

CHANDOS

JOHANN
RUFINATSCHA

ORCHESTRAL WORKS VOLUME ONE

SYMPHONY NO. 6 • OVERTURE: THE BRIDE OF MESSINA

BBC PHILHARMONIC

GIANANDREA NOSEDA



BBC
RADIO

90 - 93 FM

3



Johann Rufinatscha

With thanks to the Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck

Johann Rufinatscha (1812 – 1893)

Orchestral Works, Volume 1

<input type="checkbox"/> 1	Die Braut von Messina (The Bride of Messina) Overture Adagio ma non troppo – Andante – Tempo di marcia - Allegro molto - [] - Allegro molto	14:01
	Symphony No. 6 in D major • in D-Dur • en ré majeur	56:54
<input type="checkbox"/> 2	Largo – Adagio – Andante – Allegro con fuoco	19:31
<input type="checkbox"/> 3	Scherzo. Allegro ma non troppo – Trio	14:22
<input type="checkbox"/> 4	Largo	12:58
<input type="checkbox"/> 5	Allegro moderato – Allegro – Allegro moderato – Allegro vivace	9:45
	TT 71:08	

BBC Philharmonic
Yuri Temirkanov leader
Gianandrea Noseda

Johann Rufinatscha: Orchestral Works, Volume 1

So little is known about Johann Rufinatscha (1812–1893) that even finding fuel for guesswork is tricky. He was born on 1 October 1812 in the South Tyrolean town of Mals. Today Mals is known best as a spectacular skiing resort in the Italian Alps, yet its culture – especially its food, music and language – remains as unmistakably Austrian as it would have been in Rufinatscha's own time. Clearly young Johann's musical talents were recognised and encouraged. At fourteen he was sent to the conservatory in Innsbruck, where he studied violin, piano and musical theory. It would appear that experience at the conservatory strengthened and encouraged him, for in 1835, at the age of twenty-two, he set out for Vienna to make his name.

During the next decade Rufinatscha became comfortably established in the Austrian capital. His compositions were noticed and praised (some predicted a stellar future), and his output increased – though it's impossible to say how many pieces Rufinatscha may have discarded. However, we do know that between 1834 and 1846 he produced five symphonies (No. 3 is lost,

and its successor survives only in a four-hand piano arrangement), an Overture entitled *Innerer Kampf* ('Inner' or 'Internal Struggle') and a substantial Piano Quartet in C minor. 1846, in particular, seems to have been especially significant for Rufinatscha: two symphonies – No. 4 in C and No. 5 in B minor – date from that year; though again we don't know how long ideas for them may have been fermenting.

Whatever the exact circumstances, Rufinatscha was identified as a man to watch. When Brahms arrived in Vienna in 1862 he seems to have made Rufinatscha's acquaintance quickly, and before long Rufinatscha was noted as a member of Brahms's musical circle – and Brahms was not a man to suffer musical fools gladly. One of Brahms's most trusted friends, the conductor Otto Dessoff, planned a performance of Rufinatscha's Sixth Symphony for a concert with the Vienna Philharmonic some time in the mid-1860s. But the performance never took place, and Rufinatscha produced no more symphonies. In fact his output tails off strikingly after Symphony No. 6, after which he increasingly

devoted his energies to teaching, especially piano and harmony, in which fields he exerted a significant influence – pupils included the pianist Julius Epstein and the pianist-composer Ignaz Brüll. Rufinatscha's Piano Sonata in D minor of 1880 is thought to be his last work, which would mean that the last thirteen years of his life were completely silent.

Why did Rufinatscha's output decline so drastically? Some writers have noted that no new symphonic music appeared after he got to know Brahms. It's tempting to infer that Brahms's own struggles with symphonic form – especially his notorious sense of inferiority in relation to Beethoven ('have you any idea how hard it is with such a giant marching behind you?') – left their mark on Rufinatscha. Was he in some way innocent of the significance of Beethoven's legacy until Brahms fatally opened his eyes? But the few facts we have suggest a more complicated story. Rufinatscha's output of orchestral works declined markedly after 1850, the year that saw the production of the Overture *Die Braut von Messina* ('The Bride of Messina'), the Piano Concerto and the String Quartet in E flat. Brahms didn't move to Vienna until well over a decade later. So it would appear that the crisis – if that's what it was – began well before Brahms arrived on the scene.

Die Braut von Messina

What we can say with certainty is that, judging *Die Braut von Messina* and the Sixth Symphony solely from the notes, there is nothing in either work that suggests a composer either in decline or about to face it. Both works are ambitious in scale, strong in content and suggest a confident, refreshingly unfettered musical mind. We don't know what it was, circumstantially speaking, that prompted Rufinatscha to write the Overture to Friedrich Schiller's play *Die Braut von Messina*, but it is unlikely to have been the prospect of a theatrical performance. The Overture is far too big – in more senses than one – to function successfully as a curtain raiser. The great example here is without doubt Beethoven's chronologically first two *Leonore* Overtures (Nos 2 and 3): substantial dramatic works in their own right which sum up the drama so powerfully that hearing the opera afterwards can all too easily feel like a massive tautology.

Like Beethoven, Rufinatscha invests the slow introduction to *Die Braut von Messina* with rich dramatic contrast. The opening *Adagio* sets the tragic mood tellingly, but then comes a tender lyrical theme on divided violas and cellos, *Andante*. Almost certainly this stands for the character of Beatrice in

Schiller's play, loved by two brothers, Don Manuel and Don Cesar, both of whom are unaware that she is really their sister. The martial music that follows (introduced by some characteristically fine trumpet writing) surely also carries programmatic overtones, especially at the point where major key triumphalism suffers tragic reversal – deftly engineered by a brief but dissonant trumpet and horn fanfare. After this however, direct references to Schiller's drama are hard to identify. Rufinatscha treats us instead to a compelling display of Nemesis in action (Allegro molto). There may be an echo of Beethoven's *Coriolan* Overture in the desolate ending, especially in the two final hushed pizzicato unison Cs. But it is only an echo. Rufinatscha may owe the scope of his conception to Beethoven's example, but there is little in *Die Braut von Messina* that actually sounds like Beethoven. Unlike Brahms, Rufinatscha does not appear inhibited by those giant footsteps.

