant dix ans sous la direction de Gustav Mahler.

Éprouvant un ennui grandissant à l'égard de son travail au sein de l'orchestre, il démissionne en 1914 et développe ses activités d'enseignement au Conservatoire. Il y enseigne le piano, l'harmonie et le contrepoint, et la composition, et gravit les échelons dans l'institution pour devenir directeur de ce qui s'appelait à l'époque la Staatsakademie (1925 – 27), puis la Musikhochschule (1927 – 31). En 1936, il cessa entièrement d'enseigner et décéda chez lui à Perchtoldsdorf au début de l'année 1939.

Sa vie fut marquée par beaucoup de tristesse. Son déménagement à Vienne, alors qu'il était enfant, fait suite à l'emprisonnement de son père pour escroquerie, une catastrophe qu'il a ressentie très durement. Sa première épouse, Karoline, souffrait d'une santé mentale fragile et fut internée dans un asile en 1919, avant d'être victime du programme d'«euthanasie» nazi. Son second mariage à Margarethe en 1923 lui apporta un certain bien-être domestique et il aimait

passer des vacances qu'il consacrait à la composition à Hartberg en Styrie. Toutefois, la mort de sa fille Emma en 1932 lui porta un coup terrible. Un état de santé précaire a également assombri ses dernières années de vie et la tristesse ne prit pas fin au moment de sa mort. Au cours de ses derniers mois de vie, après l'annexion de l'Autriche, Schmidt s'est laissé convaincre de composer une cantate célébrant la renaissance de l'Allemagne. Bien que l'on ne sache pas avec certitude s'il aurait continué d'épouser les idées nationales socialistes, «*Deutsche Auferstehung*» (Résurrection allemande), qu'il ne termina jamais, est venue ternir sa réputation posthume.

Mahler décrivait Schmidt comme étant «l'homme le plus musical de Vienne». En plus d'être un talentueux violoncelliste, dont l'un des plus grands plaisirs était de jouer des quatuors à cordes, son jeu au piano était tel que, s'il avait été porté par un plus grand désir de voyage, il aurait pu faire une brillante carrière de pianiste. Il était par ailleurs doté d'une mémoire musicale spectaculaire, impressionnant ses amis et ses élèves par sa capacité à jouer instantanément au piano presque toutes les œuvres que l'on pouvait nommer. Son œuvre, en tant que compositeur, englobait plusieurs genres. Outre deux opéras – «*Notre Dame*» (d'après le roman de Victor Hugo) et «*Fredigundis*» (inspiré d'un roman de Felix Dahn à propos d'une reine de France du sixième siècle) – notons également un puissant oratorio inspiré de l'Apocalypse, «*Das Buch mit sieben Siegeln*» (Le Livre aux sept sceaux). Il composa deux quatuors à cordes, ainsi que trois œuvres de musique de chambre, un concerto et une série de variations concertantes pour le pianiste Paul Wittgenstein, amputé d'un bras. Ses créations comptent également plusieurs morceaux d'orgue complexes, majoritairement écrits pour l'organiste virtuose viennois, Franz Schütz. Les quatre symphonies, quant à elles, couvrent la quasi-totalité de sa carrière de compositeur et représentent différentes facettes de son style en constante évolution. L'écrivain et animateur Leo Black a identifié quatre phases à travers la carrière de compo-

teur de Franz Schmidt, qu'il compare aux saisons de l'année: le printemps, l'été, l'automne et l'hiver. À chaque saison sa symphonie. Cette idée simple, mais pertinente, facilite l'approche de ces œuvres.

SYMPHONIE N°1

Schmidt a détruit la plupart des œuvres de sa jeunesse, ce qui rend l'accomplissement de sa première symphonie d'autant plus surprenant, car cette œuvre semble surgir de nulle part. Les influences sont assez clairement évidentes, mais ce qui est remarquable est à quel point l'identité musicale unique du compositeur est déjà flagrante: dans sa passion pour certaines harmonies chromatiques (notamment les accords sur la médiate et la sous-médiate diminuées), dans le recours traditionnel à la forme sonate, dans ses allusions à la musique des Roms dans le mouvement lent, dans les textures contrapuntiques (et particulièrement l'accent mis sur les parties intérieures), et dans son orchestration complexe, qui fait rayonner la musique.

