

cpo

Johann Nepomuk David

Symphonies 1 & 6

ORF Radio-Symphonieorchester Wien
Johannes Wildner

RSO
ORF RADIO SYMPHONIE
ORCHESTER WIEN



ORF Radio-Symphonieorchester Wien

Johann Nepomuk David (1895–1977)

Symphony [No. 1] in A minor op. 18

(1936/37)

29'20

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 1 | Allegro moderato | 9'10 |
| 2 | Andante sostenuto | 8'28 |
| 3 | Allegro assai | 3'16 |
| 4 | Allegro con brio | 8'26 |

Symphony No. 6 op. 46 (1954/66)

30'26

- | | | |
|---|---------------|------|
| 5 | Allegro | 4'36 |
| 6 | Adagio | 9'42 |
| 7 | Wiener Walzer | 7'04 |
| 8 | Allegro | 9'04 |

T.T.: 59'54

ORF Radio-Symphonieorchester Wien

Johannes Wildner



Johann Nepomuk David [ca. 1936].
 Photo: E. Hoenisch, Leipzig
 (Johann-Nepomuk-David-Archiv, Stuttgart)

Johann Nepomuk Davids Weg zur Symphonie

Es muß um das Jahr 1920 gewesen sein, als Johann Nepomuk David seinem kulturell höchst ambitionierten Freund und Förderer Dr. Wilhelm Gärtner, der als frisch bestallter Gymnasialprofessor soeben in Linz seßhaft geworden war, die umfangreiche Mahler-Biographie von Richard Specht (mit dem großen Tafelanhang) zum Geschenk machte. „*Johannes David 1917*“ hatte der damals 22jährige strebsame Volksschullehrer sie einst stolz zu seinem Eigentum erklärt und sicher alsbald wißbegierig verschlungen. 1913, zwei Jahre nach Mahlers überraschendem Tod, war die Monographie erstmals erschienen.

David kam am 30. November 1895 als viertes von neun Kindern des Gemeindevizeleiters im Nibelungen-Städtchen Eferding an der Donau zur Welt. In jenem für seine Biographie wichtigen Jahr 1920 vollendete Hans David (wie er sich damals nannte) die Niederschrift einer „*Symphonie in D für großes Orchester*“; die autographe Partitur mit dem Anfang eines Chorfinals hat sich wie die meisten der später erwähnten Werke im Nachlaß Gärtners erhalten (Johann-Nepomuk-David-Archiv, Sammlung Dr. Bernhard A. Kohl, Stuttgart). Vom nächsten größeren Werk, der „*Symphonie e-Moll ‚Media vita in morte sumus‘ für großes Orchester op. 6*“ (1922), ist das originale handschriftliche Orchestermaterial erhalten; der Komponist widmete es Dr. Gärtner, in dessen „*Kunststelle beim Landesreferat für Volksbildungswesen*“ in Linz er als musikalischer Leiter tätig war und sich gleichzeitig als Dirigent und Pianist entfalten konnte. David hat erst diese Sinfonie als seine „I.“ bezeichnet und mit dem Orchester des Linzer Musikbundes [= Theaterorchester] 1923 uraufgeführt. Das kühne Werk erregte dabei die Gemüter des Publikums

und David errang seinen ersten wirklich bedeutenden Erfolg als Komponist – bestand doch seine bisherige Produktion überwiegend aus zahlreichen Klavierliedern und Chorwerken und etwas Kammermusik, womit man keine besondere Aufmerksamkeit erzielen konnte. In sich jährlich überstürzender Folge entstehen nun weitere groß besetzte Werke: 1923 seine „II.“, die „Symphonie für Kammerorchester op. 8“ (seiner späteren Frau Berta Eybl gewidmet). Ende 1923 begann er die Arbeit an „Tripelfuge und Passacaglia für Orchester“, beendete aber zunächst im Frühjahr 1924 einen „Symphonischen Prolog für großes Orchester“, gefolgt von der „III. Symphonie für großes Orchester (Sinfonietta)“ (fertig im September 1924) – wohl die Umarbeitung von Tripelfuge und Passacaglia. Diese drei Werke sind verschollen oder wurden vernichtet. David selbst interpretierte wenig später diese expressionistische Phase lapidar: *„[...] Die erste Schaffensperiode geht um den Ausdruck, der sich der Sonate bedient, die zweite um den der Fuge [...] Das Orchester drückt aus das Gefühl. Die Orgel drückt aus das Gesetz“* (Brief vom 23. Juli 1931 an Friedrich Höpner). Im Sommer 1924 entstehen gleichwohl noch eine „B-A-C-H-Suite für Kammerorchester“ (ohne Opuszahl; mit den Sätzen Praeludium, Fuge, Chaconne), im Frühjahr 1925 zu „Concerto grosso über den Namen Bach für kleines Orchester“ umgearbeitet und „Prof. Dr. Ernst Kurth in Verehrung“ für seine epochale Studie „Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie“ (Bern 1917) gewidmet. Aus der Zeit vor 1925 existieren von David noch zahlreiche weitere, bis heute unveröffentlichte Kompositionen, die der Komponist später verworfen hat, so u. a. ein Klarinettenquintett, Streichquartette, geistliche und weltliche Chorwerke, darunter zwei Messen, und Klavierlieder.

Auf das gleiche Jahr 1920, in dem die reiche Produktion an Orchesterwerken einsetzt, geht auch Davids intensive Beschäftigung mit Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* zurück; nachweislich hat er sich seit 1915 auch mit dem *Wohltemperierten Klavier* beschäftigt. Hier liegen die Wurzeln für die genuin kontrapunktische Schreibweise Davids, in Bachs Musik fand er zwangsläufig zu sich selbst. Die Musikauffassung des nunmehr 30-jährigen hatte sich bis 1925 entscheidend gewandelt: „Bach ist das größte Wunder in der Musik“ formuliert David im Juli 1923 (*Anton Bruckners Werk und Erscheinung*, in: Südmark-Kalender, Graz 1924). Dabei ist Kontrapunkt für ihn nicht nur ein kompositionstechnisches Verfahren, sondern „*musikalische Manifestation eines theokratischen Prinzips*“ und fügt hinzu: „*Wenn die Musik kein Publikum erreicht, so lebt sie nicht. Ich schreibe nichts, was nicht für ein Publikum gedacht wäre*“ (Gespräch mit Kurt Honolka in: *Musica* 8, 1954, S. 115 bzw. 117). Daß Davids Name infolge der St. Florianer Sängerknabenzeit (1906-1909) mit dem des großen Symphonikers Bruckners in Verbindung gebracht wird, geht zunächst auf Gemeinsamkeiten in der Biographie zurück. Die Beziehung David – Bruckner scheint freilich differenzierter, seit der Sängerknabe am zehnten Todestag Bruckners in der Gruft der Stiftskirche in das Anlitz des Meisters schauen durfte (wovon David noch im Alter ehrfürchtig erzählte). Fast übermächtig war dann der musikalische und geistige Einfluß seines dortigen priesterlichen Mentors, Stiftskapellmeister Franz Xaver Müller (1870-1948), von dem sich David von 1915 an zunehmend löste. Müller war zwar kein direkter Schüler Bruckners, hatte ihn jedoch persönlich getroffen und war stark von ihm geprägt. In einer umfangreichen, bisher kaum rezipierten Abhandlung über Bruckner (Graz 1924; siehe oben) bezeichnete David seinen großen Landsmann „*ein Rätsel, ein Geheimnis*“,

mit ihm kündige sich „zum letztenmal unverfälscht und aufrichtig“ ein „*langer, letzter Zeitgeist*“ an (S. 113–117). Im April 1924 dirigierte David in Linz im selben Konzert die 4. Symphonie von Johannes Brahms und danach die Siebente von Bruckner. Und es zeigt sich, daß sehr wohl auch Brahms seine Spuren in der Davidschen Orchestersprache hinterlassen hat. Aus seiner Leipziger Zeit (1934–1945), wo er mit exemplarischen Bruckner-Aufführungen von sich reden machte, haben Studenten seine grenzenlose Bewunderung für den Meister überliefert. Sehr viel später aber bekannte David, Bruckner habe ihm „*nur vorübergehend, früher, viel bedeutet*“ (Gespräch mit Kurt Honolka, Stuttgarter Nachrichten vom 28. November 1970). Von den symphonischen Gipfelwerken Gustav Mahlers hatte David wohl schon in St. Florian Kenntnis erhalten; darauf lassen mehrere Mahler-Partituren im Nachlaß Müllers schließen, der damals in seinem Tagebuch notierte: „Linz. Mahler Probe angehört“ (16. Januar 1907) und „Mahler-Concert in Linz, dreifach erhöhte Preise. (Mahler bekommt 1000 K[rone]n) ... ich war nicht beim Konzert!“ (20. Januar 1907). Eine Abschrift von Rückerts Gedicht „*Ich bin der Welt abhanden gekommen*“, die von David aus dem Jahr 1917 überliefert ist, bezeugt auch die Kenntnis von Mahlers Liedschaffen. Die Idee, eine bereits vorhandene (eigene) Liedkomposition in die rein instrumentale Umgebung, wie im langsamen Satz der 2. Symphonie, zu integrieren, hat David zweifellos von Mahler. Die Tatsache aber, daß er sich um 1920 von seinem Exemplar des Spechtschen Mahler-Buches trennte (siehe oben), läßt vermuten, daß damals seine Auseinandersetzung mit dem Phänomen Mahler abgeschlossen war, im Gegensatz zur Gattung der Symphonie, die ihn mehr und mehr herauszufordern schien.