Symphony No. 6 in D major
Much the same could be said about the Sixth Symphony, which further weakens the argument that Brahms's compositional struggles had a deleterious effect on Rufinatscha. Indeed if there is one composer to whom Rufinatscha seems significantly

indebted here it is Schubert. The time scale of the symphony feels Schubertian, and there are passages – most strikingly the central trio section of the *Scherzo* – that do sound rather like Schubert: the Austrian rural *Ländler* character, and some of the harmonic shifts, has definite Schubertian overtones. But how much of Schubert's large scale music could Rufinatscha actually have known in 1865? Performances of the notoriously challenging Great C major Symphony were still far from frequent in the 1860s. The *Unfinished* Symphony had its Viennese world premiere in December 1865, though that would surely have been too late for it to leave any mark on Rufinatscha's Sixth. His knowledge of the symphonic Schubert must have been based on the youthful and decidedly classical symphonies Nos 1 – 6. As for posterity, the haunting woodwind and horns exchanges at the start of the trio make one wonder if Bruckner ever saw the score (Rufinatscha's expansive approach to musical form also suggests a kinship) – but again, when would Bruckner have had the opportunity? He certainly wasn't a member of Brahms's charmed circle.

Schubert's name also springs to mind listening to the imposing opening tutti. For just one bar the orchestra carves out a

simple unison figure on the tonic chord: so far, so classical. But almost immediately the harmonies begin to stray compellingly, as in so many of Schubert's finest symphonic works. Within just nine bars we have reached the remote key of *D flat* major, a semitone step down from the home key of D, in which horns and solo cello deliver a nobly expressive variation on the opening unison figure. Rufinatscha's developments of his leading motifs can be surprisingly subtle and resourceful: did Brahms remember this? From this dramatically fluid introduction a bracing *Allegro con fuoco* theme emerges, but for all the energy, Rufinatscha's pacing of the argument is much more leisurely than Beethoven – or than a more recent symphonic ‘god’ like Mendelssohn.

The *Scherzo* is in the key of E flat – a semitone step up from D major. The melodic writing is so characteristically ‘Austrian’ that one can’t help wondering if memories of the folk music of Rufinatscha’s South Tyrolean childhood resurfaced here. The main theme is particularly infectious: a fine example of the kind of tune German speakers call an *Ohrwurm* (Ear-worm). Stark contrast is provided by the *Largo*, its sombre opening figure given a special sepulchral colouring by low clarinets, bassoons, violas and cellos.

Here, strikingly, Rufinatscha avoids sustained lyricism. A great deal of the melodic writing is tense and short breathed: expressively charged phrases are often passed around the orchestra rather than encouraged to take flight. It is left to the finale to clear the air and establish a suitably festive mood. There are times when one has to remind oneself that this movement was written twelve years before the finale of Brahms’s Second Symphony. Here, too, we find an example of Rufinatscha’s unfettered attitude to musical argument. The main theme is cast in a sturdy two-in-a-bar (ONE-two TWO-two), but the contrasting second theme is triple time: a dancing ONE-two-three TWO-two-three which may put English listeners in mind of Elgar. The effect is delightfully spontaneous. Eventually the finale builds to a resolute and rousing conclusion – which leaves one wondering yet again: what happened to Johann Rufinatscha?

© 2011 Stephen Johnson

Widely recognised as one of Britain’s finest orchestras, the BBC Philharmonic has built an international reputation for outstanding quality and committed performances over a wide-ranging repertoire. It has its own studio in Manchester where it records

for BBC Radio 3 and Chandos. As well as offering an annual season in Manchester's Bridgewater Hall, the Orchestra performs across the North West of England and at the BBC Proms as well as being regularly invited to major cities and festivals across the world. The Orchestra's Chief Conductor Gianandrea Noseda has been at the helm since 2002 and is also Music Director at the Teatro Regio, Torino. As a consequence of its policy of introducing new and adventurous repertoire, many great composers have worked with the Orchestra, including Berio, Penderecki, Tippett, Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage and Unsuk Chin. Sir Peter Maxwell Davies became the Orchestra's first Composer / Conductor in 1991 and was succeeded by James MacMillan ten years later. In 2009 the renowned Austrian composer H.K. Gruber took over the role. The BBC Philharmonic's partnership with Salford City Council enables it to build active links with Salford and its communities ahead of its move to its new, dedicated, state-of-the-art studio at the BBC's new home in MediaCity, Salford Quays.

Gianandrea Noseda is Chief Conductor of the BBC Philharmonic, Music Director of Teatro Regio in Turin, Principal Conductor

of the Orquesta de Cadaqués, and Artistic Director of the Stresa Festival. He became the first foreign Principal Guest Conductor at the Mariinsky Theatre in St Petersburg in 1997 and has been the Principal Guest Conductor of the Rotterdam Philharmonic Orchestra and the Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Turin.

His collaboration with the BBC Philharmonic includes numerous recordings and concerts, including annual appearances at the BBC Proms and extensive international touring activity. He also appears all over the world with orchestras such as the New York Philharmonic, the Pittsburgh, Chicago, and Boston Symphony orchestras, the London Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Orchestre national de France, Israel Philharmonic Orchestra, Filarmonica della Scala, and Santa Cecilia orchestras. During 2010 / 11 he will make his first appearance with the Philadelphia Orchestra and the Orchestre de Paris.

