

also available:



BARTÓK: Music for Strings,
Percussion and Celesta
Divertimento for String
Orchestra
Chamber Orchestra of Europe
CD 82876 60353 2



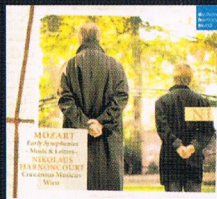
BRUCKNER: Symphony No.9
CD: Workshop Concert with
the original fragments of the
Finale (first recording)
SACD: Symphony No.9
Wiener Philharmoniker
2 SACD/CD 82876 54332 2



SMETANA: Má Vlast
Wiener Philharmoniker
2 CD 82876 54331 2



HAYDN: Die Schöpfung
Röschmann · Schade · Gerhaher
Arnold Schoenberg Chor
Concentus Musicus Wien
2 CD 82876 58340 2



MOZART: Early Symphonies
Concentus Musicus Wien
Music & Letters
3 CD 82876 58706 2
Music only
2 CD 82876 63970 2



MOZART: Requiem
Schäfer · Fink · Finley · Streit
Arnold Schoenberg Chor
Concentus Musicus Wien
SACD 82876 58705 2

BMG
CLASSICS

www.bmgclassics.de
www.bmgclassics.com

82876 60749 2



NH

ANTON BRUCKNER SYMPHONY NO.5
WITH EXCERPTS FROM THE REHEARSALS
NIKOLAUS HARNONCOURT
WIENER PHILHARMONIKER

ANTON BRUCKNER (1824–1896)**Sinfonie Nr. 5 B-dur WAB 105 · Symphony No. 5 in B flat**

[Partitur und Revisionsbericht herausgegeben von Robert Haas (1935) sowie Leopold Nowak (Partitur korr. 1951 & 1989, Bericht 1985), Kritische Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners, Wien; Score and revision report edited by Robert Haas (1935) & Leopold Nowak (score corr. 1951 & 1989, revision report 1985), Complete Critical Edition of the Works of Anton Bruckner, Vienna]

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Satz: Introduction: Adagio – Allegro | 20.34 |
| 2 | II. Satz: Adagio. Sehr langsam | 14.57 |
| 3 | III. Satz: Scherzo. Molto vivace (Schnell) – Trio. Im gleichen Tempo | 13.35 |
| 4 | (IV. Satz) Finale: Adagio – Allegro moderato | 23.59 |

WIENER PHILHARMONIKER · NIKOLAUS HARNONCOURT**ANTON BRUCKNER: Sinfonie Nr. 5 B-dur WAB 105**

Wiener Philharmoniker und Nikolaus Harnoncourt

Ausschnitte aus den Proben vom 7. und 8. Juni 2004, Musikverein Wien/
Excerpts from the rehearsals June 7 & 8, 2004, Musikverein, Vienna

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | [1. Satz, Takt 1–22] „Vor den Sechzehnteln bitte wegfedern!“ | 2.46 |
| 2 | [1. Satz, T. 161–224] „Die Synkopen so, als würden wir mit Ellenbogen gegen dieses Legato gehen.“ | 4.38 |
| 3 | [1. Satz, T. 315–319; 325–327; 381–398] „Kann ich einmal nur diesen kleinen, ganz schnellen Holz-Kanon haben?“ | 1.58 |
| 4 | [2. Satz, T. 31–38; 107–124] „Gehen wir bitte gleich zum zweiten Satz, und zwar wo er eigentlich anfängt, Takt 31.“ | 4.12 |
| 5 | [2. Satz, T. 163–196; 203–211] „Von 169 bis 170, diese Harmoniefolge, die kommt aus dem Mozart Requiem: ‚Qua resurget ex favilla homo reus‘.“ | 8.57 |
| 6 | [2. Satz, T. 1–18, 39–70] „So, jetzt gehen wir zu dem Anfang von dem Satz.“ | 3.24 |
| 7 | [2. Satz, T. 71–84, 101–144, 195–202] „Geben Sie mir bitte einmal nur die Triolen, nur Streicher von ‚D‘“ | 4.44 |
| 8 | [3. Satz, Scherzo, T. 1–39, 133–187] „Ich hätte gern wirklich so einen magischen Schnellanz.“ | 6.25 |
| 9 | [3. Satz; Scherzo, T. 341–382; Trio, T. 1–55] „Können Sie ein bisschen so eine oberösterreichische Melancholie hineinbringen?“ | 2.36 |

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | [3. Satz; Trio, T. 56–149; Scherzo da Capo, T. 1–132] „Jetzt spielen Sie bitte wirklich ‚Um-Pa‘!“ | 6.28 |
| 11 | [4. Satz, T. 1–22, 29–36, 67–82] „Es muss die ‚Eins‘ immer sehr energisch sein und die ‚Zwei‘ etwas weniger.“ | 7.01 |
| 12 | [4. Satz, T. 83–136, 137–165] „Tutti von ‚Etwas mehr langsam‘.“ | 5.41 |
| 13 | [4. Satz, T. 175–210; 223–231] „Stellen Sie sich zu dem Choral einen Text vor: ‚Was Gott tut, das ist wohl getan‘.“ | 3.34 |
| 14 | [4. Satz, T. 310–340] „Jeder von diesen Einsätzen muss klingen, als wäre er eine ‚Eins‘.“ | 2.59 |
| 15 | [4. Satz, T. 362–373, 450–499, 500–635] „Schön wäre es, wenn man eine totale Erschöpfung hört auf diesem ‚Des‘.“ | 9.24 |

Recorded: June 7–14, 2004, Musikverein, Vienna (Austria) · LIVE RECORDING

Recorded by Teldex Studio Berlin

Recording producer: Martin Sauer · Sound engineer: Michael Brammann

Editing / Surroundsound Mix for SACD: Philipp Knop

Editing and Mix for the rehearsal-CD: René Möller

Executive Producer: Christian Leins

Musicological adviser: Benjamin-Gunnar Cohrs

Product Manager: Thomas Becker

Design & Booklet Editing: Christine Schweitzer, Köln · www.schweitzer-design.de (Cover Photo: Marco Borggreve;