Über Arnold Schönberg, von dem sich David schon um 1917 fasziniert zeigte und den er 1922/23

mehrfach in Wien aufgesucht hat, überliefert Alban Berg: „*Jeder meiner Schüler sollte auch eine Symphonie geschrieben haben*“ (Brief vom 9. Juli 1913 an Schönberg). Allgemein betrachtet verlangte diese ranghöchste aller musikalischen Gattungen, in die sich der junge David fast übereifrig gestürzt hatte, eine eindeutige, stilistisch authentische Positionierung; die zentrale Stellung, die David der Symphonie innerhalb seines Schaffens einräumt, wird deutlich. Dies verbindet ihn mit seinen beiden großen Vorgängern. Davids Beitrag zur Gattung besteht – in Nachfolge von Bruckner, Brahms, Mahler und übrigens auch Max Reger und in Abkehr von der bisher gültigen dialektischen Sonatenhauptsatz-Form – im Typus der monothematischen Symphonie: dabei liegt allem musikalischen Geschehen eine einzige motivische Keimzelle zugrunde, aus der die musikalische Form entwickelt wird. Die Wurzel für dieses konsequent monothematische Verfahren liegt in seinem gründlichen Studium Bochscher Musik; der Kontakt mit Schönberg um 1922/23 vermittelte David die soeben gefundene Methode der „*zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*“, also die Arbeit mit linearen Tonreihen, was ihn sicher auf dem eingeschlagenen Weg bestärkt hat. Hans Heinz Stuckenschmidt drückt es so aus: „*Seine Themen reflektieren oft ihre Bestandteile in der Art von Spiegelbildern; sie laufen krebisförmig in sich zurück, sie beantworten ein steigendes Kristall von Tönen symmetrisch mit einem fallenden, oder sie führen wie unversehens Verfahren ein, durch die sich die Intervalle beinahe mechanisch vergrößern und wieder verkleinern, also öffnen und schliesse sich ein klingender Fächer [...]. Die Frage der symphonischen Form ist von David in keinem seiner Werke schematisch beantwortet worden [...], doch in der Vielgliedrigkeit dem Brucknerschen Gedankenreichtum ähnlich*“ (Johann Nepomuk David, Wiesbaden 1965, S. 19 bzw. 23). In Davids Symphonik erinnern

ein weiter Atem, stille Feierlichkeit sowie ein milder Ernst, gelegentlich auch Thematik und Charaktere, das Festhalten am „hohen Stil“ (selten die Tendenz zum Monumentalen, selbstverständlich auch die barocken Formen und Techniken) an Bruckner, auch das Zurücknehmen alles Persönlichen bezeichnet Bruckner-Nähe. Davids spezifisches, gleichwohl unkonventionelles Verständnis von Bruckner aber erweist sich schließlich als zentral bei seiner Konzeption der monothematischen Symphonie, für die es in der Geschichte keine Vorbilder gibt. Es bedarf keiner besonderen Hervorhebung, daß eine derartige Kompositionsweise vom Hörer eine aktive Beteiligung am musikalischen Geschehen verlangt, ein Hineinhören in die musikalische Faktur; nur dadurch wird es möglich, sich vom tiefen seelischen Gehalt dieser Musik anrühren zu lassen.

Symphonie [Nr. 1] a-moll op. 18, DK 333

„Hochverehrter Herr Doktor! Morgen – Samstag – erlaube ich mir gegen Mittag zu Ihnen ins Haus Breitkopf zu kommen und bitte Sie mich gütigst vorlassen zu wollen. Ich habe eine Symphonie fertig, deren Partitur ich mir Ihnen vorzulegen erlaube mit der Bitte diese gelegentlich zu bedenken. – Mit den besten Empfehlungen Ihr stets dankbarer Joh Nep David“.

Mit diesen Zeilen vom 23. April 1937 kündigte David dem Prokuristen des Musikverlags Breitkopf & Härtel die Fertigstellung seines neuesten Orchesterwerkes an (Staatsarchiv Leipzig; mit freundlicher Genehmigung); mit seinen 42 Jahren war David damals nur wenig jünger als Brahms und Bruckner bei der Veröffentlichung ihrer ersten Symphonie. Der an Bruckner gemahnende, etwas unterwürfige Stil dieser knappen Mitteilung läßt unverkümbt die österreichische Herkunft ihres Schreibers erahnen. So ist denn auch die a-moll-Symphonie Johann

Nepomuk Davids von einem „frischen, triebkräftigen, unmittelbaren Musizieren erfüllt“ und glänzt in „reichen Farben“, spiegelt „blühendes Leben“ (Wolfgang Steincke zur Uraufführung 1938, Münsterscher Anzeiger). David begann mit der Komposition im November 1936, im April 1937 war die Partitur beendet; die Autographe von Konzept und Reinschrift sind im Zweiten Weltkrieg verbrannt.

Das Intervall der Quart – Urzelle aller motivisch-thematischen Beziehungen dieser Symphonie – bildet das beherrschende Element aller vier Sätze [Nb. 1]. Im Dualismus mit einem „Bogenmotiv“ eröffnet eine dorische Melodie das Werk, vorbereitet durch „Bruckner’sche“ Pizzicato-Bässe [Nb. 2]. In durchaus klassisch-traditioneller Manier und in großer Besetzung (vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, drei Pauken, Glockenspiel, Harfe, Streicher) wird die Symphonieform entwickelt. Nach Einleitung und Überleitung [Nb. 3] folgt zunächst ein Fugato, dann wird das zweite Thema eingeführt [Nb. 4]. „In der Mitte dieses Satzes steht ein ‚Choralvorspiel‘ über den dorischen Cantus Firmus, das im Kanon stehend mit neuen Kontrapunkten versehen wird“ (J. N. David, Analyse im Programm der Uraufführung 1938; hieraus auch die Notenbeispiele im Faksimile). Dabei „verwendet“ David rein kontrapunktische Mittel zur Formgewinnung und zwar nicht in freier Willensentscheidung; vielmehr sind sie ihm ein wesensmäßiges Ausdrucksmittel. Die noch fest gefügte Tonalität (nur bei dieser Symphonie gibt David im Titel eine Tonart an), erscheint jedoch von den Zwängen der Kadenzharmonik befreit. Diatonik herrscht vor, wird aber horizontal wie vertikal frei eingesetzt. Wir erinnern uns: die künstlerische Auseinandersetzung mit der spätromantisch-expressionistischen Musik etwa Arnold Schönbergs (sowie dem Impressionismus) liegt hinter ihm, doch zweifellos profitierte David von den frühen

Erfahrungen mit der Reihenkomposition und absorbierte sie kreativ in das eigene musikalische Denken, das in Josquin Desprez und vor allem Johann Sebastian Bach ganz maßgeblich seine geistige Mitte gefunden hatte.

„Im zweiten Satz wird die dorische Melodie stark rhythmisiert und erscheint dreimal: anfangs einfach homophon, in der Mitte kanonisch in den Diskant- und Baßstimmen und am Ende als dreistimmiger Kanon in Vergrößerung. Zwischendurch werden neue Episoden einzeln durchgeführt und weitergesponnen.“ [Nb. 5 und 6] Was hier der Komponist in beinahe abstrakter Weise analysiert, stellt formal nichts anderes dar als die altbekannte Lied- oder Barform mit erstem und zweitem Stollen und dem Abgesang.

„Der III. Satz [Scherzo] verwendet die dorische Melodie im 5/8 Takt [wie z.B. auch bei Tschaikowsky in seiner ‚Pathétique‘] und wird hierzu von dem Motiv [Nb. 7] kontrapunktiert. Innerhalb der Durchführung gewinnt das Endmotiv des obigen Beispiels erhöhte Bedeutung und dominiert als Baßostinato [Nb. 8], über dem sich das Scherzo in seinen zwei Themen abspielt. Das Trio ist eine einfache, homophon empfundene Melodie ohne weitere Durchführung, gleichsam als ruhige Phase zwischen den Soloteilen eingelegt.“

Die machtvolle architektonische Steigerung mit der Vereinigung aller motivisch-thematisch entwickelten Gestalten bringt schließlich der Final-Satz des Werkes, wobei trotz aller staunenswerten Kontrapunktik wieder die durchsichtige Faktur des Satzes verblüfft. Dem Finale bescheinigte der französische Komponist Jean Absil 1938, „voller Feuer“ zu sein, und er lobt die von David in die Gattung eingebrachte „Monothematik“ als „außerordentlich hoch einzuschätzende Qualität.“ Die „weise Verteilung der Klangfarben“ hebt Absil eigens hervor (La revue internationale de musique I, 1938, S. 129): „Das Finale steht als Rondosatz mit drei Themen

da. Das erste Thema [Nb. 9] wird von Kontrapunkten umspielt, die innerhalb der Durchführungen zu primärer Bedeutung kommen. Das zweite Thema [Nb. 10] steht in Beziehung zum II. Thema des ersten Satzes [Nb. 4]. Das dritte Thema des Rondo wird in regelrechter Fuge eingeführt und hat seinen Vorläufer in der Überleitungsgruppe des ersten Satzes [Nb. 3]. Das dritte Thema [Nb. 11] wird im doppelten Kontrapunkt sämtlicher Intervalle gespiegelt. In der Coda des Finale melden sich wieder Motive der dorischen Hauptmelodie: so daß am Schluß die drei Themen des Rondo, der Kontrapunkt der Rondofuge, die dorische Melodie und das Baßostinato architektonisch zusammenwirken“ (J. N. David).

