

**22.11.** 2017 20:00  
Grand Auditorium  
Mercredi / Mittwoch / Wednesday  
**Grands orchestres**

**Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**  
**Mariss Jansons** direction

**résonances ((r))**

**19:00** Espace Découverte

Film: *Die Musik hat immer recht – Der Dirigent Mariss Jansons*  
von Eckhart Querner und Sabine Scharnagl (2013) (VO D) – 44'

**Anton Bruckner** (1824–1896)

*Symphonie N° 8 c-moll (ut mineur) WAB 108* (1884–1887, 1889/90)  
(version de 1890)

*Allegro moderato*

*Scherzo: Bewegt, lebhaft – Trio: Langsam*

*Adagio: Feierlich langsam, doch nicht schleppend*

*Finale: Feierlich, nicht schnell*

90'

# La difficile ascension de Bruckner vers la gloire

Jean-François Candoni

La création triomphale de la *Huitième Symphonie* d'Anton Bruckner, le 18 décembre 1892, marque la consécration par Vienne d'un compositeur qui a eu le plus grand mal à obtenir la reconnaissance de ses compatriotes. Magistralement interprétée par les Wiener Philharmoniker avec à leur tête un chef parmi les plus prestigieux de l'époque, Hans Richter (le créateur du *Ring* à Bayreuth en 1876), cette symphonie aux proportions hors normes suscite l'enthousiasme du public et donne lieu à quelques commentaires dithyrambiques, dont le plus mémorable est sans doute celui d'Hugo Wolf : « *Cette œuvre est la création d'un géant et dépasse, par sa dimension spirituelle, sa fécondité et sa grandeur, toutes les symphonies du maître. Alors que même ses soutiens les plus proches avaient joué les Cassandra, le triomphe a été indescriptible* » (lettre à Emil Kaufmann, 23 décembre 1892).

## **Une « instrumentation impossible »**

Bruckner avait toutefois bien conscience, au moment d'achever sa *Huitième Symphonie*, d'avoir composé une œuvre difficile, plus ambitieuse encore que la *Septième*, et savait qu'il ne lui serait pas facile de la faire accepter. Il redoutait plus que tout d'être étrillé par la presse viennoise et aurait préféré que la première exécution publique eût lieu hors d'Autriche. C'est pourquoi il avait jeté son dévolu sur le chef munichois Hermann Levi, en qui il avait toute confiance. Mondialement célèbre pour avoir dirigé la création de *Parsifal* à Bayreuth en 1882, Levi venait en outre de remporter un brillant succès avec la *Septième* de Bruckner dans la capitale bavaroise. Le compositeur lui fit donc parvenir sa partition en septembre 1887 en le priant de manière assez insistante



Portrait d'Anton Bruckner par Hermann von Kaulbach, 1885

d'en assurer la création. Mais il n'obtint pas la réaction attendue : Levi se montra très sceptique quant aux qualités de l'œuvre, il hésita et opposa finalement à Bruckner un refus définitif, dans une lettre qui déstabilisa profondément ce dernier : « *J'ai étudié l'œuvre des jours durant, mais je n'arrive pas à me familiariser avec elle. Je ne peux pas m'imaginer avoir perdu subitement toute sensibilité pour votre musique, je serais plutôt enclin à penser qu'après ces années d'isolement et de combat contre le monde qui vous entoure, votre sens de la beauté, de l'équilibre et du beau son s'est quelque peu émoussé.* » En privé, Levi s'exprimait de façon encore plus abrupte : « *Je trouve l'instrumentation impossible et il y a une chose qui m'effraie particulièrement [dans cette symphonie] : c'est sa grande ressemblance avec la Septième et le caractère presque stéréotypé de sa forme* » (lettre à Joseph Schalk, 30 septembre 1887). Après une tentative infructueuse pour la faire jouer par le jeune Felix Weingarten à Mannheim, Bruckner dut se résoudre à offrir la primeur de la *Huitième* au public viennois et à affronter la critique locale, qu'il savait largement hostile. Mais entre-temps, sensible aux remarques d'Hermann Levi et aux conseils de son entourage, il avait remanié sa partition en profondeur.

### **Les deux versions de la Huitième**

Les critiques de Levi ont affecté le compositeur à tel point qu'il entreprend, entre mars 1889 et mars 1890, une révision complète de sa partition, allant jusqu'à réécrire entièrement le début du trio. Bruckner revoit également l'orchestration : l'instrumentarium est enrichi de la présence de harpes, de cymbales et d'un triangle dans l'*Adagio*, et les bois jouent désormais par trois (et plus par deux), ce qui rééquilibre le spectre sonore. Le compositeur procède en plusieurs endroits à une nouvelle répartition des voix, afin que le rendu sonore soit moins compact.

