

04.09. 2021 20:00
Grand Auditorium
Samedi / Samstag / Saturday
Grands orchestres

Wiener Philharmoniker
Herbert Blomstedt direction

Franz Schubert (1797–1828)

Symphonie N° 8 h-moll (si mineur) D 759 «Unvollendete» /

«Inachevée» (1822)

Allegro moderato

Andante con moto

20'

–

Anton Bruckner (1824–1896)

Symphonie N° 4 Es-Dur (mi bémol majeur) WAB 104 «Romantische» /

«Romantique» (1878–1880)

Bewegt, nicht zu schnell

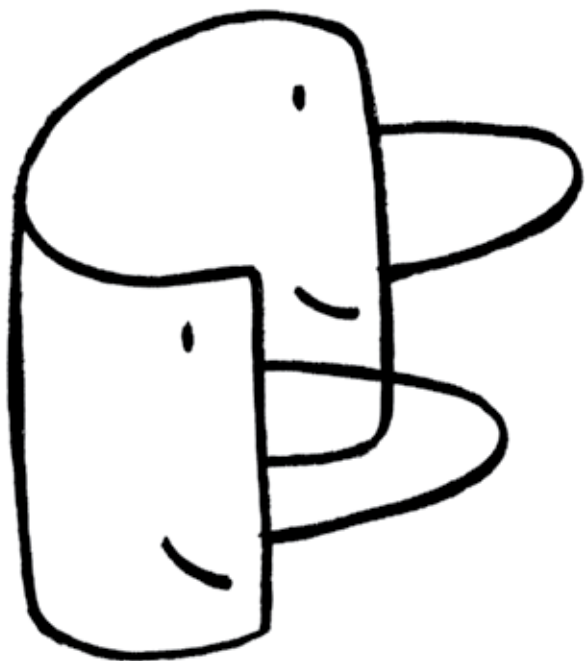
Andante, quasi Allegretto

Scherzo: Bewegt – Trio: Nicht zu schnell, keinesfalls schleppend

Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell

65'

De **Maske**kussert



Le Philharmonique de Vienne ou l'indépendance revendiquée

Christian Merlin

Redoutensaal du Palais impérial de Vienne, le 28 mars 1842 : Otto Nicolai lève la baguette pour lancer la 7^e de Beethoven, à la tête des musiciens de l'Opéra de la cour. Est-il alors conscient d'écrire la première page de l'histoire du plus prestigieux orchestre du monde ? Nommé un an plus tôt Kapellmeister à l'Opéra de Vienne, le Prussien Nicolai ne tarde pas à faire un diagnostic : si la vie lyrique de la capitale autrichienne est foisonnante, le paysage symphonique y est pauvre. En cette première moitié du 19^e siècle, la ville ne compte aucun orchestre symphonique permanent, les seules phalanges professionnelles étant celles des théâtres. Déjà, en 1833, Franz Lachner avait tenté de mettre sur pied une saison de concerts à Vienne, mais il avait rapidement fait faillite. D'où cette idée : et si l'on sortait de la fosse les musiciens de l'Opéra ?

Il est frappant de constater que, dès ce premier concert de 1842, les fondamentaux du Philharmonique de Vienne sont déjà esquissés. Heureux de s'assurer un complément de revenu, les membres de l'Orchestre de l'Opéra se réunissent en dehors de leur service statutaire, afin de donner des concerts dont ils se partagent la recette selon un fonctionnement démocratique, avec un comité élu. Orchestre lyrique d'un côté, symphonique de l'autre. Orchestre public et salarié d'une part, privé et intermittent de l'autre. Toute son histoire consistera à faire cohabiter les deux logiques, et les rapports entre Philharmoniker et Opéra oscilleront en permanence entre entente et conflit. D'un côté, l'Opéra se doit de réunir à chaque représentation un orchestre complet, qui ne se disperse pas dans un excès d'activités annexes



Le compositeur et chef d'orchestre Otto Nicolai

incompatibles avec l'intérêt du service. De l'autre, le prestige des Philharmoniker retombe sur l'Opéra pour qui c'est un atout de disposer dans la fosse d'un des meilleurs orchestres du monde.

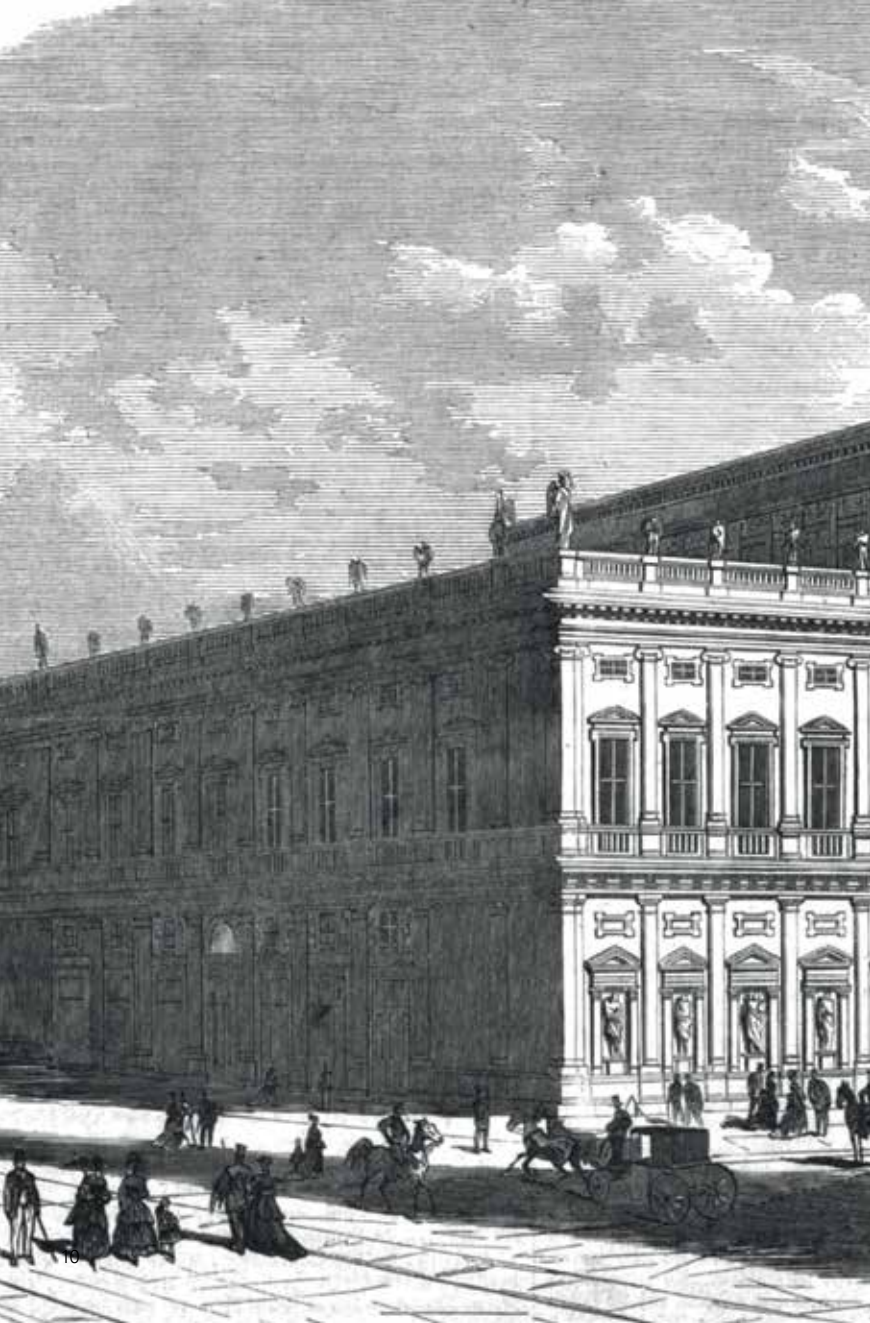
L'identité de l'orchestre repose sur cette double qualification lyrique et symphonique, et il n'est pas sûr que le Philharmonique conserverait sa spécificité s'il quittait la fosse pour se mettre uniquement à son compte, comme les musiciens en ont parfois exprimé la tentation. Car si leur jeu symphonique est si souple, chantant et dansant, n'est-ce pas avant tout parce que le quotidien des Philharmoniker consiste à accompagner les chanteurs et les danseurs ? Régulièrement, au cours de son histoire, le Philharmonique de Vienne s'est comparé au grand rival, celui de Berlin. Chaque fois ce sont les mêmes constats, certes stéréotypés, mais dans tout cliché se cache une part de vérité : les Berliner auraient

