INTERNATIONALES
BRUCKNERFEST
LINZ 21
4/9–11/10

23. September 2021

Anton Bruckner, Gustav Mahler und die Romantik

DAS GROSSE ABONNEMENT I
SAISON 2021/22

BRUCKNER HAUS LINZ

Anton Bruckner, Gustav Mahler und die Romantik

Donnerstag, 23. September 2021, 19:30 Uhr
Großer Saal, Brucknerhaus Linz

Saison 2021/22 – Das Große Abonnement I
1. von 10 Konzerten im Abonnement

Programm

Anton Bruckner (1824–1896)
Sinfonie Nr. 4 (*Romantische*) Es-Dur, WAB 104 (1874, rev. 1876–78, 1880–81, 1886–88) *„Fassung 1888"*

I Ruhig bewegt (nur nicht schnell)
II Andante
III Scherzo. Bewegt – Trio. Gemächlich
IV Finale. Mäßig bewegt

– Pause –

Gustav Mahler (1860–1911)
Das klagende Lied. Sinfonische Kantate in drei Teilen für Soli, Chor und Orchester (1878–80)

I *Waldmärchen*
II *Der Spielmann*
III *Hochzeitsstück*

Konzertende ca. 22:00

Brucknerhaus-Premiere

Besetzung

Emily Magee | Sopran
Tanja Ariane Baumgartner | Mezzosopran
Attilio Glaser | Tenor
Adrian Eröd | Bariton
Solisten der St. Florianer Sängerknaben
Denny Dizdarevic | Sopran
Felix Dorninger | Sopran
Benedikt Forstner | Sopran
Moritz Bernegger | Alt
Leonhard Kopf | Alt
Markus Stumpner | Chorleiter
Tschechischer Philharmonischer Chor Brno (Brünn)
Petr Fiala | Chorleiter
Bachchor Salzburg
Christiane Büttig | Choreinstudierung
Bruckner Orchester Linz
Markus Poschner | Dirigent

BRUCKNER ORCHESTER LINZ

Brucknerhaus-Debüt

Zwischen *„Reklame“* und *„Über-Weltlichkeit“*

Interview mit Markus Poschner

Das folgende Gespräch, das ich am 4. September, also an Bruckners 197. Geburtstag, mit Markus Poschner geführt habe, ist das siebte in einer Reihe von Bruckner-Befragungen, die wir seit dem Internationalen Brucknerfest Linz 2018 immer dann auszugsweise im Programmheft abdrucken, wenn das Bruckner Orchester Linz unter der Leitung seines Chefdirigenten im Brucknerhaus Linz Werke des Namensgebers beider Institutionen zur Aufführung bringt. Das vollständige Interview wird in Kürze auf unserer Website unter brucknerhaus.at/service/nachlese zu finden sein. In der Summe wollen diese Gespräche einen von Vorurteilen möglichst freien Blick auf Anton Bruckner und seine Werke werfen und damit nicht zuletzt einem neuen Bruckner-Bild den Weg bereiten.

Jan David Schmitz: Die Sinfonie Nr. 4 (*Romantische*) Es-Dur WAB 104 ist Bruckners erste Sinfonie in einer Dur-Tonart. Sie kommt am heutigen Abend wohl erstmals im Brucknerhaus Linz in der von Benjamin M. Korstvedt 2004 herausgegeben *„Fassung 1888“* zur Aufführung, also der Letztfassung, über deren Entstehung wir noch sprechen werden. Sowohl das c-Moll als auch das d-Moll der vorangegangenen Sinfonien Bruckners hat einen eindeutigen Beethoven-Bezug, indem es an dessen Sinfonien Nr. 5 c-moll op. 67 und Nr. 9 d-moll op. 125 anknüpft. Mit Blick auf das Es-Dur der ‚Vierten‘ kann man nun aber nicht behaupten, es handele sich um die Fortsetzung von Beethovens Sinfonie Nr. 3 (*„Eroica“*) Es-Dur op. 55 mit anderen Mitteln. Ist das Es-Dur vielleicht eher eine Verbeugung vor der Sinfonie Nr. 3 (*„Rheinische“*) Es-Dur op. 97 von Schumann, hat es nicht mehr mit dem *Rheingold*-Vorspiel von Wagner zu tun als mit Beethoven?

Markus Poschner: Ich würde das schon bestätigen. Es gibt da ja diese starke Naturkonnotation, auch Bezüge zu Mozarts *Zauberflöte*. In der *„Romantischen“* steckt mit Sicherheit eine Art Sehnsucht hin zur Über-Weltlichkeit. Jedenfalls findet hier keine rein absolute Auseinandersetzung mit der Materie statt, also das, was man Bruckner gerne unterstellt, nämlich Kunst um der Kunst Willen. Es ist offensichtlich, dass er in seiner ‚Vierten‘ stark von Wagners *Rheingold*, aber auch von Hector Berlioz’ *Harold en Italie* inspiriert ist, insbesondere im zweiten Satz, in dem der berühmte Pilgermarsch aus Berlioz’ Werk seine Spuren hinterlassen hat, hört man das ganz deutlich. Darüber hinaus gibt es dann noch das von ihm selbst kolportierte Programm, also diese paar Floskeln, die er über seine Sinfonie verloren hat: eine mittelalterliche Stadt, das Horn, das den Tag begrüßt usw. Damit wird eindeutig eine Hinwendung zu etwas Neuem vollzogen. In seiner ‚Ersten‘, ‚Zweiten‘ und ‚Dritten‘, sogar in der *„Annullierten“* steht die unverkennbare Auseinandersetzung mit Beethoven, Wagner und Berlioz im Vordergrund. Die ‚Vierte‘ ist anders, sie entsteht aus einem anderen Impuls heraus. Sie ist viel lyrischer, vor allem im Vergleich zur stark polyphon geprägten ‚Fünften‘, in der Bruckner sich intensiv mit Mozarts Requiem beschäftigt und gleichzeitig seine handwerkliche Meisterschaft untermauert. Die ‚Vierte‘ hat dagegen eher etwas Pastorales, womit dann doch wiederum eine Brücke zu Beethoven erkennbar wäre, der mit seiner ‚Sechsten‘, der *„Pastorale“*, ebenfalls eine Art Ausbruch versuchte. Auch wenn man die neue Dur-Tonart Es-Dur einmal außer Acht ließe, ist die ‚Vierte‘ eine Sinfonie, die aus Bruckners frühem Schaffen herausragt und mit der er eine ganz eigene Position bezieht.

JDS: Wenn man einmal von der Aufhellung absieht, die das Es-Dur gegenüber dem d-Moll von Bruckners ‚Dritter‘ natürlicherweise mit sich bringt, ist es interessant zu beobachten, dass von diesem gern als *„Wagner-Sinfonie“* bezeichneten Vorgängerwerk, in dem die Auseinandersetzung mit Wagner tatsächlich eine große Rolle spielt, ein direkter Weg zur ‚Vierten‘ führt. Denn dort gibt es ebenfalls wieder eine ganze Reihe von Wagner-Anklängen, allen voran die Bezugnahme auf die enigmatische Akkordfolge der „Schlafharmonien“ aus der *Walküre*, nur dass diese nun viel weniger wie Zitate wirken als das zumindest in der Erstfassung der ‚Dritten‘ von 1873 noch der Fall ist. Sie sind Teil von Bruckners Stil geworden und manchmal will es mir scheinen, dass Bruckner mit der ‚Vierten‘ ganz zu sich selbst gefunden hat. Da ist die Auseinandersetzung mit Beethoven, das Sichabarbeiten am großen gattungsgeschichtlichen Vorbild abgeschlossen, und auch die Auseinandersetzung mit Wagner, dessen *„höchst bewundernder, wahrer Verehrer“* Bruckner nach eigenem Bekunden war, kann dahingehend abge-

schlossen genannt werden, dass Bruckner ihn nicht mehr zitiert, das heißt, nichts mehr entlehnt, sondern amalgamiert, also alles in den eigenen Stil, der jetzt vollständig ausgebildet ist, integriert.

MP: Was das anbelangt, bin ich sehr skeptisch. Ich habe viel darüber nachdenken müssen, wann denn Bruckner eigentlich Bruckner geworden ist. Es gibt ja zahllose Versuche, den Zeitpunkt seiner eigenen Findung exakt zu bestimmen. Ich würde ganz banal behaupten, die Frage ist hier das Problem, denn Bruckner ist immer Bruckner und die Metamorphose seines Stils ein wesentlicher Grundzug seines Schaffens. Selbst von der ‚Siebten' über die ‚Achte' zur ‚Neunten' ist noch eine gewaltige Weiterentwicklung festzustellen, eine Beobachtung, die sich sogar mit Blick auf das Fragment gebliebene Finale der ‚Neunten' machen lässt. Den Skizzen nach zu urteilen wäre dieser Satz das Kühnste geworden, was Bruckner je geschrieben hat. Deswegen ist es müßig und wenig zielführend, die früheren Sinfonien zu Vorstufen zu erklären.

JDS: Vorstufen sind sie nicht, aber sie sind Teil einer Entwicklung, die, wie jede Entwicklung, nicht geradlinig verläuft. So hat es ja beispielsweise einen Grund, auch wenn wir diesen nicht kennen, warum die ursprünglich als *„N° 2"* gezählte *„Annullierte"* von Bruckner als *„ungiltig, ganz nichtig"* aus seinem Werkkatalog ausgesondert wurde. Es gibt also Brüche in der Entwicklung, es gibt von Bruckner selbst offenbar als Rückschritt empfundene Phasen, deren kompositorische Resultate er dann häufig durch Überarbeitungen zu verbessern trachtet. Aber es bleibt eine Entwicklung und in einer solchen spielen Vorbilder immer eine größere oder geringere Rolle.

