



PentaTone
classics

ANTON BRUCKNER

Symphony No. 5 in B-flat



Orchestre de la Suisse Romande
Marek Janowski



PentaTone
classics

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

Symphony No. 5 in B-flat (1875-1878)

Nowak Edition

1	Introduction, Adagio – Allegro	19. 42
2	Adagio, Sehr langsam	18. 45
3	Scherzo, Molto vivace (Schnell) – Trio, Im gleichen Tempo	11.35
4	Finale, Adagio – Allegro moderato	23.29

Orchestre de la Suisse Romande

conducted by: **Marek Janowski**

Total playing time : 73.54

Recording venue: Victoria Hall, Geneva, Switzerland, (7/2009)

Executive / Recording Producer: Job Maarse

Balance Engineer: Erdo Groot • Recording Engineer / Editing: Roger de Schot



Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio.

Biographien auf Deutsch und Französisch finden Sie auf unserer Webseite.
Pour les versions allemande et française des biographies, veuillez consulter notre site.
www.pentatonemusic.com

Günter Herbig, Kurt Sanderling, Horst Stein, Antal Dorati and now Marek Janowski. What do these five great conductors have in common? Well, all five have conducted the Orchestre de la Suisse Romande (OSR) in performances of Bruckner and, in each case, the interpretation has been meticulously stored for posterity in the Radio Suisse Romande (RSR) archives. This reminder of the past serves to underline the strong bond that has existed between orchestra and broadcasting company for more than 80 years.

These days, at the start of the twenty-first century, specialists are talking about the drastic changes in the way in which art forms are expressed and appropriated. However, the collaboration between the OSR and the Swiss Radio testifies to a manner of working that relies on both modern techniques and a relationship that happily disregards any prevailing trends or opinions.

This recording of Bruckner's Fifth Symphony therefore underlines this successful collaboration of many years' standing. Espace 2 hopes the recording will have the long-lived success it deserves.

Alexandre Barrelet
Director RSR Espace 2



The Discovery of Slowness

In his novel "The Discovery of Slowness", the German writer Sten Nadolny describes the life and death of the English naval officer and Arctic explorer John Franklin. The book is a subtle study on time. Franklin was a slow human being. He spoke slowly, thought slowly, and was slow to react. And even if he fails outwardly at the end, he yet emerges victorious, as in the old paradox of the race between Achilles and the tortoise. Because, from the perspective of slowness, the world does change. And the reader feels this. So what has that got to do with Anton Bruckner and his Fifth Symphony in B flat major? Well, at first glance, not a lot. But if we look more closely, it is not so difficult to credit this late Romantic composer with the "discovery of slowness". The Fifth, like Nadolny's book, is a deeply personal study on time.

In his symphonic works, Bruckner often stretches the parameter of time to the edge of what is bearable. Or perhaps we should say, to the edge of what is perceptible. Bruckner's symphonies carry within them a musical incendiary for the future, especially in the almost endless first versions. An explosive device which was too much for the musical world of the time. As a consequence, Bruckner not only reworked most of his symphonies down to the deepest com-

positional levels, but went further. He also reconceived them, thus defusing the device at least to some extent...

The temporal dimensions of Bruckner's symphonies (particularly the Fifth) are almost twice the size of traditional works in the genre. Instead of just the two themes normally prescribed for the sonata form, Bruckner expands them into large-scale thematic complexes, and, as though that is not enough, he then adds a third. More and more cumulations, rising like waves, overlay the movement structure; climax follows climax until the last breakthrough of the main theme. The combination of powerful temporal expansion, dynamic extremes and the large size of the orchestra led to Bruckner's style aptly being described as monumental. And the "discoverer of slowness" interprets the distinctive pauses - for instance, between the thematic complexes or between movement segments - as an integral part of the development. Far from being empty bars, they function more like imaginary exclamation marks, marking moments of conscious silence and emotional rest for listeners and interpreters alike.

Bruckner worked on the Fifth Symphony in B flat Major from 14 February 1875 until 16 May 1876; reworkings were undertaken in 1877, followed by several smaller and smaller

adjustments between 1878 and 1887. The work exists only in one version; Bruckner never heard it performed by an orchestra. At the time of the première in Graz on 9 April 1894, he was too ill to attend. The conductor was Bruckner's pupil Franz Schalk, who presented his own version of the work, with calamitous distortions. He had made drastic cuts and substantial instrumental changes which were diametrically opposed both to Bruckner's tonal ideas and basic conceptual thoughts. The Fifth's "real" première, true to Bruckner's autograph manuscripts, did not take place until 28 October 1935, under Siegmund von Hausegger, who conducted the Munich philharmonic orchestra. In 1951 Leopold Nowak published the symphony in its true form, sticking closely to Bruckner's autograph scores. In the preface to his version, Nowak speaks lyrically of "... moving thoughts of a true giant emerging out of solitude into the diversity of the world, in a symphony replete with artistic mastery and skill in form, movement and sound; unforgettable for anyone who had ever entered the "cathedral" of its polyphony, its melodies, its chorale."