Derlei Monothematik – thematische Einheitlichkeit – hat David übrigens bereits in seiner 1935 vollendeten fünfsätzigen Partita für Orchester konsequent angewandt, die jahrelang zu den am meisten aufgeführten zeitgenössischen Orchesterwerken in Deutschland gehörte. (uraufgeführt im Oktober 1936 in Leipzig durch das Gewandhausorchester unter Hermann Abendroth). „Der Symphoniker David beginnt als tonaler Denker“ (Siegfried Goslich, in: ‘Ex Deo nascimur’ – Festschrift zum 75. Geburtstag von J. N. David [...], Wiesbaden 1970, S. 116), doch hat er mit der a-moll-Symphonie (und ihren Nachfolgern), musikhistorisch gesehen, „eine neue geistige Deutung“ der Gattung geschaffen, gleichsam „die legitime Ermöglichung der zeitgenössischen Sinfonie vom Kontrapunkt her“ (Wolfgang Steinecke, Zeitungsausschnitt 25.1.1938).

„Große gedankliche Tiefe“ bescheinigte man der Symphonie nach ihrer Uraufführung am 19. Januar 1938 in Münster durch das Städtische Orchester; Dirigent war Hans Rosbaud (Else Bauer, Zeitschrift für Musik 105, 1938, S. 646). Es folgten weitere Aufführungen in Baden-Baden (G. E. Lessing), Leipzig (H. Abendroth) und Breslau im selben Jahr, stets mit „lebhaftem Erfolg“

und begleitet von „stürmischem Beifall“ (Hermann Heyer, Neue Leipziger Zeitung 5.6.1938); 1939 wurde sie in Bremen (H. Schnackenburg) und Birmingham gespielt, 1940 in Berlin (F. Zaun) und 1942 in Danzig (R. Schulz-Dornburg). Der Komponist widmete das Werk seiner Frau Berta – einer ausgebildeten Pianistin –, mit der er die meisten seiner Kompositionen ein Leben lang am Klavier kritisch durchgegangen ist.

Aus der damaligen kulturellen und erst recht musikalischen Enge des oberösterreichischen Städtchens Wels war David im Oktober 1934 als Nachfolger von Kurt Thomas an das Kirchenmusikalische Institut – angegliedert an das Sächsische Landeskonservatorium – nach Leipzig berufen worden; das Ausbildungsinstitut besaß einen ausgezeichneten Ruf und übte starke Anziehungskraft auf Studenten des In- und Auslands aus. Als Lehrer an der katholischen Volksschule in Wels hatte David mit dem von ihm selbst 1926 gegründeten Bach-Chor anhaltende Erfolge errungen; als Organist wirkte er an der evangelischen Christuskirche. Sein pädagogisches und künstlerisches Wirken in Leipzig spielte sich auf einer deutlich höheren Ebene ab: sein starkes Selbstverständnis als Komponist. Im „Brotberuf“ war er nun Lehrer für Theorie und Komposition und Leiter der (vier) Kantoreien des Landeskonservatoriums (seit 1941 Staatliche Hochschule für Musik). Zur Tragik seines Lebens gehört die Tatsache, daß mehrere hochbegabte junge Komponisten aus seiner Schule ihr Leben in dem unsäglichen Krieg lassen mußten. Als Dirigent hatte er mit regelmäßigen Choraufführungen – a cappella wie mit Orchester – auf sich aufmerksam gemacht, etwa 1939 mit der „Deutschen Motette op. 34“ von Richard Strauss. Seine Zweite und Dritte Symphonie brachte David selbst in Linz (1939) bzw. Leipzig (1943) zur Aufführung.

Im Jahr der Vollendung seiner a-moll-Symphonie – 1937 – befand sich Johann Nepomuk David auf dem

Höhepunkt künstlerischer Anerkennung; auch eine gewisse Popularität ist unübersehbar: im Oktober etwa stand sein Schaffen beim mehrtägigen „Fest der deutschen [evangelischen] Kirchenmusik“ in Berlin im Mittelpunkt und fand große Beachtung; Werke von Schülern seiner Kompositionsklasse wurden im Dezember an einem eigenen Abend präsentiert; schließlich war David als Kompositionslehrer nicht nur im Ausland hoch geschätzt, so daß kein geringerer als Paul Hindemith ihn 1938 zu seinem Nachfolger an der Berliner Musikhochschule empfohlen hatte (was David letztendlich ablehnte).

Der Leipziger Thomaskantor Karl Straube, der anfangs nur zögerlich eine Berufung Davids nach Leipzig unterstützt hatte, schrieb am 24. Januar 1942 an Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: „Es ist ein Irrtum, anzunehmen, die Kunst des Tonsatzes bei David sei das Ergebnis verstandesgemäßer Berechnung. Der eigene Stil äußert sich schon in den nicht veröffentlichten Anfängen seines Schaffens [...]. Späteren Geschlechtern wird der innere Reichtum der Davidschen Kunst unmittelbar fühlbarer sein als den Mitlebenden“ (Briefe eines Thomaskantors, Stuttgart 1952, S. 135/6).

Symphonie Nr. 6 op. 46, DK 468/550

Fassung 1:

Juni 1952 und Juli – September 1953 (Konzept)

Fassung 2: Mai – Juni 1954 (Partitur-Reinschrift)

Fassung 3: Juli 1966 (Neuer Finalsatz sowie Änderungen im I. und III. Satz)

UA 2. Fassung: 22. Juni 1955 Wien, Wiener Symphoniker, D: Nino Sanzogno (Intern. Musikfest) mit der Widmung: *Der Wiener Konzerthausgesellschaft zu ihrem 40jährigen Bestand*
 UA 3. Fassung: 24. April 1967 Linz, Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester, D: Thomas Christian David

Um eine Einführung zur Symphonie gebeten, veröffentlichte Johann Nepomuk David einen bezeichnenderweise äußerst knappen Text in Reclams Konzerterführer Orchestermusik (Hg. von Hans Renner; Vierte erweiterte Auflage, Stuttgart 1959, S. 754): *„Diese Sinfonie hat ein Hauptthema, das in allen Situationen festlich und rauschend auftritt. Der 1. Satz: ein Präludium mit rituellem Schwung, der 2. Satz: ein Adagio mit persönlichem Anliegen, der 3. Satz: ein Wiener Walzer, der 4. Satz: eine festliche Doppelfuge.“*

„Festlich und rauschend“ sind denn auch die auffallendsten Merkmale dieser vital-musikantisch daherkommenden Musik, die mit klänglichen Reizen nicht sparsam umgeht. Ein Kritiker schreibt: *„Die Großartigkeit der thematischen Arbeit und der beherrschten Form tritt fast zurück hinter dem Schwung des symphonischen Atems und dem klänglichen Erlebnis. [...] David zeigt sich darin als legitimer Erbe Bruckners mit echt oberösterreichischer Musizierlust“* (Franz Lettner, Linzer Tagblatt 26. April 1967). Und wer würde im III. Satz, gleichsam eine „gelehrte“ Hommage an den „Wiener Walzer“, nicht an den Klangrausch im „Rosenkavalier“ eines Richard Strauß erinnert. Auf die Angabe einer Tonart im Titel verzichtet David hier, doch ist „D“ wohl als tonales Zentrum der Symphonie anzunehmen, das freilich von einer modulatorisch wie expressiv dichten Harmonik immer wieder in Frage gestellt wird.

Es folgt hier eine Formübersicht über die ganze Symphonie (nach Hans Georg Bertram, Material – Struktur – Form. Studien zur musikalischen Ordnung bei Johann Nepomuk David, Wiesbaden 1965): Der erste Satz ist außergewöhnlich als kombinierte Ouvertüren-Sonatenform gebaut mit Einleitung als Exposition [Nb. 1], Fuge als Durchführung, Schlußteil als Reprise. – Der zweite Satz steht in dreiteiliger Liedform: einer Fuge über Thema II in allen Gestalten [Nb. 2], gefolgt von einer freien Durchführung von Thema II – quasi als Rezitativ, schließlich der veränderten Reprise der Fuge vom Beginn des Satzes. – Im Dritten Satz nimmt eine förmlicher „Wiener Walzer“ die Stelle des hier sonst üblichen Scherzos ein: eine Bogenform mit Einleitung [Nb. 3], einem Walzer als Rondo-Fugato und der Wiederholung der Einleitung. – Der Vierte Satz [Nb. 4] besteht aus einer Doppelfuge in der Art eines Rondos mit „drei durchaus unterschiedlichen Kernmelodien von graduell verschiedener Wichtigkeit“ (Rudolf Stephan, 1985), ähnlich wie in Davids 5. Symphonie (1951/53).

