

ANIMA ETERNA BRUGGE
ANTON BRUCKNER
PABLO HERAS-CASADO

3

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

Symphony No.3 'Wagner-Sinfonie' WAB 103

D minor / *Ré mineur* / d-Moll

First version (1873) | Edited by Leopold Nowak

1 I. Gemäßigt, misterioso [Bars 1-122]	3'31
2 [Bars 123-299]	5'20
3 [Bars 300-459]	4'30
4 [Bars 460-561]	3'23
5 [Bars 562-746]	5'34
6 II. Adagio. Feierlich [Bars 1-64]	4'00
7 [Bars 65-88]	1'24
8 [Bars 89-160]	4'32
9 [Bars 161-223]	2'58
10 [Bars 224-278]	4'19
11 III. Scherzo. Ziemlich schnell	6'17
12 IV. Finale. Allegro [Bars 1-159]	3'27
13 [Bars 160-309]	3'25
14 [Bars 310-467]	2'47
15 [Bars 468-599]	2'38
16 [Bars 600-764]	3'02

Score : © 1977 Musikwissenschaftlicher Verlag Wien

Anima Eterna Brugge

on period instruments / *sur instruments d'époque* / auf historischen Instrumenten

Pablo Heras-Casado, *conducting*

Anima Eterna Brugge

on period instruments / *sur instruments d'époque* / auf historischen Instrumenten

Pablo Heras-Casado, *conducting*

- Violas I* Anne Katharina Schreiber (*concertmaster*)
Balázs Bozzai, Cécile Mille, Helena Druwé, László Paulik, Laura Johnson,
Malina Mantcheva, Martin Reimann, Mikolaj Zgółka, Nicolas Mazzoleni,
Pietro Ferra, Rebecca Huber
- Violas II* Joseph Tan, Agnieszka Rychlik, Alicja Pilarczyk, Andrej Kapor, Barbara Erdner,
Bérénice Lavigne, Emma Williams, John Meyer, Nadi Paz Perez Mayorga,
Yannis Roger
- Violas* Bernadette Verhagen, Örzse Ádám, Gabrielle Kancachian, Blanca Prieto Acera,
Chloé Parisot, Esther van der Eijk, Frans Vos, Noah Mayer
- Cellos* Tine Van Parys, Dmitri Dichtiar, Hilary Metzger, Inka Döring, Nicholas Selo,
Patrick Sepec, Verena Zauner
- Double basses* Beltane Ruiz Molina, Ben Faes, Isaline Leloup, Jesse Solway, Mattias Frostenson,
Raivis Misjuns, Walter McTigert
- Flutes* Anne Parisot, *flute by Heinrich Friedrich Meyer with ivory headjoint, 11 keys (Hannover ca. 1870)*
Géraldine Clément, *flute by anonymous maker (Germany, late 19th century), after Heinrich Friedrich Meyer*
- Oboes* Christopher Palameta, *oboe by Eduard Jehring (Leipzig, ca. 1885)*
Stefaan Verdegem, *oboe by Vincenz Kohlert (Graslitz, late 19th century)*
- Clarinets* Lisa Shklyaver, *clarinet by Rudolf Tutz (Innsbruck, 2002), after the B-flat clarinet model "Baermann-Ottensteiner" produced by the firm Wilhelm Hess/Ottensteiner Nachf. (ca. 1879-1895)*
Odilo Ettelt, *clarinet by Guntram Wolf (Kronach, 1996), after Georg Ottensteiner (Munich, ca. 1860)*
- Bassoons* Javier Zafra, *bassoon by Johann Adam Heckel (Biebrich, ca. 1860)*
Ambroise Dojat, *bassoon by Johann Adam Heckel (Biebrich, 1898), serial number 3980*
- Horns* Pierre-Antoine Tremblay, *Vienna horn by Leopold Uhlmann (ca. 1875)*
Martin Mürner, *Vienna horn by Leopold Uhlmann (ca. 1880)*
Alessandro Orlando, *Vienna horn by anonymous maker (early 20th century)*
Cyril Vittecoq (assistant), *Vienna horn (2010), after Leopold Uhlmann (19th century)*
Jörg Schulteß, *Vienna horn by the Erste Wiener Productiv Genossenschaft der Musik Instrumentenmacher (ca. 1900)*
- Trumpets* Thibaud Robinne, *trumpet in F by Cristian Bosc (Milano, 2024), after Ferdinand Roth (Milano, ca. 1860-70)*
Sebastian Schärr, *trumpet in F by Cristian Bosc (Milano, 2010), after Ferdinand Roth (Milano, ca. 1860-70)*
Nicolas Isabelle, *trumpet in F by Cristian Bosc (Milano, 2010), after Ferdinand Roth (Milano, ca. 1860-70)*
- Trombones* Gerd Schnackenberg, *valve trombone by Josef Wenzel Lausmann (Linz, ca. 1860)*
Gunter Carlier, *bass trombone in F with valves by Winter & Schöner (Linz, ca. 1895)*
Cas Gevers, *valve trombone by anonymous maker (Austria, ca. 1870)*
- Timpani* Jan Huylebroeck, *Viennese timpani by Wolfgang Schuster (Vienna, 1996-2000), after Hans Schnellar (Bohemia, 1895), with one tuning stool each, strung with goatskins*