Illustration on p. 10 reproduced with the kind permission of the Austrian National Library)

© & © 2004 BMG Ariola Classics GmbH

Total time: CD 1: 73.08 · CD 2: 74.49

Teldex Studio Berlin und Nikolaus Harnoncourt sind durch über dreißig Jahre Zusammenarbeit und viele hundert Aufnahmen eng verbunden. Die Kombination aus modernster Aufnahmetechnik, einer state of the art Surround-Regie sowie der legendären Akustik des 450m² großen Aufnahmesaals machen Teldex Studio Berlin zu einer der größten und vielseitigsten Musikproduktionsstätten Europas. For more than thirty years Teldex Studio Berlin and Nikolaus Harnoncourt have closely cooperated in the making of hundreds of recordings. With the combination of the latest recording technique, a state of the art surround-control room and the legendary 450m² recording hall, Teldex Studio Berlin is one of the largest and most versatile music production centers in Europe.

teldex
Studio Berlin

Teldex Studio Berlin · Finckensteinalle 36 · D-12205 Berlin · Tel.: +49-30.843 901-0 · Fax.: +49-30.843 901-49
Info@teldexstudio.de · www.teldexstudio.de



Anton Bruckner
um 1880

Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 5 B-dur, WAB 105 (1875–78)

Als Bruckner am 14. Februar 1875 seine B-dur-Sinfonie begann, war er damit beschäftigt, in Wien Fuß zu fassen und seine berufliche Situation zu verbessern. Sechs Sinfonien (einschließlich zweier später annullierter Werke in f-moll und d-moll) hatte er bereits komponiert. Aktuell bemühte er sich erfolglos, seine Dritte und Vierte aufführen zu lassen sowie eine feste Anstellung an der Wiener Universität zu erlangen. Dieses Drängen endete am 8. November mit einem Pyrrhus-Sieg: Er wurde nur als unbesoldeter Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt zugelassen. Erfolglos bewarb er sich 1876 um die Stelle als Vize-Hofkapellmeister; auch die Nachfolge von Hofkapellmeister Johann Herbeck wurde ihm ein Jahr später verwehrt. Er war mithin in einer Verfassung, in der es ihn drängte, musikalischen und akademischen Kreisen sein Können zu beweisen. Dies zeigt bereits seine Antrittsrede an der Wiener Universität, die er am 25. November 1875 entwarf. Er definierte darin eine „musikalische Architektur“ und „musikalische Wissenschaft“, die „ihren ganzen Kunstbau bis in die Atome seziiert, die Elemente nach gewissen Gesetzen zusammengruppiert“, und deren „Fundamente und die Seele... die vornehmen Kapitel der Harmonielehre und des Kontrapunktes bilden.“ Besonders bemerkenswert ist seine Forderung, dass die „volle Kenntnis von der erwähnten Musikarchitektur“ notwendig sei, um „eigene Gedanken musikalisch korrekt verwirklichen, sie belebend machen“ zu können. Leider hat die Nachwelt diese Leistung lange verkannt. Zwar wird das theoretische Fundament von Bruckners Musik seit der Gründung des Bruckner Instituts im Jahr 1978 allmählich erschlossen, doch haben Aufführungspraxis und Musikforschung hier noch immer Defizite.

Wie akribisch Bruckner selbst derartige Prozesse verfolgte, zeigt ein in der Musikgeschichte einmaliger Vorgang: Nach der am 16. Mai 1876 beendeten vorläufigen Niederschrift der Fünften arbeitete er die Erste bis Vierte gründlich um, was zu neuen Fassungen aller vier Werke führte. Besonders beschäftigte ihn dabei die Schwere Wirkung bei Gruppierung von Takten: Wolfgang Grandjean wies vor kurzem in seiner

bedeutenden Studie *Metrik und Form bei Bruckner* nach, dass Bruckner für die Gestaltung aller Taktperioden und Harmonie-Fortschreitungen traditionelle Tonsatzregeln fortschrittlich und persönlich weiterentwickelte. Außerdem wohnte Bruckner im neuen Bayreuther Festspielhaus vom 14. bis 17. August der Uraufführung des *Ring des Nibelungen* bei und lernte Wagners Riesenorchester mit dessen neuartiger Klangwirkung kennen. Unter diesem Eindruck überdachte er sein eigenes Konzept der orchestralen Klangbalance, insbesondere hinsichtlich der Instrumentierung von Holz- und Blechbläsern. Außerdem legte er sich eine persönliche Handschrift der „Nuancierung“ (Bruckner) zu und fügte seinen Partituren nunmehr dezidierte Anweisungen der Bogenstriche, charakteristische Akzente, Artikulationen und Tempo-Modifikationen bei, um die er sich früher kaum geschert hatte. Erst nach Abschluss all dieser Revisionen mit dem Finale der Vierten am 30. September setzte Bruckner am 4. November 1878 auch der Endfassung der Fünften ein Ende – mit seiner Signatur der Widmungs-Abschrift für Unterrichtsminister Karl Ritter von Stremayr, der ihm die akademische Laufbahn eröffnet hatte.

Wie sehr Bruckner jetzt um die Gestaltung musikalischer Details bemüht war, zeigt die hochkomplizierte Partitur der Fünften bis hin zu Passagen im zehnfachen Kontrapunkt. Manche Noten tragen bis zu vier verschiedene Spielanweisungen gleichzeitig. Dies macht Bruckners überliefertes Wort glaubhaft, er wolle so etwas „um nichts in der Welt noch einmal schreiben“. Eine tragische Ironie der Geschichte wollte es jedoch, dass er die Früchte dieser Akribie selbst nicht hörend ernten durfte: Bei der späten Uraufführung in Graz durch Franz Schalk am 10. April 1894 war Bruckner aus gesundheitlichen Gründen verhindert. Gottlob blieb ihm aber auch die Kenntnis jener verstümmelten Bearbeitung erspart, die Schalk hinter seinem Rücken vorgenommen und sogar in den Erstdruck aufgenommen hatte, der dann gut 40 Jahre lang Aufführungen des Werks zugrunde lag. Die 1933 von Robert Haas veröffentlichte Originalpartitur machte dem weitgehend ein Ende. Inzwischen wird die Fünfte zwar nicht ganz so häufig aufgeführt wie die Vierte und Siebente, doch nimmt sie in der Betrachtung von Bruckners Schaffen unbestritten die Spitze ein.