Bruckner indeed continues to explore new compositional territory with his Fifth Symphony. The Fifth is the epitome of a "finale symphony". In the 19th century, the

development of the sonata form as a cyclical form progressed with the emergence of the finale problem. The cyclical form (four-movement form) was no longer seen as a compulsory characteristic of the genre. Instead, the finale was seen as fulfilment and central point which should preserve the unity of the cycle. The recognition that the finale could no longer only be a "last dance" (the so-called "Kehraus"), or purely entertaining, but had to be the final objective of the cycle led to the deliberately cyclical conception of the symphony. Bruckner had already walked this path to the fulfilling finales of the Third and Fourth Symphonies. However, the inexorable consistency with which he structured and aligned all the thematic material and the musical course in the Fifth towards the finale is found nowhere else in his oeuvre to such a far-reaching degree.

Despite their formal autonomy, the first three movements are, in the end, no more than preparation for the finale. All four movements of the symphony are thematically tightly interwoven: the outer movements refer to each other while the inner movements represent variants of each other. And thus on the one hand the movements are formal pairs but further than that, they are interwoven in their inner

structure. Bruckner apparently described the Fifth as his "fantastic" symphony. Not that we should see references to Berlioz's *Symphonie Fantastique*; we should rather admire the astounding imagination with which Bruckner took theme combinations to the limit.

Bruckner's Fifth is the only one of his symphonies to begin with a slow introduction. The listener perceives the much-quoted slowness in the rising and falling of the deep pizzicato, which is also supported by the held tones of the high strings. The further course is determined by bursts of the whole orchestra playing in unison and choral like motifs.

Then the main theme appears in the allegro played by violas and celli, oscillating between major and minor. With its sighing cantilena above syncopated pizzicati, the second theme group is completely different. The final group has a distinctive brass unisono above syncopated strings. The development briefly picks up again on the introduction before Bruckner works with the main theme and its inversion. The regular recapitulation is followed by the coda, which is characterized by the punctuated rhythm of the main theme – in the blazing *fff* of the orchestral tutti.

Bruckner noted that the *adagio* was

to be “very slow”, and the combination of triplet rhythm in the strings and the oboe cantilena in four-fourtime emphasizes the faltering, the reluctance of this movement to proceed. Bruckner then finds the greatest possible contrast with this in the pressing, yearning musical idiom of the second theme group (to be played “very powerfully and vigorously”). After this powerful heightening of intensity, the movement then fades away with the oboe theme in the major key.

Bruckner achieves the already mentioned structural bonding between movements in the following scherzo through the renewed use of the motif that had already opened the adagio in pizzicato style - but this time stomping and propulsive. Bruckner allows two themes their head, the almost demonic woodwind theme and the “Ländler”-like theme played by the violins. Essentially, Bruckner is further developing these themes. The trio has chamber-music characteristics.

The finale again takes up the introduction of the opening movement. Then we have brief recapitulations of the allegro main theme from the opening movement, and the oboe theme with pizzicato accompaniment from the adagio. They function as flashbacks on musical incidents, reminiscent of Beethoven's last symphony. But already

in the third bar, the clarinet tentatively sounds with two octave leaps – the distinctive motivic nucleus of the finale. Between the flashbacks to the other movements, Bruckner scatters the head motif of the main theme of the finale into the clarinet, to almost alienating effect, as Mahler would later do. The exposition begins with fugato strings over the main theme of the finale. Bruckner is already announcing what is to come. Pure counterpoint! The second theme group is a swaying violin cantilena, which is not used to develop the fugue. In the third theme, Bruckner has the brass instruments carry out mighty unison octave cascades; the close relationship with the main theme substantiates the punctuated rhythm. The movement falls in on itself, the music maintains a dissolving character before a monumental chorale theme creates space for itself after a chromatic sequence in ff. The development starts with a gigantic double fugue with the chorale theme as the first and the finale main theme as the second. Further on in the movement, the contrapuntal connections between all thematic material appear. Here, formal borders blur between development and recapitulation. The main theme of the opening movement experiences its true destination only when deployed in the finale, where it is integrated

as it were into the contrapuntal events. It is not used as a quote, but as a component of the polyphonic network of themes. All the themes are interconnected. In the coda, we are brought in a rousing and powerful manner to the climax of the finale and with it of the entire work: when the chorale in fff again breaks through, for the first time since it appeared in its original harmonic form, and asserts itself stirringly over the fugue theme. Without any doubt, this is an absolute climax; not only in Bruckner's oeuvre as a whole but regarding all symphonies ever written. All the artistic contrapuntalism, motif combinations, rhythmical-dynamic intensification – in a nutshell: all that compositional art must fade in importance behind the suggestive power, the astonishingly affirmative gesture of a deeply personal musical language. After this experience, all that is left is amazement, silence, thought, a deeply felt gratitude to the discoverer of slowness.