Déférence et audace

La version originale de la “Wagner-Symphonie” de Bruckner

L'obsession avait commencé juste avant le printemps de 1863. Le 13 février de cette année-là, le jour où Otto Kitzler, chef d'orchestre et violoncelliste originaire de Dresde, dirigea en sa qualité de *Kapellmeister* du théâtre de Linz la première représentation de *Tannhäuser* dans la capitale de la Haute-Autriche, l'un de ses élèves se trouvait dans la salle. Il suivit, comme hypnotisé, les transfigurations solennelles des motifs de l'amour qui dominent ce *Tournoi des chanteurs à la Wartburg* – et s'enflamma. Anton Bruckner, organiste de la cathédrale locale et, à l'approche de la quarantaine, prototype du musicien arrivé très tard à la composition, avait découvert sa passion pour la musique de Richard Wagner. Une passion mêlée d'une admiration sans bornes, qui ne devait jamais le quitter de son vivant et allait, de manière ambiguë, à la fois entraver et stimuler son œuvre symphonique et, en tout cas, l'influencer profondément. En l'espace de trois heures d'une expérience d'éveil décisive, le brave et pieux musicien d'Église, issu du diocèse ultracatholique de Linz, était devenu un ardent wagnérien, s'engageant ainsi sur la voie de l'influent avocat de la modernité musicale qu'il allait devenir. Et ce, malgré ses doutes chroniques.

Une première rencontre personnelle entre ces deux hommes si fondamentalement différents par leur caractère et leur vision du monde eut lieu en juin 1865, lors d'une visite de Bruckner à Munich à l'occasion d'une représentation de *Tristan und Isolde*, qui venait d'être donné pour la première fois. Sans doute ne fut-ce guère qu'un échange de politesses en présence du chef qui avait dirigé la création, Hans von Bülow. Sept ans plus tard, en mai 1872, Bruckner, désormais professeur de théorie musicale au Conservatoire de Vienne, assista à un concert philharmonique dirigé par Wagner lui-même, comprenant des extraits de *La Walkyrie*, de *Tannhäuser* et de *Tristan*. Cette soirée au Musikverein pourrait bien avoir été l'inspiration décisive pour la composition de sa *Troisième Symphonie*, que Bruckner commença dès l'automne 1872, aussitôt la *Deuxième* achevée.

Le 31 août de l'année suivante, alors qu'il avait déjà terminé la partition des trois premiers mouvements de l'œuvre, Bruckner parvint enfin à achever aussi la particelle du finale lors d'un séjour à Marienbad, en Bohême, et partit le même jour pour Bayreuth demander à son idole adorée, celui qu'il appelait le “maître des maîtres”, de bien vouloir accepter la dédicace de sa nouvelle symphonie ou de la précédente – avec, dit-on, du tabac à priser et un tonnelet de bière. Wagner, qui réserva un accueil bienveillant aux œuvres de son confrère, mais sans s'y intéresser vraiment de près, choisit la symphonie la plus récente. Transporté de joie, Bruckner rentra chez lui, acheva la partition du finale dans la nuit de la Saint-Sylvestre 1873, et inscrivit sur la page de titre du manuscrit une dédicace d'un autre temps, à la limite du servile : “À Son Excellence Monsieur Monsieur [sic !] Richard Wagner, l'insurpassable, mondialement célèbre et sublime maître de la poésie et de l'art musical, dédiée avec la plus profonde déférence par Anton Bruckner.” Une gène flexion verbale des plus humbles.

Cette dédicace est à mettre en relation avec la multitude de révérences purement musicales par lesquelles la “Wagner-Symphonie” – ainsi nommée par Bruckner lui-même – rend hommage, parfois ouvertement, parfois de manière plus dissimulée, à l'art de son inspirateur, en particulier dans la version originale que voici, rarement entendue encore de nos jours. Il ne fait aucun doute que Wagner s'en rendit compte en parcourant la partition, et que son légendaire orgueil en fut flatté. Le schéma formel, qui renvoie à bien des égards à la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, mais aussi le caractère de l'œuvre, son ton noble, parfois mystique, et cet élan monumental manifeste qui parcourt les quatre mouvements avec d'innombrables culminations, semblent vouloir se mettre au service de l'esthétique du grand modèle. Et, malgré toute l'indépendance et l'intégrité de l'invention musicale, l'hommage sonore rendu par Bruckner s'étend jusqu'aux détails de l'écriture. L'oreille est particulièrement frappée par les nombreuses tournures motiviques, tantôt intégrées à l'architecture globale, tantôt insérées isolément, que la littérature a souvent considérées comme des citations directes d'opéras de Wagner. Une analyse attentive révèle cependant qu'il s'agit le plus souvent de simples réminiscences, plus ou moins vagues, mais habilement modelées, qui évoquent des associations, sans se contenter de copier. Les seules exceptions sont le “motif du désir” de *Tristan und Isolde* au début du mouvement lent, ainsi que le “motif du sommeil” de *La Walkyrie* dans le passage suivant, marqué *misterioso*, qui sont repris presque littéralement. Malgré son intention de lui rendre hommage, on voit clairement que Bruckner ne cherche pas à singer Wagner : il le sublime au moyen des ressources propres de son langage symphonique et l'interprète selon sa propre vision.

