

cpo

BRUCKNER 8
VENZAGO
KONZERTHAUSORCHESTER BERLIN



Mario Venzago (© Photo: He Qi)

Anton Bruckner (1824–1896)

Symphony No. 8 in C minor

(version of 1890)

1	Allegro moderato	14'46
2	Scherzo. Allegro moderato	14'26
3	Adagio: Feierlich langsam; doch nicht schleppend	24'44
4	Finale: Feierlich, nicht schnell	21'27

T.T.: 75'26

Konzerthausorchester Berlin
Mario Venzago

Mario Venzago: Der andere Bruckner

Warum eine neue Gesamtaufnahme? Bekennnis eines „Bruckner-Dirigenten“

Anton Bruckner hat die meisten seiner Sinfonien in verschiedenen Fassungen vorgelegt. Diese sind heute sorgfältig publiziert, bewertet und allgemein bekannt. Ist die Unumstrittenheit des gesicherten Bestandes der Grund, warum sich viele heutige Aufnahmen nicht mehr wirklich eklatant voneinander abheben, zumindest im Vergleich mit den bestürzend unterschiedlichen Lesarten früherer Bruckner Exegeten?

Intention und Anspruch

Diese neue Aufnahme soll darlegen, dass Bruckner nicht „neun (bzw. 10) Mal die gleiche Sinfonie geschrieben hat“, sondern dass jede einzelne ihre unverwechselbare Aussage hat, für die der Komponist stets neue musikalische Prinzipien und ein stets wechselndes Klangbild erfand. Es war deshalb mein Wunsch, jeder Sinfonie ein spezifisches Orchester ganz unterschiedlicher Größe, Kultur und Tradition zuzuordnen. Nicht das Gleiche sollte manifestiert werden, sondern das so wunderbar Unterschiedliche.

Alle Orchester spielen und klingen ganz verschieden. Das unterstreicht, dass Bruckner selbst seine 10 Sinfonien in einem Zeitraum von 27 Jahren geschrieben hat, einer Spanne, in der sich der Komponist wie auch das Instrumentarium des romantischen Orchesters spektakulär entwickelt hatten. So bildet die Vielfalt der Orchester Bruckners eigene Bedingungen ab. Möglichst nichts sollte dabei unreflektiert übernommen, sondern

alles sollte auf der Basis gesicherter Erkenntnisse historisch informierten Musizierens neu und gegebenenfalls anders entwickelt werden.

Akribie der Interpretationsvorschriften

Mahler, Schönberg und Ravel sind die Komponisten, die ihre Partituren mit unübertrefflicher Akribie bezeichnet haben. Mahler, selber ein weltberühmter Dirigent, ist dabei am weitesten gegangen und hat die Partituren seiner eigenen Werke nicht nur mit unzähligen agogischen und sonstigen Interpretationsvorschriften gespickt, sondern warnt die Ausführenden allenthalben auch schriftlich vor „Eilen“ und „Schleppen“ und anderen sich einschleichen könnenden Ungenauigkeiten. Darüber hinaus wurde jede einzelne Stimme gesondert und individuell artikulatorisch und dynamisch für den Gebrauch eingerichtet. Allerdings – und hier liegt die Crux solch penibler Vorschriften – beziehen sie sich ausnahmslos auf die Instrumente und den spieltechnischen Standard der Zeit der Komposition.

Um die Mahlersche Dosierung heute zu treffen, müsste man sich am Volumen und an den technischen Möglichkeiten und Mängeln der historischen Instrumente orientieren und die ganzen Anweisungen auf das heutige Instrumentarium übertragen. Man müsste konsequenterweise die Werke neu arrangieren, so wie das Mahler selbst bei vielen Werken anderer Komponisten getan hat. Die genaue Notation Mahlers läuft also Gefahr, bei textgetreuer Ausführung den Intentionen des Komponisten unter Umständen diametral zuwider zu laufen. Schon Adorno hatte festgestellt, dass die genaueste Notation zugleich auch die ungenaueste sei.

Zeitgeschmack und Mode

Bedenkenswert scheint mir die Überlegung, dass solch besessenes Fixieren durch den **Komponisten** diesen auch zu einem der geltenden Mode ausgesetzten **Interpreten** macht. Gehen wir mit Fug davon aus, dass z.B. Beethovens durch das Metronom definierte Tempi immanent zur Komposition gehören, dass also das Tempo der „Eroica“ nicht dem Zeitgeschmack nachempfunden und verpflichtet, sondern wesentlicher Teil der Komposition (und also nicht der Aufführung) ist, so gilt solches für andere Komponisten nur selten im gleichen Masse. Ist der Komponist als schöpferischer Geist irgendwie zeitlos, nicht der Aufführungsmode verpflichtet, so verliert er diese Autorität, wenn er zum Interpreten seiner eigenen Werke wird. – Da ist er nämlich genauso Kind seiner Zeit. Welche Anweisungen in einer Partitur sind also Teil der Komposition, welche „nur“ der Interpretation und somit dem Wandel des Geschmacks unterworfen?

Das Fehlen von Vorschriften

Bei Bruckner stellt sich die Frage anders herum. Der Komponist hat seinen Partituren fast keine Metronom- und sonstigen Aufführungsangaben eingeschrieben und sich auch dynamisch nur äußerst pauschal festgelegt. Ob Trompeten, Pauke oder Violinen: forte ist forte. Wie dieses herzustellen ist, lässt Bruckner offen. Er schreibt weder, wo die frei und rubatoreich zu gestaltenden Gesangsteile gedehnt oder beschleunigt werden müssen, noch äußert er sich über den emotionalen Gehalt und dessen gestalterische Umsetzung. Das stellt er alles seinen Interpreten anheim. Allerdings finden sich in den alten Klavierauszügen oder den gedruckten Versionen für 2 Klaviere, die von Bruckners Schülern und Freunden

angefertigt wurden und bis zum Ersten Weltkrieg oft und gern vor allem von kundigen Laien gespielt worden waren, zahlreiche Interpretationshilfen. Für die professionelle Rezeption sind diese Bearbeitungen jedoch fast irrelevant geblieben, natürlich auch, weil die Freunde oft geschmäckerliche Retuschen vornahmen, die die Komposition für die Zeitgenossen leichter verständlich machen sollten. Allerdings sieht man, wie frei die Zeitgenossen mit Billigung des Komponisten mit dem „Urtext“ umgegangen sind, was uns durchaus anspornen darf, die originalen Noten neugierig nach ihren kreativen, gestalterischen Möglichkeiten zu befragen.

Tradition des Massigen

Wie man beobachten kann, hat sich bei Bruckner eine Tradition des Massigen etabliert, die sich von Generation zu Generation weiter vererbt. Das Lärmige, Dicke, das Pathetische, das Protzige, die sich aufrecht den Taktstrichen entlang hangelnde Behäbigkeit, eine neoklassizistische Motorik, das alles hat sich erhalten und gilt als Bruckner Stil. Immer noch führt man seine Werke gern in Kirchen und Domen auf, wo man meist wegen des enormen Nachhalls nichts Genaueres und schon gar keine kompositorischen Details und Finessen wahrnehmen kann. Gefühlte Religiosität steht hier in klarer Opposition zur geschärften Wahrnehmung und Würdigung der so intelligent und leidenschaftlich komponierten präzisen Abläufe. Auch wird „aufgerüstet“. Mit 20 Ersten Violinen kommen die großen Sinfonieorchester daher, wenn es um den Linzer Meister geht. Aber Bruckner hatte für die frühen seiner Sinfonien gerade mal 8 Erste Violinen (für die Linzer gar nur 6) zur Verfügung, die Hörner klangen ungleich leiser als die heutigen Instrumente, Posaunen und Trompeten spielten farbiger, sanft und gesänglich, Fortefortissimi sind relative Werte

und meinen nicht brachiale Gewalt, und die häufigen Choräle und sakralen Einschläge müssen voller Demut vorgetragen werden und nicht in gotteslästerlich anmutender Martialität.

Das Problem der „Feierlichkeit“

Und noch einmal muss ich auf den Zeitgeschmack zurückkommen. Diese Musik verhält sich immer wieder feierlich. Gar „sehr feierlich“. Wagner postulierte, dass man die Beethoven Sinfonien viel langsamer spielen müsse, als es der taube und – wie Wagner meinte – daher nicht kompetent urteilen könnende Komponist so rigoros verlangt hatte oder als es der „Jude“ Mendelssohn so exemplarisch vorführte. Langsamer – so Wagner – müsse diese Musik gespielt werden, um eben das Feierliche, das Pathos, das Grandiose und das Deutsche besser zu realisieren.

Ob Wagner das immer absurdere Dehnen der Zeitmasse, wie es viele Dirigenten z.B. in seinem „Parsifal“ zelebrieren, wirklich meinte und gutgeheißene hätte, wage ich zu bezweifeln. Über 5 oft quälende Stunden setzt solche Tradition „feierlich“ mit „langsam“ gleich. Dass aber gerade der „Parsifal“, als Weihespiel in der Dresdner Kirchentradition geschrieben, über weite Strecken (und das fängt mit dem Vorspiel an!) *alla breve* musiziert werden müsste, wird meistens einfach ignoriert. Das ist eigentlich ein Skandal! Für unsere Zeit kann nicht mehr gelten (und ob dies je für eine andere gegolten hat, sei dahingestellt), dass je feierlicher eine Musik ist, sie umso langsamer zu spielen sei.

Es gilt, immer wieder neue, uns mehr entsprechende Möglichkeiten zu finden, wunderbar Feierliches, wie es dem Wesen großer Musik innewohnt, für uns erlebbar darzustellen. Statt mit schleppender Langsamkeit muss

man es mit euphorischem, emphatischem oder gar ekstatischem Musizieren versuchen.

Was gilt?

Noch einmal ist festzuhalten, dass Komponisten, wenn sie an Aufführungen ihrer eigenen Werke teilnehmen, zu Interpretieren und damit zu Kindern ihrer Zeit werden und damit dem Zeitgeschmack und der Mode unterworfen sind.