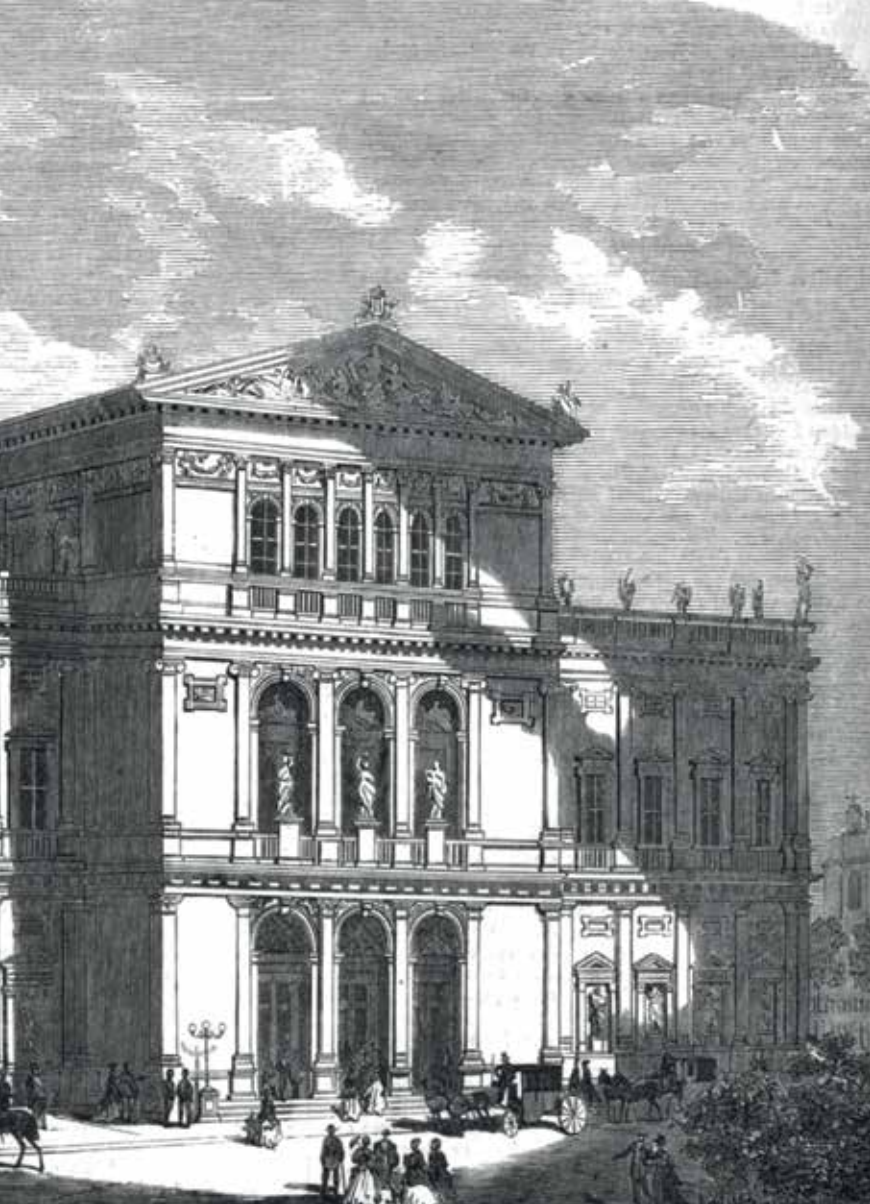
un jeu plus puissant, précis et discipliné, mais moins souple, moins charmeur, moins élégant que les Wiener. La Prusse masculine contre l'Autriche féminine : les représentations mentales ont la vie dure !

Sporadique au départ, l'activité se stabilise à partir de 1860, deuxième acte de naissance de l'orchestre : c'est l'année de l'instauration d'une saison d'abonnement régulière, avec dix programmes par an, donnés le dimanche matin pour ne pas interférer avec l'obligation de présence dans la fosse. On parle alors de la « Société Philharmonique de concerts », nom que l'orchestre portera jusqu'en 1908, avant de s'intituler officiellement Wiener Philharmoniker et de déposer les statuts de l'association qu'il n'a jamais cessé d'être depuis. Dans l'intervalle, les musiciens ont pris possession de leurs deux lieux de travail : Haus am Ring, autrement dit l'Opéra érigé en 1869 sur le boulevard circulaire, et le Musikverein inauguré en 1870. En 1922 s'ajoutera le Festival de Salzbourg, fondé deux ans plus tôt par Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal et Richard Strauss, et qui devient dès lors la résidence d'été de l'orchestre. Ce dernier s'y produit en tant que « Wiener Philharmoniker », association de droit privé, et non sous sa raison sociale publique « Orchester der Wiener Staatsoper ».

Outre le début du mariage avec Salzbourg, l'année 1922 est aussi celle de la première tournée outre-mer : en Amérique latine, et en bateau ! En 1900, Gustav Mahler avait bien organisé un voyage à Paris, mais le concert s'était soldé par un échec économique : difficile à croire aujourd'hui, l'affiche Mahler/Vienne ne faisait pas recette en France à l'époque ! La présence internationale des Wiener Philharmoniker se développera de façon quasi exponentielle à partir de la fin des années 1950, pour devenir une part essentielle de l'activité de l'orchestre dans les années 2000. Les tournées sont alors un moyen de compenser l'effondrement du marché du disque classique, qui avait longtemps représenté une manne pour cet orchestre constitué en coopérative, et qui a toujours eu le sens des affaires. Les chiffres parlent d'eux-mêmes, puisqu'entre 1935 et 2015, le nombre de concerts a doublé, pendant que le nombre de ceux donnés à l'étranger était multiplié par vingt.