Le plus frappant, si l'on compare les deux versions de l'œuvre, c'est sans doute le nombre important de coupures, plus ou moins longues, ainsi que la suppression de l'apothéose qui venait couronner le premier mouvement de 1887, ce qui donne plus de poids et de sens à l'apothéose du mouvement final, tandis que le mouvement initial s'achève désormais dans une atmosphère de complète désolation. **Si la seconde version, celle de 1890, s'est durablement imposée dans les programmes de concerts, les musicologues ne s'accordent pas sur la pertinence des nombreuses coupures opérées par Bruckner**, notamment dans l'*Adagio* : le compositeur a-t-il ainsi rendu la structure plus claire, la forme plus ramassée, ou bien a-t-il au contraire détruit l'équilibre des proportions ? Il est en tout état de cause difficile de distinguer clairement les changements suscités par les critiques de Levi et des proches de Bruckner de ceux dus à la volonté de ce dernier de parfaire son œuvre.

Les deux grandes éditions de la partition réalisées au 20<sup>e</sup> siècle proposent deux réponses différentes à ces questions. L'édition procurée par Leopold Nowak (1955–1972) propose deux versions clairement distinctes de la *Huitième Symphonie*, tandis que l'édition Robert Haas, réalisée en 1939 sous l'impulsion des autorités nazies (qui voulaient faire de Bruckner un fleuron de la culture national-socialiste), tente d'en reconstruire une version idéale en réintégrant certains éléments de la première version auxquels le compositeur aurait renoncé uniquement sous la pression de son entourage.

### « Un style dépressif et cauchemardesque »

Malgré ce minutieux travail de révision, Bruckner savait que la partie n'était pas gagnée. Depuis quelques années, il était en effet devenu une cible privilégiée de la critique conservatrice autrichienne, qu'il s'agisse de son chef de file, le fameux Eduard Hanslick – Verdi avait qualifié ce dernier de « Bismarck de la critique » – ou de ses disciples Gustav Dömpke, Richard Heuberger et Max Kalbeck. Hanslick avait la plume particulièrement acérée et il multipliait les remarques assassines à l'égard de Bruckner, écrivant par exemple à propos de sa *Troisième Symphonie* : « Pour



Photo du critique Eduard Hanslick

*les wagnériens, Bruckner est tout simplement le nouveau Beethoven. Pour moi, sa musique est pathologique, artificielle, prétentieuse et pernicieuse » (Neue freie Presse, 24 décembre 1890).*

Pour mieux saisir le contexte, il faut savoir que le paysage musical germanique est alors divisé en deux camps : les « Nouveaux Allemands » (*die Neudeutschen*) d'un côté, les formalistes viennois de l'autre. Les premiers, adeptes de Liszt et Wagner, défendent la musique à programme et veulent rapprocher la musique de la littérature ; les seconds, rassemblés autour d'Eduard Hanslick et des Brahmsiens, ne voient de salut que dans la musique pure, également appelée « musique absolue ». Bien qu'il ait essentiellement composé de la musique instrumentale pure, Bruckner, dont on sait l'admiration sans borne qu'il portait au compositeur de *Parsifal*, a été classé dans le camp de ceux qu'on appelait alors « la tendance Wagner-Liszt », d'où l'inimitié de Hanslick.

Parce qu'elles reposent, disait Hanslick, sur une tentative de transposition du style wagnérien dans le domaine de la symphonie, les œuvres de Bruckner souffrent du même défaut que leur modèle : une totale absence de forme. Et de ce point de vue, la *Huitième Symphonie* l'indispose particulièrement : « *Tout s'écoule sans point de repère, sans ordre, de manière brutale, et l'ensemble est d'une effroyable longueur* » (*Neue freie Presse*, 23 décembre 1892). Avec son sens inimitable de la formule, Hanslick se demande si ce « style dépressif et cauchemardesque » (*traumverwirrter Katzenjammerstil*)

représente vraiment l'avenir de la musique. Pour lui, la symphonie brucknérienne n'est pas de la musique pure et on ne peut en comprendre le sens présumé qu'en lisant le programme littéraire qui l'accompagne – mais ce dernier réduit finalement la musique à une fonction purement illustrative, sinon pléonastique : « *Je dois avouer que le mystère de cette composition aux prétentions universelles ne s'est dévoilé à moi que lorsque me fut remis un programme explicatif me permettant d'accéder à la compréhension de l'œuvre* » (ibid.).

### **Bruckner et la musique à programme**

De fait, les auditeurs ayant assisté à la création de la *Huitième Symphonie* se sont vu remettre un programme (pseudo-littéraire) dont la critique viennoise, et pas uniquement Hanslick, a eu beau jeu de se moquer, tant il semblait étranger à l'œuvre, voire totalement incongru. S'il n'a pas été rédigé par le compositeur lui-même – il est dû à son disciple Joseph Schalk –, ce programme reprend en partie les images décrites par Bruckner dans une lettre à Felix Weingarten du 27 janvier 1891. Après un premier mouvement suggérant l'annonce de la mort, le deuxième serait une évocation du *deutscher Michel* (l'« Allemand Michel » est une personnification de l'Allemagne représentée avec un bonnet de nuit) : « *dans la deuxième section, le bonhomme veut dormir et, rêveur, il cherche en vain sa petite chanson.* » Quant au *finale*, il relaterait la visite rendue par le Tsar à l'Empereur d'Autriche à Olmütz en 1850 – on entend donc successivement « la chevauchée des Cosaques », une « musique militaire » et une « fanfare accompagnant la rencontre entre les deux Majestés »...