Trotz der bei David unerwartet einfach wirkenden musikalischen Faktur jedoch wird das musikalisch-thematische Geschehen wieder von einem Urmotiv beherrscht – im Vergleich mit der Symphonie e-moll op. 18 diesmal nur ein einziges Motiv: *„Die Technik der Entfaltung einer Keimzelle zur Vielfalt aller thematischen Erscheinungen ist zur höchsten Kunst entwickelt. Das Urmotiv der 6. Symphonie besteht aus einer aufsteigenden Sekund mit anschließendem Quartsprung nach oben und erfüllt so den Quintraum. Diese intervallische Folge [beispielsweise] und ihre Umkehrung ergeben in Über-einanderschichtung und Sequenzierung das 1. Thema I und das Thema II. [...] So wenig, wie der Komponist all diese Zusammenhänge bewußt gestaltet haben mag – vielmehr wuchs das Urmotiv wie ein Keim zu den größten thematischen Gebilden –, so wenig erlebt der Hörer*

diese Zusammenhänge des linearen Materials bewußt. Die Einheit in der Vielfalt wirkt jedoch unbewußt und im Unterbewußtsein umso stärker. [...] Die Monothematik der 1. Symphonie und die der 6. Symphonie gleichen sich in der intervallischen Konzeption des Urmotivs bzw. der Urmotive“ (H. G. Bertram, S. 41/42).

Nach Bertram ist die 6. Symphonie der dritten Schaffensperiode Davids zuzuordnen, die ungefähr 1950 einsetzt und in der „die Sublimierung der polyphonen Technik in der Strukturfantasie verwirklicht“ ist. Auf dem Weg etwa zur Verwendung zwölftöniger Themen, wie im 1. Violinkonzert op. 45 (1951/52), „gärt“ es in Davids stilistischer Entwicklung, seine Tonsprache wird zunehmend freier und „expressiver“ bei gleichzeitig verstärkter struktureller Ausarbeitung und Bindung. Davids Jugendfreund Franz Kinzl (1895-1978), Komponist anerkannter Blasmusik, konstatiert: „Der strengen Gebundenheit in der linearen Gestaltung ist eine immer größere Kühnheit gefolgt, die den über den Gesetzen frei entscheidenden Meister zeigt“ (Neue Zeit, Linz, 27.4.1967). „Mit dieser aufgelockerten Gestaltung wird nicht zuletzt der Erlebnissfähigkeit des Hörers mehr Rechnung getragen“ (H. G. Bertram).

Ähnlich wie in seiner 5. Symphonie hat David auch bei seiner Sechsten den Finalsatz nach einigen Jahren (1966) gänzlich neu gefaßt, verbunden mit Änderungen im I. und III. Satz. In einem Brief an seinen Sohn Thomas Christian David vom 18. Dezember 1960 heißt es: „Ich habe in meinem letzten Brief vergessen [zu bitten,] wegen der Schallplatten etwas zu warten. Die Sechste werde ich noch im Finale umarbeiten. Dieser Satz hat [...] zweierlei Stil - symphonisch und konzertant [!]. Das ergibt einen deutlichen Stilbruch, den ich sehr peinlich empfinde und der weg muß. Es ist mir selbst lästig, das Finale nochmals schreiben zu müssen. Wann das sein wird, weiß ich noch nicht, da ich augenblicklich an der

Achten arbeite, zu der ich mir Zeit lassen möchte um sie in allem bestens zu gestalten“ (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung, F 9:1015/16).

Solche Arbeitsdisziplin, die sich an vielen, ja den meisten der Kompositionen Davids bzw. ihrer Entstehungsgeschichte ablesen läßt, ist kennzeichnend für sein unbeirrbar eisernes, stets selbstkritisches Arbeitsethos. Sein Schüler Hans Stadlmair, der zur Zeit der Entstehung der ersten Fassung der Symphonie, Anfang der 1950er Jahre, fast täglichen Umgang mit seinem Lehrmeister pflegte, bezeichnet Davids Lebensauffassung als „Konsequenz einer Berufung [...]“. Die Vehemenz seiner schöpferischen Fantasie war erregend zu beobachten [...]. Alles was er tat, kam aus der Berufung und wurde somit mit aller ihm zur Verfügung stehenden Konsequenz ausgeführt“ (in: 'Ex Deo nascimur' – Festschrift zum 75. Geburtstag Johann Nepomuk Davids. Hg. von Gerd Sievers, Wiesbaden 1970, S. 45).

Bernhard A. Kohl
(Johann-Nepomuk-David-Archiv, Stuttgart)

Das ORF Radio-Symphonieorchester Wien

Das ORF Radio-Symphonieorchester Wien ist ein weltweit anerkanntes Spitzenorchester, das sich der Wiener Tradition des Orchesterspiels verbunden fühlt. Im September 2010 trat Cornelius Meister sein Amt als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter an. Das RSO Wien ist bekannt für seine außergewöhnliche und mutige Programmgestaltung: Häufig wird das klassisch-romantische Repertoire in einen unerwarteten Kontext gestellt, indem es mit zeitgenössischen Stücken und selten aufgeführten Werken anderer Epochen verknüpft wird.

Sämtliche Aufführungen werden im Rundfunk übertragen – insbesondere im Sender Österreich 1, aber auch im Ausland. Seit einigen Jahren kann man zudem sämtliche Konzerte des RSO eine Woche lang nach der Ausstrahlung weltweit übers Internet anhören. Durch eine wachsende Präsenz im europäischen Fernsehen und eine Kooperation mit dem Jugendsender FM4 erreicht das RSO kontinuierlich neue Musikliebhaber/innen. Zahlreiche Fans sind Mitglieder im Verein »Freundin des RSO«.

In Wien spielt das RSO regelmäßig zwei Abonnementzyklen im Musikverein und Konzerthaus, deren Abonnenten-Zahlen zuletzt deutlich gestiegen sind. Darüber hinaus tritt das RSO alljährlich bei großen Festivals im In- und Ausland auf: Enge Bindungen bestehen zu den Salzburger Festspielen, zu den Wiener Festwochen, zum musikprotokoll im steirischen Herbst und zu Wien Modern. Tourneen führen das RSO regelmäßig nach Japan und China, darüber hinaus in die USA, nach Südamerika und zuletzt in die Berliner und Kölner Philharmonie, in die Alte Oper Frankfurt und die Tonhalle Düsseldorf. Seit 2007 hat sich das RSO durch seine kontinuierlich erfolgreiche Zusammenarbeit

mit dem Theater an der Wien als Opernorchester etabliert. Aber auch im Genre der Filmmusik ist das RSO heimisch: Alljährlich dirigieren Komponisten, die mit dem Oscar für die beste Filmmusik ausgezeichnet wurden, das RSO; 2012 spielte das RSO den Soundtrack zum Film »Die Vermessung der Welt« ein.

Zu den Gästen am Dirigentenpult des RSO Wien zählten u. a. Leonard Bernstein, Ernest Bour, Christoph von Dohnányi, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Andris Nelsons, Kirill Petrenko, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Hans Swarowsky, Jeffrey Tate und Simone Young. Als Komponist/innen und Dirigent/innen leiteten u. a. Krzysztof Penderecki, Bruno Maderna, Hans Werner Henze, Ernst Krenek, Luciano Berio und Friedrich Cerha das Orchester. Internationale Solist/innen treten regelmäßig mit dem RSO Wien auf, unter ihnen Renaud und Gautier Capuçon, Martin Grubinger, Hilary Hahn, Patricia Kopatchinskaja, Lang Lang, Sabine Meyer, Heinrich Schiff und Christian Tetzlaff.

Die umfangreiche Aufnahme­tätigkeit umfasst Werke aller Genres, darunter viele Ersteinspielungen von Vertretern der klassischen österreichischen Moderne und österreichischen Zeitgenoss/innen. So entstand die CD-Reihe »Neue Musik aus Österreich« mit Orchesterwerken u. a. von Friedrich Cerha, die Gesamtaufnahme der neun Symphonien von Egon Wellesz, die Orchestermusik von Josef Matthias Hauer und Ersteinspielungen der Musik von Erich Zeisl. 2012/13 erschienen u. a. die 24-teilige CD-Box »my RSO«, Anton Bruckners Vierte Symphonie und Werke von Béla Bartók.

Das RSO Wien hat ein breit angelegtes Education-Programm ins Leben gerufen. Dazu gehören Workshops für Kinder und Jugendliche und die Reihen »Mitten im Orchester«, »RSO Musiklabor« und »Klassische Verführung«. Bereits seit 1997 werden jedes Jahr hochbegabte Musiker/innen in die RSO eigene

Orchesterakademie aufgenommen. Regelmäßig spielt das RSO Wien die Abschlusskonzerte der Dirigentenklassen der Musikuniversität Wien.

Das RSO Wien ging 1969 aus dem Großen Orchester des Österreichischen Rundfunks hervor. Unter seinen Chefdirigenten Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg, Dennis Russell Davies und Bertrand de Billy vergrößerte das Orchester kontinuierlich sein Repertoire und sein internationales Renommee.

<http://rso.orf.at>

Johannes Wildner

Der Österreicher Johannes Wildner ist einer der führenden Dirigenten seiner Generation.

Er studierte in Wien und Parma Dirigieren (bei Karl Österreich, Otmar Suitner und Vladimir Delman), Violine und Musikwissenschaft. Seine Zeit als Mitglied der Wiener Philharmoniker und des Orchesters der Wiener Staatsoper prägte seinen Dirigierstil und sein Musizieren nachhaltig.

Nach ersten Chefpositionen bei der Staatsphilharmonie Košice (Slowakei, 1990–93), an der Prager Staatsoper (1994–95), sowie als Erster Ständiger Dirigent der Oper Leipzig (1996–98) war der promovierte Musikwissenschaftler Johannes Wildner von 1997–2007 Generalmusikdirektor der Neuen Philharmonie Westfalen (die auch das Opernorchester des Musiktheaters im Revier ist). Seit September 2010 ist er Erster Gastdirigent des BBC Concert Orchestra in London.