Umso überraschter, ja entrüsteter waren viele, als Manfred Wagner auf dem Linzer Bruckner-Symposium 1982 begründete, warum bis dahin keine Einspielung der Fünften vorgelegt wurde, „die guten Gewissens als Lehrbeispiel für eine klanglich getreue Umsetzung des Brucknerschen Notentextes zu empfehlen wäre.“ Dem angesehenen Musikwissenschaftler war – ähnlich wie zuvor dem Dirigenten Hans Swarowsky – aufgefallen, in welchem Maße Bruckner den Traditionen der Wiener Klassik, der Klangrede und den Affekten der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts verpflichtet war. Dazu zählt auch das Prinzip, die Tempi der einzelnen Sätze bzw. Satzabschnitte in bestimmten Proportionen aufeinander zu beziehen. Bruckner unterstrich solche Beziehungen oft schon durch den Rhythmus; so werden die Synkopen des dritten Themas im Kopfsatz bereits gegen Ende der Gesangsperiode ‚vorbereitet‘. Das deutet auf ein gemeinsames Tempo. Überdies zeigt Bruckners abwechselnde Gestaltung von Haupt- und Einleitungsthema in der Durchführung, dass das ‚Allegro‘ des Hauptsatzes doppelt so schnell wie das ‚Adagio‘ der Einleitung gedacht ist. Doch solche Grundvoraussetzungen werden oft ignoriert – insbesondere von Bruckner-Dirigenten, die in den fragwürdigen Traditionen der bearbeiteten Erstdrucke verhaftet geblieben sind, welche die Aufführungspraxis maßgeblich beeinflusst haben.

Als Schlüssel zum inneren Verständnis der Sinfonie erweist sich das von Süßmayr vervollständigte Requiem von Mozart, das für Bruckner eine herausragende Bedeutung hatte: Sein erstes großes Hauptwerk war ein eigenes Requiem d-moll (WAB 39/1849), das sich in Länge, Charakter und Thematik überdeutlich am Vorbild orientiert. Aus den von Elisabeth Maier veröffentlichten Taschenkalendern geht hervor, dass Bruckner vor Beendigung der Fünften im Sommer 1877 die Stimmführung von Streichern und Chorstimmen sowie den Generalbass in Mozarts Requiem gründlich untersucht hat. Ein Eintrag vom 2. November 1885 legt nahe, dass Bruckner seit 1870 ein Trauerritual pflegte: Er hörte jedes Jahr am Allerseelentag zunächst Mozarts Requiem in der Hofkapelle und fuhr dann auf den Währinger Friedhof, um dort die Gräber seiner Schwester Anna wie auch die von Beethoven und Schubert zu besuchen. Am Ostersonntag 1891 hat er sich in einem Gespräch mit Karl Waldeck und anderen Freunden

über seine Lieblingswerke geäußert – Beethovens *Eroica*, Wagners *Götterdämmerung* und Mozarts Requiem. Kurz darauf nahm Bruckner vom 15. bis 17. Juli am Salzburger Mozartfest teil und improvisierte sogar nach der Aufführung des Requiem in der Kollegienkirche über Themen daraus. Noch 1892 befand der selbstkritische Meister sein eigenes, heute wenig gespieltes Requiem für „nicht schlecht“...

Zwar haben viele Forscher Mozarts Einfluss auf Bruckners Kirchenmusik und Sinfonik herausgearbeitet. Auch wurde schon früh die Möglichkeit erörtert, Bruckners Idee, im Finalsatz der Fünften eine Doppelfuge einzubauen, folge dem Vorbild der *Jupiter-Sinfonie*. Freilich sind Finale-Fugen in vielen weiteren Vorbildern Bruckners enthalten – beispielsweise in Berlioz' *Symphonie Fantastique*, Beethovens Neunter, Mendelssohns *Italienischer* oder Liszts *Faust-Sinfonie*. Weit bedeutender scheint daher Mozarts zukunftsweisende thematische Behandlung im Requiem, denn das *Introitus*-Thema und andere Motive sind dort in geradezu Bruckner'scher Manier verarbeitet. Der Komponist Armin Knab zeigte schon 1922 in einer viel beachteten Analyse, wie Bruckner in der Fünften die Themen aller Sätze aus einer gemeinsamen Grundsubstanz ableitet, die in der Einleitung des ersten Satzes sukzessive entwickelt wird, und in der das Requiem-Thema eine wesentliche Rolle spielt (vergl. schon die Bassnoten der ersten beiden Takte). Diese über eine gewöhnliche Zitatentechnik weit hinausgehende Hommage an Mozart mit dem Requiem-Gedanken als zentraler Idee prägt die Sinfonie wesentlich.

Bruckners Fünfte entfaltet sich wie ein dreigliedriger Flügelaltar vor dem Hörer: Das Finale bildet in ausgeprägter Form eine ‚Durchführung‘ des Kopfsatzes; in bei Bruckner einmaliger Weise verwenden Adagio und Scherzo aufeinander bezogen das gleiche Themenmaterial. Hartmut Krones stellte heraus, dass Bruckner die Tonart B-dur in seinen Werken in Übereinstimmung mit der Tonartencharakteristik aus den einflussreichen *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* von Christian Friedrich Daniel Schubart verwendet hat (Wien, 1806). Demnach steht B-dur für „heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer bessern Welt“. Bei Bruckner finden wir in dieser Tonart dazu passend das *Magnificat* (WAB 24), den Psalm 112 *Lobet den Herrn*

(WAB 35) und einige *Tantum ergo*-Gesänge. Dem gegenüber steht Bruckners Lieb-lingstonart d-moll in alter Tradition als Symbol für die Mysterien und die Erhabenheit des Göttlichen, aber auch explizit für den Requiem-Gedanken – zumal gerade aus der Anfangszeit der Fünften auch eine Skizze in d-moll zum Beginn eines weiteren Requiems überliefert ist (WAB 141/1875).