Gianandrea Noseda has conducted many operas at Teatro Regio, including new productions of *Don Giovanni*, *Salomé*, *Thaïs*, *The Queen of Spades* and *La traviata*. In the summer of 2010 he took the company to Japan and China. Both on tour and in St Petersburg he conducted the Mariinsky

Theatre in many productions of opera and ballet. In 2002 he made his Metropolitan Opera debut and has returned many times since, future projects including *Lucia di Lammermoor* (on tour in Japan in 2011) and *Macbeth* (2012).

Since 2002 Gianandrea Noseda has been an exclusive artist of Chandos, his

discography including music by Prokofiev, Karlowicz, Dvořák, Smetana, Shostakovich, Mahler, Liszt's complete symphonic cycle, and operas and symphonies by Rachmaninoff. He has championed his compatriots through the Musica Italiana project, recording rarely heard works by Respighi, Dallapiccola, Wolf-Ferrari and Casella.

Johann Rufinatscha: Orchesterwerke, Teil 1

Über Johann Rufinatscha (1812 – 1893) ist so wenig bekannt, dass selbst Material für Mutmaßungen schwer zu finden ist. Er wurde am 1. Oktober 1812 in Mals geboren, einem Ort in Südtirol, der heutzutage vor allem als spektakuläres Skizzielaubsziel in den italienischen Alpen bekannt ist, kulturell jedoch – besonders in der Gastronomie, Musik und Sprache – sein unverkennbar österreichisches Erbe wahrt, ganz wie zu Rufinatschas Zeiten. Dass die musikalische Begabung des jungen Johann erkannt und gefördert wurde, steht fest. Mit vierzehn Jahren kam er an die Schule des Musikvereins in Innsbruck, wo er Violine, Klavier und Musiktheorie studierte. Diese Ausbildung scheint, sein Selbstbewusstsein so stark untermauert zu haben, dass es den nunmehr zweundzwanzig-jährigen in seinem Erfolgsstreben 1835 nach Wien zog.

Im Laufe des nächsten Jahrzehnts konnte sich Rufinatscha in der Donaumetropole nachhaltig durchsetzen. Seine Kompositionen wurden beachtet und gewürdigt (man sagte ihm sogar eine herausragende Zukunft voraus), und seine Schaffensfreude wuchs – obwohl

sich unmöglich sagen lässt, wie viele seiner Werke er verwarf. Bekannt ist allerdings, dass er in der Zeit von 1834 bis 1846 fünf Sinfonien (wovon die Dritte verschollen und die Vierte nur in einem Klavierauszug zu vier Händen erhalten ist), eine Ouvertüre mit dem Titel *Innerer Kampf* und ein beachtliches Klavierquartett c-Moll komponierte. Das Jahr 1846 scheint für Rufinatscha mit zwei Sinfonien – Nr. 4 C-Dur und Nr. 5 h-Moll – besonders fruchtbar gewesen zu sein, obwohl wir auch hier wieder nicht festzustellen vermögen, wie lange ihn diese Projekte in Anspruch genommen hatten.

Auf jeden Fall galt Rufinatscha als Mann der Zukunft. Als Brahms 1862 in Wien eintraf, schloss er offenbar schnell Bekanntschaft mit Rufinatscha und nahm ihn bald in seinen musikalischen Kreis auf, die „Tafelrunde der Professoren“ – und Brahms duldeten wahrlich keine musikalischen Narren um sich. Einer der treuesten Freunde des Hamburger, der Dirigent Otto Dessoff, plante für Mitte der sechziger Jahre eine Aufführung der Sechsten Rufinatscha mit den Wiener Philharmonikern, zu der es

jedoch nie kam. Danach legte Rufinatscha keine weiteren Sinfonien mehr vor. Überhaupt ließ seine Kompositionstätigkeit deutlich nach. Er entwickelte ein wachsendes pädagogisches Interesse, insbesondere am Klavier – und Harmonieunterricht, mit dem er beträchtlichen Einfluss nahm – so gehörten etwa der Pianist Julius Epstein und der Pianist und Komponist Ignaz Brüll zu seinen Schülern. Die Klaviersonate d-Moll von 1880 gilt als letztes Werk Rufinatschas, was bedeuten würde, dass er kreativ in den letzten dreizehn Jahren seines Lebens völlig verstummt.

Wie lässt sich der drastische Verzicht Rufinatschas auf sein kompositorisches Ausdrucksvermögen erklären? Man hat darauf hingewiesen, dass er die sinfonische Arbeit aufgab, nachdem er Bekanntschaft mit Brahms geschlossen hatte. Es liegt nahe, daraus abzuleiten, dass Brahms durch sein eigenes Ringen mit dieser Form – insbesondere sein Minderwertigkeitsgefühl gegenüber Beethoven ("Du hast keinen Begriff davon, wie es unsreinem zu Mute ist, wenn er immer einen Riesen hinter sich marschieren hört") – auch Rufinatscha verunsicherte. Sollte dieser tatsächlich vor der Bedeutung des Beethovenschen Erbes blind gewesen sein, bevor ihm Brahms

verhängnisvoll die Augen öffnete? Die wenigen uns bekannten Fakten deuten auf einen komplizierteren Zusammenhang. Rufinatschas Interesse am Orchesterschaffen erlosch nach 1850, dem Jahr der Ouvertüre *Die Braut von Messina*, des Klavierkonzerts und des Streichquartetts Es-Dur. Brahms kam erst ein gutes Jahrzehnt später nach Wien. Die Krise – wenn es denn eine solche war – hatte also offenbar schon lange vorher eingesetzt.

Die Braut von Messina

Mit Gewissheit können wir sagen, dass weder die Ouvertüre *Die Braut von Messina* noch die Sechste in ihrer erhaltenen Form irgendwie vermuten ließe, dass der Komponist im Niedergang begriffen war oder diesem Schicksal entgegenging. Beide Werke sind ehrgeizig in ihrer Anlage, stark im Gehalt und spürbarer Ausdruck einer selbstsicheren, erfrischend freien musikalischen Seele. Wir wissen nicht, was Rufinatscha dazu bewog, eine Ouvertüre zu Friedrich Schillers Schauspiel *Die Braut von Messina* zu schreiben, aber es war wohl kaum die Aussicht auf eine Theateraufführung. Das Stück ist in mehrfacher Hinsicht viel zu anspruchsvoll, um einen bloßen Auftakt zu liefern. Als große Vorbilder sind hier

zweifellos die beiden chronologisch ersten *Leonore*-Ouvertüren (Nr. 2 und 3) von Beethoven zu betrachten: eigenständige dramatische Werke von Substanz, die das Drama derart kraftvoll vermitteln, dass die anschließende Oper wie eine massive Tautologie wirken kann.

Dem Beispiel Beethovens folgend, stattet Rufinatscha die langsame Einleitung zu *Die Braut von Messina* mit reichen dramatischen Kontrasten aus. Zu Beginn schafft das *Adagio* die tragische Atmosphäre, bevor im *Andante* ein zartes, lyrisches Thema von den geteilten Bratschen und Cellos vorgestellt wird. Zweifellos repräsentiert es Beatrice, die Titelheldin Schillers, in die sich die beiden verfeindeten Brüder Don Manuel und Don Cesar verliebt haben, ohne zu ahnen, das sie ihre Schwester ist. Die kriegerische Musik (eingeleitet von typisch schönen Trompetentönen) dürfte ebenfalls programmatische Bedeutung haben, besonders wenn man an den Moment denkt, in dem der Dur-Triumphstimmung durch eine kurze, dissonante Trompeten- und Hornfanfare geschickt ein jähes Ende gesetzt wird. Weitere Bezüge auf das Schiller-Drama sind danach aber kaum noch auszumachen. Rufinatscha präsentiert uns stattdessen eine fesselnde Darstellung der Vergeltung in

Aktion (*Allegro molto*). Der trostlose Schluss lässt vielleicht ein Echo aus Beethovens Ouvertüre zu *Coriolan* vernehmen, besonders bei den beiden leise pizzicato und unisono gespielten Cs. Aber es ist nur ein Echo. Rufinatscha mag den Rahmen seines Konzepts dem Beispiel Beethovens verdanken, aber es gibt nicht viele Stellen, an denen *Die Braut von Messina* tatsächlich wie Beethoven klingt. Im Gegensatz zu Brahms scheint Rufinatscha nicht das Gefühl gehabt zu haben, vom Schatten eines Riesen verfolgt zu werden.

Sinfonie Nr. 6 D-Dur
Ähnliches ließe sich auch über Rufinatschas Sechste sagen, was die Behauptung, Brahms hätte mit seinem Ringen um die Beethoven-Bewältigung negativen Einfluss auf Rufinatscha genommen, weiter entkräftet. Wenn Rufinatscha hier wirklich einem Komponisten zu Dank verpflichtet ist, so ist dies Schubert. Der Umfang der Sinfonie erinnert an ihn, und manche Passagen – am auffälligsten die zentrale Triosektion des Scherzos – klingen deutlich nach ihm: Die Ländler-Stimmung und einige der harmonischen Wendungen liegen Schubert unverkennbar nahe. Aber was wäre Rufinatscha 1865 von den großformatigen Werken Schuberts

bekannt gewesen? Aufführungen der notorisch anspruchsvollen *Großen C-Dur-Sinfonie* waren in den sechziger Jahren immer noch eine Seltenheit, und als die *Unvollendete* im Dezember 1865 in Wien ihre Uraufführung erlebte, kam dies wohl zu spät, um Rufinatscha bei seiner Sechsten noch zu beeinflussen. Seine Vertrautheit mit dem Sinfoniker Schubert muss sich auf dessen sechs frühe und entschieden klassische Werke dieses Genres beschränkt haben. Was die Nachwelt anbetrifft, so drängt sich bei den unvergesslichen Holzbläser- und Horndialogen zu Beginn des Trios die Frage auf, ob Bruckner je die Partitur zu Augen bekam (auch Rufinatschas ausladender Ansatz zur Form deutet auf musikalische Verwandtschaft) – doch wann hätte er dazu Gelegenheit gehabt? Dem erlesenen Kreis um Brahms gehörte Bruckner als „neudeutsch“ profilierter Gegenspieler jedenfalls nicht an.

Erinnerungen an Schubert kommen schon bei dem imposanten Eröffnungsstutti auf. Für nur einen Takt skulptiert das Orchester eine schlichte Unisonofigur auf der Tonika – so weit, so klassisch. Doch fast sofort beginnen die Harmonien, wie in so vielen von Schuberts größten sinfonischen Werken, auf faszinierende Weise abzuweichen. Innerhalb von nur neun Takten haben wir die entfernte

Tonart Des-Dur erreicht (einen Halbton unter der Grundtonart D-Dur), in der Hörner und Solocello eine Variation der einleitenden Unisonofigur erhaben zum Ausdruck bringen. In der Durchführung seiner Leitmotive konnte Rufinatscha überraschend subtil und einfallsreich sein – machte er damit Eindruck auf Brahms? Aus dieser dramatisch fließenden Einleitung tritt ein anregendes Thema *Allegro con fuoco* hervor, doch bei aller Energie geht Rufinatscha den Diskurs weitaus gemächlicher an, als man von Beethoven – oder einem neueren „Gott“ der Sinfonie wie Mendelssohn – erwarten würde.

Das *Scherzo* steht in Es-Dur – einen Halbton über der Grundtonart. Der Melodiebau ist so typisch „österreichisch“, dass man sich unwillkürlich fragt, ob hier vielleicht volksmusikalische Andenken an die südtiroler Kindheitstage Rufinatschas durchklingen. Das Hauptthema ist ungemein ansteckend, ein richtiger Ohrwurm. Starken Kontrasteffekt erzeugt das *Largo*, dessen triste Eröffnungsfürfigur von tiefen Klarinetten, Fagotten, Bratschen und Cellos mit Grabsstimme vorgetragen wird. Hier verzichtet Rufinatscha auffallenderweise auf Gefühlsüberschwang. Über weite Strecken erscheint die Melodie nervös und kurzatmig; ausdrucksstarke Phrasen werden

oft im Orchester herumgereicht, anstatt Gelegenheit zur Befreiung zu bekommen. Es bleibt dem Finale überlassen, für reine Luft zu sorgen und eine angemessen festliche Stimmung hervorzurufen. Zuweilen muss man sich daran erinnern, dass dieser Satz zwölf Jahre vor dem Finale der Zweiten Brahms entstand. Hier stoßen wir auf ein weiteres Beispiel für Rufinatschas freien Ansatz zum musikalischen Diskurs. Das Hauptthema ist in einem robusten Zweiertakt (EINS-zwei, ZWEI-zwei) gehalten, doch das kontrastierende Nebenthema steht im Dreiertakt: einem tänzerischen EINS-zwei-drei, ZWEI-zwei-drei, bei dem englische Musikfreunde an Elgar denken werden. Der Effekt ist herrlich spontan. Allmählich baut sich das Finale zu einem energischen, mitreißenden Abschluss auf – und abermals fragt man sich: Wie kam es zum Selbstverzicht Johann Rufinatschas?

© 2011 Stephen Johnson
Übersetzung: Andreas Klatt

Das weithin als eines der hervorragendsten britischen Orchester gefeierte BBC Philharmonic hat sich aufgrund ihrer herausragenden Qualität und ihrer engagierten Aufführungen eines

breitgestreuten Repertoires einen internationalen Ruf erworben. Das Orchester verfügt über ein eigenes Studio in Manchester, wo es für BBC Radio 3 und Chandos Tonaufnahmen einspielt. Neben seiner alljährlichen Spielzeit in der Bridgewater Hall in Manchester gibt das BBC Philharmonic Konzerte im gesamten Nordwesten Englands und auf den BBC Proms, außerdem nimmt das Orchester regelmäßig Einladungen in die größeren Städte und zu Festivals weltweit wahr. Chefdirigent Gianandrea Noseda leitet das Ensemble seit 2002 und ist zudem Musikdirektor am Teatro Regio in Turin. Aus dem besonderen Interesse des Orchesters an der Aufführung interessanter neuer Repertoires haben sich Kontakte zu zahlreichen großen Komponisten ergeben, darunter Berio, Penderecki, Tippett, Sir Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage und Unsuk Chin. Sir Peter Maxwell Davies wurde 1991 der erste Komponist-Dirigent des Ensembles; zehn Jahre später folgte ihm James MacMillan und 2009 übernahm der renommierte österreichische Komponist H.K. Gruber diese Position. Die Partnerschaft mit dem Salford City Council erlaubt dem Orchester, mit der Stadt Salford und ihren Gemeinden schon

vor dem Umzug in sein neues ultramodernes Studio am neuen Sitz der BBC in MediaCity, Salford Quays aktive Verbindungen zu entwickeln.

Gianandrea Noseda ist Chefdirigent des BBC Philharmonic, Musikdirektor des Teatro Regio in Turin, Erster Dirigent des Orquesta de Cadaqués und Künstlerischer Direktor des Stresa Festivals. 1997 wurde er als erster Ausländer zum Ersten Gastdirigenten am Mariinsky-Theater in St. Petersburg ernannt, zudem war er Erster Gastdirigent des Rotterdam Philharmonic Orchestra und des Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in Turin.

Gianandrea Nosedas Zusammenarbeit mit dem BBC Philharmonic umfasst zahlreiche Einspielungen und Konzerte, darunter alljährliche Auftritte auf den BBC Proms und ausgedehnte internationale Tourneen. Gastengagements in der ganzen Welt verbinden ihn mit Orchestern wie dem New York Philharmonic, den Sinfonieorchestern von Pittsburgh, Chicago und Boston, dem London Symphony Orchestra, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra, dem Orchestre national de France, der Israelischen Philharmonie, der Filarmonica della Scala

und dem Santa-Cecilia-Orchester. In der Spielzeit 2010/11 feiert er seine Erstauffritte mit dem Philadelphia Orchestra und dem Orchestre de Paris.

Gianandrea Noseda hat am Teatro Regio zahlreiche Opern dirigiert, darunter Neuinszenierungen von *Don Giovanni*, *Salomé*, *Thaïs*, *Pique Dame* und *La traviata*. Im Sommer 2010 leitete er eine Tournee des Orchesters nach Japan und China. Das Ensemble des Mariinsky-Theaters hat Gianandrea Noseda sowohl auf Tourneen dirigiert als auch bei zahlreichen Opern- und Ballettinsszenierungen in St. Petersburg geleitet. 2002 feierte er sein Debüt an der Metropolitan Opera, an die er seither häufig zurückgekehrt ist; zukünftige Projekte umfassen *Lucia di Lammermoor* (auf Japan-Tournee 2011) und *Macbeth* (2012).

Seit 2002 steht Gianandrea Noseda bei Chandos als Exklusivkünstler unter Vertrag; seine Diskographie umfasst bisher Musik von Prokofjew, Karłowicz, Dvořák, Smetana, Schostakowitsch, Mahler, Liszts vollständigen sinfonischen Zyklus sowie Opern und Sinfonien von Rachmaninow. Im Rahmen des Musica-Italiana-Projekts hat er seine Landsleute mit selten gehörten Werken von Respighi, Dallapiccola, Wolf-Ferrari und Casella vertreten.

Johann Rufinatscha: Œuvres orchestrales, Volume 1

On en sait si peu sur Johann Rufinatscha (1812 – 1893), qu'il est même difficile de trouver matière à conjecturer. Il naquit dans la ville de Mals (Malles Venosta), dans le sud du Tyrol, le 1^{er} octobre 1812. De nos jours la ville a surtout la réputation d'être une station de ski des Alpes italiennes jouissant d'un site spectaculaire, pourtant la culture – particulièrement la cuisine, la musique et la langue – y reste aussi indéniablement autrichienne qu'elle l'était au temps de Rufinatscha. Les talents musicaux du jeune Johann furent manifestement reconnus et encouragés. A l'âge de quatorze ans, il fut envoyé au conservatoire d'Innsbruck pour y étudier le violon, le piano et la théorie de la musique. Il semblerait que ce séjour au conservatoire le fortifia et l'encouragea, car en 1835, à l'âge de vingt-deux ans, il partit se faire un nom à Vienne.

Au cours de la décennie qui suivit, Rufinatscha obtint quelque renommée dans la capitale autrichienne. Ses compositions furent remarquées et s'attirèrent des éloges (on promit même à certaines un brillant avenir), sa production augmenta – bien

qu'il soit impossible de dire exactement le nombre de pièces pouvant avoir été rejetées par le compositeur. Néanmoins, nous savons qu'entre 1834 et 1846, il produisit cinq symphonies (dont la Troisième est perdue), et celle qui suivit ne subsiste que sous forme d'arrangement pour piano à quatre mains), une Ouverture intitulée *Innerer Kampf* (Lutte intérieure) et un imposant Quatuor avec piano en ut mineur. L'année 1846 semble avoir été particulièrement importante pour Rufinatscha: c'est de cette année-là que datent deux symphonies – la Quatrième en ut et la Cinquième en si mineur. Cependant, là encore, nous ne savons pas depuis combien de temps leur idée avait puisé corps dans son esprit.

Quelles qu'aient pu être les circonstances exactes, Rufinatscha apparut comme un artiste méritant l'attention. Lorsque Brahms arriva à Vienne en 1862, il fit, semble-t-il, rapidement connaissance de Rufinatscha, qui devint peu après un membre reconnu de son cercle musical – ajoutons que Brahms n'était pas homme à tolérer patiemment les musiciens jugés ineptes. Un des plus grands

amis de Brahms, le chef d'orchestre Otto Dessoff, avait projeté de donner une exécution de la Sixième symphonie de Rufinatscha avec l'Orchestre philharmonique de Vienne, vers le milieu des années 1860. Toutefois l'exécution n'eut jamais lieu, et Rufinatscha n'écrivit plus de symphonies. En fait, sa production diminua radicalement après l'écriture de la Symphonie no 6, et il consacra de plus en plus son énergie à l'enseignement, particulièrement celui du piano et de l'harmonie, domaines dans lesquels il exerça une influence importante – le pianiste Julius Epstein et le pianiste-compositeur Ignaz Brüll figurent parmi ses élèves. La Sonate pour piano en ré mineur de 1880 serait la dernière œuvre de Rufinatscha, ce qui signifierait que les treize dernières années de sa vie furent plongées dans un silence total.

Pourquoi la production de Rufinatscha a-t-elle décliné si radicalement? Certains écrivains ont remarqué que plus aucune musique symphonique nouvelle n'était apparue dans sa production après sa rencontre avec Brahms. Il serait tentant d'en déduire que les difficultés qu'avait Brahms pour aborder la forme symphonique – particulièrement le sentiment d'infériorité notoire dont il souffrait vis à vis de Beethoven (Avez-vous une idée de la difficulté d'avoir un tel géant marchant derrière vous) – laissèrent leur

empreinte chez Rufinatscha. Avait-il en quelque sorte vécu dans l'ignorance de l'immensité du legs laissé par Beethoven jusqu'à ce que Brahms lui ait irrémédiablement dessillé les yeux? Cependant, les rares faits dont nous disposons suggèrent un scénario plus compliqué. Chez Rufinatscha la production d'œuvres orchestrales déclina de façon marquée après 1850, année qui vit la production de l'Ouverture *Die Braut von Messina* (La Fiancée de Messine), le Concerto pour piano et le Quatuor à cordes en mi bémol. Brahms ne s'installa à Vienne qu'une bonne dizaine d'années plus tard. Il semblerait donc que cette crise – si crise il y eut – débuta bien avant l'arrivée de Brahms sur les lieux.

Die Braut von Messina

Si l'on juge l'Ouverture *Die Braut von Messina* et la Sixième symphonie en s'appuyant seulement sur la musique, on peut dire avec certitude que, dans aucune des deux œuvres, il n'y a quoi que ce soit qui puisse suggérer un compositeur en déclin ou en passe de le devenir. Les deux œuvres, qui sont dotées d'une échelle ambitieuse et d'un contenu vigoureux, suggèrent un esprit musical plein d'assurance, affichant une liberté rafraîchissante. Nous ignorons les

circonstances exactes ayant incité Rufinatscha à composer l’Ouverture de la pièce de Friedrich Schiller *Die Braut von Messina*, mais la perspective d’une mise en scène théâtrale paraît peu probable. C’est une Ouverture bien trop vaste – à plus d’un égard – pour constituer un bon lever de rideau. Elle eut sans aucun doute pour prestigieux modèles les deux Ouvertures *Léonore* (nos 2 et 3) de Beethoven, venues en premier sur le plan chronologique: il s’agit d’imposantes œuvres dramatiques autonomes qui résument l’action dramatique de façon si convaincante que toute écoute de l’opéra, survenant après, pourrait bien trop facilement donner l’impression d’une énorme tautologie.

A l’image de Beethoven, Rufinatscha revêt la lente introduction de *Die Braut von Messina* de riches contrastes dramatiques. L’*Adagio* d’ouverture établit l’atmosphère tragique avec éloquence, tandis que suit un thème lyrique plein de tendresse joué par les violoncelles et les altos divisés, *Andante*. Il est presque certain que ce thème représente le personnage de Béatrice, héroïne de la pièce de Schiller, dont sont amoureux Don Manuel et Don César, deux frères qui, l’un et l’autre, ignorent qu’elle est en fait leur sœur. La musique martiale qui suit (introduite par une superbe écriture pour

trompette, caractéristique du compositeur) comporte aussi très certainement des touches descriptives, particulièrement au moment où le triomphalisme exprimé en majeur subit un renversement tragique – habilement amené par une brève mais dissonante fanfare de trompettes et de cors. Après cela il devient cependant difficile d’identifier toute allusion directe au drame de Schiller. Rufinatscha nous offre plutôt une fascinante démonstration de la Némésis en action (*Allegro molto*). Peut-être la fin désolée fait-elle entendre un écho de l’Ouverture *Coriolan* de Beethoven, particulièrement avec les sonorités étouffées des deux ut finaux, joués en pizzicato à l’unisson. Toutefois, il ne s’agit que d’un écho. Il se peut que Rufinatscha soit redévable à l’exemple de Beethoven pour l’ampleur de sa conception, mais, dans *Die Braut von Messina*, on ne trouve en fait que peu de choses pour rappeler la musique de Beethoven. A l’opposé de Brahms, Rufinatscha ne donne guère l’impression d’être inhibé par les traces de son géant prédecesseur.

La Symphonie no 6 en ré majeur

On pourrait quasiment dire la même chose de la Sixième symphonie, ce qui contribue encore à affaiblir l’argument suivant lequel les

difficultés d'écriture dont souffrait Brahms auraient eu un effet néfaste sur Rufinatscha. D'ailleurs, s'il y a ici un compositeur à qui Rufinatscha semble fortement redevable, c'est Schubert. La symphonie par sa durée semble schubertienne, et certains passages – la section centrale en trio du *Scherzo* tout particulièrement – ressemblent fortement à du Schubert: un esprit caractéristique du *Ländler* rural autrichien et certains changements harmoniques leur confèrent un caractère schubertien bien marqué. Toutefois une question se pose: dans quelle mesure Rufinatscha aurait-il pu vraiment connaître la musique à grande échelle de Schubert en 1865? Les exécutions de la *Grande symphonie* en ut majeur, œuvre d'une difficulté notoire, étaient encore loin d'être fréquentes dans les années 1860. La création mondiale de la Symphonie *Inachevée* eut lieu à Vienne, en décembre 1865, ce qui était certainement trop tard pour laisser une empreinte sur la Symphonie n°6 de Rufinatscha. Sa connaissance de l'œuvre symphonique de Schubert devait être basée sur les symphonies nos 1–6, pièces de jeunesse résolument classiques. Quant à la postérité, les échanges obsédants des cors et des bois au début du trio font que l'on se demande si Bruckner vit jamais la partition (la manière expansive dont

Rufinatscha aborde la forme musicale suggère également une parenté) mais là aussi, quand Bruckner en aurait-il eu l'occasion? Il ne faisait certainement pas partie de l'entourage de Brahms.

Le nom de Schubert vient aussi à l'esprit à l'écoute de l'imposant tutti d'ouverture. En l'espace d'une seule mesure l'orchestre sculpte une simple figure à l'unisson sur l'accord de tonique; jusqu'ici tout reste classique, mais, presque tout de suite après, les harmonies se mettent à errer irrésistiblement, comme c'est le cas dans tant des plus belles pages symphoniques de Schubert. En l'espace de seulement neuf mesures nous atteignons la tonalité éloignée de ré bémol majeur – un demi-ton au-dessous de la tonalité d'origine, ré – dans laquelle cors et violoncelle soliste font entendre une variation pleine d'éloquence et de noblesse sur la figure d'ouverture à l'unisson. Les développements donnés par Rufinatscha à ses motifs principaux peuvent être d'une subtilité et d'une ingéniosité surprenantes. Brahms en garda-t-il le souvenir? De cette introduction fluide sur le plan dramatique émerge un vivifiant thème *Allegro con fuoco*, mais malgré toute cette énergie, l'allure imposée à l'argument chez Rufinatscha paraît bien plus tranquille que chez Beethoven – ou que

chez un (dieu de la symphonie) apparu plus récemment, tel Mendelssohn.

Le *Scherzo* est dans la tonalité de mi bémol – un demi ton au-dessus de ré majeur. L'écriture mélodique est si typiquement « autrichienne » qu'on ne peut s'empêcher de se demander si ce sont les souvenirs de la musique traditionnelle entendue par Rufinatscha durant son enfance dans le sud du Tyrol, qui ressurgissent ici. Le thème principal, particulièrement contagieux, fournit un bel exemple de ce type d'air que les germanophones appellent *Ohrwurm* (ver d'oreille). Le *Largo* vient apporter un vif contraste, clarinettes basses, bassons, altos et violoncelles colorant d'une teinte sépulcrale particulière sa sombre figure d'ouverture. Rufinatscha évite ici de façon saisissante tout lyrisme prononcé. Une grande partie de l'écriture mélodique est tendue et de courte haleine: les phrases chargées d'expressivité sont souvent passées à la ronde au sein de l'orchestre plutôt qu'encouragées à prendre leur essor. Il revient au finale de détendre l'atmosphère et d'établir l'humeur de fête qui convient. A certains moments il faut vraiment faire un effort pour se rappeler que l'écriture de ce mouvement précédé de douze années celle du finale de la Deuxième symphonie de Brahms. Nous trouvons ici

aussi un exemple de la grande liberté affichée par Rufinatscha à l'égard de l'argument musical. Le thème principal suit un vigoureux rythme de mesure binaire de type UN-deux DEUX-deux, tandis que le deuxième thème contrastant est ternaire : un rythme dansant de type UN-deux-trois DEUX-deux-trois pouvant rappeler Elgar aux auditeurs anglais. Ceci produit un effet merveilleusement spontané. Puis le finale finit par s'intensifier pour faire entendre une conclusion résolue et entraînante – ce qui nous amène à nous poser une nouvelle fois cette question : Qu'a-t-il bien pu arriver à Johann Rufinatscha ?

2011 Stephen Johnson

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Reconnu comme l'un des meilleurs orchestres d'Angleterre, le BBC Philharmonic s'est acquis une réputation internationale grâce à la qualité exceptionnelle de ses interprétations d'un très vaste répertoire. Il possède son propre studio à Manchester où il enregistre pour la BBC Radio 3 et pour Chandos. Outre sa saison annuelle au Bridgewater Hall de Manchester, l'Orchestre se produit dans le Nord-Ouest de l'Angleterre, aux BBC Proms de Londres, et dans les grandes villes et les festivals du monde entier. Gianandrea

Noseda est le chef de l'Orchestre depuis 2002, et également le directeur musical du Teatro Regio de Turin. Promoteur d'un répertoire nouveau et ambitieux, l'Orchestre a travaillé avec de nombreux grands compositeurs parmi lesquels Berio, Penderecki, Tippett, Sir Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage et Unsuk Chin. En 1991 Sir Peter Maxwell Davies fut le premier compositeur / chef de l'Orchestre, suivi dix ans plus tard par James MacMillan. En 2009 le célèbre compositeur australien H.K. Gruber lui a succédé. Grâce à son partenariat avec le Salford City Council, le BBC Philharmonic crée des liens entre Salford et ses différentes communautés en avance de son installation dans son nouveau studio de la BBC à MediaCity, Salford Quays.

Gianandrea Noseda est le chef en titre du BBC Philharmonic, le directeur musical du Teatro Regio de Turin, le chef principal de l'Orquesta de Cadaqués et le directeur artistique du Stresa Festival. Il a été le premier chef principal invité étranger du Théâtre Mariinsky à Saint-Pétersbourg en 1997, et a été le chef principal invité de la Philharmonie de Rotterdam et de l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Turin.

La collaboration de Gianandrea Noseda avec le BBC Philharmonic inclut de nombreux enregistrements et concerts, avec des prestations chaque année aux BBC Proms de Londres et des tournées internationales. Il se produit également dans le monde entier avec des orchestres tels que le New York Philharmonic, les orchestres symphoniques de Pittsburgh, Chicago et Boston, le London Symphony Orchestra, la Philharmonie d'Oslo, le NHK Symphony Orchestra, l'Orchestre national de France, l'Orchestre philharmonique d'Israël, la Filarmonica della Scala et l'Orchestre Santa Cecilia. Pendant la saison 2010 / 2011 il fera ses débuts à la tête du Philadelphia Orchestra et de l'Orchestre de Paris.

Gianandrea Noseda a dirigé de nombreux opéras au Teatro Regio, notamment des nouvelles productions de *Don Giovanni*, *Salomé*, *Thaïs*, *La Dame de Pique* et *La traviata*. Pendant l'été 2010 il a dirigé cette compagnie au Japon et en Chine. Gianandrea Noseda a dirigé la troupe du Théâtre Mariinsky en tournées et à Saint-Pétersbourg dans de nombreuses productions d'opéras et de ballets. En 2002 il a fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York, où il se produit maintenant régulièrement; ses futurs projets incluent *Lucia di Lammermoor*

(en tournée au Japon en 2011) et *Macbeth* (2012).

En 2002 Gianandrea Noseda a signé un contrat en exclusivité avec Chandos et a depuis enregistré des œuvres de Prokofiev, Karlowicz, Dvořák, Smetana, Chostakovitch, Mahler,

le cycle symphonique complet de Liszt, des opéras et des symphonies de Rachmaninoff. Défenseur de la musique de ses compatriotes avec le projet Musica Italiana, il fait entendre des œuvres rarement entendues de Respighi, Dallapiccola, Wolf-Ferrari et Casella.

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net. For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Chandos would like to thank Manfred Schneider, Head of Akademischer Musikverein für Tiroler Musikforschung, Innsbruck, Austria, copyright holder of these works by Rufinatscha, for kind permission to use the scores, prepared by Thomas Engel.

Executive producer Ralph Couzens

Recording producers Brian Pidgeon and Mike George

Sound engineer Stephen Rinker

Assistant engineer Owain Williams

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Studio 7, New Broadcasting House, Manchester on 8 and 9 November 2010

Front cover 'Below the Belvedere Palace in Vienna' by Richard Pokorný (19th century) / The Bridgeman Art Library

Back cover Photograph of Gianandrea Noseda by Sussie Ahlborg

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Amanda Dorr

© 2011 Chandos Records Ltd © 2011 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

RUFINATSCHA: ORCHESTRAL WORKS, VOL. 1 – BBC Philharmonic/Noseda

CHAN 10665

CHANDOS DIGITAL

JOHANN RUFINATSCHA

(1812–1893)

ORCHESTRAL WORKS VOLUME ONE

[1]	Die Braut von Messina (The Bride of Messina) Overture	14:01
[2]	Symphony No. 6 in D major · in D-Dur · en ré majeur	56:54
[3]	Largo – Adagio – Andante – Allegro con fuoco	19:31
[4]	Scherzo. Allegro ma non troppo – Trio	14:22
[5]	Largo	12:58
	Allegro moderato – Allegro – Allegro moderato – Allegro vivace	9:45
		TT 71:08

Johann Rufinatscha had an established place in Vienna's highest musical circles and enjoyed considerable acclaim for his orchestral, chamber, and piano writing. He was a highly respected teacher and great friend of Brahms. His music, represented here by two later works, is rich and dramatic, with lyrical, yet expressively charged melodies running throughout. His orchestral writing, ambitious in scale and strong in content, suggests a confident, refreshingly unfettered musical mind.

BBC Philharmonic

BBC PHILHARMONIC
Yuri Temirkanov leader
GIANANDREA NOSEDA

© 2011 Chandos Records Ltd © 2011 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

RUFINATSCHA: ORCHESTRAL WORKS, VOL. 1 – BBC Philharmonic/Noseda

CHANDOS
CHAN 10665

CHANDOS
CHAN 10665