Sans doute Bruckner espérait-il, en imaginant ce programme, aider les auditeurs à trouver des points de repère dans son œuvre gigantesque et en rendre ainsi l'accès plus aisé. Mais **un programme « littéraire » aussi pauvre, frôlant souvent la parodie involontaire, ne pouvait que donner du grain à moudre à ses détracteurs. Et surtout, il témoigne du peu d'intérêt que Bruckner porte en réalité à la musique à programme.**



À supposer néanmoins que le compositeur, dont la légendaire naïveté est attestée par tous ceux qui l'ont rencontré, ait pris au sérieux cet argument littéraire, il n'est en tout cas pas imaginable un seul instant pour le public du 20<sup>e</sup> siècle d'y chercher le sens profond de la symphonie.

### **Le maître de la grande forme**

Si le rapprochement entre les symphonies de Bruckner et les poèmes symphoniques de Franz Liszt, qui était monnaie courante dans la presse musicale du vivant du compositeur (y compris chez ses partisans), nous paraît aujourd'hui aussi étrange et inapproprié, c'est parce qu'entre-temps, des esprits clairvoyants ont su dépasser les querelles de chapelle et nous ont ouvert les yeux sur les qualités purement musicales et architectoniques de son œuvre. Ce qui est romantique dans la symphonie brucknérienne, ce n'est pas tant son prétendu wagnérisme que la mise en œuvre de l'idée, chère au philosophe Schelling, selon laquelle l'architecture ne serait rien d'autre que de la musique figée, tandis que la musique serait une architecture en perpétuel mouvement.

Le premier à avoir rendu justice à la complexité de la forme musicale brucknérienne est un musicologue allemand du début du 20<sup>e</sup> siècle, August Halm. C'est lui qui a montré au public de son époque que cette musique pouvait parler à l'auditeur sans devoir « payer son tribut à la pédagogie du programme » (Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, 1923). Dans son long essai sur *La Symphonie selon Anton Bruckner* (1914), Halm démontre, au fil d'analyses d'une remarquable précision, que le compositeur autrichien est, à l'instar de Bach et de Beethoven, un authentique maître de la forme musicale : « *Je peux dire que je considère Bruckner comme le plus grand artiste de la forme qui soit, comme celui qui, parmi tous les compositeurs de la forme sonate, est le plus capable de synthétiser.* » Le musicologue explique notamment comment Bruckner parachève la forme sonate beethovénienne en construisant le premier mouvement non pas à partir de deux, mais de trois thèmes ou groupes de thèmes. Il montre également comment le compositeur autrichien parvient à résoudre plusieurs problèmes posés par la symphonie classique, notamment le manque de poids des thèmes

musicaux (sacrifiés à la logique du développement), en composant des expositions plus nourries, plus amples et plus puissantes qui permettent à des mélodies plus riches de se déployer.

### **Vers une synthèse de Bach et de Beethoven ?**

S'il attache une importance capitale à l'architecture sonore brucknérienne, Halm ne réduit pas pour autant cette musique à un pur jeu de formes sonores. Il croit en une dimension métaphysique et religieuse de la musique de Bruckner, qui est selon lui « *le plus grand, le premier et le seul auteur de mythes, le créateur cosmique de la musique* » (*La Symphonie selon Anton Bruckner*). Cela le conduit à établir un rapprochement avec Johann Sebastian Bach, le musicien dont Bruckner serait le plus proche, et pas uniquement en raison de son approche religieuse de la musique, mais en raison de l'importance accordée à la mélodie. Halm distingue en effet deux grandes tendances dans l'histoire de la musique du monde germanique : la culture de la mélodie, héritée de Bach, dans laquelle le thème détermine l'harmonie (il pense en premier lieu à la fugue), et la culture de la forme sonate, incarnée par Beethoven, dans laquelle le thème est fonction de l'harmonie. À la fois héritier de Bach et de Beethoven, Bruckner ouvrirait selon Halm une troisième voie qui, faisant la synthèse de ces deux cultures, marquerait le début d'une nouvelle ère de l'histoire de la musique allemande dans laquelle le corps de la symphonie – incarné par l'harmonie – s'élèverait irrésistiblement vers l'Esprit – symbolisé par la mélodie.

*Jean-François Candoni est professeur des universités à Rennes 2, où il enseigne l'histoire culturelle du monde germanique. Il collabore régulièrement à L'Avant-Scène Opéra et a notamment publié : Penser la musique au siècle du romantisme (2012), Les Grands Centres musicaux du monde germanique (2014), ainsi que Ma Vie de Richard Wagner (2013).*

# Ungebändigtes Unbewusstes

## Anton Bruckners Achte Symphonie

Katrin Bicher (2013)

«*Steyr, Stadtpfarrhof, 16. August 1885. A. Bruckner mp. Halleluja!*» Dieser Vermerk am Ende der Finalskeizze beschließt die monatelange, einem Arbeitspensum von mehr als 40 wöchentlichen Stunden als Lektor an der Universität, Lehrer am Konservatorium, Hoforganist und Privatlehrer abgetrotzte Inkubationszeit von Anton Bruckners *Achter Symphonie*. Beendet war die schöpferische Arbeit damit jedoch noch lange nicht: Die Instrumentierung der Skizze verlangte weitere zwei Jahre. «*Halleluja! Endlich ist die Achte fertig, und mein künstlerischer Vater muss der Erste sein, dem diese Kunde wird!*», schrieb Bruckner schließlich am 4. September 1887, seinem Geburtstag, dem Münchner Hofkapellmeister Hermann Levi.