Man geht also sicher nicht fehl, die verschiedentlich bereits ‚katholisch‘, ‚phantastisch‘ oder ‚gotisch‘ genannte Fünfte tatsächlich als ‚Sinfonia Caratteristica‘ mit ‚inframusikalischem‘ Programm zu bezeichnen, das die Überwindung der Todesfurcht durch den Glauben zum Ausdruck bringt. Wer sich mit der semantischen Bedeutung der verwendeten Motive auskennt, findet dafür zahlreiche Belege – etwa der gepufft begleitete Choral als Symbol für innere Einkehr und Andacht, das von Bruckner „Himmelsleiter“ genannte Zitat von Mozarts Vers „qua resurget ex favilla“ aus dem Requiem im Adagio (T. 169), der Gedanke einer Doppelfuge mitsamt einer ‚Coagmentatio‘ von Fugen- und Kopfsatzthema als Symbol für göttliche Ordnung, und viele aus den Messen Bruckners bekannte Topoi – insbesondere die Streicher-Figur des *Resurrexit* in der Rückkehr des Finale-Chorals, die den überwältigenden Schluss bildet. So stellt sich Bruckners Fünfte dar als unübertroffenes Meisterstück musikalisch-wissenschaftlicher Kombinatorik.

© 2004, Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen

[Der Autor ist Dirigent und Mitautor der Bruckner-Gesamtausgabe Wien]

Hinweis zum Notentext

Es gibt in der Fünften Sinfonie einige bedeutsame, eigenhändige Korrekturen Bruckners in einer undatierten Partitur-Abschrift (Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Musikhandschrift 36.693), die so gut wie nie im Konzertsaal zu hören sind, da der verstorbene Leiter der Bruckner-Gesamtausgabe, Leopold Nowak, für seine kritischen Ausgaben primär die Eigenschrift-Partituren gelten ließ. Bruckners Ergänzungen in der Abschrift helfen jedoch, Fragen des Interpreten an den Text zu



Änderung des Adagio-Schlusses/changes in the closing bars of the Adagio

klären. Besonders interessant ist eine Änderung Bruckners in der Instrumentation der Schlusstakte des Adagios (vergl. Abbildung oben), die bisher so gut wie nie von Interpreten berücksichtigt wurde, obwohl noch Nowak selbst 1989 eine entsprechende Einarbeitung in die Partitur veranlasst hatte. Leider entschloss er sich dabei nicht auch für die Übernahme der übrigen Korrekturen Bruckners – beispielsweise die Wiederkehr des Einleitungsmotivs (T. 338) vor der Reprise des Hauptthemas, die entgegen der Meinung vieler Dirigenten nicht im früheren Adagio-Tempo, sondern nachweislich im Hauptzeitmaß zu spielen ist, oder ein paar von Bruckner hinzugefügte Fermaten im Scherzo, die von geradezu bestürzender Wirkung sind. In allen Sätzen gibt es verschiedene weitere Klarstellungen und Ergänzungen; eine vollständige Auflistung teilte Leopold Nowak bereits 1985 im Revisionsbericht mit (S. 79–82). Nikolaus Harnoncourt dürfte der erste Dirigent sein, der diese Korrekturen in vollem Umfang für eine Einspielung respektiert hat. Sie sollen nunmehr auch Eingang in die nächstfolgende Partiturauflage der Gesamtausgabe finden, die ohnehin neue Erkenntnisse oder Korrekturen stets in Nachdrucke einarbeitet oder zumindest in Form von Corrigenda-Listen der Praxis zur Verfügung stellt. Für entsprechende Anfragen steht der Verlag gern zur Verfügung (Musikwissenschaftlicher Verlag / Tilly Eder, Dorotheergasse 10, A-1010 Wien).

Anton Bruckner: Symphony No. 5 in B flat, WAB 105 (1875–78)

When Bruckner began work on his B-flat Symphony on 14th February 1875, he was busy getting established in Vienna and improving his professional situation. He had already written six symphonies (including two works in F minor and D minor that he later annulled). At the time he started work on what was to become his Symphony No.5, he was trying in vain to get his Third and Fourth Symphonies performed, and also to obtain a permanent position at the University of Vienna. His endeavours in the latter direction culminated on 8th November in a Pyrrhic victory: he was given an unpaid post as a lecturer in harmony and counterpoint. The following year he applied unsuccessfully for the position of Second *Kapellmeister* at the Vienna court, and in 1877 he was once again turned down as successor to the *Kapellmeister* himself, Johann Herbeck. Thus he was in a frame of mind where he felt under some pressure to prove his abilities to musical and academic circles. This much is evident from his maiden speech at Vienna University, which he drafted on 25th November 1875. In the speech, he defined a “musical architecture” and a “musical science” that “dissects its entire artistic construction down to the very atoms, grouping the elements according to certain laws”, and whose “foundations and soul ... form the noble theory of harmony and counterpoint”. One cannot help but be particularly struck by his insistence that “complete knowledge of the above-mentioned musical architecture” is needed to be able to “correctly translate one’s ideas into music, to bring them to life”. Regrettably, Bruckner’s achievement in this regard was to remain unrecognised by posterity for many years. It is true that the theoretical foundations of Bruckner’s music have gradually been brought to light since the Bruckner Institute was set up in 1978, but there are still deficits here in both musicological research and performing practice.

Just how meticulously Bruckner himself followed such processes can be seen from an event unique in the annals of music history: after he had completed the provisional score of the Fifth on 16th May 1876, he set about thoroughly revising Symphonies Nos.1 through 4, producing new versions of all four works. He devoted particular attention to the weighting resulting from bar grouping: in his important study *Metrik und Form*

bei Bruckner, Wolfgang Grandjean showed recently that Bruckner made progressive use of the traditional rules of composition for all bar periods and harmonic progressions, actually developing these rules to suit his personal needs. What's more, Bruckner attended the première of *Der Ring des Nibelungen* in the new Bayreuth Festspielhaus from 14th to 17th August and experienced at first hand Wagner's huge orchestra and its new sound. The impression he took away from Bayreuth with him prompted him to rethink his own concept of orchestral sound balance, especially regarding the instrumentation of the brass and woodwind. He also acquired his own style of "nuancing", as he called it, and henceforth added to his scores concrete instructions for bowstrokes, characteristic accents, articulation and tempo modifications that he had hardly bothered about at all hitherto. Only once he had completed all these revisions in the Finale of the Fourth on 30th September did Bruckner also finish the final version of the Fifth Symphony on 4th November 1878—the 'finishing touch' was his signature on the copy that he dedicated to the Minister of Education, Karl Ritter von Stremayr, who had paved the way for Bruckner's academic career.

The meticulous attention that the composer paid to musical detail is evident in the highly complex score of the Fifth, where there are even passages set in tenfold counterpoint. Some notes even have as many as four performing instructions at the same time! This lends credibility to Bruckner's comment that he "wouldn't write anything like this again for all the tea in China". However, thanks to a tragic twist in the story, the composer never heard the fruits of his labours himself: when Franz Schalk finally gave the symphony its belated first performance on 10th April 1894 in Graz, ill health prevented Bruckner from attending. Thank goodness, for at least he also never got to know the mangled arrangement that Schalk had made of the work behind his back and had even incorporated into the first printed edition, upon which subsequent performances were then based for a good 40 years. The original score of the Fifth, which Robert Haas published in 1933, more or less put an end to this practice. In the meantime, the Fifth is not performed quite as often as the Fourth or Seventh Symphonies, but it still indisputably occupies the 'pole position' for any examination of Bruckner's work.

The reactions were all the more surprised and indignant, when Manfred Wagner explained at the 1982 Bruckner Symposium in Linz why no recording of the Fifth had appeared to date "that would be recommendable as a perfect example of a faithful performance of Bruckner's score". The respected musicologist had noticed—as had the conductor Hans Swarowsky before him—to what degree Bruckner's music was indebted to Viennese Classical tradition, to the musical dialogue and the emotional expression of 18th century church music. This includes the principle of making the tempi of the individual movements or sections of movements relate to each other in specific proportions. Bruckner often used rhythm to underline such connections; thus the way is already 'prepared' for the syncopes of the third subject in the opening movement towards the end of the 'Gesangsperiode' (Bruckner's own term, denoting a cantabile period). This indicates a shared tempo. What is more, Bruckner's alternating design of the main theme and the introductory theme in the development shows that the 'Allegro' of the main movement is intended to be twice as fast as the 'Adagio' of the introduction. In practice, however, such basic requirements are often ignored—especially by Bruckner conductors who have remained attached to the questionable traditions of the first printed scores with their revisions of the composer's manuscripts. They have had a significant influence on performing practice.

The key to an inner understanding of the symphony is actually provided by Süßmayr's completion of the Mozart Requiem, which held great importance for Bruckner: his own first major work was a Requiem in D minor (WAB 39/1849), which only too clearly takes its cue from the Mozart as far as length, character and thematics are concerned. From the pocket diaries published by Elisabeth Maier we know that Bruckner made a thorough study of the part-writing of its strings and choral parts, and also of the continuo in Mozart's Requiem, before he completed the Fifth Symphony in the summer of 1877. A diary entry for 2nd November 1885 suggests that the composer had been practising an annual ritual of mourning since 1870: every year on All Souls Day he first heard the Mozart Requiem in the Hofkapelle, and then drove to the Währingen Cemetery to visit his sister Anna's grave on the one hand, and those of Beethoven and Schubert

on the other. On Easter Sunday 1891 he talked about his favourite works of music to Karl Waldeck and other friends—Beethoven's *Eroica*, Wagner's *Götterdämmerung* and the Mozart Requiem. Just a couple of months later Bruckner attended the Salzburg Mozart Festival from 15th to 17th July, where he even improvised on themes from the Requiem after a performance in the Kollegienkirche. As late as 1892 the self-critical master still found his own setting of the Requiem, little played nowadays, to be “not bad”...

Many musicologists have investigated Mozart's influence on Bruckner's church music and symphonies. And in the early stages of academic research into Bruckner's oeuvre, the possibility was discussed that with his idea of incorporating a double fugue into the last movement of the Fifth Symphony, Bruckner was actually following the example of the *Jupiter Symphony*. It is true, however, that many other works on which Bruckner modelled his own music also contain fugues in the Finale—for example, Berlioz's *Symphonie Fantastique*, Beethoven's Ninth, Mendelssohn's *Italian Symphony* and Liszt's *Faust Symphony*. What would seem far more important is actually Mozart's forward-looking treatment of the thematic material in the Requiem, where the theme of the *Introitus* and other motifs are treated in a manner nothing short of Brucknerian. As early as 1922, the composer Armin Knab showed, in an analysis that attracted considerable interest, how Bruckner derives the themes of all the movements in the Fifth from a common base which is successively evolved from the introduction to the first movement, and in which the Requiem theme plays an important role (as can be seen from a comparison of the bass notes in the first two bars). This tribute to Mozart goes far beyond everyday quotation technique, and with the Requiem theme as its principal idea, it plays a central role in the symphony.

Bruckner's Fifth unfolds before the listener like a winged altar triptych: the Finale has the character of a 'development' of the opening movement, while Adagio and Scherzo refer to each other and use the same thematic material in a manner unique in Bruckner's work. Hartmut Krones has emphasised that Bruckner used the key of B flat major in his works in line with the key characteristics laid out in Christian Friedrich

Daniel Schubart's influential *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (Ideas for an Aesthetics of Music), Vienna 1806. According to Schubart, B flat stands for “Light-hearted love, a good conscience, hope and the search for a better world”. Compositions by Bruckner that correspond to this characterisation are the *Magnificat* (WAB 24), the setting of Psalm 112 *Lobet den Herrn* (WAB 35) and a handful of *Tantum ergo* hymns. In contrast, Bruckner's favourite key of D minor traditionally stands for mysteries and divine sublimity, but also explicitly for the Requiem idea—the latter particularly in view of a surviving sketch in D minor for the beginning of another setting of the mass for the dead, which dates from the time when the composer was starting work on the Fifth Symphony (WAB 141/1875).

So it is certainly no mistake to describe the Fifth, which different authors have called ‘Catholic’, ‘Phantastic’ or even ‘Gothic’, as actually a ‘Sinfonia Caratteristica’ with an ‘infra-musical’ programme that expresses how faith can overcome the fear of death. The listener familiar with the semantic meaning of the motifs used will find many examples of this, e.g. the chorale with pizzicato accompaniment as a symbol for inner reflection and prayer, the quotation of Mozart's Requiem line “qua resurget ex favilla” in the Adagio (bar 169), or the idea of a double fugue with a ‘coagmentatio’ of the themes from the fugue and the first movement as a symbol for divine order. To these examples must be added many topoi familiar from Bruckner's settings of the Mass, especially the string figure of the *Resurrexit* in the reappearance of the Finale chorale that forms the overwhelming conclusion. Seen in this light, Bruckner's Fifth is an unsurpassed masterpiece of combined musical and academic theory in practice.

© 2004, Benjamin-Gunnar Cohrs
[The author is a conductor and one of the editors of the Vienna Complete Edition of Bruckner's Works.]
English translations: Clive Williams, Hamburg

Note on the score

There are several important corrections made in the composer's own hand to an undated copy of the score (music collection of the Austrian National Library, manuscript no. 36.693) that are scarcely ever heard in the concert hall, since the now deceased chief editor of the Complete Edition of Bruckner's Works, Leopold Nowak, mainly used the composer's autograph scores as the basis of his critical editions. But the additions that Bruckner made to this copy of the score actually help clarify a number of interpretation issues. Of particular interest is a change that Bruckner made to the instrumentation in the closing bars of the Adagio (cf. reproduction on p. 10), which conductors have hardly paid attention to up to now, even though Nowak himself had this alteration incorporated in the score in 1989. It is a source of regret that he did not decide to adopt Bruckner's other corrections, such as the reappearance of the introductory motif before the reprise of the first subject (bar 338), which—contrary to many conductors' belief—is not meant to be played at the previous adagio tempo, but provably at the main tempo; another example are the handful of fermata that Bruckner added to the Scherzo with an effect nothing short of alarming. There are various other clarifications and additions in all the movements; Leopold Nowak gave a complete list of these as long ago as 1985 in his revision report (pp.79–82). Nikolaus Harnoncourt is probably the first conductor to respect all of these corrections in a recording of the symphony. The editors of the Complete Bruckner Edition plan to include them in the next edition of the printed score to appear in the Complete Bruckner Edition, which always incorporates new findings or corrections into later reprints, or at least makes them available to interpreters in the form of corrigenda lists. The publishers will be happy to answer any enquiries in this connection: Musikwissenschaftlicher Verlag / attn. Tilly Eder, Dorotheergasse 10, A-1010 Vienna.

Anton Bruckner: Symphonie n° 5 en si bémol majeur, WAB 105

Lorsque, le 14 février 1875, Bruckner entama la composition de sa Symphonie en si bémol majeur, il était soucieux de s'établir à Vienne et d'améliorer sa situation professionnelle. Il avait déjà écrit six symphonies (dont deux, respectivement en fa mineur et ré mineur, qu'il rejeta par la suite). Il tentait alors, sans succès, de faire jouer sa Troisième et sa Quatrième et d'obtenir un poste fixe à l'Université de Vienne. Ces efforts se soldèrent, le 8 novembre, par un semi-échec : il n'obtint qu'un poste de lecteur non rémunéré pour l'enseignement de l'harmonie et du contrepoint. En 1876, il postula en vain la fonction de vice-maître de la chapelle impériale ; un an plus tard, la succession de Johann Herbeck au poste de maître de la chapelle impériale lui fut aussi refusée. L'urgence de prouver son talent aux milieux musical et universitaire s'imposait alors à lui comme le montre le discours inaugural, rédigé le 25 novembre 1875, à l'occasion de son entrée à l'Université de Vienne. Il y définit une « architecture musicale » et une « science musicale » qui dissèquent « l'intégralité de sa structure artistique jusqu'aux atomes, regroupe les éléments en fonction de certaines lois » et dont « les fondements et l'âme sont constitués par les grands chapitres de l'harmonie et du contrepoint ». Il formule cette exigence particulièrement remarquable que « pour réaliser correctement en musique des idées personnelles, pour leur donner vie, la parfaite connaissance de l'architecture musicale mentionnée est indispensable ». Malheureusement, la postérité a longtemps ignoré cet accomplissement. Le fondement théorique de la musique de Bruckner fait certes, depuis l'ouverture de l'Institut Bruckner en 1978, l'objet d'une étude qui progresse, mais la pratique d'exécution et la recherche musicale continuent de montrer des déficits.

Avec quelle minutie Bruckner étudiait lui-même de tels processus, c'est ce que montre un phénomène unique dans l'histoire de la musique : une fois achevée, le 16 mai 1876, la notation provisoire de la Cinquième, il procéda à un profond remaniement des symphonies précédentes, de la Première à la Quatrième, qui déboucha sur une nouvelle version de chacune de ces quatre œuvres. Il se préoccupa notamment de

l'effet de gravité résultant du regroupement de mesures : dans son importante étude *Metrik und Form bei Bruckner* (Métrique et Forme chez Bruckner), Wolfgang Grandjean a récemment montré que lors de l'écriture de toutes les périodes et marches d'harmonie, Bruckner fit progresser et personnalisait les règles de composition traditionnelles. Bruckner assista en outre, du 14 au 17 août de cette même année, à la création de *L'Anneau du Nibelung* au Festspielhaus de Bayreuth qui venait d'être achevé et découvrit alors le gigantesque appareil orchestral utilisé par Wagner et les effets sonores nouveaux qu'il permettait. Fort de ces impressions nouvelles, il reconsidéra sa propre conception de l'équilibre orchestral, l'instrumentation des cuivres et des bois notamment. Il se dota en outre d'un style de « nuancement » (Bruckner) personnel et nota désormais sur ses partitions des consignes formelles pour le coup d'archet, les accents caractéristiques, les articulations et modifications de tempo – ce dont il ne s'était guère préoccupé auparavant. Ce n'est qu'une fois tous ces remaniements achevés, le finale de la Quatrième terminé, le 30 septembre, que Bruckner put également mettre un point final à la version définitive de la Cinquième, le 4 novembre 1878 – en signant la copie dédiée à Karl Ritter von Stremayr, ministre de l'éducation, qui lui avait ouvert la carrière universitaire.

A quel point Bruckner se préoccupait à présent de l'organisation de détails musicaux, la complexité extrême de la partition de la Cinquième, dont certains passages présentent un contrepoint atteignant jusqu'à dix voix, en est une parfaite illustration. Certaines notes s'accompagnent de jusqu'à quatre indications simultanées pour l'exécution. La crédibilité des propos de Bruckner qui aurait déclaré qu'« il ne souhaitait pour rien au monde réécrire une telle œuvre » s'en trouve renforcée. Une tragique ironie du sort voulut toutefois qu'il ne pût lui-même récolter les fruits d'une telle minutie : Bruckner fut empêché, pour des raisons de santé, d'assister à la tardive création de la Cinquième, sous la direction de Franz Schalk, à Graz, le 10 avril 1894. Ainsi lui fut épargnée, Dieu merci, la découverte de cette version tronquée que Schalk avait réalisée derrière son dos et de cette première impression qui, quarante années durant, allait servir de référence à toutes les exécutions de l'œuvre. La publication par Robert Haas, en 1933, de la partition originale mit fin à cette pratique. Entre temps la Cinquième n'est certes pas aussi

souvent jouée que la Quatrième et la Septième, mais elle est incontestablement la composition la plus étudiée de toute l'œuvre de Bruckner.

Aussi la surprise, voire l'indignation d'un bon nombre d'auditeurs n'en furent-elles que plus vives quand Manfred Wagner apporta la preuve, lors du symposium Bruckner réuni à Linz en 1982, qu'il n'existait alors aucun enregistrement de la Cinquième qui « en toute bonne foi, puisse être recommandé comme exemple d'une restitution sonore fidèle du texte de la partition de Bruckner. » Ce musicologue de renom avait été frappé – comme le chef d'orchestre Hans Swarowsky avant lui – de constater à quel point était grande la dette de Bruckner envers les traditions du classicisme viennois, le discours musical et les affects de la musique d'église du XVIII^e siècle, dont le principe visait à établir des proportions définies entre les tempi des différents mouvements ou parties de mouvement. Bruckner soulignait souvent de tels rapports à travers le rythme ; ainsi les syncopes du troisième thème du premier mouvement sont-elles déjà anticipées vers la fin de la phrase mélodique, laissant présager un tempo commun. De plus les formes diverses données par Bruckner au thème principal et au thème introductif dans la réexposition montrent que l'Allegro de l'exposition est conçu avec un tempo deux fois plus rapide que l'Adagio de l'introduction. Or de telles caractéristiques essentielles sont souvent ignorées – notamment par les chefs brucknériens qui restent attachés aux traditions contestables, nées des premières impressions remaniées, qui ont eu une influence décisive sur la pratique d'exécution.

Le Requiem de Mozart complété par Süßmayr, qui revêtait pour Bruckner une importance considérable, se révèle être la clé pour la compréhension intime de l'œuvre. La première grande composition de Bruckner est en effet le Requiem en ré mineur (WAB 39/1849) qui suit très visiblement son modèle pour ce qui est de sa longueur, de son caractère et de sa thématique. L'examen des agendas publiés par Elisabeth Maier fait apparaître que Bruckner, avant d'achever sa Cinquième Symphonie, au cours de l'été 1877, a effectué une étude approfondie de la conduite des voix pour les cordes et le chœur ainsi que de la basse continue dans le Requiem de Mozart. Des notes rédigées à la date du 2 novembre 1885 donnent à penser que Bruckner avait coutume de suivre ce rituel funèbre : chaque année, à la Toussaint, il allait entendre

le Requiem de Mozart à la chapelle impériale avant de se rendre, au cimetière de Währing, sur les tombes de sa sœur Anna, de Beethoven et de Schubert. Le dimanche de Pâques 1891, au cours d'une conversation avec Karl Waldeck et d'autres amis, il s'est exprimé sur ses œuvres musicales préférées – l'*Eroica* de Beethoven, *Le Crépuscule des dieux* de Wagner et le Requiem de Mozart. Peu de temps après, du 15 au 17 juillet, Bruckner participa au Festival Mozart de Salzbourg et, après l'exécution du Requiem, il improvisa même, à l'orgue de la Collégiale, sur des thèmes de cette œuvre. Pas plus tard que 1892, le maître, par ailleurs d'un esprit très autocritique, ne trouvait « pas mauvais » son propre Requiem ...

Nombreux sont certes les musicologues qui ont mis en évidence l'influence de Mozart sur la musique d'église et la production symphonique de Bruckner. De même on discuta très tôt de la possibilité que l'idée de Bruckner d'insérer une double fugue dans le finale la Cinquième ait été empruntée à la *Symphonie Jupiter*. Il est certes de nombreux autres modèles de Bruckner – comme la *Symphonie fantastique* de Berlioz, la Neuvième de Beethoven, la *Symphonie Italienne* de Mendelssohn ou la *Faust-Symphonie* de Liszt – dont les finale sont fugués. Le traitement thématique dans le Requiem de Mozart semble en revanche d'une bien plus grande portée future car le thème de l'*Introït* et d'autres motifs y sont travaillés d'une manière typiquement brucknérienne. Le compositeur Armin Knab montra, dès 1922, dans une analyse très remarquée, comment Bruckner, dans la Cinquième, tire les thèmes de tous les mouvements d'une substance de base commune, successivement développée dans l'introduction du premier mouvement, dans laquelle le thème du Requiem joue un rôle essentiel (cf. les notes graves des deux premières mesures). Cet hommage à Mozart, à travers le motif du Requiem comme idée centrale, qui va bien au-delà d'une technique de citation habituelle, marque vivement de son empreinte toute la symphonie.

La Cinquième de Bruckner se déploie face à l'auditeur comme le triptyque d'un retable : le finale constitue, sous une forme très marquée, un « développement » du premier mouvement ; d'une manière unique chez Bruckner, Adagio et Scherzo utilisent, avec des références réciproques, le même matériau thématique. Hartmut Krones a

montré que Bruckner emploie dans ses œuvres la tonalité de si bémol majeur conformément aux caractéristiques des tonalités, telles qu'elles sont exposées dans les très influentes *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (Idées pour une esthétique de la musique) de Christian Friedrich Daniel Schubart (Vienne, 1806). Il y est dit que le si bémol majeur symbolise « l'amour gai, la bonne conscience, l'espoir, la nostalgie d'un monde meilleur ». Dans l'œuvre de Bruckner, le *Magnificat* (WAB 24), le psaume 112 *Lobet den Herrn* (Louez le Seigneur – WAB 35) et quelques musiques sur le *Tantum ergo* sont composés dans cette tonalité. A celle-ci s'oppose le ré mineur, tonalité préférée de Bruckner, qui, selon une ancienne tradition, représente les mystères et la majesté du Divin, mais aussi, de manière explicite, l'idée du Requiem – d'autant que des premiers temps de la composition de la Cinquième nous est aussi parvenue l'esquisse en ré mineur pour le début d'un autre Requiem (WAB 141/1875).

Il n'est donc pas erroné de dire de la Cinquième, déjà maintes fois qualifiée de « catholique », « fantastique » ou « gothique », qu'elle est vraiment une « Sinfonia Caratteristica » présentant un programme « inframusical » où s'exprime le dépassement de la crainte de la mort grâce à la foi. Le mélomane qui connaît la signification sémantique des motifs utilisés découvrira de nombreux indices à l'appui de cette idée – le choral avec accompagnement pizzicato, par exemple, en tant que symbole du recueillement intérieur et de la prière, la citation, appelée « échelle céleste » par Bruckner, du vers « qua resurget ex favilla » du Requiem de Mozart dans l'Adagio (mesure 169), l'idée de la double fugue accompagnée d'une « Coagmentatio » du thème de la fugue et du thème du premier mouvement comme symbole de l'ordre divin et nombre de topiques connus des messes de Bruckner – notamment la figure des cordes du *Resurrexit* quand revient le choral du finale, formant la grandiose conclusion de la symphonie. La Cinquième de Bruckner se présente ainsi comme un chef-d'œuvre inégalé de la combinatoire musicale et scientifique.

© 2004, Benjamin-Gunnar Cohrs
[L'auteur est chef d'orchestre et co-auteur de l'édition intégrale des œuvres de Bruckner Vienne]
Traduction: Christian Hinzelin

Notes relatives au texte de la partition

Il existe, dans la Cinquième Symphonie, plusieurs corrections importantes apportées, par la main-même de Bruckner, sur une copie non datée de la partition (Collection de Musique de la Bibliothèque nationale autrichienne, manuscrit musical 36.693), qui ne sont pratiquement jamais exécutées au concert, car Leopold Nowak, feu le directeur de l'édition intégrale des œuvres de Bruckner, établissait en priorité ses éditions critiques d'après les partitions autographes. Les ajouts consignés par Bruckner sur la copie aident d'abord à éclaircir les questions de l'interprète relatives au texte. Un intérêt particulier revêt une modification apportée par Bruckner dans l'instrumentation des dernières mesures de l'Adagio (cf. reproduction à la page 10) qui n'a jamais pratiquement été prise en compte par les interprètes jusqu'à aujourd'hui, en dépit de l'intervention de Nowak qui avait lui-même ordonné, en 1989, que cette modification soit intégrée au texte de la partition. Malheureusement il ne se décida pas alors à reprendre les autres corrections de Bruckner – par exemple, le retour du motif de l'introduction (mesure 338) avant la reprise du thème principal qui, contrairement à l'avis de nombreux chefs d'orchestre, ne doit pas être exécutée *allegro*, mais, de manière avérée, dans le tempo principal, ou encore quelques points d'orgue ajoutés par Bruckner dans le Scherzo, qui sont d'un effet tout simplement bouleversant. Il existe, dans tous les mouvements, divers autres ajouts et clarifications; Leopold Nowak en présenta, dès 1985, une liste dans son rapport de révision (pages 79 à 82). Nikolaus Harnoncourt devrait être le premier chef d'orchestre à tenir compte de l'intégralité de ces corrections dans un enregistrement de la symphonie. Elles doivent à présent faire aussi leur entrée dans la prochaine publication de la partition effectuée dans le cadre de l'édition complète qui, quoi qu'il en soit, intègre en permanence les nouvelles connaissances et corrections dans les réimpressions ou les met à disposition du monde musical sous forme de listes de « corrigenda ». L'éditeur est à la disposition du public pour toute demande d'informations à ce sujet (Musikwissenschaftlicher Verlag / Tilly Eder, Dorotheergasse 10, A-1010 Vienne).

Literaturhinweise/Bibliography/Bibliographie

Anton Bruckner: **V. Symphonie B-dur WAB 105**, Partitur und Revisionsbericht herausgegeben von Robert Haas (1935) sowie Leopold Nowak (Partitur korr. 1951 & 1989, Bericht 1985), Kritische Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners, Wien

Verborgene Persönlichkeit – Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen, Bruckners Taschenkalender, hrsg. von Elisabeth Maier. Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien 2001

Benjamin-Gunnar Cohrs: **Marginalien zu Bruckners Finalsätzen**. In: Musik-Konzepte Band 120–122, München 2003

Wolfgang Grandjean: **Metrik und Form bei Bruckner**, Schneider, Tutzing 2001

Armin Knab: **Bruckner. 5. Symphonie**, Wien 1922

Hans Swarowsky: **Bruckner: V. Symphonie**. In: *Wahrung der Gestalt – Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, hrsg. von Manfred Huss, Universal Edition, Wien 1979

Manfred Wagner: **Versuch einer Interpretation – Bruckners Fünfte auf Schallplatte**. In: *Bruckner-Symposium 1982 „Bruckner-Interpretation“*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz 1983