Cette intensification des voyages, du moins avant la pandémie de Covid-19, ne va pas sans poser des problèmes d'organisation, puisque le Philharmonique a toujours conservé son statut de formation permanente à l'Opéra. Le responsable du planning est une personne clé du Staatsoper car la programmation doit tenir compte de la disponibilité des musiciens. Il suffit de regarder les titres à l'affiche pendant une semaine. Si vous voyez *Les Noces de Figaro*, *Don Pasquale* ou *Le Barbier de Séville*, ouvrages à l'effectif léger, il est probable que les Philharmoniker soient en tournée avec quelque symphonie de Mahler au programme. Si c'est *Le Crépuscule des dieux*, *Elektra* ou *Wozzeck*, qui réclament une centaine de musiciens, cela signifie qu'ils sont rentrés. L'Opéra dispose d'un réseau important de remplaçants, qui se recrutent prioritairement parmi les retraités encore en pleine possession de leurs moyens, les étudiants avancés et les candidats malheureux aux derniers concours de recrutement, que l'on peut ainsi tester encore avant qu'une place se libère. Mais un certain pourcentage de titulaires est dans l'obligation de rester à Vienne pour assurer la continuité du service. Ce qui fait sans doute du Philharmonique de Vienne l'orchestre à la charge de travail la plus élevée au monde. Pour y faire face, les Philharmoniker ont développé des habitudes de travail qui nécessitent une certaine faculté d'adaptation : l'orchestre répète peu et les musiciens alternent au cours d'une même série de représentations. Certains chefs ont eu du mal à accepter ces méthodes, Claudio Abbado ayant même rompu avec les Wiener quand ceux-ci ont refusé d'accéder à sa demande de disposer de la même équipe de la première répétition à la dernière représentation. Autant dire que cet orchestre a inversé le rapport de pouvoir avec le chef. À Vienne, ce sont les musiciens qui font l'honneur au chef de l'inviter, et ce sont eux, en totale auto-gestion, qui fixent les conditions. Cela n'ira pas toujours sans frictions, notamment avec Gustav Mahler, leur supérieur hiérarchique en tant que directeur de l'Opéra de Vienne, mais leur obligé en tant que chef des concerts d'abonnement. Peu disposé à en rabattre sur ses exigences de perfectionnisme, il ne se priva pas de reprocher aux musiciens leur négligence et leur immobilisme. S'étant fait beaucoup d'ennemis, il ne conserva pas longtemps la direction des concerts, mais les résultats obtenus furent spectaculaires.





Le Musikverein de Vienne en 1870 par Vinzenz Katzler

Mahler avait un autre défaut aux yeux des Viennois : il était trop moderne dans ses goûts. Plus tard, un autre directeur de l'Opéra allait subir le même reproche : Clemens Krauss, nommé en 1929. Lui aussi rajeunit et modernisa considérablement l'orchestre, mais son style de direction analytique et son répertoire ouvert à la musique contemporaine heurtèrent le traditionalisme viennois. Lorsqu'il quitta la direction des concerts d'abonnement en 1933, les Philharmoniker ne les confièrent plus à un chef attitré, optant pour le système de chefs invités qui a cours depuis. En revanche, on doit à Krauss la tradition la plus ancrée du Philharmonique : lorsque, le 31 décembre 1939, il proposa de consacrer un concert festif à la valse viennoise et, fort du succès, de renouveler l'opération l'année suivante, mais cette fois le 1^{er} janvier, se doutait-il qu'il venait d'inventer la manifestation de musique classique la plus suivie au monde ?

Indépendance est le maître-mot des Wiener Philharmoniker, qui n'ont pas de directeur musical. Il y eut cependant longtemps un chef attitré des concerts d'abonnement. Au 19^e siècle, le plus important fut Hans Richter, avec qui l'orchestre créa les 2^e et 3^e de Brahms et les 4^e et 8^e de Bruckner. Mais Richter dut plus d'une fois batailler contre le comité qui défendait âprement ses prérogatives, lui refusant par exemple une soirée entière consacrée à Brahms au prétexte qu'elle viderait les caisses... Au 20^e siècle, Felix Weingartner et Wilhelm Furtwängler exercèrent cette charge à leur tour, Furtwängler conservant longtemps après la direction du « Concert Nicolai », soirée annuelle dont les recettes sont versées au fonds de pension de l'orchestre. Parmi les grandes figures qui ont marqué l'orchestre dans son activité symphonique, plusieurs furent aussi étroitement liées au Staatsoper : Hans Knappertsbusch, Karl Böhm, Herbert von Karajan. Ce dernier effectua dans les années 1960 une réforme à la portée comparable à celle de Mahler dans les années 1900, en augmentant considérablement le nombre de postes pour créer un appel d'air et rajeunir un orchestre vieilli et fatigué. C'est sous son impulsion que l'orchestre, resté bloqué à cent vingt membres depuis 1907, est passé à cent quarante-neuf. Plus tard, Leonard Bernstein et Carlos Kleiber allaient faire partie des quelques élus avec lesquels



Clemens Krauss, fondateur du Concert du Nouvel An des Wiener Philharmoniker

les musiciens ne se contentent pas de jouer comme ils en ont l'habitude, mais sortent d'eux-mêmes. Car si l'on a beau jeu de souligner le charme un peu sucré du style viennois, et sa propension à transformer la tradition en routine, il ne faut pas oublier que les Wiener Philharmoniker sont aussi l'orchestre le plus réactif et vif-argent au monde, capable de déployer une énergie tournoyante qui tourne à l'ivresse. Leur jeu est alors tout simplement grisant. Plus près de nous, si les musiciens eurent avec Lorin Maazel, Riccardo Muti ou Zubin Mehta une fidélité de plus de cinquante ans, c'est sur le tard, en 2011, qu'ils firent la connaissance de Herbert Blomstedt, alors âgé de quatre-vingt-quatre ans, et ce fut le coup de foudre. Et sur trente-deux concerts en sept ans, la musique d'Anton Bruckner a figuré pas moins de

treize fois au programme. Un compositeur cher au cœur du chef comme de l'orchestre, qui peut se targuer d'avoir créé plusieurs de ses symphonies et de s'être approprié sa musique... après l'avoir âprement rejetée de son vivant, retournement très viennois. Sans doute Blomstedt et les Wiener se sont-ils retrouvés sur une conception commune de ces symphonies, naturelle, chantante et dansante, sans rien d'appuyé, loin des cathédrales gothiques auxquelles on a un peu vite fait de les assimiler. Plus autrichienne qu'allemande, autrement dit.

