

cpo

BRUCKNER
VENZAGO
5
TAPIOLA SINFONIETTA



Mario Venzago (© Photo: He Qi)

Anton Bruckner (1824–1896)

Symphony No. 5 in B flat major

(version of 1878)

1	Adagio – Allegro	15'55
2	Adagio. Sehr langsam	12'13
3	Scherzo – Trio	13'11
4	Adagio – Allegro moderato	18'37

T.T.: 60'00

Tapiola Sinfonietta

Mario Venzago

*Diese Aufnahme wurde durch die grosszügige Unterstützung
der Schweizerischen Mobiliar Versicherungsgesellschaft ermöglicht.*

„Musik macht die Welt bewohnbar. Beides unterstützen wir.“

Die Mobiliar
Versicherungen & Vorsorge

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 früherer Bruckner Exegeten?

Intention und Anspruch

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

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

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

Akribie der Interpretationsvorschriften

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

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

Zeitgeschmack und Mode

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

Das Fehlen von Vorschriften

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

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

Tradition des Massigen

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

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

Das Problem der „Feierlichkeit“

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

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

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

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

Was gilt?

Noch einmal ist festzuhalten, dass Komponisten, wenn sie an Aufführungen ihrer eigenen Werke teilnehmen, zu 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, taktstichfreies Musizieren, wie ich es auch für die Werke Robert Schumanns als passend empfunden habe, und es im Zyklus „Der andere Schumann“ dokumentiert wurde;

- das Herausarbeiten sakraler, ritueller Momente, vor allem der am Klang der romantischen Männerchöre orientierten Choräle.

Inneres Programm

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

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

Auch wenn die schnellen letzten Sätze oft mit dem Zusatz „nicht zu schnell“ versehen wurden, um die an Haydn und Schubert geschulnten 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 Vierteltakt gehende Trauermarsch plötzlich „alla breve“ (im Zwei Halbe Takt) notiert wird. Ich erfülle dieses Vorschrift nach alter Renaissance-tradition, indem ich weiterhin den Taktus, den Grundpuls, beibehalte, das Tempo jedoch ab diesem Takt verdopple. Der

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

Auf die Gefahr hin, naiv zu gelten, bekenne ich, dass ich jeder Sinfonie einen **Titel** und eine Geschichte zugeordnet habe, um so ihre emotionale Individualität und inhaltliche Aussage bildhaft zu fassen. Diese 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 Arale gibt, die der „Heiligen Jungfrau Maria“ gewidmet sind. In der Siebten wird gar eine Strophe des „Salve Regina“ zitiert: „O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria!“ Meist sind diese Widmungen in harmonisch einfach gesetzten Chorälen den Streichern anvertraut und manchmal – wie in der Sechsten – so versteckt (im Trio des Scherzos!), dass man sie kaum

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

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

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

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

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, 2012

Abschluss mit der Fünften

Mit der Aufnahme der Fünften ist die Produktion der Reihe „A different Bruckner“ („Der andere Bruckner“) abgeschlossen.

Das Wunder

Ursprünglich beabsichtigte ich, die Sinfonien in rascher Abfolge innerhalb von höchstens zwei Jahren aufzunehmen, um sie alle im etwa gleichen interpretatorischen Jetzt-Stand vorzustellen. Es sollte eine Momentaufnahme eines eigenen Weges sein, reagierend auf die so vielfältigen Entwicklungen in der musikalischen Aufführungspraxis und deren Rezeption. Die Aufnahmen sind auch deshalb auf verschiedene Klangkörper verteilt worden, um kein Ensemble über die Massen mit diesem einen Projekt zu blockieren. So bin ich mit dem Ganzen zwar nicht so schnell wie geplant, aber immer noch sehr zügig vorangekommen. Die Qualität der einzelnen so verschiedenen Klangkörper widerspiegelt zudem die Vielfalt Bruckners eigener Ausdrucksmöglichkeiten. Es grenzt an ein Wunder, dass mit einem fast unglaublich

kleinen, nur von privaten Sponsoren gespeisten Budget, die Reihe nun steht. Ausser der Achten sind die Werke unter Studiobedingungen produziert worden. Es ging um eine möglichst störungsfreie Konkretisierung einer mir dringlich erscheinenden künstlerischen Idee.

Paradigmenwechsel

Wenn man beobachtet, welche Veränderungen in den letzten zwanzig Jahren bei der Interpretation barocker oder klassischer Werke stattgefunden haben – sicherlich als Folge eines neuen historisch informierten Bewusstseins – ist es verwunderlich, wie wenig davon in die gängigen Bruckner Interpretationen eingeflossen ist. Ich betrachte meine Arbeit als einen entschiedenen Schritt in eine Richtung, die nun weiter erforscht werden muss.

Vieles, das mir bei meiner erneuten Beschäftigung mit dem Brucknerschen Kosmos und seiner Grammatik logisch, evident und natürlich erschien, stiess andernorts auf Widerstand. Einen Teil meiner interpretatorischen Entscheidungen und einige der *Indizien*, die mich auf die Spur meiner Lesart gebracht haben, möchte ich im Folgenden benennen.

Schubert über alles

Wir müssen unsere Indizienkette zumindest bis Schubert ausdehnen. Wer behauptet, Schubert hätte für die abendländische Sinfonik keinen nennenswerten Beitrag geleistet, irrt. Seine frühen Orchesterwerke konsolidieren die Errungenschaften Haydns, führen den Sätzen neuen Melodienreichtum hinzu und treiben das *Tempo ordinario* (das allen Musikern der Zeit noch geläufige Standardtempo) hoch; doch mit der sogenannten „Unvollendeten“ geschieht noch mehr – etwas

Sensationelles. Wenn man diese Sinfonie meist auch nur als Torso spielt, war sie als ein solcher nie geplant und ausgeführt worden. Selbstverständlich ist die Komposition viersätzig angelegt und nach allen Regeln der Kunst gebaut. Der erste Satz – das Allegro moderato – und der zweite – das Andante – unterscheiden sich prominent in Tempo und Duktus. Beide überlieferten Sätze werden, um ihnen einen allgemein gefälligen Requiems- und Trauerduktus anzudichten, allenthalben immer noch im gleichen, langsamen Grundtempo aufgeführt. Dabei ist gerade der erste Satz eine schnelle, Beethovens *Eroica* zum Modell nehmende, nicht auf Vierteln stehende, sondern ganztaktig ablaufende hochdramatische Musik. Dieser Satz ist damit fast so knapp wie der erste aus Beethovens Fünfter. Beethoven fixierte mithilfe des für ihn mitentwickelten Metronoms seine Tempi minutiös, seien sie doch nicht Sache des Interpreten, sondern „Teil der Composition“. Für seine Dritte Symphonie zum Beispiel gab er im ersten Satz ein Tempo vor, das mit 60 ganzen Takten pro Minute äusserst rasch ist. Wenn man diesen Satz als mit dem ersten aus der Unvollendeten verwandt erklärt, muss man wohl auch akzeptieren, dass er ebenso rasch aufgeführt gehört wie jener. Eine wie auch immer geartete Restitution der zwei verlorenen Sätze wird die zudem beabsichtigten Proportionen des ganzen Werkes deutlich machen und meine Argumente überzeugend unterstreichen.

Unvollendet oder unvollständig?