Öffentlich aufgeführt worden war zu diesem Zeitpunkt nur Bruckners 1883 vollendete *Siebte Symphonie*. In München fand Bruckner Resonanz – eben bei und durch Hermann Levi, mit dem ihn der verehrte «Meister» Richard Wagner verband. Daheim in Wien spottete die Musikwelt bestenfalls über den Sonderling in schlotternder ungebügelter Kleidung, der jede Verrichtung unterbrach, um zum Geläut der Votivkirche zu beten, schrullige nekrophile Neigungen zeigte und zu jedem unberührten Mädchen von siebzehn Jahren ebenso schnell und heftig entbrannte wie das Feuer nach einer Ablehnung seiner Heiratsabsichten wieder erlosch.

Zwar gab es auch in Wien durchaus Förderer im Hintergrund – Johann von Herbeck, der für Bruckners Anstellung als Hoforganist eintrat, der akademische Wagner-Verein, in dessen geschützten Veranstaltungen Bruckners Werke (meist einzelne Sätze) in Klavierfassungen aufgeführt werden konnten, nicht zuletzt sein



Anton Bruckner, 1886

enthusiasmierter Schülerkreis, dem neben anderen Gustav Mahler, Felix Mottl, Arthur Nikisch, Hans Rott angehörten. Die Öffentlichkeit aber nahm Bruckners «Riesenschlangen», wie sein wichtigster Gegner Johannes Brahms dessen Symphonien nannte, nicht ernst – sei es wegen des Unverständnisses aus der Perspektive einer Brahms'schen klassizistischen Ästhetik heraus, sei es aus Furcht vor der von Eduard Hanslick, dem Wagner- und Bruckner-Gegner, dominierten Wiener Musikkritik.

So komponierte Bruckner zwar neben der anstrengenden Arbeit unermüdlich; aufgeführt jedoch wurden seine Werke nicht. Richard Wagner, begeistert von der ihm gewidmeten *Dritten Symphonie*, versprach bei seiner letzten Begegnung mit Bruckner zwar, alle seine Werke zu dirigieren, starb jedoch noch vor der Einlösung des Versprechens. Bruckner, der die Aufführung der *Dritten Symphonie* selbst versuchte, senkte den Taktstock vor einem inzwischen fast gänzlich geleerten Konzertsaal. Theodor Rättig, der als einer der wenigen von diesem Werk tief beeindruckt war, übernahm dessen Verlag – mit einem unermesslichen finanziellen Verlust.

Erst die *Siebte Symphonie*, diejenige deren Komposition mit der Nachricht von Wagners Tod zusammenfiel und des «Meisters aller Meister» mit einem Trauermarsch gedachte, traf auf das Interesse wenn auch nicht der Orchestermusiker, die sich nach wie vor gegen Bruckners Musik wehrten, so doch des Münchner Hofkapellmeisters Hermann Levi, der die Aufführung der sogenannten «*Tragischen*» übernahm und Bruckner eine erste öffentliche Anerkennung verschaffte.

### **Ein «Mysterium»: Die Achte Symphonie**

Parallel zur Aufführung der *Siebten* entstand Bruckners *Achte Symphonie*, «Mysterium» genannt. Hermann Levi, nach dem Münchner Erfolg der *Siebten Symphonie* von Bruckner zum Dirigenten der Uraufführung vorgesehen, fand indes nur schwer Zugang zu dem in seinen inneren wie äußeren Dimensionen einzigartigen Werk. Schon das Finale der *Siebten* hatte Levi Schwierigkeiten bereitet, die nur durch intensive Proben und letztliches Durchgehen des Satzes am Klavier gemeinsam mit Bruckner kurz vor der Aufführung überwunden werden konnten. Nun aber wandte er sich verzweifelt an Bruckners Schüler Joseph Schalk:

*«Ich kann mich in die 8te Symphonie nicht finden und habe nicht den Mut sie aufzuführen. Orchester und Publikum würden, dessen bin ich sicher, den größten Widerstand leisten. Das wäre mir nun einerlei, wenn ich selbst, wie bei der 7ten, gepackt wäre, wenn ich, wie damals dem Orchester sagen könnte: Nach der 5ten Probe wird's Ihnen schon gefallen! Aber*