Als Gastdirigent steht Johannes Wildner regelmäßig am Pult großer Orchester wie des London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra London, der St. Petersburger Philharmoniker, des Russischen Staats-Symphonie-Orchesters, des Sinfonieorchesters des

Bayerischen Rundfunks, des MDR-Sinfonie-Orchesters, der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz in Ludwigshafen, des Deutsche Radiophilharmonie und der Staatsphilharmonie Saarbrücken, der Dresdner Philharmoniker, der Wiener Symphoniker, des ORF-RSO Wien, des Tonkünstler-Orchesters Niederösterreich, des Bruckner Orchesters Linz, des Mozarteum-Orchesters Salzburg, des Orchesters der Arena di Verona, des Orchestra Sinfonica Siciliana in Palermo, des Haydn-Orchesters Bozen-Trient, des Zagreb Philharmonic Orchestra, des Danish National Symphony Orchestra Kopenhagen, des Bergen Philharmonic Orchestra, des Gelders Orkest in Arnheim, des Aarhus Symphony, des National Symphony Orchestra of Ireland, des Orchestre de Bretagne, des New Zealand Symphony Orchestra, des National Symphony Orchestra of Taiwan, des China Philharmonic, des Shanghai Symphony und des Hongkong Philharmonic Orchestras und des Tokyo Philharmonic Orchestra.

Johannes Wildner nahm über 60 CDs, DVDs und Videos auf, darunter die Gesamtaufnahmen von „Die Fledermaus“, „Cosi fan tutte“ für Naxos und ein Live-Mitschnitt von Bizets „Carmen“, Bruckners 3. (in allen Fassungen) und 9. Sinfonie (mit rekonstruiertem 4. Satz). Vier CDs mit Musik von Erich Zeisl, Joseph Marx und Johann Nepomuk David nahm er mit dem ORF-RSO Wien für **cpo** auf; ebenso wie 2010, anlässlich des 200. Geburtstages von Robert Schumann eine Box mit drei CDs für Sony RCA Red Seal mit Robert Schumanns Gesamtwerk für Klavier und Orchester mit dem Pianisten Lev Vinocour und dem ORF-RSO Wien. 2013 erschien bei Warner Classics seine Aufnahme mit Beethovens Violinkonzert (Solist: Alexandra Da Costa) und Beethovens 7. Symphonie mit dem Taipei Symphony Orchestra.

Als gefragter Opern- und Operettendirigent stand Johannes Wildner neben seinen Engagements an der Staatsoper Prag, der Oper Leipzig (TV-Aufzeichnungen

von Mozarts „Hochzeit des Figaro“ und „Cosi fan tutte“) und dem Musiktheater im Revier/Gelsenkirchen (Lulu, Rosenkavalier, Freischütz, Trovatore, Falstaff, etc.) unter anderem auch am Pult der Volksoper Wien (Nacht in Venedig), der Seefestspiele Mörbisch (Wiener Blut), des Metropol-Theaters Berlin (Lustige Witwe, Land des Lächelns), der Wagner-Festspiele in Wels (Tristan und Isolde), des Wiener Sommerfestivals „Mozart in Schönbrunn“ (Don Giovanni, Zauberflöte), des Carinthischen Sommers (Das Martyrium des Hl. Magnus; Maria von Ägypten), der Opernfestspiele St. Margarethen (Don Giovanni); des NCPA in Mumbai (Madama Butterfly), des „Festival de Mayo“ in Guadalajara/Mexico (Fidelio, Madama Butterfly), in Taiwan (Cavalleria Rusticana, I Piacenti); der Oper Halle (Der Fliegende Holländer), des Opernhauses Graz (La Bohème), des Salzburger Landestheaters (Hänsel und Gretel; Entführung aus dem Serail), der Nationaloper Bratislava (Trovatore), des Brünner Nationaltheaters (Tosca), des Kroatischen Nationaltheaters Zagreb (Don Giovanni, Carmen), der Arena di Verona (Carmen), des New National Theaters Tokyo (Die Fledermaus) sowie des Teatro Carlo Felice in Genua (Die Zauberflöte 2011 und Le Nozze di Figaro 2014).

2013/14 dirigiert Johannes Wildner u.a. das Hongkong Philharmonic, das Shanghai und das Guangzhou Symphony Orchestra, die Wiener Symphoniker, die NÖ Tonkünstler, das Orchestra Sinfonica Siciliana, das Svetlanov Orchester in Moskau, das Haydn-Orchester Bozen und das Orchester des Teatro Carlo Felice in Genua. Neben einer Reihe von Projekten im Rahmen seiner Funktion als Erster Gastdirigent des BBC Concert Orchestra in London steht auch eine regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Wiener Johann Strauss Orchester.

Johann Nepomuk David's way to the symphony

It must have been around the year 1920 that Johann Nepomuk David gave a special gift to his culturally-minded friend and patron Dr. Wilhelm Gärtner, who had just settled in Linz as a freshly installed teacher at the local grammar school. The gift was Richard Specht's lengthy biography of Gustav Mahler, with a large appendix of tables. The zealous twenty-two-year-old elementary school teacher had once proudly proclaimed his ownership of the book by writing „Johannes David 1917,“ and, hungry for knowledge, he soon devoured it. (The book had appeared in print for the first time in 1913, two years after Mahler's untimely death.)

David was born on 30 November 1895 in Eferding on the Danube, a town mentioned in the German medieval epic *Das Nibelungenlied*. He was the fourth of nine children born to the town secretary. In the seminal year of 1920 Hans David (as he then called himself) wrote out a Symphony in D major for full orchestra. The autograph score, with the beginnings of a choral finale, has survived, as have most of the works later listed in Gärtner's posthumous estate (Johann Nepomuk David Archive, Dr. Bernhard A. Kohl Collection, Stuttgart). His next large-scale work, the Symphony in E minor (*Media vita in morte sumus*) for full orchestra, op. 6 (1922), dedicated to Dr. Gärtner, has come down to us in its original handwritten orchestral material. By now David was the music director of Gärtner's „Art Bureau“ in the State Office for Public Education in Linz and could cultivate his talents as a conductor and pianist. Initially he had called this symphony his „First“ and premiered it in 1923 with the orchestra of the Linz Musikerbund (the theater orchestra). The bold work caused a stir among the audience, and David

achieved his first truly significant success as a composer (before then his prolific output had largely consisted of lieder, choral pieces, and a bit of chamber music, none of which was capable of drawing attention). From now on he annually turned out large-scale works in rapid succession. The year 1923 witnessed his „second,” the *Symphony for Chamber Orchestra* (op. 8), dedicated to his future wife Berta Eybl. At the end of the same year he started work on *Triple Fugue and Passacaglia* for orchestra. Before then he completed a *Symphonic Prologue* for large orchestra (spring 1924), followed by the *Third Symphony (Sinfonietta)*, which he completed in September 1924, probably by reworking his *Triple Fugue and Passacaglia*. All three works have disappeared or were destroyed. A short while later David himself tersely summed up this Expressionist phase in his career: „My first creative period was concerned with the expression obtainable from sonata form, the second with that obtainable from fugue. [...] The orchestra expresses feeling, the organ expresses law” (letter of 23 July 1931 to Friedrich Högnér). Nonetheless, in summer 1924 he produced a *B-A-C-H Suite* for chamber orchestra (without opus number) consisting of a prelude, fugue, and chaconne. It was reworked into a *Concerto Grosso on the Name of Bach* for small orchestra in spring 1925 and dedicated „in veneration to Professor Dr. Ernst Kurth” for his epochal study of style and technique in Bach’s linear counterpoint (Berne, 1917). The years preceding 1925 also found David composing many other pieces that still await publication and were later withdrawn. Among them are a clarinet quintet, string quartets, sacred and secular choral music (including two Mass settings), and lieder.