MP: Es ist auf jeden Fall eine Orientierungsphase, in der Bruckner unglaublich viel aufgesogen hat. Die ‚Dritte' beispielsweise ist ja nicht nur eine Auseinandersetzung mit Wagner, den er in deren Erstfassung vielfach wörtlich zitiert, sie ist vor allen Dingen auch eine Auseinandersetzung mit Berlioz, der in meinen Augen damals die eigentlich vorherrschende Inspiration für Bruckner war. Bruckner hatte also ganz klar seine Vorbilder, mit denen er sich auch in einem handwerklich-technischen Sinne auseinandersetzte. Gerade im Hinblick darauf ist die ‚Vierte' aber atypisch. Bei seinen bisherigen und auch den folgenden Sinfonien lassen sich ganz konkrete Werke benennen, die bei der Komposition Pate gestanden haben. Häufig sind das Beethoven-Sinfonien, bei der ‚Fünften' ist es Mozarts Requiem, bei der ‚Sechsten' ist es Beethovens ‚Siebte', deren formale Anlage und Tanzrhythmen als Modell dienen. In der ‚Vierten' gibt es dagegen keine solchen Analogien. Einzig im Trauermarsch des zweiten Satzes scheint für einen Augenblick ebenfalls Beethovens ‚Siebte' als Bezugspunkt durch. Bruckner schreibt in den ersten beiden Fassungen der Sinfonie als Tempo „Andante quasi Allegretto" vor und schlägt damit die Brücke zu Beethoven, dessen zweiter Satz die gleiche Tempoproblematik aufweist. Das bestimmende Element in der ‚Vierten' ist aber das Naturhafte, das Atmosphärische, auch die erstmalige sinfonische Beschäftigung mit einem außermusikalischen Thema. Bruckner gab diesen Weg schnell wieder auf und beließ es bei dem einen Experiment, zumindest bis zur ‚Achten'.

Anton Bruckner, Fotografie des Marienbader Ateliers von Wilhelm Jerie, 1873

JDS: Was die ‚Vierte' am offensichtlichsten von allen anderen Sinfonien Bruckners unterscheidet und, wenn man so will, einmalig macht, ist ihr Name, der tatsächlich vom Komponisten stammt und sich, im Gegensatz zu vergleichbaren, meist nur einmaligen Äußerungen über andere Sinfonien, ab 1876 auch konsequent durch seine Korrespondenz zieht. Bruckner selbst tauft die ‚Vierte' auf den Namen *Romantische*. Was ist „romantisch" und was ist „romantisch" an dieser Sinfonie?

MP: Ich glaube, der Beiname ist für ihn eine Art Entlastungstrick. Wenn man über eine Sinfonie „Die Romantische" schreibt, ist man letztlich im Phantasiereich. Man erwartet von ihrem Komponisten dann weder ein regelkonformes Statement zur Vergangenheit noch eine grundsätzliche musikgeschichtliche Positionierung im Koordinatensystem des 19. Jahrhunderts, sprich, das Verhältnis zu Wagner, zu Brahms und zu all den anderen Konkurrenten wird irrelevant. Die Bezeichnung lässt sich als ein Akt der Befreiung verstehen, allerdings nicht in dem Sinne, dass er die ‚Dritte' oder die vorangegangenen Sinfonien insgesamt überwunden, sondern eher dahingehend, dass er all sein Rüstzeug noch einmal erweitert, vertieft und in eine Form gebracht hat. Das Ergebnis ist eine eher archaische Grundstimmung, wobei vor allem der Quintruf des Horns zu Beginn etwas geradezu Konfliktfreies hat. Was für ein Gegensatz zum radikalen Phantasieren ohne eigentliches Thema in der *„Annullierten"* oder dem langsamen Satz der ‚Ersten' mit seinen Triolen, Quartolen, Quintolen, Sextolen …

JDS: … eine Augenmusik, die man nur lesend würdigen, aber nicht hörend nachvollziehen kann.

MP: Genau! Das sind richtiggehend serielle Ansätze, was Bruckner ja auch so modern macht bis auf den heutigen Tag. Wenn man an die ‚Dritte' mit ihren schwierigen Rhythmen und den praktisch unspielbaren Tempi denkt, dann ist die ‚Vierte' einfach eine ganz andere Welt, mehr Herz als Verstand sozusagen.

JDS: Um noch einmal auf den Titel der ‚Vierten' sowie die damit verbundenen und dadurch ausgelösten Assoziationen zurückzukommen: Bruckner hat zu dieser Sinfonie, bezeichnenderweise erst im Nachhinein, eine Art Programm verfasst, ohne dass dieses allerdings in sich konsistent wäre oder auf konkrete Vorstellungen im Sinne der Programmmusik schließen ließe. Trotzdem lassen sich seinen brieflichen Äußerungen immer wieder programmatische Gedanken und Aspekte entnehmen, die man noch am ehesten mit Hans-Joachim Hinrichsen unter dem Begriff eines *„alltagssprachlichen Romantik-Verständnisses"* subsumieren könnte. Da geht es hinsichtlich des Kopfsatzes um die Tagesfrühe, den Hornruf des Rathaus-Türmers und um Vogelstimmen in der Gesangsperiode, im langsamen Satz um ein Lied und Ständchen, im zweiten, später wieder ausgetauschten Finalsatz um das *„Volksfest"* und im Scherzo schließlich um die Jagd, wobei das für die *„Fassung 1878/80"* neu geschriebene Scherzo wohl der einzige Satz ist, den Bruckner schon während seiner Entstehung mit außermusikalischen Vorstellungen in Verbindung gebracht hat – *„das neue Scherzo […], welches die Jagd vorstellt, während das Trio eine Tanzweise bildet, welche den Jägern während der Mahlzeit aufgespielt wird"*, heißt es in einem Brief vom 9. Oktober 1878. All diese Äußerungen, die um Mittelalternostalgie und Naturidylle kreisen, sparen jedoch einen zentralen Bereich des Romantischen konsequent aus, und zwar das Düstere und Schauerliche, das in der ‚Vierten' aber zweifellos genauso anklingt, weshalb man doch auf den Gedanken kommen könnte, dass Bruckner diese programmatischen Hinweise gezielt in die Welt gesetzt hat, um Werbung für sein Werk zu betreiben, um es zugänglicher zu machen für ein Publikum, das mit den Klängen der Sinfonie dann möglichst konkrete Bilder verbinden sollte.

Anton Bruckner, Ölgemälde von Ferry Bératon (1859–1900), 1889

MP: Das sehe ich genauso und der Schluss liegt ja auch nahe. Aufgrund des zeitlichen Abstands und weil Bruckners Gesamtwerk sowie seine Biographie gewissermaßen als offenes Buch vor uns liegen, neigt man zwar zu philosophischen Betrachtungen, aber wahrscheinlich gibt es tatsächlich einen relativ banalen Grund dafür: Bruckner wollte Werbung machen. Das sind Erklärungsversuche einerseits, das sind Steigbügelhalter, um den Zugang zu erleichtern und auch eine gewisse Einfachheit zu suggerieren. Man darf dabei nicht vergessen, dass Bruckner nach der Uraufführung der ‚Dritten' am 16. Dezember 1877, die zu spielen die Wiener Philharmoniker ab Herbst 1874 zunächst dreimal abgelehnt hatten, am Tiefpunkt seiner eigentlich noch jungen Karriere als Sinfoniker angekommen war. Da tat Reklame durchaus Not!

JDS: Das würde im Übrigen auch erklären, warum Bruckner die Erstfassung der ‚Vierten' von 1874 nie zur Diskussion gestellt hat, sondern das Werk erst einmal einer tiefgreifenden Überarbeitung unterzog, in deren Verlauf er Scherzo und Finale sogar vollständig neu komponierte, bevor es am 20. Februar 1881 zur Uraufführung durch die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Hans Richter kam, die immerhin einen Achtungserfolg brachte. Überhaupt gibt es von keiner Sinfonie Bruckners so viele verschiedene Fassungen und auch so viele später wieder ausgesonderte Einzelsätze. Man braucht fast eine tabellarische Übersicht, um sich zu verdeutlichen, wann welche Fassung entstanden ist und welche Sätze darin enthalten waren.

Durch alle Fassungsstadien hindurch lässt sich dabei beobachten, wie Bruckner dem Publikum einerseits durch die Vorgaukelung eines Programms den Zugang zu seiner Sinfonie erleichtern will, sich andererseits aber mit dem Titel *Romantische* selbst einen Freibrief ausstellt, der ihm eine größere Ungebundenheit sichert und weniger Rückbindung an die Tradition abnötigt. Gleichzeitig setzt er in der ‚Vierten' zum ersten Mal etwas ins Werk, das charakteristisch wird für alle seine folgenden Gattungsbeiträge: Das erste Thema wird zum Thema der gesamten Sinfonie. Es ist dies ein Verfahren, das wieder eindeutig auf Beethoven zurückverweist und bei dem aus einem Nukleus, in der ‚Vierten' aus dem über einem Streichertremolo vorgetragenen Hornruf des Beginns, alles Weitere entsteht. Große Freiheit und strenge Komposition im wahrsten Sinne des Wortes gehen hier also auf faszinierende Weise Hand in Hand.