Dieser „andere“ Bruckner versucht zunächst einmal zu eruieren, welche Traditionen werkimmanent sind, also Teil der Komposition, und welche Überlieferungen nur vergangenen Zeitgeschmack kolportieren. Der **überlebte** Ausdruck soll durch einen neuen ersetzt werden, einen, der uns näher steht, und den wir unmittelbarer empfinden. Es versteht sich von selbst, dass das neu Gefundene seinerseits in wenigen Jahren wiederum teilweise überholt sein wird und ersetzt werden muss, um so auf verändertes Bewusstsein und Empfinden zu reagieren. Wie jede Interpretation ist auch das Projekt „Der andere Bruckner“ eine Momentaufnahme.

Diese Einspielungen betonen das Charakteristische und Einmalige jeder Sinfonie. Dennoch gelten einige allgemeine Kriterien für das Ganze:

- ein – wie gebog – durchwegs schlanker Ton in der Tradition Schuberts;

- ein – wo es sinnvoll und möglich ist – rubatoreiches, taktstichfreies Musizieren, wie ich es auch für die Werke Robert Schumanns als passend empfunden habe, und es im Zyklus „Der andere Schumann“ dokumentiert wurde;
- das Herausarbeiten sakraler, ritueller Momente, vor allem der am Klang der romantischen Männerchöre orientierten Choräle.

Inneres Programm

Wenn nun Schrift und Tradition – wie dargelegt – nur bedingt Auskunft geben können, wie diese Werke aufzuführen sind, so wird jeder Dirigent umso mehr bekennen müssen, welches seine eigenen Interpretations-Kriterien sind.

Mich zieht in erster Linie die **Klangsinnlichkeit** dieser Musik an, ihr Farbenreichtum, ihre konkrete, dem katholischen Gedankengut entnommene Bildhaftigkeit und ihre **sakrale Theatralik**. Um diese Kirchenopernhafigkeit zu verdeutlichen, treibe ich die Musik oft Bühnenmässig voran oder stau sie, überhöhe ihre Rhetorik oder lasse sie flüsternd verstummen. Um die sinnliche Opulenz gebührend auszukosten, erlaube ich mir immer wieder agogische und dynamische Freiheiten.

Auch wenn die schnellen letzten Sätze oft mit dem Zusatz „nicht zu schnell“ versehen wurden, um die an Haydn und Schubert geschulthen zeitgenössischen Interpreten davor zu warnen, diese Finali im damals noch üblichen Schluss-Presto aufzuführen, so handelt es sich trotzdem immer noch um rasche, dramatische Musik. Meist malt sie Szenarien des Jüngsten Gerichts, wo die Menschen schreckensbleich durcheinander geworfen das Erscheinen ihres richtenden Gottes erwarten. Liszt mit seiner Programmmusik hat zweifelsohne seine Spuren hinterlassen! In diesen versteckten Programmen sehe ich persönlich auch die einzige Nähe zur Theatermusik Richard Wagners.

Eine Schlüsselstelle ist für mich das zweite Thema im letzten Satz der Vierten Sinfonie, wo der zunächst im Viervierteltakt gehende Trauermarsch plötzlich „alla breve“ (im Zwei Halbe Takt) notiert wird. Ich erfülle dieses Vorschrift nach alter Renaissance-tradition, indem ich weiterhin den Taktus, den Grundpuls, beibehalte, das Tempo jedoch ab diesem Takt verdopple. Der

Trauermarsch mutiert damit fast explosionsartig zur Tanz-Polka. Dies scheint mir insofern eine überzeugende Lösung, da Bruckner auch andernorts folkloristisches Gut wie Märsche, Polken, Ländler und auch Choräle sich überlagern oder in harten Schnitten aufeinanderprallen lässt. Dieses Tempo-Prinzip habe ich gelegentlich auch anderswo angewendet.

Auf die Gefahr hin, naiv zu gelten, bekenne ich, dass ich jeder Sinfonie einen **Titel** und eine Geschichte zugeordnet habe, um so ihre emotionale Individualität und inhaltliche Aussage bildhaft zu fassen. Diese Titgebung ist subjektiv und erhebt nicht den geringsten allgemeingültigen Anspruch.

Nullte: Die Erscheinung Mariens

Erste: Vanitas mundi

Zweite: Gnadensinfonie

Dritte: Das Gesetz

Vierte: Glaube und Hoffnung

Fünfte: Die Heilige Schrift

Sechste: Die Versuchung des Heiligen Antonius

Siebte: Das Paradies

Achte: Fegefeuer und Gotteszweifel

Neunte: Die feste Burg

Marienchoräle

Meines Wissens ist noch nie in der Rezeptionsschichte darauf aufmerksam gemacht worden, dass es in **jeder** Sinfonie Aereale gibt, die der „Heiligen Jungfrau Maria“ gewidmet sind. In der Siebten wird gar eine Strophe des „Salve Regina“ zitiert: „O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria!“ Meist sind diese Widmungen in harmonisch einfach gesetzten Chorälen den Streichern anvertraut und manchmal – wie in der Sechsten – so versteckt (im Trio des Scherzos!), dass man sie kaum

aufspüren kann. Diese Marienchoräle empfinde ich als im positiven Sinne „naiv“, ich löse sie aus dem Grundtempo und -klang heraus und beziehe sie oft nicht einmal in die formale Architektur des übrigen Satzes ein. Hilfreich für die Klanggebung ist hier ein vibratoarmes, am Ton der „Allen Musik“ orientiertes Spiel. Bruckner kannte und schätzte dieses Repertoire aus seiner Chor-dirigenten-tätigkeit.

Darüber hinaus versuche ich eine ideelle, spirituelle Brücke zu den Mariengesängen zu schlagen, wie sie noch heute z.B. im Kloster Einsiedeln in der Schweiz jeden Tag (mit Ausnahme des Karfreitags) um 4 Uhr nachmittags gesungen werden.

Diese ritualen Marien-Zonen müssen sich klar von den festen, geraden und streng im Takt schreitenden Teilen abheben und ihren eigenen Raum bekommen, damit die „typisch“ Brucknerschen Unisoni in ihrer klanglichen Übermacht nicht den Duktus und das Wesen dieser Musik dominieren. Es gibt zwei interpretatorische Möglichkeiten, diese massiven Teile zu eröffnen: Man nähert sich ihnen accelerierend und crescendoend, oder man verstummt und versinkt vorher, Zäsuren und Lücken schaffend. Wo von Bruckner nicht anders angegeben, habe ich mich oft für letzteres entschieden und bin auch nicht davor zurückgeschreckt, dass die Streicher dabei auf dem Griffbrett oder dem Steg ihrer Instrumente streichen, was extreme (zu Fehlheit und Klangverfremdung neigende) Klänge erzeugt, die Bruckner sicherlich gekannt, nicht aber ausdrücklich notiert hatte.

So entsteht Zerbrechliches in der Art, wie wenn der feste Glaube stets und gleichzeitig aus von existentiellen Zweifeln und bebender Ungewissheit unterminiert wird, und als ob der affirmierende Name Gottes gleichsam nur geflüstert würde, wenn man sich ehrfürchtig und gebeugt dem Allerheiligsten nähert. Und so sind die fragilen Marienchoräle gleichsam Eros in dieser

Kanglandschaft und stehen in wunderbarem Kontrast zu den Blechbläserchorälen, die machtvoll und gläubig die Dreifaltigkeit symbolisieren.

Die Bruckner Sinfonien sind keine endlosen, lauten Ungeheuer, sondern Werke, die demütig und klug die klassische Form auf der Basis der Prinzipien von Schubert und Schumann weiterentwickeln, ausweiten und mit neuem Odem füllen. Ganz im Geiste eines gläubigen Menschen, der, seiner Endlichkeit bewusst, alles tut zur **SOLI DEO GLORIA**.

Mario Venzago, 2012

Bruckner-Edition Mario Venzago **8. Symphonie c-Moll (Fassung 1890)**

Ein Mysterium – so hat Anton Bruckner selbst seine achte Symphonie genannt. Sie ist ohne den geringsten Zweifel ein Ausnahmewerk, auch im Schaffen ihres Komponisten. Das ist kaum begründet in den gewaltigen Proportionen ihrer Architektur: Die Fünfte steht ihr darin nicht nach. Eher schon fällt die Achte durch ihre wahrlich opulente Orchesterbesetzung aus dem Rahmen, denn hier forderte der sonst so konservative Bruckner tatsächlich Harfen, sogar mit dem ausdrücklichen Zusatz *womöglich dreifach*, obendrein Schlagzeug (Becken und Triangel)! Kein Werk nicht programmatisch gebundener Symphonik enthielt bis dahin diese aus dem Opern-Orchester kommenden Klangfarben. Wieder einmal wird schon an einem solchen Detail erkennbar, wie offen Bruckner Neuerungen der *Neudeutschen Schule* gegenüber war, wenn es seinem Ausdrucksbedürfnis angemessen schien. Schon in den frühen 1860er Jahren hatte Bruckner diese Literatur ja mit dem Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler gründlich studiert, ehe er seinen eigenen Weg als Symphoniker begann.

Mysteriös – freilich in einem eher zweifelhaften Sinne – muten allerdings die seltsamen Details an, die nach wie vor um die Entstehung der Achten gerankt werden. Tatsächlich ist sie Anton Bruckners einziges symphonisches Spätwerk, von dem zwei unterschiedliche Fassungen von der Hand des Autors selbst existieren. Über die Veranlassung zur Ausarbeitung der zweiten Fassung, die heute allgemein als *gültige* angesehen und für Aufführungen herangezogen wird, herrschen indes einige Unklarheiten. Hintergrundwissen und Unvoreingenommenheit öffnen aber Möglichkeiten, mehr Licht in dieses Dunkel zu bringen.