Franz Steiger

English translation: Claire Jordan

Marek Janowski

Marek Janowski has been Artistic Director of the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin since 2002 and in 2005 he was also appointed Musical Director of the Orchestre de la Suisse Romande in Geneva. He is in demand as a guest conductor throughout the world, working on a regular basis in the USA with the Pittsburgh Symphony Orchestra (where he holds the Otto Klemperer Guest Conducting Chair), the Boston and San Francisco Symphony Orchestras, the Philadelphia Orchestra, and in Europe with the Orchestre de Paris, the Orchester der Tonhalle Zürich, the Danish National Symphony Orchestra in Copenhagen and the NDR-Sinfonieorchester Hamburg. Born in 1939 in Warsaw and educated in Germany, Marek Janowski's artistic path led him from Assistant positions in Aachen, Cologne, Düsseldorf and Hamburg to his appointment as General Music Director in Freiburg im Breisgau (1973-75) and Dortmund (1975-79). Whilst in Dortmund, his reputation grew rapidly and he became greatly involved in the international opera scene. There is not one world-renowned opera house where he has not been a regular guest since the late '70s, from the Metropolitan Opera New York to the Bayerischer Staatsoper

Munich; from Chicago and San Francisco to Hamburg; from Vienna and Berlin to Paris. Marek Janowski stepped back from the opera scene in the 1990's in order to concentrate on orchestral work and was thus able to continue the great German conducting tradition in the symphonic repertoire. He now enjoys an outstanding reputation amongst the great orchestras of Europe and North America. He is recognised for his ability to create orchestras of international standing as well as for his innovative programmes and for bringing a fresh and individual interpretation to familiar repertoire. Between 1984 and 2000, as Musical Director of the Orchestre Philharmonique de Radio France, Marek Janowski led the orchestra to international fame as the leading orchestra in France. From 1986 to 1990, in addition to his work in France, Janowski held the position of Chief Conductor of the Gürzenich-Orchester in Cologne, and between 1997 and 1999 he was also First Guest Conductor of the Deutsche Symphonie-Orchester Berlin. From 2000 to 2005 Janowski served as Music Director of the Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, and from 2001 to 2003 he also held the position of Chief Conductor with the Dresdner Philharmonie. Marek Janowski has made many recordings over the past

30 years, including many complete operas and symphonic cycles, many of which have been awarded international prizes. To this day, his recording of Richard Wagner's complete tetralogy *The Ring Cycle* with the Staatskapelle Dresden (1980-83) remains one of the most distinguished and musically interesting recordings that has been made of this work.

Orchestre de la Suisse Romande

The Orchestre de la Suisse Romande was founded in 1918 by Ernest Ansermet, who remained principal conductor until 1967. The orchestra employs 112 permanent musicians and performs a series of subscription concerts in Geneva and Lausanne, the symphony concerts of the city of Geneva, the annual concert for the United Nations as well as playing for opera performances at the Grand Théâtre de Genève.

Marek Janowski has been the orchestra's artistic and music director since 1 September 2005.

The Orchestre de la Suisse Romande achieved world renown under its founding conductor and under its successive music directors: Paul Kletzki (1967-1970), Wolfgang Sawallisch (1970-1980), Horst

Stein (1980-1985), Armin Jordan (1985-1997), Fabio Luisi (1997-2002), Pinchas Steinberg (2002-2005) and continues to make an active contribution to music history by discovering or supporting contemporary composers of prime importance whose works were first performed in Geneva. These include Benjamin Britten, Claude Debussy, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Arthur Honegger, Michael Jarrell, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Stravinsky and others. Since the year 2000 the Orchestre de la Suisse Romande has given the world premieres of about twenty works in cooperation with Radio Suisse Romande. The orchestra also supports contemporary music in Switzerland by regularly commissioning works from the composers William Blank and Michael Jarrell.

Working closely with Radio-Télévision Suisse Romande, music performed by the Orchestre de la Suisse Romande was very soon broadcast on radio and on short wave and was thus received by millions of listeners throughout the world. Thanks to the partnership with Decca, which gave rise to several legendary recordings, the orchestra's renown continued to grow. The OSR has also recorded for A&O, Cascavelle, Denon, EMI, Erato, Harmonia Mundi, PentaTone and Philips and many of these recordings have

been awarded major prizes.

The Orchestre de la Suisse Romande has undertaken international tours and performed in prestigious concert halls in Asia (Tokyo, Seoul and Beijing), in Europe (Berlin, Frankfurt, Hamburg, Vienna, Salzburg, Madrid, Barcelona, Brussels, Amsterdam, Budapest, Istanbul, London, Paris etc.) as well as in major American cities (Boston, New York, San Francisco, Washington etc.). The orchestra has also performed at various festivals, for instance, since 2000 the Budapest Spring Festival, the Chorégies d'Orange, the Festival de Musica de Canarias, the Lucerne Festival At Easter, the Festival of Radio France and of Montpellier, the Menuhin Festival in Gstaad, the Robeco Zomerconcerten, at the Septembre Musical Festival in Montreux, at the Bucarest Festival.

The Orchestre de la Suisse Romande is supported by the canton and the city of Geneva, by Radio-Télévision Suisse Romande, friends associations as well as by several sponsors and donors. For the concerts performed in Lausanne the orchestra also benefits from support by the canton de Vaud.