Vermutlich hat der einstige Widmungsträger, *Anselm Hüttenbrenner*, die zweite Hälfte der Partitur verloren oder musste sie dem unter Zeitdruck geratenen Schubert zur raschen Fertigung seiner „Rosamunde“ Musik zurückgeben. In dieser findet sich ja bekanntlich identisch instrumentierte sinfonische Musik in H-Moll. Wenn

wir ausserdem von der unwahrscheinlichen Brückierung absehen, dass Schubert den Grazern 1823 zu seiner Ernennung zum Ehrenmitglied des Steiermärkischen Musikvereins nur eine *halbe* Partitur mitgebracht hat, so hat Hüttenbrenner als guter Freund und grosser Verehrer Schuberts, das in diesem Fall einzig Richtige getan: er hielt die unvollständig gewordene Partitur zurück. Kein Verleger hätte damals eine halbe Sinfonie publiziert. Späteren Generationen konnte man die Seiten leichter als einmaligen Torso oder als aus möglicherweise autobiographischen Gründen nicht mehr vollendetes Endzeitwerk unterscheiden. Die Rechnung ist – wie man sieht – aufgegangen.

Dass die Sinfonie nicht nach dem zweiten Satz zu Ende war, wird auch dadurch schlüssig bewiesen, dass die Reinschrift erst mitten im dritten Satz, dem Scherzo, beim Seitenwechsel keinen Anschluss mehr hat. Entweder ist die Partitur auseinander gebrochen oder jemand hat sie hier getrennt. Uraufgeführt wurde der Torso erst 1865 durch *Johann von Herbeck*, dem grossen Förderer Bruckners! Es ist ganz unwahrscheinlich, dass Bruckner diesem Ereignis nicht beigewohnt hat. Genau jetzt beginnt er, seine Sinfonien zu schreiben.

Wie verwirrt dieser Schubert Krimi jahrelang die Musikwissenschaftler, die sogar Mühe hatten, die darauf folgende Grosse C-Dur Sinfonie als „Gasteiner“ zu identifizieren und richtig einzuordnen! Auch dieses 1828 geschriebene Werk fand erst 11 Jahre später durch Felix Mendelssohn seine viel beachtete Uraufführung.

Alla breve

Dass diese beiden Schubert Sinfonien die Welt der Sinfonik radikal verändert haben, kann nicht genug betont werden. Die neuen „*alla breve*“ laufenden, langen melodischen Themen waren nicht mehr mit den

Haydn'schen Begleitungsfiguren zu unterlegen und noch viel weniger mit Material, das in Beethovenscher Manier den Hauptlinien abgetrotzt und kontrapunktisch zugeschnitten wird. Schubert scheiterte in seinen unzähligen letzten Versuchen, noch eine grosse D-Dur Sinfonie zu schreiben, an dieser Problematik und nahm „Unterricht“ bei *Simon Sechter*, dem berühmtesten Theoretiker der damaligen Zeit. Wer sich darunter vorstellt, dass Schubert, das Genie, noch einmal Kompositionsstunden genommen hätte, irrt. Die Begegnung der beiden war sicherlich eines der interessantesten universitären Kolloquien, die je stattgefunden haben. Es blieb bei dem einen. Schubert verstarb im selben Jahr. Sechter wurde später der Lehrer Anton Bruckners.

Schuberts Musik in den beiden genannten letzten vollendeten Sinfonien weist eine sich schon in den Liedern immer mehr abzeichnende Tendenz zu euphorischen, fließenden („etwas geschwind“ – eine typische Schubert Bezeichnung –), hohen Geschwindigkeiten ab, einem neu erfundenen, materialimmanenten, typischen *Alla breve*, das nicht nur halbtaktig, sondern wie in der Grosse C-Dur eindeutig nachzuvollziehen, **ganztaktig** pulsiert.

Die Theoretiker um Schönberg hatten das bereits intensiv belegt und entsprechende Aufführungen verlangt. Die wunderbaren, heute kaum mehr beachteten Aufnahmen von *René Leibowitz* sollten diese ihre Beweisführung illustrieren und dokumentieren. Auch wenn sie heute etwas von ihrer Radikalität eingebüsst haben, setzten sie Massstäbe.

Bruckners Fünfte

Warum bedarf es eines Exkurses über Schubert und seine Aufführungsparameter, wenn wir über Bruckner reden? Wegen eben genau dieses raschen *Alla breve*. Hier liegt der Schlüssel zu einer sinnvollen Tempogestaltung und historischen Verortung Brucknerscher Aufführungskriterien.

Wenn in der vorliegenden Aufnahme die Fünfte nicht wie meist üblich zwischen 70 und 80, sondern nur noch schlichte 59 Minuten dauert, ist dies ganz allein diesem Umstand geschuldet. JEDER Satz dieser Sinfonie läuft *alla breve* ab, d.h. der Grundpuls ist ein langsamer halb- oder gar ganztaktiger. Bereits das einleitende *Adagio* ist selbstverständlich in Halben zu musizieren. Und die Durchführung im letzten Satz eben dieser Sinfonie, die in der Art des späten Beethoven die beiden Hauptthemen (Hauptsatz- und Choralthema) in eine Doppelfuge zwingt, ist – nicht *alla breve* genommen – inhaltlich kaum aufführbar: Schon das erste Thema wirkt in schweren Vierern dargestellt, so plump und unflexibel, dass die daraus entstehenden Phrasen formlos und unzusammenhängend geraten. Niemand hätte dieser Musik, so akademisch buchstabiert, Respekt entgegen gebracht, hätte nicht eine keinen Widerspruch duldende Tradition solche Lesart zelebriert und zum nur für Eingeweihte verstehbaren Mysterium stilisiert.

Reden statt singen

Die Fünfte bleibt Bruckners problematischstes Werk. Der auf dieser CD eingeschlagene Weg ist ein anderer, als ich ihn bisher selber bei meinen Aufführungen mit grossem Orchester ging. Da suchte ich noch nach Wärme und Gesanglichkeit. Die vorliegende Lesart entbehrt fast gänzlich des Gesanges und etabliert

stattdessen den *musikalischen Diskurs*. Das Orchester redet und debattiert, als wären die Instrumente Mitglieder eines ernst, sachlich und brillant diskutierenden Parlaments. Wenn in der schon erwähnten Doppelfuge des vierten Satz die Themen – auf fast nicht mehr erkennbare Molekülgrösse gestaucht – pingpong-artig durch den Raum spicken, erinnert mich das wehmütig an einen Tag im Kloster Einsiedeln, als der Abt bei Tisch die Schweigepflicht aufhob, und sofort ein tolles, witziges, über viele Ecken gleichzeitig laufendes Gespräch voller Lust und Schalk entstand. Selbst der zweite Satz ist eher eine Lesung, denn eine Arie. Nur das zweite, das „Gesangsthema“, macht seinem Namen Ehre. Das durchwegs Konsonantische und das Fehlen der für den Gesang typischen Vokale, erzwingt ein etwas schnelleres Tempo als gewöhnlich. Damit ist meine Interpretation in weiteste Entfernung zu der von Sergiu Celibidache gerückt, die mir bisher am besten gefiel.

Kontrapunkt

Dass die objektiv rascheren *Alla breve* Tempi – vorurteilslos gehört – ruhiger und langsamer empfunden werden als die gängigen, hat damit zu tun, dass – so musiziert – der Grundpuls zwar mehr Noten umfasst, jedoch langsamer schreitet. Das stiftet mehr Zusammenhalt und fördert den *con spirito* Charakter, wie wir ihn als Postulat aus den Sinfonien Haydns kennen. Der letzte Satz mit seiner fugierten Durchführung birgt in jedem Fall eine über alles Handwerkliche hinauszielende, gleichzeitig genial wie seltsam anmutende kontrapunktische Höchstleistung. Damit hat Bruckner für sich den Zwang zum Kontrapunkt für alle Zeiten aufgelöst. Es ist etwas zu Ende gegangen.