Le Philharmonique de Vienne peut se retourner sur une histoire musicale séculaire. Dans l'effectif d'origine de 1842, il est prouvé qu'au moins deux musiciens avaient participé à la création de la 9^e de Beethoven en 1824. Cela accrédita l'idée d'une transmission en ligne directe, d'autant plus tentante que les instrumentistes furent longtemps formés à Vienne, avec des Philharmoniker pour professeurs, et que l'orchestre avait une très forte dimension dynastique, avec de grandes familles de musiciens comme les Hellmesberger, les Schmidl, les Bartolomey. Même la facture instrumentale revendique aujourd'hui encore une spécificité viennoise historique : le hautbois viennois, avec sa sonorité pincée et le bulbe qui surmonte son bocal, le cor viennois en fa, dont le risque de canard est le prix à payer pour un son incroyablement doux, les timbales viennoises en peau de chèvre, qui s'accordent encore à l'aide de clés et non de pédales. Mais n'allons pas croire que le Philharmonique de Vienne d'aujourd'hui joue comme en 1842. Le fameux style viennois a beaucoup évolué, les comparaisons d'enregistrements depuis 1928 le disent assez.

Le visage de l'orchestre a aussi changé. De ce point de vue, 1997 est une date cruciale puisque c'est l'année où la première femme fut titularisée, après d'âpres débats qui secouèrent cette communauté masculine conservatrice. Après une amorce un peu vacillante au début des années 2000, le pli est pris et les recrutements féminins sont désormais chose courante. Elles sont dix-neuf à la fin de la saison 2020/21. Et surtout, la jeune génération de Philharmoniker a du mal à croire que cela ait été un problème pour ses prédécesseurs !

Sur le plan ethnique aussi, le Philharmonique de Vienne reflète l'histoire de l'Autriche. Jusqu'aux années 1900, l'orchestre est résolument pluriethnique comme l'Empire habsbourgeois, avec des apports de Hongrie, Bohême, Moravie, Slovaquie, Croatie. Mahler amorce même une internationalisation stoppée net par la Première Guerre mondiale. En 1918, l'orchestre se restreint à l'Autriche germanophone dans les frontières du Traité de Saint-Germain-en-Laye, mais la composante juive y demeure importante, tout comme elle l'était au 19^e siècle. En 1938, l'Anschluss y met aussi un terme violent, l'Autriche appliquant les lois raciales du régime hitlérien. Le comité du Philharmonique est alors présidé par un nazi convaincu, le contrebassiste Wilhelm Jerger, qui utilise les Philharmoniker comme un instrument de propagande et ne fait rien pour empêcher l'éviction de ses musiciens juifs, à commencer par le premier d'entre eux : le Konzertmeister historique Arnold Rosé, beau-frère de Mahler et créateur de la *Nuit transfigurée* de Schönberg. Neuf musiciens partent en exil, cinq sont exterminés dans les camps, deux meurent à Vienne avant d'être déportés. Longtemps pudiquement évité, ce chapitre sinistre de l'histoire de l'orchestre est aujourd'hui pleinement assumé par les Philharmoniker, qui ont ouvert leurs archives et entretiennent le devoir de mémoire.

Le Philharmonique de Vienne d'après-guerre est longtemps demeuré ethniquement homogène, mais ces dernières années ont été l'occasion d'une ouverture spectaculaire qui semblerait presque renouer avec une Autriche considérée comme porte d'accès à l'Europe centrale, balkanique et orientale. Ainsi les Wiener Philharmoniker de 2021 comptent-ils en leur sein trois Tchèques, deux Slovaques, deux Slovènes, cinq Hongrois, un Croate, deux Albanais, deux Bulgares, une Roumaine, un Moldave, quatre Polonais, trois Ukrainiens, cinq Russes et une Ouzbèque. Mais aussi, notamment, trois Français... De quoi, plus que jamais, remettre, au centre du jeu l'idée d'Europe et s'interroger sur la notion d'identité. Partant à la recherche du style viennois, si ardemment revendiqué par ceux qui le cultivent et pourtant si difficile à définir, nous n'avons pas tardé à découvrir que l'école viennoise de violon avait été fondée par un Hongrois formé à

Paris par un maître italien, que l'école viennoise de contrebasse était le fait de professeurs venus de Prague, que le hautbois viennois avait été fabriqué à Dresde. À ces questions si contemporaines, la plus belle réponse nous vient de Peter Schmidl, longtemps clarinette solo du Philharmonique de Vienne où son père et son grand-père avaient occupé le même poste avant lui. Alors que ce Viennois nous détaillait avec passion ses origines juives, galiciennes et tchèques, nous lui avons lancé en guise de provocation : « Vous voyez bien que ça n'existe pas l'identité viennoise ». Ce à quoi il répondit du tac au tac : « Mais c'est ça, l'identité viennoise ! »

Présentateur de l'émission Au Cœur de l'orchestre sur France Musique, Christian Merlin est aussi critique musical au Figaro depuis 2000. Après avoir longtemps enseigné les études germaniques et l'histoire de la musique à l'université de Lille, il se consacre désormais à ses activités d'homme de radio et d'auteur. Parmi ses ouvrages : Au Cœur de l'orchestre (Fayard), Les Grands chefs d'orchestre du XX^e siècle (Buchet-Chastel), Le Philharmonique de Vienne (Buchet-Chastel), Pierre Boulez (Fayard).

Zwischen Illusion und Geisteshaltung

Das Konzept der Romantik in der Symphonik – Franz Schubert und Anton Bruckner

Tatjana Mehner

Es ist ein kultur- und kulturenübergreifendes Konzept, künstlerische Epochen mit Adjektiven zu versehen – zumindest in historischer Perspektive. Diese Zuschreibungen sollen gleichzeitig die je vorherrschende Geisteshaltung beschreiben und die schöpferischen Ergebnisse in ihrer Form und ihrem Charakter kennzeichnen. Die entsprechenden Kategorien sind als solche sozial anerkannt und haben Orientierungsfunktion. Es herrscht ein gewisses Einverständnis darüber, was in einem klassischen Drama passieren wird, was man zu hören bekommt, wenn ein Musikwerk des Barock gespielt wird, und wie ein Gemälde der Romantik aussieht. Dennoch – sind Vorstellungen und Erwartungen wirklich die gleichen? Haben sich Images und Positionen zu den jeweiligen Geschichten über die Zeiten verändert?

Bei genauerer Betrachtung bleiben die entsprechenden Begrifflichkeiten nämlich recht ambivalent. Was ist es, das Anton Bruckners *«Romantische» Symphonie* als solche erscheinen lässt? Oder warum hat die Musikgeschichte Franz Schubert ausgerechnet mit seiner *«Unvollendeten» Symphonie* in den Stand eines Romantikers par excellence erhoben? In der Tat gibt es wohl kaum ein geeigneteres Programm als das des heutigen Abends, um dem Phänomen der musikalischen Romantik über zwei recht extreme Ausprägungen auf den Grund zu gehen.

Suche nach dem Ungreifbaren – Romantikrezeption bis heute

Die Frage, was Romantik ist bzw. was ein Kunstwerk zu einem romantischen macht, lässt sich nur auf den ersten Blick ganz

leicht beantworten, nämlich genau dann, wenn wir die rein zeitliche Zugehörigkeit zur Epoche der Romantik als Maßstab anlegen. Dann wäre mehr oder weniger alles, was zwischen dem Ende des 18. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden ist, per se romantisch. Beinamen wie jener für Anton Bruckners *Vierte Symphonie* wären damit schlicht absurd, denn dann wären per genui sämtliche Symphonien des Komponisten romantisch... Es muss also etwas geben, das gerade dieses Werk vor allen anderen als die «Romantische» erscheinen lässt.