Günter Herbig, Kurt Sanderling, Horst Stein, Antal Dorati und Marek Janowski. Was haben diese fünf erstklassigen Dirigenten gemein? Nun, alle fünf haben mit dem Orchestre de la Suisse Romande (OSR) Werke von Anton Bruckner erarbeitet. Und ihre Interpretationen werden in den Archiven des Radio Suisse Romande (RSR) sorgfältig bewahrt. Dieser historische Bezug unterstreicht die feste und treue Verbindung, die nun schon mehr als 80 Jahre zwischen Orchester und Rundfunk besteht.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts sprechen Fachleute ja stets aufs Neue von großen bevorstehenden Veränderungen. Veränderungen, welche die Art und Weise berührten, wie wir Menschen uns Kultur nähern und auch aneignen. In der Arbeitsbeziehung zwischen OSR und Öffentlichem Schweizer Rundfunk nutzen wir sehr wohl jenen modernen Elan; kurzlebige Trends, Zeitgeist oder Personen können die feste Verbindung allerdings nicht erschüttern.

Diese Aufnahme der Fünften Symphonie von Anton Bruckner ist dann auch ein neuerlicher Beweis für eine per-

fekte Symbiose. Espace 2 würde sich freuen, wenn dieser Einspielung ein wohlverdienter, langanhaltender Erfolg beschieden sein möge.

Alexandre Barrelet

Direktor RSR Espace 2

Die Entdeckung der Langsamkeit

In seinem Roman „Die Entdeckung der Langsamkeit“ schildert der deutsche Schriftsteller Sten Nadolny Leben und Sterben des englischen Seefahrers und Nordpolarforschers John Franklin. Das Buch ist eine subtile Studie über die Zeit. Franklin war ein langsamer Mensch; langsam im Sprechen, langsam im Denken, langsam in seinen Reaktionen. Und scheitert er auch am Ende nach außen hin, so geht er entsprechend dem alten Paradoxon vom Wettlauf zwischen Achilles und der Schildkröte doch als Sieger hervor: Denn aus der Perspektive der Langsamkeit gesehen, verändert sich die Welt. Das spürt auch der Leser. Was das mit Anton Bruckner und seiner Fünften Symphonie in B-Dur zu tun? Nun, auf den ersten Blick nicht viel. Aber bei genauerem Hinsehen fiele es nicht schwer, auch dem spätromantischen Komponisten

die „Entdeckung der Langsamkeit“ auf der kompositorischen Habenseite gutzuschreiben. Die Fünfte ist wie Nadolnys Buch eine zutiefst persönliche Studie über die Zeit.

Bruckner dehnt den Parameter der Zeit in seinen symphonischen Werken ja oft bis an den Rand des Erträglichen. Oder sollte man besser sagen: des noch Wahrnehmbaren? Bruckners Symphonien tragen – gerade in den schier endlosen Erstfassungen – einen musikalischen Sprengsatz für die Zukunft in sich. Einen Sprengsatz, der die damalige Musikwelt überforderte. Die Folge: Bruckner arbeitete die Mehrzahl seiner Symphonien nicht nur bis in die tiefsten kompositorischen Schichten hinein um, sondern konzipierte diese darüber hinaus auch neu. So ließ sich der Sprengsatz zumindest teilweise entschärfen ...

Die zeitlichen Dimensionen von Bruckners Symphonien (und insbesondere der Fünften) übersteigen die traditionellen Werke der Gattung nahezu um das Doppelte. Statt der in der Sonatensatzform vorgeschriebenen zwei Themen weitet Bruckner diese Themen einmal zu groß dimensionierten Themenkomplexen aus und führt darüber hinaus noch einen dritten Themenkomplex ein. Steigerungszüge überziehen wellen-

artig die Satzstrukturen, Höhepunkt folgt auf Höhepunkt - bis zum finalen Themendurchbruch. Die Kombination aus gewaltiger zeitlicher Ausdehnung, dynamischen Extremsituationen und großer Orchesterbesetzung hat das zutreffende Etikett vom „Monumentalstil“ bei Bruckner geprägt. Und der „Entdecker der Langsamkeit“ interpretiert auch die markanten Pausen – etwa zwischen den Themenkomplexen oder ganzen Satzabschnitten – als zur Entwicklung gehörig. Sie sind keine leeren Takte, sondern gedankliche Ausrufezeichen, Momente des bewussten Innehaltens und emotionalen Verweilens für Hörer wie Interpreten.