Orchestergrösse

Aus diesem Grund lasse ich den Reigen der frühen Sinfonien auch mit der Fünften enden. Mit der Sechsten und ihren rhythmisch komplexen Überlagerungen (viel komplizierter als im *Adagio* der Fünften) entsteht eine neue Sprache mit einem neuen, opulenteren Klang, für den man füglich auch das damals gerade modern werdende grössere Wagner-Orchester verwenden kann. Es sei jedoch daran erinnert, dass zu Bruckners Zeit immer noch fast überall das klassische Sinfonieorchester, wie es Liszt in Weimar international beachtet verwaltete, installiert war (siehe hierzu die untenstehende Übersicht über historische Orchestergrössen). Es ist also kein „Spleen“, die „grossen“ Sinfonien von Schumann, Brahms und Bruckner gelegentlich auch wieder einmal mit nur etwa 30 Streichern aufzuführen. Diese Orchestergrösse war internationaler Standard und das adäquate Instrument für fast alle damals entstehende sinfonische Musik. Nur Haydn hatte in London für die *Salomonischen Konzerte* jeweils acht Erste Geigen zur Verfügung und Mozart in Paris gar deren zwölf! Das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts en vogue kommende Wagner-Orchester mit vielfachem Holz und seinen fast 80 Streichern ist für den Kosmos des frühen Bruckner nicht geeignet. Es zerstört die feine Instrumentierung und deckt musikalische Prozesse gnadenlos zu. Es beschwert die Gangart und das Wesen der Klangrede und birgt die Gefahr, die grossen Blechbläser-Choräle, wie sie in der Fünften bereits in der Einleitung exponiert werden, zu martialischen Gebilden aufzublähen. Das Klangideal für diese rituellen Abschnitte war immer noch der Männerchor. Mendelssohn, Schumann, Liszt einerseits, Gabrieli und die A cappella Meister der Renaissance andererseits stehen hier Pate.

Musikalische Sprache

Vielen Musikfreunden wird auffallen, dass wir – besonders auffällig jetzt in der Fünften – die Themen zum Teil anders als üblich „phrasieren“. Tatsächlich verlangt Bruckner öfters ein bis zum Phrasenende durchzuhaltenes *Crescendo*. Dennoch erlaube ich mir, bei solchen Vorschriften auch im wachsenden *Crescendo* die leichten oder die Linien abschliessende Takteile zurückzunehmen, d.h. sie abzuphasieren. Besonders auffallend ist das im Fugenthema des letzten Satzes. Damit gebe ich der aus den damals noch gültigen Betonungsregeln abgeleiteten Binnendynamik den Vortritt gegenüber dem allgemeinen, übergeordneten dynamischen Prozess und räume somit der musikalischen Aussprache mehr Rechte ein als der schriftlich fixierten generellen Vorschrift. Auch Noten mit Akzenten werden hier nicht immer gleich heftig ausgeführt, sondern je nach der Position im Takt und ihrer sprachlichen Betonung differenziert aus dem Reduktus heraus geformt.

Tempi

Dass sich der erste Satz (*Allegro*) und der letzte (*Allegro moderato*) auf dieser CD nicht gross im Tempo unterscheiden – Bruckner kombiniert ja in Teilen sogar die beiden Sätze – basiert auf einer schon bei der Vierten angestellten Überlegung; dass die Musiker der Zeit nämlich ohne den verlangsamenden Zusatz einen Finalsatz wohl bedeutend schneller als gewünscht gespielt hätten.

Es hat sich eingebürgert, dass man die Schlüsse der Bruckner Sinfonien sehr mächtig gestaltet. Die geballten Themenüberlagerungen und das Erreichen und Konfirmieren der Zieltonart ist zwar ein prunk- und machtvoller Prozess, aber auch einer der ganz grossen Freude, des

überschäumenden Glücks, der heiligen Begeisterung, der Erlösung und Vollendung. Und so entscheide ich mich auch hier für ein fast Rossinisches, sich überstürzendes Ende und verzichte auf Prunk und Protz.

Ad Maiorem Dei Gloriam
Mario Venzago

Anhang: Orchestergrößen zwischen 1771 und 1851: (Hartmut Becker) (in der Reihenfolge von Ersten Violinen, Zweiten Violinen, Bratschen, Celli, Kontrabässen; Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotten)

Salomon Concerts Haydn, London 1791: Streicher: 8 – 6 – 4 – 3 – 4; Hölzer, Hörner und Trompeten alle doppelt

Concerts spirituels Paris, Mozart 1778: Streicher: 13 – 11 – 4 – 10 – 4; Hölzer: 2 – 3 – 2 – 4; Blech: je 2 Hörner und Trompeten, Pauken

Mendelssohn, Gewandhaus 1839: Streicher: 9 – 8 – 5 – 5 – 4; Hölzer: alle nur doppelt, auch Hörner und Trompeten, keine Posaunen; Pauke, Schlagzeug

Liszt, Hofkapelle Weimar 1851: Streicher: 5 – 6 – 3 – 4 – 3; Hölzer doppelt, 4 Hörner, 2 Trompeten, eine Posaune, Pauke, Schlagzeug; für Lohengrin musste man „Anleihen“ engagieren

Hofoper Wien 1828: Streicher: 15 – 16 – 8 – 12 – 8; Hölzer: 4 – 3 – 4 – 4; Blech: 4 Hörner, 2 Trompeten und 4 Posaunen, Pauke, Schlagzeug, Harfe

Und die großen italienischen Opernhäuser im Vergleich:

Milano, Scala 1771: Streicher: 12 – 12 – 6 – 2 – 6; Hölzer: 2 – 2 – 0 – 2; Blech: 4 Hörner, 2 Trompeten, Pauken

Napoli, San Carlo 1773: Streicher 16 – 16 – 4 – 3 – 4; Hölzer: nur 4 Oboen; Blech: 4 Trompeten

Venezia, Fenice 1819 (Rossini): Streicher: 12 – 12 – 6 – 6 – 6; alle Bläser vierfach

Bruckner-Edition Mario Venzago **Symphonie Nr. 5 B-Dur**

Ich habe nur das Conservatorium, wovon man unmöglich leben kann. Musste schon im Sept. und später wieder Geld aufnehmen, wenn es mir nicht beliebte zu verhungern 700. Kein Mensch hilft mir, Stremayr verspricht – u. thut nichts. Zum Glück sind einige Ausländer gekommen, die Lectionen bei mir nehmen – ; sonst müsste ich Betteln gehen. Hören Sie noch: Alle ersten Clavier-Professoren bat ich um Lectionen, jeder versprach, aber außer den wenigen Theoriestunden bekam ich nichts. Euer Hochwohlgeboren sehen, die Sache wird ernst. Gerne gehe ich ins Ausland, wenn ich nur eine ernährende Stellung bekommen könnte. Wohin soll ich mich wenden? In meinem ganzen Leben hätte man mich nicht nach Wien gebracht, wenn ich das geahnt hätte. (. . .) Mein Leben hat alle Freude u. Lust verloren – umsonst u. um nichts.

Diese tief pessimistischen Zeilen entstammen einem Brief Anton Bruckners vom Januar 1875 an seinen Freund und Gönner Moritz von Mayfeld. Der Jurist war als Bezirkshauptmann in Linz und Vöcklabruck leitender Verwaltungsbeamter, musikalisch geschult und mit einer Pianistin verheiratet. In seinen Linzer Jahren war Bruckner oft Gast der Musikabende im Hause Mayfeld und kam durch den Hausherrn in Kontakt mit Kultusminister Karl von Stremayr. Tätige Hilfe, die sich der Komponist in seiner geschilderten so prekären Existenzlage von diesem Kontakt versprach, ließ jedoch zunächst auf sich warten. In dieser so ausweglos erscheinenden Situation begann Bruckner mit der Niederschrift einer neuen, seiner fünften Symphonie.