1920, the year that marked the onset of David’s voluminous orchestral oeuvre, also found him immersed in a deep study of Bach’s *Art of Fugue*. He is also known

to have studied the *Well-Tempered Clavier* from 1915 on. It is here that we find the roots of his intrinsically contrapuntal style; Bach’s music led perforce to his own identity. By the time he reached the age of thirty in 1925 his views on music had fundamentally changed: „Bach is music’s greatest miracle,” he wrote in July 1923 in an essay on Anton Bruckner (*Südmark-Kalender*, Graz, 1924). Yet for David, counterpoint was not only a compositional method but a „musical manifestation of a theocratic principle,” to which he added: „If music fails to reach an audience, it is not alive. Everything I write, bar none, is intended for an audience” (conversation with Kurt Honolka, *Musica* 8, 1954, pp. 115 and 117). That David’s name has been associated with the great symphonist Bruckner has to do with some common threads in their biographies, particularly David’s years as a choirboy at St. Florian’s (1906–09). But his relations to Bruckner seem to have deepened from the day he was allowed to view the master’s face in the crypt of the abbey church on the tenth anniversary of Bruckner’s death (even at an advanced age David spoke in awe of this event). In consequence, the musical and spiritual influence of his mentor, the abbey’s priest and music director Franz Xaver Müller (1870–1948), became almost overwhelming. Only from 1915 on was David gradually able to escape it. Müller, though not himself a Bruckner pupil, had met the composer personally and was greatly influenced by him. In a lengthy but largely ignored essay on Bruckner’s work and personality, published in *Südmark-Kalender* (Graz, 1924), David referred to his great forbear as „a riddle, a conundrum,” adding that „a long and final zeitgeist arose with him for the last time, unaffected and forthright” (pp. 113–17). In April 1924, David conducted Brahms’s Fourth and Bruckner’s Seventh at a single concert in Linz. It transpires that traces of Brahms

can likewise be found in his orchestral language. From his years in Leipzig (1934–45), where he drew acclaim with his exemplary performances of Bruckner, students have borne witness to his unbounded admiration for his elder countryman. However, much later he admitted that Bruckner had „meant a lot to me earlier, but only in passing“ (conversation with Kurt Honolka, *Stuttgarter Nachrichten*, 28 November 1970). David had probably formed an acquaintance with Gustav Mahler’s symphonic masterpieces while still at St. Florian’s. We are led to this assumption by several Mahler scores in the posthumous estate of Franz Xaver Müller, who noted in his diary: „Linz: Heard a Mahler rehearsal“ (16 January 1907) and „Mahler concert in Linz, tickets tripled in price. [Mahler gets 1000 crowns [...]] I wasn’t at the concert!“ (20 January 1907). A copy of Rückert’s poem *Ich bin der Welt abhanden gekommen* in David’s hand, dated 1917, bears witness to his knowledge of Mahler’s lieder. David’s idea of incorporating one of his existing lieder into purely instrumental surroundings, as in the slow movement of his Second Symphony, doubtless came from Mahler. But the fact that he parted with his copy of Specht’s biography in 1920 suggests that his study of Mahler had reached an end, unlike the symphonic genre itself, which continued to pose a challenge.

In the years around 1917, David was fascinated by Arnold Schoenberg, whom he visited several times in Vienna in 1922–23. As we know from Alban Berg, Schoenberg demanded that „every one of my pupils should have written a symphony“ (letter of 9 July 1913 to Schoenberg). Generally speaking, this loftiest of musical genres, into which the young David had almost precipitously plunged, demanded a distinct, stylistically authentic response. The symphony soon occupied a central position in David’s output, as it did

for his two great predecessors. David’s contribution to the genre follows in the footsteps of Bruckner, Brahms, Mahler, and, incidentally, Max Reger; but instead of embracing the previously *de rigueur* dialectical sonata-allegro form, he pursued the „monothematic symphony,“ in which all the musical events are based on a single motivic germ-cell from which the musical fabric evolves. The roots of this consistently monothematic method lie in his thorough study of Bach. Through his contact with Schoenberg around 1922–23, he learned about the recently devised method of „composing with twelve notes related only to each other“ (i.e. linear tone-rows), which surely convinced him of the rightness of his chosen path. Hans Heinz Stuckenschmidt expressed this as follows: „His themes often reflect their components in the manner of mirror images; they turn back on themselves in retrograde, answer an ascending crystalline structure of notes symmetrically with a descending one, or unexpectedly introduce procedures that allow the intervals to dilate and contract almost mechanically, as if a musical fan were opening and closing. [...] None of David’s works gives a formulaic answer to the question of symphonic form [...], but in their highly ramified subdivisions they resemble Bruckner’s profusion of ideas“ (*Johann Nepomuk David*, Wiesbaden, 1965, pp. 19 and 23). David’s symphonies also recall Bruckner in their broad-breathed form, quiet solemnity, restrained earnestness, and occasionally in their themes and moods, their adherence to an „elevated style“ (rarely an inclination to monumentality, but a natural penchant for Baroque forms and techniques), and their avoidance of everything personal. Finally, his precise yet unconventional understanding of Bruckner proves to be equally central to his concept of a monothematic symphony, for which there were no historical precedents. It need hardly be stressed that this sort of compositional

approach demands active participation in the musical events from the listeners, who must focus intently on the musical fabric. Only by doing so will they be moved by the deep spiritual essence of this music.

**J. N. David: Symphony [No. 1] in A minor,
op. 18 (DK 333)**

"Dear Doctor: Tomorrow, Saturday, I will take the liberty of visiting you at the Breitkopf building some time around noon, and ask you kindly to receive me. I have finished a symphony, whose score I will be so bold as to present to you with the request that you give it your consideration on occasion. With best regards, your ever-grateful Joh. Nep. David."

With these lines of 23 April 1937, David announced the completion of his most recent orchestral work to the confidential clerk of the Breitkopf & Härtel publishing house (reproduced with kind permission of the Breitkopf & Härtel Archive). Now forty-two years old, David was only slightly younger than Brahms and Bruckner when they published their own first symphonies. The somewhat obsequious tone of his brief message (a quality reminiscent of Bruckner) clearly betrays the writer's Austrian origins. Fittingly, Johann Nepomuk David's A-minor Symphony is "filled with a fresh, vital, and immediate musicality" and stands out with "rich colors" reflecting a "radiant life" (Wolfgang Steinecke, reviewing the 1938 première for the *Münsterscher Anzeiger*). David started work on the composition in November 1936 and completed the score in April 1937. The autographs of both the first draft and the fair copy perished in the flames of World War II.

The interval of a fourth forms the underlying germ-cell of all the motivic and thematic relations in the

symphony and constitutes the dominant element in all four of its movements [Ex. 1]. In dual contrast with an "arch motif," the work opens with a Dorian melody prepared by "Brucknerian" bass pizzicatos [Ex. 2]. The symphonic form evolves in a thoroughly traditional classical style with large forces (four horns, two trumpets, three trombones, three timpani, glockenspiel, harp, and strings). An introduction and transition [Ex. 3] are followed first by a fugato and then by a statement of the second theme [Ex. 4]. To quote the composer's own analysis for the program booklet of the première, "In the middle of the movement is a 'chorale prelude' based on the Dorian cantus firmus, which is given new contrapuntal voices in canon" (J. N. David, program note for the 1938 première, from which the music examples reproduced in facsimile are also taken). Here David "utilizes" purely contrapuntal devices to obtain the form, not in an arbitrary act of will, but as a crucial expressive resource. Yet the still solid tonality (this is the only symphony for which he specified a key in the title) seems emancipated from the strictures of cadential harmony. Diatonicism predominates, but it is freely employed both vertically and horizontally. It should be recalled that David had already outgrown the artistic debates on the late-romantic Expressionism of, say, Arnold Schoenberg (and on Impressionism). Nevertheless, he doubtless benefited from his experiences with the dodecaphonic method and absorbed it creatively into his own musical thought, whose spiritual center hinges chiefly on Josquin Desprez and, above all, on Johann Sebastian Bach.

"In the second movement, the Dorian melody appears three times in sharp rhythmic garb, with simple homophony at the beginning, canon between descant and bass in the middle, and a three-voice canon in augmentation at the end. In between, new episodes are separately developed and elaborated" [Exx. 5

and 6]. What the composer here analyzes in almost abstract terms is nothing more than the time-honored „bar form“ with double antecedent and consequent (two *Stollen* and *Abgesang*). „The third movement, a scherzo, employs the Dorian melody in 5/8 meter [as in Tchaikovsky's *Pathétique*], placing it in counterpoint with the motif [Ex. 7]. The final motif of the above example attains greater importance in the development section, dominating the piece as an ostinato bass [Ex. 8] above which the scherzo unfolds in its two themes. The trio is a simple, homophonically conceived melody which is left undeveloped, forming a moment of tranquility between the solo sections.“

The work's final movement presents a powerful architectural escalation that brings about the union of all previously developed themes and motifs. Yet despite the many astonishing contrapuntal ploys, the texture remains surprisingly translucent. The French composer Jean Absil, writing in 1938, found the finale „full of fire“ and praised the monothematicism that David introduced to the genre as a „quality of extraordinarily high value.“ Absil specifically singles out the „shrewd deployment of timbres“ (*La revue internationale de musique* 1, 1938, p. 129): „The finale takes the form of a rondo with three themes. The first theme [Ex. 9] is garlanded with counter melodies that achieve signal importance in the episodes. The second theme [Ex. 10] is related to the second theme of the opening movement [Ex. 4]. The rondo's third theme is introduced as a fully-fledged fugue and has its forebears in the transitional group of the opening movement [Ex. 3]. The third theme [Ex. 11] is mirrored in invertible counterpoint at every interval. The coda of the final movement again presents motifs from the Dorian main melody, so that, in the end, the three themes of the rondo, the counterpoint of the rondo's fugue, the Dorian melody, and the ostinato bass

architecturally interlock“ (J. N. David).

Incidentally, David had consistently applied this sort of monothematicism (thematic unity) already in his five-movement *Partita for Orchestra* (completed in 1935), long one of the most frequently performed contemporary orchestral works in Germany. (It was premiered in Leipzig in October 1936, with Hermann Abendroth conducting the Gewandhaus Orchestra.) „David the symphonist,“ wrote Siegfried Goslich in the *Festschrift* for David's seventy-fifth birthday (Wiesbaden, 1970, p. 116), „begins by thinking in terms of tonal harmony.“ But with the A-minor Symphony (and its successors) he created „a new spiritual interpretation“ of the genre, „the legitimate regeneration of the contemporary symphony on the basis of counterpoint“ (Wolfgang Steinecke, newspaper clipping, 25 January 1938).