Bruckner arbeitete vom 14. Februar 1875 bis zum 16. Mai 1876 an der Fünften Symphonie B-Dur; Umarbeitungen nahm er 1877 vor, danach folgten immer wieder kleinere Anpassungen zwischen 1878 und 1887. Das Werk liegt nur in einer Fassung vor. Bruckner hat sein Werk nie in einer Orchesterbesetzung gehört, zum Zeitpunkt der Uraufführung am 9. April 1894 in Graz war er bereits schwer krank. Dirigent war der Bruckner-Schüler Franz Schalk, der das Werk in seiner eigenen Fassung vorstellte – mit fatalen Entstellungen. Er hatte drastische Kürzungen und reichlich Uminstrumentierungen vorge-

nommen, die sowohl den klanglichen Ideen Bruckners wie auch dem konzeptionellen Grundgedanken diametral entgegengesetzt waren. Die „echte“ Uraufführung der Fünften anhand von Bruckners Autograph fand dann erst am 28. Oktober 1935 unter Siegmund von Hausegger statt, der die Münchner Philharmoniker dirigierte. 1951 dann gab Leopold Nowak die Symphonie in ihrer wahren Gestalt heraus, auf Basis des Autographs. Nowak findet im Vorwort zu seiner Ausgabe nahezu poetische Worte: *„Aus Einsamkeit treten ergreifende Gedanken eines wahrhaft Gewaltigen in die Vielfalt der Welt; alle Meisterschaft künstlerischen Könnens in Form, Satz und Klang birgt diese Symphonie, unvergesslich für jeden, der einmal in den Dom ihrer Polyphonie, ihrer Melodien, ihres Choralis getreten ist.“*

In der Tat beschreitet Bruckner mit seiner Fünften kompositorisch weiter Neuland. Sie ist die Manifestation einer Final-Symphonie schlechthin. Die Entwicklung der Sonatenform als zyklischer Form ging im 19. Jahrhundert einher mit der Entstehung des Finalproblems. So wurde die zyklische Form (die Viersätzigkeit) als Zwangsmerkmal der Gattung negiert und stattdessen das Finale als Erfüllung und zentraler Punkt betrachtet, der die Einheit des Zyklus bewahren muss. Die Erkenntnis, dass

das Finale nicht mehr nur „Kehraus“ und rein unterhaltender Satz sein konnte, sondern Endziel des Zyklus sein musste, führte zur bewusst zyklischen Konzeption der Symphonie. Bruckner hatte diesen Weg zum erfüllenden Finale durchaus schon in der Dritten und Vierten Symphonie beschritten. Die unerbittliche Konsequenz aber, mit der er in der Fünften das gesamte thematische Material und den musikalischen Verlauf ausschließlich auf das Finale hin anlegt und ausrichtet, findet man in seinem Œuvre in dieser Drastik nicht wieder.

Die ersten drei Sätze sind trotz ihrer formalen Eigenständigkeit letztlich nicht mehr als Vorbereitung für das Finale. Dabei sind alle vier Sätze der Symphonie thematisch engmaschig miteinander verknüpft: Die Ecksätze beziehen sich aufeinander, die Binnensätze stellen gar Varianten voneinander dar. Und auf diese Weise sind die Sätze einerseits als Paare und darüber hinaus in der Binnenstruktur - quasi mehrschichtig - verzahnt. Bruckner soll die Fünfte als seine „phantastische“ Symphonie beschrieben haben – Beziehungen zu Berlioz' *Symphonie fantastique* sollte man daraus allerdings nicht ableiten, sondern vielmehr die ungeheure Phantasie bewundern, mit der Bruckner thematische Kombinationen bis zum Exzess trieb.

Die Fünfte beginnt als einzige Symphonie Bruckners mit einer langsamen Einleitung. Im pizzicato-Aufundab der tiefen Streicher spürt der Hörer jene vielzitierte Langsamkeit, die durch die Liegetöne der hohen Streicher noch untermauert wird. Unisono-Ausbrüche und Choralgedanken bestimmen den weiteren Verlauf, bevor im Allegro dann in Bratschen und Celli das Hauptthema auftaucht, das ein Changieren zwischen Dur und Moll in sich trägt. Ganz anders dann die 2. Themengruppe mit ihrer seufzerartigen Kantilene über getupften Pizzicati. Die Schlussgruppe prägt ein Bläserunisono über synkopierten Streichern. Die Durchführung greift die Introduction kurz wieder auf, bevor Bruckner mit dem Hauptthema und dessen Umkehrung arbeitet. Nach der regulären Reprise folgt die vom punktierten Rhythmus des Hauptthemas geprägte Coda - im schmetternden fff des Orchestertutti.

Das Adagio trägt Bruckners Anmerkung „sehr langsam“, und die Kombination aus Triolenrhythmus in den Streichern und der Oboenkantilene in Viervierteln betont das Stocken, das nicht recht voran wollen dieses Satzes. Den größtmöglichen Kontrast dazu findet Bruckner in der drängenden, sehnen- den Melodik der zweiten Themengruppe („sehr kräftig und markig“ zu spielen). Nach

gewaltigen Steigerungen verlischt der Satz mit einer nach Dur gewendeten Intonation des Oboenthemas.

Die bereits angesprochene innere Paarbindung zum folgenden Scherzo erreicht Bruckner durch den erneuten Einsatz jenes Motivs, das bereits das Adagio pizzicato eröffnete, jetzt allerdings stampfend und vorwärtstreibend. Zwei Themen lässt Bruckner hier ihr Unwesen treiben, das beinahe Dämonische der Holzbläser und das Ländlerartige in den Violinen. Im Wesentlichen verarbeitet Bruckner diese beiden Themen weiter. Das Trio hat kammermusikalische Züge.