Der Werkplan zur Achten entstand, als der bis dahin, und vor allem seit der katastrophalen Uraufführung-Niederlage mit der Dritten (Ende 1877), in Wien gar nicht mehr beachtete Bruckner endlich einen jungen Dirigenten gefunden hatte, der schon seit Jahren an ihn glaubte und von seiner symphonischen Musik begeistert war: Arthur Nikisch. Als Kapellmeister am Leipziger Stadttheater war es ihm gelungen, mit viel Durchhaltevermögen und einigen damals notwendigen Kompromissen am 30. Dezember 1884 dort die Uraufführung der Siebten zu realisieren. Wenige Wochen später hatte der berühmte Dirigent Hermann Levi, königlicher Hofkapellmeister in München und 1882 Leiter der Uraufführung von Wagners *Parsifal* in Bayreuth, mit seinem Dirigat der Siebten endgültig den Bann gebrochen: Nun entwickelte sich Bruckners Ruf als Symphoniker in fast unglaublichem Tempo – noch im gleichen Jahr führte Anton Seidl seine Dritte in New York auf.

Die euphorische Gemütslage, in die sich der Komponist dadurch versetzt sah, bildet den Hintergrund für die Entstehung des bis dahin sicherlich ambitioniertesten Werkplanes in Bruckners gesamtem Schaffen: Eine Symphonie in den gigantischen Ausmaßen der Fünften,

jedoch ohne deren omnipräsentes *Absichern* von Verlauf und Architektur mit Hilfe aller zur Verfügung stehender kontrapunktischer Verfahrensweisen. Das bedeutete auch, dem kaum genug anzustauenden Meisterwerk, das die Fünfte ohne Zweifel darstellt, ein würdiges Gegenstück, aber mit anderen Mitteln, schaffen zu müssen: auch für einen Komponisten wie Anton Bruckner eine riesige Herausforderung!

Ganz reibungslos allerdings ist die Erfassung der Achten nicht entstanden. Planvoll vom Kopfsatz zum Finale fortschreitend, hatte Bruckner noch nicht den gesamten Werkverlauf skizziert, ehe er bereits an die Ausarbeitung des Scherzo und des Kopfsatzes ging. Solche Überschneidungen in den einzelnen Arbeitsgängen wirkten sich aus: Bis zum Juli 1886, in dem der Komponist erst mit der Skizzierung des Finale begann, sollte auf den Kopfsatz – ganz wie in allen früheren Symphonien Bruckners – das Adagio folgen.

Die Skizze des Finale, im August 1886 entworfen, enthielt schon die triumphale Coda mit den vier gleichzeitig erklingenden Hauptthemen aller Sätze. In der Ausarbeitung aber nahm dieses Finale unter der Feder des Komponisten immer gewaltigere Dimensionen an, sodass es ihm schließlich deplatziert, ja, unmöglich erscheinen musste, nach dem Scherzo das mit jener heftigen *Galoppade* einsetzende Finale anzuschließen. Auch die bereits dort geforderte Verstärkung des Orchesters konnte den Eindruck des wenig Angemessenen nicht verdecken und könnte als eher äußerer Effekt wirken. Bruckner hatte in der Erfassung der Achten zwar bereits im Kopfsatz vier Waldhorn tuben eingesetzt, doch waren sie dort, wie auch im Adagio, noch eher nur Zusatz, ganz so, wie ja bereits im Adagio und Finale der Siebten. Wie dort, so waren auch die Holzbläser zunächst nur zweifach besetzt vorgeschrieben. Das änderte er im Finale:

Sämtliche Holzbläser sind nun zu dritt, enthalten auch Piccoloflöte und Kontrafagott; die Waldhorn tuben sind nun Wechselinstrumente, ihre Bläser müssen also streckenweise auch auf Waldhörnern blasen. Gerade durch die Verwendung eines solchen Horn-Doppel-Quartetts entsteht nun der neue, für den Beginn des Finale so signifikante wuchtige Klang, der für die Achte und Neunte typisch ist. Mit dieser geforderten Verstärkung der Besetzung knüpfte Bruckner an eine Verfahrensweise an, die schon Beethoven im Finale seiner Fünften angewandt hatte und deren Ursprünge in den großen Staats-Hymnen der Französischen Revolution liegen, die vor allem von Meistern der Oper, wie Luigi Cherubini und Étienne Méhul, kurz vor 1800 komponiert worden waren.

Diese frappante Wirkung des Finale der Achten erzwingt das Umstellen der Reihenfolge ihrer Binnensätze: Vor dem Finale musste das Adagio stehen! Das Scherzo an zweiter Stelle des Satzzyklus konnte jedoch auch für Bruckners Konservatismus kein Problem darstellen, schon Beethoven war ja in seiner Neunten so verfahren. Damit aber traf der Beginn des Scherzo auf eine in der Fassung der Achten ganz anders gestaltete Coda des Kopfsatzes: Bruckner hatte hier – nach dem mehr und mehr Dissoziation, Zerfall, ja, Sterben in Klang fassenden Verlauf – unvermittelt 30 Takte eines donnernden Tutti-Ausbruches angeschlossen. Nach C-Dur *durchbrechend* und mit einer 17 Takte langen triumphalen *Zeilebation* dessen endet in der Fassung der Kopfsatz. In Verbindung mit der Umstellung der Binnensätze brachte dieser Schluss die Spannungsdramaturgie der Architektur ins Wanken. Man könnte ihn zwar als Antizipation dessen deuten, was dann in der Coda des Finale den definitiven Höhe- und Zielpunkt findet, doch – ist dies nicht zugleich auch eine Vorwegnahme, welche die Wirkung der eigentlichen

Final-Coda zu schwächen droht? Hatte Bruckner eine solche Vorwegnahme an dieser Stelle etwa absichtlich gesetzt, um die Kohärenz der Architektur dieses so riesig dimensionierten Werkes zu sichern?

Am 19. September 1887 sandte Bruckner eine saubere Abschrift der Partitur der Achten an Hermann Levi mit den Worten: *Ich bin so frei mit Ihrer Erlaubnis die Partitur der 8. Sinfonie zu übersenden. Möge sie Gnade finden! Die Freude über die zu hoffende Aufführung durch Hochdasselben Meisterhand ist allgemein eine unbeschreibliche!* – Der große Dirigent teilte indessen diese Freude nicht, sondern reagierte irritiert. Er wusste indes um Bruckners höchst sensible Psyche und wandte sich hilfessuchend an dessen Schüler Josef Schalk; dessen Aufgabe wurde es, den Komponisten in Kenntnis zu setzen von den Vorbehalten Levis und seinem Rat, das Riesenwerk einer Umarbeitung zu unterziehen. Schüler, Mitarbeiter, Biographen und Exegeten haben daraus Hermann Levi buchstäblich einen Strick zu drehen verstanden, letztlich behauptet, diese Zurückweisung habe den Komponisten gezwungen, die zweite Fassung der Achten zu erstellen, und die dabei verbrauchte Lebenszeit (fast drei Jahre) und Energie seien der Grund, warum Bruckner seine Neunte nicht mehr habe vollenden können. Wie unsinnig dieser Vorwurf ist, wird indes schon daran deutlich, dass der Komponist nicht allein die Revisionen bzw. Umarbeitungen der Ersten, Dritten und Vierten während dieser Zeit vornahm, sondern sogar noch weitere neue Originalwerke schuf, wie das Chorwerk *Helgoland* und den 150. Psalm.

Levis Brief wird meist nur in Auszügen zitiert. Das erschwert es, zu verstehen, was den großen Dirigenten so irritiert haben muss. Wichtig ist zunächst, dass er die Fassung der Achten nicht etwa *verrissen* hat wie z.B. der Kritiker Eduard Hanslick. Er nannte den Beginn des Kopfsatzes sogar *grandios*, doch verstehe

er dessen Durchführung nicht, bemerke eine *fast schablonenmäßige* Behandlung der Form, die zudem starke Ähnlichkeiten zur Siebten aufweise. Das Finale gar erschien ihm als *verschlossenes Buch*. Diese Bemerkungen mögen sich böswillig dahin deuten lassen, als sei der Dirigent *überfordert* und den geistigen Höhenflügen des Komponisten nicht gewachsen gewesen. Solcher Zynismus übersieht und verschweigt allerdings, dass es eben dieser *Einspruch* Levis war, dem die Nachwelt die Existenz der anders gestalteten zweiten Fassung der Achten verdankt! Konnte Hermann Levi allen Ernstes so wenig weitblickend gewesen sein, dass er Bruckners künstlerischen Ambitionen schlicht nicht folgen konnte oder wollte?

Am 7. November 1839 in Gießen geboren, hatte der musikalisch hochbegabte Hermann Levi von seinem zwölften Lebensjahre an bei dem Mannheimer Hofkapellmeister Vinzenz Lachner eine Art *zünftige musikalische Lehre* durchlaufen. Als jüngerer Bruder von Schuberts engem Freund Franz Lachner war Vinzenz Lachner ein Kapellmeister, Geiger, Organist und Komponist alten Schlags, der seinem Schüler alle Facetten musikalischer Praxis vermitteln konnte, ehe der 16-jährige Hermann Levi mit so gründlicher Vorbereitung in das Leipziger Konservatorium eintrat. Nach dessen Abschluss reiste er als konzertierender Pianist nach Paris, lernte Hector Berlioz kennen, konzertierte dort und begann zu komponieren. Das Erlebnis Berlioz' brachte die Entscheidung für die Dirigenten-Laufbahn, doch blieb Levi noch viele Jahre als Solist und Kammermusiker dem Klavier treu. Bereits Musikdirektor in Saarbrücken, durfte er sein eigenes Klavierkonzert (a-Moll, op. 1) an seinem 22. Geburtstag, dem 7. November 1861, im traditionsreichen Leipziger Gewandhaus zur erfolgreichen Uraufführung bringen. Nach kurzem Wirken in Mannheim und Rotterdam wurde der nun-

mehr 23-Jährige als leitender Kapellmeister an das Badische Hoftheater in Karlsruhe engagiert, wo er Clara Schumann und Johannes Brahms kennenlernte. Mit Brahms verband ihn bald eine tiefe Freundschaft, und zahlreiche Orchester- und Kammermusik-Werke von Brahms erklangen mit Levi am Pult oder am Flügel.