Häufig wurde die äußere Lage Bruckners dazu benutzt, das Werk als Beleg für *einsame Größe* zu deuten; aber biographische Details haben auf Bruckners

Schaffen nur marginale Auswirkung gehabt. Ansonsten hätte sich das Erlebnis der Uraufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* ja auch in dieser Symphonie niederschlagen müssen: Bruckner erlebte die denkwürdige Premiere im August 1876, während der Arbeit an der Fünften. Für die Niederschrift benötigte er nur 15 Monate, was angesichts der gigantischen Ausmaße bescheiden wirkt, zumal er als ein vom Unterrichten lebender *Freizeit-Komponist* sich Kraft und Raum förmlich abtrotzen musste.

Mit dem Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler hatte Bruckner 1861–63 gründlich und ausführlich alle bekannten Orchesterwerke studiert. In diesem Zusammenhang werden in der Fachliteratur stets die Namen von Beethoven, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Liszt und Wagner genannt. Ein sehr wichtiger Name freilich fehlt dort fast immer – wichtig, weil er von Zeitgenossen in einem Atemzug mit Beethoven und Mendelssohn genannt wurde, und weil Bruckner sich nachweisbar an einigen seiner bekanntesten symphonischen Partituren orientiert hat: Louis Spohr (1784–1859). In diesem Zusammenhang spielen nicht allein Charakteristika von Spohrs damals häufig aufgeführten Symphonien Nr. 3 (c-Moll, op. 78, 1828) und 4 (F-Dur, op. 86, 1832) eine Rolle, sondern vor allem auch die Fünfte (c-Moll, op. 102, 1837). Diese entstand im Auftrag der Wiener *Concerts spirituels*, der Konzertvereinigung der berühmten *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien, an deren privatem Konservatorium Bruckner seit 1869 unterrichtete. Louis Spohr hatte 1812–15 als Kapellmeister im Theater an der Wien gewirkt, im Herbst 1813 bei der vom Komponisten geleiteten Uraufführung der 7. Symphonie Beethovens gemeinsam mit Ignatz Schuppanzigh die Violinen angeführt und war mit Beethoven befreundet gewesen. Als Violinvirtuose und sehr angesehener Komponist hatte er auch in Wien Karriere gemacht und dort

1813 die erste romantische Oper *Faust* geschrieben, die Carl Maria von Weber 1816 in Prag uraufgeführt hat. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte Spohr schon 1826 zu ihrem Ehrenmitglied ernannt.

Der stets experimentierfreudige Spohr begann bald Möglichkeiten zu erkunden, die Sätze eines vierteiligen symphonischen Zyklus stärker als früher aneinander zu binden. Er erreicht das in seiner 3. Symphonie durch substanzverwandte Hauptthemen in jeweils zwei Satzpaaren. Anton Bruckner übernahm für seine Fünfte solche Paarbildung: Die Ecksätze stehen in der Haupttonart B-Dur, die Binnensätze in d-Moll, wobei die Hauptthemen von Adagio und Scherzo zudem identisch sind. Spohrs Verfahren wird von Bruckner also weiterentwickelt und überhöht, sodass die Fünfte als großformale Architektur eine doppelte Bogenform erhält. Abgesichert ist sie zusätzlich durch den nahezu identischen Beginn von Kopfsatz und Finale.

Als einzige seiner Symphonien beginnt Bruckners Fünfte mit einer langsamen Einleitung, die wie in Spohrs Fünfter am Beginn der Durchführung noch einmal zitiert wird. Überdies sind Satzbild und musikalischer Gestus des zweiten Themas in Bruckners Kopfsatz eine Art *Stil-Zitat* aus dem langsamen Teil des Finale von Spohrs 4. Symphonie – ein choralartiger melodischer Verlauf in sonorer, tiefer Lage, von Pizziccato umspielt. Schließlich steht das Ziel von Bruckners Fünfter, deren gewaltiges Finale, mit den beiden großen als Fuge bzw. (in der Durchführung) Doppelfuge gearbeiteten Abschnitten, wie das Finale von Spohrs Symphonie Nr. 3, in jener Traditionslinie, die auf Mozarts große C-Dur-Symphonie (*Jupiter*, 1788) zurückgeht – der ersten *Final-Symphonie* der Musikgeschichte.

Die Frage, ob Bruckner die betreffenden Symphonien Louis Spohrs gekannt hat, ist leicht zu beantworten: Die 3. und 4. gehörten Jahrzehnte lang zum

Standardrepertoire der Konzerte, auch in Wien, die Nr. 5 wurde in Wien gedruckt und ist den damaligen Direktoren der *Concerts spirituels* gewidmet. Nicht vergessen sei die Hochachtung, die der so auf handwerkliches Können bedachte Bruckner Spohr als anerkanntem Meister der Kontrapunktik, Kenner alter Musik und zugleich wohlwollendem Förderer Richard Wagners schon aus solch äußeren Gründen entgegen bringen musste. Dass Bruckner sich mit den thematischen Zitate aus den drei vorangegangenen Sätzen in der Einleitung des Finale auch auf Beethovens Neunte bezieht, steht zu den aufgenommenen Anregungen aus Spohrs Werken in keinerlei Widerspruch.

Anton Bruckner hat die Partitur seiner Fünften nach deren Abschluss (am 16. Mai 1876) einer gründlichen *Durchsicht* unterzogen, die lediglich Einzelheiten noch stringenter ausformte, an der komponierten Grundsubstanz jedoch nichts verändert hat. Einzig die Basstuba, die in der Urgestalt der Partitur nicht enthalten war, hat der Komponist dabei hinzugefügt. Auch dies geschah sehr differenziert und wirkungsbewusst: Im Adagio bleibt die Tuba ausgespart, im Kopfsatz wird sie nur eingesetzt, wenn Bruckner den *großen Ton* meint, im Finale bleibt sie gar auf die Choral-Sequenzen und die das Werk krönende Coda beschränkt – nirgends gerät ihr Einsatz zu pauschaler *Verdickung* des Klangbildes.

Es mutet ebenso seltsam wie zunächst tragisch an, dass der Komponist dieses unvergleichliche Werk zeitlebens nie im Orchesterklang hören konnte. Die Fünfte teilt dieses Schicksal einzig mit der nicht vollendeten Neunten, denn selbst die Sechste, von der zu Lebzeiten Bruckners nur die beiden Binnensätze 1881 öffentlich erklingen sind, hatte der Komponist zumindest in den Proben zu diesem Konzert vollständig hören können. Die Fünfte dagegen lag 15 Jahre lang unberührt in seinem Schreibpult, ehe 1894 Franz Schalk, Bruckners früherer

Schüler und nun Kapellmeister am Grazer Theater, sich an die Uraufführung wagte. Bruckner saß bereits über dem Adagio seiner Neunten und war zu krank, um noch eine Reise wagen zu dürfen. Der späte Zeitpunkt dieser Premiere mag damit zusammenhängen, dass diese Partitur ungedruckt geblieben war. Selbst nach Bruckners endlich einsetzender internationaler Anerkennung (ab 1885) interessierte sich kein Dirigent für diesen symphonischen Giganten. Solchen nicht eben günstigen Umständen ist es freilich auch zu danken, dass die Fünfte allen Versuchungen des Autors entging, sich von *wohlmeinenden Freunden* zu einer späteren Überarbeitung drängen zu lassen.

Allerdings: Eine so lange Symphonie – das hatte bis dahin kein Komponist gewagt, und auch Franz Schalk nahm, sogar mit Billigung Bruckners, für die Grazer Uraufführung eine ganze Reihe von Änderungen vor. In erster Linie geschah dies gewiss, um die Musiker zu schonen, sicherlich aber auch aus Rücksichtnahme auf das Publikum. So gelangte denn auch ein Erstdruck der Fünften in die Welt, der starke instrumentale Retuschen und *Glättungen* enthielt, und zudem die so sorgfältig ausbalancierte Architektur der Sätze durch teils drastische Kürzungen aus dem Gleichgewicht brachte. Diese entstellte Gestalt kam dem Publikumsgeschmack entgegen, sowie auch die theatralische Hinzufügung weiterer Blechbläser und Schlagwerks in die Final-Coda. Wer eigentlich all dies zu verantworten hat, bleibt unklar, da die Stichvorlage des Erstdrucks offenbar verschollen ist. Obwohl der Musikwissenschaftler und Dirigent Robert Haas in den 1930er Jahren eine kritische revidierte Partitur der Symphonie ediert und Sigmund von Haussegger im Herbst 1935 diese erstmals aufgeführt hatte, bevorzugten viele Dirigenten noch lange die entstellende Bearbeitung.

Anton Bruckners Fünfte aber bedarf keiner Retuschen, sie offenbart gerade in ihrer vom Autor intendierten Gestalt dessen Genialität. Auch wenn dieser meinte: *Contrapunkt ist nicht Genialität, sondern nur Mittel zum Zweck*. Die Fünfte enthält freilich, zumal im Finale, eine bisher ungehörte *Ballung* solcher Technik. Doch nirgends gerät die Musik dadurch in Gefahr, spröde oder *akademisch* zu wirken. An ihr wird fassbar, was Bruckner mit dem Ausdruck meinte, er wolle mit seiner Musik *die Hörer packen*. Diesen dringlichen Duktus unterstreicht die vorliegende Aufnahme ganz besonders.

Alles musikalische Geschehen – weit stärker als in allen anderen Symphonien – entsteht hier aus sehr kleinen Motivkernen, die zudem alle *unterschwellig* miteinander verwandt sind. Das sichert Kohärenz. Zugleich nähert sich Bruckner damit einer schon bei Haydn geläufigen Arbeitsweise, auf die sich auch Johannes Brahms bezog. So darf man füglich fragen, ob sich nicht Bruckner in dieser Fünftens Brahms so weit genähert hatte, wie sonst nirgends in seinem Schaffen.

© Hartmut Becker, Karlsbad, August 2013

Tapiola Sinfonietta

Die Tapiola Sinfonietta, das 1987 gegründete Orchester der Stadt Espoo (bei Helsinki), repräsentiert kompromißlose Qualität und betont die wichtige Rolle eines jeden Musikers. Das Ensemble besteht aus 41 Musikern und spezialisiert sich auf die Musik der Wiener Klassik, doch nehmen auch die modernen Klassiker des 20. Jahrhunderts sowie Uraufführungen zeitgenössischer Werke einen wichtigen Platz im Repertoire ein. Die Tapiola Sinfonietta arbeitet regelmäßig mit in- und ausländischen Spitzensolisten und -dirigenten zusammen und betätigt sich gern auch auf anderen Gebieten wie der Musik für Kinder, Crossover-Produktionen oder der Kammermusik.

Jorma Panula und Osmo Vänskä gehörten zu den ersten Künstlerischen Leitern des Orchesters. 1993 begann dann die Ära Jean-Jacques Kantorows, der einen entscheidenden Einfluß auf das heutige Profil der Sinfonietta hatte und 2011 zum Ehrendirigenten ernannt wurde. Die künstlerische Leitung teilen sich seit 2011 der Geiger Pekka Kuusisto sowie die Dirigenten Mario Venzago, Stefan Asbury und Santtu-Matias Rouvali. Sie sind die Artistische Partner des Orchesters und arbeiten besonders eng mit dem Orchester zusammen.

Die Tapiola Sinfonietta unternimmt nicht nur Reisen durch die finnische Heimat, sondern auch ins Ausland. In dieser Saison stehen große Tournees durch Mitteleuropa sowie vier Konzerte im neuen Musikzentrum von Helsinki auf dem Plan. Das Orchester nimmt gegenwärtig für die Labels BIS und Ondine auf und kann bislang eine Diskographie von mehr als 50 Aufnahmen vorweisen.

Mario Venzago

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

A Different Bruckner

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

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

Intention and Claim

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

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

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

The Precision of Interpretive Prescriptions

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

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

Taste of the Times and Fashion

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

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

The Absence of Prescriptions

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

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

Tradition of Massiveness

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

The Problem of »Solemnity«

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

Whether Wagner really intended the increasingly absurd extension of the time element practiced by many conductors, for example, in his *Parsifal* and would have approved of it is something that I venture to doubt. Such a tradition equates »solemn« with »slow« over five often tormenting hours. But since precisely *Parsifal*, as a dedication play in the Dresden church tradition, over long stretches (and this begins with the prelude!) would have to be played *alla breve* is something that is usually simply ignored. This is truly a scandal! For our time it can no longer be considered valid (and whether this ever was valid for another time is left open) that the solemn for 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 Marial« These dedications are usually entrusted to the strings in harmonically simply set hymns and sometimes – as in the Sixth – so hidden (in the trio of the scherzo!) that one can hardly detect them. I regard these Marian hymns as »naïve« in a positive sense; I remove them from the basic tempo and sound and often

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

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

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

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

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

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

Mario Venzago

Translated by Susan Marie Praeder

Conclusion with the Fifth

The production of the series »A Different Bruckner« concludes with the recording of his fifth symphony.

The Miracle

I originally intended to record the symphonies in rapid succession over a period of two years at the most, in order to present all of them within approximately the same time frame. The project was supposed to capture one moment along my own path while reacting to the manifold developments in musical performance practice and their reception. For this reason, the recordings have also been assigned to various orchestras – so as not to block and overburden any one ensemble with this one project. Although I did not proceed as quickly with the whole as I had planned, I nevertheless made very swift and steady progress. Moreover, the quality of the individual, so very different orchestras reflects the manifoldness of Bruckner's own expressive possibilities. It borders on a miracle that this series operating on an almost incredibly small budget and funded exclusively by private sponsors is now complete. Apart from the eighth symphony, the works were produced under studio conditions. The goal was a concretization, as much as possible, an interference-free one, of an artistic idea

appearing to me to be in urgent need of realization.

Paradigm Shift

When one observes the changes that have taken place in the interpretation of baroque or classical works during the last twenty years (surely as a consequence of a new historically informed consciousness), then it is peculiar how little of this has found its way into the currently prevailing Bruckner interpretations. I view my work as one decisive step in a direction that now must be further explored.

Much that appeared to me to be logical, evident, and natural in my renewed occupation with the Brucknerian cosmos and its grammar met with resistance elsewhere. In what follows I would like to indicate some of my interpretive decisions and some of the *evidence* that set me on the trail of my interpretive reading.

Schubert über alles

We have to extend our chain of evidence at least back to Schubert. Anyone who claims that Schubert made no contribution to Western symphonic music worth mentioning is in error. Schubert's early orchestral works consolidate Haydn's achievements, endow the movements with new melodic richness, and speed up the *Tempo ordinario* (the standard tempo still familiar to all musicians of the time), but with the so-called *Unfinished Symphony* something more happens – something sensational. Even though this symphony is mostly played merely as a torso, it was never planned or written out as such. The composition quite evidently was designed to contain four movements and constructed according to all the rules of the art. The first movement – the *Allegro moderato* – and the second – the *Andante* – are quite

noticeably different in tempo and character. In order to lend them a generally pleasant requiem and mourning character, both extant movements continue everywhere to be performed in the same, slow basic tempo. However, precisely the first movement is fast, highly dramatic music, taking Beethoven's *Eroica* as its model, not resting on quarter notes but on a one-beat logic. This movement is thus almost as short as the first movement from Beethoven's Fifth. Beethoven employed the metronome, in part developed at his instigation, to set his tempi precisely; they were not a matter for the interpreter to decide but »a part of the composition.« For his third symphony, for example, he prescribed a tempo in the first movement that has sixty measures per minute and thus is extremely swift. When one declares this movement to be related to the first movement of the *Unfinished Symphony*, then one also certainly has to accept the fact that the one movement has to be performed just as swiftly as the other one. A restitution of the two lost movements, no matter how it is carried out, will make clear the additionally intended proportions of the whole work and convincingly underscore my arguments.

Unfinished or Incomplete?

The one-time dedicatee, *Anselm Hüttenbrenner*, presumably lost the second half of the score or had to give it back to Schubert, who was working under pressure to complete his *Rosamunde* music as quickly as possible. As is common knowledge, *Rosamunde* has an identically instrumented symphonic music in B minor. Furthermore, if we rule out the improbable snub that would have been involved if Schubert had brought along only a *half score* for Graz residents in 1823 for his election as an honorary member of the Styrian Music Society, then Hüttenbrenner, as a friend and great admirer of Schubert,

in this case did the only right thing: he held back the incomplete score. No publisher then would have printed only half a symphony. It was easier to pass it off to later generations as the pages of a unique torso or a work from the composer's later years left unfinished possibly for autobiographical reasons. As one sees, this move paid off.

The symphony was not finished after the second movement – which is conclusively demonstrated by the fact that it is not until the middle of the third movement, in the scherzo, that the clean copy has no continuation when a new page begins. Either the score fell apart, or somebody separated it here. The torso was premiered in 1865 by *Johann von Herbeck*, by Bruckner's great supporter! It is very unlikely that Bruckner would not have attended this event. It was precisely at this time that he began to write his symphonies.

How this Schubert mystery for years baffled musicologists, who even had difficulty identifying the subsequent Great Symphony in C major as the »Gasteiner« and properly classifying it! This work composed in 1828 first celebrated its highly regarded premiere eleven years later, with Felix Mendelssohn as the conductor.

Alla breve

The fact that these two symphonies by Schubert radically changed the world of symphonic music cannot be emphasized greatly enough. The new extended melodious themes running in *alla breve* could no longer have an underlay of accompaniment figures in Haydn's manner and even less of material wrested from the main lines in Beethoven's manner and styled contrapuntally. Schubert failed to master this problem complex in his countless final attempts yet to write a great D major symphony and received »instruction« from *Simon Sechter*,

the most famous theoretician of the time. Anyone who imagines that this meant that Schubert, the genius, once again had taken composition lessons is in error. The encounter of the two was surely one of the most interesting university colloquia that have ever taken place. Things did not get beyond one such meeting. Schubert died during the same year. Sechter would later become Anton Bruckner's teacher.

Schubert's music in his last two finished symphonies mentioned above exhibits a tendency, already in increasing evidence in his songs, toward euphoric, flowing, high velocities (»somewhat swiftly« – a typical Schubert marking!), toward a newly invented, material-immanent, typical *alla breve* that pulses not only in cut time, with two beats per measure, but also, as is in clear evidence in the Great Symphony in C major, **with one beat per measure**.

The theoreticians in Schönberg's circle had intensively documented this already in their time and demanded performances that would put it into practice. The marvelous recordings by René Leibowitz, hardly continuing to receive any attention today, would illustrate and document this with proofs. Even if today they have lost some of their radicalism, they then set standards.

Bruckner's Fifth

Why do we need an excursus on Schubert and his performance parameters when we are talking about Bruckner? Precisely because of this swift *alla breve*. It is here that the key to a proper design of the tempi and the historical contextualization of Bruckner's performance criteria is to be found. When on the present recording the Fifth lasts not between seventy and eighty minutes, as is mostly the case, but only a mere fifty-nine minutes, then this owes solely to this circumstance. EVERY movement of

this symphony occurs in *alla breve*, i.e., the basic pulse is a slow two-beat system or even one-beat time. Already the introductory *Adagio* is of course to be played on the basis of half notes. And the development section in the last movement of precisely this symphony, which in the manner of the late Beethoven forces the two main themes (main theme and choral theme) into a double fugue, is hardly playable in terms of its content if it is not taken in *alla breve* time: the very first theme produces such a clumsy and inflexible effect if it is presented in unwieldy quarters that the resultant phrases turn out to be formless and unconnected. Nobody would have shown respect for this music, so academically spelled out, if a tradition tolerating no contradiction had not celebrated such a reading and stylized it as a mystery revealing its meaning only to the initiated.

Speaking instead of Singing

The Fifth remains Bruckner's most problematic work. The path taken on this compact disc is different from the one that I myself have previously followed in my performances with full orchestra. Then I was still looking for warmth and cantability. The present reading does almost entirely without song and instead establishes the »musical discourse.« The orchestra speaks and debates as if the instruments were the members of a parliament discussing seriously, soberly, and brilliantly. When the themes in the already mentioned double fugue of the fourth movement, reduced to almost no longer recognizable molecular size, shoot back and forth through space like ping-pong balls, then this causes me wistfully to recall a day at the Einsiedeln Monastery, when the abbot at table relaxed the rule requiring silence during meals, and a wonderful, witty conversation full of pleasure and waggishness and simultaneously running this way and

that immediately ensued. Even the second movement is more a recitation than an aria. Only the second theme, the »song theme,« does proper justice to its name. The thoroughly consonant character and the lack of the vowels typical of song necessarily require a somewhat faster tempo than usual. My interpretation thus is situated at the greatest distance from that of Sergiu Celibidache, which I had liked the most until now.

Counterpoint

The objectively faster *alla breve* tempi – heard without bias – are felt to be quieter and slower than the usual ones, which has to do with the fact that – performed in this way – the basic pulse may comprise more notes but proceeds more slowly. This produces greater cohesion and promotes the *con spirito* character known to us as a postulate from Haydn's symphonies. The last movement with its fugued development section in any case holds in store a contrapuntal feat of the greatest mastery, aiming beyond anything in the way of mere craftsmanship, at one and the same time genial and strange in effect. In this way Bruckner rid himself of the need for counterpoint once and for all. Something came to an end.

Orchestra Size

For this reason, I am also having the series of the early symphonies end with the Fifth. With the Sixth and its rhythmically complex overlappings (much more complicated than in the *Adagio* of the Fifth) a new language with a new, opulent sound is produced, for which one can also justifiably resort to the larger Wagner orchestra, which at precisely that time was becoming modern. One should remember, however, that during Bruckner's lifetime the classical symphony orchestra, as Liszt had

governed it in Weimar with internationally high regard, was still in place almost everywhere (see the overview of historical orchestra sizes below). It is thus no »crazy whim« occasionally to perform the »great« symphonies of Schumann, Brahms, and Bruckner also once again with only some thirty stringed instruments. This orchestra size was the international standard and the adequate vehicle for almost all the symphonic music then in existence. Only Haydn in London had for the Salomon Concerts eight first violins for use on each occasion and Mozart in Paris even twelve of them! The Wagner orchestra that came into fashion during the second half of the nineteenth century with multiple woodwinds and almost eighty strings is not suitable for the cosmos of the early Bruckner. It destroys the fine instrumentation and relentlessly covers over musical processes. It renders the pace and the nature of the musical speech difficult and comes with a potential risk: that of blowing up the grand brass chorales, as they are expounded already in the introduction of the Fifth, to the size of martial masses. The sound ideal for these ritual segments then still continued to be the male choir. Mendelssohn, Schumann, and Liszt on the one hand and Gabrieli and the *cappella* masters of the Renaissance on the other hand formed the precedents here.

Musical Language

Many music lovers will notice something that is now especially striking in the Fifth: we sometimes »phrase« the themes in a manner departing from what constitutes the usual practice. In fact, Bruckner quite often calls for a *crescendo* to be held through to the end of a phrase. Nevertheless, I allowed myself some liberties in the case of such prescriptions, also in the swelling *crescendo*: I reduced the light measure parts or those closing the lines;

i.e., I rounded off the phrase structure. This is particularly striking in the fugue subject of the last movement. With it I give the interior dynamics derived from the then as yet valid stress rules priority over the general, superordinate dynamic process and thus grant more rights to the musical enunciation than to the general prescription fixed in writing. Here notes with accents are also not always executed with the same force; instead, each one is allowed to emerge individually from the discursive flow in keeping with its position in the measure and its verbal emphasis.

Tempi

The first movement (*Allegro*) and the last movement (*Allegro moderato*) on this compact disc are not all that different in tempo (in parts Bruckner even combines the two movements) – which is based on a consideration already proposed along with the Fourth: that without the decelerating addition musicians of the time certainly would have played the final movement significantly faster than desired.

It has become the practice to present the conclusion of the Bruckner symphonies with full force. The concentrated thematic overlappings and the attainment of the goal key and its confirmation may be a magnificent and mighty process, but it is also one of very great joy, of effusive happiness, of holy enthusiasm, of redemption and perfection. And so here too I have decided in favor of an almost Rossinian headlong-dash ending and refrain from pompous and ostentatious display.

Ad Maiorem Dei Gloriam

Mario Venzago

Translated by Susan Marie Praeder

Appendix: Orchestra Sizes since 1791 (Hartmut Becker) (in the order: first violins, second violins, violas, cellos, and double basses; flutes, oboes, clarinets, and bassoons)

Salomon Concerts, Haydn, London, 1791: strings: 8 – 6 – 4 – 3 – 4; woodwinds, horns, and trumpets – all doubled

Concerts spirituels, Paris, Mozart, 1778: strings: 13 – 11 – 4 – 10 – 4; woodwinds: 2 – 3 – 2 – 4; brass instruments: two horns and trumpets each, timpani

Mendelssohn, Gewandhaus, 1839: strings: 9 – 8 – 5 – 5 – 4; woodwinds: all merely doubled, also horns and trumpets, no trombones, timpani, percussion instruments

Liszt, Weimar Court Orchestra, 1851: strings: 5 – 6 – 3 – 4 – 3; woodwinds doubled, four horns, two trumpets, one trombone, timpani, percussion instruments; for *Lohengrin* the orchestra had to arrange for »borrowings«

Vienna Court Opera, 1828: strings: 15 – 16 – 8 – 12 – 8; woodwinds: 4 – 3 – 4 – 4; brass instruments: four horns, two trumpets, and four trombones, timpani, percussion instruments, harp

And, by way of comparison, the leading Italian opera houses:

Milan, Scala, 1771: strings: 12 – 12 – 6 – 2 – 6; woodwinds: 2 – 2 – 0 – 2; four horns, two trumpets, timpani

Naples, San Carlo, 1773: strings: 16 – 16 – 4 – 3 – 4; woodwinds: only four oboes; brass instruments: four trumpets

Venice, Fenice, 1819 (Rossini): strings: 12 – 12 – 6 – 6 – 6; all the wind instruments: fourfold

Anton Bruckner Symphony No. 5 in B flat major

»I have only the Conservatory, on which one cannot possibly live. Had already in September and later to borrow money again if it did not please me to starve (700). No human being helps me, Stremayr promises – and does nothing. Fortunately, some foreigners have come who take lessons with me; otherwise I would have to go begging. Hear this too: I asked all the first piano professors for lessons; every one of them promised but apart from the few theory lessons I got nothing. Your Honor sees that things are getting serious. I would gladly go abroad if only I could get a life-supporting position. Whither shall I turn? In my whole life one would not have brought me to Vienna if I had known this beforehand. (...) My life has lost all joy and pleasure – in vain and for nothing.«

These profoundly pessimistic lines are from a letter of January 1875 from Anton Bruckner to his friend and patron Moritz von Mayfeld. This jurist was a chief administrative official in his capacity as a district commissioner in Linz and Vöcklabruck, musically schooled, and married to a pianist. During his Linz years Bruckner was often a guest at the musical soirées in the Mayfeld home and through the master of the house established contact with the Minister of Culture Karl von Stremayr. Active help, in which the composer had placed his hopes in

the precarious existential circumstances described in the above letter, initially took some time in coming. It was in this situation appearing to be so hopeless that Bruckner began writing a new symphony, his fifth such work.

Bruckner's personal circumstances have frequently been employed to interpret his oeuvre as proof of his »solitary greatness,« but biographical details exercised only a marginal influence on his creative activity. Otherwise his experience of the premiere of Wagner's *Ring des Nibelungen* would necessarily have left their traces in this symphony: Bruckner attended this memorable premiere in August 1876, while working on the Fifth. He required a mere fifteen months to write it out – which seems to be a modest amount of time in view of its gigantic dimensions, especially since, as a »free-time composer« earning his livelihood from instruction, he quite literally had to fight to find energy and scheduling space for this effort.

During 1861–63 Bruckner had studied all known orchestral works – thoroughly and in detail – with Otto Kitzler, the conductor at the Linz Theater. The names of Beethoven, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Liszt, and Wagner are constantly mentioned in this connection in the secondary literature. One very important name, however, is almost always lacking there – important because contemporaries named him in the same breath with Beethoven and Mendelssohn and because it is a documented fact that Bruckner was guided by some of his best-known symphonic scores: Louis Spohr (1784–1859). In this connection not only characteristics from Spohr's then frequently performed Symphonies No. 3 [C minor, op. 78, 1828] and No. 4 [F major, op. 86, 1832] played a role but also and above all his Symphony No. 5 [C minor, op. 102, 1837]. Spohr composed it as a commissioned work for the »Concerts spirituels« held in Vienna, the concert society of the

famous Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, at whose private conservatory Bruckner had taught since 1869. During 1812–15 Louis Spohr had conducted at the Theater an der Wien, and in the autumn of 1813 he had led the violins along with Ignaz Schuppanzigh at the premiere of Beethoven's Symphony No. 7. He was on friendly terms with Beethoven, who conducted the symphony. Spohr had also enjoyed a successful career in Vienna as a violin virtuoso and very highly regarded composer, and it was here that in 1813 he had written the first romantic opera, *Faust*, a work premiered by Carl Maria von Weber in Prague in 1816. In 1826 the Gesellschaft der Musikfreunde had named Spohr its honorary member.

Always delighting in experimentation, Spohr soon began exploring how he might more closely link together the movements of a four-part symphonic cycle than had ever been done before. He achieved this in his third symphony by employing main themes related in substance in two pairs of two movements. Anton Bruckner adopted this pair construction for his fifth symphony: the outer movements are in the main key of B flat major, the inner movements are in D minor, and the main themes of the adagio and scherzo are identical. Bruckner thus further developed Spohr's method and went beyond it, endowing his fifth symphony with a double symmetrical form as its overall formal structure. Moreover, the first movement and the finale have almost identical beginnings reinforcing this structure.

Bruckner's fifth symphony is his only such work that begins with a slow introduction, and, as is also the case in Spohr's fifth symphony, this introduction is cited again at the beginning of the development section. Moreover, the compositional picture and musical character of the second theme in Bruckner's first movement represent a sort of »stylistic citation« of the slow part in the finale of

Spohr's fourth symphony – a melodic process of choral character in a sonorous, low register, embellished with pizzicati. Lastly, like the finale of Spohr's third symphony, the »goals« of Bruckner's Fifth, its magnificent finale elaborating two grand segments as a fugue or (in the development section) as a double fugue, is situated in a line of tradition going back to Mozart's great Symphony in C major (*Jupiter*, 1788) – the first *Finale Symphony* in music history.

The question whether Bruckner knew the relevant symphonies by Louis Spohr is easy to answer: the third and fourth symphonies for decades belonged to the standard repertoire in concerts, also in Vienna, and the fifth symphony was printed in Vienna and dedicated to the then directors of the »Concerts spirituels.« The high esteem that Bruckner, a composer so very attentive to the mastery of the compositional craft, necessarily had to show for Spohr as the recognized master of counterpoint, an early music expert, and at the same time a well-intentioned supporter of Richard Wagner should not be forgotten – already solely on the basis of such »external factors.« The fact that Bruckner also refers to Beethoven's Ninth in the thematic quotations from the three preceding movements in the introduction of the finale is in no way at odds with the ideas assimilated from Spohr's works.

Anton Bruckner completed his fifth symphony on 16 May 1876 and then submitted it to a thorough »perusal« merely involving the even stricter formulation of some details but not changing its fundamental compositional substance. During this process the composer added only the bass tuba, which had not been contained in the original form of the score. This was also done very nuancedly and with an ear to its potential effect: the tuba plays no role in the adagio, in the first movement it is employed only when Bruckner's aim is to strike a »grand tone,« in

the finale it is merely limited to the choral sequences and the coda crowning the work – it is nowhere employed merely to »pad« the sound picture.

It seems strange and initially even tragic that the composer never had the opportunity to hear this incomparable work performed in orchestral sound during his life. The Fifth shares this fate only with the unfinished Ninth, for the composer was indeed actually able to hear the Sixth, which was performed publicly only in the form of its two middle movements in 1881, at least in the rehearsals for this concert. In contrast, the Fifth lay untouched in his writing desk drawer for fifteen years, until Franz Schalk, Bruckner's earlier pupil and at the time the conductor at the Graz Theater, dared to take on its premiere in 1894. Bruckner was already working on the adagio of his ninth symphony and was too ill to risk a trip. The late date of the premiere may have been due to the fact that the score of this work had remained unprinted. Even after Bruckner finally began to enjoy international recognition (from 1885), no conductor took an interest in this symphonic giant. These not exactly favorable circumstances of course were also responsible for preserving the Fifth from all the temptations of its author to be pressured into undertaking a later revision at the insistence of »well-intentioned friends.«

In any case: the symphony was really quite lengthy – no composer had ever before dared to produce a work of these dimensions. Even Franz Schalk, with Bruckner's approval, made a whole series of changes for the Graz premiere. They certainly were primarily undertaken in order not to be too hard on the musicians but surely also out of consideration for the public. It was thus that a first printed edition of the Fifth found its way into the world, an edition containing major instrumental retouchings and »smoothenings,« and marked in part by drastic abridgements disturbing the equilibrium of the so

carefully balanced architecture of the movements. This disguised form corresponded to public taste; so did the theatrical addition of further brass and percussion instruments in the final coda. It is unclear who was responsible for all of this because the engraving copy of the first edition apparently is lost. Although the musicologist and conductor Robert Haas edited a critical revised score of the symphony during the 1930s and Sigmund von Hausegger performed this version for the first time in the autumn of 1935, many conductors long preferred the distorted reworking.

Anton Bruckner's fifth symphony nevertheless does not need any retouchings; it reveals its author's genius in the shape intended by him. Even if he was of the opinion that »counterpoint is not geniality but only a means to an end,« the Fifth nevertheless contains, especially in the finale, a previously unheard-of concentration of such technique. But the music because of this never runs the risk of producing a dry or academic effect. In it what Bruckner meant when he said that he wanted »to grip listeners« with his music becomes tangible. The present recording underscores this urgent character in a very special way.

Here the entire musical process – much more strongly than in all other symphonies – arises from very small motivic cells that in addition are all interrelated below the surface. This guarantees cohesion. At the same time, in this way Bruckner moves toward a work method that had been current already in Haydn and to which Johannes Brahms also made reference. One may thus rightly ask whether in his fifth symphony Bruckner may not have come closer to Brahms than he did in any other work of his authorship.

Hartmut Becker

Translated by Susan Marie Praeder

The Tapiola Sinfonietta

The Tapiola Sinfonietta, the Espoo City Orchestra founded in 1987, represents uncompromising quality and emphasises the critical role of each musician. Composed of 41 musicians, it specialises in music of the Viennese-Classical era, but 20th century modern classics and premieres of contemporary music also occupy an important place in the repertoire. The Tapiola Sinfonietta regularly performs with top soloists and conductors both Finnish and foreign and enjoys forays into children's music, crossover productions and other fields. It also puts on concerts of chamber music.

Jorma Panula and Osmo Vänskä were among the orchestra's first Artistic Directors. Jean-Jacques Kantorow's era, beginning in 1993, had a decisive impact on shaping the orchestra's present-day profile and he was named Honorary Conductor in 2011. The Artists in Association for the 2011/12 season are violinist Pekka Kuusisto and conductors Mario Venzago, Stefan Asbury and Santtu-Matias Rouvali, with whom the orchestra engages in close collaboration.

The Tapiola Sinfonietta tours both in Finland and abroad. This season it will travel widely in Central Europe and give four concerts at the new Helsinki Music Centre. The orchestra currently records on the BIS and Ondine labels and its discography runs to over 50

Mario Venzago

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

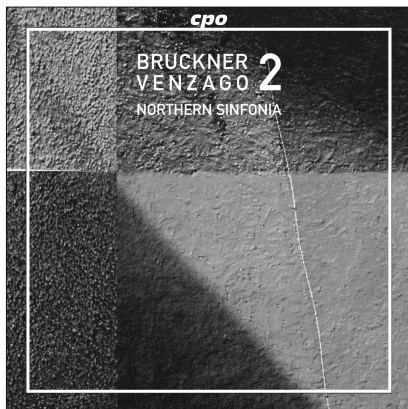


Already available: cpo 777 617-2 (2 CDs)

klassik-heute.com:

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

A
kl
in
fc
b
Hi
sc
p
lc



Already available: cpo 777 735-2

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

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



Already available: cpo 777 690-2

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

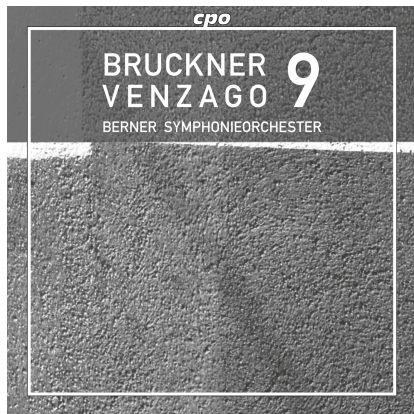


Already available: cpo 777 615-2 (2 CDs)

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

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

Gramophone: »It's definitely worth trying.«



Already available: cpo 777 787-2

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



Already available: cpo 777 691-2

Pizzicato: »Sein Adagio hat ideale Proportionen, es ist kontinuierlich in Bewegung und zieht das Schmerzlich-Sehnende dem Kontemplativen vor und gewinnt so einen Grad an musikalischer Ehrlichkeit, wie ihn nicht viele Dirigenten in dieser Musik des Ringens um Glauben erreicht haben. Die Emotionalität dieses inneren Kampfes wird hier in seltener Intensität spürbar. Das stürmische Finale ist die logische Fortsetzung, die Befreiung, auch wenn immer wieder Zweifel eingestreut werden, die quälende Reminiszenzen wachrufen. Nicht zuletzt wegen des packenden Adagios ist diese Aufnahme gewiss eine der interessantesten Achten, die ich in den letzten zehn Jahren gehört habe.«



Mario Venzago (© Photo: Alberto Venzago)

cpo 777 616-2