Ist es in diesem Falle leicht zu sagen, dass es ja der Komponist selbst gewesen ist, der dem Werk diesen Beinamen gegeben hat, und das in Verbindung mit zahlreichen bildlichen Assoziationen: «*das romantische Bild einer mittelalterlichen Stadt*», ein «*nächtlicher Pilgermarsch*», «*Leierkasten*» usw. So ist sich die Brucknerforschung inzwischen doch relativ einig, dass diese Beschreibungen kaum im Sinne eines Programms gedacht und auch der Rezeption nicht unbedingt nur hilfreich sind. Dennoch hören wir die «*Romantische*» heute fast schon natürlich als ein Schlüsselwerk der musikalischen Romantik, genau wie Schuberts «*Unvollendete*», obwohl ein gutes halbes Jahrhundert zwischen der Entstehung dieser beiden Werke liegt, und die drei Jahre ihrer Zeitgenossenschaft Schubert und Bruckner kaum zu Zeitgenossen machen.

Historisch gesehen sind es oft die Erscheinungen, die am Anfang oder Ende einer Epoche liegen, an denen sich deren Charakteristika am deutlichsten erkennen lassen, gewissermaßen im Herauskristallisieren und Verschwinden, im Noch-nicht-ganz bzw. Nicht-mehr-ganz. Denn zwangsläufig sind gerade Epochenübergänge immer Prozesse. Niemand setzt sich an seinen Schreibtisch mit dem Entschluss, seine künstlerische Schöpfung ab heute im Stile einer neuen Epoche umzusetzen. Vielmehr wird das Arbeitsergebnis späterhin durch die Rezeption in seiner Epochenzugehörigkeit wahrgenommen. Und genau so verstehen wir Schubert über den suchenden Beethoven und Bruckner auf dem Weg zum zweifelnden Mahler oder experimentierenden Strauss umso mehr als Romantiker.



Caspar David Friedrich: *Die Landschaft der Seele*

In Abhängigkeit vom Beobachtungspunkt kann sich diese Wahrnehmung auch verschieben. So hatte über viele Jahre – auf der Basis durchaus stichhaltiger Argumente – ausgerechnet Franz Schubert in verschiedenen Musikgeschichten den Platz eines Klassikers inne. Neben relativ unbestreitbaren Kategorien wie Struktur – in diesem Falle ein bestimmtes musikalisches Idiom, das als romantisch erscheint –, Form und der Verwendung zeitgemäßer Technik, beispielsweise im Orchesterapparat, muss es also noch andere, weit interpretierbarere Dinge geben, die Musikhistoriker entsprechende Zuweisungen treffen lassen. Diese können unter dem Begriff der Geisteshaltung gefasst werden, die sowohl in der Themenwahl des Künstlers als auch in

dessen Selbstkonzept beschreibbar wird und der gerade in der Wahrnehmung als ›romantisch‹ weitreichende Bedeutung zukommt.

Bedingungslose Verwirklichung – Romantik als Selbstkonzept?

Es ist das Bild des unabhängigen Künstlers, der aus sich heraus schöpft, das sich in der Romantik als zentrales herausbildet. Wobei «unabhängig» zwangsläufig schlicht für eine neue Form der sozialen Abhängigkeit steht. Letztlich ist die Romantik der Moment der Herausbildung bürgerlicher Musikkultur. Der Musikbetrieb wird nicht mehr von einem (einzelnen) Fürsten getragen, sondern von einer Gruppe von Menschen, die auf kulturelle Teilhabe abzielen bzw. tatsächlich über den Kauf von Eintrittskarten unmittelbar über den – zumindest momentanen wirtschaftlichen – Erfolg des Komponisten entscheiden. Auch an diesem Punkt ist Beethoven als Wegbereiter aus der Musikgeschichte nicht wegzudenken, der das neue Wirtschaftsmodell im allerbesten Wortsinne salonfähig machte, ein Modell, das längst etabliert ist, als Anton Bruckner noch in vergleichsweise reifer Lebensphase um Anerkennung als Komponist ringt, während er seinen Lebensunterhalt als Organist und Lehrer bestreitet. Ebenso wie Jahrzehnte zuvor Franz Schubert unterrichtet, der – wohlgerne ebenfalls nicht Komposition – lehrt und ansonsten von der Gunst eines Kreises fördernder Auftraggeber abhängt. Das Ringen um die Anerkennung als Komponist und damit letztlich auch um ein Auskommen bedeutet damit zwangsläufig auch die Suche nach einem eigenen unverwechselbaren Auskommen, marktstrategisch gesprochen – einer Marke.

Das Bild des suchenden Künstlers der Romantik entsteht eben in diesem Spannungsfeld zwischen kreativer Selbstfindung auf einem Markt, der zugleich Neues mit Wiedererkennungswert und Bestätigung sucht. Die Tatsache, dass der Komponist nicht mehr als Hofmusiker angestellt und damit zumeist Mitglied einer Hofkapelle und also Musiker unter Musikern ist, trägt zur weiteren Isolierung des Schöpfungsprozesses bei, somit auch zur weiteren Lösung des Schöpfungsaktes von jenem der Interpretation. Dass Werke ein nachgeordnetes Eigenleben nicht nur

entwickeln können, sondern sollen, damit Potenzial zur Interpretation enthalten, wird zu einer ästhetischen Prämisse. Diese leitet wiederum dem ebenfalls intensiv mit der Romantik verknüpften Image vom in seiner Zeit unverstandenen Schöpfer Vorschub, das sich in Musikgeschichtsbildern bis in die Gegenwart hinein verfestigt hat.

Zwischen Suche und Zweifel – Das Prinzip des Unfertigen

Während man in zeitgenössischen Landschaftsparks Pseudo-Ruinen im Sinne eines zeittypischen Historismus errichtet, erfüllt der Charakter des Fragmentarischen, des Unvollendeten auch jenseits eines spezifischen Konzepts des Verfalls einen zeittypischen ästhetischen Anspruch – in der Literatur und auch in der Musik. Das Prinzip des Unfertigen, das sich hierin manifestiert, transportiert auch das oben beschriebene Bild des Suchens, eines sich-Bahn-brechen-wollenden Ausdruckswillens, der irgendwann zu einem Konstituens des romantischen Expressivitätsdrangs wird. Der Schöpfer als Suchender wird zu einer entscheidenden Größe im künstlerischen Schaffensprozess. Franz Schubert und Anton Bruckner bedienen genau dieses Bild des Suchenden auf ganz unterschiedliche Weise.