*ich bin furchtbar enttäuscht! Tagelang habe ich studiert, aber ich kann mir das Werk nicht zu eigen machen. Fern sei es von mir, ein Urteil aussprechen zu wollen – es ist ja sehr möglich, daß ich mich täusche – daß ich zu dumm oder zu alt bin – aber ich finde die Instrumentation unmöglich und was mich besonders erschreckt hat, ist die große Ähnlichkeit mit der 7ten, das fast Schablonenmäßige der Form. – Der Anfang des 1. Satzes ist grandios, aber mit der Durchführung weiß ich gar nichts anzufangen. Und gar der letzte Satz – das ist mir ein verschlossenes Buch. – Was nun tun! Mir graust es, wenn ich daran denke, wie diese Nachricht auf unseren Freund wirken wird! Ich kann ihm nicht schreiben. Soll ich ihm vorschlagen, er möge sich das Werk einmal in einer Probe hier anhören? Ich habe in meiner Not einem mir befreundeten guten Musiker die Partitur gegeben – auch der meinte, eine Aufführung sei unmöglich. Bitte schreiben Sie mir gleich, wie ich mich Bruckner gegenüber verhalten soll. Wenn es damit abgetan wäre, daß er mich für einen Esel, oder was noch schlimmer, für einen Treulosen hielte, wo wollte ich mir dies ruhig gefallen lassen. Aber ich fürchte Schlimmeres, fürchte, daß ihn diese Enttäuschung ganz niederbeugen wird. Kennen Sie denn die Symphonie genau? Und können Sie da noch mit? Helfen Sie mir, ich bin ganz ratlos!»*

Schalk überbrachte Bruckner die Hiobsbotschaft und das Schlimmere traf ein: Bruckner verfiel in seine wohl tiefste Depression, überwunden geglaubte Nervosität und sein Zählzwang lebten erneut entsetzlich auf.

Warum aber sperrte sich Bruckners Musik derart einem Verständnis selbst wohlwollender Musiker? Der Bruckner-Biograph Wolfgang Johannes Bekh suchte Erklärungen in einer Reduktion musikalischer Ausdrucksfähigkeit im Zuge der rationalen Aufklärung, die Berechenbarkeit in die Kunst in Form der temperierten Stimmung oder der Sonatenform brachte. Intuitiv dem Inneren entströmende Empfindung, wie sie der Wiener Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts ja durchaus entsprach (man denke an Klimt, Freud, Schnitzler), passte aber nicht in die Grenzen jener Ordnung. Und: «*Musik von heute erschrickt vor sich selber*», beschrieb Friedrich Nietzsche schon 1878 in *Menschliches, allzu Menschliches* ante rem die Ratlosigkeit Levis.

Bruckners Strom des Unbewussten fügte sich nicht der Utopie, das Chaos durch Begrenzung und Struktur beherrschen zu können. *«In der Themendualität, der Durchführung und Reprise der Sonatenform sind die Dialektik, der Fortschrittsglaube und das Telos der Perfektibilitäts-Utopie der Aufklärung eingefangen. [...] Beethoven hat diese Form in seinen späten Streichquartetten zerstört»*, diagnostiziert der Utopie-Forscher Michael Winter. Die Komponisten der zweiten Wiener Schule haben einen Ausweg aus der unzureichenden klassischen Harmonik und Sonatenform letztlich in einer noch strengeren Mathematisierung und Ordnung gefunden – Bruckner ging einen anderen Weg und reizte Form und Ordnung so weit, dass die Grenze zum Chaos in manch zeitgenössischem Ohr weit überschritten wurde.

Das Hervorquellen des nicht domestizierten Unbewussten in Bruckners Musik – dem die Zeitgenossen womöglich in seinen letztlich flüchtigen gewaltigen Improvisationen an der Orgel noch begegnen konnten, dem sie aber, sobald sie festgeschrieben als Orchesterpartitur vorlagen, nicht mehr auszuweichen vermochten – erschütterte und verunsicherte die Zuhörer, sodass sie der Musik hilflos gegenüberstanden. So wie Bruckner sich als Organist derart ins Spiel versenkte, dass er nur noch zu «stillen Messen» zugezogen wurde, so droht er sich (und vor allem den Hörer) auch im symphonischen Rausch zu verlieren.

### **Jahre der Revisionen – und des Durchbruchs**

Statt der *Achten* wurde in München letztlich die *Vierte* aufgeführt – so erfolgreich, dass drei Monate später Hans Richter, der Bruckners Werken in Wien bisher aus Furcht vor Hanslicks Reaktion ausgewichen war, ihre Wiener Erstaufführung dirigierte und Gutmann sie in Verlag nahm. Doch obwohl Bruckner nun allmählich gesellschaftsfähig zu werden schien, beschämte ihn das Unverständnis, das die *Achte* hervorrief, und er unterbrach die Arbeit an einer neuen Symphonie, der *Neunten*, um nicht nur die *Achte* umzuarbeiten, sondern fast alle früheren Symphonien so grundlegenden Revisionen zu unterziehen, dass sogar Levi Mühe hatte, ihn zu bremsen: *«Erste Symphonie – wundervoll – bitte – ändern Sie nicht zuviel – es ist alles gut, wie es ist, auch die Instrumentation»*, schrieb er ihm so besorgt wie erfolglos.

Auf die Bearbeitung der *Ersten Symphonie*, die vielleicht im Detail gewann, an Frische und Ursprünglichkeit jedoch verlor, verwandte Bruckner ein ganzes Jahr. Insgesamt kosteten ihn die Revisionen seiner Werke (die *Dritte Symphonie* erhielt auf diese Weise ihre dritte Fassung) etwa zehn Jahre. Auch dieses Verfahren, das alle Spuren der Entstehungssituation wie bevorzugte Stilistik, Form, Instrumentation zugunsten des nun aktuellen Standes von 1890 verwischte, trug ihm das Vorurteil ein, seine Symphonien klingen alle gleich.

Die zweite Fassung der *Achten Symphonie* war 1890 fertiggestellt, und Bruckner wurde – auch wenn die Vorbehalte gegen ihn aus dem Brahms-Kreis nicht nachgelassen hatten – allmählich wahr- und ernst genommen. Die Universität verlieh ihm gegen Hanslicks Widerstand einen Dokortitel ehrenhalber. Hans Richter führte mit den Wiener Philharmonikern nicht nur die *Vierte*, sondern auch die *Dritte* (1890), die *Erste* (1891) und schließlich die *Achte* auf: Am 18. Dezember 1892 stand sie als einziger Punkt auf dem Programm des philharmonischen Abonnement-Zyklus – und wurde zum vollen Erfolg. Nach jedem Satz setzten stürmische Ovationen ein, und Hugo Wolf sprang nach dem letzten Ton des *Adagios* spannungsgeladen von seinem Sitz auf und rief in die ergriffene Stille: «*Erst in tausend Jahren wird man dies herrliche Werk verstehen*», bevor auch hier frenetischer Applaus einsetzte. Zwar verließ Hanslick demonstrativ den Saal noch vor dem Finale, um das «*unerträgliche Beifallslärmen*» nicht länger ertragen zu müssen, die übrigen Konzertbesucher aber jubelten Bruckner zu.

Dabei lädt auch die zweite Fassung nicht zum sofortigen Verständnis ein. Schon **der erste Satz** beginnt denkbar wenig eindeutig: Die ersten Töne suggerieren F-Dur, das schon im dritten Takt zu Des-Dur zu werden scheint, um sich schließlich im fünften Takt doch nach c-moll zu wenden – immer noch aber durch dreiklangsfremde Töne verunsichert. Und so geht es fort. Der erste Satz braucht lange, bis die Grundtonart sich stabilisiert. Ordnung erhält der Satz so weniger durch seine harmonische





Anton Bruckner, von Kritikern verfolgt: Eduard Hanslick, Max Kalbeck und Richard Heuberger. Karikatur von Otto Böhler, um 1880

Struktur als durch rhythmische Elemente und hier besonders durch bestimmte Intervalle, etwa die kleine Sekunde. Dieses Intervall auch ist es, das nicht nur Ordnung bringt, sondern potenziell anarchisch wirkt – erlaubt es doch den Wechsel in nahezu jede Tonart und birgt die Gefahr der Auflösung jeglicher funktionaler Beziehung.

Die ordnende Funktion von Rhythmus und Diastematik wird besonders ohrenfällig **im zweiten Satz**, einem *Scherzo*, dessen Rahmenteile von einer ostinaten Figur bestimmt werden, während das kantable Trio vor allem aus kleinen Sekundschritten besteht. Das folgende **Adagio** verschiebt das Gewicht der gesamten Symphonie auf deren zweiten Teil und beeindruckt durch seine epische Weite. Das triumphale **Finale** greift schließlich die Themen der vorangegangenen Sätze auf und spitzt dieses Beziehungsnetz zu, indem es zuletzt alle vier Hauptthemen gleichzeitig übereinandergeschichtet erklingen lässt.

Bruckner selbst äußerte sich Schülern und Dirigenten gegenüber zu einem «Programm» seiner *Achten Symphonie*: In den Hörnern und Trompeten des ersten Satzes erklinge die Todesverkündigung, im *Scherzo* der «*deutsche Michel*», im Finale schließlich das Kaiser-treffen in Olmütz, das in «*Totenmarsch und dann (Blech-)Verklärung*» ende. «Zum 3. Satz *Adagio* [...] sagte er bloß, das Thema sei ihm, als er einem Mädchen tief in die Augen geblickt habe, eingefallen», erinnert sich August Göllerich. Auch wenn Programmmusik im Sinne Liszts oder Berlioz' nicht zu Bruckners verbal kaum fassbarer Musik passen will, mag doch Martin Gecks Beobachtung zutreffen: «Es sind **drei Ideenkreise**: die Drohung des Todes, das Heiligtum der Liebe und der Auftritt des deutschen Michel in der großen Politik», die der *Symphonie* thematisch zu Grunde liegen.

Zumindest die ersten beiden Ideenkreise: der Tod – allerdings nicht als Drohung, sondern als selbstverständlicher Teil des Lebens und Brücke zum Ewigen – und die Liebe bestimmten Bruckners Alltag, und es nimmt kaum Wunder, dass sie im Strom des Unbewussten in seine Musik hineinflossen, dass ihre «Themenkreise» einen ungebändigten musikalischen Ausdruck auch und besonders in der *Achten Symphonie* fanden.

*Katrin Bicher studierte Musik- und Literaturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und war dort als wissenschaftliche Mitarbeiterin in Forschung und Lehre tätig. Seit 2015 ist sie im wissenschaftlichen Dienst der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden beschäftigt.*

# Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

## **Chefdirigent**

Mariss Jansons

## **1. Violine**

**Radoslaw Szulc**

**Anton Barachovsky**

**Florian Sonnleitner**

**Tobias Steymans**

Julita Smolen

Michael Christians

Peter Riehm

Corinna Clauser-Falk

Franz Scheuerer

Michael Friedrich

Andrea Karpinski

Daniel Nodel

Marije Grevink

Nicola Birkhan

Karin Löffler

Anne Schoenholtz

Daniela Jung

Andrea Kim

Johanna Pichlmair

## **2. Violine**

**Korbinian Altenberger**

**Jehye Lee**

**Heather Cottrell**

Yi Li

Wolfgang Gieron

Andreas Wohlmacher

Angela Koeppen

Nicolaus Richter de Vroe

Leopold Lercher

Key-Thomas Märkl

Bettina Bernklau

Valérie Gillard

Stephan Hoefer

David van Dijk

Susanna Pietsch

Celina Bäumer

## **Viola**

**Hermann Menninghaus**

**Wen Xiao Zheng**

**Benedict Hames**

Andreas Marschik

Anja Kreynacke

Mathias Schessl

Inka Ameln

Klaus-Peter Werani

Christiane Hörner

Veronique Bastian

Giovanni Menna

Alice Marie Weber

## **Violoncello**

**Lionel Cottet**

Hanno Simons

Stefan Trauer

Eva-Christiane Lassmann

Jan Mischlich-Andresen

Uta Zenke

Jaka Stadler

Frederike Jehkul-Sadler

Samuel Lutzker

Katharina Jäckle

**Kontrabass****Heinrich Braun****Philipp Stubenrauch**

Wies de Boevé

Alexandra Scott

Karl Wagner

Frank Reinecke

Piotr Stefaniak

Teja Andresen

**Flöte****Philippe Boucly****Henrik Wiese**

Petra Schiessel

Natalie Schwaabe

Ivanna Ternay

**Oboe****Stefan Schilli****Ramón Ortega Quero**

Emma Schied

Tobias Vogelmann

**Klarinette****Stefan Schilling****Christopher Corbett**

Werner Mittelbach

Bettina Faiss

Heinrich Treydte

**Fagott****Eberhard Marschall****Marco Postinghel**

Rainer Seidel

Susanne Sonntag

**Horn****Eric Terwilliger****Carsten Carey Duffin**

Ursula Kepser

Thomas Ruh

Ralf Springmann

Norbert Dausacker

Francois Bastian

**Trompete****Hannes Läubin****Martin Angerer**

Wolfgang Läubin

Thomas Kiechle

Herbert Zimmermann

**Posaune****Hansjörg Profanter****Thomas Horch**

Uwe Schrodi

Lukas Gassner

Joseph Bastian

**Tuba**

Stefan Tischler

**Pauke**

Stefan Reuter

Raymond Curfs

**Schlagzeug**

Markus Steckeler

Guido Marggrander

Christian Pilz

**Harfe**

NN

**Klavier**

Lukas Maria Kuen

# Interprètes

## Biographies

---

### **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

Peu de temps après sa fondation en 1949 par Eugen Jochum, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks s'imposait déjà comme une phalange de renommée internationale, dont la réputation est restée constante grâce au travail des chefs qui ont succédé à Jochum, Rafael Kubelik, Sir Colin Davis et Lorin Maazel. En parallèle de ses interprétations du répertoire classique et romantique, l'orchestre participe à la diffusion de la musique contemporaine dans le cadre de musica viva, série de concerts fondée en 1945 par Karl Amadeus Hartmann. À la tête du Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks depuis 2003, Mariss Jansons y impose sa marque. Des chefs réputés tels Erich et Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling et Wolfgang Sawallisch ont également marqué l'ensemble de leur empreinte. De nos jours, Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle et Andris Nelsons en sont des partenaires importants. Ses tournées mènent l'orchestre en Europe, en Asie, en Amérique du Nord ainsi qu'en Amérique du Sud. Depuis 2004, il est présent en tant qu'orchestre en résidence au Festival de Pâques de Lucerne. Les enregistrements du Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ont été plusieurs fois récompensés par des prix nationaux et internationaux: le disque consacré à la *Symphonie N° 13* de Chostakovitch dirigée par Mariss Jansons a ainsi reçu un Grammy Award en 2006 tandis que l'album comprenant la *Symphonie N° 6* de Gustav Mahler dirigée par Daniel Harding a été couronné d'un Diapason d'Or en novembre 2016.



Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks  
photo: Astrid Ackermann



---

## **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelik, Sir Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie Nord- und Südamerika. Als Orchestra in Residence tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf. Die CD-Einspielungen des Symphonieorchesters des BR wurden wiederholt mit nationalen und internationalen Preisen geehrt, wie dem Grammy im Jahr 2006 für die *13. Symphonie* von Schostakowitsch unter der Leitung von Mariss Jansons oder wie zuletzt im November 2016, die mit dem Diapason d'Or ausgezeichnete Aufnahme von Gustav Mahlers *Sechster Symphonie* mit Daniel Harding.

br-so.de

facebook.com/BRSO

Twitter: @BRSO





---

**Mariss Jansons** direction

Né à Riga en 1943, le fils du chef d'orchestre Arvīds Jansons termine avec des distinctions ses études de violon, de piano et de direction au Conservatoire de Léninegrad. Il bénéficie par la suite de l'enseignement de Hans Swarowsky à Vienne et de Herbert von Karajan à Salzbourg. En 1971, il remporte le concours de direction de la Fondation Karajan à Berlin et devient la même année l'assistant d'Evgueni Mravinski au Philharmonique de Léninegrad, actuel Philharmonique de Saint Pétersbourg. Passé chef permanent, il reste très lié à l'orchestre jusqu'en 1999. Chef du Philharmonique d'Oslo de 1979 à 2000, il a élevé la phalange à un niveau international. Il a également été premier chef invité du Philharmonic Orchestra (1992–1997) et directeur musical du Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Mariss Jansons est depuis 2003 à la tête du Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. De 2004 à 2015, il dirige parallèlement le Royal Concertgebouw Orchestra, qui le nomme en février 2015 chef honoraire; après son concert d'adieu en mars de la même année, il a reçu la Médaille d'argent de la Ville d'Amsterdam. Il travaille régulièrement avec les Berliner et les Wiener Philharmoniker, dont il a dirigé le Concert du Nouvel An pour la troisième fois en 2016. Il est par ailleurs membre honoraire de la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne ainsi que de la Royal Academy of Music de Londres. Il a reçu la Médaille royale du mérite norvégienne pour son engagement aux côtés du Philharmonique d'Oslo et la Hans-von-Bülow-Médaille des Berliner Philharmoniker en 2003. L'année suivante, il est désigné Conductor of the Year par la Royal Philharmonic Society de Londres, puis Artist of the Year par le MIDEM en 2006. Cette même année, il devient récipiendaire de l'Ordre des Trois Étoiles de la République de Lettonie et reçoit un Grammy Award dans la catégorie «Meilleur enregistrement orchestral» pour son disque consacré à la *Symphonie N° 13* de Chostakovitch avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mariss Jansons a reçu le prix ECHO Klassik en 2007 en tant que chef de l'année, en 2008 pour son enregistrement d'œuvres de Bartók et Ravel ainsi qu'en 2010 pour celui de la *Symphonie N° 7* de Bruckner.



Mariss Jansons

photo: Nishinomiya, Meisel (BR)



L'Autriche lui décerne en 2009 l'Ehrenkreuze für Wissenschaft und Kunst, il est honoré l'année suivante du Bayerischen Maximiliansorden puis en 2013 du prestigieux Ernst von Siemens Musikpreis et de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne, remis par le président Joachim Gauck, en 2013. Commandeur des Arts et des Lettres de la République française en 2015, il reçoit aussi pour l'ensemble de ses activités le Grand Prix musical letton, plus haute distinction culturelle du pays.

---

### **Mariss Jansons** Leitung

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvids Jansons, absolvierte seine Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung. Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mravinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St. Petersburger Philharmonikern. Bis 1999 blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 setzte Mariss Jansons Maßstäbe als Chefdirigent der Osloer Philharmoniker, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Von 2004 bis 2015 stand er zugleich dem Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn im Februar 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Nach seinem Abschiedskonzert im März 2015 wurde ihm die Silberne Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam überreicht. Mariss Jansons arbeitet auch regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete. Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sowie der Royal Academy of Music in London. Für seinen Einsatz bei den Osloer Philharmonikern wurde ihm der Königliche Norwegische Verdienstorden verliehen. 2003 erhielt er die Hans-von-Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker. 2004 ehrte ihn die

Londoner Royal Philharmonic Society als Conductor of the Year. 2006 erklärte ihn die MIDEM zum Artist of the Year. Außerdem bekam er den Orden «Drei Sterne» der Republik Lettland. Im selben Jahr erhielt er für die *13. Symphonie* von Schostakowitsch mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks den Grammy in der Kategorie «Beste Orchesterdarbietung». Mit dem ECHO Klassik wurde Mariss Jansons 2007 als Dirigent des Jahres, 2008 für die Einspielung von Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für Bruckners *Siebte Symphonie* geehrt. 2009 folgte die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 die des Bayerischen Maximilianordens. 2013 durfte Mariss Jansons für sein dirigistisches Lebenswerk den renommierten Ernst von Siemens Musikpreis und vom Bundespräsidenten Joachim Gauck das Große Bundesverdienstkreuz mit Stern entgegennehmen. 2015 wurde er zum Commandeur des Arts et des Lettres der Französischen Republik ernannt sowie für sein Lebenswerk mit dem Großen Lettischen Musikpreis ausgezeichnet, der wichtigsten künstlerischen Ehrung des Landes.