La symphonie fut achevée en 1899 et nommée pour le prix tant convoité de la Société philharmonique de Vienne (Gesellschaft der Musikfreunde). Le compositeur l'a soumise accompagnée d'une locution empruntée à Goethe: «*Je chante, moi, comme l'oiseau chante dans le feuillage*». Cette citation a peut-être été inspirée par les quelques chants d'oiseaux présents dans le mouvement lent, mais elle était tout indiquée pour quelqu'un dont les dons musicaux sont si naturels. La symphonie a remporté la première place et Schmidt dirigea personnellement la première performance le 25 janvier 1902 dans la Grande Salle de la Musikverein de Vienne (lieu où les quatre symphonies de Schmidt furent jouées pour la première fois). Elle fut dédiée à l'archiduchesse Isabelle, qui avait remarqué son talent et l'avait soutenu lorsqu'il était enfant à Pressbourg.

Après un début presque à la manière de Haendel (avec des rythmes pointés qui évoquent une ouverture française), le premier mouvement suit le schéma attendu de la forme sonate avec deux thèmes clairement différenciés. Dans le mouvement lent, la musique d'ouverture (dans un style proche à la musique des Roms) contraste avec un thème, semblable à un hymne joué d'abord par les cors. Les deux idées s'alternent dans un motif ABAB et, à deux moments, des points culminants inattendus brisent l'idylle rurale. Un scherzo trépidant comprend deux sections en trio, la première sinistre et la seconde plus lente et détendue. Le finale combine la forme sonate, la fugue et la variation, et comporte un grand «choral» comme deuxième sujet. Schmidt qualifiera plus tard cette symphonie d'«exercice d'écolier», mais elle est évidemment bien plus que cela.

SYMPHONIE N°2

Il s'agit de la plus luxuriante des symphonies, riche en mélodies mémorables et pleinement digne de l'appellation «été» donnée par Leo Black. Écrite pour un orchestre aux proportions mahlériennes, qui est utilisé pour créer des passages d'une extrême délicatesse ainsi que de prodigieux points culminants dissonants, elle exige beaucoup des musiciens.

Dans sa figuration d'ouverture, le premier mouvement trahit le fait que l'œuvre a été conçue à l'origine comme une sonate pour piano (bien qu'elle soit devenue une symphonie au début du processus de création). La relation entre les tonalités est intéressante. Un séduisant second sujet se trouve dans la sous-médiane diminuée et la récapitulation, lorsqu'elle arrive, démarre dans la médiane – une technique schubertienne qui renvoie le deuxième sujet dans la tonique tout en préservant la relation d'origine des tonalités entre les deux sujets. Le premier mouvement précède une série de variations, qui remplissent à la fois

les fonctions du mouvement lent et du scherzo. Le thème est une mélodie simple, mais elle dispose d'un grand potentiel de développement, et les variations sont pleines de contrastes. La variation VIII est de style de la musique des Roms et conduit à un scherzo (variation IX) et à un trio (variation X), après lequel le scherzo est répété. Pour autant, le thème ne disparaît pas. Il règne sur le finale, souvent sous la forme d'un «choral». Comme dans la première symphonie (mais maintenant de façon plus subtile et même plus splendide), le «choral» domine les ultimes instants de l'œuvre. Des éléments du premier mouvement font également leur réapparition lors du finale, elle constitue ainsi une œuvre profondément cyclique.

La symphonie fut dédiée au chef d'orchestre Franz Schalk, qui en a dirigé la première représentation le 3 décembre 1913. Un critique présent lors de la représentation l'a malheureusement comparé à Mahler, mais la vérité est qu'il y avait, au début du vingtième siècle, différentes manières de composer une grande symphonie. Dans une description mémorable, le biographe de Schmidt, Carl Nemeth, a qualifié l'œuvre de monument à la monarchie avec ses divers peuples, à l'aube de la catastrophe qui a causé sa chute.

SYMPHONIE N°3

Tout comme la première symphonie, cette œuvre a été soumise à un concours : ici en l'occurrence, un concours organisé par la Columbia Graphophone Company pour une symphonie composée «dans l'esprit de Schubert». Le premier prix fut remporté par le compositeur suédois Kurt Atterberg, mais la symphonie de Schmidt termina deuxième et obtint le prix national pour l'Autriche. Elle fut interprétée pour la première fois (conjointement à la symphonie de Atterberg) par l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Franz Schalk le 3 décembre 1928. Comme on peut s'y attendre pour une œuvre «dans l'esprit de Schubert», l'or-

chestre est relativement petit (certainement bien plus petit que celui requis pour la seconde symphonie), comprenant des cordes, deux bois, quatre cors, deux trompettes, trois trombones et des timbales. Une formation réduite suit la structure traditionnelle de quatre mouvements indépendants : un premier mouvement avec une exposition répétée, un mouvement lent, un scherzo avec trio et un finale.

L'Allegro d'ouverture débute comme si l'auditeur était tombé sur une interprétation déjà en cours. À mesure que le mouvement avance, trois thèmes s'entrelacent dans une texture où la beauté musicale intense va de pair avec une intrigue musicale captivante. Le mouvement comprend des points culminants dissonants typiques du compositeur. Dans l'Adagio, la dissonance est créée par l'indépendance du mouvement des parties (surtout les parties intérieures). Dans le Scherzo, un staccato prédominant s'amplifie çà et là pour devenir des mélodies de valse merveilleuses, comme un cours d'eau qui passe inéluctablement à travers différents types de terrains. La section trio dévoile que Schmidt se rapproche de son grand contemporain Arnold Schoenberg, mais revient sur ses pas et reste fidèle à un cadre tonal strict tout en explorant le chromatisme. Le Finale bascule en tonalité mineure, revenant à la majeure dans les mesures finales. Dans une introduction lente, une mélodie se déploie lentement sur un accompagnement pizzicato. Cette mélodie devient ensuite le premier thème d'un Allegro en 6/8, irrépressible dans son élan. Des quatre symphonies, celle-ci était manifestement la préférée du compositeur. À tous égards, il s'agit d'une grande symphonie.

SYMPHONIE N°4

La quatrième et ultime symphonie de Schmidt fut composée peu après la mort de sa fille, et ce terrible deuil se reflète dans la marche funèbre qui se trouve au cœur de l'œuvre. Cet événement ne représente pas l'unique aspect autobiogra-

phique de la symphonie. La marche funèbre est enveloppée par une musique dans laquelle le violoncelle solo joue un rôle prépondérant ; c'est presque comme si le compositeur lui-même jouait. Dans le solo de trompette qui marque le début et la fin de la symphonie, le compositeur se souvient apparemment d'une trompette qu'il avait entendue au loin sur la lande de Perchtoldsdorf lorsqu'il était enfant.

La symphonie reprend le principe des « quatre mouvements en un » esquissés dans la deuxième symphonie et l'amène à sa conclusion logique. Le premier mouvement présente une exposition et un développement de deux thèmes : la mélodie jouée au début par un trompettiste soliste et un deuxième sujet marqué *passionato* et rappelant une fois de plus la musique des Roms (magnifiquement orchestrée pour quatre cors, un basson, des cordes et une harpe). Vient ensuite l'Adagio, avec ses solos de violoncelle et son expression écrasante de chagrin. Le troisième mouvement utilise le thème du violoncelle de l'Adagio comme base pour le scherzo. À mesure que la musique avance inexorablement, les notes du thème initial de la trompette se font à nouveau entendre. Ce mouvement culmine en un climax catastrophique. Alors qu'il s'estompe, les cors émergent pour entamer le finale, qui est la récapitulation dont le premier mouvement de la symphonie manquait. Une fois la récapitulation achevée, on entend une fois de plus la trompette solo jouer son thème d'ouverture. Initialement accompagné par les cordes, le cuivre finit par jouer seul dans les dernières mesures. Le compositeur le décrivait ainsi : « mourant dans la beauté, avec le passage de toute une vie qui défile ».

La quatrième symphonie fut interprétée pour la première fois le 10 janvier 1934 sous la baguette de son dédicataire, Oswald Kabasta. Schmidt lui écrit ces mots : « Je ne sais pas s'il s'agit de ma meilleure œuvre, mais elle est sans nul doute la plus authentique et la plus sincère. Je te la dédie. Traite-la avec amour et respect. »

INTERMEZZO ET MUSIQUE DE CARNAVAL

de l'opéra «Notre Dame»

À un niveau, la relation de cette œuvre avec l'opéra «Notre Dame» est facile à décrire. De ses trois parties, la première et la deuxième forment ensemble un intermezzo au milieu de l'Acte I, tandis que la troisième est entendue lorsque le rideau se lève pour la scène d'ouverture. Cette troisième partie, qui dans l'opéra dépeint si vivement les rues animées de Paris pendant le carnaval, est en effet un scherzo et un trio, et ses deux thèmes principaux sont des variantes de mélodies de la première partie. Cette connexion entre la première et la troisième partie de l'œuvre crée une structure très satisfaisante. La section lente au milieu est une musique associée dans l'opéra à l'héroïne, Esmeralda, et c'est l'une des plus belles créations de Schmidt. Marquée pour être jouée «très passionnément», et pleine de décorations quasi improvisées, c'est un exemple précoce et merveilleux de ce style de musique des Roms ardent que l'on rencontre si souvent dans la musique de Schmidt.

L'histoire de cette œuvre est fascinante. La musique qui la compose a été découverte pour la première fois dans une œuvre intitulée «Phantasiestück für Clavier mit Begleitung des Orchesters». La partition complète de «Phantasiestück», redécouverte qu'en 2008, n'est pas datée et ne laisse deviner aucun lien avec un opéra. Quelques années plus tard, le 6 décembre 1903, l'Orchestre philharmonique de Vienne interpréta une œuvre de Schmidt, intitulée «Symphonisches Zwischenspiel aus einer unvollendeten Oper» (Intermezzo symphonique d'un opéra inachevé). L'opéra lui-même a été achevé en 1906, bien que sa première représentation n'ait eu lieu qu'en 1914, année qui connut également la publication de l'œuvre que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de «Zwischenspiel und Karnevalmusik aus der Oper Notre Dame». L'histoire de l'œuvre permet d'ex-

pliquer sa cohérence. Loin d'être une simple suite d'extraits issus d'un opéra, elle détient une musique qui existait sous une forme instrumentale bien avant que «Notre Dame» ne soit terminée et peut-être même avant la conception de l'opéra.

Tom Corfield

Traduction: Comtext

Jonathan Berman

L'ouverture d'esprit en matière de création musicale, dont fait preuve Jonathan Berman, se reflète dans l'étendue impressionnante de son répertoire. Il s'est fait une notoriété pour sa réflexion, sa perspicacité ainsi qu'avec des représentations reconnues pour leur sensibilité, leur structure et leur flexibilité.

Qu'il soit sur scène en train de mettre en forme un spectacle devant des caméras, en train d'écrire un scénario ou d'organiser un programme de concert, Jonathan tire son énergie de sa capacité à interagir avec le public. Pour lui, la clé c'est libérer l'imagination.

Champion intrépide du répertoire moins connu, y compris de la musique contemporaine et nouvelle, Jonathan a lancé le «Projet Franz-Schmidt» pour précisément promouvoir la musique de Franz Schmidt. Il a interprété la musique de Schmidt à travers l'Europe et l'Amérique, rédigeant des articles de musicologie et s'entretenant avec d'autres interprètes et experts par le biais d'interviews filmées. Tout cela en vue du 150^e anniversaire de Schmidt en 2024.

Tandis que la musique est au centre de toutes ses activités, l'engagement profond de Jonathan pour la littérature, les arts visuels, le théâtre et le cinéma le conduit à s'interroger constamment sur la nature et les limites de la musique classique, alimentant ainsi les moyens novateurs par lesquels il se relie à son public, comme par exemple, avec sa série Instagram «#musicalmicrodosing», qui connaît un énorme succès.

Jonathan est un défenseur engagé et ardent de la production musicale et des musiciens. Pendant la pandémie, il a lancé «Stand Together Music» qui a favorisé le recours délibéré à la diffusion de

musique en continu, faisant ainsi écho à toutes les annulations de concerts au Royaume-Uni (classiques et non classiques), avec plus de 1000 heures de playlists compilées par Spotify et générant des revenus vitaux pour les artistes.

Alors que la musique live n'était pas à l'ordre du jour, Jonathan s'est initié de lui-même à la réalisation de films en s'appuyant sur son expérience de conservateur et de directeur du festival «Southbank Centre's Changing Britain» ainsi que du Bridge Theatre de Londres. Il a aujourd'hui réalisé neuf films, dont une série de documentaires, intitulée «Postcards from Vienna», qui ont été primés aux Global Music Awards, au Palm Beach Film Festival et au Venice Shorts Film Festival.

Jonathan Berman a grandi dans une famille de musiciens où l'on pratiquait le piano, le violoncelle et participait au chant choral jusqu'à huit fois par semaine. Dès le début de sa carrière, Jonathan s'est lié d'amitié avec Oliver Knussen et Stanisław Skrowaczewski, qui ont tous deux façonné sa personnalité musicale. Il a également étudié avec Jac van Steen au Conservatoire royal de La Haye ainsi qu'avec Leonid Korchmar à Saint-Petersbourg.

En 2014, Jonathan a remporté la prestigieuse bourse du Kempinski Young Artist Programme, ce qui lui a permis de travailler avec Franz Welser-Möst et l'Orchestre de Cleveland ainsi qu'avec Michael Tilson Thomas et le New World Symphony. Il est devenu chef d'orchestre adjoint de Vladimir Jurowski à l'Orchestre philharmonique de Londres et a énormément travaillé, en tant qu'assistant d'Oliver Knussen et de Jac van Steen, dans toute l'Europe et en Amérique.

Reconnaissant à leur juste valeur la rigueur et la diversité de sa formation (tant sur le plan technique que musical) ainsi que le principe premier selon lequel la direction d'orchestre est un métier soumis à

une stricte discipline, Jonathan donne régulièrement des masterclasses et des cours de formation dans des endroits tels que l'Ecole internationale de musique de Dartington et à Snape auprès de l'association caritative «Britten Pears Arts.»

Dans toute l'Europe ainsi qu'en Amérique et en Extrême-Orient, Jonathan a dirigé des orchestres tels que l'Orchestre de Cleveland, les orchestres philharmoniques de Rotterdam et de Londres, le Philharmonia, des ensembles de musique nouvelle comme l'Ensemble Modern et le London Sinfonietta, et a également participé à des festivals tels que le Tanglewood Music Festival et le Aldeburgh Festival, nouant ainsi des relations durables dont certaines dépassent une décennie.

Il a également dirigé plus de 40 productions d'opéra (de Mozart à Gerald Barry et Oliver Knussen, en passant par Debussy et Wagner). Avec plus de 80 premières mondiales à son actif, Jonathan compte parmi ses plus proches amis et collaborateurs certains des plus grands compositeurs d'aujourd'hui.

BBC National Orchestra of Wales

Depuis plus de 90 ans, le BBC National Orchestra of Wales (BBC NOW) fait partie intégrante du paysage culturel du pays de Galles. Il joue un rôle particulier en matière de radiodiffusion ainsi qu'en tant qu'orchestre symphonique national. Élément constituant de la BBC Wales et soutenu par le Conseil des arts du Pays de Galles, il présente une programmation étoffée avec des concerts transmis en direct dans tout le Pays de Galles, le reste du Royaume-Uni et le monde entier.

Cet orchestre est un ambassadeur de la musique galloise et soutient les compositeurs et musiciens contemporains. Ses concerts sont régulièrement diffusés par la BBC : sur Radio 3, Radio Wales et Radio Cymru. Le BBC NOW travaille aussi en étroite collaboration avec les écoles et les organisations musicales dans tout le Pays de Galles. Il organise régulièrement des ateliers, des représentations en coopération et favorise les initiatives de jeunes compositeurs afin d'inspirer et d'encourager la prochaine génération d'interprètes, de compositeurs et de chefs de file dans le domaine des arts. Rien qu'en 2022, le BBC NOW a touché plus de 18 000 jeunes dans tout le pays de Galles par le biais d'ateliers et de représentations en direct !

Les temps forts à venir en 2023 pour l'orchestre comprennent les BBC Proms, le lancement d'une nouvelle saison de concerts au Pays de Galles à partir d'octobre et une nouvelle série de concerts dédiés à la compositrice galloise, Grace Williams, qui seront donnés à la résidence de l'orchestre, le BBC Hoddinott Hall, au Wales Millennium Centre. Le BBC Hoddinott Hall sert également de centre de diffusion pour l'orchestre. En ce qui concerne le BBC NOW, attendez-vous à la diffusion en direct de davantage de concerts et de davantage de contenus préenregistrés dans le cadre de ses populaires «Digital Concert Series» (séries de concerts numériques).

Les enregistrements de bandes sonores qui auront lieu en 2023 comprennent la musique du générique de la nouvelle série de «Doctor Who», une nouvelle série d'histoire naturelle avec Apple TV ainsi que tout un éventail d'enregistrements de CD avec des maisons de disques du monde entier. Pour de plus amples informations, veuillez consulter le site web du BBC National Orchestra and Chorus of Wales.

www.bbc.co.uk/bbcnow



Remarques sur la création artistique

J'ai demandé à Kristina Feldhammer, ma grande amie et collaboratrice, de créer toute une série de photographies, dont l'une pour la couverture de ce coffret, ainsi qu'une photo spécifique pour chaque symphonie. Je lui ai suggéré de prendre pour chacune des photos un détail de l'architecture de Vienne pouvant être relié aux symphonies de Schmidt dont nous avons longuement parlé.

Kristina et moi nous sommes rencontrés pour la première fois à l'abbaye de Saint-Florian lorsque, vers minuit, nous sommes descendus jusqu'à la tombe de Bruckner. Depuis cette première rencontre, nous avons deux fois collaboré; pour un film que j'ai fait d'une représentation des «Variations Goldberg» de Bach, avec des textes ayant pour thème la joie et à la nécessité de la solitude, associés à des photos prises par Kristina, et la seconde fois, quand j'ai rédigé la préface de son dernier recueil de photographies.

Ses photos sont différents autoportraits sur pellicule et c'est dans la chambre noire que le langage visuel analogique qu'elle crée prend forme. Je pense que les photos qu'elle a tirées spécialement pour cet enregistrement sont belles en elles-mêmes. En outre, je les trouve profondément émouvantes, mais plus encore, elles présentent des affinités avec la musique de Schmidt.

Elles créent essentiellement un concept d'architecture et de structure, mais d'une architecture en lien étroit

avec la nature. Le désir de Schmidt d'imiter la nature se révèle clairement dans une note qu'il a ajoutée à la fin de sa première symphonie: «Ich singe wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt.» (Je chante comme chante l'oiseau qui vit dans les branches.)

Chaque photo représente aussi une figure humaine évoquant à la fois la sensualité, qui faisait tant partie du Zeitgeist, mais plus encore la fragilité, la douceur et la tendresse propres à l'humanité. J'espère que ces photos seront pour vous comme une fenêtre ouverte sur l'univers de Schmidt et vous mèneront vers une expérience toute personnelle de l'écoute de ces enregistrements.

Jonathan Berman

Traductions: Georges Gonnot

Recorded at BBC Hoddinott Hall Cardiff, Wales
2020–2022

Symphony No.1
(January 2020)

Recording Producer: Andrew Keener
Recording Engineer: Simon Eadon
Editing, Mixing & Mastering: Stephen Frost, Vilius Keras
Assistant Engineer: Simon Smith (BBC Wales)

Symphony No.2
(October / November 2021)

Symphony No.3
(September 2021)

Symphony No.4
Intermezzo and Carnival Music
from the opera Notre Dame
(October 2022)

Recording Producer: Vilius Keras
Assistant to the Recording Producer: Evelina Bajorinienė
Recording Engineer: Donatas Kielius
Editing, Mixing & Mastering: Vilius Keras, Aleksandra Kerienė

Executive Producer: Paul Smaczny
Label Manager: Christin Linße

Cover Images by Kristina Feldhammer
Booklet Photos: Donatas Kielius,
BBC NOW (p.10,25), Kristina Feldhammer (p.42)

Design: Heidi Falk

Produced in association with BBC Radio 3
and BBC National Orchestra of Wales

© 2023 Accentus Music
© 2023 Accentus Music / BBC

www.accentus.com
www.jonathanberman.co.uk

