

cpo

BRUCKNER 4 & 7
VENZAGO

SINFONIEORCHESTER BASEL



Anton Bruckner. Büste von Viktor Tilgner
(© Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin-Nikolassee)

Anton Bruckner (1824 - 1896)

CD 1

Symphony No. 4 in E (1st) major

(last version of 1879/80, WAB 104)

1	Bewegt, nicht zu schnell	18'09
2	Andante, quasi Allegretto	13'43
3	Scherzo. Bewegt - Trio Nicht zu schnell, keinesfalls schleppend	10'33
4	Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell	18'47

T.T.: 61'15

CD 2

Symphony No. 7 in E major (1881 - 83, WAB 107)

1	Allegro moderato	20'21
2	Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam	21'03
3	Scherzo. Sehr schnell - Trio Etwas langsamer	9'41
4	Finale. Bewegt, doch nicht schnell	13'14

T.T.: 64'21

Sinfonieorchester Basel

Mario Venzago

Der andere Bruckner

Warum eine neue Gesamtaufnahme? Bekenntnis 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 von Wilhelm Furtwängler, Willem Mengelberg, Eugen Jochum oder Günter Wand?

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 diese 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 hier eingesetzten Orchester Bruckners eigene Bedingungen ab. Möglichst nichts sollte dabei unreflektiert übernommen, sondern alles sollte auf der Basis gesi-

chter 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 allenfalls auch schriftlich vor „Eilen“ und „Schleppchen“ 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 Geschmackes 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 rubato reich 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 Genaues und schon gar keine kompositorischen Details und Feinheiten 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 Horner klangen ungleich leiser als die heutigen Instrumente, Posaunen und Trompeten

spielen forbiger, sanft und gesänglich, Fortefortissimo 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. Gör „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, „bar jeder Empfindung für das Deutsche“, 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 gutgeheißen hätte, wage ich zu bezweifeln. Über 5 oft quälende Stunden setzt solche Tradition „feierlich“ mit „langsam“ gleich. Dass ober gerade der „Parsifal“, als Weihespiel in der Dresdner Kirchentradiotion geschrieben, über weite Strecken (und das fängt mit dem Vorspiel an!) alla breve musiziert werden müsste, wird meistens einfach ignoriert. 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 Interpreten 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 unmittelbar 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 gesagt – durchwegs schlanker Ton in der Tradition Schuberts;

- ein – wo es sinnvoll und möglich ist – rubatoreiches, taktstrichfreies 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 Kirchenopernhaftigkeit zu verdeutlichen, treibe ich die Musik oft bühnenmässig voran oder stoue 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 geschulten 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 Truermarsch 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 Truermarsch muliert 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 Titelgebung 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 Sech-

sten – 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 „Alten Musik“ orientiertes Spiel. Bruckner kannte und schätzte dieses Repertoire aus seiner Chordirigententätigkeit.

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 Korfreitags) 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, Zasuren 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 Fahlheit 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 auch von existenziellen Zweifeln und bebeder Ungewissheit unterminiert wird, und als ob der offirmierende 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 Klanglandschaft 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 2011

Vierte Symphonie Es-dur „romantische“ 1878/80

Dieses Werk gehört zu den am häufigsten gespielten seines Schöpfers. In diesem Falle ist der Beiname authentisch. Die Entstehungsgeschichte dokumentiert ein schöpferisches Ringens um definitive Gestalt und Aussage, das sich über 14 Jahre hinzog; das zeigen die verschiedenen Fassungen. Keine zweite seiner Sinfonien hat Bruckner seit der ersten vollständigen Niederschrift derart tiefgreifend verändert.

Die ersten Skizzen zur Vierten tragen das Datum des 2. Januar 1874, den Abschluss der Partitur datierte Bruckner, nach den üblichen Korrektur-Durchgängen, auf den 22. November gleichen Jahres. In weniger als elf Monaten schuf er ein Werk, dessen gewaltige Ausmaße der als *Wagner-Sinfonie* bezeichneten Urfassung seiner Dritten vergleichbar sind. Sein Ersuchen an die Wiener Philharmonische Gesellschaft vom August 1875 um Annahme der Vierten zur Uraufführung verband der Komponist auf unselige Weise mit dem Hinweis auf das Lob Richard Wagners über seine Dritte und erregte

damit erst jene Gegnerschaft, die ihm ein Jahrzehnt lang an seinem Wirkungs- und Wohnort Wien jegliche öffentliche Anerkennung verwehrte.

Zeugnis für Bruckners wache Selbstkritik und das Streben nach eigener Vervollkommenheit seiner Fähigkeiten ist ein Brief, in dem er dem Berliner Musikschriftsteller Wilhelm Tappert am 12. Oktober 1877 schrieb: *Ich bin zur vollen Überzeugung gelangt, daß meine 4. romant. Sinfonie einer gründlichen Umarbeitung dringend bedarf. Es sind z. B. im Adagio zu schwierige, unspielbare Violinflügel, die Instrumentation hier u. da zu überladen u. zu unruhig.* Diese Erkenntnis ist also schon vor der Uraufführungskatastrophe der Dritten in Wien (Ende Dezember 1877) Agens für die erste Umarbeitung der Vierten. Der Komponist spürte offenbar, dass diese riesig dimensionierte Klang-Architektur formal nicht bewältigt war.

Zwischen Januar und Juli überarbeitete Bruckner den ursprünglich mehr als 600 Takte umfassenden Kopfsatz, das Andante und das Finale, schrieb im August und September – auf der Basis gleichen thematischen Materials – eine nochmalige Neugestaltung des Finales. Das Scherzo der Urfassung von 1874 entfernte er schließlich ganz, komponierte erst im Oktober und November 1878 das heute so berühmte Jagd-Scherzo. Auch die Stimme der Bass tuba – ursprünglich gar nicht vorgesehen – ist eine Ergänzung dieser ersten großen Umarbeitung. Sie muss insgesamt als ausgesprochen radikal bezeichnet werden. Bruckner hat zwei ganze Sätze, also sozusagen die zweite Hälfte der Sinfonie neu geschrieben!

Die (nun bereits dritte!) Lösung des sinfonischen Final-Problems befriedigte indes den Komponisten noch immer nicht. Im Sommer 1880 gab er dem 4. Satz die heute bekannte Gestalt. Erst in dieser Fassung gelangte das Werk am 20. Februar 1881 durch die Wiener Phil-

harmoniker unter Hans Richter zur Uraufführung; die Kritik reagierte keineswegs nur negativ, stieß sich freilich an der Andersartigkeit des neuen Finales. *Der letzte Satz ist – an sich betrachtet – außerordentlich, jedoch scheint er uns organisch nicht zu den drei vorhergehenden zu gehören. Er ist eine symphonische Dichtung für sich, die wir das Weltergehn nennen möchten.*

Gegner Bruckners wussten weitere Aufführungen der Vierten in Wien zu verhindern. In anderen Musikmetropolen der Welt jedoch führten Dirigenten das Werk auf. Den Komponisten überließen Fragen der Gestaltung und definitiven Ausformung der Vierten auch jetzt nicht los: Die 2. nachweisbare Aufführung mit der Badischen Hofkapelle Karlsruhe unter Felix Mottl am 10. Dezember 1881 erfolgte aus einer abermals veränderten Partitur, deren Instrumentation revidiert und deren Andante formal gestrafft war.

Als schließlich im September 1886 – Bruckner war inzwischen 62 Jahre alt und durch die spektakulären ersten Aufführungen seiner Siebten endlich als Sinfoniker anerkannt – der in New York wirkende Dirigent Anton Seidl um eine Partitur der Vierten bat, unterzog der Komponist das Werk nochmals einer Durchsicht. Für die Drucklegung der im September 1889 im Wiener Verlag Albert J. Gutmann erschienenen Erstausgabe hat Anton Bruckner Anfang 1888, also 14 Jahre nach Arbeitsbeginn, seine Vierte einer letzten Revision unterzogen.

Das lange, intensive Bemühen des Komponisten um definitive Ausgestaltung der Satzverläufe und genaue Balance der Gesamtarchitektur wird an Entstehungsgeschichte und Ergebnis deutlich: Seit Mozarts *Jupiter-Sinfonie* (geschrieben im Sommer 1788!) wurde das Zielen sinfonischer Baupläne auf das Finale zu einer der wichtigsten Anforderungen und seit Beethoven zur Norm. Bruckners frühere Final-Fassungen der Vierten vermoch-

ten dem nicht zu genügen, doch das thematische Grundmaterial ist in allen Fassungen gleich! Der Umgang damit aber, das vom Komponisten selbst stets als Wissenschaft verstandene Kompositions-Handwerk, offenbart eine faszinierende Entwicklungslinie. Die zweifellosen apokalyptischen Züge der definitiven Fassung, welche die Wiener Kritik so verstörend fand, offenbaren, über welch gewachsene, überlegene gestalterische Kraft Bruckner inzwischen gebot. Hier gewinnt das Gelingen von Bruckners erklärter Ausdrucks-Absicht, die Menschen mit seiner Musik packen zu wollen, bisweilen fast beklemmende Züge.

Die Zusammenhänge innerhalb der weitraumigen Architektur der Sinfonie gewinnt der Komponist durch charakteristische motivische Elemente, die alle Sätze in originaler oder leicht verwandelter Gestalt durchziehen. Schon der Beginn des Kopfsatzes exponiert zwei leicht hörend verfolgbare Motive, denen im Verlauf essenzielle Bedeutung zukommt: den Ruf des Solo-Horns und den im ersten Tutti etablierten *Leitrythmus*. Auch über die Entfernung zwischen den Sätzen schaffen sie Beziehungsstrukturen: Aus dem *Leitrythmus* erwächst, lange nach dessen erstem Erklären, nicht allein das Hauptthema des Jagd-Scherzo, er trägt – in originaler wie diminuierter Gestalt – wesentlich zur Sogwirkung bei, mit welcher der Final-Beginn seinen ersten Tutti-Höhepunkt ansteuert.

Der in b-Moll onsetzende Beginn des Finale mündet zunächst in es-Moll (daher die Irritation der Wiener Kritik), ehe ein Durchbruch in die Haupttonart Es-Dur (mit dem Horn-Ruf vom Anfang des ganzen Werkes!) gelingt. Sofort aber nimmt Bruckner diesen Sieg der Helligkeit zurück, lässt die Weiterführung (c-Moll) hart und unvermittelt mit einem mutwilligen Polka-Thema zusammenstoßen. Ganz anders als im Seitenthema des Finale der Dritten, in dem Choral und Tanzthema in kon-

trapunktischer Verflechtung gleichzeitig erklingen (gleichsam in versöhnlicher Balance), geschieht das hier im Nacheinander, als Konfrontation, aus der zahlreiche Spannungen resultieren und zum Austrag drängen.

In der Coda des Finale, also am Ende des gesamten Werkes, ist diese Spannung noch immer nicht gelöst, der Durchbruch wird erst hier, nach langem Kampf, zur nicht mehr in Frage gestellten Realität. Wem dieser so rational wirkende Begriff für den – angeblich so naiven – Komponisten unpassend erscheint, sei auf dessen langen Kampf um Anerkennung verwiesen. Natürlich ist hier nicht etwa ein Stück Autobiographie komponiert, doch gehört das eigene Schicksal zur Persönlichkeit schöpferischer Künstler und fließt ganz natürlich auch in deren Werke ein.

Hartmut Becker 2011

Anmerkung des Dirigenten

Die ersten Takte der Sinfonie sind für mich der Schlüssel zum ganzen Werk. Über dem für Bruckner typischen Anfangstremolo der Streicher – im dreifachen *Pianissimo* – exponiert das Horn im soliden *Mezzoforte* (und nicht etwa romantisch leise oder „von Ferne“) das Hauptthema in bereits vollendeter Gestalt. Es ist wie das Glaubensbekenntnis eines unanfechtbar Gottgläubigen. Dieses „Statement“ hat die musikalische Sprengkraft, das Riesenwerk richtungsweisend zu eröffnen. In erster Konsequenz bekommt das ungestaltete Streichertremolo Struktur, Harmonik und Form.

Ein besonderes Augenmerk verdient Bruckners Anweisungen, viele Blechstellen ausdrücklich *legato* zu spielen. Dadurch klingen diese oft fast wie Männerchöre. Postorales, naturhaftes Material findet sich im zweiten Thema des ersten Satzes, tschilpende Vogelrufe miteinend.

Der Marsch, der dem zweiten Satz zu Grunde liegt, ist ziemlich geschwind zu nehmen. Wie der „langsame“ Satz in Beethovens Siebter ist er mit „Allegretto“ bezeichnet. So changiert er zwischen einem Parade- und Trauermarsch. Ebenfalls rituell gefärbt ist auch das zweite Thema, eine der schönsten für Bratschen komponierten Melodien. Ein werkbestimmender Moment findet sich in dem gigantischen letzten Satz, wenn der Trauermarsch (das zweite Thema) durch die vom Komponisten verlangte *alla breve* Verdoppelung des Tempos plötzlich in eine Polka umschlägt. Dass dieser ganze Satz etwas mit dem jüngsten Gericht zu tun hat, ist auch schon von andern Dirigenten angemerkt worden. Berührend finde ich stets den zarten Moment, wenn vor der Coda in den Flöten drei Mal mit 7 Schlägen das Totenglöckchen läutet.

Mario Venzago 2011

Siebte Symphonie E-dur 1881/83

Von der Existenz eines Komponisten dieses Namens nicht im mindesten unterrichtet, hatten sich die meisten Zuhörer auf das Erstlingswerk eines keimenden Talentes gefasst gemacht. Wie waren sie durch die Reife dieses großartigen Kunstwerkes überrascht, zugleich aber, als ihr Beifall immer und immer wieder den Schöpfer desselben hervorrief, erstaunt, statt einer jugendlichen Erscheinung einen älteren Mann auf dem Podium zu sehen, der mit gluckstrahlendem Gesicht den stürmischen Dank in Empfang nahm, um ihn bescheiden auf den Dirigenten Levi und die Künstler seines Orchesters zu übertragen.

Diese Rezension der triumphalen Münchner Erstaufführung von Anton Bruckners 7. Sinfonie am 10. März 1885 beschreibt nicht nur den überwältigenden Erfolg, sondern lässt die Plötzlichkeit begreifen, mit welcher der im 61. Lebensjahr stehende Komponist nach Jahren der

Ablehnung und Unbekanntheit zu einem anerkannten Sinfoniker wurde. Hermann Levi, Königlich Bayerischer Hofkapellmeister und 1882 Uraufführungs-Dirigent von Wagners Bühnenweihfestspiel *Parsifal*, hat an diesem Abend den entscheidenden Wendepunkt in Bruckners Karriere bewirkt.

Die Uraufführung, also die erste öffentliche Darbietung des Werkes, hatte schon einige Wochen früher, am 30. Dezember 1884, der junge Arthur Nikisch mit dem Orchester des Leipziger Stadttheaters gewagt. Bereits sie war für Komponist und Dirigent ein beachtlicher Erfolg, der auch überregional wahrgenommen wurde: Die Leipziger Nachrichten bewunderten Bruckners jugendfrische Unmittelbarkeit der *musikalischen Erfindung angesichts einer echt naturgemäßen Kongenialität mit Berlioz, Liszt und vor allem Wagner*. In der Kölner Zeitung las man gar: *Anfangs Befremden, dann Fesselung, dann Bewunderung, schließlich Begeisterung, das war die Stufenleiter.*

Nun hatte alle Zurückweisung seiner Sinfonien als angeblich *unspielbar* ein Ende. Innerhalb weniger Monate verbreitete sich sein Ruf sogar international: Schon 1886 machte der Dirigent Theodore Thomas das Publikum in Chicago/USA mit diesem Werk bekannt. Thomas, 1835 in Ostfriesland geboren, gründete 1891 das berühmte Chicago Symphony Orchestra und führte auch die Werke von Liszt, Wagner, Brahms, Tschai-kowskij, Dvořák und Richard Strauss in der Neuen Welt ein. Mit solchen prominenten Autoren stand der bislang in Wien so wenig geachtete Bruckner plötzlich in einer Reihe.

Der so lang ersehnte Durchbruch zu öffentlicher Anerkennung als Sinfoniker kam, von Bruckners Lebensmittelpunkt Wien aus gesehen, also *von außen*. Der Atmosphäre in Wien misstrauete der Komponist so sehr, dass er im Oktober die Philharmonische Gesellschaft

bat, von einer Aufführung seiner Siebten abzusehen, aus Gründen, die einzig der traurigen lokalen Situation entspringen in Bezug der maßgebenden Kritik, die ihnen nach jungen Erfolgen in Deutschland nur hemmend in den Weg treten könnten.

So kam die österreichische Premiere durch den 25-jährigen Carl Muck in Graz zustande, noch ehe Hans Richter mit den Wiener Philharmonikern am 21. März 1886 das Werk bot. Der Kritiker Eduard Hanslick, Bruckners vehementester Gegner, wollte nur unsehbares Dunkel wahrgenommen haben und nannte, was er gehört hatte *ein unvermitteltes Nebeneinander von trockener kontrapunktischer Schulweisheit und maßloser Exaltation*.

Dabei zeigt ausgerechnet dieses Werk im Gesamt-schaffen Bruckners ganz neue Züge. Nie zuvor hatte er den Beginn einer Sinfonie mit einem so blühenden, lyrisch ausschwingenden Hauptthema eröffnet. In zwei großen Wellenbewegungen von je 24 Takten entfaltet sich ein Verlauf, dem die faszinierende, magische Kraft eines Naturvorgangs eigen ist. Die stilisierte Naturtonleiter auf E, mit der das Thema anhebt, verleugnet nicht eine Affinität zum Rheingold-Vorspiel Wagners, doch offenbar die Weiterführung das unverwechselbare, sehr persönliche Profil. Bruckner hütet sich, diesen Eindruck strahlender Schönheit vorzeitig zu stören: Die sonst so typischen, eckigen Rhythmen, plötzlichen Abbrüche und jähen Eruptionen treten ganz in den Hintergrund.

Ist die Entwicklung der beiden ersten Themengruppen ganz in Wohlklang getaucht, der alle Nuancen der Besetzung auskostet, so manifestiert sich vor dem Einsatz des dritten Themas die erste große Kräfteballung. Sie mündet jedoch völlig überraschend in einen leisen, flüsternden und ein wenig gespenstisch anmutenden Themenbeginn, dessen Ausdruck wie eine Vorahnung

mancher grotesker Themen Mahlers wirkt. Der gesamte Satzverlauf enthält nur eine einzige, die Energie stauende Generalpause und ist ansonsten ganz auf eine für Bruckner in dieser Art ganz neue strömende Kohärenz angelegt.

Neuartig ist auch die großformale Disposition dieses Werkes: Zielen bis dahin, von Vorbild Beethovens ausgehend, Bruckners Sinfonien stets auf das Finale, so ist in der Siebten allein der Kopfsatz so lang wie Scherzo und Finale zusammen. Dadurch entsteht in dem vierteiligen Satzzyklus eine latente Dreiteiligkeit, in der das Adagio ins Zentrum rückt.

Aufgrund der peniblen Datierungen, die Bruckner in Skizzenmaterial und Reinschriften zu notieren pflegte, ist nachvollziehbar, dass dieser monumentale langsame Satz bis auf den Epilog fertig war, ehe der Komponist die Nachricht vom Tode Richard Wagners erhielt. Das gesamte Adagio kann also nicht eine *Trauermusik für Richard Wagner* sein. Bezugnahme und zugleich Reverenz sind allerdings schon an der Besetzung erkennbar. Zum ersten Male in der sinfonischen Musik ist hier ein Quartett von Waldhorn-Tuben vorgeschrieben, tiefe mit Hornmundstück geblasene Blechinstrumente, die Wagner eigens für seinen Ring des Nibelungen hatte bauen lassen.

Auf die Instrumentation der Sinfonie hat diese Einführung weitreichende Wirkung: Bruckner lässt im 2. und 4. Satz den Tubisten von einer normalen Bass-Tuba auf eine Kontrabass-Tuba als Fundamentsstimme des Blasersatzes wechseln. So entsteht von Satz zu Satz ein deutlich anderes Klangbild. Die als Gruppe mit und auch ohne die Kontrabass-Tube eingesetzten Waldhorn-tuben verdeutlichen besonders, wie stark die im 19. Jahrhundert in so hoher Blüte stehende mehrstimmige Männerchor-Praxis als stilistische Quelle für Bruckner wirkt.

In keiner älteren Sinfonie hatte Anton Bruckner außerdem die Pauken so gezielt und sparsam eingesetzt wie hier – während des ganzen riesigen Kopfsatzes (443 Takte!) schweigen sie, bis sie an der Nahtstelle zur Coda einen 53 Takte langen Orgelpunkt auf E etablieren, der das harmonische Fundament des Satzhöhepunktes bildet. Nur im Scherzo geht es – dem ganz anderen Charakter des Satztypus gemäß – etwas lauter zu. Diese sehr präzise Ökonomie treibt der Komponist im Adagio auf die Spitze. In dem 219 Takte langen Verlauf sind die Pauken nur auf dem sorgfältig vorbereiteten Höhepunkt sechs Takte lang eingesetzt – mit unvergleichlicher Wirkung, obendrein überhöht durch den Einsatz von Becken und grosser Trommel.

Könnte ein Problem aus der genannten latenten Dreiteiligkeit der Sinfonie erwachsen, indem das Finale an innerem Gewicht und Bedeutung verlore und in Gefahr gerät, episodisch zu geraten? Bruckner ist dem souverän begegnet. Der vordergründig so unbeschwert lösende Satz ist auf sehr feine, kaum merkbare Weise aufgewertet durch eine höchst originelle Synthese aus Rondo- und Sonatenhauptsatz-Struktur. Daran wird abermals deutlich, wie ungewöhnlich neuartig und modern die Siebte ist und auch in dieser Hinsicht den Weg für Gustav Mahler geebnet hat.

Wie schon die beiden vorausgegangenen Sinfonien hat der Komponist auch seine Siebte in einem einzigen Arbeitsgang geschrieben. Errungene stilistische Reife und handwerkliche Souveränität machten spätere Umarbeitungen, die er für die Dritte und Vierte so intensiv verfolgt hatte, überflüssig. Wie zielsicher und flüssig Bruckner inzwischen arbeiten konnte, offenbaren seine Datierungen: Zwischen dem Abschluss der Arbeit an der Sechsten und der ersten durchgehend notierten Entwurfs-Partitur zum Kopfsatz der Siebten vergingen nur 20 Tage, in denen dieser Satz entworfen sein muss

Solch sichtlich inspiriertes Schaffen spiegelt sich auf vollendet überzeugende Weise im fertigen Werk, das als Ganzes auch klar macht: Lyrischer Ausdruck und Kraftentfaltung sind keine unvereinbaren Gegensätze, sie bedingen einander und bilden eine Einheit, wenn sie so meisterlich balanciert sind, wie dies dem Komponisten hier gelang.

Harmut Becker 2011

Sinfonieorchester Basel

Das Sinfonieorchester Basel ist 1997/98 aus der damals tief greifenden Fusion des Basler Sinfonieorchesters und des Radiosinfonieorchesters Basel entstanden. Dirigenten wie Moshe Alitzon, Matthias Bamert, Gary Bertini, Pierre Boulez, Antal Dorati, Armin Jordan, Nello Santi, Mario Venzago, Felix Weingartner und Walter Weller setzten über Jahrzehnte weg vielfältige Akzente. Tourneen führten das Orchester bis nach Asien und an zahlreiche Festivals.

Rund hundert hoch qualifizierte Musikerinnen und Musiker gehören dem Orchester an. Das Repertoire ist breit gefächert. Die Wiener Klassik ist dem Sinfonieorchester Basel ebenso vertraut wie die zeitgenössische Musik. Im Konzert und im Theater sowie an Gastspielen im In- und Ausland stellt der international zusammengesetzte Klangkörper seine exzellenten Qualitäten und seine einzigartige Flexibilität immer wieder von neuem unter Beweis.

CD-Einspielungen mit Werken von Robert Schumann, Maurice Ravel, Klaus Huber, Luigi Nono, Othmar Schoeck und Felix Weingartner fanden international grosse Anerkennung. So wurde zum Beispiel die CD-Reihe «A different Schumann» unter dem Dirigat von Mario Venzago mit der Goldenen Stimmgabel ausgezeichnet.

Seit der Saison 2009/10 übernahm der renommierte amerikanische Dirigent und Pianist Dennis Russell Davies die Chefposition.

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 Bosler Symphonieorchesters, 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 Fest. 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 oder Luzern. Zur Zeit (2011) 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 arbeitet mit Regisseuren wie Ruth Berghaus, Peter Konwitschny und Hans Neuenfels. Zur Zeit entsteht eine Gesamtaufnahme der Bruckner-Sinfonien für das Label **cpo**.

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, Willem Mengelberg, 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 possi-

ble, 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 lorded 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 »inherently« 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 motonic 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, *fortefortissimo* are relative val-

ues 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, »devoid of any sort of feeling for the German,« 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 solemnity of 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 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 outmoded 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 sacral, 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 prescription 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 coesuros 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

Fourth Symphony in E flat major, the »Romantic,« 1878–80

This symphony numbers among its composer's most frequently performed works. In this case the characterizing name is authentic. The history of its composition documents a creative grappling to find a definitive form and message extending over fourteen years; this is shown by the different versions. Bruckner did not change any one of his other symphonies so thoroughly after its first complete commitment to paper.

The first sketches for the Fourth bear the date of 2 January 1874, and after the usual correction processes Bruckner dated its completion to 22 November of the same year. In less than eleven months he created a work comparable in its mighty extent to the original version of his Third, which is known as the »Wagner Symphony.« The composer ill-fatedly linked his application to the Vienna Philharmonic Society of August 1875 for the acceptance of the Fourth for premiere with the reference to Richard Wagner's praise for his Third and thus first stirred the opposition that would deny him any sort of public recognition for a whole decade in Vienna, where he lived and worked.

A letter written by Bruckner to the Berlin music writer Wilhelm Tappert on 12 October 1877 attests to the

composer's alert self-criticism and striving for his own perfection of his skills. »I have come to the complete conviction that my fourth romantic symphony is urgently in need of a thorough revision. There are, for example, in the adagio too difficult, unplayable violin figures; the instrumentation is here and there too overloaded and too restless.« This realization therefore already prior to the premiere catastrophe of the Third in Vienna (end of December 1877) was the agent of the first revision of the Fourth. The composer evidently felt that this gigantically dimensioned sound architecture was formally not under proper control.

Between January and July Bruckner revised the first movement, which originally had consisted of more than six hundred measures, the andante, and the finale, in August and September he wrote another new version of the finale on the basis of the same thematic material. He finally entirely eliminated the scherzo of the original version of 1874 and first in October and November 1878 composed the *Hunt Scherzo* that is so famous today. The bass tuba part – originally not at all intended – is an addition from this first major reworking. It must be described on the whole as pronouncedly radical: Bruckner had written anew two whole movements, that is, so to speak, the second half of the symphony!

The solution of the symphony finale problem (now already the third!), however, still did not satisfy the composer. In the summer of 1880 he lent the fourth movement the shape in which it is known today. It was first in this version that the work was premiered by the Vienna Philharmonic under Hans Richter on 20 February 1881. The review in no way reacted only negatively but was provoked by the otherness of the new finale: »The last movement – viewed for itself – extraordinary, yet it seems to us organically not to belong to the three preceding ones. It is a symphonic poem in its own right that

we would like to term the Last Judgment.«

Bruckner's opponents were able to prevent further performances of the Fourth in Vienna. In other music metropolises of the world, however, conductors performed this work. Questions concerning the design and the definitive shaping of the Fourth nevertheless even now did not let the composer go. The second documented performance with the Baden Court Orchestra of Karlsruhe under Felix Mottl on 10 December 1881 occurred on the basis of a score that had been revised again with a revision of the instrumentation and a formally tightened andante.

When in September 1886 – Bruckner was by now sixty-two years old and at last recognized as a symphonist through the spectacular first performances of his Seventh – the conductor Anton Seidl, who was based in New York, asked for a score of the Fourth, the composer once again inspected the work. For the printing of the first edition by the Albert J. Gutmann publishing company in Vienna in September 1889, Bruckner at the beginning of 1888, fourteen years after beginning his work on it, submitted his Fourth to a last revision.

The composer's long, intensive efforts to produce a definitive shaping of the movement events and a precise balance in the overall architecture become clear in its history of composition and in the result: since Mozart's *Jupiter Symphony* (written in the summer of 1788!) the goal of symphonic blueprints directed toward the finale had become one of the most important demands and since Beethoven the norm. Bruckner's earlier final versions of the Fourth were not able to satisfy this demand, but the thematic basic material is the same in all the versions! The dealing with what the composer himself always understood as the science of the compositional craft reveals a fascinating line of development. The doubtless apocalyptic traits of the definitive final ver-

sion, which the Vienna critics found so disturbing, reveal what a mature, sovereign design power was now at Bruckner's command. Here the success of Bruckner's declared compositional intention of wanting to grip people with his music at times takes on almost overpowering qualities.

The composer produces connections within the spacious architecture of the symphony through characteristic motivic elements running through all the movements in original or slightly modified form. Already the beginning of the first movement expounds two motifs easy to be followed while hearing, and these take on essential significance during the course of the work: the *call* of the solo horn and the *guiding rhythm* established in the first tutti. They also create relational structures between the movements over the length of the work: not only the main theme of the *Hunt Scherzo* grows out of the *guiding rhythm*, long after it first is heard; it also contributes in original and diminished form significantly to the *suction effect* with which the finale beginning steers toward its first tutti climax.

The beginning of the finale commencing in B flat minor initially goes over into E flat minor (therefore the irritation of the Viennese critics) before a breakthrough to the main key of E flat succeeds (with the horn *call* from the beginning of the whole work!). But then Bruckner immediately takes back this *victory of brightness* and has the continuation (C minor) harshly and abruptly collide with a playful polka theme. Things are very different in the secondary theme of the finale of the Third, in which the chant and dance themes are heard simultaneously in contrapuntal intertwining (in something on the order of *conciliatory balance*); here, in the Fourth, this occurs in sequence, as a confrontation from which many fields of tension result and verge on violence.

In the coda of the finale, that is, at the end of the work as a whole, this tension has not yet been resolved, the breakthrough comes first here, after a long struggle, to the reality that is no longer called into question. He or she to whom this term so rational in its effect appears to be inappropriate for the – allegedly so naive – composer should bear in mind his long struggle for recognition. Of course what is composed here is not, say, a chapter from an autobiography, but one's own fate belongs to the personality of creative artists and quite naturally also flows into their works.

Hartmut Becker

Translated by Susan Marie Praeder

Conductor's Note

The first measures of the symphony are for me the key to the whole work. Over the initial tremolo of the strings typical of Bruckner – in triple pianissimo – the horn expounds in the solid mezzo forte (and not, say, romantically quietly or »from afar«) the primary theme in its already complete form. It is like the profession of faith of a staunch believer in God. This »statement« has the musical detonative power to open the gigantic work by pointing to what is to come. As the first consequence, the unformed string tremolo assumes structure, harmony, and form.

Bruckner's instructions expressly for playing many brass passages in legato merit special attention. As a result, these instruments often sound almost like male choirs. Pastoral, natural material is found in the second theme of the first movement imitating chirping birdcalls.

The march underlying the second movement is to be taken rather swiftly. Like the »slow movement« in Beethoven's Seventh, it is headed with »Allegretto.« It thus changes between a parade march and a funeral

march. The second theme is likewise of ritual color, one of the most beautiful melodies composed for violas. A work-defining moment occurs in the gigantic last movement when the funeral march (the second theme) suddenly shifts to a polka as a result of the *alla breve* doubling of the tempo required by the composer. The fact that this movement has something to do with the Last Judgment has also been noted by other conductors. I always find touching the tender moment when the death knell is sounded in the flutes three times with seven beats before the coda.

Mario Venzago

Translated by Susan Marie Praeder

Seventh Symphony in E major, 1881–83

»Not in the least instructed about the existence of a composer by this name, most of the listeners had readied themselves for the first work of an emerging talent. How they were surprised by the maturity of this magnificent work of art, but at the same time, when their applause again and again called out the creator of the same, astonished to see on the stage instead of a youthful figure an older man who received the thunderous thanks with a face radiating happiness in order modestly to transfer it to the conductor Levi and the artists of his orchestra.«

This review of the triumphal Munich first performance of Anton Bruckner's Seventh Symphony on 10 March 1885 describes not only what was an overwhelming success but conveys the suddenness with which the composer in the sixty-first year of his life, after years of rejection and obscurity, became a recognized symphonist. Hermann Levi, Royal Bavarian Court Music Director and the premiere conductor of Wagner's dedication drama *Parsifal* in 1882, on this evening had

brought about the decisive turning point in Bruckner's career.

The young Arthur Nikisch had ventured to perform the premiere, that is, the first public presentation of the work, already a few weeks earlier, on 30 December 1884, with the Leipzig City Theater Orchestra. Already this performance was a considerable success for the composer and the conductor and also received notice beyond the immediate region. The *Leipziger Nachrichten* marveled at Bruckner's »youthfully fresh immediacy of musical invention in view of a genuinely natural congeniality with Berlioz, Liszt, and above all Wagner.« In the *Kölnner Zeitung* one even read, »Initially alienation, then enrapturement, then marvelment, finally enthusiasm, that was the response ladder.«

Now the rejection of Bruckner's symphonies as unplayable finally came to an end. Within a few months his renown spread even internationally. Already in 1886 the conductor Theodore Thomas acquainted the public in Chicago, Illinois, with this work. Thomas, who had been born in East Friesland in 1835, founded the famous Chicago Symphony Orchestra in 1891 and also introduced the works of Liszt, Wagner, Brahms, Tchaikovsky, Dvorák, and Richard Strauss to the New World. Bruckner, who thus far had met with so very little notice in Vienna, suddenly was ranked together with such prominent musical authors.

From the perspective of the center of Bruckner's life in Vienna, the long-hoped-for breakthrough thus came from outside. The composer so very much distrusted the atmosphere in Vienna that in October he asked the Philharmonic Society not to carry through a performance of his Seventh »for reasons that arise solely from the so-called local situation in reference to the prevailing criticism to which my still recent successes in Germany might only limitedly serve as an obstacle.«

And so it happened that the Austrian premiere by the twenty-five-year-old Carl Muck was held in Graz before Hans Richter offered the work with the Vienna Philharmonic on 21 March 1886. The critic Eduard Hanslick, Bruckner's most vehement opponent, claimed to have perceived only »unpredictable darkness« and called what he had heard »an unmediated juxtaposition of dry contrapuntal school wisdom and excessive exaltation.«

Yet it is precisely this work that exhibits entirely new traits within Bruckner's overall oeuvre: never before had he opened the beginning of a symphony with such a radiant, lyrically swinging main theme. In two great wave motions of twenty-four measures each a process unfolds proper to the fascinating, magical power of a natural process. The stylized natural scale on E with which the theme begins does not deny its affinity with Wagner's *Rheingold* prelude, but the continuation reveals the unmistakable, very personal profile. Bruckner was careful not to disturb this impression of radiant beauty too soon: the otherwise so typical, sharp-edged rhythms, sudden breakings off, and abrupt eruptions recede entirely into the background.

If the development of the first two thematic groups is thoroughly imbued with euphonious mellowness exploiting all the nuances of the instrumentation, then the first great accumulation of energy manifests itself prior to the entry of the third theme. It nevertheless proceeds completely surprisingly into a quiet, whispering, and little bit eerie thematic beginning with an expression having the effect of many a grotesque theme by Mahler. The whole course of the movement contains only a single rest damming up the energy and is otherwise very much designed to produce what is in this manner an entirely new flowing coherence for Bruckner.

The large-formal organization of this work is also

novel. If until then, operating on the basis of Beethoven's model, Bruckner's symphonies had always been geared toward the finale, then in the Seventh the first movement is as long as the scherzo and finale combined. The result within the four-part movement cycle is a latent tripartite structure in which the adagio is placed in the center.

Owing to the meticulous dates that Bruckner was in the habit of entering in sketch material and clean copies, it can be traced how this monumental slow movement was finished up to the epilogue before the composer received the news of Richard Wagner's death. The whole adagio can thus not be a *Funeral Music for Richard Wagner*. Reference to Wagner and at the same time reverence are nevertheless recognizable already in the instrumentation: for the first time in symphonic music a quartet of Wagner tubas is prescribed, low brass instruments played with a horn mouthpiece that Wagner had had constructed especially for his *Ring des Nibelungen*.

This introduction had a far-reaching effect on the instrumentation of the symphony. In the second and fourth movements Bruckner has the tubist shift from a normal bass tuba to a double-bass tuba as a foundation part for the winds. The result is a clearly different sound picture from movement to movement. The Wagner tubas employed as a group with and also without the double-bass tuba illustrate particularly how strongly the male-chamber practice in multipart ensembles flourishing so greatly in the nineteenth century functioned as a stylistic source for Bruckner.

In no older symphony did Anton Bruckner in addition employ the timpani so deliberately and sparingly as here: during the whole gigantic first movement (443 measures!) they are silent until they establish a pedal point on E for fifty-three measures at the interface to the

coda, with this pedal point forming the foundation of the movement climax. Only in the scherzo – in accordance with the entirely different character of this movement type – are things somewhat louder. The composer carries this very precise economy to the limits in the adagio. During the course of its 219 measures the timpani are employed for a mere six measures at the carefully prepared high point – with an incomparable effect that, what is more, is surpassed by the employment of the cymbals and bass drum

Might a problem have grown out of the abovementioned latent tripartite structure of the symphony in that the finale would lose intrinsic weight and significance and run the risk of becoming episodic? Bruckner met this challenge in sovereign fashion: the movement seeming to sound in such a carefree manner on the surface is upgraded in a very fine, hardly noticeable fashion by a most highly original synthesis of rondo and sonata form structure. In this it again becomes clear how unusually novel and modern the Seventh is and also in this respect paves the way for Gustav Mahler.

As already in the two symphonies preceding it, the composer also wrote his Seventh in one work phase. His acquired stylistic maturity and craftsmanly sovereignty made unnecessary the later revisions that he had pursued so intensively for the Third and Fourth. Bruckner's dating records reveal just how precisely and flowingly he now could work. Between the conclusion of his work on the Sixth and the first continuously notated draft score for the first movement of the Seventh only twenty days passed during which this movement must have been drafted.

Such visibly inspired creation is reflected in perfectly compelling fashion in the finished work, which as a whole also makes clear that lyrical expression and the unfolding of power are not irreconcilable opposites; the

one conditions the other and together they form a unity when they are so masterfully balanced as the composer succeeds in balancing them here

Hartmut Becker

Translated by Susan Marie Praeder

Basel Symphony Orchestra

The Basel Symphony Orchestra was formed in 1997/98 during the fusion of the Basel Symphony Orchestra and the Basel Radio Symphony Orchestra – which at the time involved a process of radical restructuring. Conductors such as Moshe Atzmon, Matthias Bamert, Gary Bertini, Pierre Boulez, Antal Dorati, Armin Jordan, Nello Santi, Mario Venzago, Felix Weingartner, and Walter Weller have set accents over the decades with the orchestra. Today the Basel Symphony Orchestra is just as much a part of Basel as are the FC Basel soccer team and the Basler Fasnacht carnival celebration.

About a hundred qualified musicians form the Basel Symphony Orchestra's membership. Its repertoire is broad, and it is just as familiar with Viennese classicism as it is with contemporary music. In the concert hall and in the theater as well as in guest performances at home and abroad, this orchestra drawing on an international membership again and again demonstrates its excellent qualities and its unique flexibility.

The orchestra's CD recordings featuring works by Robert Schumann, Maurice Ravel, Klaus Huber, Luigi Nono, Olthmar Schoeck, and Felix Weingartner have met with major international recognition. For example the CD series »A Different Schumann« under the conductor Mario Venzago was awarded the Goldene Stimmgabel.

With the 2009/10 season a special wish of the orchestra became a reality. The renowned American conductor and pianist Dennis Russell Davies assumed the post of principal conductor

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 (2011) 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 Berghous, Peter Konwitschny, and Hans Neuenfels. At the present time he is working on a complete recording of the Bruckner symphonies for the **cpo** label.

Mario Venzago: L'autre Bruckner

Pourquoi une nouvelle intégrale? Confession d'un «chef d'orchestre brucknérien»

Anton Bruckner a proposé différentes versions de la plupart de ses symphonies. Aujourd'hui, elles sont publiées avec soin, évaluées et universellement connues. Le caractère incontesté de ce stock garanti est-il la raison pour laquelle de nombreux enregistrements actuels ne se distinguent plus les uns des autres de façon éclatante, du moins si on les compare avec les lectures étonnamment différentes de Wilhelm Furtwängler, Willem Mengelberg, Eugen Jochum ou Günter Wand ?

Intention et exigence

Ce nouvel enregistrement se propose d'établir que Bruckner n'a pas «écrit neuf (ou dix) fois la même symphonie» mais que chacune d'entre elles a son expression unique, pour laquelle le compositeur a, chaque fois, inventé des principes musicaux nouveaux et créé un tableau sonore différent. C'est pourquoi j'ai souhaité attribuer à chacune de ces symphonies un orchestre spécifique, différent par sa taille, sa culture et sa tradition. Ce ne sont pas les similitudes mais bien les différences tellement remarquables qu'il faut faire ressortir.

Tous les orchestres jouent et sonnent très différemment. Ceci souligne le fait que Bruckner a lui-même écrit ses 10 symphonies en l'espace de 27 ans, une période au cours de laquelle le compositeur, tout comme les instruments qui composent l'orchestre romantique, ont évolué de façon spectaculaire. La diversité des orchestres reflète ainsi les propres conditions de Bruckner. Dans la

mesure du possible, rien ne devrait être adopté sans avoir été mûrement réfléchi mais tout devrait être développé de façon nouvelle et, si nécessaire, autre, sur la base des conclusions d'une pratique musicale historiquement informée.

Minutie des indications d'interprétation

Mahler, Schönberg et Ravel sont des compositeurs qui ont détaillé leurs partitions avec une minutie insurpassable. C'est Mahler, lui-même chef d'orchestre de réputation mondiale, qui est allé le plus loin dans ce sens. Non seulement il a émaillé les partitions de ses propres œuvres d'innombrables indications d'interprétation, agogiques et autres, mais il ne cesse d'avertir par écrit les interprètes de ne pas «se presser», «trîner» ou de les mettre en garde contre d'autres inexactitudes qui pourraient se glisser dans leur jeu. De plus, l'utilisation de l'articulation et des nuances est précisée de façon individuelle, différenciée, pour chaque voix. Il est vrai – et c'est le hic de ces prescriptions pointilleuses – qu'elles se rapportent sans exception aux instruments et aux normes de technique de jeu de l'époque de la composition.

Pour respecter aujourd'hui le dosage mahlerien, on devrait se référer au volume ainsi qu'aux possibilités et déficiences techniques des instruments historiques et transposer l'ensemble des indications aux instruments actuels. On devrait logiquement arranger de nouveau les œuvres, comme Mahler l'a fait lui-même pour de nombreuses œuvres d'autres compositeurs. Dans le cas d'une interprétation littérale, la notation précise de Mahler risque fort d'aller diamétralement à l'encontre des intentions du compositeur. Adorno avait déjà constaté que la notation la plus précise était égoïement la plus imprécise.

Goût du jour et mode

Ce qui est fixé de façon si rigide par le **compositeur** fait également de lui un **interprète** inféodé à la mode en vigueur – cette constatation mérite réflexion ! Si, à bon droit, nous considérons, par exemple, que les tempi de Beethoven définis par le métronome appartiennent de façon immanente à la composition, que le tempo de l'«Héroïque» n'est donc pas compris en fonction du goût du jour ni tributaire de celui-ci mais fait partie intégrante de la composition (et donc pas de l'interprétation), ceci ne vaut que rarement dans la même mesure pour d'autres compositeurs. Si le compositeur, en tant qu'esprit créateur, est d'une façon ou d'une autre intemporel, non lié à une mode en matière d'exécution, il perd cette autorité lorsqu'il devient l'interprète de ses propres œuvres – là, il est lui aussi l'enfant de son époque. Dans une partition, quelles indications font vraiment partie de la composition et lesquelles «ne sont que» soumises à l'interprétation et donc aux modifications du goût ?

Le manque de prescriptions

Chez Bruckner, la question se pose autrement. Le compositeur n'a pratiquement inscrit dans ses partitions aucune indication de métronome ou autre et n'a fixé que très globalement la dynamique. Que ce soit pour les trompettes, les timbales ou les violons, un forte est un forte. Comment le réaliser ? Bruckner laisse la question ouverte. Il n'écrit pas non plus où les sections chantantes, qu'il faut interpréter librement et avec beaucoup de rubato, doivent être allongées ou accélérées. Il ne se prononce pas non plus sur le contenu émotionnel et la manière de le traduire effectivement. Il laisse tout cela aux bons soins de ses interprètes. On trouve toutefois

de nombreuses aides pour l'interprétation dans les anciennes réductions pour piano ou les versions pour deux pianos, réalisées par les élèves et les amis de Bruckner et que, jusqu'à la première guerre mondiale, les amateurs d'un certain niveau aimaient à jouer. Pour les professionnels, toutefois, ces arrangements sont pratiquement inexploitablement, notamment parce que ces amis procédèrent à des retouches dictées par le goût du jour, qui devaient rendre la composition plus facile à comprendre par leurs contemporains. On voit vraiment avec quelle liberté les contemporains ont traité le «texte originel», sans que le compositeur s'y oppose, ce qui peut nous aiguillonner à interroger les partitions originales avec curiosité sur leurs possibilités créatives et créatrices.

Une tradition du massif

Comme on peut l'observer, il s'est formé une tradition du massif chez Bruckner, qui se transmet de génération en génération. Le bruyant, l'épais, le pathétique, l'ostentatoire, la lourdeur accompagnée de lenteur qui, bien droite, progresse en suspension d'une barre de mesure à l'autre, un rythme répétitif et animé néoclassique, tout cela s'est maintenu et est considéré comme le style de Bruckner. On interprète toujours volontiers ses œuvres dans les églises et dans les cathédrales où, du fait de l'écho énorme, on ne peut saisir rien de précis et certainement aucun détail ou finesse compositionnels. La religiosité ressentie est ici en opposition claire avec la perception aiguisée et l'appréciation des déroulements précis, composés avec tant d'intelligence et de passion. On fait également dans l'artillerie lourde ! Les grands orchestres symphoniques font appel à 20 premiers violons quand il s'agit du maître de Linz. Mais Bruckner, pour les premières de ses symphonies, ne dis-

posait que de 8 premiers violons (et même seulement 6 pour celles de Linz). Les cors sonnaient infiniment moins fort que les instruments d'aujourd'hui, les trombones et trompettes jouaient de façon plus colorée, plus douce et plus chantante, les fortetfortissimi sont des valeurs relatives et ne signifient pas «à la force du poignet» et les nombreux chorals et passages sacrés doivent être interprétés avec beaucoup d'humilité et non avec une mortalité quasi blasphématoire.

Le problème de la «solennité»

Il me faut revenir une fois encore au goût du jour. Cette musique se comporte toujours de façon solennelle. Même «très solennelle». Wagner a postulé que l'on devrait jouer les symphonies de Beethoven beaucoup plus lentement que ce que le compositeur, sourd et donc – selon Wagner – ne pouvant porter de jugement compétent, avait exigé avec tant de rigueur ou que ce que le «Juif» Mendelssohn, «dépouillé de toute sensibilité pour ce qui était allemand», avait démontré de façon tellement exemplaire. Selon Wagner donc, cette musique devait être jouée plus lentement pour mieux concrétiser le solennel, le pathos, le grandiose, ce qui était allemand.

Je me permets de douter que Wagner voulait réellement l'allongement de plus en plus absurde de la mesure, comme de nombreux chefs le font dans son «Parsifal», par exemple, et qu'il aurait approuvé cette célébration. Pendant plus de cinq heures, souvent de torture, cette tradition conjugue «solennele» avec «lent». Mais que justement ce «Parsifal», écrit comme un festival sacré dans la tradition liturgique de Dresde, devait être interprété *alla breve* pendant de longs passages (à commencer par le prologue) est tout simplement ignoré. C'est un véritable scandale! A notre époque, on ne

peut plus concevoir (à supposer que cela ait jamais été acceptable) que plus une musique est solennelle, plus elle doit être jouée lentement.

Il convient de trouver des possibilités toujours nouvelles, qui nous correspondent davantage, pour présenter ce qui est merveilleusement solennel, et qui est immanent à l'essence de la grande musique, d'une façon que nous puissions expérimenter. Au lieu de le faire avec une lenteur qui se traîne, il faut essayer par le biais d'une musique euphorique, emphatique voire même extatique.

Qu'est ce qui est toujours valable?

Il faut bien garder à l'esprit que les compositeurs, lorsqu'ils participent aux exécutions de leurs propres œuvres, deviennent des interprètes et, dès lors, des enfants de leur siècle et qu'ils sont donc soumis au goût du jour et à la mode.

Cet «autre Bruckner» tente d'abord de tirer au clair quelles traditions sont immanentes à l'œuvre, font donc partie de la composition, et quelles transmissions ne font que perpétuer le goût du jour du passé. Il faut remplacer l'expression **dépassée** par une expression nouvelle, plus proche de nous, que nous ressentons directement. Il va de soi que ce que l'on a trouvé de neuf deviendra partiellement obsolète et devra être remplacé dans quelques années pour réagir aux modifications de la conscience et de la sensibilité. Comme toute interprétation, le projet «l'autre Bruckner» est également un instantané.

Les enregistrements que nous proposons soulignent ce que chaque symphonie a de caractéristique et d'unique. Certains critères valent cependant pour l'ensemble:

- comme je l'ai dit, une sonorité affinée, dans la tradition de Schubert;
- là où cela est possible et a du sens, une façon de faire de la musique riche en rubato, libérée des barres de mesure, que j'ai également ressentie comme adéquate pour les œuvres de Robert Schumann et que j'ai documentée dans le cycle «L'autre Schumann».
- faire ressortir les éléments sacrés, rituels, surtout dans les chorals dont la sonorité s'inspire de celle des chœurs d'hommes de la période romantique.

Programme interne

Si la notation et la tradition – comme nous l'avons exposé ci-dessus – ne peuvent nous renseigner que de façon limitée sur la façon dont ces œuvres doivent être interprétées, chaque chef d'orchestre doit d'autant plus confesser quels sont ses propres critères d'interprétation.

En premier lieu, ce qui m'attire c'est la **sensualité sonore** de cette musique, sa palette de couleurs, son caractère imagé, emprunté aux idées catholiques, et sa **théâtralité sacrée**. Pour illustrer ce caractère d'opéra sacré, je fais souvent progresser cette musique ou je la bloque théâtralement, je fais de la surenchère avec sa rhétorique ou je la fais devenir murmure. Pour goûter à fond cette opulence sensorielle, je me permets sans arrêt des libertés agogiques et dynamiques.

Même si les derniers mouvements rapides sont souvent annotés «nicht zu schnell / pas trop vite», afin d'avertir les interprètes contemporains qui ont été à l'école de Haydn et de Schubert de ne pas interpréter ces finales dans le presto conclusif encore habituel à l'époque, il s'agit cependant toujours d'une musique rapide, dramatique. La plupart du temps, elle décrit des scénarii du Jugement dernier, où les hommes, blancs de

peur, attendent dans une confusion totale l'apparition du Dieu qui va les juger. Liszt, avec sa musique programmatique, a indéniablement laissé des traces! Personnellement, je vois aussi dans ces programmes cochés une proximité avec la musique de théâtre de Richard Wagner.

Pour moi, le deuxième thème du dernier mouvement de la Quatrième Symphonie est un passage clé. La marche funèbre qui progresse dans une mesure à quatre temps est subitement notée «alla breve» (mesure 2/2). J'exécute cette consigne selon l'ancienne tradition de la Renaissance, c'est-à-dire en conservant la mesure, la pulsation de base, mais en doublant le tempo à partir de ce moment. La marche funèbre se transforme alors, presque dans une explosion, en une danse, une polka. Ceci me semble une solution satisfaisante dans la mesure où Bruckner, à d'autres endroits, empile ou fait se télescoper des éléments folkloriques (marches, polkas, loendler) et aussi des chorals. J'ai utilisé occasionnellement ce principe de tempo à d'autres endroits.

Au risque de paraître naïf, je reconnais avoir attribué à chaque symphonie un **titre** et une histoire, pour illustrer leur individualité émotionnelle et leur contenu expressif. Cet exercice est purement subjectif et ne prétend pas à une quelconque validité générale.

La zéro. L'apparition à Marie

La première: Vanitas Mundi

La deuxième. Symphonie de la grâce

La troisième: La loi

La quatrième: Foi et Espérance

La cinquième: Les Saintes Écritures

La sixième: La tentation de Saint Antoine

La septième: Le Paradis

La huitième: Le purgatoire et le doute

La neuvième: Notre Dieu est une citadelle

Chorals mariaux

A ma connaissance, dans l'histoire de l'étude des œuvres de Bruckner, on n'a encore jamais attiré l'attention sur la présence, dans **chaque** symphonie, d'espaces consacrés à « la Sainte Vierge Marie ». Une strophe du « Solve Regina » est même citée dans la Septième: « O clemens, o pia, o dulcis Virgo Marial ». La plupart de ces dédicaces sont des chorals aux harmonies simples, confiés aux cordes, et parfois – comme dans la Septième – tellement cochés (dans le trio du Scherzo!) que l'on risque bien de ne pas les remarquer. Je les ressens comme « naïfs » dans le sens positif du terme, je les libère du tempo et de la sonorité fondamentaux et, souvent, je ne les inclut même pas dans l'architecture formelle du reste du mouvement. Un jeu pauvre en vibrato, qui s'inspire du ton de la « musique ancienne » aide à trouver la sonorité juste. Au travers de ses activités de chef de chœur, Bruckner connaissait et appréciait ce répertoire.

De plus, j'essaie d'établir un lien spirituel, idéal, avec les cantiques mariaux tels qu'ils sont chantés chaque jour (à l'exception du Vendredi saint) à quatre heures de l'après-midi, au couvent d'Einsiedeln, en Suisse, par exemple.

Ces « zones mariales » rituelles doivent se détacher clairement des sections solides, droites, à la mesure rigoureuse, pour trouver leur propre espace afin que les unissons « typiquement » brucknériens ne dominent pas, dans leur supériorité sonore, le style caractéristique et l'essence de cette musique. Pour ouvrir ces sections massives, il existe deux possibilités d'interprétation: on s'en approche en accélérant et en crescendo ou on devient muet et on s'efface au préalable, en créant des césures et des vides. Sauf stipulation contraire de Bruckner, j'ai souvent choisi la deuxième solution et je n'ai

jamais eu peur que les cordes jouent sur la touche ou sur le chevalet, ce qui produit des sons extrêmes (qui semblent presque blêmes et altérés). Bruckner, s'il ne les a pas expressément notés, les a certainement connus.

C'est ainsi que la fragilité naît, comme quand la foi profonde est constamment et simultanément minée par les doutes existentiels et une tremblante incertitude et comme si le nom de Dieu qui l'affirme n'était que murmuré quand, le dos courbé par le respect, on s'approche du Très Saint. Et ainsi, les frères chorals mariaux sont également Eros dans ce paysage sonore et forment un contraste merveilleux avec les chorals des cuivres, puissants et pleins de foi, qui symbolisent la Trinité.

Les symphonies de Bruckner ne sont pas des monstres sonores infinis mais des œuvres qui, avec humilité et intelligence, continuent le développement de la forme classique sur la base des principes de Schubert et de Schumann, l'élargissent et l'emplissent d'un souffle nouveau. Tout à fait dans l'esprit d'un croyant, qui, conscient de sa finitude, fait tout pour la **SOLI DEO GLORIA**.

Mario Venzago 2011
Traduction Sophie Liwyszcz

Quatrième Symphonie «romantique» en mi bémol majeur, 1878/80

C'est une des œuvres de son créateur les plus fréquemment jouées. Dans ce cas précis, le surnom est authentique. La genèse documente une lutte créatrice pour trouver la forme et l'expression qui durera plus de 14 ans, et qui s'incarne dans les différentes versions. Bruckner ne modifiera aussi radicalement aucune autre de ses symphonies, une fois la première version rédigée complètement.

Les premières esquisses de la quatrième portent la date du 2 janvier 1874. Bruckner a mis le point final à son travail, après les processus de correction habituels, le 22 novembre de la même année. En moins de onze mois, il a créé une œuvre dont les dimensions imposantes sont comparables à celles de la première version de sa Troisième, surnommée la *Wagner-Sinfonie*. Lorsque Bruckner, en août 1875, sollicita la Wiener Philharmonische Gesellschaft pour la création de sa Quatrième Symphonie, il eut l'idée désastreuse de faire référence aux louanges de Wagner à propos de sa Troisième, se créant ainsi une solide inimitié qui ferait obstacle, pendant une décennie entière, à toute reconnaissance publique à Vienne, le lieu où il vivait et travaillait.

Bruckner était prompt à l'autocritique et cherchait inlassablement à perfectionner ses capacités, comme on peut le lire dans une lettre à l'écrivain musical berlinois Wilhelm Toppert, en date du 12 octobre 1887: «Je suis intimement persuadé que ma 4^e Symphonie romant. a un besoin urgent d'être retravaillée de fond en comble. Dans l'Adagio, p.ex., il y a des figures au violon trop difficiles, injouables, ici et là, l'instrumentation est surchargée et trop troublée». Cet aveu est donc l'incitant à une première refonte de l'œuvre, et ce, avant même la catastrophe de la création de la Troi-

sième Symphonie à Vienne (fin décembre 1877). Le compositeur réalisait visiblement que cette architecture sonore aux dimensions gigantesques n'était pas maîtrisée formellement.

Entre janvier et juillet, Bruckner retravailla le premier mouvement, qui comptait à l'origine plus de 600 mesures, ainsi que l'Andante et le Finale. En août et septembre, il écrivit à nouveau le finale, sur la base du même matériau thématique. Finalement, il supprima complètement le Scherzo de la première version de 1874 mais ne composa le très connu Scherzo de chasse qu'en octobre/novembre 1878. La voix du tuba basse – non prévue à l'origine – est un complément de cette première grande révision, véritablement radicale puisque Bruckner a réécrit complètement deux mouvements, soit quasiment la deuxième moitié de la Symphonie!