Eine Wende bedeutete in seiner Karriere der im Sommer 1872 erfolgte Ruf an das Königliche Hof- und Nationaltheater in München: Sie verlangte von ihm, sich nun sehr intensiv in die Werke Richard Wagners zu vertiefen, den König Ludwig II. von Bayern so glühend verehrte. Brahms hat dies leider allzu bald als Überlaufen ins gegnerische Lager missdeutet und Levi die Freundschaft gekündigt – sehr zu dessen Schmerz, wie einige Zeilen aus einem Brief des Dirigenten an Clara Schumann verdeutlichen: *Brahms ist als Musiker gewiss so erhaben über Wagner, als Mozart es war über Gluck. Aber wenn bei Wagner die Musik im Dienste des Dramas steht, so bringt er Wirkungen hervor, wie keiner vor ihm. Mir wenigstens ist das Schicksalslied oder das G-Dur-Sextett darum nicht ferner gerückt, weil ich Tristan für ein großes Kunstwerk halte. Hier, wie überall, erzeugen nur die fanatischen Freunde und Feinde das Missverständnis. Wie viel Offenheit, tiefes Erkennen, Weitblick und – vor allem – persönliche Noblesse sprechen aus diesen ebenso ehrlichen wie schmucklosen Worten!*

Hermann Levi, der ungewollt selbst in den ästhetischen Parteien-Streit geriet, hatte sicherlich schon deswegen viel Verständnis für den unter der gleichen Lage leidenden Anton Bruckner. Seine Zurückweisung der Urgestalt der Achten – das darf man bei einem so erfahrenen und kultivierten Interpreten und Komponisten voraussetzen – hatte triftige Gründe.

Das Hauptproblem bestand wohl darin, Bruckner die Notwendigkeit von Änderungen zu verdeutlichen, ohne

ihn zu kränken. Das gelang Levi mit dem brieflichen *Umweg* über Josef Schalk nur teilweise, doch schon im Oktober 1887 machte sich der Komponist an diese Arbeit.

Worin eigentlich unterscheiden sich die beiden Fassungen der Achten?

Außerlich zunächst im Umfang – die Fassung ist rund 160 Takte länger – und in der Übernahme der dreifachen Holzbläser-Besetzung und des achtstimmigen Hörnersatzes aus dem Finale der Urfassung in alle vier Sätze. Schon wegen dieser Uminstrumentation musste Bruckner die Partituren der ersten drei Sätze neu schreiben. Zudem ersetzte er das Trio des Scherzo durch ein völlig neues. Im Inneren der einzelnen Sätze aber gestaltete er zahlreiche Verlaufsstrecken neu, was an der zweiten Fassung nun straffer und konziser in der Gestaltung erscheint und nicht allein (und sogar ziemlich selten) bloßes Ergebnis von kürzenden Strichen ist. Außerdem hat Bruckner Teile der Satzverläufe neu komponiert und völlig anders gestaltet als in der Urfassung. Diese Unterschiede lassen sich seit 1972 durch die separat gedruckten vollständigen Partituren beider Fassungen in der von Leopold Nowak edierten neuen Bruckner-Gesamtausgabe klar nachvollziehen. Zwar hat der Komponist am Finale einige Kürzungen vorgenommen, durch die eben auch komponierte Musik wegfällt. Dieser aber nachzutrauern, ist kaum angebracht: Sie erscheint im Zusammenhang nicht selten wie ein Abirren der schöpferischen Phantasie auf *Seitenpfade*, das dem Aufnehmen und Verstehen dieses Werkiganten nicht gerade entgegenkommt.

Vor allem aber tilgte Bruckner jenen dröhnenden C-Dur-Schluss der Coda des Kopfsatzes. Dieser war wohl einer der Hauptgründe für Levi gewesen, vom *fast Schablonenmäßigen* der Form und von den seltsamen Parallelen zur Sieben zu sprechen. Die später, nach

dem eigentlichen Kompositionsvorgang erstellten Zweit- und Dritt-Fassungen der Symphonien Bruckners tragen nicht selten die Zeichen des Einspruchs von *Praktikern*, und die Erststrucke entstellen die Werke häufig auf solche, gut gemeinte *praktische* Weise. Zwar geht die zweite Fassung der Achten – wie dargelegt – ebenfalls auf den Rat eines Praktikers zurück, doch war dieser mit dem Wesen der Materie so vertraut, dass seine Kritik Bruckner zu einer Überarbeitung anspornte, die dem Werk eindeutig sehr gut getan hat. Die Nachwelt hat gute Gründe, Hermann Levi dafür dankbar zu sein.

Die Achte offenbart ihr Anderssein im Vergleich mit sämtlichen früheren Kompositionen Anton Bruckners bereits mit den ersten Klängen: Nirgends markiert hier ein Bestandteil des Grundakkordes das tonale Fundament, das tremolierende F, unterstützt von zwei Hörnern, gerät im fünften Takt – wie zufällig – auf die Quinte G, die – ebenso zufällig – mit dem Grundton C in der Melodielinie zusammentrifft. Die chromatischen Nebennoten, die eher aus der Grundtonart c-Moll herausdrängen, lassen die kurz aufscheinenden Akkordbestandteile Es und G wie beiläufige, flüchtige Erscheinungen gleich wieder erlöschen. Dieser Beginn wirkt wie eine Art geistiges *Programm*, das alles bisher schöpferisch Errungene radikal in Frage stellt. Der seltsam bizarren, gezackten Linie des Themenkopfes schließt sich nach wie verzweifeltem Aufbäumen sogleich chromatisches Zurücksinken an, das wie Stöhnen wirkt. Aus diesem hierin exponierten elementaren Gegensatz entfaltet Bruckner den ganzen Verlauf des Kopfsatzes. Die neu gestaltete Coda aber endet nach einem letzten furchtbaren Tuttiausbruch mit jenem fast quälend langsam vorgeführten Zerfallsprozess eben dieses Themas, von dem immer weniger übrig bleibt, bis auch der chromatisch absinkende, *stöhnende* Schluss schließlich erlischt.

Auch das Scherzo-Thema trägt eine ausgesprochen scharfe Polarität in sich: Seine Melodielinie leitet Bruckner aus einer simplen, ziemlich steif und *bockig* wirkenden Generalbass-Figur ab, doch es ist stets umgeben vom irisierenden Glanz flirrender hoher Zweiunddreißigstel der Violinen. Trägt schon diese Dualität einen sinnlichen Ausdruck, so taucht Bruckner das für die zweite Fassung ganz neu komponierte Trio in geradezu berauschend schönen Klang. Die drei geforderten Harfen hatte er in der Urfassung der Symphonie nur im Adagio eingesetzt, hier bringt er sie bereits im Trio ins Spiel. Der starke Kontrast zum Scherzo-Hauptteil kommt nicht allein durch diesen anderen Orchesterklang und durch das ausgesprochen noble Hauptthema zustande, sondern auch durch den hier ungewöhnlichen 2/4-Takt.

Das Adagio der Achten gehört zu den eindrucksvollsten symphonischen Sätzen, die Bruckner je geschrieben hat. Die Intensität seiner Wirkung erscheint tatsächlich gegenüber derjenigen des Adagios der Siebten als nochmalige Steigerung. Hier wie dort setzt Bruckner an den Höhepunkten Schlagzeug ein, in der Achten zusätzlich die Harfen. Diese spielen freilich im Satzverlauf schon im Zuge des Hauptthemas eine wichtige Rolle. Im Verein mit dem Quartett der Waldhorn tuben verleihen sie dem Orchestersatz eine zauberische, *goldene* Klangaura, die in Bruckners Schaffen ein Unikat darstellt: Nie zuvor oder später klingt seine Musik so sinnlich und entfaltet eine derartigen, fast byzantinisch anmutenden Prunk. Das Waldhorn tuben-Quartett offenbart in zwei Choralsequenzen von – selbst für Bruckner – unnachahmlicher Ausdruckstiefe auch die Herkunft seiner Klangdisposition (2 Tenöre und 2 Bässe) vom klassischen Männerchorsatz, dessen Meister Bruckner ja seit Jahrzehnten war. Gegenüber der Urfassung ist das Adagio hier fast 30 Takte kürzer, doch die große Steigerungssequenz ist neu gestaltet

und deren Modulationskurve verändert, sie klingt wie ein euphorischer Jubelschrei des gesamten Universums.

Spätestens in solchen Momenten wird klar, dass die Achte, vielleicht stärker als alle anderen Symphonien Bruckners, den geborener Dramatiker offenbart. Diese Bemerkung mag überraschen, wenn nicht verstören – ausgerechnet Bruckner, der sich stets an die großen Symphoniker als Vorbilder hielt und nie auf den Gedanken kam, etwa eine Oper zu schreiben, ein Dramatiker? Doch erinnert das schöpferische Phänomen Bruckner sicher nicht zufällig an das Phänomen Bach, der auch nie eine Oper schrieb, obwohl ihn neue Opern stets interessiert haben, und dessen Musik so eminent dramatisch ist. Für beide Komponisten scheint zu gelten, dass die jeweils zeitgenössische Opernkunst ihrer genuinen, ganz eigenen Dramatik keinerlei adäquate Ausdrucksmedien bieten konnte. Anton Bruckner war auf sehr verwandte Weise Dramatiker, wie der von ihm so verehrt Richard Wagner auch ein Symphoniker war, was zeitgenössische Komponisten-Kollegen, wie Peter Tschaikowskij, klar erkannt und auch benannt haben.

Das Finale der Achten ist der gewaltigste Symphoniesatz, den Bruckner jemals realisiert hat. Nach den bereits so ungewöhnlichen und neuartigen Lösungen, wie ein symphonisches Finale gestaltet werden könne (bereits die Fünfte gab dafür ein höchst originelles Beispiel), hat der Komponist hier nochmals einen anderen Entwurf ausgeführt und ging dabei an die Grenze der Möglichkeiten, welche die Techniken klassisch-romantischen Komponierens gestatteten. Die Wagnisse, die Bruckner dabei einging, waren noch ungleich größer als in der Fünften, und die Abgründe, an deren Rand die Musik sich hier immer wieder emotional wie technisch bewegt, offenbaren bereits die Nähe zur dämmernden Moderne. Stilistisch sehr deutlich wirkt der Unterschied zur bereits in Arbeit befindlichen

Neunten: Deren Klangaura ist seltsam abgekühlt und karg gegenüber dem opulenten Schönklang der Achten. Im Finale der Achten weicht die oft drückende, umwölkete Stimmung erst in der Coda, deren Durchbruch ins befreiende C-Dur seine elementare Wucht auch aus der Überlagerung der Hauptthemen aller vier Sätze bezieht.

Man kann dies durchaus als eine sehr persönliche schöpferische Reaktion auf die Final-Coda von Mozarts *Jupiter*-Symphonie, die fast genau ein Jahrhundert älter ist, sehen.

Die Uraufführung der Achten in ihrer zweiten Fassung sollte ursprünglich 1891 in Mannheim stattfinden. Schon einmal, 1884, hatte Bruckner einem jungen, aufstrebenden Dirigenten, Arthur Nikisch, eine Symphonie, seine Siebte, zur Uraufführung anvertraut, und gerade dies wurde zum Nukleus seines Weltruhmes. Nun fiel seine Wahl auf den damals 28-jährigen Felix Weingartner, der seit 1889 leitender Kapellmeister am Mannheimer Nationaltheater und einer der letzten Schüler von Franz Liszt gewesen war. Bruckner korrespondierte ausführlich mit ihm. Die Proben waren bereits im Gange, als der junge Dirigent einen Ruf an die Königliche Hofoper in Berlin erhielt und die für Mannheim geplante Uraufführung unterblieb. Erst am 18. Dezember 1892 erklang sie nun erstmals, gespielt von den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Hans Richter im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins. Der Eindruck war überwältigend, und Bruckners Triumph ließ endlich das Trauma seiner schwersten Niederlage von 1877 [die katastrophale Uraufführung der Dritten] verblasen.

© Hartmut Becker, Karlsbad, August 2013

Konzerthausorchester Berlin

Das Konzerthausorchester Berlin kann auf eine mittlerweile 60-jährige Tradition zurückblicken. 1952 als Berliner Sinfonie-Orchester (BSO) gegründet, erfuhr es unter Chefdirigier Kurt Sanderling (1960-1977) seine entscheidende Profilierung und internationale Anerkennung. 1977 wurde Günter Herbig zum Chefdirigenten berufen, Claus Peter Flor übernahm die Leitung 1984. In diesem Jahr bekam das Orchester eine eigene Spielstätte. Das berühmte Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, ein imposanter Bau von Karl Friedrich Schinkel, wurde zum Konzerthaus umgebaut und somit zum Heimathafen für das Berliner Sinfonie-Orchester. Unter Michael Schenwandt (1992–1998) wurde das BSO offiziell zum Hausorchester des Konzerthauses Berlin. Nach Saisonen unter Eliahu Inbal mit erfolgreichen Tourneen durch Japan, Spanien, China und begann 2006 die Amtszeit von Lothar Zagrosek. Im selben Jahr gab es außerdem eine andere wichtige Neuerung: Aus dem Berliner Sinfonie-Orchester wurde das Konzerthausorchester Berlin. Seit der Saison 2012/13 ist Iván Fischer neuer Chefdirigier des Konzerthausorchesters. Ihm zur Seite steht Dmitrij Kitajenko als Erster Gastdirigier.

Das Konzerthausorchester Berlin gehört mit seinen über 12.000 Abonnenten zu den Klangkörpern mit der größten Stammhörerschaft in Europa. Es ist nicht nur in über 100 Konzerten pro Saison im Konzerthaus Berlin zu erleben, sondern war bereits auf Konzertreisen in die USA, nach Japan, Großbritannien, Österreich, Dänemark, Griechenland, Holland, Belgien, Türkei, China und Spanien eingeladen. Regelmäßig gastiert das Konzerthausorchester beim Choriner Musiksommer, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern und dem Rheingau Musikfestival. Ein besonderes Anliegen ist die Nachwuchsförderung. So wurde 2010 die

Orchesterakademie am Konzerthaus Berlin gegründet, in der junge Künstler über den Zeitraum von mindestens einem Jahr eine praxisorientierte Förderung durch die Orchestermusiker erhalten. Derzeit gibt es neun Akademiestellen.

Mit neuen Konzertformaten sowie außergewöhnlichen und spannenden Projekten begeistert Chefdirigent Iván Fischer regelmäßig das Publikum. Zu Überraschungskonzerten, einer neuen Orchesteraufstellung, spontanen Wunschkonzerte, öffentlichen Proben und szenischen Konzerten kommt in der Saison 2014/15 die neue Konzertreihe „Mittendrin“ hinzu. Dabei rücken die Orchestermusiker ein wenig auseinander, sodass zwischen ihnen Platz für das Publikum entsteht, das auf diese Weise der Musik so nah wie nie ist.

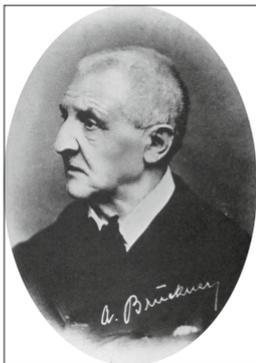
Mario Venzago

Mario Venzago wurde 1948 in Zürich geboren, wo er Klavier studierte, um später seine Studien in Wien bei Hans Swarowsky, einem der größten Dirigierdozenten Europas, fortzusetzen. Nach einer Karriere als Klavierbegleiter, begann er aber erst mit 30 zu dirigieren und wurde u.a. Chefdirigent des Basler Sinfonieorchesters, der Deutschen Kammerphilharmonie Frankfurt (heute Bremen) und des Schwedischen Nationalorchesters, der Göteborger Symphoniker. Er leitete als Chefdirigent das Opernhaus Heidelberg und die Grazer Oper. Von 2001 – 09 war er Musikdirektor des Indianapolis Symphony Orchestra. In dieser Zeit leitete er auch das Baltimore Summer Festival. In seiner außerordentlichen Dirigierkarriere ist Mario Venzago regelmäßig Gastdirigent der führenden Orchester und Opernhäuser der ganzen Welt, darunter der Berliner Philharmoniker, des Leipziger Gewandhausorchesters, des London Philharmonic Orchestra, der Mailänder Scala und der Orchester von Boston und Philadelphia. Außerdem dirigierte er bei bedeutenden Festivals u.a. in Salzburg und Luzern. Zur Zeit (2013) ist er Chefdirigent in Bern, Principal Conductor bei der Northern Sinfonia in Newcastle und Artistic Partner der Tapiola Sinfonietta. CD Aufnahmen u.a. des gesamten sinfonischen Werkes von Robert Schumann, Alban Berg und Luigi Nono brachten ihm zahlreiche Preise ein. Auch sein erster Kinofilm „Mein Bruder der Dirigent“ von Alberto Venzago erhielt höchste Auszeichnungen. Venzago arbeitete mit Regisseuren wie Ruth Berghaus, Peter Konwitschny und Hans Neuenfels. Zur Zeit entsteht eine Gesamtaufnahme der Bruckner-Sinfonien für das Label **cpo**.



Konzerthausorchester Berlin, Iván Fischer (© Photo: Felix Broede)

cpo 777 691-2



Anton Bruckner
(Archiv für Kunst und Geschichte,
Berlin-Nikolassee)

A Different Bruckner

Why a New Complete Recording? Confession of a »Bruckner Conductor«

Anton Bruckner presented most of his symphonies in various versions. Today these versions are carefully published, evaluated, and universally known. Is the prevailing consensus concerning Bruckner's thoroughly documented work inventory the reason why many recordings today are no longer really strikingly different – at least when compared to the stunningly different readings produced by Wilhelm Furtwängler, Eugen Jochum, and Günter Wand?

Intention and Claim

This new recording intends to show that Bruckner did not »write the same symphony nine (or ten) times,« but that each one of his symphonies instead has its unique message for which the composer always created new musical principles and a constantly changing sound picture. It was therefore my wish to assign to each symphony a specific orchestra of very different size, culture, and tradition. It is not the same that is to be manifested but what is so wonderfully different.

All orchestras play very differently and sound very different. This underscores the fact that Bruckner himself wrote his ten symphonies during a period of twenty-seven years, a time span during which the composer as well as the instrumental dimensions of the romantic orchestra had undergone spectacular development. The variety of Bruckner's orchestras thus reflects his and their own particular conditions. Here nothing at all should be taken over without reflection, but everything should be developed anew and if necessary and possible, differently

– on the basis of documented findings from historically informed performance.

The Precision of Interpretive Prescriptions

Mahler, Schönberg, and Ravel are the composers who marked their scores with matchless accuracy. Mahler, who himself was a world-famous conductor, went the farthest and not only larded the scores of his own works with countless agogic and other interpretive prescriptions but also at every turn warned the performers in writing about »hurrying« and »dragging« and other imprecisions that might creep in. Moreover, each and every part was prepared for use separately and individually in articulation and dynamics. Nevertheless – and it is here that the crux lies when it comes to such meticulous prescriptions – they refer without exception to the instruments and the playing-technical standard of the composer's times.

In order to fill the Mahlerian dosage today, one would have to orient oneself by the volume and the technical possibilities and imperfections of the historical instruments and to transfer all the instructions to today's instrumentarium. One would as a consequence have to arrange the works anew – just as Mahler himself did in the case of many works by other composers. Mahler's exact notation thus in some circumstances runs the risk – in a performance faithful to the original text – of running diametrically opposed to the composer's intentions. Already Adorno had postulated that the most precise notation can at the same time be the most imprecise notation.

Taste of the Times and Fashion

The consideration that such obsessive fixing of the musical text by the *composer* also makes him an

interpreter subject to the prevailing fashion seems to me to merit reflection. If we operate on the assumption that, for instance, Beethoven's tempos defined by the metronome belong immanently to the composition, in other words, that the tempo of the *Eroica* is not determined by the taste of the times or obliged to it but is an essential part of the composition (and thus not of the performance), then the same applies to other composers only rarely to the same extent. If the composer as a creative spirit is in some way timeless, not obliged to performance fashion, then he loses this authority when he becomes the interpreter of his own works. Then he is just as much a child of his time. Which instructions in a score are part of the composition, which are »merely« part of the interpretation and thus subject to the change involved in taste?

The Absence of Prescriptions

In Bruckner the question is just the opposite. The composer wrote almost no metronome or other performance markings in his scores and in dynamics also only very generally committed himself. Whether trumpets, timpani, or violins: forte is forte. How this is to be produced is something that Bruckner leaves open. He does not indicate where the song parts to be executed freely and with rubato richness are to be extended or accelerated; nor does he express himself concerning the emotional content and its interpretive realization. He leaves all of this up to his interpreters. Numerous interpretive aids are nevertheless found in the old piano reductions or the printed versions for two pianos prepared by Bruckner's students and friends and until World War I frequently and regularly played with pleasure above all by knowledgeable amateurs. These arrangements have nevertheless remained almost irrelevant for professional

reception – of course also because his friends often undertook flattering retouchings that would make the compositions easier to understand for his contemporaries. One nevertheless sees how freely the composer's contemporaries with his approval treated the »original text,« and this fact should very much encourage us inquisitively to interrogate the original scores in search of their creative, interpretive possibilities.

Tradition of Massiveness

As one can observe, a tradition of massiveness has established itself in Bruckner and been handed on from generation to generation. The noisy, the hefty, the pathos-laden, the ostentatious, the portliness in rampant pose along the bar lines, a neoclassical motoric drive – all of this has been maintained and is regarded as the Bruckner style. His works continue to be performed regularly in churches and cathedrals, where owing to the enormous echo one cannot hear anything exactly and hardly any compositional details and refinements. Deep religiosity here stands in clear opposition to sharpened perception of the so very intelligently and passionately composed precise sequences and the proper tribute to them. The musical forces are also »beefed up.« When the Linz master is performed, the great symphony orchestras enter the fray with twenty first violins. But Bruckner had a mere eight first violins available for his early symphonies (and for the Linz Symphony only six), the horns had a much quieter sound than today's instruments, the trombones and trumpets played more colorfully, softly, and lyrically, *fortefortissimi* are relative values and do not mean brute force, and the frequent choral components and sacral elements must be presented full of humility and not with a martialness verging on blasphemy.

The Problem of »Solemnity«

And once again I must come back to the taste of the times. This music again and again proceeds solemnly. Even »very solemnly.« Wagner postulated that one should play the Beethoven symphonies much more slowly than the deaf composer – who, as Wagner believed, could not competently judge – had so rigorously demanded or than the »Jew« Mendelssohn so exemplarily demonstrated. This music – again Wagner – should be played more slowly in order better to realize precisely the solemn element, the pathos, the grandeur, and the German element.

Whether Wagner really intended the increasingly absurd extension of the time element practiced by many conductors, for example, in his *Parsifal*, and would have approved of it is something that I venture to doubt. Such a tradition equates »solemn« with »slow« over five often tormenting hours. But since precisely *Parsifal*, as a dedication play in the Dresden church tradition, over long stretches (and this begins with the prelude!) would have to be played *alla breve* is something that is usually simply ignored. This is truly a scandal! For our time it can no longer be considered valid (and whether this ever was valid for another time is left open) that the solemn a composition is the more slowly it is to be played.

What we have to do is always to find new possibilities corresponding more to us in order to present us experientially the wonderfully solemn element inherent in the nature of great music. We must attempt it, not with dragging slowness, but with euphoric, emphatic, or even ecstatic performance.

What is Right?

Once again it is should be stated that composers, when they participate in the performances of their own works, become interpreters and thus children of their times and thus are subject to the taste of the time and to fashion.

This »different Bruckner« initially attempts to establish which traditions are work-immanent, that is, part of the composition, and which transmitted materials merely perpetuate past taste from a particular time. The *out-moded* expression must be replaced by a new one, one that is closer to us and that we can feel directly. It is of course true that what is newly found for its part will again in part be outmoded in a few years and will have to be replaced in order to react to changed consciousness and feeling. Like every interpretation, the project »A Different Bruckner« only captures a particular moment.

These recordings emphasize what is characteristic and unique about each symphony. Nevertheless there are some general criteria for the whole:

- a trimmer tone throughout – as already stated – in the tradition of Schubert;
- a rubato-rich, bar-line-free playing style – where it is meaningful and possible – as I have found to be suitable for the works of Robert Schumann and have documented in the cycle »A Different Schumann«;
- the working out of sacred, ritual moments, above all the choral components oriented by the sound of the romantic male choirs.

Intrinsic Program

Now when writing and tradition – as presented – can only conditionally offer information about how these works are to be performed, then each conductor must all the more come out and say what his own interpretive criteria are.

I am attracted first and foremost by the *sonorous sensuousness* of this music, its wealth of color, its concrete pictorialness obtained from Catholic thought, and its *sacral theatricality*. In order to illustrate this church opera quality, I often drive the music on in a stage manner or dam it up, exaggerate its rhetoric, or have it whisperingly fall silent. In order to savor the sensuous opulence as it should be savored, I again and again allow myself agogic and dynamic liberties.

Even if the fast last movements often come with the addition »not too fast,« in order to warn contemporary interpreters schooled on Haydn and Schubert not to perform these finales in the then still customary concluding presto, what is involved is nevertheless still swift, dramatic music. It usually depicts scenarios of the Last Judgment, when human beings, pale with terror and huddled together, await the appearance of their judging God. Liszt with his program music has doubtless left his traces here. In these hidden programs I personally see also the only proximity to the theater music of Richard Wagner.

A key passage is for me the second theme in the last movement of the Fourth Symphony, where the funeral march initially proceeding in four-four time is suddenly notated »alla breve« (in two-two time). I fill this pre-cription in accordance with an old Renaissance tradition in that I continue to maintain the meter, the basic impulse, but double the tempo from this measure. The funeral march thus is transformed almost explosively into a dance-polka. This seems to me to be a convincing

solution insofar as Bruckner elsewhere too has folkloristic materials such as marches, polkas, ländler, and even choral units overlap or collide in hard segments. I have occasionally also employed this tempo principle elsewhere.

At the risk of being naïve, I acknowledge that I have assigned a title and a story to each symphony in order vividly to capture its emotional individuality and message on the level of content. This assignment of the titles is subjective and does not claim even the smallest measure of universal validity:

- Zeroth: The Appearance of Mary
- First: The Vanity of the World
- Second: Grace Symphony
- Third: The Law
- Fourth: Faith and Hope
- Fifth: The Holy Scriptures
- Sixth: The Temptation of St. Anthony
- Seventh: Paradise
- Eighth: Purgatory and Doubt in God
- Ninth: The Mighty Fortress

Marian Choral Music

As far as I know, in the course of reception history, attention has not yet been called to the fact that in every symphony there are areas that are dedicated to the »Blessed Virgin Mary.« In the Seventh a stanza of the »Salve Regina« is even quoted: »O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria!« These dedications are usually entrusted to the strings in harmonically simply set hymns and sometimes – as in the Sixth – so hidden (in the trio of the scherzo!) that one can hardly detect them. I regard these Marian hymns as »naïve« in a positive sense; I remove them from the basic tempo and sound and often

do not even relate them to the formal architecture of the rest of the movement. Here vibrato-poor playing oriented to the tone of »early music« is helpful for the shaping of the sound. Bruckner knew and valued this repertoire from his activity as a choral conductor.

Moreover, I try to build an ideal, spiritual bridge to the Marian chants such as they continue to be sung today at four o'clock in the afternoon every day (with the exception of Good Friday), for example, at the Einsiedeln Benedictine Abbey in Switzerland.

These ritual Marian zones must be set apart clearly from the firm, straight parts striding strictly in meter and receive their own space so that the »typically« Brucknerian unisons in their tonal superiority do not dominate the character and the nature of this music. There are two interpretive possibilities for opening these massive parts: either one approaches them with acceleration and crescendo, or one falls silent and sinks away prior to them, creating caesuras and gaps. When Bruckner does not indicate otherwise, I have often decided in favor of the latter and have also not shied away from having the strings bow their instruments on the fingerboard or bridge – which produces extreme sounds (tending toward paleness and peculiarity of sound) that Bruckner surely knew but did not expressly notate.

This produces fragility of the sort occurring when firm faith at the same time is constantly and simultaneously also undermined by existential doubts and anxious uncertainty, and as if the affirming name of God would only be whispered when one reverently and while bowed down approached the Holy of Holies. And so the fragile Marian chants form a sort of eros in this sound landscape and stand in wonderful contrast to the brass chants mightily and faithfully symbolizing the Trinity.

The Bruckner symphonies are not endless, loud monsters but work humbly and intelligently, further

developing, expanding, and filling with new breath the classical form on the basis of the principles of Schubert and Schumann. Very much in the spirit of a believing human being who, aware of his mortality, does everything **SOLI DEO GLORIA**.

Mario Venzago

Translated by Susan Marie Praeder

Bruckner Edition Mario Venzago Eighth Symphony in C minor (1890 Version)

‘A mystery’: that’s what Anton Bruckner called his Eighth Symphony. It is, without any doubt, an exceptional work, even within his own oeuvre. The reasons are not to be found in its gigantic architectural proportions: it is no longer than the Fifth. Instead, it more likely stands out with its truly lavish orchestration, for here Bruckner, normally so conservative, actually calls for harps (expressly adding ‘three if possible’) and percussion (cymbals and triangle). No piece of non-programmatic orchestral music had yet called for these timbres, which come from the opera orchestra. Once again a tiny detail such as this reveals Bruckner’s open-mindedness towards the innovations of the ‘New German School’ whenever they seemed appropriate to his expressive needs. He had, after all, studied this literature with the Leipzig theatre conductor Otto Kitzler in the early 1860s before setting out on his own path as a composer of symphonies.

‘Mysterious’, albeit in a dubious sense, also applies to the strange details that continue to proliferate around the Eighth’s genesis. Indeed, the Eighth is Bruckner’s only late symphony that has come down to us in two conflicting versions in his own hand. Yet a certain vagueness prevails regarding his reasons for producing the second version, which today is generally called

‘definitive’ and used in performance. A knowledge of the background, and a lack of prejudice, can shed light on this obscurity.

The plan of producing the Eighth arose when Bruckner, held in disregard in Vienna especially since the catastrophic fiasco at the première of the Third (late 1877), finally met a young conductor who had believed in him for years and was enraptured by his symphonies: Arthur Nikisch. With much stamina and some unavoidable compromises, Nikisch had succeeded, as conductor of the Leipzig City Theatre, in mounting the première of the Seventh on 30 December 1884. A few weeks later the famous Hermann Levi, the royal court conductor in Munich who had given the première of Wagner’s *Parsifal* in Bayreuth (1882), finally broke the spell with his reading of the Seventh. Bruckner’s reputation as a composer of symphonies now spread at an incredible pace; in the same year Anton Seidl performed the Third in New York.

The composer was transported into a euphoric state that forms the backdrop for the genesis of what was, at the time, surely the most ambitious plan in his entire oeuvre: a symphony with the huge proportions of the Fifth, but without its omnipresent ‘safeguards’ in fabric and architecture, in the form of every available contrapuntal device. This also meant that he had to create a worthy counterpart to the Fifth, unquestionably a masterpiece that can never be admired enough, but using different resources. Even for a composer like Bruckner, the challenge was immense.

Yet the original version of the Eighth did not arise entirely without hitches. Proceeding methodically from the opening movement to the finale, Bruckner had not yet produced a complete continuity draft before he decided to elaborate the scherzo and the first movement. These overlaps in his working method were not without

consequences: until July 1886, when he began to sketch the finale, the first movement was meant to be followed by the Adagio, as in all of his earlier symphonies.

The sketch of the finale, dating from August 1886, already contains the triumphant coda, which simultaneously combines the main themes from all four movements. But as Bruckner proceeded to elaborate the movement it grew ever more gargantuan. In the end it seemed ill-advised – indeed, impossible – to have the scherzo followed by a finale beginning with such a violent *galoppade*. Not even the reinforcements he had called for in the orchestra could dispel a sense of disproportion and superficial effect. The original version of the Eighth had already called for four Wagner tubas in the opening movement. But there, as in the Adagio, they seemed more like an addendum, as in the slow movement and the finale of the Seventh. And like the Seventh, the Eighth called only for double woodwind. This was changed in the finale, where all the woodwind are now tripled and even a piccolo and contrabassoon are required. The Wagner tubas are now taken by players who in some passages have to double on French horns. It was precisely the double quartet of horns that produced the new and powerful sound, typical of the Eighth and the Ninth, that dominates the opening of the finale. By thus reinforcing the instrumentation, Bruckner drew on an approach that Beethoven had already applied in the finale of his Fifth, and whose origins lay in the great national hymns of the French revolution, composed shortly before 1800 above all by such operatic masters as Luigi Cherubini and Étienne Méhul.

The striking sound of the Eighth's finale forced Bruckner to rearrange the order of its inside movements. The finale had to be preceded by the Adagio! Nor did placing the scherzo at the second position in the cycle pose a problem to Bruckner's conservatism: Beethoven

had, after all, already done the same in his Ninth. But the opening of the scherzo now clashed with the coda of the first movement, which had a completely different design in the original version. There, after a section that projects increasing dissociation, disintegration, even death, Bruckner had suddenly appended a thundering 30-bar eruption of the tutti. In its original version, the opening movement thus ends with a breakthrough to C major followed by seventeen bars of triumphant exultation. With the two inside movements now repositioned, this ending caused the work's architectural tension to falter. True, it might be seen as an anticipation of what later finds its definitive climax and destination in the coda of the finale. But doesn't this anticipation threaten to dilute the impact of the finale's actual coda? Did Bruckner deliberately place the anticipation here to secure the architectural cohesion of this gigantic work?

On 19 September 1887 Bruckner sent a fair copy of the score to Hermann Levi with the words, 'I have taken the liberty, with your permission, of sending you the score of my Eighth Symphony. May it meet with your blessing! My joy at the forthcoming performance under your masterly hands is generally beyond description!' But this joy was not shared by the great conductor, who responded with bareness. Aware of the composer's highly sensitive psyche, he turned to Bruckner's pupil Josef Schalk for help. It then became Schalk's task to inform the composer of Levi's reservations and his advice that the huge work be subjected to revision. Bruckner's pupils, fellow musicians, biographers and exegetes have literally twisted this advice into a weapon against Levi and ultimately claimed that his rejection forced the composer to produce a second version of the Eighth – a task that cost him much energy and time (almost three years) and prevented him from completing the Ninth. That this accusation is completely unfounded is made

clear by the fact that the composer also undertook to revise or rework his First, Third and Fourth at the same time. He even created several new works, such as the choral pieces *Helgoland* and *Psalm CL*.

Levi's letter is usually quoted in excerpt, which makes it difficult to understand what left the great conductor so baffled. First, it is important to note that he did not tear the original version of the Eighth to shreds, as did, say, the critic Eduard Hanslick. He even called the opening of the first movement 'grandiose'. But he did not understand its development section and noted an 'almost stereotype' treatment of form that also bore strong resemblances to the Seventh. The finale seemed to him like a book sealed with seven seals. These comments might be maliciously construed to mean that the conductor was out of his depth and unequal to the composer's flights of imagination. Yet such a cynical interpretation overlooks and conceals the fact that it was precisely Levi's objections to which posterity owes the heavily altered second version of the Eighth! Could Levi seriously have been so short-sighted as to have been unable or unwilling to grasp Bruckner's artistic aims?

Born in Giessen on 7 November 1839, the highly gifted Hermann Levi received, from the age of 12, a solid musical apprenticeship from Vinzenz Lachner, the court conductor in Mannheim. Lachner, the younger brother of Schubert's close friend Franz Lachner, was a conductor, violinist, organist and composer of the old school who taught his pupil every facet of musical performance, thoroughly preparing him to enter Leipzig Conservatory at the age of 16. After completing his studies, Levi then travelled as a concert pianist to Paris, where he met Hector Berlioz, gave concerts and began to compose. His encounter with Berlioz convinced him to seek a conductor's career, but for many years he remained loyal to the piano as a soloist and chamber

musician. On 7 November 1861, his 22nd birthday, he successfully premiered his A-minor Piano Concerto, op. 1, in Leipzig's historic Gewandhaus concert hall. By that time he was already the music director in Saarbrücken. After brief stays in Mannheim and Rotterdam, the now 23-year-old Levi was appointed principal conductor of the court theatre in Karlsruhe, where he met Clara Schumann and Johannes Brahms. He developed a deep friendship with the latter and performed many of his orchestral and chamber pieces, either at the conductor's desk or at the piano.

A turning point in Levi's career came in summer 1872 when he was appointed director of the Royal Court and National Theatre in Munich. This required him to make a deep study of the music of Richard Wagner, a composer ardently admired by Bavaria's King Ludwig II. Unfortunately, Brahms soon mistook this as a sign of defection to the enemy camp and broke off their friendship – much to Levi's dismay, as is illustrated by a few lines from a letter to Clara Schumann: 'As a musician, Brahms is certainly superior to Wagner, just as Mozart was to Gluck. But when, as with Wagner, music is placed in the service of drama, he brings forth effects like no composer before him. To me, at least, it in no way diminishes the *Schicksalslied* or the G-major Sextet when I call *Tristan* a great work of art. Here, as everywhere else, fanatical friends and enemies have created the misunderstanding.' How much open-mindedness, profound recognition, farsightedness and, above all, personal *noblesse* are reflected in these words, as honest as they are unadorned!

Levi had unwittingly slipped into an aesthetic imbroglío. This must surely account in part for his sympathy with Bruckner, who suffered from the same mishap. It is fair to assume that a performer and composer of Levi's experience and culture had sound

reasons for turning down the original version of the Eighth.

Perhaps the main problem lay in persuading Bruckner of the need for alterations without offending him. Levi's efforts, using the roundabout epistolary path of Josef Schalk, were only partly successful. Nevertheless, by October 1887 the composer had set to work on the new version.

Where do the two versions actually differ? First, they differ outwardly in length (the original version is about 160 bars longer) and in the extension of the triple woodwind and eight-voice horn section of the original finale to all four movements. The reorchestration by itself made it necessary for Bruckner to rewrite the scores of the first three movements, and he replaced the trio of the scherzo with a completely new one. But he also reconceived many passages in the interior of the movements, which, even more than his cuts, made the second version more tight-knit and concise in its design. Moreover, he rewrote some sections so that they appear entirely different from their counterparts in the original version. These differences can be easily traced by comparing the complete scores of both versions, which have been published separately in Leopold Nowak's *New Bruckner Complete Edition* since 1972. Granted, the composer made a few cuts in the finale which excised music he had recently composed. But the loss is hardly worth lamenting: in context, they often seem like labyrinthine detours of the creative imagination and do nothing to further the reception and understanding of this colossal work.

But most importantly Bruckner jettisoned the roaring C-major conclusion of the opening movement's coda – probably one of the main reasons why Levi spoke of the 'almost stereotype' character of the form and the strange parallels with the Seventh. The second and third versions

of Bruckner's symphonies that came after the actual creative process often bear the hallmarks of objections from performing musicians, and the first editions frequently distort the works in perfectly well-intentioned and pragmatic fashion. True, the second version of the Eighth, as described above, likewise came about at the recommendation of a performer. But he was so familiar with the nature of the material that his criticism goaded Bruckner to make a revision from which the work greatly benefited. Posterity has good reason to be grateful to Hermann Levi.

The Eighth reveals its otherness vis-à-vis all of Bruckner's earlier compositions in its very opening sounds. No part of the basic chord states the tonic: in the fifth bar the *tremolando* F, supported by two horns, slips almost arbitrarily to the dominant G, which just as arbitrarily happens to coincide with the tonic C in the melodic line. The chromatic neighbouring notes, seemingly squeezed out of the tonic C minor, allow partial glimpses of E-flat and G chords only to snuff them out as evanescent phenomena. This opening sounds like a sort of spiritual programme that radically calls into question every past creative achievement. After a few desperate lurches, the bizarre, jagged line of the beginning of the theme is immediately followed by a chromatic descent resembling a groan. From this elemental opposition Bruckner develops the entire course of the opening movement. But the newly designed coda, after one last terrible outburst from the tutti, ends with that almost tormentingly slow process of disintegration that leaves behind less and less of that very theme at every stage. Finally even the plunging chromatic groan of the ending vanishes into nothingness.

The scherzo theme, too, harbours a sharp polarity. Bruckner derives its melodic line from a simple, fairly stiff and recalcitrant thoroughbass figure, but always

surrounded by the iridescent sheen of flickering high-register demisemiquavers in the violins. If this duality is already sensual in its expression, Bruckner bathes the freshly composed trio of the second version in a sound of almost ravishing beauty. The three harps that he asked for in the original version had appeared only in the slow movement; now he already employs them in the trio. The sharp contrast with the main section of the scherzo arises not only from the different orchestral sound and the striking nobility of the main theme, but also from the unusual choice of 2/4 metre.

The slow movement of the Eighth is one of the most impressive symphonic movements ever to flow from Bruckner's pen. The intensity of its impact makes it seem indeed like an escalation of the Adagio of the Seventh. In both cases Bruckner employs percussion at the climaxes, with the additional use of the harps in the Eighth. Yet the harps already play an important role earlier in the movement in the course of the main theme. Combined with the quartet of Wagner tubas, they lend the orchestral writing a magical, golden aura unique in Bruckner's output: never before or later does his music sound so sensual and unveil such an almost Byzantine splendour. In two chorale passages of inimitable depth of expression (even by Bruckner's standards), the quartet of Wagner tubas reveals its origins in the timbral layout of the classical male chorus (two tenors, two basses), a form of which Bruckner had, of course, been a master for decades. Here the Adagio is almost 30 bars shorter than in the original version, but the grand escalating sequence is newly designed and its modulatory curve altered, making it sound like a euphoric cry of jubilation from the entire universe.

At such moments as these it becomes clear at the latest that the Eighth, perhaps more so than any other Bruckner symphony, reveals a born dramatic composer.

This claim may occasion some surprise, if not unease: Bruckner, a dramatic composer? a man who always took the great symphonists as his lodestars and never once lit on the idea of writing an opera? But it is surely no accident that the creative phenomenon that was Anton Bruckner should recall a similar phenomenon – Bach – who likewise never wrote an opera, although he always took an interest in new operas and wrote music that is immanently dramatic. For both composers it would seem that contemporary opera did not offer an appropriate medium of expression for their genuine and wholly individual dramatic gifts. Bruckner was a dramatic composer in much the same way as his admired Richard Wagner was a symphonist – a point clearly recognised and cited by contemporary fellow-composers such as Peter Tchaikovsky.

The finale of the Eighth is the mightiest symphonic movement that Bruckner ever created. After his already unusual and novel solutions to the problem of how to shape a symphonic finale (the Fifth already provided a highly original example), he now carried out yet another approach that took him to the limits of what was permitted by the techniques of the classical-romantic tradition. The dangers that Bruckner thereby courted were far greater than those of the Fifth, and the chasms along whose brink the music skirted, again and again, emotionally and technically, already reveal the proximity of the nascent modernist movement. We note a sharp difference in style compared to the Ninth, which was then underway, and whose sound is strangely detached and bleak compared to the opulent euphony of the Eighth. In the finale of the Eighth the often oppressive, darkening mood is only lifted in the coda, whose breakthrough into a liberating C major draws elemental force from the superposition of the main themes from all four movements. It is perfectly permissible to view it as

a highly personal creative response to the coda of the final movement of Mozart's 'Jupiter' Symphony, written almost exactly a century earlier.

The première of the Eighth, in its second version, was originally scheduled to take place in Mannheim in 1891. Once before, in 1884, Bruckner had entrusted a symphony – his Seventh – to an up-and-coming young conductor, Arthur Nikisch, and it became his springboard to worldwide fame. Now his choice fell on one of Franz Liszt's last pupils: Felix Weingartner, then 28 years old and the principal conductor of the Mannheim National Theatre since 1889. Bruckner conducted a detailed correspondence with him. The work had already entered rehearsal as the young conductor received an appointment from the Royal Opera in Berlin. The scheduled Mannheim première failed to materialise. It was not until 18 December 1892 that the work was heard for the first time, played by the Vienna Philharmonic under the baton of Hans Richter in the Golden Room of the Vienna Musikverein. The impression was overwhelming; Bruckner's triumph finally eradicated the trauma of his bitterest setback, the disastrous première of the Third in 1877.

Hartmut Becker, Karlsbad, August 2013
Translated by J. Bradford Robinson

Konzerthausorchester Berlin

The Konzerthausorchester Berlin (Konzerthaus Orchestra of Berlin) now looks back on more than sixty years of tradition. Founded in 1952 as the Berlin Symphony Orchestra (BSO), it developed its distinctive profile and earned international recognition under its principal conductor Kurt Sanderling (1960-77). Günter Herbig became the orchestra's principal conductor in 1977, and Claus Peter Flor succeeded him in 1984. During the same year the orchestra acquired its own performance site. The famous Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, a magnificent edifice designed by Karl Friedrich Schinkel, was rebuilt as the Konzerthaus and thus became the home base of the Berlin Symphony Orchestra. Under Michael Schönwandt (1992-98) the BSO officially became the house orchestra of Berlin's Konzerthaus. Seasons under Elisha Inbal with successful tours through Japan, Spain, and China were followed by Lothar Zagrosek's appointment to the post of principal conductor in 2006. Moreover, the same year witnessed another important innovation: the Berlin Symphony Orchestra became the Konzerthausorchester Berlin. Since the 2012/13 season Iván Fischer has been the orchestra's new principal conductor. He is assisted by Dmitri Kitayenko, the orchestra's principal guest conductor.

With its more than twelve thousand subscribers, the Konzerthausorchester Berlin ranks among the European orchestras with the largest number of regular listeners. It not only can be heard in more than a hundred concerts per season in the Konzerthaus in Berlin but also has been invited to present concert tours in the United States, Japan, Great Britain, Austria, Denmark, Greece, Holland, Belgium, Turkey, China, and Spain. The Konzerthausorchester regularly performs as a guest at the Chorin Music Summer, Mecklenburg-Vorpommern

Festival, and Rheingau Music Festival. It is especially interested in promoting young artists. In keeping with this goal, the Orchesterakademie am Konzerthaus Berlin was founded in 2010; here young artists receive mentorship in performance practice from orchestra musicians over a period of at least one year. There are currently nine academy posts.

The new concert formations and extraordinary and exciting projects developed by the orchestra's principal conductor Iván Fischer regularly meet with enthusiastically favorable responses from the concert public. In the 2014/15 season the new »Mittendrein« concert series will be added to the orchestra's surprise concerts, a new orchestral organizational plan, spontaneous request concerts, open rehearsals, and scenic concerts. In this series the orchestra musicians will not sit so close together, making room for audience members between them – bringing the music closer to them than ever before.

Mario Venzago

Mario Venzago was born in 1948 in Zurich, where he studied piano prior to continuing his studies in Vienna under Hans Swarowsky, one of Europe's greatest conducting teachers. After a career as a piano accompanist he first began conducting at the age of thirty and went on to hold posts such as principal conductor of the Basel Symphony Orchestra, German Chamber Philharmonic of Frankfurt (today of Bremen), Swedish National Orchestra, and Göteborg Symphony. He led the Heidelberg Opera House and Graz Opera as their principal conductor. During 2001–09 he was the music director of the Indianapolis Symphony Orchestra and concurrently led the Baltimore Summer Festival. During his extraordinary conducting career Mario Venzago has regularly appeared as a guest conductor with leading orchestras and opera houses around the globe, including the Berlin Philharmonic, Gewandhaus Orchestra of Leipzig, London Philharmonic Orchestra, Milan Scala, Boston Symphony Orchestra, and Philadelphia Orchestra. In addition, he has conducted at leading festivals such as those in Salzburg and Lucerne. He is currently (2013) the principal conductor in Bern and of the Northern Sinfonia in Newcastle and an artistic partner of the Tapiola Sinfonietta. His CD recordings of the complete symphonic oeuvre of Robert Schumann, Alban Berg, and Luigi Nono and other releases have brought him many awards. His first film, *Mein Bruder der Dirigent* by Alberto Venzago, also received the highest distinctions. Venzago has worked with stage directors such as Ruth Berghaus, Peter Konwitschny, and Hans Neuenfels. At the present time he is working on a complete recording of the Bruckner symphonies for the **cpo** label.



Already available: cpo 777 617-2 (2 CDs)

klassik-heute.com:

»Venzago's novel, thoroughly independent Bruckner reading finds its fascinating and electrifying continuation in the zeroth and first symphonies. A Bruckner interpretation bringing to light what had been unheard-of and had been left unheard.«



Already available: cpo 777 735-2

klassik-heute.com: »I have never listened to any other interpretation of the second symphony with such great fascination from the very first moment as I did to this one by Mario Venzago and the Northern Sinfonia.

Here, in this work of many interwoven ideas and themes, somebody displays an individual character and a unique profile. Nobody can afford to miss this new way of looking at Bruckner.«



Already available: cpo 777 690-2

Pizzicato 05 / 13: „Mario Venzago’s interpretations absolutely revolutionize conventional wisdom about Bruckner, and in view of these musical soundings – thoroughly researched and truly incredible – one must ask oneself whether famous Bruckner conductors sometimes may indeed have done some simplifying.“
Berner Zeitung 04 / 13: „This is an unprecedentedly ree, subjective approach to Bruckner.“



Already available: cpo 777 615-2 (2 CDs)

Neue Zürcher Zeitung: »A Bruckner as thrilling as this has not been heard in long time.«

Klassik-heute.com: »Both recordings have turned out so well that one delightedly anticipates the continuation.«

Gramophone: »It's definitely worth trying.«



Already available: cpo 777 787-2

Klassik-heute.com: »Venzago hält auch hier sozusagen den frischen Blick durch: Er geht die Partitur sehr aufmerksam auf Möglichkeiten durch, das Geschehen allenthalben zu dynamisieren. ... Venzagos Version der Neunten Bruckners ist repräsentativ für den vor der Vollendung stehenden Zyklus. Jüngere Dirigenten können von Venzagos Deutungen viele Denkanstöße aufnehmen.«



Mario Venzago (© Photo: Alberto Venzago)

cpo 777 691-2