Wohl kaum ein Komponist hat im gleichen Ausmaß wie Anton Bruckner seine Symphonien – auch nach Veröffentlichung – überarbeitet und umgearbeitet. Gerade in seinem Falle ist das nicht in erster Linie eine Reaktion auf Markt und Rezeption, sondern Ergebnis eigenen Ausdruckswollens eines subjektiven Perfektionismus. Und hierfür kann die *Vierte* in ihren vielfältigen Fassungen als exemplarisch gelten. Währenddessen ist es im Falle Franz Schubert insbesondere diese – nominell schon – «*Unvollendete*», die ihn zum Romantiker par excellence macht.

Franz Schubert – romantischer Komponist aus dem Lehrbuch?

Spätestens seit 1986 der Schauspieler Udo Samel im mehrteiligen Fernsehfilm *Mit meinen heißen Tränen* als Franz Schubert die Bildschirme eroberte, war das Bild des Romantikers vollkommen: Der traurig suchende Künstler, der die Enttäuschungen im Leben in wunderbarer Klangkunst sublimiert. Nicht zuletzt seine



Franz Schubert

«*Unvollendete*» wird zu einem entscheidenden Moment des Soundtracks dieser Imagebildung, eines Images, das mit dem Wissen um den frühen Tod des Komponisten auch latent die Idee in sich trägt, dass es dieser Tod war, der ihn die Symphonie nicht vollenden ließ. Tatsächlich ist dies aber bestenfalls mittelbar der Fall, denn Schubert hat nach seiner – inzwischen als *Siebter* gezählten – Symphonie noch Einiges komponiert, nicht zuletzt seine «*Große C-Dur*»-Symphonie.

Unvollendet ist die «*Unvollendete*» tatsächlich vor allem in einem klassischen Formbewusstsein, das an dieser Stelle die Prämisse der Viersätzigkeit parat hat, und das gestärkt wird durch die Tatsache, dass Schubert selbst die Symphonie zur Vollendung beiseitegelegt hat, und diese entsprechend auch erst posthum zur

Uraufführung kam. Faktisch unabgeschlossen ist der tatsächlich im klassischen Formverständnis begonnene dritte Satz.

Wie genau eine Vollendung hätte aussehen sollen, oder ob Schubert dabei nicht vielleicht doch in seinem Ausdruckswollen an seine Grenzen bzw. die Grenzen seiner Zeit gestoßen war, daran scheiden sich die Geister. Zwangsläufig haben die entsprechenden Spekulationen das Image eines Romantikers par excellence entscheidend genährt.

Was der Symphonie darüber hinaus die Rezeptionsgeschichte eines typischen Werkes der Romantik beschert hat, ist neben der Orchesterbehandlung vor allem die motivische Arbeit des Komponisten. Der markante, düstere Beginn mit der Gegenüberstellung eines schroffen und eines fast schon volkstümlich sanglichen Themas, der dennoch eine faserige, dramatische Streichereinleitung vorausgeht.

Anton Bruckner – der barocke Romantiker

Der markante Beginn ist es auch, der zusammen mit dem Titel die Wahrnehmung des Bruckner'schen Werkes in Richtung Romantik lenkt – das unverwechselbare Hornmotiv, das umso klarer Form gewinnt, als es sich unmittelbar zum dezent sinnlichen Streicherflirren positioniert, weckt bewusst Assoziationen an den von Bruckner so verehrten Wagner, aber ganz besonders auch an Carl Maria von Weber. Über seine motivisch markante Blechbläserverwendung hinaus allerdings erfüllt das Werk dennoch insbesondere alle Erwartungen an die Beherrschung des klassischen Formenkanons. Handwerklich nahezu mustergültig wird die klassische Sonatenhauptsatzform ganz und gar ausgefüllt.

Gilt es generell als ein Charakteristikum der Romantik, dass sie in besonderer Weise Naturverbundenheit vermittelt, so ist ihr – im Vergleich mit der Vorgängerepoche – auch ein spezifischer Historismus, zumindest ein besonderes sich ins Verhältnis-Setzen zur Vergangenheit eigen. Hatte sich Bruckner nicht nur als Organist und Kirchenmusiker von jeher als ein Meister der barocken Form präsentiert und diese Meisterschaft immer wieder deutlich



Anton Bruckner

auch in sein kompositorisches Werk einfließen lassen, so lebt er diese Meisterschaft auch in seiner «*Romantischen*» virtuos aus. Hinzu kommt ein Historismus, dem unterstellt wird, dass er unter dem Eindruck von Wagners *Lohengrin* geprägt worden sei, und der sich in den besagten Anmerkungen Bruckners zu dem Werk niederschlägt, die immer wieder Mittelalter-Allusionen enthalten und sich damit recht bewusst in Beziehung zu zeitgenössischen als romantisch gehandelten Positionen setzen. Insofern erscheint es als durchaus nicht unwahrscheinlich, dass der mit seiner *Vierten Symphonie* immer noch um Anerkennung ringende Komponist Bruckner über das Label des Romantischen versuchte, an einen eben das Ideal der Romantik postulierenden Zeitgeist anzuknüpfen.

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Programme Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Franz Schubert *Symphonie N° 8 «Inachevée» /*
«Unvollendete»

12.12.2019 Orchestre Philharmonique du Luxembourg /
Gustavo Gimeno

Anton Bruckner *Symphonie N° 4 «Romantique» /*
«Romantische»

13.02.2020 Orchestre Philharmonique du Luxembourg /
Gustavo Gimeno

Wiener Philharmoniker

Konzertmeister

Rainer Honeck
Volkhard Steude
Albena Danailova

1. Violine

Jun Keller
Daniel Froschauer
Maxim Brilinsky
Benjamin Morrison
Martin Kubik
Milan Šetena
Martin Zalodek
Kirill Kobantschenko
Wilfried Hedenborg
Johannes Tomböck
Pavel Kuzmichev
Isabelle Ballot
Andreas Großbauer
Olesya Kurylyak
Thomas Külblöck
Alina Pinchas-Külblöck
Alexandr Sorokow
Ekaterina Frolova
Petra Kovačič
Katharina Engelbrecht*
Luka Ljubas*

2. Violine

Raimund Lissy
Tibor Kováč
Christoph Koncz
Gerald Schubert

Patricia Hood-Koll
Adela Frasineanu
Helmut Zehetner
Alexander Steinberger
Harald Krumpöck
Michal Kostka
Benedict Lea
Marian Lesko
Johannes Kostner
Martin Klimek
Jewgenij Andrusenko
Shkëlzen Doli
Holger Tautscher-Groh
Júlia Gyenge*
Liya Yakupova*

Viola

Tobias Lea
Christian Frohn
Wolf-Dieter Rath
Robert Bauerstatter
Elmar Landerer
Mario Karwan
Martin Lemberg
Ursula Ruppe
Innokenti Grabko
Michael Strasser
Thilo Fechner
Thomas Hajek
Daniela Ivanova
Sebastian Führlinger
Tilman Kühn
Barnaba Poprawski*

Violoncello

Tamás Varga
Peter Somodari
Raphael Flieder
Csaba Bornemisza
Sebastian Bru
Gerhard Iberer
Wolfgang Härtel
Eckart Schwarz-Schulz
Stefan Gartmayer
Ursula Wex
Edison Pashko
Bernhard Naoki Hedenborg
David Pennetzdorfer