La dernière (et donc troisième) version du problème finale ne satisfaisait toujours pas le compositeur. Au cours de l'été 1880, il donna au 4^e mouvement la forme que nous lui connaissons aujourd'hui. C'est cette version de l'œuvre qui fut créée le 20 février 1881, par le Wiener Philharmoniker, sous la direction de Hans Richter. La critique ne réagit pas seulement négativement mais s'effusqua du caractère différent de ce nouveau finale: «Le dernier mouvement est – considéré en soi – extraordinaire; pourtant, il ne nous semble pas appartenir organiquement aux trois précédents. C'est un poème symphonique en soi, que nous voudrions appeler le tribunal du monde».

Les adversaires de Bruckner réussirent à empêcher toute autre représentation de la Quatrième à Vienne. Par contre, dans d'autres métropoles musicales à travers le monde, des chefs d'orchestre la mirent à leur programme. Mais les questions de la structure et de la forme définitive du finale ne laissaient pas le compositeur en repos. Pour la deuxième représentation attestée,

le 10 décembre 1881, avec la Badische Hofkapelle de Karlsruhe sous la direction de Felix Mottl, la partition avait encore changé, son instrumentation avait été révisée et l'Andante avait été condensé formellement.

En septembre 1886, finalement – Bruckner avait alors 62 ans et était enfin reconnu comme symphoniste après les spectaculaires premières interprétations de sa Septième – le chef d'orchestre Anton Seidl, qui travaillait à New York, demanda une partition de la Quatrième. Le compositeur soumit une fois de plus son œuvre à inspection. Et pour l'impression de la première édition, publiée en septembre 1889 par la maison d'édition viennoise Albert J. Gutmann, Bruckner procéda encore, au début de l'année 1888, soit 14 ans après le début de son travail, à une ultime révision de cette œuvre.

Le temps et le travail consentis par Bruckner pour donner une forme définitive au déroulement des mouvements et équilibrer parfaitement l'ensemble de l'architecture se marquent non seulement au travers de la genèse de l'œuvre mais également dans le résultat obtenu. Depuis la Symphonie *Jupiter* de Mozart (écrite pendant l'été 1788!), le centrage des structures symphoniques sur le finale était devenu une des premières exigences et, depuis Beethoven, la norme. Si les différentes versions préliminaires du finale de la Quatrième ne satisfaisaient pas Bruckner, le matériel thématique est resté fondamentalement le même dans toutes les versions! Mais son traitement, qui, selon le compositeur lui-même, est un travail de composition compris comme une science, révèle une ligne d'évolution fascinante. Les traits indéniablement apocalyptiques de la version définitive du finale, que la critique viennoise trouvait si déroutants, révèlent quelle puissance créatrice mature, supérieure, Bruckner avait développée entre-temps. La déclaration d'intention de Bruckner, qui vou-

loit empoigner les gens avec sa musique, est pleinement réalisée et prend une forme quasi oppressante.

Le compositeur réalise les correspondances à l'intérieur de la vaste architecture de la symphonie par le biais d'éléments motivaux caractéristiques, qui parcourent tous les mouvements, sous leur forme originelle ou légèrement modifiée. Le début du premier mouvement présente déjà deux motifs légèrement audibles, que l'on peut suivre et qui prennent un sens essentiel dans le déroulement: l'appel du cor soliste et le rythme conducteur établi au premier tutti. Ils créent des structures de rapport par delà l'éloignement entre les mouvements: ainsi le premier thème du *Jagd-Scherzo* se développe sur le rythme conducteur, longtemps après qu'on ait entendu celui-ci pour la première fois, et c'est encore ce rythme conducteur qui – dans sa structure originale comme diminuée – participe à l'effet de remous avec lequel le début du finale met le cap sur le point culminant du tutti.

Le début du finale, qui commence en si bémol mineur, débouche d'abord sur un mi bémol mineur (d'où l'irritation de la critique viennoise) avant une percée vers la tonalité principale de mi bémol majeur (avec l'appel du cor du début de toute l'œuvre!). Mais Bruckner revient immédiatement sur cette victoire de la luminosité et provoque un choc direct et brutal entre la suite (ut mineur) et un thème de polka espiègle. Tout autrement que dans le deuxième thème du finale de la Troisième Symphonie, dans lequel le choral et le thème dansant résonnent simultanément en un entrelacs contrapuntique (dans un équilibre réconciliateur pourrait-on dire), ici, celo se passe successivement, comme dans une confrontation, de laquelle résultent des tensions innombrables qui demandent à être réglées.

Dans la coda du finale, donc à la fin de toute l'œuvre, cette tension n'est toujours pas résolue. Ce n'est

qu'ici que l'irruption, après un long combat, devient une réalité qui n'est plus mise en question. Que ceux qui considèrent ce concept d'allure rationnelle comme inadéquat pour un compositeur – prétendument tellement naïf – se souviennent de son long combat pour la reconnaissance! Évidemment, ce n'est pas un morceau d'autobiographie qui est composé ici, mais le destin fait partie de la personnalité des artistes créateurs et s'infiltre tout naturellement dans leurs œuvres.

Hartmut Becker

Traduction: Sophie Lwyszyc

Remarque du chef d'orchestre

Pour moi, les premières mesures de la Symphonie sont la clé de l'œuvre tout entière. Sur le trémolo introductif des cordes typique de Bruckner – en triple pianissimo – le cor, dans un mezzoforte compact (et non pas avec une légèreté romantique ou «de loin»), expose le premier thème, dans une forme déjà achevée. C'est comme la profession de foi d'un croyant inattaquable. Cette déclaration possède la force explosive musicale pour ouvrir cette œuvre gigantesque en indiquant la direction qu'elle va prendre. La conséquence première est que l'informe trémolo des cordes prend structure, harmonie et forme.

Les indications de Bruckner visant expressément à faire jouer en legato de nombreux passages des cuivres méritent une attention particulière. De cette façon, ils sonnent souvent presque comme des chœurs d'hommes. Du matériau pastoral, de la nature, se trouve dans le deuxième thème du premier mouvement, imitant des piépements d'oiseaux.

La marche qui est à la base du deuxième mouvement doit être prise dans un tempo relativement rapide.

Elle est caractérisée «allegretto», comme le mouvement «lent» de la Septième de Beethoven. Elle oscille donc entre la parade et la marche funèbre. Le deuxième thème porte une coloration tout aussi rituelle. Il s'agit d'une des plus belles mélodies composées pour l'alto. Un élément déterminant de l'œuvre se trouve dans le gigantesque dernier mouvement, lorsque la marche funèbre (le second thème) se transforme subitement en polka, par un redoublement du tempo alla breve, voulu par le compositeur. D'autres chefs ont déjà relevé que tout ce mouvement a quelque chose à voir avec le Jugement dernier. Je trouve toujours émouvant ce moment de douceur avant la coda, lorsque les flûtes, à trois reprises, font tinter sept fois le glas

Mario Venzago 2011

Traduction: Sophie Lwyszyc

Septième Symphonie en mi majeur 1881/83

«La plupart des auditeurs n'avaient jamais entendu parler d'un compositeur de ce nom. Ils pensaient qu'ils alloient entendre la première œuvre d'un jeune talent. Quelle ne fut pas leur surprise non seulement de découvrir la maturité de ce véritable chef-d'œuvre, mais aussi de voir monter sur scène, après avoir réclamé par leurs applaudissements la venue de l'auteur, un homme d'un certain âge qui, le visage rayonnant de joie, accueillait l'hommage tumultueux du public, pour le rediriger avec modestie vers le chef d'orchestre Levi et les membres de son orchestre».

Ce commentaire de la première munichoise de la Septième Symphonie d'Anton Bruckner, le 10 mars 1885, souligne non seulement le succès phénoménal de l'œuvre, mais permet aussi de comprendre la soudaineté avec laquelle le compositeur âgé de 61 ans devint un symphoniste reconnu, après des années de rejet et d'anonymat. Ce soir-là, Hermann Levi, maître de chapelle à la cour de Bavière, qui avait dirigé en 1882 la création du spectacle scénique sacré *Parsifal* de Wagner, provoqua le tournant décisif dans la carrière de Bruckner.

La création, c'est-à-dire la première interprétation publique de l'œuvre, avait été donnée plusieurs semaines auparavant, le 30 décembre 1884, par le jeune Arthur Nikisch avec l'orchestre du Théâtre municipal de Leipzig. Le succès avait déjà été considérable, tant pour le compositeur que pour le chef d'orchestre, et il avait dépassé les frontières de la ville. Ainsi, les *Leipziger Nachrichten* louèrent «la fraîcheur immédiate de l'invention musicale, d'un génie égal à celui de Berlioz, Liszt et surtout Wagner», tandis que le *Kölnr Zeitung* commentait: «D'abord curiosité, ensuite intérêt, puis admiration, enfin enthousiasme, telle fut la gradation».

Le reproche qui avait toujours été fait à ses symphonies d'être *injouables* se dissipa enfin. En quelques mois à peine, sa réputation dépassa même les frontières de son pays: en 1886, le chef d'orchestre Theodore Thomas fit connaître l'œuvre à Chicago. Ce dernier, né en 1835 en Frise orientale, fonda en 1891 le célèbre Chicago Symphony Orchestra, et introduisit la musique de Liszt, Wagner, Brahms, Tchaïkovski, Dvorak et Richard Strauss dans le Nouveau Monde. Soudainement, le compositeur jusque-là si peu apprécié à Vienne se retrouvait sur le même plan que tous ces éminents compositeurs.

C'est donc de l'extérieur que vint la reconnaissance officielle que Bruckner, dont la vie était centrée à Vienne, avait souhaitée avec tant d'ardeur. Il se méfiait tellement de l'atmosphère qui régnait à Vienne qu'il pria en octobre la Société Philharmonique de ne pas jouer sa Septième, «pour des raisons émanant uniquement de la triste situation locale du monde de la critique, qui pourrait freiner mes succès encore neufs en Allemagne».

C'est ainsi que, en Autriche, la Septième Symphonie fut jouée pour la première fois à Graz, sous la baguette du jeune Carl Muck, âgé de 25 ans, avant même que Hans Richter ne la propose au public viennois, le 21 mars 1886, avec le Philharmonique de Vienne. Le critique Eduard Hanslick, le plus véhément adversaire de Bruckner, déclara n'avoir perçu «qu'une immense pénombre», et nomma ce qu'il avait entendu «une juxtaposition brutale d'érudition scolaire contrepointique sèche et d'exaltation sans bornes».

Pourtant, cette composition précisément apportait du neuf dans la production de Bruckner: jamais auparavant il n'avait fait commencer une de ses symphonies par un thème principal aussi rayonnant, lyrique et ample. En deux grandes vagues de 24 mesures cha-

cune se déploie un déroulement empreint de la force magique et fascinante de la nature. La gamme naturelle stylisée sur laquelle s'ouvre le thème ne peut nier son affinité avec le Prélude de *L'Or du Rhin* de Wagner, mais la suite révèle un profil très personnel, incomparable. Bruckner se garde bien de déranger trop tôt cette impression de beauté rayonnante : les rythmes carrés, les interruptions brusques si typiques de son écriture passent au second plan.

Si le développement des deux premiers groupes thématiques est tout harmonie et explore toutes les nuances de l'instrumentation, on assiste juste avant le troisième thème à la première grande concentration de forces. Celle-ci aboutit cependant de manière tout à fait surprenante à un début de thème doux, *murmurant*, quelque peu fantomatique, dont l'expression semble préfigurer certains thèmes grotesques de Mahler. Le mouvement tout entier ne contient qu'une seule pause générale, qui retient l'énergie ; le reste du temps, il est d'une fluidité cohérente d'un type tout à fait neuf pour Bruckner.

La disposition formelle globale de l'œuvre est également nouvelle : si, jusqu'ici, les symphonies de Bruckner étaient axées sur le finale, suivant le modèle beethovenien, dans la Septième, le premier mouvement est aussi long que le Scherzo et le Finale ensemble. Il existe donc dans ce cycle en quatre mouvements une structure ternaire latente, dont l'Adagio constituerait le centre.

En raison des indications minutieuses de date que Bruckner avait l'habitude de noter sur ses esquisses et ses mises au net, on sait que ce mouvement lent monumental fut terminé, hormis l'épilogue, avant que le compositeur ne reçoive la nouvelle de la mort de Richard Wagner. Cet Adagio ne peut donc pas être considéré comme une « musique funèbre pour Richard Wagner ». L'effectif orchestral, toutefois, laisse transparaître un

rapport et en même temps un hommage à Wagner pour la première fois dans la musique symphonique, Bruckner prescrit un quatuor de tubas wagnériens, instruments à vent graves avec embouchure de cor que Wagner avait fait fabriquer exprès pour sa *Tétralogie*.

Ces instruments nouveaux ont eu un effet sur l'instrumentation de la symphonie, au deuxième et au quatrième mouvement, Bruckner fait passer le tubiste du tuba basse normal au tuba contrebasse pour soutenir les autres vents. Chaque mouvement a donc une sonorité tout à fait différente. Les tubas wagnériens utilisés en groupe avec et sans les tubas contrebasses montrent particulièrement bien combien la pratique des chœurs d'hommes polyphoniques, en plein essor au 19^e siècle, avait été une source d'inspiration pour Bruckner. Par ailleurs, dans aucune de ses symphonies précédentes Anton Bruckner n'a utilisé les timbales de manière aussi ciblée et économe : on ne les entend pas pendant tout le gigantesque premier mouvement [443 mesures !], jusqu'à ce qu'elles exécutent juste avant la Coda une note de pédale longue de 53 mesures, qui formera le fondement harmonique de l'apogée du mouvement. Les timbales ne se font entendre plus fort que dans le Scherzo, conformément au caractère tout autre de ce type de mouvement. Dans l'Adagio, le compositeur pousse cette économie minutieuse à l'extrême : dans le déroulement de 219 mesures, les timbales ne jouent que pendant six mesures sur le point culminant soigneusement préparé – avec un effet incomparable, encore amplifié par la présence de cymbales et de la grosse caisse.

La structure tripartite latente de la symphonie poserait-elle un problème ? Le finale risque-t-il de perdre en importance et en poids, de prendre un caractère épisodique ? Bruckner a paré à cette question de manière souveraine : le dernier mouvement, d'apparence si

insouciant, est mis en valeur de manière raffinée, à peine perceptible, par une synthèse extrêmement originale entre la structure du Rondo et de la forme sonate. Ce procédé nous montre à quel point la Septième est nouvelle et moderne, et comment elle a aplani la voie pour Gustav Mahler.

Comme les deux symphonies précédentes, le compositeur a écrit la Septième d'un seul trait. La maturité stylistique et la souveraineté dans l'écriture ont rendu superflues toutes modifications ultérieures, alors qu'il en avait effectué d'innombrables dans la Troisième et la Quatrième. La datation des différentes parties de l'œuvre montre que Bruckner travailla de manière ciblée et sans interruption: entre le trait final de la Sixième et la première esquisse complète de la Septième, vingt jours seulement se sont écoulés.

Une telle inspiration dans l'écriture se reflète également de manière tout à fait convaincante dans l'œuvre terminée, qui montre clairement une chose: expression lyrique et déploiement de force ne sont pas inconciliables, ils se conditionnent l'un l'autre et forment une belle unité quand ils sont aussi magistralement équilibrés.

Hartmut Becker

Traduction: Sophie Liwszyc

Orchestre Symphonique de Bâle

L'Orchestre Symphonique de Bâle est né en 1997/98 de la fusion entre l'orchestre symphonique et l'orchestre radio-symphonique de Bâle. Les chefs d'orchestre Moshe Atzmon, Matthias Bamert, Gary Bertini, Pierre Boulez, Antal Dorati, Armin Jordan, Nello Santi, Mario Venzago, Felix Weingartner et Walter Weller ont apporté au cours des décennies d'importantes impulsions à l'orchestre. Aujourd'hui, le «SOB» fait intégralement partie de la vie culturelle de la ville, au même titre que le FC Basel ou le Carnaval de Bâle.

Une centaine de musiciens et musiciennes hautement qualifiés font partie de cet ensemble. Le répertoire est vaste et diversifié, et comprend aussi bien le classicisme viennois que la musique contemporaine. L'orchestre témoigne sans cesse de sa qualité et de sa flexibilité sans égale lors de concerts et au théâtre, ainsi que lors de prestations dans d'autres villes suisses et à l'étranger.

Ses divers enregistrements de CD, avec des œuvres de Robert Schumann, Maurice Ravel, Klaus Huber, Luigi Nono, Othmar Schoeck et Felix Weingartner, connaissent un retentissement international. Ainsi, la série «A different Schumann», sous la direction de Mario Venzago, a reçu le Diapason d'or.

Avec la saison 2009/10, l'un des souhaits de l'orchestre a été exaucé: le célèbre chef d'orchestre et pianiste américain Dennis Russel Davies a accepté le poste de directeur musical.

Mario Venzago

Mario Venzago est né en 1948 à Zurich, où il a étudié le piano. Il a poursuivi ses études à Vienne, auprès de Hans Svarovski, un des plus grands professeurs de direction d'orchestre d'Europe. Après une carrière d'accompagnateur au piano, il se tourna vers la direction d'orchestre à l'âge de trente ans. Il fut, entre autres, premier chef d'orchestre de l'Orchestre symphonique de Bâle, de la Deutsche Kammerphilharmonie de Francfort (aujourd'hui, de Brême), de l'Orchestre national suédois et de l'Orchestre symphonique de Göteborg. Il fut également premier chef d'orchestre des opéras de Heidelberg et de Graz. Il fut directeur musical de l'Indianapolis Symphony Orchestra, de 2001 à 2009. A cette époque, il fut également le directeur du Festival d'été de Baltimore. Au cours de cette remarquable carrière de chef d'orchestre, Mario Venzago a été régulièrement invité par des orchestres et maisons d'opéras dans le monde entier, notamment le Philharmonique de Berlin, l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig, le London Philharmonic Orchestra, la Scala de Milan et les orchestres de Boston et de Philadelphie. En outre, il a participé à des festivals prestigieux, notamment à Salzbourg ou à Lucerne. Actuellement (en 2011), il est premier chef d'orchestre à Berne, Principal Conductor de la Northern Sinfonia de Newcastle et Artistic Partner de la Tapiola Sinfonietta.

Des enregistrements sur disques compacts, notamment de l'intégrale de l'œuvre symphonique de Robert Schumann, Alban Berg et Luigi Nono, ont été couronnés de nombreux prix. Son premier film «Mein Bruder der Dirigent» (Mon frère, le chef d'orchestre), réalisé par Alberto Venzago, a obtenu les plus hautes distinctions. Venzago a collaboré avec des metteurs en scène comme Ruth Berghaus, Peter Konwitschny et Hans

Neuenfels. Il travaille actuellement à l'intégrale des symphonies de Bruckner pour le label **cpo**.

Anton Bruckner (1824-1896)

CD 1

Symphony No. 4 in E flat major

(last version of 1879/80, WAB 104)

61'15

CD 2

Symphony No. 7 in E major

(1881-83, WAB 107)

64'21

Sinfonieorchester Basel Mario Venzago

cpo 777 615-2

Recording: Casino Basel, Musiksaal 23-25 August, 2010

Recording Producer & Digital Editing: Andreas Werner,
Silencium Musikproduktion

Publisher: Bärenreiter-Verlag, Alkor, Kassel

Scores/Ausgaben: Musikwissenschaftlicher Verlag der
internationalen Bruckner-Gesellschaft Wien/Bärenreiter Alkor Kassel
Executive Producers: Burkhard Schmilgun/???

Cover Painting: Franz Hofer

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 2011 - Made in Germany

2 CDs

DDD

LC 8492