Comme ce fut le cas pour la plupart de ses symphonies, Bruckner retravailla la *Troisième* à plusieurs reprises au fil des ans. Ses révisions incessantes, touchant aussi bien à la grande structure formelle qu'aux détails d'écriture ou d'orchestration, aboutirent en 1877 et 1889 à deux nouvelles versions qui, malgré leur parenté génétique, présentent des divergences fondamentales par rapport à la conception initiale. Toutes deux cherchent à lisser et resserrer considérablement la forme, en particulier dans le finale, et à atteindre un équilibre plus stable et plus harmonieux de la dramaturgie interne. Pourtant, ce qui peut paraître plus cohérent à l'auditeur, parce que structurellement plus compréhensible et, en tout cas, plus accessible, s'accompagne d'une perte considérable de spontanéité. Dans sa version originale, la *Troisième Symphonie* ressemble à une corne d'abondance emplie d'idées jaillies comme dans l'instant. Elle est marquée par une exubérante richesse d'inspirations fortement contrastées, qui semblent encore échapper obstinément au contrôle du compositeur comme au carcan traditionnel des lois de la forme symphonique. Il s'ensuit d'innombrables coupures et ruptures, des césures et de profondes fissures dans la tectonique musicale, qui produisent, surtout dans les mouvements extrêmes, des schémas de déroulement qui tiennent presque du collage. Tout y respire encore une audace sans réserve dans l'élan créatif, que le compositeur, peut-être effrayé ensuite par lui-même, chercha à dompter par de lourdes interventions dans les mécanismes d'organisation de l'œuvre. On notera en passant que, ce faisant, il effaça aussi la plupart de ses emprunts motiviques à Wagner.

L'histoire de la réception passablement mouvementée de la *Troisième Symphonie* commença le 16 décembre 1877 avec la création de la deuxième version – la première n'avait encore jamais été donnée en public. L'exécution fut finalement imposée de haute lutte, malgré l'opposition générale de l'orchestre. Johann Herbeck, le chef prévu, mourut malheureusement quelques semaines avant la date du concert, obligeant Bruckner – très inexpérimenté en tant que chef – à le remplacer lui-même au pupitre de l'Orchestre philharmonique. Décision funeste car, ce soir-là, ce fut un fiasco comme on en avait rarement vu à Vienne. Les auditeurs auraient quitté la salle en masse pendant l'exécution en signe de protestation, suivis même de quelques musiciens de l'orchestre, ce qui dut particulièrement blesser Bruckner, complètement anéanti. C'est seulement des années plus tard qu'on rendit justice à la *Troisième Symphonie* – cette fois dans sa version définitive encore profondément remaniée, que Hans Richter, vice-maître de chapelle de la cour, mena à un triomphe éclatant, le 21 décembre 1890.

Le public dut toutefois attendre encore plusieurs décennies avant de découvrir la version originale, infiniment plus radicale – plus heurtée dans sa forme comme dans son écriture. Ce n'est que le 1^{er} décembre 1946, peu après la fin de la Seconde Guerre mondiale et dans le sillage du cinquantième anniversaire de la mort de Bruckner, que Joseph Keilberth, à la tête de la Staatskapelle de Saxe, fit entendre l'œuvre pour la première fois – au Kurhaus de Bühlau, en périphérie de la ville de Dresde en ruines. Ce fut sans conteste un jour historique pour la réception de Bruckner, apportant deux révélations majeures : on découvrit une œuvre d'une valeur artistique intrinsèque inattendue, et on comprit à quel point le retour philologique aux intentions créatrices initiales se révélait éclairant pour Bruckner – notamment dans le cas de sa symphonie en l'honneur de Richard Wagner.

ROMAN HINKE
Traduction : Dennis Collins

DENIS MORRIER

Genuflection and Courageous Commitment

The original version of Bruckner's 'Wagner Symphony'

It was an obsession that began in the early months of 1863. On 13 February, just as Otto Kitzler, the Dresden-born cellist and conductor of the Linz Theatre Orchestra, was giving the first performance in Linz of *Tannhäuser*, one of his composition pupils in the auditorium was following spellbound every sublime transfiguration of the love motives that dominate the opera – and immediately caught fire: Anton Bruckner, the Linz Cathedral organist and, already in his late thirties, an archetypal late developer as a composer, had discovered his passion for the music of Richard Wagner, an intense passion and boundless admiration that would never leave him, and was to both inspire and hinder his symphonic creativity, but would at all events decisively influence it. During this three-hour elemental epiphany, the demure, pious church musician from the deeply Catholic diocese of Linz had turned into an ardent Wagnerian, and was well on the path to becoming a trendsetting apologist for modern music – despite all his chronic self-doubts.

The first meeting between the two men, so utterly different in character and ideology, came in June 1865 during Bruckner's 1865 visit to Munich for the premiere of Wagner's brand-new music drama *Tristan und Isolde*, an encounter that was seemingly limited to an exchange of friendly courtesies in the presence of Hans von Bülow, the opera's conductor. Seven years later, in May 1872, Bruckner – by then a Professor of Music Theory at the Vienna Conservatoire – attended a Vienna Philharmonic concert conducted by Wagner, including excerpts from *Die Walküre*, *Tannhäuser* and *Tristan*. Very possibly this evening concert at the Musikverein was the decisive inspiration for the *Third Symphony* that Bruckner began on completing his *Second*, in the autumn of 1872.

By 31 August of the following year the first three movements had already been fully scored, and Bruckner finally completed the draft short-score of the Finale during a stay in Marienbad; the same day he headed for Bayreuth, to offer his adored idol, the 'Master of all Masters' as he called him, the dedication of the new Symphony together with its predecessor. Their meeting is said to have taken place over snuff and a keg of beer. Wagner, regarding his colleague's works benevolently but without any really deep interest, decided on the more recent piece. Buoyed up, Bruckner returned home and ended work on the finale on New Year's Eve 1873, adding to the title page a dedication whose almost servile tone seems to belong to a previous age: 'To the most noble gentleman, Mr Richard Wagner, the unattainable, world-renowned and sublime Master of the Arts of Poetry and Music, dedicated with the most profound reverence by Anton Bruckner'. A verbal genuflection of the most submissive kind.

Yet this dedication is fully in line with the many musical bows of acknowledgment the 'Wagner-Symphony' (as Bruckner himself termed it) makes to the art of its inspirational dedicatee, both openly and covertly – particularly in the original version presented here, one still rarely heard, even today. In looking through the score, Wagner will certainly have noticed this, and it must surely have flattered his notorious vanity. Not only the structural modelling, clearly based on Beethoven's Ninth Symphony, but the work's entire *modus operandi* seems to be in the service of the Wagnerian aesthetic, with its exalted, often mystical tone, and its undeniably monumental tendency urging it on to countless peak moments throughout all four movements. Notwithstanding Bruckner's independence and individual musical identity, his hero-worship can be seen in much of the technical detail of the score. Particularly striking to the ear are the many motivic shapes, whether integrated into the formal architecture or as isolated examples here and there, that have often been claimed as genuine quotations from various Wagner operas – although on closer inspection they reveal themselves to be mostly just half-echoes, more or less vague but cleverly crafted reminiscences that stir up associations without actually copying. The only real exceptions are almost literal quotations of the '*Sehnsuchtsmotiv*' from *Tristan und Isolde*, found at the start of the Symphony's slow movement, as well as the 'Sleep' leitmotiv from *Die Walküre* in the movement's *Misterioso* section. Clearly Bruckner, while venerating Wagner, is not simply trying to imitate him; instead he sublimates him with the specific means of his own personal symphonic language, interpreting him according to his own understanding.

As with most of his symphonies, as time went by Bruckner continually revised the Third. His many alterations touch on questions regarding its macro-structure as well as its technical detail and orchestration, leading to two new performing versions with several years between them, completed in 1877 and 1889. Despite undoubted genetic kinship with the original conception of the work, they both deviate from it fundamentally, in their radical smoothing and streamlining of the formal layout, above all in the finale, as well as their concern for the greater balance and stability of the Symphony's inner drama. Though the listener might well find there more coherence in their clearer and more accessible structure, they both entail a considerable loss in spontaneity. In its original version, the Third Symphony is like a cornucopia of ideas born of the moment, a limitless wealth of sharply contrasting thoughts that seem to have temporarily escaped the control of the composer and the conventional straitjacket of the symphonic laws of form. The result: countless cut-offs and breaks, sudden silences and deep geological fissures in the work's formal crust, with the first and last movements in particular proceeding rather like a sound collage. Here we can still see the composer's daringly bold acts of creative impetuosity that later – possibly horrified at himself – he tried to tame with his wholesale interventions in the work's internal mechanisms, while also removing most of the Wagner quotations.

The very bumpy history of the Third Symphony's public reception began on 16 December 1877 when its second version was played (the original version had not been given a public hearing). This first performance was scheduled after a protracted struggle against the general resistance of the orchestra. It was all the more tragic that Johann Herbeck, who was to conduct, died only a few weeks before the planned premiere, forcing Bruckner, despite his minimal conducting experience, to take up the baton and direct the Philharmonic himself: a decision that was to prove disastrous, for seldom had such a fiasco taken place in Vienna as on that fateful evening. Large numbers of the audience reportedly abandoned the hall in protest during the performance – followed by members of the orchestra, which particularly wounded the already distraught Bruckner. Only years later did the Third receive its due, admittedly in Bruckner's new, radically airbrushed final version, with which under Vienna's Deputy Court Kapellmeister Hans Richter the Symphony at last achieved a glorious triumph, on 21 December 1890.

The public had to wait several decades more to hear the far more radical original version with its ruggedly uncompromising structure and technical approach. Finally, on 1 December 1946, following the end of the Second World War and shortly after the fiftieth anniversary of Bruckner's death, Joseph Keilberth and the Saxon State Orchestra gave the work its baptism – in the outer suburban Kurhaus Bühlau, where concerts had taken refuge, for the city of Dresden was now reduced to rubble. It was without any doubt a historic day for the understanding of Bruckner's music, for two reasons: the encounter with a work of art of unexpectedly high intrinsic value, and the recognition that the search for the original creative intentions of a composer is rarely more relevant than in the case of Anton Bruckner and his symphony in honour of Richard Wagner.

ROMAN HINKE
Translation: John Thornley

Kniefall mit Mut im Bunde

Zur Urfassung von Bruckners „Wagner-Symphonie“

Begonnen hatte die Obsession im zeitigen Frühjahr 1863. Als Otto Kitzler, der in Dresden geborene Dirigent und Cellist, in seiner Funktion als Kapellmeister am Theater in Linz am 13. Februar jenes Jahres den *Tannhäuser* in der oberösterreichischen Landeshauptstadt zur Erstaufführung brachte, saß einer seiner Schüler im Auditorium, folgte den weihewollen Verklärungen der alles beherrschenden Liebesmotivik im *Sängerkrieg auf der Wartburg* wie gebannt – und fing Feuer. Anton Bruckner, seines Zeichens Domorganist vor Ort und als Enddreißiger so etwas wie der Prototyp eines Spätzünders in Sachen kompositorischen Wirkens, hatte seine Leidenschaft für die Musik Richard Wagners entdeckt. Eine Leidenschaft, gepaart mit grenzenloser Bewunderung, die ihn zeitlebens nicht mehr loslassen und sein sinfonisches Schaffen auf doppelstimmige Weise zugleich hemmen wie beflügeln, in jedem Fall aber maßgeblich beeinflussen wird. Binnen dreier Stunden eines elementaren Erweckungserlebnisses war der brave, gottgefällige Kirchenmusiker aus der erzkatholischen Diözese Linz zum glühenden Wagnerianer geworden und damit auf den Weg zu einem richtungsweisenden Apologeten der musikalischen Moderne getreten. Ungeachtet aller chronischen Selbstzweifel.

Zu einer ersten persönlichen Begegnung zwischen den beiden charakterlich wie weltanschaulich so grundverschiedenen Männern kam es im Juni 1865 während eines Besuchs Bruckners in München, der einer Aufführung des soeben aus der Taufe gehobenen Musikdramas *Tristan und Isolde* geglückt hatte. Zu mehr als einem Austausch von Freundlichkeiten in Anwesenheit von Premierendirektor Hans von Bülow dürfte es hierbei indes nicht gekommen sein. Sieben Jahre darauf, im Mai 1872, besucht Bruckner, inzwischen Inhaber einer Professur für Musiktheorie am Wiener Konservatorium, ein von Wagner selbst geleitetes Philharmonisches Konzert mit Ausschnitten aus *Walküre*, *Tannhäuser* und *Tristan*. Sehr gut möglich, dass eben dieser Abend im Haus des Musikvereins die entscheidende Inspiration für die Komposition seiner dritten Sinfonie lieferte, mit der Bruckner unmittelbar nach Vollendung der Zweiten noch im Herbst 1872 beginnen sollte.

Am 31. August des Folgejahres, die ersten drei Sätze des Werkes liegen bereits ausgeschrieben in Partitur vor, kann Bruckner endlich auch das Particell zum Finale während eines Aufenthalts im böhmischen Marienbad abschließen und bricht noch am selben Tag Richtung Bayreuth auf, um seinem vergötterten Idol, dem „Meister aller Meister“, wie er ihn nannte, die neue Sinfonie nebst ihrer Vorgängerin zur Widmung anzudienen – bei Schnupftabak und einem Fässchen Bier, wie es heißt. Und Wagner, der den Arbeiten seines Zunftkollegen zwar wohlwollend, letztlich aber ohne wirklich tiefreichendes Interesse begegnete, entscheidet sich für das aktuellere Werk. Hochgestimmt tritt Bruckner die Heimreise an, schließt die Ausarbeitung des Finalsatzes in der Silvesternacht 1873 ab und fügt dem Titelblatt des Manuskripts eine wie aus der Zeit gefallene, fast schon servile Dedikation hinzu: „Sr. Hochwohlgeboren Herrn Herrn [sic!] Richard Wagner, dem unerreichbaren, weltberühmten und erhabenen Meister der Dicht- und Tonkunst, in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Anton Bruckner“. Ein verbaler Kniefall der unterwürfigsten Art.

Was mit diesem Widmungseintrag zu korrelieren scheint, sind die vielen rein musikalischen Verneigungen, mit der die von Bruckner selbst so benannte „Wagner-Symphonie“ – insbesondere in der vorliegenden, heute nach wie vor selten zu hörenden Urfassung – in teils offener, teils verborgener Weise der Kunst ihres Inspirators huldigt. Es steht außer Frage, dass Wagner dies bei Durchsicht der Partitur bemerkte, er sich damit wohl auch in seiner sprichwörtlichen Eitelkeit geschmeichelt fühlte. Denn nicht nur das in vielerlei Hinsicht auf Beethovens neunte Sinfonie verweisende Formmodell des Werkes, auch sein charakteristischer Habitus, sein erhabener, teils mystischer Tonfall wie sein unverkennbarer, alle vier Sätze durchziehender, in zahllose Aufgipfelungen mündender Drang ins Monumentale, scheint sich der Ästhetik des großen Vorbilds anzudienen. Und Bruckners klingende Verehrung reicht trotz aller Eigenständigkeit und Integrität der musikalischen Erfindung sogar weit in kompositorische Details hinein. Besonders ohrenfällig sind zahlreiche motivische Prägungen, teils integriert in die formale Gesamtarchitektur, teils isoliert eingestreut, die in der Literatur oft als konkrete Zitate aus verschiedenen Opern Wagners gewertet worden sind, obwohl sie sich bei genauer Betrachtung mehrheitlich als bloße Anklänge, als mehr oder minder vage, geschickt nachgebildete Reminiszenzen entpuppen, die Assoziationen wecken ohne schlicht zu kopieren. Ausnahmen bilden lediglich das sogenannte *Sehnsuchtsmotiv* aus *Tristan und Isolde* zu Beginn des langsamen Satzes sowie das *Schlafmotiv* aus der *Walküre* im folgenden *Misterioso*-Abschnitt, die annähernd wörtlich übernommen werden. Bei aller Würdigungsabsicht wird somit deutlich: Bruckner redet Wagner nicht einfach nach dem Mund. Er sublimiert ihn vielmehr mit den spezifischen Mitteln seiner eigenen sinfonischen Sprache und legt ihn nach seinem Verständnis aus.

Wie an die meisten seiner Sinfonien hat Bruckner im Laufe der Jahre auch an die Dritte immer wieder Hand angelegt. Während unermüdlicher Revisionen, die Fragen der großformatigen Disposition ebenso tangieren wie solche satztechnischer oder instrumentatorischer Art, entstehen mit großem Abstand zwei aufführungsreif ausgearbeitete Neufassungen, in den Jahren 1877 und 1889, die trotz aller genetischen Verwandtschaft fundamentale Abweichungen von der ursprünglichen Konzeption des Werkes aufweisen. Beiden gemein sind weitreichende Glättungen und Straffungen der formalen Anlage, vor allem im Finale, wie das Bemühen um eine ausgeglichene, stabilere Balance ihrer inneren Dramaturgie. Doch was auf den Hörer möglicherweise schlüssiger wirken mag, weil strukturell überschaubarer und allemal zugänglicher, geht einher mit einem beträchtlichen Verlust an Spontaneität. In ihrer Urfassung gleicht die dritte Sinfonie einem Füllhorn wie aus dem Moment heraus geborener Ideen. Sie ist geprägt von einem unbändigen Reichtum an scharf kontrastierenden Einfällen, die sich der Kontrolle des Komponisten wie dem althergebrachten Korsett sinfonischer Formgesetze einstweilen noch beharrlich zu entziehen scheinen. Zahllose Schnitte und Brüche sind die Folge, Zäsuren und tiefe Risse in der musikalischen Tektonik, die insbesondere in den Ecksätzen geradezu collageartige Ablaufmuster hervorbringen. Hier atmet noch alles jenen vorbehaltlosen Mut zum kreativen Ungestüm, den der später möglicherweise über sich selbst erschrockene Komponist mit gewichtigen Eingriffen in die Ordnungsmechanismen des Werkes zu zähmen suchte. Dass Bruckner dabei auch die meisten seiner motivischen Wagner-Anleihen wieder tilgte, sei nur am Rande bemerkt.

Die ziemlich holprige Rezeptionsgeschichte der dritten Sinfonie begann am 16. Dezember 1877 in ihrer zweiten Fassung – diejenige aus erster Hand hatte bis dahin nie das Licht der Öffentlichkeit erblickt. Nach zähem Ringen war die Uraufführung am Ende gegen den allgemeinen Widerstand des Orchesters durchgesetzt worden. Um so tragischer, dass Johann Herbeck, der Premierendirektor, wenige Wochen vor dem geplanten Ereignis verstarb, was Bruckner – obwohl als Orchesterleiter weitgehend unerfahren – dazu nötigte, seine Aufgabe am Pult der Philharmoniker persönlich zu übernehmen. Verhängnisvollerweise, denn selten hatte man in Wien ein derartiges Fiasko erlebt wie an diesem Abend: In Scharen sollen die Zuhörer während der Darbietung unter Protest den Saal verlassen haben, gefolgt gar von einigen Orchestermusikern, was den am Boden zerstörten Bruckner besonders verletzt haben dürfte. Erst Jahre später wird seiner Dritten Gerechtigkeit widerfahren, nun freilich in einer abermals gründlich umfriesierten Fassung letzter Hand, die Vize-Hofkapellmeister Hans Richter am 21. Dezember 1890 endlich zu einem wahrhaft strahlenden Triumph führte.

Auf die Bekanntheit mit ihrer ungleich radikaleren, weil formal wie satztechnisch schrofferen Urfassung musste das Publikum indessen nochmals Jahrzehnte warten. Am 1. Dezember 1946 schließlich, kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs und im Nachklang von Bruckners fünfzigstem Todestag, hob Joseph Keilberth am Pult der Sächsischen Staatskapelle das Werk aus der Taufe – im Kurhaus Bühlau am Stadtrand des in Schutt und Asche liegenden Dresden. Dies ohne Zweifel ein historischer Tag für die Bruckner-Rezeption, der zweierlei mit sich brachte: die Begegnung mit einem Werk von unerwartet hohem künstlerischen Eigenwert sowie die Erkenntnis, dass der philologische Rekurs auf die ursprünglichen schöpferischen Absichten bei kaum einem anderen Komponisten so relevante Aufschlüsse bereithält wie bei Anton Bruckner. Namentlich im Fall seiner Sinfonie zu Ehren Richard Wagners.

ROMAN HINKE
Vertaling: Hanne Pirlot

Le **Concertgebouw de Bruges** est un centre artistique international pour la musique classique, la danse contemporaine et l'art sonore, qui accorde également une large place aux arts plastiques contemporains, à l'architecture, à la photographie et à la littérature. Chaque saison, il accueille à la fois de grands noms et des talents prometteurs, que ce soit dans son intimiste salle de musique de chambre ou dans son impressionnante salle de concert – louée dans le monde entier pour son acoustique et sa conception novatrice. En tant qu'institution artistique flamande, le Concertgebouw est une maison ouverte à tous. En se focalisant sur la création, la coproduction et l'interaction avec les artistes à tous les stades de leur carrière, le Concertgebouw donne des impulsions innovantes aux arts. Son souhait est que tout le monde profite de la culture, que ce soit en y participant activement ou "simplement" en y prenant plaisir. Tous les efforts sont donc faits pour ôter autant de barrières que possible et présenter un programme adapté aux publics les plus variés. Le Concertgebouw est solidement enraciné dans la société. Grâce à ses programmes et à ses thèmes saisonniers (identité, biodiversité, etc.), il vise à relier son microcosme au monde entier.

*"Le Concertgebouw de Bruges est un vrai port d'attache, où nous donnons le meilleur de nous-mêmes."
– Anima Eterna Brugge, orchestre en résidence*

Concertgebouw Brugge is an international arts centre for classical music, contemporary dance and sound art, with a big heart for contemporary visual arts, architecture, photography and literature. Each season, it welcomes both renowned names and up-and-coming talent in its intimate Chamber Music Hall and its impressive Concert Hall – internationally praised for its acoustics and innovative design. As a Flemish Arts Institution, the Concertgebouw is an open house for everyone. By focusing on creation, coproduction and interaction with artists at every stage of their careers, the Concertgebouw sparks innovative impulses to the arts. It wants everyone to enjoy culture, either by actively participating or 'simply' taking pleasure in it. It therefore makes every effort to remove as many barriers as possible and to present an adapted programme for very diverse target groups. The Concertgebouw is firmly rooted in society. Through its programmes and seasonal themes (on identity, biodiversity, etc.), it aims at linking the Concertgebouw microcosm to the wider world.

*"Concertgebouw Brugge is a real home base, where we give our best."
– Anima Eterna Brugge, orchestra in residence*

Das **Concertgebouw Brugge** ist ein internationales Kulturzentrum für klassische Musik, zeitgenössischen Tanz und Klangkunst, mit einem großen Herzen für zeitgenössische bildende Kunst, Architektur, Fotografie und Literatur. In jeder Spielzeit begrüßt es in seinem intimen Kammermusiksaal und dem beeindruckenden, international für seine Akustik und sein innovatives Design gefeierten Konzertsaal sowohl bekannte Größen als auch Nachwuchstalente. Als Flämische Kunstinstitution ist das Concertgebouw ein offenes Haus für jeden Besucher. Mit seiner Fokussierung auf Kreativität, Koproduktion und Interaktion mit Künstlern in jedem Stadium ihrer Karrieren dient das Concertgebouw als Impulsgeber für die verschiedensten innovativen Projekte. Jeder soll sich an der Kultur erfreuen, entweder durch aktive Teilnahme oder ‚einfach‘ durch ihren Genuss. Es wird daher keine Mühe gescheut, so viele Barrieren wie möglich zu entfernen und ein auf höchst diverse Zielgruppen abgestimmtes Programm anzubieten. Das Concertgebouw ist fest in der Gesellschaft verwurzelt. Mit seinen Programmen und Saisonschwerpunkten (zu Identität, Biodiversität usw.) ist es bestrebt, den Concertgebouw-Mikrokosmos mit der weiten Welt zu verbinden.

*„Das Concertgebouw Brügge ist eine echte Heimat; hier geben wir unser Bestes.“
– Anima Eterna Brugge, Orchester in Residence*

Concertgebouw Brugge is een internationaal kunstenhuis voor klassieke muziek, hedendaagse dans en klankkunst, met een groot hart voor hedendaagse beeldende kunst, architectuur, fotografie en literatuur. Elk seizoen verwelkomt het zowel gerenommeerde namen als opkomend talent in de intieme Kamermuziekzaal en de indrukwekkende Concertzaal, die internationaal geprezen wordt om haar akoestiek en innovatieve ontwerp. Als Vlaamse Kunstinstitution is het Concertgebouw een open huis voor iedereen. Door te focussen op creatie, coproductie en interactie met kunstenaars in elke fase van hun carrière, geeft het Concertgebouw vernieuwende impulsen aan de kunsten. Het wil dat iedereen van cultuur kan genieten, hetzij door actief deel te nemen, hetzij door er 'gewoon' plezier aan te beleven. Daarom zet het zich in om zoveel mogelijk drempels weg te nemen en een aangepast programma aan te bieden voor een zeer divers publiek. Het Concertgebouw is stevig verankerd in de samenleving. Via zijn programma's en seizoensgebonden thema's (zoals identiteit, biodiversiteit, enzovoort) legt het verbanden tussen de microkosmos van het Concertgebouw en de bredere wereld.

*"Concertgebouw Brugge is een echte thuisbasis, waar we het beste van onszelf geven."
– Anima Eterna Brugge, huisorkest*

Bruges? Sounds Great!

Did you know that Bruges is home to one of Europe's best concert halls, an internationally renowned early music festival and a multiple award-winning orchestra? Discover Concertgebouw Brugge, MA Festival and Anima Eterna Brugge's year-round classical music offerings here. Bruges? Sounds great! Whether you visit Bruges in spring, summer, autumn or winter, a diverse range of unique concerts awaits you all year round. Want to keep up with the latest developments in classical music? Then Bruges is the place. The music experience becomes that much stronger in top locations with perfect acoustics, in a professional setting with modern technology. You can also combine a cultural night out with a culinary experience in one of the many restaurants, and stay overnight afterwards. This is how you discover our UNESCO World Heritage City in all its splendour.



Anima Eterna Brugge, Pablo Heras-Casado – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

ANTON BRUCKNER
Symphony No.4 'Romantic'
Second version (1878-80)
CD HMM 902721



“Le chef espagnol offre une vision rigoureuse, avec une vaste dynamique mais sans jamais être écrasante, qui nous transporte dans ce voyage à travers la forêt germanique. [...] Cette nouvelle version se taille une place enviable dans la discographie.” – **Diapason**

“La conception originale du chef et des musiciens vaut le détour en raison d’une plus grande lisibilité des pupitres qui s’affirme dès le premier mouvement. Ni emphase extatique ni boursoufflement mystique, mais célébration de la couleur grâce à une direction et un rythme mesurés.” – **Musikzen**

‘If any one recording could encourage fresh and positive thinking about [Bruckner’s] idiosyncratic figure it is Pablo Heras-Casado’s account of his Fourth Symphony with the excellent period instrument ensemble Anima Eterna. [...] This is an ear-opening release.’ – **The Times**

„Diese Bruckner-Aufnahme ist in ihrer Radikalität, Herbheit und ihrem knochentrockenen Klang erstmal ein Schock: So könnte die Vierte Symphonie damals tatsächlich geklungen haben. Weit weg vom üppigen Schönklang unserer Tage. Eine Übung in Askese, die das Gehör reinigt.“ – **BR Klassik**



Flanders
State of the Art

BRUGGE
WERELDERFODERSTAD



— CONCERT —
— GEBOUW —
— BRUGGE —



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : septembre 2024, Concertgebouw Brugge (Belgique)

Réalisation : Evil Penguin

Direction artistique et montage : Hans Vercauteren

Prise de son, mixage et mastering : Steven Maes

Installations d'enregistrement et de post-production : MotorMusic.eu

Direction générale d'Anima Eterna Brugge : Ann Truyens

Équipe : Bert Puype, Tim Wesemael, Dries Meerts, Uliana Tykhomyrova

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © Koen Broos

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

animaeterna.be

pabloherascasado.com

concertgebouw.be