Kontrabass

Herbert Mayr
Christoph Wimmer
Ödön Rácz
Jerzy Dybat
Iztok Hraštnik
Filip Waldmann
Alexander Matschinegg
Michael Bladerer
Bartosz Sikorski
Jan Georg Leser
Jędrzej Górski
Elias Mai

Harfe

Charlotte Balzereit
Anneleen Lenaerts

Flöte

Walter Auer
Karl-Heinz Schütz
Luc Mangholz*
Günter Federsel
Wolfgang Breinschmid
Karin Bonelli

Oboe

Clemens Horak
Sebastian Breit*
Harald Hörth

Wolfgang Plank
Herbert Maderthaner

Klarinette

Matthias Schorn
Daniel Ottensamer
Gregor Hinterreiter
Norbert Täubl
Andreas Wieser
Andrea Götsch*

Fagott

Štěpán Turnovský
Harald Müller
Sophie Dervaux
Wolfgang Koblitz
Benedikt Dinkhauser

Horn

Ronald Janezic
Josef Reif
Manuel Huber
Sebastian Mayr
Wolfgang Lintner
Jan Janković
Wolfgang Vladár
Thomas Jöbstl
Wolfgang Tomböck
Lars Stransky

Trompete

Martin Mühlfellner
Stefan Haimel
Jürgen Pöchhacker
Hans Peter Schuh
Reinhold Ambros
Gotthard Eder

Posaune

Dietmar Küblböck
Enzo Turriziani
Wolfgang Strasser
Mark Gaal
Johann Ströcker

Tuba

Paul Halwax
Christoph Gigler

Pauke / Schlagwerk

Anton Mittermayr
Erwin Falk
Thomas Lechner
Klaus Zauner
Oliver Madas
Benjamin Schmidinger
Johannes Schneider*

L'astérisque * distingue les membres confirmés du Wiener Staatsoper, qui ne font pas encore partie de l'association des Wiener Philharmoniker.

Die mit * Sternchen gekennzeichneten Musiker sind bestätigte Mitglieder des Orchesters der Wiener Staatsoper, die noch nicht dem Verein der Wiener Philharmoniker angehören.

Im Ruhestand

Volker Altmann
Roland Baar
Franz Bartolomey
Walter Barylli
Roland Berger
Bernhard Biberauer
Walter Blovsky
Gottfried Boisits
Wolfgang Brand
Rudolf Degen
Reinhard Dürrer
Alfons Egger
Fritz Faltl
Dieter Flury
Jörgen Fog
Martin Gabriel
George Fritthum
Peter Götzl
Wolfgang Gürtler
Heinz Hanke
Bruno Hartl
Richard Heintzinger

Josef Hell
Clemens Hellsberg
Wolfgang Herzer
Johann Hindler
Werner Hink
Roland Horvath
Josef Hummel
Willibald Janezic
Karl Jeitler
Rudolf Josel
Erich Kaufmann
Gerhard Kaufmann
Harald Kautzky
Heinrich Koll
Burkhard Kräutler
Hubert Kroisamer
Rainer Küchl
Edward Kudlak
Manfred Kuhn
Walter Lehmayr
Anna Lelkes
Gerhard Libensky
Erhard Litschauer
Günter Lorenz
Gabriel Madas
William McElheney
Rudolf Nekvasil
Hans Peter Ochsenhofer
Alexander Öhlberger
Reinhard Öhlberger
Ortwin Ottmaier
Peter Pecha
Fritz Pfeiffer
Josef Pomberger
Kurt Prihoda
Helmuth Puffler
Reinhard Repp
Werner Resel
Milan Sagat
Erich Schagerl
Rudolf Schmidinger
Peter Schmidl
Wolfgang Schuster
Eckhard Seifert
Günter Seifert

Reinhold Siegl
Walter Singer
Helmut Skalar
Franz Söllner
René Staar
Anton Straka
Gerhard Turetschek
Martin Unger
Peter Wächter
Hans Wolfgang Weihs
Helmut Weiss
Michael Werba
Dietmar Zeman

Interprètes

Biographies

Wiener Philharmoniker

Peu de phalanges comme les Wiener Philharmoniker se trouvent liées de façon aussi durable et étroite à l'histoire et à la tradition de la musique classique européenne. Au cours de leurs désormais 179 ans d'existence, les musiciens de l'ensemble, basé à Vienne, ont traversé et imprégné la vie musicale. Encore aujourd'hui, le «son viennois» est vanté par les interprètes et les chefs comme étant d'une qualité exceptionnelle. La fascination exercée par la formation, depuis sa création par Otto Nicolai en 1842, sur les grands compositeurs et chefs, ainsi que sur le public, repose sur le soin apporté à l'homogénéité du jeu, transmise de génération en génération, ainsi que sur son histoire et sa structure uniques. Les fondements de «l'idée philharmonique», toujours en vigueur aujourd'hui, reposent sur la structure démocratique, dans la mesure où l'ensemble des décisions artistiques et organisationnelles reviennent aux membres de l'orchestre, et sur l'étroite symbiose avec l'orchestre du Wiener Staatsoper. Les statuts des Wiener Philharmoniker stipulent que seul un membre de l'orchestre du Wiener Staatsoper peut intégrer les Wiener Philharmoniker. Une autre caractéristique vient du fait que les membres de l'orchestre, au nom de cette structure démocratique, prennent sous leur responsabilité l'organisation des concerts, la programmation des œuvres ainsi que le choix des chefs et solistes. En 1860 ont été introduits les concerts par abonnements, impliquant l'engagement d'un chef pour une saison minimum. Les musiciens ont établi une économie solide qui perdure encore aujourd'hui. En 1933, les Wiener Philharmoniker sont passés au système de chef invité



Wiener Philharmoniker

photo: Lois Lammerhuber



ce qui a permis de diversifier les rencontres artistiques et de solliciter les grands chefs du moment. Ils ont commencé à se produire à l'étranger dès le début du 20^e siècle, ce qui les a menés sur tous les continents, étant régulièrement invités en Allemagne, au Japon et aux États-Unis, ainsi que, dernièrement surtout, en Chine. Les Wiener Philharmoniker se sont donnés pour mission d'insuffler dans le quotidien et les mentalités le message humaniste, toujours d'actualité, véhiculé par la musique et sa mission sociale. Dès le départ, l'engagement social et caritatif en faveur des personnes nécessiteuses et la promotion de la musique auprès des jeunes générations ont fait partie intégrante de l'orchestre. Jusqu'à aujourd'hui, l'orchestre a donné chaque saison plusieurs concerts caritatifs et a mené à bien de nombreuses initiatives dans le monde entier à l'intention des personnes dans le besoin. Avec plus de 40 concerts par an à Vienne, parmi lesquels le Concert du Nouvel An et le Concert d'été dans le parc du château de Schönbrunn, retransmis dans de nombreux pays, avec des prestations au Festival de Salzbourg chaque année depuis 1922 et plus de 50 concerts dans le monde entier, les Wiener Philharmoniker comptent parmi les orchestres majeurs. Les Wiener Philharmoniker ont joué pour la dernière fois à la Philharmonie en 2017/18 sous la direction de Herbert Blomstedt.