Das Finale greift die Introduction des Kopfsatzes wieder auf. Es folgen jeweils Kurzrekapitulationen des Allegro-Hauptthemas aus dem Kopfsatz, sowie des Oboenthemas mit Pizzicato-Begleitung aus dem Adagio. Rückblenden auf Geschehenes, die an Beethovens letzte Symphonie erinnern. Aber schon in Takt drei erklingt zaghaft die Klarinette mit zwei markanten Oktavsprüngen – der markanten motivischen Keimzelle des Finales. Auch zwischen den Rückblenden auf die anderen Sätze streut Bruckner den Themenkopf des Finalhauptthemas in der Klarinette ein – fast verfremdet, so wie es Mahler später komponieren wird. Die Exposition beginnt

mit einem Fugato in den Streichern über das Hauptthema des Finales. Bruckner verkündet bereits an dieser Stelle, was kommen, was den Satzverlauf prägen wird. Kontrapunktik pur! Die 2. Themengruppe ist eine schwungvolle Violin-Kantilene, die nicht für die Fugenbildung genutzt wird. Im dritten Thema lässt Bruckner den Bläserapparat gewaltige Oktavstürze unisono ausführen; die enge Verwandtschaft zum Hauptthema belegt der punktierte Rhythmus. Der Satz fällt in sich zusammen, die Musik erhält Überblendungscharakter, bevor sich ein monumentales Choralthema nach einer chromatischen Linie im ff Raum verschafft. Die Durchführung beginnt mit einer gigantischen Doppelfuge mit dem Choral als erstem und dem Final-Hauptthema als zweitem Thema. Im weiteren Verlauf des Satzes kommen dann die kontrapunktischen Zusammenhänge aller thematischen Materials zum Vorschein. Hier verschwimmen die Formgrenzen zwischen Durchführung und Reprise. Das Hauptthema des Kopfsatzes erfährt seine wahre Bestimmung erst durch den Einsatz im Finale, wenn es sozusagen ins kontrapunktische Geschehen integriert wird. Es wird nicht als Zitat verwendet, sondern zum Bestandteil des polyphonen Themengeflechts. Alle Themen hängen mit-

einander zusammen. In der Coda kommt es dann auf mitreißende und klanggewaltige Art zum Höhepunkt des Finales und mit ihm des ganzen Werkes: Wenn der Choral in fff und erstmals seit seinem Erscheinen wieder in seiner ursprünglichen harmonischen Gestalt durchbricht und über dem Fugenthema sich ergreifend durchsetzt. Dies ist ohne Zweifel einer der absoluten Höhepunkte nicht nur im Brucknerschen Gesamtwerk, sondern in den symphonischen Literatur überhaupt. All die kunstvolle Kontrapunktik, die motivische Kombinatorik, die rhythmisch-dynamische Verdichtung – kurz gesagt: all die kompositorische Kunst muss hinter der suggestiven Kraft, dem bestürzend affirmativen Gestus einer zutiefst persönlichen Musiksprache zurücktreten. Nach diesem Erlebnis bleibt nur Staunen, Schweigen, Nachdenken. Und der Dank an den Entdecker der Langsamkeit.

Franz Steiger

Günter Herbig, Kurt Sanderling, Horst Stein, Antal Dorati, et aujourd'hui Marek Janowski. Quel est le point commun entre ces cinq chefs d'orchestre prestigieux ? Ils ont tous dirigé Bruckner avec l'Orchestre de la Suisse Romande et, pour chacun d'entre eux, le souvenir de ces interprétations est précieusement conservé dans les archives de la Radio Suisse Romande. Ce rappel à l'histoire pour souligner la constance et la pérennité du lien qui unit nos institutions depuis plus de 80 ans.

Si tous les spécialistes constatent et annoncent des évolutions drastiques dans la manière d'aborder et de s'approprier les objets culturels en ce début de vingt-et-unième siècle, la relation entre l'OSR et la radio suisse de service public témoigne d'une pratique qui s'appuie à la fois sur tous les ressorts de la modernité et sur un lien qui semble se rire des modes, des époques et des personnes.

Cet enregistrement de la Cinquième Symphonie de Bruckner s'inscrit donc comme une heureuse actualisation d'un très ancien partenariat. Espace 2 lui souhaite de connaître le succès et la longévité qu'il mérite.

Alexandre Barrelet
Directeur de RSR Espace 2



La découverte de la lenteur

Dans son roman « La découverte de la lenteur », l'écrivain allemand Sten Nadolny nous raconte la vie de John Franklin, officier naval anglais et explorateur de l'Arctique, et nous offre une subtile étude de la notion de temps. Franklin était en effet un homme lent : il parlait lentement, pensait lentement et était lent à la réaction. Et malgré son apparente défaite en fin de récit, il ressort victorieux, comme dans le vieux paradoxe de la course entre Achille et la tortue. Vu sous l'optique de la lenteur, le monde change assurément, ce qui n'échappera pas au lecteur. Mais quel est donc le lien de cet ouvrage avec la Cinquième Symphonie en Si bémol majeur d'Anton Bruckner ? Pas grand-chose à première vue. Mais en y regardant de plus près, il n'y a qu'un pas à franchir pour attribuer la « découverte de la lenteur » à ce compositeur de la fin de la période romantique. Comme le livre de Nadolny, la Cinquième est une étude profondément personnelle du temps.