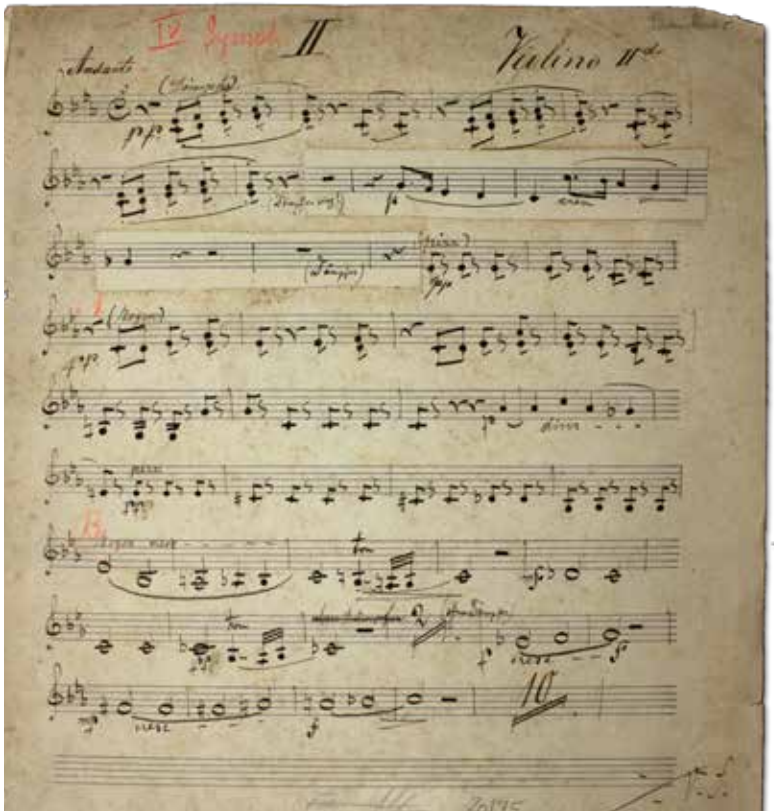
MP: Ein initiales Streichertremolo kommt in der ‚Vierten' übrigens erstmals vor, zumindest in der Eröffnungsgruppe. Der klangliche Effekt am Anfang der ‚Zweiten' ist zwar ähnlich, dort sind die Noten der Violinen und Bratschen aber noch metrisiert. Das Tremolo, vor allem in der *„Fassung 1878/80"*, ist ein Hinweis auf eine gewisse metrische Freiheit, die, wenn man so will, ein ‚romantischeres' Musizieren erlaubt. Im Vergleich dazu ist etwa zu Beginn der ‚Dritten' mit ihrer geradezu seriellen Kompositionsweise alles determiniert, alles in exakter Relation zueinander, alle Notenwerte sind auf einmal, verteilt auf die Stimmgruppen, von Anfang an existent. In der ‚Vierten' dagegen herrscht Freiheit. Die Hornistin oder der Hornist kann sich ganz auf den Klang konzentrieren, denn es gibt kaum eine vertikale Verknüpfung. Man hat vielleicht einen Puls, aber kein wirkliches Metrum, was den Raum schafft für individuelle Agogik – und das ist neu!

JDS: **Der überwältigende Effekt dieses Beginns dürfte nicht unwesentlich dazu beigetragen haben, dass die ‚Vierte' so populär geworden ist. Da entsteht eine ganze Welt scheinbar aus dem Nichts und …**

MP: … zieht einen förmlich hinein mit dem typischen Bruckner-Rhythmus, also dem Neben- und/oder Übereinander von Duolen und Triolen, von Zweier- und Dreierbildungen, der dann auch zum Nukleus, fast schon zum Leitmotiv für die ‚Vierte' wird. Das ist tatsächlich eine neue Entwicklungsstufe, eine neue Idee, die sich gut mit dem Begriff „romantisch" verbinden lässt. Der Begriff dient nicht nur zur rückwirkenden Bebilderung und Trivialisierung der geschriebenen Musik, damit die Leute keine Angst vor „Gelehrtenmusik" haben müssen, ein Vorwurf, dem Bruckner sich immer wieder ausgesetzt sah, sondern er hat handwerkliche, kompositionstechnische Konsequenzen und wirkt sich bis in die Struktur des Werkes hinein als neuer Ansatz aus.

JDS: Es wird spannend sein zu hören, wie zur selben Zeit ein ganz junger Komponist, der damals noch am Beginn seiner Laufbahn stand, Gustav Mahler, mit seinem *Klagenden Lied* das Romantische in Töne fasst. Diese sinfonische Kantate erzählt eine märchenhafte Schauergeschichte und ist zeitgleich mit der *„Fassung 1878/80"* der *Romantischen* von Bruckner entstanden. Die Kombination der beiden Werke wird ein schönes Panorama auffächern und einen Eindruck davon vermitteln, was Ende der 1870er-Jahre „romantisch" war in der Musik. Gleichwohl kommt ja gar

nicht die Zweitfassung der ‚Vierten', die heute die meistgespielte Version der Sinfonie ist, zur Aufführung, sondern die Letztfassung von 1888, was wiederum etwas mit dem Thema des Internationalen Brucknerfestes Linz 2021 zu tun hat, das „Mutige Impulse – Bruckner und seine Schüler*innen" lautet. Da diese dritte Fassung für lange Zeit die einzige war, die gedruckt vorlag, kam sie auch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts als einzige flächendeckend zur Aufführung. Der *„Fassung 1888"* verdankt die ‚Vierte' ihre Popularität, doch ist sie zunehmend in Verruf geraten. Wie es dazu kam, ist eine interessante Geschichte, die zudem viel beiträgt zum Thema des heurigen Brucknerfestes. An der Entstehung dieser Fassung waren nämlich Schüler von Bruckner entscheidend beteiligt, und zwar Ferdinand Löwe sowie die Brüder Josef und Franz Schalk. Das allein hat schon dazu geführt, dass die Fassung in Misskredit gebracht wurde, denn Bruckner hatte etwas getan, was mit der Idee des Originalgenies und der im Übrigen „romantischen" Vorstellung vom genialen Künstler, die das 19. Jahrhundert prägte, vollkommen unvereinbar war. Er hatte sein Werk aus der Hand gegeben und in diesem Fall Ferdinand Löwe mit dessen Uminstrumentierung betraut, mit Kürzungen und einer weitreichenden Revision. Lange hat man geglaubt, die Schüler hätten alle Änderungen hinter Bruckners Rücken vorgenommen und sie dann, sozusagen in einer Nacht- und Nebelaktion, in die Druckplatten für den Erstdruck hineingeschmuggelt, was, wie man heute weiß, nicht stimmt. Bruckner hat die Druckfahnen akribisch durchgesehen und die Vorschläge der Schüler mit diesen mutmaßlich besprochen, jedenfalls hat er sie nur teilweise angenommen, teilweise aber auch wieder verworfen. Was macht es so interessant, mit der Fassung einer Bruckner-Sinfonie ins Rennen zu gehen, die nicht zu hundert Prozent von Bruckner stammt?

MP: Die *„Fassung 1888"* der ‚Vierten' umgibt nach wie vor ein großes Geheimnis, weil wir die Umstände ihrer Entstehung noch immer nicht ganz durchschauen. Neben Ferdinand Löwe und den Brüdern Schalk, die federführend an der Revision beteiligt waren, ist auch Felix Mottl zu nennen, auf den der große Strich im letzten Satz zurückgeht. Wie man heute weiß, hat Bruckner die Drucklegung dieser Fassung persönlich überwacht, hätte also auch jede von ihm nicht gewünschte Änderung wieder rückgängig machen können. Die *„Fassung 1888"* unterscheidet sich dabei ganz erheblich von der heute bekanntesten *„Fassung 1878/80"*, daher bin ich sehr gespannt darauf, zumal ich sie mit dem Bruckner Orchester Linz zum ersten Mal dirigiere. Man hat es beinahe mit einer völlig anderen Sinfonie zu tun: der neue Übergang ins Trio, die gekürzte Da-capo-Fassung des Scherzos, dann das Finale mit der Auslassung der großen Es-Dur-Apotheose usw. Noch viel wichtiger und entscheidender ist aber, dass in der *„Fassung 1888"* weite Teile der Phrasierung und Artikulation geändert wurden. Außerdem ist der ganze Blechbläserapparat konsequent herunterreguliert, was zur Folge hat, dass die dynamische Palette viel geschmeidiger wirkt. An diesem Punkt komme ich ein wenig ins Stocken, weil im Grunde all das hier fehlt, wofür ich und wir alle wahrscheinlich Bruckner so bewundern, dieses Archaische, dieses Holzschnittartige, die klare Abgrenzung von Wagners ‚schwimmendem' Satz und die dadurch bedingte Entfernung zum Zeitgeschmack, die beispielsweise das Faszinierende an der Urfassung der ‚Dritten' von 1873 ist. Da staubt es, faucht es und funkt es, das ist ein wirklicher Monolith in dieser Zeit. Die Virtuosität hatten andere Komponisten auch, aber die Urgewalt, gerade was den Einsatz der Blechbläser anbelangt, die ist singulär. Hier wird Bruckner richtig greif- und sichtbar.

Beginn des Andantes der Sinfonie Nr. 4 Es-Dur in der 2. Violinstimme. Abschrift von Josef Schalk, vermutlich für die Erstaufführung der *„Fassung 1888"* am 22. Jänner 1888 im Großen Musikvereinssaal in Wien

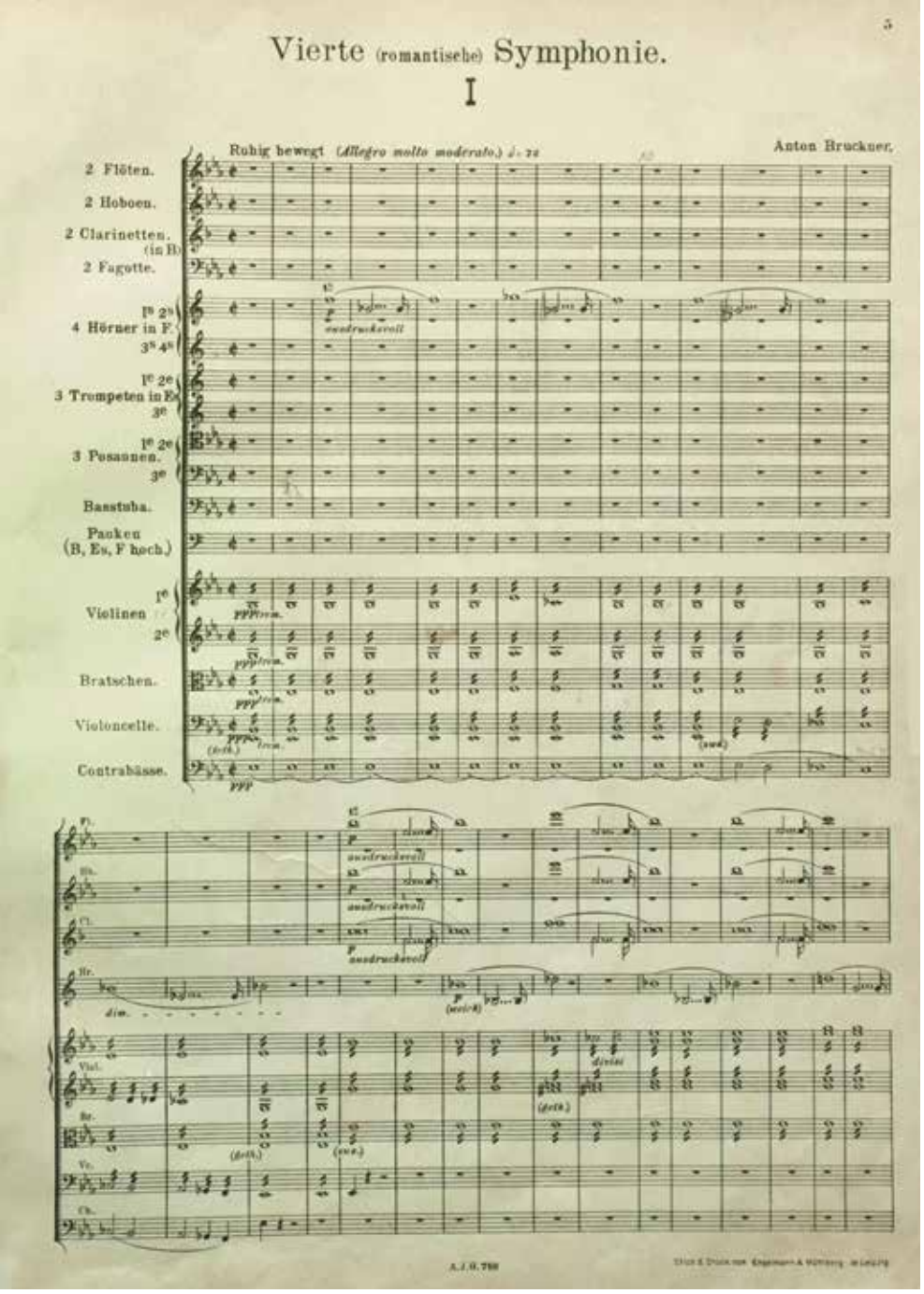
Man muss sich immer wieder klarmachen, dass die ‚Vierte' bis zur Erstveröffentlichung der *„Fassung 1878/80"* im Jahre 1936 nur in der 1889/90 bei Gutmann in Wien gedruckten *„Fassung 1888"* gespielt wurde. Erst seit die *„Fassung 1878/80"* ihren Siegeszug angetreten hat und unglaublich populär geworden ist, erscheint die weicher und lyrischer gestaltete Letztfassung der ‚Vierten' im Vergleich geradezu atypisch, denn das archaische Moment ist darin kaum noch zu finden, insbesondere im Finale mit seinen großen Unisono-Stellen, diesen unfassbaren, monumentalen Themenausbrüchen, die man an der ‚Dritten', aber auch an der ‚Ersten' und der *„Annullierten"* so bewundert. All das ist hier sehr abgeschwächt und abgemildert zugunsten einer Klanglichkeit, die dem Bild vom „Romantischen" und dem Zeitgeschmack der späten 1880er-Jahre entspricht. Man entfernt sich also mit dieser *„Fassung 1888"* der ‚Vierten' sehr weit von einem mir persönlich lieb gewonnenen Bild und auch von einer spezifischen Haltung, die Bruckner gerade in den 1870er-Jahren hatte.

JDS: Umgekehrt liegt darin aber doch auch ein gewisser Reiz, um jetzt einmal bei den puren Äußerlichkeiten der Besetzung zu bleiben, die natürlich klangliche Auswirkungen haben. Was hatte es mit den Schülern für endlose Debatten über den Beckenschlag im Adagio der ‚Siebten' gegeben und jetzt, in der dritten Fassung der ‚Vierten', kommt auf einmal im Finale das Becken nicht nur einmal, sondern fast muss man sagen durchgehend zum Einsatz. Als wäre das nicht genug, taucht in den beiden letzten Sätzen der ‚Vierten' plötzlich eine Piccoloflöte auf, die es vorher in einer Bruckner-Sinfonie nie gab und die einfach nicht zu seinem Instrumentarium gehörte. Die Frage ist nun, wie interpretiert man das, wie gewichtet und wie wertet man es? Sind das Dinge, die er sich von seinen Schülern hat aufschwatzen lassen, oder sind das Entscheidungen, die er nach Diskussionen mit ihnen und gemeinsamen Überlegungen getroffen hat? Denn man muss sich natürlich schon fragen, wie wahrscheinlich es ist, dass ein Komponist, selbst wenn man ihn, wie das Bruckner-Klischee es partout will, als chronisch unsicher und mit mangelndem Selbstvertrauen ausgestattet beschreibt, wofür nach dem Triumphzug der ‚Siebten' eigentlich überhaupt kein Anlass mehr bestand, dass solch ein Komponist klanglos mitansieht, wie auf einmal eine Piccoloflöte in einer seiner Sinfonien eingesetzt wird und wie große Striche in deren Finalsatz vorgenommen werden.

MP: Ich glaube, man würde Bruckner doch arg unterschätzen, wenn man denkt, er wäre so naiv und so leicht zu beeinflussen gewesen, dass er sich in solchen Dingen etwas habe aufschwatzen lassen. Trotz all seiner gewissermaßen aktenkundigen Unbeholfenheit und Unsicherheit halte ich das für vollkommen ausgeschlossen. Als die *„Fassung 1888"* der ‚Vierten' entstand, war ihm außerdem der Durchbruch als Sinfoniker bereits gelungen, lag die Zeit der Rückschläge und Misserfolge längst hinter ihm. Bruckner geht mit seinen Sinfonien von Anfang an einen eigenen Weg, zu dem das Festhalten am Schubert'schen Orchester gehört. Bei aller Bewunderung für Wagner und Berlioz, bei aller Vertrautheit mit der Klangwelt ihrer Werke übernimmt er also nicht das Instrumentarium dieser Komponisten, obwohl das für ihn eigentlich ein Leichtes gewesen wäre. Er hat dem lange widerstanden, vermutlich aus der Überzeugung heraus, dass das nicht sein Weg ist. Trotzdem stand Bruckner natürlich nicht außerhalb der musikgeschichtlichen Ereignisse und Entwicklungen. Er wird gewiss beständig mit sich gerungen haben, ob er eine Basstuba, die Wagnertuben oder Harfen in seinen Sinfonien einsetzen soll und irgendwann hat er sie ja dann doch hereingeholt in sein Orchester.

JDS: Das war allerdings ein langer Prozess, der sich nur in ganz kleinen Schritten vollzog. Für die zweite Fassung der ‚Vierten' kommt beispielsweise die Basstuba hinzu, die Wagnertuben setzt Bruckner dagegen erst in der ‚Siebten' ein, wo er sie gewissermaßen zwingend benötigt, um nach Wagners Tod den Trauergesang *„zum Andenken an den Hochseligen, heißgeliebten unsterblichen Meister"* anzustimmen. Die Erweiterung des Instrumentariums trägt bei Bruckner außerdem stets Züge des Experimentellen. So kommen etwa die Harfen nur ein einziges Mal vor, in der ‚Achten' und auch dort nur im Adagio sowie im Trio der *„Fassung 1890"*. In der ‚Neunten' sind sie dann schon nicht mehr vorgesehen. Das heißt, das Experiment wird gegebenenfalls abgebrochen und das Instrument wieder aus der Orchesterbesetzung gestrichen.

MP: Daran sieht man, was ich übrigens immer wieder faszinierend finde, dass Bruckner nichts auf Äußerlichkeiten gab, ihn jene Form des ‚Make-ups' für ein Orchester einfach nicht interessierte, die man damals gerne mit den verschiedensten Modeinstrumenten betrieb, Berlioz etwa mit der Wiederentdeckung der Ophikleide, Wagner mit den Ambossen, Mahler mit Kuhglocken oder Mandolinen. Obwohl es sicher sehr verführerisch ge-



Beginn des Kopfsatzes der Sinfonie Nr. 4 Es-Dur
im Erstdruck des Wiener Verlages Albert J. Gutmann, 1889/90

wesen sein muss, sich eines solchen angesagten Instrumentariums zu bedienen, da es Aufmerksamkeit garantierte und Erfolg versprach und man zudem suggerieren konnte, anders zu sein, widersteht Bruckner dem konsequent. Der punktuelle Einsatz der Harfen, der Einsatz der Wagnertuben, das hat bei ihm alles einen tieferen Sinn. Die Instrumentierung ist für Bruckner grundsätzlich mit dem Inhalt verknüpft, mit einer Vision und nicht zuletzt mit seiner Vorstellung vom Beruf des Komponisten. Bruckner verstand sich immer auch als Handwerker, was gerade in der ‚Fünften' deutlich zum Ausdruck kommt, aber auch in der ‚Sechsten' seinen Niederschlag findet. Da ist Bruckner ein Entwickler, ein Avantgardist, ein Könner durch und durch, der es gar nicht nötig hatte, seine Sinfonien mit Hilfe eines erweiterten Instrumentariums aufzupeppen.

JDS: Gerade die Tatsache, dass Bruckners Fokus wesentlich auf dem Handwerk des Komponierens lag, erlaubte es ihm wohl, die Revision einer Sinfonie nach Art des Werkstattprinzips vorzunehmen und einem Schüler den einen Satz zu geben, einem anderen Schüler einen weiteren und so fort.

MP: Wie bei den großen Malern.

JDS: Genau! Wie in einer Werkstatt, in der der Meister am Ende noch einmal alles kontrolliert und dem Gemälde den letzten Schliff gibt, bevor er es am Schluss mit seinem Namen signiert, in der aber die Schüler ihren Anteil haben an dem, was gemalt wird. Das ist immer wieder faszinierend, denn wir reden hier über einen Komponisten des 19. Jahrhunderts und nicht über einen Maler der Renaissance oder über einen Künstler des 20. Jahrhunderts, wir reden über jemanden, der zur Zeit des Geniekults und der Idee des Originalgenies groß geworden ist und der bei aller hermetischen Abgeschlossenheit und ‚Ausgerechnetheit' seiner Kompositionen, bei aller Formstrenge trotzdem imstande war, in dieser Zeit so etwas wie ein offenes Kunstwerk zu schaffen, das aus seiner Sicht in ganz unterschiedlichen Gestalten seine Daseinsberechtigung hatte.

MP: Das stimmt, wobei ich glaube, dass er sich bei alldem nicht die Butter vom Brot hat nehmen lassen. Ich finde es dennoch ein durchaus treffendes Bild, hier den Begriff „Werkstatt" zu verwenden. Es wäre in diesem Zusammenhang übrigens interessant, einmal nachzuforschen, inwieweit

bei der Mitarbeit der Brüder Schalk und Ferdinand Löwes deren Rolle als Interpreten der Bruckner'schen Musik hineingespielt hat, denn gerade im 19. Jahrhundert war ein Dirigent immer auch Bearbeiter, man denke nur an Wagner oder Mahler, die beide Beethovens Sinfonien für ihre Zwecke ‚eingerichtet' haben. Es war keine außergewöhnliche Sache, sondern der Normalfall, dass man ein Werk für eine Aufführung bearbeitete, zumal es damals die unterschiedlichsten Arten von Orchestern gab, in denen ja Profis und Amateure immer zusammen spielten. Da musste man beinahe für jede Aufführung Änderungen oder Anpassungen vornehmen. Für uns Heutige ist das schwer zu verstehen, wenn wir hören, da haben andere mitgearbeitet oder etwas bearbeitet, dann läuten gleich alle Alarmglocken. Trotzdem bin ich überzeugt davon, dass die *„Fassung 1888"* der ‚Vierten' den Intentionen des Komponisten entspricht. Nehmen wir als Beispiel die Kürzung von Felix Mottl im Finalsatz: Dieser Strich hatte eine aufführungspraktische Geschichte und der Erfolg hat der Praxis recht gegeben, weshalb Bruckner sich schlussendlich auch darauf eingelassen und damit einverstanden erklärt haben dürfte.

JDS: Den Unterschied macht die Autorisierung. Dass beispielsweise Brahms einem Schüler, den er ohnehin, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht hatte, eine seiner Sinfonien hinlegt und ihn bittet, sie umzuinstrumentieren oder Kürzungsvorschläge zu machen, kann man sich doch beim besten Willen nicht vorstellen. Wenn ein Werk einmal in der Welt war, wurde es natürlich für Aufführungen eingerichtet, das war die gängige Praxis und das ist den Bruckner-Sinfonien ebenfalls widerfahren, so unter anderem durch Mahler, der übrigens auch die ‚Vierte' bearbeitet hat. Aber all das waren Eingriffe ohne jede Autorisierung. Im Fall der *„Fassung 1888"* von Bruckners ‚Vierter' liegen die Dinge anders, denn sie ist zweifellos vom Komponisten autorisiert worden. Die Frage, auf welcher Grundlage diese Autorisierung zustande gekommen ist, ob Bruckner sich etwa durch den Erfolg bei einer Aufführung von Strichen hat überzeugen lassen oder die Revision der Sinfonie insgesamt eine Art Gemeinschaftsproduktion mit den Schülern war, bleibt allerdings offen.

MP: Es ist vielleicht sogar eine grundsätzliche Sache: Jede Interpretin und jeder Interpret, jede Hörerin und jeder Hörer sieht und liest unweigerlich etwas anderes aus den Kunstwerken heraus, gerade in der Musik, die ja nicht gegenständlich ist, sondern ausschließlich über Noten als Chiffren, über diesen doch sehr unpräzisen Code vermittelt wird, der als geheimnisvolle Wand zwischen uns und der eigentlichen Intention der Komponistin oder des Komponisten steht. Einen solchen Notentext mussten auch alle Jünger, Freunde und Berater Bruckners sowie seine ganze Umgebung erst einmal interpretieren. Wir kommen also aus dem Dilemma, vor das uns die verschiedenen Fassungen der ‚Vierten' stellen, nicht heraus. Faszinierend an der *„Fassung 1888"* ist, dass sie fraglos autorisiert und eben nicht das Ergebnis einer Übervorteilung war, sondern ganz klar von Bruckner legitimierte wurde. Das ist deswegen von besonderem Interesse, weil diese dritte Fassung so denkbar weit entfernt ist von den beiden vorangegangenen. Damit dreht man sich notwendigerweise im Kreis, wenn man sich auf die Suche nach einer ‚gültigen' Version der ‚Vierten' macht. Am Anfang unseres Gesprächs ging es um die Frage, wann Bruckner zu Bruckner geworden ist, eine Frage, mit der wir uns letztlich immer nur selbst ein Bein stellen. Man hat es, je nach Gewichtung der Revisionsstufen, mit drei, dreieinhalb, vier oder sogar noch mehr Fassungen der ‚Vierten' zu tun und jede erzählt eine andere Geschichte. Alle sind von Bruckner und führen uns doch auf ganz verschiedene Spuren. Und das Schöne ist, dass sich daran nie etwas ändern wird.

„ein wahres Schmerzenskind“

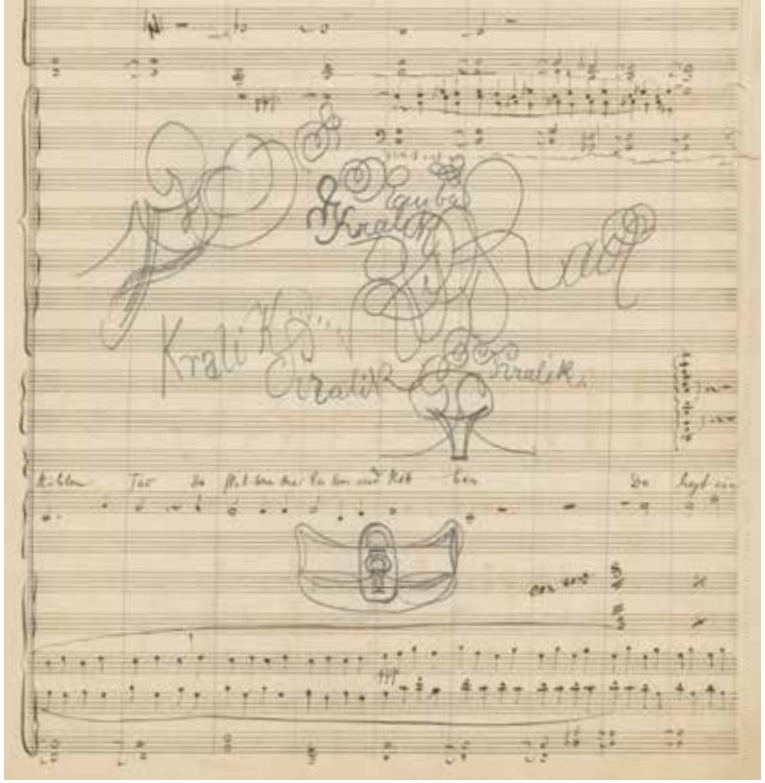
DAS KLAGENDE LIED

Schon bald nach Beginn seiner Studienzeit am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wo er vom September 1875 bis Juli 1878 die Fächer Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition und Musikgeschichte belegte, wurde Gustav Mahler, wie unter anderem seine Studienkollegen Hans Rott und Hugo Wolf, vom „Wagner-Fieber“ gepackt, das nicht zuletzt durch die vom Komponisten selbst überwachte Neueinstudierung des *Tannhäuser* an der Wiener Hofoper am 22. November 1875 die ganze Stadt erfasst hatte. *„Ich bin durch die Musik dieses großen Meisters ganz außer mir gekommen und bin ein Wagnerianer geworden“*, schrieb etwa Wolf am Tag nach der Premiere an seine Eltern und auch Mahler zeigte sich von Wagners Vision der *„Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke“*, wie sie dieser in seiner 1850 in Leipzig veröffentlichten Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* propagiert hatte und in seinen Opern verwirklichte, beeindruckt. Hatte er sich zuvor nahezu ausschließlich mit instrumentalen Formen beschäftigt, so entwickelte er, angeregt durch Wagner, schon bald ambitionierte Opernpläne. Um 1875 arbeitete er gemeinsam mit seinem ehemaligen Schulkameraden Josef Steiner an einem Bühnenwerk mit dem Titel *Herzog Ernst von Schwaben* und verfasste wohl vor 1878 auf Grundlage des gleichnamigen zweiten Teils von Franz Grillparzers Dramen-Trilogie *Das goldene Vließ* ein Libretto zu einer geplanten Oper *Die Argonauten*, wobei er nicht über die Komposition einer heute verschollenen Ouvertüre hinausgelangte, mit der er sich 1878 ohne Erfolg um den Preis der Beethoven-Kompositionsstiftung des Wiener Konservatoriums bewarb. Im selben Jahr, während er sich auf Anregung Hugo Wolfs mit der Konzeption einer, später verworfenen, Oper *Rübezahl* beschäftigte, reifte in ihm die Idee, das Prinzip des Epischen und Dramatischen jenseits der Opernbühne zu verwirklichen: Seine **sinfonische Kantate *Das klagende Lied*** war geboren.

Gustav Mahler, anonyme Fotografie, 1881

Für den selbstverfassten Text, den er im März 1878 zunächst unter dem Titel *Ballade vom blonden und braunen Rittersmann* fertigstellte, griff Mahler, vermutlich unterstützt durch den befreundeten Schriftsteller und ‚Mythenexperten‘ Richard Kralik – den älteren Bruder von Mahlers Studienkollegin Mathilde Kralik von Meyrswalden –, auf verschiedene literarische Vorlagen zurück. Neben Ludwig Bechsteins Märchen *Das klagende Lied*, der gleichnamigen Ballade von Martin Greif sowie Emanuel Geibels vier Balladen *Vom Pagen und der Königstochter* entnahm er den zentralen Handlungsstrang dabei dem Märchen *Der singende Knochen* der Brüder Grimm – das Motiv der „roten Blume“ entstammt wiederum dem Grimm’schen Märchen *Jorinde und Joringel*. Kaum hatte er die im Herbst 1879 begonnene Komposition am 1. November des folgenden Jahres abgeschlossen, schrieb Mahler an seinen Jugendfreund Emil Freund: *„Mein Märchenspiel ist endlich vollendet – ein wahres Schmerzenskind, an dem ich schon über ein Jahr arbeite. – Dafür ist es aber etwas Rechtes geworden.“* Nachdem er sich 1881 mit seiner Partitur, erneut vergebens, um den ‚Beethoven-Preis‘ beworben hatte, versuchte er in den nächsten Jahren mehrmals, sein Werk zur Aufführung zu bringen, was ihm jedoch nicht gelang.

„Mein erstes Werk, in dem ich mich als ‚Mahler‘ gefunden, ist ein ‚Märchen‘ für Chor, Soli u[nd] Orchester: ‚Das klagende Lied‘! Dieses Werk bezeichne ich als Op. I.“

Aus einem Brief Mahlers an den befreundeten Musikkritiker Max Marschalk vom 4. Dezember 1896

Partitur der Urfassung des zweiten Teils von *Das klagende Lied* (*Der Spielmann*) in Mahlers Handschrift, der im Notenbild nachträglich mehrmals den Namen *„Kralik"* notierte, eventuell mit Bezug auf einen Austausch mit Richard Kralik, 1880

Da Mahler einen der Hauptgründe für das Nichtzustandekommen einer Aufführung in den enormen Dimensionen der Besetzung seines Werkes erkannte – so verlangt die Erstfassung neben großem Orchester einschließlich sechs (!) Harfen, Fernorchester und gemischtem Chor insgesamt elf Gesangssolist*innen –, unterzog er die Partitur in der zweiten Hälfte des Jahres 1893 einer tiefgreifenden Revision, im Zuge derer er den kompletten ersten Teil (*Waldmärchen*) tilgte, die Anzahl der Solostimmen auf vier sowie jene der Harfen auf zwei beschränkte und den Einsatz des Fernorchesters im dritten Teil (*Hochzeitsstück*) strich. Doch erst nachdem er 1897 zum Direktor der Wiener Hofoper berufen worden war, konnte er mit dem Musikverleger Josef Weinberger, der in rascher Folge Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*, die Sinfonien Nr. 1, 2 und 3 sowie *Das klagende Lied* veröffentlichte, einen Propagator für seine Kompositionen finden. In einer für die Drucklegung nochmals überarbeiteten Fassung, bei der er unter anderem das Fernorchester wieder einfügte, dirigierte Mahler die Uraufführung des *Klagenden Liedes* am 17. Februar 1901 mit dem k. k. Hofopern-Orchester und der Wiener Singakademie im Großen Musikvereinssaal, die vom Publikum frenetisch bejubelt wurde, bei der Wiener Kritik jedoch auf geteiltes Echo stieß. Es war die erste und blieb die einzige Uraufführung eines seiner Werke in Wien.

I *Waldmärchen*

Eine schöne, stolze Königin verschmäht alle Männer und verspricht nur demjenigen ihre Hand, der ihr eine seltene rote Blume aus dem Wald zu bringen vermag. Zwei Brüder, ein junger, blonder von sanftem Charakter und ein älterer, braunhaariger von jähzorniger Natur, schicken sich an, die Blume zu finden. Der Jüngere entdeckt sie schließlich bei einer Weide, steckt sie an seinen Hut und schläft im Schatten des Baumes ein. Als der Ältere ihn dort liegen sieht, erschlägt er ihn mit seinem Schwert, nimmt die Blume an sich und eilt zum Schloss der Königin.

II *Der Spielmann*

Ein Spielmann findet unter einer Weide einen Knochen, aus dem er sich eine Flöte schnitzt. Als er darauf zu spielen beginnt, ertönt ein trauriger Gesang, der von der roten Blume und dem Brudermord erzählt. Der Spielmann zieht mit seinem klagenden Lied durch die Lande bis hin zum Schloss, wo an diesem Tag die Hochzeit der Königin mit dem älteren Bruder stattfinden soll.

III *Hochzeitsstück*

Als der Spielmann den bleichen, von Gewissensbissen geplagten älteren Bruder inmitten der Hochzeitsgesellschaft erkennt, erklingt erneut der anklagende Gesang der Flöte. Der entsetzte Bruder entreißt dem Spielmann die Flöte und setzt sie selbst an die Lippen. Da ertönt die Stimme des Ermordeten noch lauter und verkündet die grausige Wahrheit: Die Knochenflöte ist aus dem Gebein des jüngeren Bruders geschnitzt, den der ältere erschlug. Der Mörder sinkt zu Boden. Die Hochzeitsgäste fliehen, ehe das Schloss in sich zusammenstürzt.

Andreas Meier

Gesangstexte

Gustav Mahler (1860–1911)
Das klagende Lied
Text: Gustav Mahler

I Waldmärchen

Es war eine stolze Königin,
gar lieblich ohne Maßen,
kein Ritter stand nach ihrem Sinn,
sie wollt' sie alle hassen.

Chor
O weh! Du wonnigliches Weib!
Wem blühet wol dein süßer Leib!?

Bariton-Solo
Im Wald eine rothe Blume stand,
ach so schön wie die Königinne,
Tenor-Soli 1 & 2
welch' Rittersmann die Blume fand,
der konnt' die Frau gewinnen!

Chor
O weh! Du stolze Königin!
Wann bricht er wol, dein stolzer Sinn!?

Tenor-Solo
Zwei Brüder zogen zum Walde hin,
sie wollten die Blume suchen,
der Eine hold und von mildem Sinn,
Bariton-Solo
der And're konnte nur fluchen.

Chor
O Ritter, schlimmer Ritter mein!
O ließest du das Fluchen sein, das Fluchen!

Als sie so zogen eine Weil',
da kamen sie zum Scheiden.
Bass-Soli 1 & 2 + Tenor-Solo | Chor
Das war ein Suchen nun in Eil'
im Wald und auf der Haiden!

Sopran-Solo + Chor
Ihr Brüder mein, im schnellen Lauf,
wer findet wol die Blume? Die Blume.

Chor
Der Junge zieht durch Wald und Haid',
er braucht nicht lang zu geh'n.
Soli
Bald sieht er von ferne bei der Weid'
Chor
die rothe Blume steh'n.

Die hat er auf den Hut gesteckt
und dann zur Ruhe sich hingestreckt.
Zur Ruh'! Zur Ruhe.

Der And're zieht im wilden Hang,
umsonst durchsucht er die Haide.
Sopran-Solo
Und als der Abend herniedersank,
da kommt er zur grünen Weide.

O weh, wen er dort schlafend fand,
die Blume am Hut am grünen Band!

Du wonnigliche Nachtigall!
Du wonnigliche Nachtigall
und Rothkehlchen hinter der Hecken,
wollt ihr mit eurem süßen Schall
den armen Ritter erwecken!

Du rothe Blume hinter'm Hut,
du blinkst und glänzest ja wie Blut!

Chor
Ein Auge blickt in wilder Freud',
dess' Schein hat nicht gelogen,
ein Schwert von Stahl glänzt ihm zur Seit',
das hat er nun gezogen, das Schwert von Stahl!

Der Alte lacht unter'm Weidenbaum, der Alte!
Alt-Solo
Der Junge lächelt wie im Traum.

Ihr Blumen, was seid ihr vom Thau so schwer?
Mir scheint, das sind gar Thränen!
Ihr Winde, was weht ihr so traurig daher,
was will euer Raunen und Wähnen?

Chor
Im Wald, auf der grünen Haide,
da steht eine alte Weide.

II Der Spielmann

Alt-Solo
Beim Weidenbaum im kühlen Tann,
da flattern die Eulen und Raben,
da liegt ein blonder Rittersmann
unter Blättern und Blüthen vergraben.

Bariton-Solo
Dort ist's so lind und voll von Duft,
als gieng ein Weinen durch die Luft.
+ Alt-Soli 1 & 2
O Leide weh, o Leide.

Sopran-Solo
Ein Spielmann zog einst des Weges vorbei,
Alt-Solo
da sah er ein Knöchlein blitzen.
Er hob es auf, es war nicht schwer,
wollt' sich eine Flöte d'raus schnitzen!

Chor
O Spielmann, lieber Spielmann mein!
O ließest du das Flöten sein.
Sopran-Soli 1 & 2
O Leide weh, o Leide!

Tenor-Solo
Der Spielmann setzt die Flöte an
und läßt sie laut erklingen.
Alt-Solo
O Wunder, was nun da begann!
welch seltsam traurig Singen!

Sopran-Solo
Es klingt so traurig und doch so schön,
wer's hört, der möchte weinen geh'n.
Chor
O Leide, Leide weh!

Knabenalt
Ach Spielmann, lieber Spielmann mein,
das muß ich dir nun klagen.
Um ein schönfarbig Blümelein
hat mich mein Bruder erschlagen.

Im Walde bleicht mein junger Leib,
mein Bruder freit ein wonnig Weib!

Chor
Der Spielmann ziehet in die Weit',
läßt's überall erklingen.
+ Alt-Solo
Ach weh, ach weh, ihr lieben Leut',
Alt-Solo
was soll denn euch mein Singen!?
Chor
Weh! Weh! Weh! Weh!

Hinauf muß ich zu des Königs Saal,
hinauf zu des Königs holdem Gemahl.
Was soll denn euch mein Klagen.
O Leide weh, o Leide.

III Hochzeitsstück

Chor
Vom hohen Felsen erglänzt das Schloß,
die Pauken erschallen und Zinken erschall'n.
Dort sitzt der mutigen Ritter Troß,
die Frau'n mit goldenen Ketten.

Was will wol der jubelnde fröhliche Schall,
was leuchtet und glänzet im Königssaal?!
O Freude, Freude, heia, heia, Freude, Freude!

Alt- & Tenor-Solo
Und weißt du's nicht, warum die Freud'?
Alt-Solo
Hei, daß ich dir's sagen kann!
Chor
Die Königin hält Hochzeit heut'
mit dem braunen Rittersmann!

Seht hin, die stolze Königin!
Heut' bricht er doch, ihr stolzer Sinn,
o Freude, heia, heia, Freude!

Alt-Solo
Was ist der König so bleich und stumm!
Was ist der König so bleich und stumm!
Was geht ihm wol im Kopfe herum?

Chor
Ein Spielmann tritt zur Thüre herein,
was mag's wol mit dem Spielmann sein!?
O Leide weh, o Leide, Leide weh!

Knabensopran
Ach Spielmann, lieber Spielmann mein,
das muß ich dir nun klagen!
Knabenalt
Um ein schönfarbig Blümelein
hat mich mein Bruder erschlagen.

Knabensopran
Im Walde bleicht mein junger Leib!
Mein Bruder freit ein wonnig Weib!
+ Knabenalt, Tenor- und Bariton-Solo
O Leide weh, o Leide!

Chor
Auf springt der König auf seinem Thron
und blickt auf die Hochzeitsrund',
er nimmt die Flöte in frevelndem Hohn
und setzt sie selbst an den Mund.

O Schrecken! Was nun da erklang!
Hört ihr die Märe wüst und bang!?

Knabensopran
Ach Bruder, lieber Bruder mein!
Du hast mich ja erschlagen!
Nun bläst du auf meinem Todtenbein!
Dess' muß ich ewig klagen!

Was hast du mein junges Leben
dem Tode schon gegeben!
Chor
O Leide weh, o Leide!

Alt-Solo
Am Boden liegt des Königs Gemahl.
Chor
Die Pauken verstummen und Zinken,
mit Schrecken die Ritter und Frauen flieh'n,
die alten Mauern sinken.

Bariton-Solo
Die Lichter verloschen im Königssaal.
Alt-Solo
Was ist es wol mit dem Hochzeitsmahl?
Knabensopran
Ach Leide!

Emily Magee

Sopran

Emily Magee debütierte beim diesjährigen Festival Puccini in Torre del Lago in der Titelpartie von *Turandot*. In der Spielzeit 2021/22 kehrt sie u. a. als Ghita in Zemlinskys *Der Zwerg* an die Deutsche Oper Berlin zurück. Die Produktion erhielt eine Grammy-Nominierung und ist beim OPUS KLASSIK in mehreren Kategorien vertreten, darunter „Beste Sängerin des Jahres". Nominierungen beim OPUS KLASSIK erhielt ebenfalls *Die Walküre* aus dem Royal Opera House, Covent Garden in London mit Emily Magee als Sieglinde. Engagements führten sie u. a. an das Teatro alla Scala in Mailand, die Metropolitan Opera in New York, die Opéra national de Paris, die Wiener Staatsoper, das Opernhaus Zürich, die Staatsoper Unter den Linden in Berlin, die Staatsoper Hamburg, die Semperoper Dresden sowie zu den Bayreuther und Salzburger Festspielen. Emily Magee arbeitete mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Riccardo Chailly, Sir Antonio Pappano, Riccardo Muti, Daniele Gatti, Zubin Mehta, Philippe Jordan und Franz Welser-Möst.

Tanja Ariane Baumgartner

Mezzosopran

Tanja Ariane Baumgartner zählt zu den führenden Mezzosopranistinnen unserer Zeit. Mit der Fricka (*Das Rheingold*/*Die Walküre*) bei den Bayreuther Festspielen sowie an der Lyric Opera of Chicago, ihrer fulminanten Cassandre (*Les Troyens*) an der Oper Frankfurt sowie mit ihrer Klytämnestra (*Elektra*) und Agave (*The Bassarids*) bei den Salzburger Festspielen hat sie sich international an die Spitze der dramatischen Mezzosoprane gesungen.
In der Saison 2021/22 wird sie in Genf als Klytämnestra gastieren. An der Staatsoper Hamburg wird sie als Venus in *Tannhäuser* zu erleben sein und an der Bayerischen Staatsoper in München ist sie zu den Opernfestspielen die Clairon in *Capriccio*. Zu den Höhepunkten der letzten Spielzeiten zählen Ortrud (*Lohengrin*) an der Wiener Staatsoper, Mary (*Der fliegende Holländer*) an der Bayerischen Staatsoper und Agave in Henzes *The Bassarids* an der Komischen Oper Berlin. Tanja Ariane Baumgartner ist zudem Dozentin für Gesang an der Hochschule der Künste Bern.

Attilio Glaser

Tenor

Attilio Glaser ist Ensemblemitglied der Deutschen Oper Berlin und dort unter anderem in Partien wie Rodolfo (*La bohème*), Ismaele (*Nabucco*), Alfredo (*La traviata*), Duca (*Rigoletto*), Tamino (*Die Zauberflöte*), Narraboth (*Salome*), Froh (*Das Rheingold*) und Walther von der Vogelweide (*Tannhäuser*) zu erleben. In der Spielzeit 2020/21 kehrte er außerdem als Narraboth an das Teatro alla Scala in Mailand zurück und stand in diesem Sommer erstmals bei den Bayreuther Festspielen als Steuermann in der Neuproduktion von *Der fliegende Holländer* auf der Bühne.
Gastengagements führten den Tenor unter anderem als Werther an die Oper Frankfurt und das Opernhaus Zürich, als Duca an die Wiener Staatsoper oder als Alfredo an das Teatro La Fenice in Venedig. Für sein Rollendebüt in der Titelpartie von Jules Massenets *Werther* in Klagenfurt war er 2019 als „Beste männliche Hauptrolle" beim Österreichischen Musiktheaterpreis nominiert.

Adrian Eröd

Bariton

Seit Jahren begeistert der österreichische Bariton an der Wiener Staatsoper mit seiner Vielseitigkeit in unterschiedlichsten Partien. Unter Christian Thielemann sang er den Sixtus Beckmesser in *Die Meistersinger von Nürnberg* mit so durchschlagendem Erfolg, dass er 2009 von den Bayreuther Festspielen eingeladen wurde, diese Partie auch am Grünen Hügel zu verkörpern. Inzwischen gastierte er mit dem Beckmesser zudem in Zürich, Köln, Leipzig, Tokio, Amsterdam, Dresden und bei den Salzburger Osterfestspielen. Des Weiteren sang er an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin, der Semperoper Dresden, dem Teatro alla Scala in Mailand, der Opéra national de Paris, der Houston Grand Opera, der Lyric Opera of Chicago, der Staatsoper Hamburg, der Oper Frankfurt und dem New National Theatre, Tokyo sowie zuletzt am Teatro Real in Madrid (*Don Giovanni*). Neben seiner Tätigkeit auf der Opernbühne ist Adrian Eröd auch auf Konzertpodien ein vielgefragter Gast.

Solisten der St. Florianer Sängerknaben

Der seit 1071 bestehende Knabenchor, dem auch Anton Bruckner angehörte und zu dessen Kernaufgaben seit Jahrhunderten die Gestaltung der Kirchenmusik in St. Florian gehört, konzertiert heute in der ganzen Welt. Solisten der St. Florianer Sängerknaben singen häufig die für Knaben vorgesehenen Rollen in Opernproduktionen. Der Chor hat bei bedeutenden Musikfestspielen (u. a. Salzburger Festspiele, Wiener Festwochen, Festival d'Aix-en-Provence, Carinthischer Sommer) mitgewirkt und arbeitet immer wieder mit berühmten Orchestern (u. a. Wiener Philharmoniker, The Cleveland Orchestra, Bruckner Orchester Linz) und namhaften Dirigent*innen zusammen. Franz Welser-Möst ist Ehrenpräsident des Trägervereins „Freunde der St. Florianer Sängerknaben". Künstlerischer Leiter ist Franz Farnberger; seit Herbst 2018 fungiert der ehemalige St. Florianer Sängerknabe Markus Stumpner, der die Sängerknaben seit 2013 auch schon stimmbildnerisch betreut hat, als Chorleiter.

Tschechischer Philharmonischer Chor Brno (Brünn)

Der Tschechische Philharmonische Chor Brno (Brünn), 1990 von Petr Fiala gegründet, zeichnet sich durch eine rege internationale Tätigkeit aus – er gibt etwa 100 Konzerte pro Jahr in Europa und Südamerika. Highlights der Saison 2021/22 sind Auftritte beim Festival Prager Frühling, bei den Opernfestspielen Heidenheim (Festivalchor seit 2015), in Salzburg, Bamberg, Stuttgart, Dortmund, Bremerhaven, Belgrad, Bratislava, Grafenegg und beim Rheingau Musik Festival sowie eine Tournee nach Israel. Das Schaffen des Chores wurde dreimal mit dem Echo Klassik ausgezeichnet. Er arbeitete mit renommierten Dirigent*innen zusammen, darunter Marco Armiliato, Jiří Bělohlávek, Bertrand de Billy, Jakub Hrůša, Nikolaus Harnoncourt, Kurt Masur, Kristjan, Paavo und Neeme Järvi, Sir Simon Rattle, Christian Thielemann, Simone Young, Iván Fischer und Zubin Mehta. Der Chor wird von der Südmährischen Region, dem Kultusministerium und der Stadt Brno unterstützt. Als General Partner ist Tescan Orsay Holding, A. G. tätig.

Bachchor Salzburg

Der Bachchor Salzburg etablierte sich nach seiner Gründung 1983 rasch als eines der führenden österreichischen Vokalensembles. Er tritt regelmäßig bei der Mozartwoche und den Salzburger Festspielen auf. Gastspiele führten ihn nach Frankreich, Deutschland, Spanien, Rumänien, Italien, in die Niederlande und die Türkei. Dank seiner variablen Besetzung und stilistischen Flexibilität reicht sein Repertoire von der Vokalpolyphonie der Renaissance über die großen Oratorien aus Barock, Klassik und Romantik bis zu Werken des 20. Jahrhunderts. Neben der Mozart-Pflege bildet der A-cappella-Gesang einen Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit.
Eine enge Zusammenarbeit verbindet den Bachchor Salzburg mit Ivor Bolton, Leopold Hager, Ádám Fischer, Christian Thielemann und Gianluca Capuano. Die Einstudierung von Mahlers *Das klagende Lied* übernahm Christiane Büttig, Leiterin des Universitätschores Dresden sowie des Chores der KlangVerwaltung.

Bruckner Orchester Linz

Das Bruckner Orchester Linz (BOL) hat sich in den vergangenen Jahrzehnten zu einem der führenden Klangkörper Mitteleuropas entwickelt. Es ist nicht nur das sinfonische Orchester des Landes Oberösterreich, sondern betreut auch die Produktionen des Linzer Landestheaters. Als Botschafter Oberösterreichs und seines Namensgebers ist das BOL regelmäßig international unterwegs. Seit 2020 hat es einen eigenen Konzertzyklus im Brucknerhaus Linz, seit 2012 einen im Wiener Musikverein. Das Bruckner Orchester Linz wurde als „Bestes Orchester" mit dem Österreichischen Musiktheaterpreis 2020 ausgezeichnet. Mit Markus Poschner als Chefdirigent vollzieht das Orchester einen Öffnungsprozess, der neue Formate generiert, unerwartete Orte aufsucht und für künstlerische Ereignisse sorgt, die auf große Resonanz stoßen. Poschner und das BOL sind einer ureigenen Spielart der Musik Bruckners auf der Spur, die sich in einer eben begonnenen Gesamtaufnahme aller Sinfonien in allen Fassungen manifestiert.

Markus Poschner

Dirigent

Ein Grenzgänger-Dasein ist Markus Poschner völlig fremd, vielmehr ist er einer, der Begrenzungen im Musikmachen oder -vermitteln gar nicht erst akzeptiert. Mit der Freiheit eines Jazzpianisten ausgestattet, geht er den Dingen leidenschaftlich auf den Grund. Aus einer Münchner Musiker*innenfamilie stammend, wurde er durch seine Assistenzen bei Sir Colin Davis und Sir Roger Norrington geprägt.

2018 erhielt seine Gesamteinspielung der Brahms-Sinfonien mit dem Orchestra della Svizzera italiana, dessen Chefdirigent er seit 2015 ist, den International Classical Music Award. Seine Einspielung von Offenbachs *Maître Péronilla* mit dem Orchestre National de France wurde 2020 mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik bedacht.

Markus Poschner gastiert bei renommierten Orchestern, darunter die Sächsische Staatskapelle Dresden, die Staatskapelle Berlin, die Dresdner Philharmonie, die Münchner Philharmoniker, die Bamberger und die Wiener Symphoniker, das Konzerthausorchester Berlin, die Rundfunk-Sinfonieorchester in Berlin, Wien, Leipzig, Stuttgart und Köln, das Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, das NHK Symphony Orchestra und das Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Darüber hinaus arbeitet er an den Opernhäusern in Berlin, Hamburg, Stuttgart, Köln, Frankfurt und Zürich.

Von 2007 bis 2017 war Markus Poschner Generalmusikdirektor der Freien Hansestadt Bremen. Seit 2017 ist er Chefdirigent des Bruckner Orchester Linz. Unter seiner Leitung erregt das Orchester international Aufsehen durch das Beschreiten eigener Wege in der Interpretation der Werke Anton Bruckners. Ein unverwechselbarer, oberösterreichischer Klangdialekt lässt das Œuvre Bruckners in neuem Licht erstrahlen und begeistert Presse wie Publikum. In Linz treibt Markus Poschner eine Öffnung des Orchesters hin zur Gesellschaft voran, die unerwartete Formate zeitigt oder überraschende Partnerschaften mit außermusikalischen Persönlichkeiten und Institutionen eingeht. Für die Produktion von Wagners *Tristan und Isolde* erhielt er 2020 den Österreichischen Musiktheaterpreis für die „Beste Musikalische Leitung".

Plattform K+K Vienna

Kammermusik von Anton Bruckner und seinen Schülern

Freitag, 1. Oktober 2021, 19:30 Uhr
Mittlerer Saal, Brucknerhaus Linz

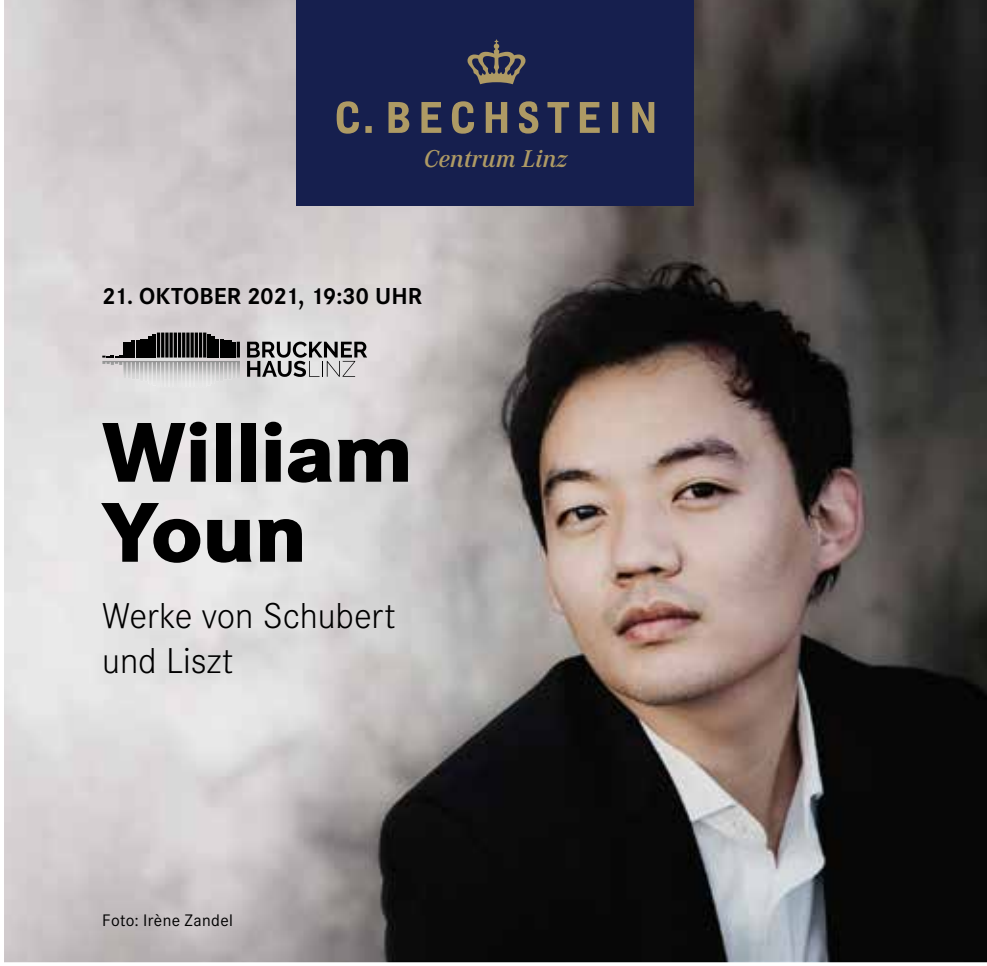
Werke von **Gustav Mahler**, **Cyrill Hynais**,
Hugo Wolf, **Anton Bruckner**, **Josef Vockner**

Gottlieb Wallisch | Klavier
Plattform K+K Vienna
Kirill Kobantschenko, **Katharina Engelbrecht** | Violine
Michael Strasser | Viola
David Pennetzdorfer | Violoncello

Anschließend: **BrucknerBeats – Kirill Kobantschenko legt auf!**

Karten und Info: +43 (0) 732 77 52 30 | kassa@liva.linz.at | brucknerhaus.at

Chefredaktion: Mag. Jan David Schmitz | Das von Jan David Schmitz mit Markus Poschner geführte Gespräch sowie der Text von Andreas Meier sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. | **Redaktionelle Mitarbeit (Biographien) & Lektorat:** Romana Gillesberger | **Gestaltung:** Anett Lysann Kraml, Lukas Eckerstorfer | **Fotos:** D. Acosta (S. 33), Bruckner-Archiv des Stiftes St. Florian (S. 15), M. Emprechtinger (S. 36), Getty Images Inernational (S. 1), A. Hechenberger (S. 38), History and Art Collection/Alamy Stock Photo (S. 23), J. Ifkovits (S. 32), K. Jursa (S. 37), N. Karlinský (S. 35), S. Pauly (S. 34), privat (S. 9 & 18), P. Waldmann (S. 42), Wienbibliothek im Rathaus (S. 24), Wien Museum (S. 11), R. Winkler (S. 39 & 41)
Programm-, Termin- und Besetzungsänderungen vorbehalten
Medieninhaberin: Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH, Brucknerhaus Linz, Untere Donaulände 7, 4010 Linz
LIVA – Ein Mitglied der Unternehmensgruppe Stadt Linz



C. BECHSTEIN KLAVIERABEND

VERANSTALTUNGSORT UND KARTEN
Brucknerhaus Linz · Untere Donaulände 7 · 4010 Linz · Österreich
+43 (0) 732 77 52 30 · kassa@liva.linz.at

KÜNSTLERGESPRÄCH MIT WILLIAM YOUN

AM 21. OKTOBER UM 18:00 · MITTLERER SAAL DES BRUCKNERHAUSES LINZ
EINTRITT FREI
+43 (0) 732 77 800 520 · office@merta.at

www.bechstein-linz.de

BRUCKNER
HAUSLINZ