After its premiere, given by the Münster City Orchestra under Hans Rosbaud on 19 January 1938, the symphony was proclaimed to have „great intellectual profundity“ (Else Bauer, *Zeitschrift für Musik* 105, 1938, p. 646). Further performances followed that same year in Baden-Baden (G. E. Lessing), Leipzig (H. Abendroth), and Breslau, always with „lively success“ and accompanied by „storms of applause“ (Hermann Heyer, *Neue Leipziger Zeitung*, 5 June 1938). In 1939 it was given in Bremen (H. Schnackenburg) and Birmingham, in 1940 in Berlin (F. Zaun), and in 1942 in Danzig (R. Schulz-Dornburg). The composer dedicated the work to his wife Berta, an accomplished pianist with whom he critically examined most of his compositions at the piano to the end of his days.

In October 1934, David escaped the culturally (and above all musically) arid Upper Austrian town of Wels by succeeding Kurt Thomas at the Leipzig Institute of Church Music – an institution attached to the Saxon State Conservatory. The institute enjoyed an excellent

reputation as an educational facility and attracted many students from Germany and abroad. While teaching at the Catholic public school in Wels, David had achieved lasting success with the Bach Choir that he himself founded in 1926, and he also functioned as organist at the Protestant Christuskirche. His educational and artistic activities in Leipzig now took place on a much higher plane: his staunch self-confidence as a composer. He earned his „daily bread“ by teaching theory and composition and by heading the four church choirs of the State Conservatory (reorganized as a Musikhochschule in 1941). One of the tragedies of his life was that so many highly gifted young composers from his school lost their lives in the butchery of the war. He drew attention with his regular choral performances (both a *cappella* and with orchestra) and conducted his Second and Third Symphonies himself in, respectively, Linz (1939) and Leipzig (1943).

In 1937, the year in which he completed his A-minor Symphony, David found himself at the pinnacle of artistic recognition. He even enjoyed a certain degree of popularity: in October, for example, his music formed the centerpiece of the multi-day Festival of German Protestant Church Music in Berlin and was rousinglly received. Works by students from his composition class were presented at a separate concert in December. Finally, he was so highly regarded as a teacher of composition (not only abroad) that no less a figure than Paul Hindemith proposed him as his successor at the Berlin Musikhochschule in 1938 (David ultimately turned the position down).

Karl Straube, the music director of Leipzig's Thomaskirche, though initially hesitant in his support for David's Leipzig appointment, wrote to Professor Dr. Wilibald Gurlitt on 24 January 1942: „It is a mistake to assume that the compositional artistry of David's

music is the result of rational calculation. His personal style already finds expression in his unpublished earliest works [...]. Future generations will feel the inner wealth of David's art with greater immediacy than his contemporaries“ (*Briefe eines Thomaskantors*, Stuttgart, 1952, pp. 135–36).

J. N. David: Symphony No. 6, op. 46 (DK 468/550)

Dates of composition:

Version 1: June 1952 and July–September 1953
(outline)

Version 2: May–June 1954 (fair copy in full score)

Version 3: July 1966 (changes in movts. 1–2 and new finale)

Première of Version 2: Vienna, 22 June 1955, Vienna SO, cond. Nino Sanzogno (International Music Festival), dedicated to „the Vienna Konzerthaus Society on its 40th anniversary“

Première of Version 3: Linz, 24 April 1967, Lower Austrian Tonkünstler Orchestra, cond. Thomas Christian David

Asked for an introduction to his symphony, David published a revealingly cursory note in the enlarged fourth edition of *Reclams Konzertführer Orchestermusik*, ed. Hans Renner (Stuttgart, 1959), p. 754: „This symphony has a main theme that is festive and exhilarating at every turn. Movement 1: a prelude with ritual momentum. Movement 2: an adagio with personal significance. Movement 3: a Viennese waltz. Movement 4: a festive double fugue.“

Indeed, “festive and exhilarating” are the most striking features of this vibrant and musicianly piece, which is anything but miserly in its wealth of color. One critic noted that “the magnificence of the thematic development and the command of form almost pale before the momentum of the symphonic writing and the sensation of the sound. [...] David reveals himself to be the legitimate heir to Bruckner with a genuinely Austrian musical gusto” (Franz Lettner, *Linzer Tagblatt*, 26 April 1967). The third movement, a „learned” tribute to the „Viennese waltz,” automatically conjures up the ecstatic sound of Richard Strauss’s *Rosenkavalier*. David refrains from specifying a key in the title, but it may be assumed that D forms the symphony’s tonal center, even if constantly called into question by modulations and densely expressive harmonies.

Here is a formal outline of the entire symphony, taken from Hans Georg Bertram’s *Material – Struktur – Form: Studien zur musikalischen Ordnung bei Johann Nepomuk David* (Wiesbaden, 1965):

„The first movement is unusually constructed in a hybrid overture *cum* sonata form, with an introduction as exposition [Ex. 1], a fugue as development, and a concluding section as recapitulation. The second movement is laid out in a tripartite arch form: a fugue on Theme 2 in every transformation [Ex. 2], followed by a free development of Theme 2 in the manner of recitative, and ending with a varied reprise of the fugue from the opening of the movement. In the third movement, a proper ‘Viennese waltz’ takes the place of the customary scherzo: an arch form with introduction [Ex. 3], a waltz as a rondo-fugato, and the repeat of the introduction. The fourth movement [Ex. 4] consists of a double fugue as a sort of rondo with ‘three highly distinctive core melodies of gradually differing importance’ (Rudolf Stephan, 1985), as in David’s Fifth Symphony.”

Despite the (unusually for David) seemingly simple musical fabric, the musical and thematic events are again dominated by a primal motif, though this time, unlike the A-minor Symphony (op. 18), it is a single motif:

„The technique of developing a germ-cell into a full panoply of thematic forms here reaches the pinnacle of artistry. The primal motif of the Sixth Symphony consists of an ascending 2nd followed by an upward leap of a 4th, thereby filling the space of a 5th. It is this succession of intervals and its inversion, superposed and combined in sequence, that generates the first and second themes. [...] Just as the composer may have been little aware of all these relations (on the contrary, the primal motif grew into the larger thematic entities like a budding plant), the listener does not consciously perceive these relations in the linear material. However, unity in diversity works unconsciously and is all the more forceful in the subconscious. [...] The monothematicism of the First Symphony resembles that of the Sixth in the intervallic conception of the primal motif or motifs” (H. G. Bertram, pp. 41f.).

According to Bertram, the Sixth Symphony should be assigned to David’s third period, which began roughly in 1950 and brought about „the sublimation of contrapuntal technique in his structural imagination.” En route to using twelve-tone themes, as in his First Violin Concerto, op. 45 (1957), David’s stylistic evolution „seethed,” making his idiom increasingly more free and „expressive” while strengthening its structural elaboration and cohesion. David’s boyhood friend Franz Kinzl, a noteworthy composer of wind music, claimed that „the rigorous cohesion of the linear design is followed by a growing boldness, revealing a master who freely transcends the rules” (*Neue Zeit*, Linz, 27 April 1967). „Not least of all,” notes Bertram, „this

relaxed design does greater justice to the listener's capacities of perception."

Much as in the Fifth Symphony, David wrote an entirely new finale after a lapse of a few years (1966) and made alterations to movements 1 and 3. This manner of composing, evident in most of his compositions and their gestation, is typical of his resolute and always self-critical work ethic. His pupil Hans Stadlmair, who saw his teacher almost daily during the gestation of the symphony in its first version, referred to David's attitude toward life in the early 1950s as „the consequence of a professional calling [...]. The vehemence of his creative imagination was thrilling to watch [...]. Everything he did came from his calling and was thus carried out with all the rigor and consequence at his command" (*Ex Deo nascimur: Festschrift zum 75. Geburtstag Johann Nepomuk Davids*, ed. Gerd Sievers, Wiesbaden, 1970, p. 45).

Bernhard A. Kohl

Johann Nepomuk David Archive, Stuttgart

Translated by J. Bradford Robinson

ORF Vienna Radio Symphony Orchestra

The ORF (Austrian Radio and Television) Vienna Radio Symphony Orchestra is a top orchestra of world renown; the orchestra defines itself in the Vienna orchestral tradition. Cornelius Meister took over as Principal Conductor in autumn 2010. Since its creation the orchestra performed and recorded many contemporary works together with seldom-performed or unjustly forgotten works. Providing the ORF with recordings is a key objective of the Radio Symphony Orchestra. In addition, the orchestra is internationally represented in top-quality foreign radio stations, TV-Shows and Internet-projects.

The ORF Vienna Radio Symphony Orchestra emerged from the former Austrian Radio Orchestra in 1969; it has since made its mark as one of Austria's most versatile orchestras. Under its Principal Conductors, Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg, Dennis Russell Davies and Bertrand de Billy it has steadily extended its repertoire from Pre-classical to the Avant-garde.

The ORF Vienna Radio Symphony Orchestra has its regular place in the Vienna concert season, with subscriptions both in the Wiener Musikverein and in the Wiener Konzerthaus halls. It also performs regularly at major festivals at home and abroad; here it must suffice to mention close ties with the Salzburg Festival, the Vienna Festival, musikprotokoll im steirischen herbst as well as Wien Modern. Since 2007, the Vienna RSO has also established itself as an opera orchestra through regular performances at the Theater an der Wien. Extensive touring activities take the Vienna RSO to Japan, China, the USA, to South America and all over Europe: amongst others Berliner Philharmonie, Kölner Philharmonie, Tonhalle Düsseldorf and Alte Oper Frankfurt. Leonard Bernstein, Ernest Bour, Christoph von Dohnányi,

Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Andris Nelsons, Kirill Petrenko, Giuseppe Sinopoli, Hans Swarowsky, Ingo Metzmacher and Simone Young have all conducted the Vienna RSO; amongst others, Krzysztof Penderecki, Bruno Maderna, Hans Werner Henze, Ernst Krenek, Luciano Berio, Friedrich Cerha, Kurt Schwertsik, HK Gruber, Beat Furrer, Johannes Kalitzke, Emilio Pomarico and Matthias Pintscher have collaborated with the orchestra as conductor and composer as well as numerous Oscar winners performing their own movie music compositions with the Vienna RSO.

International soloists performing regularly with the Vienna RSO include Lang Lang, Hilary Hahn, Renaud and Gautier Capuçon, Ivo Pogorelich, Isabelle Faust, Martin Grubinger, Patricia Kopatchinskaja, Christian Tetzlaff, Sabine Meyer, Pascal Rogé, Ernst Kovacic, Heinz Holliger, as well as Friedrich Gulda, David and Igor Oistrach, Elisabeth Leonskaja and Heinrich Schiff.

The orchestra's considerable recording repertoire for the ORF and for international CD publication covers a wide range of works: several first recordings of works from the Classic Austrian Modern repertoire, as well as contemporary Austrian works. A 24-CD box performed by the Vienna RSO and presented by *Österreich 1* gives a voluminous overview of more than 40 years of concert and production experience.

The Vienna RSO has recently initiated a major youth programme; this includes special workshops for children and young people like "Mitten im Orchester" and "RSO Musiklabor" together with the continuation of the series "Klassische Verführung". In 1997 the orchestra founded its own Orchestral Academy which aims at encouraging and training future professionals. The Vienna RSO performs regularly at the annual final concerts for the Conducting Classes of the Vienna Music University.

<http://rso.ORF.at>

Johannes Wildner

Johannes Wildner is one of the leading conductors of his generation. Born in Austria, he studied conducting (with Karl Österreichler, Otmar Suitner, and Vladimir Delman) as well as violin and musicology in Vienna and Parma. His conducting style bears the lasting influence of the years he spent in the Vienna Philharmonic and the Vienna State Opera Orchestra.

After serving as principal conductor of the Košice State Philharmonic (Slovakia, 1990–93) and the Prague State Opera (1994–95), and as first permanent conductor of the Leipzig Opera (1996–98), Wildner, a musician with a doctorate in musicology, was appointed general music director of the New Westphalian Philharmonic, which he served from 1997 to 2007 (it also functions as the opera orchestra of the Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen). Since September 2010 he has been the principle guest conductor of the BBC Concert Orchestra in London.

Wildner regularly makes guest appearances with such leading orchestras as the London SO, the Royal Philharmonic (London), the St. Petersburg Philharmonic, the Russian State SO, the Bavarian RSO, the Leipzig RSO, the State Philharmonic of Rhineland-Palatinate (Ludwigshafen), the German Radio Philharmonic, the Saarbrücken State Philharmonic, the Dresden Philharmonic, the Vienna SO, the Austrian RSO (Vienna), the Lower Austrian Tonkünstler Orchestra, the Linz Bruckner Orchestra, the Salzburg Mozarteum Orchestra, the orchestra of the Arena di Verona, the Orchestra Sinfonica Siciliana (Palermo), the Haydn Orchestra (Bolzano-Trient), the Zagreb Philharmonic, the Danish National SO (Copenhagen), the Bergen PO, the Gelders Orkest (Arnhem), the Aarhus Symphony, the National Symphony Orchestra of Ireland, the Orchestre

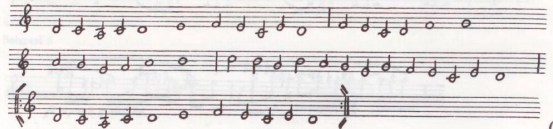
de Bretagne, the New Zealand SO, the National Symphony Orchestra of Taiwan, the China Philharmonic, the Shanghai Symphony, the Hong Kong PO, and the Tokyo Philharmonic. He has recorded more than sixty CDs, DVDs, and videos, including complete recordings of *Die Fledermaus* and *Così fan tutte* for Naxos and live recordings of Bizet's *Carmen* and Bruckner's Third (in all versions) and Ninth (with reconstructed finale). Four CDs with the music of Erich Zeisl, Joseph Marx, and Johann Nepomuk David were recorded for **cpo** with the Austrian RSO (Vienna), as were a boxed set of three CDs containing Robert Schumann's complete works for piano and orchestra, recorded with pianist Lev Vinocour and the Austrian RSO for Sony RCA Red Seal to celebrate the composer's bicentennial (2010). In 2013 Warner Classics released his recording of Beethoven's Violin Concerto (with Alexandre Da Costa) and Beethoven's Seventh Symphony, both with the Taipei Symphony Orchestra.

Wildner has always devoted an important part of his activity to opera and operetta. In addition to his tenures at the Prague State Opera, the Leipzig Opera (TV recordings of Mozart's *Marriage of Figaro* and *Così fan tutte*), and the Musiktheater im Revier (*Lulu*, *Rosenkavalier*, *Freischütz*, *Il Trovatore*, *Falstaff*, and others), he has also appeared regularly at the Vienna Volksoper (*A Night in Venice*), the Mörbisch Operetta Festival (*Wiener Blut*), Berlin's Metropol Theater (*Merry Widow*, *Land of Smiles*), the Wels Wagner Festival (*Tristan und Isolde*), the Vienna Summer Festival „Mozart in Schönbrunn“ (*Don Giovanni*, *Magic Flute*), the Carinthian Summer (*The Martyrdom of St. Magnus*, *Mary of Egypt*), the St. Margarethen Opera Festival (*Don Giovanni*), the Mumbai National Centre for the Performing Arts (*Madame Butterfly*), the Festival de Mayo in Guadalajara, Mexico (*Fidelio*, *Madame*

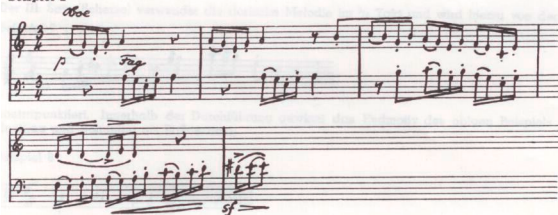
Butterfly), Taiwan (*Cavalleria Rusticana*, *I Pagliacci*), the Halle Opera (*Flying Dutchman*), the Graz Opera (*La Bohème*), the Salzburg State Theater (*Hänsel und Gretel*, *Abduction from the Seraglio*), the Bratislava National Opera (*Il Trovatore*), the Brno National Theater (*Tosca*), des Croatian National Theater in Zagreb (*Don Giovanni*, *Carmen*), the Arena di Verona (*Carmen*), the New National Theatre in Tokyo (*Die Fledermaus*), and the Teatro Carlo Felice in Genoa (*Magic Flute*, 2011; *Marriage of Figaro*, 2014).

In the 2013–14 season Wildner will conduct such orchestras as the Hong Kong Philharmonic, the Shanghai and Guangzhou SOs, the Vienna Symphony, the Lower Austrian Tonkünstler Orchestra, the Orchestra Sinfonica Siciliana, the Svetlanov Orchestra (Moscow), the Haydn Orchestra (Bolzano), and the orchestra of the Teatro Carlo Felice in Genoa. Besides a series of projects with the BBC Concert Orchestra in London, where he serves as principal guest conductor, he also works on a regular basis with the Vienna Johann Strauss Orchestra, most recently with a highly successful tour of Mexico (November 2013) and with an annual tour of Japan.

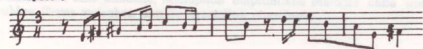
Beispiel 1



Beispiel 2



Beispiel 3



Beispiel 5

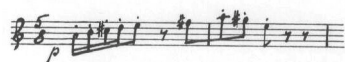


und

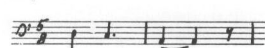
Beispiel 6



Beispiel 7



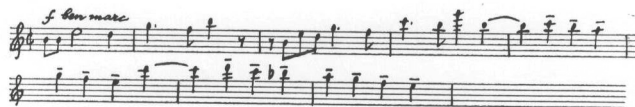
Beispiel 8



Beispiel 9



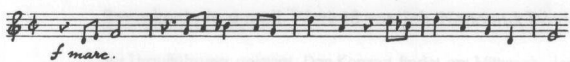
Beispiel 9



Beispiel 10



Beispiel 11



Symphony No. 6, Nb. 1

I Allegro

Fl. Ob.
Klar. *p*

Str. *f* Horn *f* + Pos. *f*

Kl. Tr. *p*

270 Takte

Nb. 2

II Adagio

con sordino

VII *p*

Viola con sordino

p

143 Takte

Nb. 3

III Wiener-Walzer

Kl. Tr. *pp*

Klarinette *pp*

Viola *pp*

V.I *p* *repressivo*

V.II *pizz.* *f*

Takt 12

371 Takte

Nb. 4

IV Allegro

Flöte
Klar.
V.III

V.III *f* *breit gestrichen*

Hörner *f*

Fag. + Vc. + Kb.

344 Takte



Johannes Wildner (Photo ©: www.lukasbeck.com.)

cpo 777 741-2