Dans ses œuvres symphoniques, Bruckner étire souvent le paramètre temps jusqu'aux limites du supportable. Ou peut-être doit-on plutôt dire du perceptible. Les symphonies de Bruckner portent en

elles un brandon musical de discord pour l'avenir, notamment dans les presque interminables premières versions. Il s'agit d'un procédé explosif, qui pour le monde musical de l'époque dépassait véritablement les bornes. En conséquence, Bruckner ne se contenta pas de retravailler la plupart de ses symphonies jusque dans leurs couches compositionnelles les plus profondes, mais il alla encore plus loin. Car il les reconçut également, désamorçant ainsi sa bombe tout au moins en partie...

Les dimensions temporelles des symphonies de Bruckner (et plus particulièrement de la Cinquième) font pratiquement le double de celle des œuvres traditionnelles du genre. Là où la forme sonate prescrit deux thèmes, Bruckner les dilate sous forme d'ensembles thématiques surdimensionnés et introduit même un troisième ensemble du même type. Des ondes d'intensification submergent la structure des mouvements, les points culminants se succédant les uns aux autres, jusqu'à ce que le thème ne fasse finalement sa percée. Alliant puissante expansion temporelle, dynamiques extrêmes et orchestre à large effectif, le style de Bruckner fut à juste titre qualifié de monumental. Et le « découvreur de la lenteur » nous présente également des pauses très nettes – par

exemple dans les ensembles thématiques ou bien, de temps à autres, entre deux segments de mouvements – comme faisant partie du développement. Loin d'être des mesures vides, elles sont telles des points d'exclamations imaginaires, marquant des moments de silence délibéré et de repos émotionnel, tant pour les auditeurs que pour les interprètes.

Bruckner œuvra à sa Cinquième Symphonie en Si bémol majeur du 14 février 1875 au 16 mai 1876. Il y retravailla ensuite en 1877, puis procéda à plusieurs réajustements de plus en plus fins entre 1878 et 1887. Il existe une seule version de l'œuvre, et Bruckner ne l'entendit jamais interprétée par un orchestre. Le jour de la première, donnée à Graz le 9 April 1894, il était trop malade pour pouvoir y assister. Le chef d'orchestre, Franz Schalk, un élève de Bruckner, présentait sa propre version y compris divers changements désastreux. Il avait procédé à des coupures rigoureuses et à d'importants changements instrumentaux, qui étaient diamétralement opposés aussi bien aux concepts sonores de Bruckner qu'à ses pensées conceptuelles de base. La « véritable » première de la Cinquième, fidèle aux manuscrits autographes de Bruckner, n'eut lieu que le 28 octobre 1935, interprétée par l'Orchestre Philharmonique de Munich sous

la direction de Siegmund von Hausegger. En 1951, Leopold Nowak publia la symphonie sous sa forme réelle, respectant fidèlement les partitions autographes de Bruckner. Dans la préface de cette version, Nowak parle avec lyrisme de « ...la pensée émouvante d'un véritable géant émergeant de la solitude et naissant à la diversité du monde dans une symphonie pleine de maîtrise artistique et de dextérité dans la forme, le mouvement et le son ; une œuvre inoubliable pour tous ceux qui ont pénétré la « cathédrale » de sa polyphonie, de ses mélodies, de son choral. »

Avec sa Cinquième Symphonie, Bruckner continue en effet d'explorer un nouveau territoire compositionnel. La Cinquième est la quintessence d'une « symphonie finale ». Au 19ème siècle, le développement de la forme sonate en tant que forme cyclique progressait à mesure que le problème du finale se faisait jour. La forme cyclique (en quatre mouvements) n'était plus considérée comme une caractéristique obligatoire du genre. À la place, le finale était devenu une sorte d'accomplissement et de point de mire devant préserver l'unité du cycle. La reconnaissance du fait que le finale ne pouvait plus être seulement une « dernière danse » (« Kehraus »), ni avoir un caractère purement divertissant,

mais devait être l'ultime objectif du cycle, conduisit à la conception délibérément cyclique de la symphonie. Bruckner avait déjà emprunté cette voie jusqu'aux finales épanouissantes des Troisième et Quatrième Symphonies. Toutefois, nulle part dans son œuvre on ne retrouve autant la consistance inexorable avec laquelle, dans la Cinquième, il structura et aligna l'intégralité du matériel thématique et le fil musical vers le finale.