Wiener Philharmoniker

Kaum ein anderer Klangkörper wird dauerhafter und enger mit der Geschichte und Tradition der europäischen klassischen Musik in Verbindung gebracht als die Wiener Philharmoniker. Im Laufe ihres nunmehr 179-jährigen Bestehens erlebten und prägten die Musiker des in Wien beheimateten Ensembles das musikalische Weltgeschehen. Bis in die Gegenwart wird von Interpreten und Dirigenten der «Wiener Klang» als herausragendes Qualitätsmerkmal des Orchesters anerkennend hervorgehoben. Die Faszination, die das Orchester seit seiner Gründung durch Otto Nicolai im Jahre 1842 auf die größten Komponisten und Dirigenten sowie auf das Publikum in aller Welt ausübt, beruht auf der bewusst gepflegten, von einer Generation auf

die nächste weitergegebenen Homogenität des Musizierens und auch auf seiner einzigartigen Geschichte und Struktur. Grundsäulen der bis heute gültigen «philharmonischen Idee» sind die demokratische Grundstruktur, die die gesamten künstlerischen und organisatorischen Entscheidungen in die Hand der Orchestermitglieder legt, sowie die enge Symbiose mit dem Orchester der Wiener Staatsoper. Die Statuten der Wiener Philharmoniker legen fest, dass nur ein Mitglied des Orchesters der Wiener Staatsoper Mitglied der Wiener Philharmoniker werden kann. Eine weitere Besonderheit ergibt sich aus der Tatsache, dass die Orchestermitglieder im Sinne der demokratischen Vereinsstruktur selbstverantwortlich die Organisation der Konzerte, der aufzuführenden Werke und die Wahl der Dirigenten und Solisten vornehmen. 1860 kam es zur Einführung von Abonnementkonzerten, für die jeweils für die Dauer von mindestens einer Saison ein Dirigent verpflichtet wurde. Sie schufen eine solide wirtschaftliche Grundlage, die bis heute fortbesteht. Ab 1933 gingen die Wiener Philharmoniker zum Gastdirigentsystem über. Das ermöglichte eine große Bandbreite künstlerischer Begegnungen und das Musizieren mit den namhaftesten Dirigenten der jeweiligen Epoche. Die internationale Konzerttätigkeit setzte am Anfang des 20. Jahrhunderts ein. Sie brachte das Orchester quer durch alle Kontinente mit regelmäßigen Gastspielen in Deutschland, Japan und den USA und in jüngster Zeit verstärkt auch in China. Die Wiener Philharmoniker haben es sich zur Aufgabe gemacht, die stets aktuelle humanitäre Botschaft der Musik und die gesellschaftliche Verpflichtung in den Alltag und in das Bewusstsein der Menschen zu bringen. Von Anfang an zählen ein soziales und karitatives Bewusstsein, der Einsatz für Menschen in Not und die Förderung des musikalischen Nachwuchses zum Selbstverständnis des Orchesters. Bis heute veranstaltet das Orchester jährlich mehrere Benefizkonzerte und setzt darüber hinaus weltweit zahlreiche Initiativen für Bedürftige. Mit seinen jährlich über 40 Konzerten in Wien, darunter das Neujahrskonzert und das Sommernachtskonzert im Schlosspark von Schönbrunn, die in viele Länder der Welt übertragen werden, mit seinen seit 1922 stattfindenden alljährlichen Aufführungen bei den Salzburger Festspielen und mit



Herbert Blomstedt
photo: Martin Lengemann

mehr als 50 Konzerten im Rahmen internationaler Gastspiele zählen die Wiener Philharmoniker zu den führenden Orchestern der Welt. In der Philharmonie Luxembourg konzertierten die Wiener Philharmoniker zuletzt in der Saison 2017/18 ebenfalls unter dem Dirigat von Herbert Blomstedt.

Herbert Blomstedt direction

Né aux États-Unis de parents suédois et ayant grandi à Uppsala, New York, Darmstadt et Bâle, Herbert Blomstedt a fait ses débuts de chef en 1954 à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Stockholm. Il a ensuite occupé le poste de directeur musical à l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, à l'Orchestre National Symphonique du Danemark, à l'Orchestre Symphonique de la Radio suédoise et à la Staatskapelle Dresden. Puis, il a été Music Director du San Francisco Symphony Orchestra, directeur musical du NDR Sinfonieorchester et Gewandhauskapellmeister du Gewandhausorchester Leipzig. Les orchestres avec lesquels il a collaboré par le passé à San Francisco, Leipzig, Copenhague, Stockholm et Dresde l'ont également nommé chef honoraire, de même que les Bamberger Symphoniker et le NHK Symphony Orchestra de Tokyo. Herbert Blomstedt est un membre élu de l'Académie Royale de Musique de Suède, plusieurs fois docteur honoris causa et récipiendaire de la Grand-Croix de l'Ordre du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne. De prestigieux ensembles du monde entier ont pu déjà bénéficier des services de ce chef suédois fort recherché. À plus de quatre-vingt-dix ans, présence tant spirituelle que physique emplie d'élan et animée d'une véritable pulsion artistique, il se tient, comme avant, au pupitre des plus grands orchestres internationaux. Herbert Blomstedt a dirigé pour la dernière fois à la Philharmonie lors de la saison 2017/18 à la tête des Wiener Philharmoniker.

Herbert Blomstedt Leitung

In den USA als Sohn schwedischer Eltern geboren und in Uppsala, New York, Darmstadt und Basel ausgebildet, gab Herbert Blomstedt 1954 sein Debüt als Dirigent mit dem Stockholmer Philharmonischen Orchester. Es folgten Positionen als Chefdirigent beim Oslo Philharmonic Orchestra, beim Dänischen Nationalen Symphonieorchester, beim Schwedischen Radio-Sinfonieorchester und bei der Staatskapelle Dresden. Anschließend wirkte er als Music Director des San Francisco Symphony Orchestra, war Chefdirigent des NDR Sinfonieorchesters und Gewandhauskapellmeister beim Gewandhausorchester Leipzig. Seine ehemaligen Orchester in San Francisco, Leipzig, Kopenhagen, Stockholm und Dresden ernannten ihn ebenso zum Ehrendirigenten wie die Bamberger Symphoniker und das NHK Symphony Orchestra in Tokyo. Herbert Blomstedt ist gewähltes Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie, mehrfacher Ehrendoktor und Träger des Großen Verdienstkreuzes des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland. Herausragende Ensembles weltweit konnten sich in all den Jahren schon der Dienste des hoch angesehenen Dirigenten versichern. Mit über 90 Jahren steht er nach wie vor mit enormer geistiger und körperlicher Präsenz, voller Elan und künstlerischem Taten-drang am Pult der führenden internationalen Orchester. Herbert Blomstedt war in der Philharmonie zuletzt in der Saison 2017/18 am Pult der Wiener Philharmoniker zu erleben.

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2021
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé par: Print Solutions
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture