

ANTON BRUCKNER MESSE F-MOLL



LENNEKE RUITEN
IRIS VERMILLION
SHAWN MATHEY
FRANZ JOSEF SELIG



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

ORCHESTRE
DE LA SUISSE ROMANDE
RUNDFUNKCHOR BERLIN
MAREK JANOWSKI

Anton Bruckner 1824-1896

Messe f-Moll

Mass No. 3 in F minor (1867-1893)

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | Kyrie – Moderato | 10. 24 |
| 2 | Gloria – Allegro – Andante, mehr Adagio (Sehr langsam) | 11. 43 |
| 3 | Credo – Allegro – Moderato misterioso – Langsam – Allegro | 20. 19 |
| 4 | Sanctus – Moderato – Allegro | 2. 06 |
| 5 | Benedictus – Allegro moderato | 8. 57 |
| 6 | Agnus Dei – Andante | 8. 40 |

Lenneke Ruiten, Soprano

Iris Vermillion, Mezzo-soprano

Shawn Mathey, Tenor

Franz Josef Selig, Bass

Rundfunkchor Berlin

Chorus Master: Stefan Parkman

Orchestre de la Suisse Romande

conducted by

Marek Janowski

Total playing time: 62.13

Recording venue: Victoria Hall, Geneva, Switzerland, June 2012

Executive Producer: Job Maarse

Recording Producer: Job Maarse

Balance Engineer: Erdo Groot

Recording Engineer: Roger de Schot

Editing: Jonas Häger

Biographien auf Deutsch und Französisch

finden Sie auf unserer Webseite.

Pour les versions allemande et française des biographies,

veuillez consulter notre site.

www.pentatonemusic.com



Espace 2, the cultural channel of Radio Télévision Suisse (RTS) is once again delighted to be associated with a prestigious release featuring the Orchestre de la Suisse romande.

This collaboration does not date back all the way to the origins of the orchestra (which already existed before the radio came along), but it does recall the wishes of Ernest Ansermet. As soon as the radio broadcasts began, the founder of the OSR realized that the principal radio channel in his district would certainly become an indispensable partner to a symphony orchestra of international stature.

This spirit continues to this day, as the RTS still remains the foremost broadcasting channel for the OSR, offering the majority of the concerts performed by the orchestra live, or as a deferred broadcast for listeners in western Switzerland and, through the EBU, for Europe, the USA and Japan.

Less ephemeral than a radio broadcast, may this recording also enjoy a global destiny!

Alexander Barrelet

Rédaction Culture RTS

(Chief Editor Culture RTS)

Anton Bruckner: Mass in F Minor

Probably no other great master began his career in a more sceptical and timid manner than Bruckner. With these words, the great German musicologist Friedrich Blume cut to the quick in his brief and specific description of the peculiar initiation of Anton Bruckner in his development from the village school-assistant to composer, from socially secure secondary school teacher to free-lance artist. For alongside his tenure as organist in Linz, Upper Austria from 1856 to 1868, the former school assistant and high school teacher Bruckner completed a seven-year course of music theory studies with none other than Simon Sechter. Following the death of Georg Albrechtsberger, Sechter was considered “the leading authority in music theory” in Vienna. And Bruckner submitted to this authority with heart and soul, during a period of intensive self-study in Linz as well as during prolonged stays in the Austrian capital. At the end of his apprenticeship in 1861, the student asked his teacher for testimonials of the skills he had learned in the following music theory subjects: harmony, studies in single, double, triple and quadruple counterpoint, as well as in church music, canon and fugue. But that was not sufficient

for Bruckner: for after 1861, he continued his studies, but now in another field and with a new teacher. This time with the Linz conductor Otto Kitzler, who for two years instructed him in the compositional tools required in the fields of instrumentation and the study of instrumental form. Thus, after the excellent basis acquired from theorist Sechter, he now undertook with absolute determination further practice-oriented training from cellist and conductor Kitzler, who had an open mind towards contemporary music, and taught the theory of composition expounded by Adolph Bernhard Marx. Bruckner became familiar with Beethoven's piano sonatas, but also with contemporary works by Richard Wagner. Bruckner also requested Kitzler to confirm his acquired knowledge in the form of a certificate, and as part of an "acquittal" ceremony in July 1863.

And the years 1863-1864 represented a turning point in Bruckner's oeuvre. He made his breakthrough as a composer with the first of his three great masses in 1864. His friend and mentor, Maurice von Mayfeld, wrote a brilliant review for the première of that D-minor Mass, in which he appears to have described Bruckner's future prophetically: "December 18, 1864 can be described as the day when Bruckner's bright star

first rose in full splendour above the horizon." In his Symphony No. 1 (1865-66) too, Bruckner passionately threw off the shackles of his prolonged and deep-seated insecurity. It seems almost as if Bruckner could not conquer his serious self-doubt and his scepticism about his personal artistic skills before completing a formal and official course of study, before more or less receiving external confirmation. For now, in a first creative phase, full of euphoria and courage, new works began to emerge, with his Mass in E Minor following on immediately in 1866. However, the following year, Bruckner plunged into a severe emotional crisis, probably due to the tremendous exertions of recent years. In June 1867, Bruckner jotted down the following: "Dr. Fadinger in Linz has already mentioned to me that insanity could be a possible consequence. [...] Am still not allowed to play [...] anything, to study or to work." At the time of writing this, he had already been staying at a health resort in Bad Kreuzen for several weeks, and he remained there until August 8.

Another major blow came on September 10 with the death of Simon Sechter. Immediately thereafter, on September 14, Bruckner began work on his Mass in F minor. A year later, on September 9, 1868, Bruckner completed

the work; in fact, just before he moved to Vienna in October, where he – as Sechter's successor – accepted an appointment as professor of basso continuo and counterpoint at the Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde (= Conservatoire of the Society of Friends of Music). For Bruckner had now come full circle. He had achieved the goals in his life and career envisaged nearly twenty years previously in St. Florian, he had succeeded in his targeted social ascent from village school assistant to professor; and his commitment to the creative composition of large-sized works was clearly evident.

In the preface to his *Kritische Neuauflage* (= *New Critical Edition*, 2005) of the F-minor Mass on which this recording is based, editor Paul Hawkshaw writes that there is no evidence that it was commissioned by court conductor Johann Herbeck, although there is still a close link to the Hofkapelle institution here. Despite documented rehearsals in 1868 and 1869, the première of the mass did not take place until four years later, probably due to the extreme complexity of the work. Bruckner had rehearsed the mass himself, and on 16 June 1872 he also conducted the Hofkapelle orchestra in the Hofpfarrkirche (= court chapel) of St. Augustin. In the *Wiener*

Fremdenblatt, critic Ludwig Speidel wrote the following: "With poetic understanding, he immersed himself in the situations created by the texts of the mass, and his enormous contrapuntal art makes it easy for him to solve the toughest problems as if at play." Although Speidel was less positive about the similarities to the "theatrical sphere", in the Credo (probably at the "Resurrexit" part) he felt as if he was "right in the middle of a Christian *Wolfsschlucht*." In his Mass in F minor (as in his earlier Mass in D Minor), Bruckner clearly gears his style towards that of the symphonic orchestral mass as written by composers ranging from Haydn to Schubert, with the glorious example of Beethoven's *Missa solemnis* as the major highlight. Nevertheless, both Bruckner's orchestral masses possess a strange and intrinsically ambiguous character, which Mathias Hansen attempted to describe as a "mixture of the archaic and the personal, of an as yet undeveloped style of composition." One can sense how Bruckner, supported and guided by the demands of the mass text, gradually develops the motivic and thematic material, and thus provides the basis for a new type of symphonic process; however, the consequence of this dependence on the text is also a certain restriction in his individual innovation.

Thus, on the one hand, in the F-minor Mass one can distinguish orchestral characteristics relevant to the genre, such as typical types of movement, the tripartite division of the Credo, the extended final fugues in the Credo and Gloria, and the musical references to the Kyrie in the Agnus Dei: and on the other hand, Bruckner also makes use here of primarily symphonic style features, such as ostinato accompaniment, extensive sound refractions, onward-driving brass fanfares and triumphant conclusions to the movements.

During early research work carried out on Bruckner, this ambivalence resulted at times in crude and uncontrolled excesses. For example, the Bruckner biographer Max Auer believed that the masses represented “the entrance halls to the infinitely extending ‘open-air dome’ of his symphonies.” Either it was assumed that he wrote the three masses specifically as preparatory works for his ensuing symphonies, or that the symphonies were the idealization and logical consequence of the religious works in absolute music – in other words, masses without a text. However, if one considers the F-minor Mass as an isolated or, rather, independent work, and not only as teleologically related to the ensuing symphonic oeuvre, then one can fairly state that Bruckner’s last mass rep-

resents simultaneously the climax and the conclusion of his church music phase. This was then followed by a symphonic phase. And Bruckner came up with compositional milestones in both genres.

It cannot be denied that Bruckner concisely formulated his own style – aiming at monumentality and dramatically expanding the usual range of expression – for the first time in his three masses. Thus we find, especially in the F-minor Mass, an enormous emotional radius, ranging from total inner contemplation to ecstatic outbreaks of jubilation. Here for the first time, Bruckner fully elaborates the characteristics of the enormous intensifications he was wont to employ, which included a further thematic development of the climaxes as well as directly ensuing plunges and dizzying descents (as in the Gloria and the Credo). Added to this is the design and application of a motivic nucleus that runs through the entire work. Apparently, Bruckner was so satisfied with the compositional results of his orchestral masses that he re-applied the same compositional process – which he had simply and very briefly outlined – in a relatively seamless manner to his symphonic works, although he always continued to improve and refine the process. The monumental style of the masses

is also the trademark of the absolute music of Bruckner’s symphonies. The problem of the different versions first came to the fore in his F-minor Mass, even though it had less of an impact there than in his symphonic works. For Bruckner subjected the work to various adaptations and changes that were reflected primarily in the instrumental parts. During 1877 and 1881, Bruckner mainly adapted the Credo and corrected harmonic sequences. The 1893 version is Bruckner’s “final version”, and constitutes – in Hawkshaw’s edition – the lion’s share of the score used in the recording, for which the manuscript was used as the main source. (Anyone wishing to delve deeper into the specialized subject of the versions of the F-minor Mass should read the explanatory notes in the critical edition.)

The F-minor Mass has the classic six-movement structure: Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei. The three-part Kyrie (A - B - A) begins with an introduction by the strings, presenting the main motivic idea of the movement and of the entire mass – a descending diatonic fourth, a gesture filled with humility and reverence. Redemption is requested by means of three invocations. In the central section of the “Christe eleison”, the soprano and bass soloists become the focus of attention, with

their individual calls of “Christe”. Highlights between soloists and chorus are achieved through sequencing, rhythmic compression, chromaticism and dialogue structure, after which the second Kyrie concludes the movement, with increased expressive powers. By re-using various motifs in all three sections of the Kyrie, Bruckner achieved a clear “inner-association” between each part.

The Gloria is divided into four sections, as usual, in which two C-major sections frame the D-minor section, “Qui tollis”: the movement is then concluded by a fugue based on “In gloria Dei Patris”. This movement is full of contrasts and presents comprehensive emotions – ranging from the radiant praising of the Lord in the totally homophonic choral movement, with the implementation of Gregorian “clichés”, to the remorse of the “Qui tollis”, in which Bruckner explores the harmonic possibilities with great expression. Here, religious images are painted in a multi-faceted musical manner, primarily thanks to the use of music-rhetorical figures. The ensuing “Quoniam tu solus” is introduced by the solo soprano in imitation of the “Gratias”. Finally, the gigantic fugue on the text “In gloria Dei Patris” (= To the glory of God the Father) concludes the work. A true tour de force for the choir: almost nonstop, Bruckner rushes the four-

bar main theme through the course of the movement; in inversions and close stretti, he presents his increasingly condensed contrapuntal skills, until finally the movement ends in triple forte unison.

The beginning of the Credo, with its ascending third, revisits the beginning of the Gloria. The central message of “Credo” (= I believe) elevates the movement to the core part of the mass. Here Bruckner can put his own stamp on the work, can prove himself to be a believer and a devout religious person. The slow middle movement (“Et incarnatus est”) in E major (related as a mediant to the C major of the Credo) depicts the incarnation of God in a truly visionary manner, in an almost unworldly mood. The solo violin surrounds the singing of the solo tenor in an ethereal manner, above pulsing woodwind chords. The “Crucifixus” grows visibly darker, following the text in detail, the antiphonal singing of solo bass and chorus is gradually diminished and slowed down, finally concentrating on the word “passus”, and is brought to an end by a final eerie flourish of the trombones. With stark elemental force above the ostinato figures in the strings, chords in the brass, and drum rolls, the “Et resurrexit” in E major closes in on the listeners. Aided by cries of “Iudicare” from the choir, brass fanfares refer to the

horrors of the Day of Judgment. At the “Et in spiritum sanctum”, the recapitulation proper begins. After the pompous commitment to the Catholic Church (et unam sanctam Catholicam), again presented by the choir in unison, Bruckner once again calls on all contrapuntal means in another fugue. To the text “Et vitam venturi saeculi. Amen”, he wrote a tremendous final intensification. In between the each entry of the theme, he has the choir twice burst out in the tremendous cry of “Credo”, thus once again focusing attention on his individual “I believe”.

The Sanctus in F major “initially strikes a tone of enraptured and enlightening sanctity and transcendence” (Wald-Fuhrmann). A mildly transfigured mood prevails, until in the “Dominus Deus Sabaoth” the unison choir, accompanied by powerful string figures, for the first time steps out of its iridescent framework, before the shortest movement of the mass intensifies into effusive eruptions in the “pleni sunt coeli et terra” and the solo soprano enters radiantly with “Hosanna in excelsis.”

The Benedictus begins with a soulful and highly lyrical cello melody (reminiscent of the song themes of the symphonies), delicate string figures entwine the mysterious “chanting” of the choir, and a wonderful climax is achieved here in the luminous ascent

of the solo soprano.

The conceptual and compositional circle of the work is completed by the Agnus Dei. The F-minor movement begins humbly, slowly intensifying in the outcries of “Miserere”. The descending fourth – already familiar as the opening motif in the Kyrie – becomes the focus of the musical activity: Bruckner deploys the fourth interval in various forms to almost manic effect. Pianissimo sections of the a cappella choir alternate with almost desperate pleas for peace. The final “Dona nobis pacem,” returning in the major key, has a reconciling effect. Bruckner now deploys further motivic references to previous movements: the diatonic rising third from the beginning of the Credo resurfaces. And the climax of the Agnus Dei is achieved, above wave-like intensifications: the *fortissimo* entrance of the main subject of the Gloria fugue in C minor. The movement now branches out into F major. The mass is concluded with the descending fourth in the solo oboe. The fervent plea for peace has been heard.

Franz Steiger

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Lenneke Ruiten

Dutch soprano Lenneke Ruiten studied voice with Maria Rondel and Meinard Kraak in the Hague and opera at the Bavarian Theatre Academy in Munich. She also had classes with Elly Ameling, Robert Holl, Hans Hotter, Robert Tear and Walter Berry. In 2002 Lenneke won five prizes at the International Vocal Competition in 's-Hertogenbosch, including the first prize and the audience prize.

On the opera stage Lenneke Ruiten made her debut as Susanna (Le Nozze di Figaro) in Munich. At the Schleswig Holstein Music Festival she sang Blondchen (Die Entführung). In the Concertgebouw in Amsterdam she performed Elisa (Il re pastore) and Mme Herz (Der Schauspieldirektor).

In 2011 she made her debut at the Salzburger Festspiele in Frau ohne Schatten under Christian Thielemann. In 2011/12 Lenneke sang at the Landestheater Salzburg in the opera-production Musica Speranza.

Lenneke is also in great demand as a concert soloist. She has worked with orchestras and ensembles such as the Wiener Philharmoniker, The English Baroque Soloists, The Monteverdi Choir, Staatskapelle Dresden, The Mozarteum Orchester Salzburg, Akademie für Alte Musik Berlin, Tonhalle Orchester Zürich,

Concertgebouw Chamber Orchestra, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, Wiener Akademie with conductors including John Eliot Gardiner, Christian Thielemann, Marek Janowski, Ton Koopman, Helmut Rilling, Frans Brüggen and has performed in major festivals of Europe such as Salzburger Festspiele, BBC Proms, Bachfest Leipzig, Prague Spring Festival, Brighton and Aldeburgh Festival, Holland Festival, Lucerne Festival.

In addition to opera and concert singing, Lenneke has a special passion for Lieder. She works with the pianists Thom Janssen and Rudolf Jansen. She sang recitals in the Concertgebouw Amsterdam, Wigmore Hall London and Kaisersaal Frankfurt.

Iris Vermillion

In 2008, Iris Vermillion was awarded the German theatre prize "Der Faust" for her outstanding success in the new production of *Penthesilea* at the Dresden Semperoper. The mezzo-soprano is a much sought-after guest at prominent opera-houses, such as the Staatsoper Unter den Linden, the Deutsche Oper Berlin, the Bavarian State Opera, the Vienna State Opera, the Semperoper Dresden, and La Scala in Milan. Her repertoire includes such roles as Octavian in *Der Rosenkavalier*, Fricka and

Waltraute in *Der Ring des Nibelungen*, as well as Brangäne in *Tristan und Isolde*.

In addition to numerous concerts in Berlin, Munich, Hamburg, Vienna, Tokyo, Madrid, and Barcelona, Iris Vermillion also performs at the Salzburg Festival. She is in particular demand for performances of Mahler's symphonies and song cycles. Prominent conductors with whom she has worked include Claudio Abbado, Gerd Albrecht, Vladimir Jurowski, Daniel Barenboim, Christian Thielemann, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Marek Janowski, Georges Prêtre, Donald Runnicles, and Giuseppe Sinopoli. She receives regular invitations to perform with major orchestras, such as the Berlin and Munich Philharmonic Orchestras, the Bavarian Radio Orchestra, the Gewandhaus Leipzig, the Bamberg Symphony Orchestra, the Concertgebouw Orchestra, Amsterdam, the Orchestre de Paris, and the Orchestre Philharmonique de Radio France, as well as the Chicago, Philadelphia, and San Francisco Symphony Orchestras.

Shawn Mathey

Tenor Shawn Mathey performs in the most important and distinguished opera companies and music festivals in the world including the Paris Opera, the

Opernhaus Zurich, the Salzburg Festival, Aix-en-Provence Festival, the Theater an der Wien, and the Frankfurt Opera, among many others.

Mr. Mathey made auspicious debuts with the San Francisco Opera as Don Ottavio in *Don Giovanni*, the Dallas Opera as Tamino in *Die Zauberflöte*, the Lisbon Opera as Ferrando in *Così fan tutte* and the Teatro dell'Opera in Rome as Lysander in Britten's *A Midsummer Night's Dream*.

In the recent past Shawn Mathey made his debut with the Lyric Opera of Chicago in *A Midsummer Night's Dream*, followed by *Don Giovanni* with the Zurich Opera and the Cleveland Orchestra with Franz Welser-Möst conducting.

Mr. Mathey has enjoyed a particularly long and gratifying relationship with Frankfurt Opera. With this company, he has sung such varied repertoire as the Painter in *Lulu*, Lurcanio in Handel's *Ariodante*, Eginhard in Schubert's *Fierrabras*, staged performances of Schubert's song cycle, *Die schöne Müllerin*, Fenton in *Falstaff*, as well as Ferrando, Don Ottavio, Tamino, and Belmonte.

In concert, he made his Carnegie Hall debut as the Gondolier in Donizetti's rarely heard *Marino Faliero* with Eve Queler conducting the Opera Orchestra of New York.

For his Avery Fisher Hall debut with the American Symphony Orchestra he sang the role of Lyonnell in Chausson's *Le Roi Arthus*, and the New York Times wrote: "Shawn Mathey sang engagingly as Lancelot's squire, Lionel." Mr. Mathey received his training at the prestigious Academy of Vocal Arts in Philadelphia, PA.

Franz-Josef Selig

Over the past twenty years, Franz-Josef Selig has established himself internationally as one of the most well-known performers of serious bass parts – in particular, of Gurnemanz, King Marke, Sarastro, Osmin, Daland, Fiesco and Fasolt.

He first studied church music at the Staatliche Hochschule für Musik in Cologne, before taking voice classes from Claudio Nicolai. From 1989-1995, he was a member of the Aalto Theatre ensemble in Essen. Since then, he has been a free-lance singer, performing at all the world's major opera-houses, such as the Vienna State Opera, Royal Opera House, Covent Garden, La Scala in Milan, Staatsoper Hamburg, Opéra de la Bastille, Théâtre du Châtelet in Paris, the Metropolitan Opera in New York, Lyric Opera of Chicago, Théâtre de la Monnaie Brussels, Deutsche Oper Berlin, and the Bayerische Staatsoper Munich. He sang with the RSB in

2005 and 2009 in Beethoven's Symphony No. 9, and in 2010 in the composer's *Missa solennis*.

Recently, he was engaged to sing Fasolt in the new Ring cycle at the New York Met. Other recent appearances have included performances at the Salzburg Festival (where he sang Bartolo for the third time in *Le nozze di Figaro*, under Daniel Harding), the Liceu Barcelona (*Die Entführung aus dem Serail* under Ivor Bolton/Christof Loy) and the Staatsoper Wien (King Mark in *Tristan and Isolde* under Sir Simon Rattle), where he also sang in *Parsifal* and *Die Zauberflöte* in 2011.

Franz-Josef Selig performs regularly with prominent conductors, such as: Sir Colin Davis, Mariss Jansons, Marek Janowski, Sir Simon Rattle, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Kent Nagano, Yannick Nézet-Séguin, Christian Thielemann, Herbert Blomstedt, Sylvain Cambreling, and Christoph Eschenbach. Despite his world-wide concert and opera engagements, Franz-Josef Selig still finds time for recitals. A favourite project of the singer is his vocal ensemble "Liedertafel", together with Markus Schäfer, Christian Elsner, and Michael Volle, as well as Gerold Huber as pianist. His affinity with ancient music is demonstrated by his performances with Nikolaus Harnoncourt

and the Concentus Musicus Wien, with Philippe Herreweghe, René Jacobs, and the Akademie für Alte Musik Berlin.

Marek Janowski

Marek Janowski has been Artistic Director of the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin since 2002 and in 2005 he was also appointed Musical Director of the Orchestre de la Suisse Romande in Geneva. He is in demand as a guest conductor throughout the world, working on a regular basis in the USA with the Pittsburgh Symphony Orchestra (where he holds the Otto Klemperer Guest Conducting Chair), the Boston and San Francisco Symphony Orchestras, the Philadelphia Orchestra, and in Europe with the Orchestre de Paris, the Orchester der Tonhalle Zürich, the Danish National Symphony Orchestra in Copenhagen and the NDR-Sinfonieorchester Hamburg. Born in 1939 in Warsaw and educated in Germany, Marek Janowski's artistic path led him from Assistant positions in Aachen, Cologne, Düsseldorf and Hamburg to his appointment as General Music Director in Freiburg im Breisgau (1973-75) and Dortmund (1975-79). Whilst in Dortmund, his reputation grew rapidly and he became greatly involved in



Photo: Felix Broede

the international opera scene. There is not one world-renowned opera house where he has not been a regular guest since the late '70s, from the Metropolitan Opera New York to the Bayerischer Staatsoper Munich; from Chicago and San Francisco to Hamburg; from Vienna and Berlin to Paris. Marek Janowski stepped back from the opera scene in the 1990's in order to concentrate on orchestral work and was thus able to continue the great German conducting tradition in the symphonic repertoire. He now enjoys an outstanding reputation amongst the great orchestras of Europe and North America. He is recognised for his ability to create orchestras of international standing as well as for his innovative programmes and for bringing a fresh and individual interpretation to familiar repertoire. Between 1984 and 2000, as Musical Director of the Orchestre Philharmonique as Musical Director of the Orchestre Philharmonique de Radio France

Orchestre de la Suisse Romande

The Orchestre de la Suisse Romande is an internationally renowned symphonic ensemble founded in 1918. Its history is intimately linked to Ernest Ansermet. Over the years, it has built its reputation on the basis of its historic recordings and its interpretation of French and Russian music of the 20th century.

A former math teacher, Ernest Ansermet, launched the OSR during his collaboration with the Ballets Russes of Sergei Diaghilev. Initially comprised of 62 musicians contracted for six months per year, the OSR performed in Geneva, Lausanne and in other cities in the French-speaking part of Switzerland. It survived the Great Depression of 1929 and, in 1934, the unexpected (and fortunately temporary) withdrawal of support by the Société suisse de radiodiffusion. In 1937, while scouting a summer home for the OSR, Ansermet became the instigator of the Lucerne Festival. He single-handedly held the reins of his ensemble for almost 50 years. Amongst his successors, we can cite Armin Jordan, who was perceived as his spiritual heir, and Marek Janowski.

The OSR's collaboration with the Radio Suisse Romande, which began in the 1930s,

helped it to become known quickly, as did its recordings with the Decca label starting in the 1940s, a collaboration that would produce more than 100 albums under its founder. At a rate of 5 to 6 vinyl records per year, these recordings were often made at night immediately after concert or opera performances. Ever since, the OSR has collaborated with numerous labels, most recently with PentaTone for the complete symphonies of Anton Bruckner. Also of note is the new collaboration with Chandos.

The OSR's tours have contributed to increasing its renown ever since they began in the 1940s (Edinburgh Festival in 1949). The OSR initially travelled within Europe and then on the West Coast of the United States in 1966, the Universal Exposition in Montréal and New York in 1967, and finally Asia in 1968.

From its earliest days, the OSR has promoted contemporary music. The list of the names of composers whose works it has premiered is long and impressive: Benjamin Britten, Claude Debussy, Arthur Honegger, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Stravinsky and then later William Blank, Michael Jarrell, Heinz Holliger and Peter Eötvös.

Today, the OSR comprises 113 full-time musicians. It appears regularly around the world, continuously making debut appea-

rances in new venues (for example, the Concertgebouw in Amsterdam in 2006, the Teatro alla Scala in Milan in 2010, the Philharmonic in St. Petersburg in 2012). In addition to its symphonic activities, the OSR has also traditionally participated in opera performances at the Grand Théâtre of Geneva, and organizes an entire program for young audiences.

The arrival of Neeme Järvi is the beginning of a new chapter in its history. It shall be defined by the Estonian master's personality, his legendary musical flair, and his wide-ranging taste for repertoire.



Espace 2, der Kultursender von Radio Télévision Suisse (RTS), freut sich über eine weitere, außergewöhnliche CD mit dem Orchestre de la Suisse romande (OSR).

Die Zusammenarbeit zwischen RTS und OSR reicht zwar nicht bis zu den Anfängen des Orchesters zurück, das ja schon vor Einführung des Radios bestand, ruft uns aber durchaus die Wünsche Ernest Ansermets in Erinnerung: Bereits mit den ersten Radiosendungen war dem Gründer des OSR klar, dass die führende Radiostation im Lande für ein Symphonieorchester von internationalem Rang zum wichtigen, ja unverzichtbaren Partner werden würde.

Diese Einstellung gilt auch heute noch. RTS ist und bleibt der führende Rundfunksender für das OSR. Dabei werden die meisten Konzerte des Orchesters live ausgestrahlt oder auch als zeitversetzte Aufzeichnungen für Hörer in der Westschweiz und über die European Broadcasting Union (EBU) in ganz Europa, den USA und Japan übertragen.

Möge dieser CD eine wirklich globale Aufmerksamkeit zukommen. Ist sie doch weniger kurzlebig als eine Radiosendung.

Alexander Barrelet

Rédaction Culture RTS

(Chefredakteur Culture RTS)

Anton Bruckner: Messe in f-moll

Skeptischer und furchtsamer ist wohl keiner der großen Meister seinen Weg angetreten als Bruckner. Mit diesen Worten brachte der große deutsche Musikwissenschaftler Friedrich Blume die eigenartige Initiation des Anton Bruckner vom Dorfschulgehilfen zum Komponisten, vom sozial abgesicherten Hauptschullehrer zum freischaffenden Künstler kurz und präzise auf den Punkt. Denn während seiner Tätigkeit als Domorganist im oberösterreichischen Linz von 1856 bis 1868 absolvierte der ehemalige Schulgehilfe und Hauptschullehrer Bruckner über sieben Jahre hinweg ein musiktheoretisches Studium bei keinem Geringeren als Simon Sechter. Sechter galt nach dem Tod Georg Albrechtsbergers als „erste musiktheoretische Autorität“ Wiens. Und dieser Autorität unterwarf sich Bruckner durchaus bewusst mit Haut und Haar, im intensiven Selbststudium in Linz und während längerer Aufenthalte in der österreichischen Hauptstadt. Zum Abschluss der Lehrzeit im Jahr 1861 ließ sich der Schüler dann von seinem Lehrer Zeugnisse über die erlernten Fähigkeiten in folgenden musiktheoretischen Fächern ausstellen: Harmonielehre, Studien im einfachen, doppelten, dreifachen

und vierfachen Kontrapunkt sowie in Kirchenstil, Kanon und Fuge. Aber damit hatte Bruckner nicht genug. Denn 1861 setzte er seine Studien fort, nun auf anderem Gebiet und bei einem neuen Lehrer. Diesmal beim Linzer Kapellmeister Otto Kitzler, der ihm über zwei Jahre lang das kompositorische Handwerkszeug auf den Feldern Instrumentation und instrumentale Formenlehre nahebrachte. Nach den ausgezeichneten Grundlagen beim Theoretiker Sechter folgte nun also absolut zielstrebig die praxisorientierte Ausbildung beim Cellisten und Kapellmeister Kitzler, der der zeitgenössischen Musik gegenüber aufgeschlossen war und die Kompositionslehre von Adolph Bernhard Marx lehrte. Bruckner lernte die Beethovenschen Klaviersonaten aber auch zeitgenössische Werke Richard Wagners kennen. Auch von Kitzler ließ sich Bruckner seine erworbenen Kenntnisse in Form eines Zeugnisses und im Rahmen einer „Freisprechung“ im Juli 1863 bestätigen. Und die Jahre 1863/64 stellten einen Wendepunkt in Bruckners Schaffen dar. Mit der ersten seiner drei großen Messen gelang ihm 1864 der Durchbruch als Komponist. Sein Freund und Gönner, Moritz von Mayfeld, schrieb eine glänzende Rezension zur Uraufführung jener d-moll-Messe, in der die Zukunft Bruckners prophetisch in Worte

gefasst erscheint: „Der 18. Dezember 1864 kann als Tag bezeichnet werden, an welchem Bruckner's Gestirn zum erstenmal in vollem Glanze leuchtend am Horizonte emporsteigt.“ Auch in seiner Ersten Symphonie (1865/66) warf Bruckner die Fesseln der lange tief-sitzenden Unsicherheit mit Leidenschaft ab. Es scheint fast, als habe Bruckner seine schweren Selbstzweifel und die Skepsis über die eigenen künstlerischen Fähigkeiten erst durch einen formalen und offiziell abgeschlossenen Bildungsweg, quasi mit externer Bestätigung hinter sich lassen müssen. Denn nun entstanden in einem ersten Schaffensschub, voller Euphorie und Mut neue Werke. 1866 folgte gleich die Messe e-moll. Doch im darauffolgenden Jahr stürzte Bruckner – wohl nicht zuletzt aufgrund der enormen Anstrengungen der letzten Jahre – in eine schwere seelische Krise. „Dr. Fadinger in Linz kündigte mir den Irrsinn als mögliche Folge schon an. [...] Darf noch gar nichts spielen, studieren oder arbeiten.“, notierte Bruckner im Juni 1867. Da befand er sich schon seit einigen Wochen zur Kur in Bad Kreuzen, die noch bis zum 8. August andauern sollte. Ein weiterer Schicksalsschlag traf Bruckner am 10. September mit dem Tod Simon Sechters. Unmittelbar danach, am 14. September, begann Bruckner dann die Arbeit an der

Messe f-moll. Knapp ein Jahr später, am 9. September 1868, konnte Bruckner das Werk dann vollenden; und zwar kurz vor seiner Übersiedlung nach Wien, wo er – als Nachfolger Sechters – im Oktober seine Stelle als Professor für Generalbass und Kontrapunkt am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde antrat. Für Bruckner hatte sich nun ein Kreis geschlossen. Das vor fast zwanzig Jahren noch in St. Florian abgesteckte Lebens- und Karriereziel war erreicht, der angestrebte soziale Aufstieg vom Dorfschulgehilfen zum Professor war erreicht; und der Wille zur kreativen Komposition großdimensionierter Werke mehr als nur spürbar.

Im Vorwort zu seiner „Kritischen Neuausgabe“ (2005) der f-moll-Messe, die dieser Aufnahme zugrunde liegt, schreibt der Herausgeber Paul Hawkhaw, dass es keine Belege für die Beauftragung der Messe durch den Hofkapellmeister Johann Herbeck gebe, dennoch aber ein enger Zusammenhang zur Institution Hofkapelle bestehe. Trotz dokumentierter Proben in den Jahren 1868 und 1869 fand die Uraufführung der Messe – wohl aufgrund des hohen Komplexitätsgrades – erst vier Jahre später statt. Bruckner hatte das Werk selber einstudiert und dirigierte u.a. die Hofkapelle am 16. Juni 1872 in

der Hofpfarrkirche St. Augustin. Im Wiener Fremdenblatt schrieb der Rezensent Ludwig Speidel: *„Mit poetischem Verständnis hat er sich in die vom Messtexte geschaffenen Situationen vertieft und seine enorme kontrapunktische Kunst macht es ihm leicht, die schwierigsten Probleme spielend zu lösen.“* Als weniger positiv wurden die Anklänge an das „Theatralische“ bewertet, Speidel glaubte sich im Credo (wohl beim „Resurrexit“) gar *„mitten in einer christlichen Wolfsschlucht“*.

In der Messe f-moll (wie auch beim früheren Schwesterwerk in d-moll) orientiert sich Bruckner eindeutig an den Spuren der symphonischen Orchestermesse von Haydn bis Schubert, mit dem strahlenden Vorbild der Missa solemnis von Beethoven als erstem Höhepunkt. Dennoch ist beiden Orchestermessen Bruckners ein merkwürdig zwiespältiger Charakter eigen, den Mathias Hansen als *„Vermischung von archaischem und eigenem, noch unentwickelten Gestaltungsweisen“* zu beschreiben versuchte. Man kann spüren, wie sich Bruckner, unterstützt und geleitet von den Vorgaben des Messtextes das motivisch-thematische Material sukzessiv erarbeitet und somit die Grundlage für neuartige symphonische Verfahren schafft, diese Textabhängigkeit aber gleichzeitig zu einer gewissen Beschränkung indivi-

dueller Innovationen führt. So zeigen sich in der f-moll-Messe einerseits gattungsrelevante Züge der Orchestermesse wie typisierte Satzcharaktere, die Dreiteiligkeit des Credos, die ausgedehnten Schlussfugen in Credo und Gloria oder etwa die musikalischen Rückgriffe im Agnus Dei auf das Kyrie. Andererseits arbeitet Bruckner hier aber auch mit primär symphonischen Stilmerkmalen wie ostinaten Begleitfiguren, flächigen Klangbrechungen, vorwärtstreibenden Blechfanfaren und triumphalen Satzschlüssen.

Diese kompositorische Ambivalenz hat in der frühen Bruckner-Forschung zu teils kruden Auswüchsen geführt. So sah etwa der Bruckner-Biograph Max Auer in den Messen *„die Vorhallen zu dem unendlich sich weitenden Freilichtdome seiner Symphonien.“* Entweder meinte man, in den drei Messen explizite Vorarbeiten zu den folgenden Symphonien oder in den Symphonien die Überhöhung und Fortführung der religiösen Werke in der absoluten Musik – also quasi textlose Messen – zu entdecken. Betrachtet man aber die f-moll-Messe als isoliertes oder eher: eigenständiges Werk und nicht nur teleologisch auf das folgende symphonische Œuvre bezogen, so kann man konstatieren, dass Bruckners letzte Messe gleichzeitig Höhepunkt und Abschluss

seiner kirchenmusikalischen Werkphase bildet. Die dann von einer symphonischen Werkphase abgelöst wurde. Und in beiden Gattungen hat Bruckner kompositorische Meilensteine abgeliefert.

Nicht zu leugnen ist die Tatsache, dass Bruckner seinen eigenen, auf Monumentalität zielenden, das gewohnte Ausdrucksspektrum drastisch erweiternden eigenen Stil in den drei Messkompositionen erstmals prägnant ausformuliert hat. So findet sich gerade in der f-moll-Messe eine enorme emotionale Spannweite, die von totaler innerer Versenkung bis zu ekstatischen Jubelausbrüchen reicht. Auch die gewaltigen Steigerungszüge mit thematischer Klimaxbildung und direkt anschließenden Abstürzen und Abbrüchen (etwa in Gloria und Credo) gestaltet Bruckner hier erstmals voll aus. Dazu kommt die Gestaltung und Verwendung einer motivischen Keimzelle, die sich durch das gesamte Werk zieht. Bruckner scheint mit den kompositorischen Ergebnissen seiner Orchestermessen derart zufrieden gewesen zu sein, dass er die eben in aller Kürze umrissenen kompositorischen Verfahren relativ bruchlos auch in seinen symphonischen Werken wiederverwendet, sie dort aber stets verfeinert und raffiniert. Der Monumentalstil der Messen wird auch zum

Markenzeichen der absoluten Musik der Brucknerschen Symphonik. Erstmals tritt in der f-moll-Messe – wenn auch in geringerem Umfang als bei den symphonischen Werken – das Problem der Fassungen ins Blickfeld. Denn Bruckner unterzog das Werk diversen Anpassungen und Veränderungen, die sich primär in den Instrumentalstimmen niederschlugen. In den Jahren 1877 und 1881 nahm Bruckner vor allem Anpassungen im Credo vor und korrigierte harmonische Abläufe. Die Fassung von 1893 ist Bruckners „Letztversion“ und macht in der Ausgabe von Hawkshaw den Löwenanteil der in der Aufnahme verwendeten Partitur aus, für die das Partiturautograph die Hauptquelle darstellte. (Wer sich mit dem Spezialthema der Fassungen zur f-moll-Messe näher beschäftigen möchte, dem sei der Revisionsbericht zur Kritischen Neuausgabe ans Herz gelegt.)

Die f-moll-Messe verfügt über die klassische sechssätzliche Gliederung: Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus – Benedictus – Agnus Dei. Das dreiteilige Kyrie (A – B – A') wird von einem Streichervorspiel eröffnet, in dem der motivische Hauptgedanke des Satzes und der ganzen Messe, ein diatonischer Quartabstieg vorgestellt wird. Eine Geste voller Demut und Ehrfurcht. In drei Anrufungen wird um Erlösung gebeten. Beim Mittelteil des „Christe eleison“

rücken Sopran- und Bass-Solo mit ihren individualisierten „Christe“-Rufen in den Mittelpunkt. Höhepunkte werden durch Sequenzierungen, rhythmische Verdichtung, Chromatik und Dialogstruktur zwischen Soli und Chor erreicht, bevor das im Ausdruck gesteigerte 2. Kyrie den Satz beschließt. Bruckner gestaltet die Binnengrenzen des Kyrie aber durch Motivübernahmen als durchaus permeabel. – Das Gloria ist wie üblich in vier Abschnitte gegliedert, wobei zwei C-Dur-Teile das in d-moll stehende „Qui tollis“ umrahmen, abgeschlossen wird der Satz dann von einer Fuge über „In gloria dei patris“. Dieser Satz voller Kontraste präsentiert weitgespannte Emotionen – vom strahlenden Gotteslob im vollen homophonen Chorsatz unter Verwendung gregorianischer Floskeln bis zur Zerknirschtheit des „Qui tollis“, in dem Bruckner harmonisch sehr weit geht, sehr expressiv wird. Hier werden religiöse Bilder facettenreich musikalisch ausgemalt, nicht zuletzt mithilfe rhetorisch-musikalischer Figuren. Das folgende „Quoniam tu solus“ wird vom Solo-Sopran in Anlehnung an das „Gratias“ eingeleitet. Den Abschluss bildet die gigantische Fuge über den Text „In gloria Dei Patris“ (Zur Ehre Gottes des Vaters). Ein wahrer Parforceritt für den Chor, in schier pausenlosen Einsätzen jagt

Bruckner das viertaktige Hauptthema durch den Satzverlauf, mit Umkehrungen und Engführungen präsentiert er sein immer stärker verdichtetes kontrapunktisches Können, bis schließlich der Satz im dreifachen Forte unisono endet. – Der Credo-Anfang mit seiner aufsteigenden Terz greift den Beginn des Glorias wieder auf. Die zentrale Aussage „Credo“ (Ich glaube) macht den Satz zum Herzstück der Messe. Hier kann Bruckner individualisieren, sich als glaubenden und als streng gläubigen Menschen zeigen. Der langsame Mittelsatz („Et incarnatus est“) in E-Dur (dem C-Dur des Credo mediantisch verwandt) zeigt auf gerade visionäre Weise, in nahezu entrückter Stimmung, die Menschwerdung Gottes. Die Solo-Violine umspielt vergeistigt den Gesang des Solo-Tenors über pulsierenden Holzbläserakkorden. Das „Crucifixus“ verdunkelt sich – den Ereignissen detailliert folgend – zusehends, der Wechselgesang von Solo-Bass und Chor wird immer stärker zurückgenommen, bis zur Konzentration auf das Wort „Passus“ verlangsamt, abgeschlossen von der unheimlichen Schlussfloskel der Posaunen. Mit nackter Urgewalt über den ostinato-Figuren der Streicher, Blechakkorden und Paukenwirbel bricht das „Et resurrexit“ in E-Dur über den Hörer herein. Blechbläserfanfaren verweisen mit

Chorrufen des „Iudicare“ auf das jüngste Gericht mit all seinen Schrecken. Beim „Et in spiritum sanctum“ setzt formgerecht die Reprise ein. Nach dem pompösen, erneut vom unisono-Chor vorgetragenen Bekenntnis zur katholischen Kirche (et unam sanctam catholicam) bietet Bruckner in einer weiteren Fuge noch einmal alle kontrapunktischen Mittel auf. Auf den Text „Et vitam venturi saeculi. Amen“ gestaltet er eine gewaltige Schlusssteigerung, zwischen den Einsätzen des Themas lässt er den Chor jeweils zweifache gewaltige „Credo“-Rufe anstimmen, damit sein individuelles „Ich glaube“ nochmals in den Vordergrund rückend. – Das in F-Dur stehende Sanctus „schlägt zunächst einen Ton entrückter, lichtvoller Heiligkeit und Transzendenz an“ (Wald-Fuhrmann). Mild-verklärte Stimmung herrscht vor, bevor bei „Dominus Deus Sabaoth“ der Chor unisono, von kraftvollen Streichfiguren grundiert, erstmals aus dem irisierenden Rahmen fällt, bevor mit dem „pleni sunt coeli et terra“ sowie dem strahlenden Einsatz des Solosoprans bei „Hosanna in excelsis“ sich der kürzeste Satz der Messe zu exaltierten Ausbrüchen steigert. – Der Beginn des Benedictus wird von einer gefühlvollen, äußerst gesanglichen Cellomelodie eröffnet (die an die Gesangsthemen der Symphonien

erinnert), zarte Streicherfiguren umranken das geheimnisvolle Psalmodieren des Chors, ein wundervoller Höhepunkt wird hier im lichten Aufstieg des Solosoprans erreicht. – Im Agnus Dei schließt sich der gedankliche und kompositorische Kreis des Werkes. Demutsvoll beginnt der f-moll-Satz, sich langsam in den „Miserere“-Rufen steigend. Die absteigende Quarte – aus dem Kyrie als Eröffnungsmotiv bekannt – rückt in den Mittelpunkt des musikalischen Geschehens, nahezu manisch verwendet Bruckner das Quartintervall in verschiedenen Ausprägungen. Pianissimo-Abschnitte des a cappella-Chores wechseln mit gera-

dezu verzweifelterm Flehen nach Frieden. Versöhnend gerät das abschließende „Dona nobis pacem“, nun in Dur. Weitere motivische Rückverweise auf vorangegangene Sätze nimmt Bruckner vor: Der diatonische Terzaufgang des Credo-Beginns taucht wieder auf. Und über wellenartige Steigerungen wird der Höhepunkt des Agnus Dei erreicht: der ff-Eintritt des Hauptthemenkopfes der Gloria-Fuge in c-moll. Der Satz öffnet sich nun nach F-Dur. Mit der absteigenden Quarte in der Solo-Oboe schließt das Werk ab. Das inständige Bitten um Frieden ist erhört worden.

Franz Steiger



Sur le chemin d'une intégrale en cours des symphonies de Bruckner, la Radio Espace 2, la chaîne culturelle de la Radio Télévision Suisse (RTS) est à nouveau ravie de s'associer à une prestigieuse parution discographique de l'Orchestre de la Suisse romande.

Cette collaboration ne remonte pas aux origines de l'orchestre (qui est né avant la radio) mais elle rappelle la volonté d'Ernest Ansermet. Le fondateur de l'OSR a compris, dès les débuts des transmissions hertziennes, que la radio principale de sa région allait devenir un partenaire indispensable d'un orchestre symphonique de stature internationale.

Cet esprit perdure jusqu'à ce jour puisque la RTS demeure le premier diffuseur de l'OSR, en proposant la plupart des concerts de l'orchestre en transmission directe ou différée pour les auditeurs de Suisse romande et, par l'entremise de l'UER, pour l'ensemble de l'Europe, les Etats-Unis et le Japon.

Moins volatil qu'une diffusion radio, puisse cet enregistrement connaître lui aussi un destin mondial !

*Alexandre Barrelet
Rédaction Culture RTS*

Anton Bruckner : Messe en fa mineur

Aucun autre grand maître n'a probablement commencé sa carrière de façon aussi incrédule et timide que Bruckner. » Avec ces mots, le grand musicologue allemand Friedrich Blume touche de façon brève et précise au point essentiel de l'étrange transformation d'Anton Bruckner de maître-assistant d'école de village en compositeur, de professeur d'école secondaire — poste socialement sûr — en artiste free-lance. À côté de son emploi d'organiste à Linz, Haute-Autriche, de 1856 à 1868, Bruckner, l'ancien maître-assistant d'école et professeur de lycée, acheva des études de théorie musicale de sept ans auprès de nul autre que Simon Sechter. Après la mort de Georg Albrechtsberger, Sechter était considéré à Vienne comme « l'autorité reconnue de la théorie musicale ». Et Bruckner se soumit corps et âme à cette autorité pendant une période d'études intensives à Linz, de même que lors de séjours prolongés dans la capitale autrichienne. À la fin de son apprentissage, en 1861, l'étudiant demanda à son maître des témoignages du savoir-faire qu'il avait acquis dans les sujets de théorie musicale suivants : l'harmonie, l'étude du contrepoint unique, double, triple et quadruple, ainsi

que la musique sacrée, le canon et la fugue. Mais ceci ne suffisait pas à Bruckner : après 1861, il poursuivit ses études, mais cette fois-ci dans un autre domaine et avec un nouveau professeur. Cette fois-ci, ce fut Otto Kitzler, chef d'orchestre à Linz, qui lui enseigna pendant deux ans les instruments compositionnels requis dans les domaines de l'instrumentation et de la forme instrumentale. Donc, après les excellentes bases que lui avaient enseignées Sechter, c'est avec une détermination absolue qu'il entreprit une formation plus orientée vers la pratique auprès du violoncelliste et chef d'orchestre Kitzler, qui était ouvert à la musique contemporaine, et enseignait la théorie de la composition exposée par Adolph Bernhard Marx. Bruckner se familiarisa avec les sonates pour piano de Beethoven, mais aussi avec des œuvres contemporaines de Richard Wagner. Il demanda également à Kitzler de confirmer les connaissances acquises sous la forme d'un certificat, au cours d'une cérémonie « d'acquiescement » en juillet 1863.

Et les années 1863-1864 représentèrent un tournant décisif dans l'œuvre de Bruckner. C'est en 1864 qu'il perça en tant que compositeur avec la première de ses trois grandes messes. Son ami et mentor Maurice von Mayfeld écrivit une critique bril-

lante de la première de la *Messe en ré mineur*, qui s'avère une description prophétique de l'avenir de Bruckner : « Le 18 décembre 1864 peut être décrit comme le jour où la brillante étoile de Bruckner s'éleva dans toute sa splendeur au-dessus de l'horizon. » Dans sa *Symphonie n° 1* (1865-1866) également, Bruckner se libéra avec fougue des chaînes de son manque de confiance en lui prolongé et fermement ancré. Il semble presque que Bruckner ne pouvait surmonter ce sérieux manque d'assurance et son scepticisme quant à son talent artistique personnel avant d'avoir terminé un cycle d'études formel et officiel, et avant d'avoir plus ou moins reçu une confirmation extérieure. À présent, dans une première phase créative regorgeant d'euphorie et de courage, de nouvelles œuvres commençaient à émerger, telles que sa *Messe en mi mineur* qui suivit immédiatement, en 1866. Toutefois, l'année suivante, Bruckner plongea dans une grave crise émotionnelle, probablement due aux considérables efforts qu'il avait fournis les années précédentes. En juin 1867, Bruckner nota : « Le Dr. Fadinger de Linz m'a déjà dit que la folie était une conséquence possible. [...] Ne suis toujours pas autorisé à jouer [...] quoi que ce soit, ni à étudier ou à travailler. » Au moment où il écrivait ceci, il séjournait déjà depuis plusieurs semaines dans une

maison de santé à Bad Kreuzen, où il devait rester jusqu'au 8 août.

Un autre important coup du destin l'atteignit le 10 septembre, avec le décès de Simon Sechter. Immédiatement après, le 14 septembre, Bruckner se mit à travailler sur sa *Messe en fa mineur*. Il l'acheva un an plus tard, le 9 septembre 1868. Ce fut en fait juste avant qu'il déménage pour Vienne, en octobre, où il accepta – en tant que successeur de Sechter – un poste de professeur de basse continue et de contrepoint au Conservatoire de la Société des amis de la musique. Pour Bruckner, la boucle était à présent bouclée. Il avait atteint les objectifs de vie et de carrière qu'il avait envisagés presque vingt ans auparavant à Saint-Florian. Il avait réussi l'ascension sociale visée, de maître-assistant d'une école de village à professeur, et son engagement envers la composition créative d'œuvres de grande envergure était à présent évident.

Dans la préface à sa *Kritische Neuauflage* (*Nouvelle Édition critique*, 2005) de la *Messe en fa mineur*, sur laquelle cet enregistrement est basé, l'éditeur Paul Hawkshaw écrit qu'il n'existe pas de preuve qu'elle lui ait été commandée par le chef d'orchestre de la cour, Johann Herbeck, bien qu'il soit ici toujours question d'un lien étroit avec l'institution de l'orchestre

de la cour. En dépit des preuves documentées de répétitions en 1868 et 1869, la première de la messe n'eut lieu que quatre ans plus tard, probablement en raison de l'extrême complexité de l'œuvre. Bruckner avait répété la messe lui-même et le 16 juin 1872, il dirigea également l'orchestre de la cour dans la Hofpfarrkirche (chapelle de la cour) de Saint-Augustin. Dans le *Wiener Fremdenblatt*, le critique Ludwig Speidel écrivit : « Avec une compréhension poétique, il s'immerge dans les situations créées par les textes de la messe et son immense art contrapunctique lui permet de résoudre aisément les plus gros problèmes comme par jeu. » Bien que Speidel ait été moins positif quant aux similitudes avec la « sphère théâtrale », dans le Credo (probablement dans la partie « Resurrexit ») il se sentit être « juste au milieu d'une *Wolfsschlucht* chrétienne. » Dans sa *Messe en fa mineur* (comme dans sa précédente en ré mineur), Bruckner oriente clairement son style vers celui d'une messe orchestrale symphonique écrite par des compositeurs allant de Haydn à Schubert, avec le glorieux exemple de la *Messe solennelle* de Beethoven en tant que principal temps fort. Néanmoins, les deux messes orchestrales de Bruckner possèdent un caractère étrange et intrinsèquement ambigu, que Mathias Hansen tenta de

décrire comme un « mélange d'un style de composition archaïque et personnel pas encore développé. » On peut imaginer comment Bruckner, aidé et guidé par les demandes du texte de la messe, développa progressivement le matériel motivique et thématique, fournissant ainsi la base d'un nouveau type de processus symphonique. Toutefois, la conséquence de cette dépendance au texte représente également une certaine restriction de son innovation individuelle. Donc dans la *Messe en fa mineur*, on peut d'une part distinguer des caractéristiques orchestrales appartenant au genre, tels que les styles particuliers de mouvement, la division tripartite du Credo, les vastes fugues finales dans le Credo et le Gloria, et les références musicales au Kyrie dans l'Agnus Dei et, d'autre part, Bruckner utilise ici également des caractéristiques de style principalement symphoniques, comme l'accompagnement ostinato, les vastes réfractions sonores, les fanfares de cuivres poussant vers l'avant et les conclusions triomphantes des mouvements.

Au cours du travail de recherche précédemment effectué sur Bruckner, cette ambivalence donna parfois lieu à des excès grossiers et incontrôlés. Max Auer, le biographe de Bruckner, croyait par exemple que les messes représentaient « les halls d'entrée

du "dôme en plein air" infiniment vaste de ses symphonies. » On a également supposé qu'il écrivit les trois messes tout spécialement en préparation des symphonies qui suivirent, ou que les symphonies furent l'idéalisation et la conséquence logique des œuvres sacrées en musique absolue – en d'autres termes, des messes sans texte. Cependant, si l'on considère la *Messe en fa mineur* comme une œuvre isolée, ou plutôt indépendante, et pas seulement comme théologiquement reliée à l'œuvre symphonique consécutive, on peut honnêtement affirmer que la dernière messe de Bruckner représente simultanément l'apogée et la conclusion de sa phase de musique sacrée. Celle-ci fut ensuite suivie par une phase symphonique. Et Bruckner fournit des jalons compositionnels dans les deux genres.

On ne peut nier que Bruckner formula son propre style de façon concise pour la première fois dans ses trois messes, visant le monumentalisme et élargissant de façon spectaculaire l'éventail usuel d'expressions. Nous trouvons donc, notamment dans la *Messe en fa mineur*, une immense palette d'émotions, allant de la contemplation intérieure totale à des explosions de joie délirantes. Ici, pour la première fois, Bruckner élabore entièrement les caractéristiques des énormes intensifications qu'il avait coutume

d'employer, incluant le développement thématique croissant des apogées, ainsi que des plongées et descentes étourdissantes leur faisant directement suite (comme dans le Gloria et le Credo). La conception et l'application d'un noyau motivique, courant tout au long de l'œuvre, viennent s'y ajouter. Apparemment, Bruckner était tellement satisfait des résultats compositionnels de ses messes orchestrales qu'il réappliqua le même procédé compositionnel – qu'il avait simplement et très brièvement esquissé – de manière relativement similaire à ses œuvres symphoniques, bien qu'il continua toujours de l'améliorer et de l'épurer. Le style monumental des messes est également la marque de fabrique de la musique absolue des symphonies de Bruckner. Le problème des différentes versions fut d'abord mis en évidence dans la *Messe en fa mineur*, bien qu'il ait eu moins d'impact sur cette dernière que sur ses œuvres symphoniques. Bruckner assujettit l'œuvre à diverses adaptations et changements qui se reflétèrent en premier lieu dans les parties instrumentales. Durant les années 1877 et 1881, il adapta principalement le Credo et corrigea des séquences harmoniques. La version de 1893, la « version finale » de Bruckner, constitue – dans l'édition d'Hawshaw – la part du lion de la partition utilisée dans l'enregistrement, pour

lequel le manuscrit a servi de source principale. (Tous ceux qui souhaitent approfondir le sujet spécifique des versions de la *Messe en fa mineur* devraient lire les notes explicatives de l'édition critique.)

La *Messe en fa mineur* offre la structure classique en six mouvements : Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei. Le Kyrie en trois parties (A - B - A) débute par une introduction des cordes, présentant la principale idée motivique du mouvement et de la messe toute entière – une quarte diatonique descendante, un geste plein d'humilité et de vénération. La rédemption est demandée au moyen de trois invocations. Dans la partie centrale du « Christe eleison », le soprano et les basses solos deviennent le principal point d'attention, avec leurs appels individuels de « Christe ». Les temps forts entre les solistes et le chœur sont obtenus grâce au séquençage, à la compression rythmique, au chromatisme et à une structure en dialogue, après quoi le second Kyrie conclut le mouvement, avec des forces expressives accrues. En réutilisant divers motifs dans les trois sections du Kyrie, Bruckner parvient à un « association interne » entre chaque partie.

Le Gloria est divisé en quatre sections, comme d'habitude, dont deux en do majeur encadrent celle en do mineur, « Qui tollis » :

le mouvement se conclut ensuite sur une fugue basée sur « In gloria Dei Patris ». Ce mouvement si vivement contrasté présente de vastes émotions – allant de louanges radieuses au Seigneur dans le mouvement choral totalement homophonique, avec l'introduction de « clichés » grégoriens, jusqu'aux remords du « Qui tollis », dans lequel Bruckner explore les possibilités harmoniques avec une grande expressivité. Ici, les images religieuses sont dépeintes sur un mode musical aux multiples facettes, en premier lieu grâce à l'utilisation de figures musico-rhétoriques. Le « Quoniam tu solus » qui s'ensuit est introduit par un soprano solo qui imite le « Gratias ». Finalement, la gigantesque fugue sur le texte « In gloria Dei Patris » (À la gloire de Dieu le Père) conclut l'œuvre. Un véritable tour de force pour le chœur : presque sans marquer de pause, Bruckner pourchasse le thème principal en quatre mesures tout au long du mouvement ; en inversions et strettes étroites, il présente son savoir-faire contrapunctique de plus en plus condensé, jusqu'à ce que le mouvement, s'achève, finalement, dans un unisson en triple forte.

Le début du Credo, avec sa tierce ascendante, revisite le début du Gloria. Le message central du « Credo » (Je crois) fait de ce mouvement la partie principale de la

messe. Bruckner peut ici apposer sur l'œuvre sa propre griffe et prouver qu'il est un croyant, une personne religieuse et dévote. Le mouvement lent central (« Et incarnatus est ») en Mi majeur (lié comme une médiante au Do majeur du Credo) dépeint l'incarnation de Dieu d'une façon véritablement visionnaire, sur un mode presque surnaturel. Le solo de violon encercle le chant du ténor solo de façon éthérée, au-dessus de chœurs d'instruments à vent vibrants. Le « Crucifixus » devient visiblement plus sombre, suivant le texte en détail ; le chant antiphonal de la basse solo et du chœur diminue et ralentit progressivement, pour se concentrer finalement sur le mot « passus », et s'achève sur une fioriture des trombones qui donne le frisson. Avec une force fondamentale austère dominant les figures ostinato dans les cordes, les accords des cuivres et les roulements de tambour, l'« Et resurrexit » en mi majeur déferle sur les auditeurs. Aidées par les cris de « ludicare » lancés par le chœur, des fanfares de cuivre font référence aux horreurs du Jugement dernier. La récapitulation débute à proprement parler au « Et in spiritum sanctum ». Après l'engagement pompeux envers l'église catholique (et unam sanctam Catholicam), de nouveau présenté par le chœur à l'unisson, Bruckner fait une fois encore appel à tous les moyens

contrapunctiques dans une autre fugue. Pour le texte « Et vitam venturi saeculi. Amen », il écrit une immense intensification finale. Entre chaque introduction du thème, il fait éclater deux fois par le chœur l'énorme cri de « Credo », concentrant ainsi une fois de plus l'attention sur son « Je crois » personnel.

Le Sanctus en Fa majeur « fait initialement entendre un son de sainteté et de transcendance ravie et éclairée » (Wald-Fuhrmann). Un climat doucement transfiguré prévaut, jusqu'à ce que dans le « Dominus Deus Sabaoth », le chœur à l'unisson, accompagné par de puissantes figures des cordes, sorte pour la première fois de son cadre iridescent, avant que le mouvement le plus court de la messe ne s'intensifie dans des éruptions enthousiastes dans le « pleni sunt coeli et terra » et que le soprano n'entre radieusement avec « l'Hosanna in excelsis. »

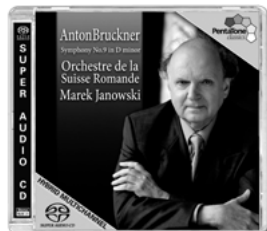
Le Benedictus débute par une mélodie au violoncelle expressive et hautement lyrique (rappelant les thèmes de chant des symphonies), de délicates figures des cordes entrelacent la « psalmodie » mystérieuse du chœur, jusqu'à parvenir à une apogée merveilleuse dans l'ascension lumineuse du soprano solo.

Le cercle conceptuel et compositionnel de l'œuvre est bouclé par l'Agnus Dei.

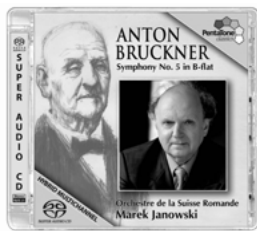
Le mouvement en fa mineur débute humblement, pour s'intensifier lentement dans les supplications du « Miserere ». La quarte descendante – déjà familière en tant que motif d'ouverture du Kyrie – devient le centre de l'activité musicale : Bruckner déploie le quatrième intervalle sous diverses formes, obtenant un effet presque frénétique. Les sections pianissimo du chœur *a cappella* alternent avec des appels à la paix presque désespérés. Le « Dona nobis pacem, » final, revenant dans la clef majeure, a un effet réconciliateur. Bruckner déploie à présent d'autres références motiviques aux mouvements précédents : la tierce diatonique ascendante du début du Credo refait surface. Et l'apogée de l'Agnus Dei est atteinte, au-dessus d'intensifications en forme de vagues : l'entrée *fortissimo* du sujet principal de la fugue du Gloria en do mineur. Le mouvement s'étend à présent en fa majeur. La messe se conclut sur la quarte descendante dans le solo de hautbois. L'appel fervent à la paix a été entendu.

Franz Steiger

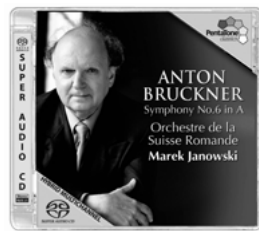
Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret



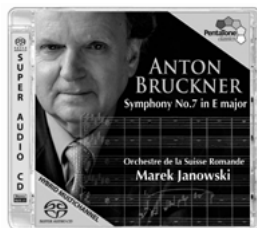
PTC 5186 030



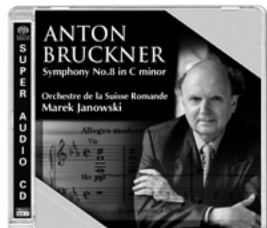
PTC 5186 351



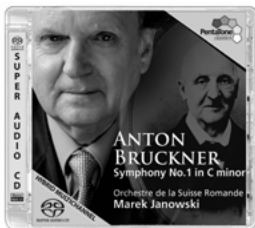
PTC 5186 354



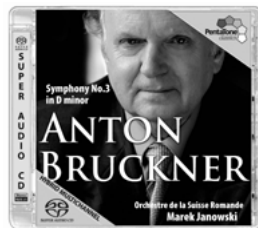
PTC 5186 370



PTC 5186 371



PTC 5186 447



PTC 5186 449

Polyhymnia
INTERNATIONAL LTD
AUDIO RECORDING & POSTPRODUCTION

Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artists to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhymnia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw.

substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrophon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SA-CD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations :

www.polyhymnia.nl



PentaTone
classics

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 501
Made in Germany