Malgré leur autonomie formelle, les trois premiers mouvements ne sont en définitive rien de plus qu'une préparation au finale. Les quatre mouvements de la symphonie sont thématiquement parlant étroitement enchevêtrés, les premier et dernier se faisant référence tandis que les deuxième et troisième sont des variantes l'un de l'autre. Ainsi, les mouvements vont deux par deux mais au-delà encore, ils sont étroitement entrelacés dans leur structure interne. Bruckner aurait parlé de la Cinquième comme de sa symphonie « fantastique ». N'y cherchons pas quelque référence à la Symphonie Fantastique de Berlioz mais admirons plutôt l'imagination stupéfiante avec laquelle Bruckner poussa la combinaison des thèmes jusqu'à ses limites les plus extrêmes.

La Cinquième de Bruckner est la seule de ses symphonies à commencer par une

introduction lente. L'auditeur perçoit la lenteur si souvent citée des envolées et retombées du profond pizzicato, lenteur également soulignée par les notes tenues des cordes supérieures. Explosions à l'unisson et conception chorale définissent ce qui suit, avant que le thème principal ne surgisse en allegro, puis dans les altos et les violoncelles, sous-tendant une permutation entre majeur et mineur. Le contraste est total avec le deuxième groupe de thèmes et sa cantilène plaintive survolant des pizzicati en pointillé. Le groupe final appose un unisson des cuivres sur les cordes syncopées. Le développement reprend brièvement l'introduction avant que Bruckner ne s'attache au thème principal et à son inversion. La récapitulation régulière est suivie de la coda, caractérisée par le rythme ponctué du thème principal – dans les fff éclatants du tutti orchestral.

Bruckner nota que l'Adagio devait être « très lent », et la combinaison du rythme triolet dans les cordes avec la cantilène à quatre temps du hautbois souligne l'hésitation, la répugnance de ce mouvement à aller de l'avant. Bruckner lui oppose alors le plus grand contraste possible avec la mélodie pressante, ardente, du deuxième ensemble de thèmes (à jouer « avec beaucoup de force et de vigueur »). Après de violentes ampli-

fications, le mouvement s'évanouit sur une intonation tirant vers le majeur dans les thèmes des hautbois.

Bruckner parvient à la corrélation structurale déjà nommée des deux mouvements centraux dans le scherzo suivant grâce au redéploiement du motif qui introduit précédemment l'adagio pizzicato, mais qui est à présent trépidant et entraînant. Ici, Bruckner laisse libre champ à deux motifs : l'effet presque démoniaque des bois et la nature dansante, dans le style d'un ländler, des violons. Bruckner retravaille principalement ces motifs plus avant. Le trio présente des caractéristiques de musique de chambre.

Le finale reprend encore une fois l'introduction du mouvement d'ouverture. Puis viennent de brèves récapitulations de l'allegro du thème principal du mouvement d'ouverture, et le thème des hautbois avec accompagnement pizzicato de l'adagio. Comme des flashbacks musicaux, ils font penser à la dernière symphonie de Beethoven. Mais déjà dans la troisième mesure, la clarinette fait déjà entendre timidement deux sauts d'octave – le noyau motivique distinctif du finale. Entre les flashbacks aux autres mouvements, Bruckner propage le thème principal du final à la clarinette, sur un mode presque aliénant, comme Mahler le ferait plus tard.

L'exposition débute avec un fugato des cordes sur le thème principal du finale. Bruckner annonce déjà ce qui vient. Du contrapuntique à l'état pur ! Le deuxième groupe de thèmes est une cantilène oscillante des violons, qui ne sert pas à développer la fugue. Dans le troisième thème, Bruckner laisse les cuivres décharger à l'unisson de puissantes cascades d'octaves ; l'étroite relation avec le thème principal justifie le rythme ponctué. Le mouvement retombe sur lui-même, la musique conservant sa nature dissolvante avant qu'un monumental thème choral ne s'arroge la place après une séquence chromatique en ff. Le développement débute par une gigantesque double fugue, le choral servant de premier thème et le thème principal du finale de second. Plus loin dans le mouvement, les liens contrapuntiques qui relient tout le matériel thématique apparaissent. Ici, les limites officielles entre développement et récapitulation s'estompent. Le thème principal du mouvement d'ouverture ne s'ouvre à son véritable objectif qu'une fois celui-ci déployé dans le finale, où il est en quelque sorte intégré dans la manifestation contrapuntique. Il n'est pas employé comme une citation, mais comme un composant du réseau polyphonique de thèmes. Tous les thèmes sont interconnectés. Dans la

coda, nous sommes conduits avec enthousiasme et force jusqu'à l'apogée du finale et ainsi, de l'œuvre entière : lorsque le choral en fff fait de nouveau sa percée, revêtant pour la première fois depuis son apparition sa forme harmonique originale, et poursuit sa voie en dépassant de manière émouvante le thème de la fugue. Il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'un véritable paroxysme, non seulement dans l'œuvre de Bruckner en tant que tout, mais aussi dans toutes les symphonies jamais écrites. Toute cette contrapuntique artistique, ces combinaisons motiviques, cette densification rythmico-dynamique, bref tout cet art compositionnel doit perdre en importance devant la force suggestive, le geste étonnamment affirmatif d'un langage musical profondément personnel. Après cette expérience, il n'est plus que stupéfaction, silence et réflexion. Et une immense gratitude pour avoir découvert la lenteur.

Franz Steiger

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret

