

BERLINER PHILHARMONIKER

ANTON BRUCKNER
SYMPHONIEN 1-9

HERBERT BLOMSTEDT

BERNARD HAITINK

MARISS JANSONS

PAAVO JÄRVI

ZUBIN MEHTA

SEIJI OZAWA

SIR SIMON RATTLE

CHRISTIAN THIELEMANN





Anton Bruckner

[1824–1896]

| | |
|--|-----|
| Vorwort · Foreword | 4 |
| Symphonien Nr. 1–9 | 6 |
| Ein Wiederhören mit Bruckner | 33 |
| Listening again to Bruckner | 53 |
| Bruckner in Berlin | 71 |
| Eine philharmonische Quadriga und andere Zugferde | |
| Bruckner in Berlin | 79 |
| A Philharmonic quadriga and other driving forces | |
| Von Wien in die Welt | 87 |
| Die Dirigenten dieser Edition | |
| From Vienna into the world | 95 |
| The conductors of this edition | |
| Berliner Philharmoniker | 104 |
| Mitglieder · Members | |

VORWORT

Die Symphonien Anton Bruckners gehören zu jenen Werken, die für das künstlerische Profil unseres Orchesters prägend sind. Ihre Klangwelt ist dem Idiom der Berliner Philharmoniker besonders nahe, und mit wenigen anderen Komponisten haben wir uns über die Jahrzehnte derart kontinuierlich beschäftigt.

Den Grundstein hierfür legte Arthur Nikisch, der erste große Bruckner-Interpret unter unseren Chefdirigenten. Seine Nachfolger Wilhelm Furtwängler und Herbert von Karajan begründeten dann die philharmonische Bruckner-Diskographie, mit Aufnahmen, die – auf ganz unterschiedliche Weise – durch weite Bögen, fließende Energie und Klangschönheit beeindruckten. Claudio Abbado und Sir Simon Rattle legten weitere Facetten der Symphonien frei: ihre Transparenz, ihre Modernität, ihre raue Gewalt.

Auch unter unseren Gastdirigenten sind einige der bedeutendsten Interpreten Bruckners zu finden. Die Zusammenarbeit mit ihnen ist uns besonders wichtig, weil jeder seinen eigenen Zugang zu dieser Musik findet. Bruckners Symphonien sind ein Universum von unermesslichen klanglichen, expressiven und metaphysischen Dimensionen. Gerade indem wir uns diesem Universum aus wechselnder Perspektive nähern, können wir seinen vielfältigen Reichtum erkunden.

Diese Edition dokumentiert Bruckner-Interpretationen, die wir in den vergangenen zehn Jahren mit hochgeschätzten langjährigen Partnern erarbeitet haben: Herbert Blomstedt, Bernard Haitink, Mariss Jansons, Paavo Järvi, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Christian Thielemann und Simon Rattle. Für uns als Musiker ist es eine essentielle und beglückende Erfahrung, Bruckners Symphonien immer wieder neu zu erkunden. Und wir freuen uns, mit dieser Edition unserem Publikum wichtige Stationen dieser unendlichen Entdeckungsreise zu präsentieren.

Stanley Dodds

Violine · Medienvorstand

Olaf Maninger

Solo-Cellist · Medienvorstand

FOREWORD

The symphonies of Anton Bruckner are among the works that have shaped our orchestra's artistic profile. The Berliner Philharmoniker have a special affinity for their sound world, and there are few other composers with whom we have engaged so continuously over the decades.

The foundation stone was laid by Arthur Nikisch, the first great Bruckner interpreter among our chief conductors. His successors Wilhelm Furtwängler and Herbert von Karajan established the orchestra's Bruckner discography with recordings which – in very different ways – make impressive use of sweeping arcs, surging energy and tonal beauty. Claudio Abbado and Sir Simon Rattle revealed further facets of the symphonies: their transparency, their modernity, and their raw power.

Our guest conductors have included other leading Bruckner interpreters, and their collaboration is particularly important because each has had his own approach to this music. Bruckner's symphonies are a universe of immeasurable tonal, expressive and metaphysical dimensions. Approaching this universe from different perspectives helps us to explore its manifold riches.

The present edition documents Bruckner performances given over the past ten years with long-standing partners held in high esteem: Herbert Blomstedt, Bernard Haitink, Mariss Jansons, Paavo Järvi, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Christian Thielemann and Simon Rattle. For us as musicians, the opportunity to explore Bruckner's symphonies again and again is both essential and exhilarating. With this edition, we are pleased to present our audience with important milestones in this never-ending voyage of discovery.

Stanley Dodds

Violin · Media Chairman

Olaf Maninger

Principal Cello · Media Chairman

Symphonie Nr. 1 c-Moll

Symphony No. 1 in C minor

Linzer Fassung von 1865/66

Linz version from 1865/66

Seiji Ozawa Dirigent · Conductor

Aufnahmedatum · Recording date: 29.–31. Januar 2009

Entstehungszeit · Year of composition: 1865/66 (Linzer Fassung),

Revision 1890/91 (Wiener Fassung)

Uraufführung · First performance: 9. Mai 1868,

Linzer Theaterorchester, Redoutensaal Linz

Dirigent · Conductor: Anton Bruckner

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker

First performance by the Berliner Philharmoniker: 11. November 1915

Dirigent · Conductor: Hermann Henze

| | |
|---------------------------------------|-------|
| 1. Allegro | 13:10 |
| 2. Adagio | 13:32 |
| 3. Scherzo. Schnell – Trio. Langsamer | 08:23 |
| 4. Finale. Bewegt, feurig | 14:13 |
| | 49:18 |

INSTRUMENTIERUNG · ORCHESTRATION

3 Flöten · Flutes

2 Oboen · Oboes

2 Klarinetten · Clarinets

2 Fagotte · Bassoons

4 Hörner · French horns

2 Trompeten · Trumpets

3 Posaunen · Trombones

Pauken · Timpani

Streicher · Strings

SYMPHONIE NR. 1 C-MOLL

Mit vierzig hatte es der spätzündende, in vieler Hinsicht glücklose Bruckner noch nicht geschafft, sich von seinen Organistenpflichten in Linz zu lösen und als Komponist Anerkennung zu finden. Es war dann auch ein Kraftakt, als er sich im Frühjahr 1868 mit seiner c-Moll-Symphonie aus Linz verabschiedete, seinem ersten vollgültigen Orchesterwerk. Die Musik klingt wie die eines jugendlichen Besessenen, der sich an Wagners harmonischen Winkelzügen nicht satt hören kann und den Kontrapunkt im Schlaf beherrscht. Nun wandte sich das Uraufführungspublikum überfordert ab. Aber ausgerechnet Eduard Hanslick sah das Potenzial – der wichtige Kritiker und spätere Gegenspieler. Er war es auch, der Bruckner geraten hatte, die Provinz zu verlassen und nach Wien zu ziehen. Eingebettet in den Feuersturm der Ecksätze schrieb Bruckner ganz zuletzt das Adagio, das dem Griffig-Thematischen völlig auszuweichen scheint, als fürchtete es dessen Vergegenständlichung. Selbst der gesangvollere Mittelteil im Dreivierteltakt rinnt durch die Finger, die Kontur einer Periode wird gestreift und dann aufgelöst. Wenn das Wesen von Bruckners Musik, ihr Fortschrittliches genau diese Zwischenwelt ist, nicht die Tremolo-Schwade, nicht die knallende Wagner-Fanfare, sondern das antizipierende »Noch-nicht«, dann ist sie hier schon ganz bei sich.

SYMPHONY NO. 1 IN C MINOR

A late bloomer and, in many respects, an unlucky one, Bruckner turned 40 without successfully freeing himself from his organist duties in Linz and finding recognition as a composer. It was thus a major feat when he bade farewell to Linz in spring 1868 with a performance of his first fully achieved orchestral work. The music sounds like that of a young man possessed, one who can't get enough of Wagner's harmonic tricks and can handle counterpoint in his sleep. That first audience was overstretched and turned its back, but, of all people, Eduard Hanslick – the powerful critic and Bruckner's later adversary – recognized his potential. It was Hanslick who advised Bruckner to leave the provinces for Vienna. Surrounded by the firestorm of the outer movements, the Adagio was written last. It seems to avoid memorable themes as though fearing their objectification; even the more lyrical middle section in $\frac{3}{4}$ time slips through the fingers, approaching the contour of a musical period only to let it dissipate. If this intermediate world constitutes the forward-looking essence of Bruckner's music – the anticipatory "Not-yet" rather than the waft of tremolos and blaring Wagnerian fanfares – then here he is already entirely his own man.

Symphonie Nr. 2 c-Moll

Symphony No. 2 in C minor

Fassung von 1877

Version from 1877

Paavo Järvi Dirigent · Conductor

Aufnahmedatum · Recording date: 23.–25. Mai 2019

Entstehungszeit · Year of composition: 1871/72,

Revisionen 1873, 1875/1876, 1877 und 1892

Uraufführung · First performance: 26. Oktober 1873,

Wiener Philharmoniker, Wiener Musikvereinsaal

Dirigent · Conductor: Anton Bruckner

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker

First performance by the Berliner Philharmoniker: 27. Oktober 1902

Dirigent · Conductor: Arthur Nikisch

| | |
|---|-------|
| 1. Moderato | 17:26 |
| 2. Andante. Feierlich, etwas bewegt | 17:10 |
| 3. Scherzo. Mäßig schnell – Trio. Gleiches Tempo | 06:39 |
| 4. Finale. Mehr schnell | 15:23 |
| | 56:38 |

INSTRUMENTIERUNG · ORCHESTRATION

2 Flöten · Flutes

2 Oboen · Oboes

2 Klarinetten · Clarinets

2 Fagotte · Bassoons

4 Hörner · French horns

2 Trompeten · Trumpets

3 Posaunen · Trombones

Pauken · Timpani

Streicher · Strings

SYMPHONIE NR. 2 C-MOLL

Auch die um 1872 in Wien entstandene Zweite Symphonie steht in c-Moll, ist aber eine regelrechte Antithese zur Ersten – rezeptionsgeschichtlich ihre ungeliebte Stiefschwester. Zwar war die Uraufführung ein Achtungserfolg, dennoch konnte sie sich nicht im Repertoire behaupten und bleibt bis heute eine Kuriosität. Und dafür gibt es gute Gründe: Der Tonfall ändert sich radikal, von aufbrausendem Optimismus zu matter, trauriger Introvertiertheit, die Faktur wirkt ungeschickt, in sich kreisend, die Form zerspringt in Stücke. Bruckner stellt hier seine Eigenarten – und darin liegt gleichzeitig auch die subversive Stärke des Stücks – ganz offen aus, das Blockhafte seiner Themensetzung, die Statik, der Hang zu Sequenz und Wiederholung. Er versteckt das alles nicht, sondern treibt es noch auf die Spitze, etwa wenn er die Abschnitte durch Generalpausen voneinander trennt oder so gut wie jeden Themenkomplex zum kargen Ostinato gerinnen und verdunsten lässt. Und wenn er im Finale plötzlich demonstriert, dass das an *Tristan* erinnernde Hauptthema des ersten Satzes nie ganz untergetaucht war, zeugt das von der Anstrengung, doch noch so etwas wie Geschlossenheit herzustellen. Die späteren Symphonien werden auf diese Idee zurückkommen.

SYMPHONY NO. 2 IN C MINOR

The Second Symphony, composed in Vienna in 1872, though also in C minor, is the antithesis of the First and was received as its unloved stepsister. Although the premiere was a *succès d'estime*, the work was unable to secure a place in the repertoire and still remains something of a curiosity. There are some good reasons for this. It varies radically in tone, from quick-tempered optimism to languid, downcast introversion. The writing seems awkward and circumlocutory, the form piecemeal. Bruckner exhibits his idiosyncrasies quite openly – block-like thematic treatment, a static quality, a proclivity for sequences and repetition. But therein also lie the work's subversive strengths. He conceals none of those features but rather carries them to extremes, for example by separating the sections by pauses or letting virtually every thematic complex coagulate and then evaporate into gaunt ostinatos. And when, in the Finale, he demonstrates that the *Tristan* reminiscence in the first movement's principal theme has never entirely submerged, it shows his efforts to produce a kind of cohesion. The later symphonies will come back to this idea.

Symphonie Nr. 3 d-Moll

Symphony No. 3 in D minor

Fassung von 1872/73

Version from 1872/73

Herbert Blomstedt Dirigent · Conductor

Aufnahmedatum · Recording date: 8.–10. Dezember 2017

Entstehungszeit · Year of composition: 1872/73, mehrfach revidiert

Uraufführung · First performance: 16. Dezember 1877,

Wiener Philharmoniker, Wiener Musikvereinssaal

Dirigent · Conductor: Anton Bruckner

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker

First performance by the Berliner Philharmoniker: 16. Oktober 1893

Dirigent · Conductor: Hermann Levi

| | |
|---|---------|
| 1. Gemäßig, misterioso | 23:58 |
| 2. Adagio. Feierlich | 17:01 |
| 3. Scherzo. Ziemlich schnell – Trio. Gleiches Zeitmaß – Scherzo da capo | 06:38 |
| 4. Finale. Allegro – Etwas langsamer – Erstes Zeitmaß | 15:48 |
| | 1:03:25 |

INSTRUMENTIERUNG · ORCHESTRATION

2 Flöten · Flutes

2 Oboen · Oboes

2 Klarinetten · Clarinets

2 Fagotte · Bassoons

4 Hörner · French horns

3 Trompeten · Trumpets

3 Posaunen · Trombones

Pauken · Timpani

Streicher · Strings

SYMPHONIE NR. 3 D-MOLL

Die weit ausgreifende Dritte Symphonie entstand in ihrer Ursprungsfassung ein Jahr nach der Zweiten, beschäftigte Bruckner aber sein Leben lang. Aufgeführt wurde sie erst 1877. Die Wiener Philharmoniker, die sich schon mit der Zweiten schwergetan hatten, waren auch diesmal nicht begeistert und attestierten Unspielbarkeit – musikgeschichtlich ein gutes Indiz dafür, das etwas gelungen ist. Bruckner dirigierte selbst, scheiterte und erlebte eine seiner größten Niederlagen. Es folgten Umarbeitungen, Revisionen, schließlich – 13 Jahre später – doch noch eine umjubelte Wiederaufführung in deutlich zusammengestampfter Fassung. Wenn sich Dirigenten wie Herbert Blomstedt heute wieder für die Urfassung stark machen mit ihren himmlischen Längen, dann weil sie gerade das Spezielle darin schätzen. Hier traut Bruckner sich noch, den hoch verehrten Widmungsträger Richard Wagner zu zitieren, etwa wenn im zweiten Satz das Hymnenthema wiederkehrt und dazu Tannhäuser triumphiert. Charakteristisch auch die vielen flächenhaften Steigerungen, die dramaturgische Bedeutung der (oft zweitaktigen) Generalpausen, die fast brahmsische Verzahnung der Themen im ersten Satz. Die Dritte ist Bruckners erster großer Wurf.

SYMPHONY NO. 3 IN D MINOR

The wide-ranging Third Symphony occupied Bruckner for much of his life, although its original version was composed just a year after the Second. It was not premiered until 1877, when the Vienna Philharmonic, who already had their problems with the Second, were once again unenthusiastic and called the new symphony unplayable – in music history a good indication that something has succeeded. The performance, conducted by Bruckner himself, was a fiasco, one of his worst defeats. Reworkings and revisions followed until – 13 years later – a substantially truncated version finally met with acclamation. When conductors like Herbert Blomstedt today advocate for the original version in all its heavenly length, it is precisely because they treasure its distinctive qualities. Bruckner dares to quote from the work's dedicatee, his idol Richard Wagner: for example in the second movement when Tannhäuser triumphantly joins in the hymnlike theme's return. Also typical are the many extensive build-ups, the dramaturgical significance of the (often two-bar) general pauses, and the almost Brahmsian dovetailing of the themes in the first movement. The Third is Bruckner's first great achievement.

Symphonie Nr. 4 Es-Dur »Romantische«

Symphony No. 4 in E-flat major "Romantic"

Fassung von 1878/80

Version from 1878/80

Bernard Haitink Dirigent · Conductor

Aufnahmedatum · Recording date: 13.–15. März 2014

Entstehungszeit · Year of composition: 1874, Revisionen 1878/80 und 1887/88

Uraufführung · First performance: 20. Februar 1881,

Wiener Philharmoniker, Wiener Musikvereinssaal

Dirigent · Conductor: Hans Richter

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker

First performance by the Berliner Philharmoniker: 11. Februar 1907

Dirigent · Conductor: Arthur Nikisch

| | |
|---|---------|
| 1. Bewegt, nicht zu schnell | 20:29 |
| 2. Andante quasi Allegretto | 15:05 |
| 3. Scherzo. Bewegt – Trio. Nicht zu schnell, keinesfalls schleppend | 10:49 |
| 4. Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell | 22:07 |
| | 1:08:30 |

INSTRUMENTIERUNG · ORCHESTRATION

2 Flöten · Flutes

2 Oboen · Oboes

2 Klarinetten · Clarinets

2 Fagotte · Bassoons

4 Hörner · French horns

3 Trompeten · Trumpets

3 Posaunen · Trombones

Tuba

Pauken · Timpani

Streicher · Strings

Der Beiname dieser zweitmeistgespielten Bruckner-Symphonie (nach der Siebten) stammt ausnahmsweise mal nicht von einem smarten Verleger, sondern vom Komponisten selbst. Gegenüber seinem Sekretär August Göllerich skizzierte Bruckner Szenarien wie »mittelalterliche Stadt«, »Morgendämmerung« oder »Waldesrauschen«. Und auch in der Partitur findet man Züge von Programmmusik, etwa wenn das Scherzo mit einem »Jagdthema« einsetzt. Nun stehen solche Assoziationen der Musik meistens ein bisschen im Weg. Dennoch brauchte Bruckner sie offenbar als Vehikel, um daraus seine symphonischen Neuerungen zu gewinnen. Das allmähliche Entstehen des Hauptthemas in einem großen, mit verheißungsvollen Hornquinten ansetzenden Crescendo ist ein Musterbeispiel für Bruckners Steigerungstechnik. Man könnte diese ersten fünfzig Takte als langsame Einleitung hören, aber wie schon bei Schubert gehören sie zum thematischen Grundstock. Nachdem die Durchführung in religiöse Sphären aufgestiegen ist, hören wir diesen gleichen Beginn noch einmal mit anderen Ohren – beseelt durch die Flöte, diesmal völlig ohne Crescendo. Das Fortissimo einbrechende Hauptthema ist nicht mehr Erfüllung, sondern Widersacher eines in seiner Unabgeschlossenheit ganz Fürsichseienden. Das Fragmentarische, das Bruckners ganzes Schaffen bestimmt, wird hier zur Hauptsache.

The nickname of this symphony, Bruckner's second most frequently performed (after the Seventh), was not devised by some clever publisher but, for once, by the composer himself. According to his biographer August Göllerich, Bruckner sketched a scenario with images such as "medieval city", "dawn" and "forest murmurs", and there are programmatic features in the score itself, for example the "hunting" theme that opens the Scherzo. Associations like these usually tend to get in the way of the music, but Bruckner apparently needed them as a medium from which to draw his symphonic innovations. The gradual emergence of the main theme in a great crescendo launched by auspicious horn 5ths is a perfect example of his technique of intensification. One could hear these first 50 bars as a slow introduction, but as with Schubert they are already part and parcel of the thematic foundation. Following the development section's ascent to religious spheres, we hear this same opening again with different ears – animated by the flute but this time without any crescendo. The fortissimo irruption of the main theme no longer represents a moment of fulfilment but rather stands in opposition to something that, in its incompleteness, is already fully developed, a "Being-for-itself". The fragmentary quality that can be found throughout Bruckner's whole creative output here becomes the main point.

Symphonie Nr. 5 B-Dur

Symphony No. 5 in B flat major

Bernard Haitink Dirigent · Conductor

Aufnahmedatum · Recording date: 10.–12. März 2011

Entstehungszeit · Year of composition: 1875/76, Revisionen bis 1878

Uraufführung · First performance: 9. April 1894,

Städtisches Orchester Graz, Theater am Stadtpark

Dirigent · Conductor: Franz Schalk

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker

First performance by the Berliner Philharmoniker: 24. Oktober 1898

Dirigent · Conductor: Arthur Nikisch

| | |
|---|---------|
| 1. Introduction. Adagio – Allegro | 21:01 |
| 2. Adagio. Sehr langsam | 16:34 |
| 3. Scherzo. Molto vivace (Schnell) – Trio. Im gleichen Tempo | 13:08 |
| 4. Finale. Adagio – Allegro moderato | 23:59 |
| | 1:14:42 |

INSTRUMENTIERUNG · ORCHESTRATION

2 Flöten · Flutes

2 Oboen · Oboes

2 Klarinetten · Clarinets

2 Fagotte · Bassoons

4 Hörner · French horns

3 Trompeten · Trumpets

3 Posaunen · Trombones

Tuba

Pauken · Timpani

Streicher · Strings

Komponiert noch im Schwung der Dritten und Vierten, ist die Fünfte Symphonie Bruckners Lehr- oder, wie er selbst sagte, »Meisterstück«. Kontrapunktische Souveränität ist für Bruckners charakteristische Schichtungstechnik ohnehin unumgänglich, aber erst im Finale der Fünften mit seinen aufgetürmten Fugen und Doppelfugen stellt Bruckner sein ganzes Können auf diesem Gebiet zur Schau. Das aber nicht als Selbstzweck, sondern als Fluchtpunkt von Entwicklungen, die in den vorherigen Sätzen seltsam gehemmt auf der Stelle zu treten scheinen. So schlängeln sich endlose Septimen (sie kommen vom Oboenthema) durch ein äußerst sperriges Adagio, im verwandten Scherzo verhärteten sie sich zur Obsession. Nachdem das Finale dann die Themen der ganzen Symphonie aufeinander losgelassen hat mit einer kontrapunktischen Raffinesse, die Bruckner später nie wieder suchte, überführt eine riesige Choral-Apotheose alles in die Transzendenz. Der Typus der Finalsymphonie, der für Bruckner rein formal immer eine Rolle spielt, wird nur in der Fünften so konsequent und eng am Material ausgetragen. Bruckner selbst hat das Stück nie gehört.

Bruckner still had the wind from the Third and Fourth in his sails when he composed the Fifth Symphony, his instructional piece, or, as he himself called it, his "master-stroke". In any case, mastery of counterpoint is indispensable for Bruckner's characteristic layering technique, but not until the Finale of the Fifth, with its piling up of fugues and double fugues, does he display all his skill in this domain. Not for its own sake, however, but as the point of convergence for developments that curiously seem to have stalled in the preceding movements. Endless 7ths (they come from the oboe theme) meander through a bulky Adagio, solidifying into an obsession in the closely related Scherzo. After the Finale has unleashed the entire symphony's themes on each other with a contrapuntal sophistication that Bruckner never again attempted, a gigantic chorale-apotheosis transforms everything into transcendence. Only in the Fifth is this type of finale symphony, always important for Bruckner from a purely formal standpoint, realized with such a consistent and intensive reliance on the actual material. He never got to hear the piece.

Symphonie Nr. 6 A-Dur

Symphony No. 6 in A major

Mariss Jansons Dirigent · Conductor

Aufnahmedatum · Recording date: 25.–27. Januar 2018

| | |
|--|-------|
| 1. Maestoso | 15:01 |
| 2. Adagio. Sehr feierlich | 15:34 |
| 3. Scherzo. Nicht schnell – Trio. Langsam – Scherzo da capo | 08:49 |
| 4. Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell – Bedeutend langsamer – Tempo primo | 14:54 |
| | 54:18 |

Entstehungszeit · Year of composition: 1879–1881

Uraufführung · First performance: Zweiter und dritter Satz am 11. Februar 1883,
Wiener Philharmoniker, Wiener Musikvereinssaal;

erstmals ungekürzt am 14. März 1901 in Stuttgart

Dirigent · Conductor: Wilhelm Jahn (Wien), Karl Pohlig (Stuttgart)

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker

First performance by the Berliner Philharmoniker: 29. April 1910

Dirigent · Conductor: Ernst von Schuch

INSTRUMENTIERUNG · ORCHESTRATION

2 Flöten · Flutes

2 Oboen · Oboes

2 Klarinetten · Clarinets

2 Fagotte · Bassoons

4 Hörner · French horns

3 Trompeten · Trumpets

3 Posaunen · Trombones

Tuba

Pauken · Timpani

Streicher · Strings

Natürlich wäre es für den stets nach Bestätigung suchenden Bruckner hilfreich gewesen, direkt an den Publikumserfolg der Vierten anknüpfen zu können. Aber weder die Fünfte noch die Sechste Symphonie stießen auf Resonanz in der Wiener Öffentlichkeit. Während die Fünfte zu Bruckners Lebzeiten nie vollständig von einem Orchester gespielt wurde, rangen sich die Wiener Philharmoniker bei der Sechsten immerhin dazu durch, die beiden Mittelsätze aufzuführen. Die Uraufführung der »kompletten« Symphonie fand erst zwei Jahre nach Bruckners Tod statt, Gustav Mahler dirigierte im Musikverein eine gekürzte Fassung.

Dabei ist die Sechste ein hinreißend gewagtes, aufgewecktes Stück, fast pragmatisch im Tonfall, dabei aber äußerst originell in den Mitteln. Die Entscheidung, sie mit einem nackten Rhythmus beginnen zu lassen wie sonst nur die Scherzo-Sätze, hat Bruckner nur ein einziges Mal getroffen. Man merkt, dass die Sechste eine Rhythmus-Symphonie ist, etwa wenn sich in der Durchführung ein schwebendes Feld über dem Orgelpunkt B auftut, in dem Bruckner nach und nach fünf rhythmische Ostinati aufschichtet und völlig entwicklungslos sich selbst überlässt (erst im letzten Moment schlägt die Passage einen Haken zur Reprise). Auch die Klagemelodie der Oboe im zweiten Satz definiert sich über ihren Rhythmus, der im Finale wieder aufgegriffen und in einen völlig neuen Kontext gestellt wird. Die Sechste enthält einige von Bruckners genialsten und packendsten Momenten.

It would naturally have helped Bruckner in his constant search for approbation to build upon the Fourth's public acclaim, but Viennese audiences responded positively to neither the Fifth Symphony nor the Sixth. The complete Fifth was not played by any orchestra during his lifetime, while the Vienna Philharmonic at least managed to perform the two inner movements of the Sixth. The "complete" symphony's premiere only took place two years after Bruckner's death, in an abridged version conducted by Gustav Mahler at the Musikverein.

And yet the Sixth is a captivatingly bold and ingenious piece, almost matter-of-fact in tone yet exceptionally original in its means. Only this once did Bruckner decide to open a first movement with unadorned rhythm, something he otherwise reserved for Scherzos. The Sixth is noticeably a rhythm symphony, for example in the development when, over a B flat pedal point, Bruckner opens up a suspended web of figurations in which he overlays five rhythmic ostinati and leaves them entirely to themselves, undeveloped (only at the last moment does the passage swerve towards the recapitulation). In the second movement, the plaintive oboe melody is also defined by its rhythm, which is taken up again in the Finale and set in a totally new context. The Sixth contains some of Bruckner's most inspired and enthralling moments.

Symphonie Nr. 7 E-Dur

Symphony No. 7 in E major

Fassung von 1885

Version from 1885

Christian Thielemann Dirigent · Conductor

Aufnahmedatum · Recording date: 15.–17. Dezember 2016

Entstehungszeit · Year of composition: 1881–1883, Revision 1885

Uraufführung · First performance: 30. Dezember 1884,

Gewandhausorchester, Neues Theater Leipzig

Dirigent · Conductor: Arthur Nikisch

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker

First performance by the Berliner Philharmoniker: 31. Januar 1887

Dirigent · Conductor: Karl Klindworth

| | |
|---|---------|
| 1. Allegro moderato | 23:05 |
| 2. Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam | 23:42 |
| 3. Scherzo. Sehr schnell – Trio. Etwas langsamer | 09:54 |
| 4. Finale. Bewegt, doch nicht schnell | 13:51 |
| | 1:10:32 |

INSTRUMENTIERUNG · ORCHESTRATION

2 Flöten · Flutes

2 Oboen · Oboes

2 Klarinetten · Clarinets

2 Fagotte · Bassoons

4 Hörner · French horns

4 Waldhorntuben · Wagner tubas

3 Trompeten · Trumpets

3 Posaunen · Trombones

Kontrabasstuba · Contrabass tuba

Pauken · Timpani

Schlagzeug · Percussion

Streicher · Strings

Bruckner musste sechzig werden, bis er seinen großen Durchbruch erlebte. Die Uraufführung der Siebten in Leipzig am 30. Dezember 1884 war ein unverhoffter, vielleicht gerade deshalb besonders durchschlagender Triumph, und es ist kaum übertrieben zu sagen, dass die Bruckner-Rezeptionsgeschichte erst mit dieser Uraufführung wirklich eingesetzt hat. Die Begeisterung war so groß, dass die Mittelsätze schon ein paar Wochen später in Leipzig wiederholt wurden, es folgten Aufführungen in München, Graz, Wien, später auch Prag. Mit dem Erfolg der Siebten in ganz Europa stieg auch das Interesse an den früheren Werken, die nun gleichfalls immer häufiger aufgeführt und nach und nach publiziert wurden. Ein Knoten war geplatzt, Bruckner hatte es endlich geschafft.

Die Siebte ist speziell, weil sie ihren dramaturgischen Höhepunkt nicht im Finale, sondern im langen, »feierlichen« und »sehr langsamen« Adagio hat. Dieser zweite Satz, der erstmals Wagnertuben ins Symphonische bringt, läuft auf eine C-Dur-Apotheose über ein Motiv zu, das sich Bruckner aus seinem *Te Deum* geborgt hat. Der Coda-Abgesang trauert um den verehrten Richard Wagner. Er mündet in einer an den *Tristan*-Schluss erinnernden Auflösung des Eingangsmotivs nach Dur; die Hörner wecken *Rheingold*-Assoziationen.

Bruckner had to wait until he was 60 to experience his big breakthrough. The premiere of the Seventh in Leipzig on 30 December 1884 was an unexpected and – perhaps for that reason – resounding triumph. It is hardly an exaggeration to say that this premiere initiated the history of Bruckner reception. The enthusiasm was so great that the two inner movements had to be repeated in Leipzig a couple of weeks later. Performances followed in Munich, Graz, Vienna and, later, Prague. The Seventh's success all over Europe brought increased interest in the earlier works, which were now also being performed with increasing frequency and gradually published. A hurdle was cleared. Bruckner had finally made good.

The Seventh is special because its dramaturgical climax comes, not in the Finale, but in the long, "solemn" and "very slow" Adagio. This second movement, which brings Wagner tubas into a symphony for the first time, moves to a C major apotheosis on a motif borrowed by Bruckner from his *Te Deum*. The valedictory coda mourns his revered Richard Wagner. It concludes with a resolution of the opening motif into major that recalls the ending of *Tristan*. The horns awaken *Rheingold* associations.

Symphonie Nr. 8 c-Moll

Symphony No. 8 in C minor

Fassung von 1890

Version from 1890

Zubin Mehta Dirigent · Conductor

Aufnahmedatum · Recording date: 15.–17. März 2012

Entstehungszeit · Year of composition: 1884–1887, Revision 1887–1890

Uraufführung · First performance: 18. Dezember 1892,

Wiener Philharmoniker, Wiener Musikvereinssaal

Dirigent · Conductor: Hans Richter

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker

First performance by the Berliner Philharmoniker: 29. Oktober 1906

Dirigent · Conductor: Arthur Nikisch

| | |
|--|---------|
| 1. Allegro moderato | 15:53 |
| 2. Scherzo. Allegro moderato – Trio. Langsam | 15:01 |
| 3. Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend | 27:41 |
| 4. Finale. Feierlich, nicht schnell | 22:39 |
| | 1:21:14 |

INSTRUMENTIERUNG · ORCHESTRATION

3 Flöten · Flutes

3 Oboen · Oboes

3 Klarinetten · Clarinets

3 Fagotte · Bassoons

Kontrafagott · Contrabassoon

8 Hörner [5.–8. auch Waldhorn tuba]

French horns [5th–8th also Wagner tubas]

3 Trompeten · Trumpets

3 Posaunen · Trombones

Kontrabasstuba · Contrabass tuba

Pauken · Timpani

Schlagzeug · Percussion

3 Harfen · Harps

Streicher · Strings

Ein drittes Mal musste Bruckner eine c-Moll-Symphonie schreiben, und diesmal sollte sie dem Spannungsbogen eines *Per aspera ad astra* (die Tonart ruft ja sofort das Ta-ta-ta-taa von Beethovens Fünfter herbei) am nächsten kommen. Die Achte ist wuchtig, lang, sehr laut und wenn sich auch die Forschung in dem Punkt nicht ganz einig ist, hat sie doch zumindest rezeptionsgeschichtlich profitiert von den Änderungen, die Bruckner im Nachhinein an ihr vorgenommen hat. Die Idee, den ersten Satz nicht mit einem Schlusscrescendo enden zu lassen, sondern ihn in die mystische Stille zurückzunehmen, aus der er sich entwickelt hat, hilft dem Erzählstrang genauso wie die subtile Transposition des Adagio-Höhepunkts von C-Dur nach Es-Dur: Die C-Dur-Ekstase des Finalschlusses wird so als absoluter Zielpunkt fokussiert. Diese letzten Takte haben aber auch etwas Erzwungenes an sich. Noch einmal stapeln sie alle Hauptthemen der Symphonie übereinander, allerdings längst nicht so differenziert wie in der Fünften. Den Themen wird gewissermaßen Gewalt angetan, sie werden in ein C-Dur gepresst, das ihnen, etwa im Fall des chromatischen ersten Hauptthemas, völlig wesensfremd ist. Es ist symptomatisch, dass Bruckner bei der Komposition an einen Staatsakt dachte (nämlich das Drei-Kaiser-Treffen von 1884). Das Finale der Achten ist eine der schwierigsten Aufgaben für Bruckner-Dirigenten.

For the third time, Bruckner needed to write a symphony in C minor, and this time its dramatic arc would most closely approach that of *per aspera ad astra* – through adversity to the stars (the key immediately summons up the “ta-ta-ta-taa” from Beethoven’s Fifth). The Eighth is weighty, long, very loud and – though scholars cannot quite agree on the matter – benefitted at least in the history of its reception from the alterations that Bruckner subsequently made to it. The idea of ending the first movement not with a final crescendo but by letting it retreat into the mystical silence from which it evolved bolsters the narrative thread. The same is true of the subtle transposition from C to E flat major at the Adagio’s climax, which serves to sharpen the focus on the Finale’s culmination in C major ecstasy as the symphony’s absolute goal. These last bars also have something forced about them. Once again, all the symphony’s main themes are stacked on top of each other, though nowhere near as clearly differentiated as in the Fifth. A certain violence is inflicted on the themes in pressing them into C major, which in the case of the chromatic first-movement theme, for example, is completely foreign to its nature. It is symptomatic that when Bruckner composed it he was thinking about a state ceremony (the 1884 meeting between the German, Austrian and Russian emperors). The Finale of the Eighth is one of the most challenging assignments for a Bruckner conductor.

Symphonie Nr. 9 d-Moll

Symphony No. 9 in D minor

*Vervollständigte Aufführungsfassung des Finales von
with the completed performance version of the 4th Movement
by Samale-Phillips-Cohrs-Mazzuca (1985–2008/rev. 2010)*

Sir Simon Rattle Dirigent · Conductor

Aufnahmedatum · Recording date: 26. Mai 2018

| | |
|--|---------|
| 1. Feierlich, misterioso | 22:50 |
| 2. Scherzo. Bewegt, lebhaft – Trio. Schnell – Scherzo da capo | 10:27 |
| 3. Adagio. Langsam, feierlich | 23:24 |
| 4. Finale. [Misterioso, nicht schnell] | 20:28 |
| | 1:17:09 |

Entstehungszeit · Year of composition: 1887–1896

Uraufführung · First performance: 11. Februar 1903,

Wiener Concertvereinsorchester, Wiener Musikvereinsaal

Dirigent · Conductor: Ferdinand Löwe

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker

First performance by the Berliner Philharmoniker: 26. Oktober 1903

Dirigent · Conductor: Arthur Nikisch

INSTRUMENTIERUNG · ORCHESTRATION

3 Flöten · Flutes

3 Oboen · Oboes

3 Klarinetten · Clarinets

3 Fagotte · Bassoons

8 Hörner [5.–8. auch Waldhorntuba]

French horns [5th–8th also Wagner tubas]

3 Trompeten · Trumpets

3 Posaunen · Trombones

Tuba

Pauken · Timpani

Streicher · Strings

SYMPHONIE NR. 9 D-MOLL

Die Erfahrung Mahlers macht es uns leicht, langsame Sätze großer Symphoniefragmente wie Schuberts *Unvollendeter* oder Bruckners Neunter als Schlussgesten zu hören, als mal versöhntes, mal resigniertes Verstummen. Umso verdienstvoller sind die Bemühungen von Wissenschaftlern und Interpreten, diese Hörhaltung herauszufordern mit oftmals akribisch recherchierten Rekonstruktionen. Bei Bruckners Neunter brennt Simon Rattle für die in Teamarbeit entstandene und über Jahrzehnte gereifte Komplettierung von Nicola Samale, John Phillips, Benjamin-Gunnar Cohrs und Giuseppe Mazzuca, die unter den aufführbaren Versionen wohl auch die quellentreuere ist.

Die Arbeit an der Neunten erstreckte sich über neun Jahre von 1887 bis zu Bruckners Tod. Ihr Gesamtklang ist dunkel, diffus, die Harmonik voller Dissonanzen, die Melodik fragmentiert und von Riesensprüngen zerfurcht. Der Höhepunkt des Adagios ist eine gellende, unerhörte Dissonanz, ein Tredezimakkord über Gis (man kann auch sagen: Gis-Dur und A-Dur zusammen). Und dann das Finale: Von den 647 Takten der Rekonstruktion stammen 208 vollständig von Bruckner, zu den meisten übrigen Takten lagen Streicherstimmen, Entwürfe zu den Bläserstimmen oder Vorskizzierungen vor – lediglich für 37 Takte gab es keinerlei Musik des Komponisten. Der vervollständigte Satz offenbart neben brucknerscher Größe viele verstörende Momente. Die Musik findet keine Ruhe, sie hechelt beinahe. Aber, so Simon Rattle, »alles, was an diesem Finale merkwürdig ist, ist hundert Prozent Bruckner. Und wir sehen hier den Schrecken, die Furcht und die Passion, die er zu dieser Zeit durchlebte.«

SYMPHONY NO. 9 IN D MINOR

The experience of Mahler makes it easy for us to hear slow movements of great symphonic fragments like Schubert's "Unfinished" and Bruckner's Ninth as concluding gestures, as a lapsing into silence, at times reconciled, at times resigned. All the worthier are the efforts of scholars and performers to challenge this listening attitude with reconstructions, often painstakingly researched. In Bruckner's Ninth, Simon Rattle is partial to the completion – produced and matured over decades – by the team of Nicola Samale, John Phillips, Benjamin-Gunnar Cohrs and Giuseppe Mazzuca, probably the one most faithful to the sources among the performable versions.

The work on the Ninth extended over a period of nine years, from 1887 until Bruckner's death. Its overall sound is dark and diffuse, the harmony full of dissonances, the melodies fragmented and rutted with giant leaps. The climax of the Adagio is a piercing, unprecedented dissonance: a 13th chord on G sharp (one could also refer to it as G sharp major and A major combined). And then there is the Finale. Of the reconstruction's 647 bars, 208 are completely by Bruckner, while for most of the remaining ones the editors had at their disposal string parts, drafts of the wind parts or preliminary sketches. For only 37 bars was there none of the composer's music. Along with Brucknerian grandeur, the completed movement discloses many unsettling moments. The music finds no rest; it is almost panting. But, says Simon Rattle, "everything that is strange about this finale is 100% Bruckner. And one can see the terror and the fear and the passion which he was going through in his life at that time."



Seiji Ozawa



Paavo Järvi



Herbert Blomstedt



Bernard Haitink







Zubin Mehta



Sir Simon Rattle

*Andante
moderato* IX. Symphonie 1. Satz. *aus dem 1. u. 2. T.*

Flauto
= 2.3.
Oboi
= 2.3.
Clarinetto
in Bb.
= 2.3.
Fagotto
= 2.3.
Corni
1. 2.
Corni
3. 4.
Corni
5. 6.
Trombe
in F.
= 2.3.
in F.
Tromboni
= 3.
C.B. Ten.
Violoncelli
= 2.
Violoncelli
Bassi

1 2 3 4 5 6 7 8

No. 8.

Anton Bruckner: Symphonie Nr. 9 d-Moll,
Beginn des Kopfsatzes (Takte 1–8)
in der autografen Partitur, 1894

Anton Bruckner: Symphony No. 9 in D minor,
beginning of the first movement (bars 1–8)
in the autograph score, 1894

Ein Wiederhören mit Bruckner

Wessen Problem ist das »Bruckner-Problem«?

An einem Sonntagmorgen, es war der 11. Oktober 1896, saß Bruckner, wie gewöhnlich, an seinem alten Bösendorfer-Flügel in der Wohnung, die ihm Kaiser Franz Joseph ein Jahr zuvor im Erdgeschoss des Dienstbotentrakts im Wiener Schloss Belvedere zur Verfügung gestellt hatte, und arbeitete – wie schon seit fast zwei Jahren – an den Entwürfen zum Finale seiner neuen Symphonie, der Neunten, die ihn schon seit 1891 beschäftigte. Um drei Uhr nachmittags starb er, anscheinend an einer Erkrankung des Herzens, im Alter von 72 Jahren, einem Monat und einer Woche. Insgesamt hinterließ er elf Symphonien, davon neun gezählte und zwei annullierte, die er (mit Ausnahme des besagten Finales) von 1863 an komponiert hatte, als er sich, fast 40-jährig, bereits einen gewissen Namen als katholischer Kirchenmusiker und Orgelvirtuose gemacht hatte. Seine heutige Bekanntheit verdankt sich seiner zweiten Laufbahn als einer der großen symphonischen Meister des 19. Jahrhunderts, aber ihm selbst blieb die Anerkennung lange versagt. Bis seine Siebte Symphonie endlich Anklang fand (da war er bereits 60), stand ihm das Publikum gleichgültig, die Kritik zumeist feindselig gegenüber. Während der folgenden zwölf Jahre wuchs sein Ruhm, aber sein Gesundheitszustand verschlechterte sich und die Schaffenskraft erlahmte.

Als er starb, waren die Ecksätze seiner Sechsten Symphonie noch unaufgeführt, und die Fünfte – eines seiner typischsten Werke – war lediglich ein Mal in einer gekürzten Fassung in Graz erklingen;

Bruckner saß krank in Wien und war nicht dabei. Gehört hat er von seinen neun autorisierten Symphonien also nur sechseinhalb. Wer die vorliegende Gesamteinspielung durchhört, hört folglich mehr als der Komponist selbst. Über die heute universelle Verfügbarkeit seiner Musik hätte er gestaunt, aber noch immer ist sie nicht nach jedermanns Geschmack, und mag seine Hörerschaft auch deutlich gewachsen sein, konzentriert sie sich doch weitgehend auf den deutschen Sprachraum und bleibt lieber unter sich. Andersorts ruft seine Musik noch immer Kontroversen hervor.

Worin besteht das Problem?

Eigentlich handelt es sich um ein ganzes Bündel von Problemen, von denen einige ungelöst, andere unlösbar sind. Auf eines davon bezog sich der Titel eines berühmten Aufsatzes von Deryck Cooke, *Das vereinfachte Bruckner-Problem*, der 1969, also vor 50 Jahren, erschien. Die Rede war vom Problem der Fassungen als Resultat der Wechselfälle, denen sich Bruckner während seiner Laufbahn als Symphoniker ausgesetzt sah. Mehrere seiner Symphonien hatte er überarbeitet, teils, um doch noch eine Aufführung zu ermöglichen, teils als Reaktion auf die Aufführungen, und teils unter fremder Mitwirkung. Einige seiner Partituren lagen in bis zu vier Versionen vor. Doch je weiter sie – dank des Einsatzes engagierter Forscher und Herausgeber – nach und nach ans Licht der Öffentlichkeit kamen, stellte sich den Dirigenten das Problem der Auswahl und Kritiker wie Hörer spalteten sich in widerstreitende Lager. Die Auseinandersetzungen wurden zum Teil überaus heftig geführt, denn Bruckner (oder besser: ein bestimmtes Bruckner-Bild) wurde zum Politikum – bis zu einem gewissen Grad schon zu seinen Lebzeiten, besonders aber in den Jahrzehnten nach seinem 100. Geburtstag. Dass politische Gruppierungen ihn für sich vereinnahmten, die heute als höchst verachtenswert gelten, haftet ihm zusätzlich an und hat zur Entstehung eines Bruckner-Problems der ganz anderen Art geführt.

Aber noch vor den Fassungsproblemen (die sich Fachleuten stellen) oder dem Problem politischer Vereinnahmung (das sich Historikern stellt), gab es Probleme für das Publikum. Der Begriff »Bruckner-Problem« geht nicht auf Deryck Cooke zurück. Als ich einmal meine eigenen Erfahrungen mit Bruckner Revue passieren ließ, nahm ich mit einer gewissen Wehmut einen alten Leitfaden zur Hand, *The Record Book: International Edition* von David Hall, der mir und Tausenden anderen in den 1950er-Jahren beim Anlegen einer Schallplattensammlung half. Das Buch mit dem Untertitel »A Guide to the World of the Phonograph« erschien in jenem Umbruchjahr 1948, in dem die Langspielplatte in den Handel kam und, ohne es zu wollen, zu einem Nachruf auf die Schellack-Ära wurde.

Der Abschnitt über Bruckner beginnt wie folgt: »Falls sich das sogenannte »Bruckner-Problem« für den Durchschnittshörer jemals wird lösen lassen, [...] dann, weil Bruckners neun Symphonien, die drei gezählten Messen und das Streichquintett in Aufnahmen verfügbar werden.« Und worin genau bestand das Problem? »In allen Fällen handelt es sich um lange, komplexe Werke, die dem Normalhörer ein hohes Maß an Konzentration abverlangen, das er im Konzertsaal nicht aufzubringen bereit ist, wohl aber in einer angenehmen Umgebung, in der Schallplatten und ein gutes Grammophon bereitstehen.« Leider bestand 1948 aus einem naheliegenden Grund kaum die Aussicht, dass sich das Problem mittels des Grammofons würde lösen lassen.

Von den neun Symphonien waren nur vier in Gesamtaufnahmen erhältlich, am häufigsten die Siebte (fünfmal) und die Vierte (zweimal). Die somit beliebteste Siebte war vor der Erfindung des Mikrofons (also »akustisch«) vom Orchester der Berliner Staatsoper unter Oskar Fried eingespielt worden. Ansonsten lagen noch die Fünfte und die unvollendete Neunte in Aufnahmen vor. Die Erste, Zweite und Dritte waren lediglich mit ihren Scherzosätzen vertreten. Es gab eine weitere Aufnahme des berühmten

Adagios aus der Siebten mit den Berliner Philharmonikern unter Furtwängler – die mit Abstand berühmteste Bruckner-Aufnahme ihrer Zeit schlechthin (wenngleich nicht aus den ruhmreichsten Gründen: Es war bekannt, dass man sie im Radio als Trauermusik für Hitlers Tod benutzt hatte). Von der Sechsten und der Achten nicht ein Ton. Mit nur einer Ausnahme waren alle Gesamtaufnahmen einzelner Symphonien in Deutschland entstanden: mit den Berliner Philharmonikern unter Carl Schuricht und Jascha Horenstein, mit der Sächsischen Staatskapelle (Dresden) unter Karl Böhm, mit den Münchner Philharmonikern unter Oswald Kabasta und Siegmund von Hausegger, mit den Wiener Philharmonikern unter Eugen Jochum und mit den Hamburger Philharmonikern, gleichfalls unter Jochums Leitung. (Die eine Ausnahme war eine Aufnahme der Siebten mit dem Minneapolis Symphony Orchestra unter Eugene Ormandy.)

Warum solche Lücken? Bruckner war quasi ein Schwergewicht. Ein Album mit einer ganzen Bruckner-Symphonie konnte zwischen sieben (für die Neunte) und neun (für die Fünfte) Schellackplatten umfassen. Außerdem stellte sich ein Platzproblem: Ein vollständiges Set von Bruckner-Symphonien – wäre es denn zu bekommen gewesen – hätte sich im Regal über Gebühr breitgemacht. Freilich war die heikle Übertragung auf Tonträger beileibe nicht das einzige Problem, das aus der Länge von Bruckners Symphonien erwuchs. Wie David Hall in seinen Bemerkungen zur Fünften mit den Hamburger Philharmonikern unter Eugen Jochum in ihrer kurz zuvor von Robert Haas wiederhergestellten »Original«-Gestalt schrieb, »hat das Orchester einfach nicht genug Lungenvolumen und Durchhaltevermögen, um sie ungekürzt aufzuführen«. Aus keinem anderen Grund hatte Franz Schalk das Stück für seine Erstaussgabe und die Uraufführung derart gestutzt: den Hörern wie den Ausführenden zuliebe. Er strich nicht nur 122 Takte aus dem gigantischen Finale, sondern fügte am vom Choral beherrschten Schluss auch eine zusätzliche Blechbläsergruppe als Verstärkung hinzu, die das Klang-

volumen vergrößern, aber auch die regulären Blechbläser entlasten sollte, da diese von der Anstrengung, das Stück durchzuspielen, maßtäglich erschöpft waren. Insofern hatten alle Beteiligten ihre Probleme: Komponist, Ausführender, Wissenschaftler/Herausgeber, Kritiker und Hörer gleichermaßen.

Die Einführung der Langspielplatte löste das Problem von Gewicht und Ausmaß, und so füllten sich die weißen Flecken in der Bruckner-Diskografie recht rasch. Als früheste Einspielung der Ersten erschien 1951 eine Aufnahme mit dem Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester unter dem Schweizer Dirigenten Volkmar Andreae. 1953 zogen die Wiener Symphoniker, gleichfalls unter Andreae, mit der Zweiten nach; es folgte eine Einspielung des Stücks unter Georg-Ludwig Jochum (Eugens Bruder), die 1944 für den Rundfunk mitgeschnitten worden war und Mitte der 1950er-Jahre in Raubpressungen verschiedener kurzlebiger LP-Labels erschien. Noch davor, 1950, kam die Ersteinspielung der beliebteren Dritten mit dem Orchester des Salzburger »Mozarteums« und dem ungarischen Dirigenten Zoltán Fekete heraus. Besondere Erwähnung verdient die im gleichen Jahr erschienene erste Sechste. Es spielten die Wiener Symphoniker; der Dirigent, Henry Swoboda, flog allerdings aus Amerika ein. Er war vor den deutschen Besatzern aus der Tschechoslowakei geflohen und hatte sich einer Vereinigung von Musikern und Geschäftsleuten angeschlossen, die 1949 die Westminster Recording Company gegründet hatten mit dem ausdrücklichen Ziel, die desolate Arbeitsmarktlage in den im Zweiten Weltkrieg unterlegenen europäischen Ländern auszunutzen.

Was die gewaltige Achte angeht, so war sie tatsächlich die erste Bruckner-Symphonie, die ausdrücklich für die Veröffentlichung auf LP eingespielt wurde, und zwar im Jahr 1949 von Eugen Jochum und den Hamburger Philharmonikern für die Deutsche Grammophon Gesellschaft, also während einer Phase des Übergangs, in der LPs und 78er-Platten parallel erschienen. Letztere bildeten in die-

sem Fall ein wackeres Konvolut von elf Schellackplatten gegenüber zwei leichtgewichtigen Kunststoff-LPs. Dieser krasse Gegensatz illustriert plastisch die höchst bedeutsame Rolle, die der Boom der LP-Aufnahmen bei der Verbreitung und letztendlichen Etablierung von Bruckners Symphonien spielte. In den Jahrzehnten, die vergingen, seit das Veröffentlichen von Live-Aufnahmen durch die CD leichter und billiger wurde, ist die Anzahl der Bruckner-Einspielungen förmlich explodiert, sodass man jede seiner Symphonien in Dutzenden – in einigen Fällen sogar Hunderten – von Aufnahmen hören kann, und zwar in jeder gewünschten Fassung.

Auch die Anzahl der Fassungen ist sprunghaft gestiegen, denn immerhin fand die *Neue Gesamtausgabe*, die 1951 unter der Ägide Leopold Nowaks begonnen wurde und deren Anfänge ergo mit dem Aufnahme-Boom zusammenfielen, mit den ersten Editionen der sogenannten Erstfassungen der Achten (1972), der Vierten (1975) und der Dritten (1977) ihren Abschluss. Im heute herrschenden »goldenen Zeitalter« können die Entscheidungen des Komponisten in Bezug darauf, welche Fassungen seiner Werke als gültig anzusehen sind und welche man außer Acht lassen kann, leicht von Herausgebern und Dirigenten neu beurteilt werden. Stellt die Vervielfachung der Möglichkeiten eine Problemlösung oder ein neues Problem – ethischer und ästhetischer Art – dar? Ein Ende des Bruckner-Streits ist nicht abzusehen.

Füchse und Igel

Der explosionsartige Zuwachs an Bruckner-Aufnahmen vollzog sich zeitgleich mit der Kanonisierung Mahlers, der im deutschsprachigen Raum sogar noch verpönt war, als die Bruckner-Verehrung schon eingesetzt hatte und der vor der Erfindung der LP ein ähnliches Aufnahmeproblem darstellte. Die aufbrandende Welle von Aufnahmen und Positivurteilen, die Bruckner nach seinem 100. Geburtstag 1924 zuteilwurde, ging in den 1960er-Jahren

auf Mahler über. Zu der Zeit kam die Propaganda für den einen größtenteils von denen, die auch den anderen hochhielten. Natürlich gab es Ausnahmen, allen voran Leonard Bernstein, die anerkanntermaßen treibende Kraft hinter der Mahler-Renaissance in Amerika: Ihn ließ Bruckner kalt. Er spielte nur eine einzige Bruckner-Symphonie ein, nämlich die Neunte, und das, könnte man mutmaßen, weil sie (da sie ja unvollendet ist) »mahlerisch« schließt: mit einem ersterbenden Absinken und nicht, wie alle anderen, in ekstatischem Aufschwung. (Hätte Bruckner sie noch vollenden können, hätte sie einen entsprechenden Schluss bekommen, und in dieser Form ist sie hier mit ihrem hypothetisch ergänzten Finalsatz auch zu hören.)

In typischer Weise äußerte sich etwa die Zeitschrift *Chord and Discord: A Journal of Modern Musical Progress*, die zwischen 1932 und 1998 sporadisch in New York erschien. Offiziell fungierte sie als Organ der amerikanischen Bruckner-Gesellschaft, befasste sich aber in gleichem Maße mit Mahler und präsentierte auf dem vorderen und dem hinteren Einband Bildnisse beider Komponisten. Im 20. Jahrhundert machte es durchaus Sinn, Bruckner und Mahler zusammen zu betrachten. Aber über ihr gemeinsames »Problem« hinaus – dass sie beide großformatig arbeiteten, was ihrer öffentlichen Anerkennung im Wege stand, wengleich es auch leidenschaftliche Befürworter auf den Plan rief – hatten sie nicht mehr gemein, als es bei deutlich disparaten Angehörigen verschiedener Generationen zu erwarten wäre. Bruckner hat Mahlers Blütezeit nicht erlebt; als er starb, waren nur zwei Symphonien Mahlers aufgeführt worden, und das außerhalb Wiens, auch war noch keine im Druck erschienen. Mahler kannte sich bei Bruckner mit Sicherheit gut aus und tat sein Möglichstes, um ihn zu fördern. Die Verbindung zwischen ihnen beginnt im Umfeld von Bruckners größtem Fiasko, der Uraufführung der Dritten Symphonie 1877. Der 17-jährige Mahler gehörte zu der hartnäckigen Schar, die am Ende des Stücks noch auf ihren Plätzen saß, und half später, die Fassung für Klavier zu vier Händen zur Veröffentlichung einzurichten.

22 Jahre später, als Mahler zum Leiter der Wiener Philharmoniker ernannt wurde, erwies er sich Bruckners Gedenken gegenüber mehr als loyal. In jeder seiner drei Spielzeiten in diesem Amt setzte er eine Bruckner-Symphonie (und keine einzige von Brahms!) aufs Programm. Zunächst dirigierte er am 26. Februar 1899 die erste vollständige Uraufführung der immer noch unveröffentlichten Sechsten. Im Jahr darauf folgte die populäre Vierte. Bei seinem letzten Konzert mit den Wienern am 24. Februar 1901 dirigierte er dann das zweite Werk, das Bruckner selbst niemals gehört hatte: die Fünfte, selbstverständlich in ihrer gestutzten veröffentlichten Form. Auch die beiden anderen Symphonien führte er, wie es den Gepflogenheiten der Zeit entsprach, mit seinen eigenen Schnitten und Retuschen auf. Das hielt ihn jedoch keineswegs davon ab, seine Darbietung als »eine möglichst pietätvolle Aufführung« zu bewerben. Die Wiener Kritiker sahen das freilich anders. Theodor Helm, der für die *Deutsche Zeitung* schrieb, wartete nicht einmal die Aufführung ab, sondern beschuldigte sofort den »aufgeblasenen Juden«, er würde »Wiener Kulturgut« entweihen. Kurz: Bruckner war der letzte Komponist, den die Zeitgenossen gedanklich mit Mahler in Verbindung gebracht hätten. Franz Schalk, Bruckners eifrigster Jünger, schrieb, dass »seine Musik deutscher ist als alles was wir bisher in der reinen Instrumentalmusik besitzen«, um seine Vernachlässigung zu erklären: Sein Deutschsein war, so Schalk, »ein Hindernis« für die »Anerkennung« in der »modernen Musikwelt«, weil »Deutsch sein heißt, wie unser Meister [d. h. Richard Wagner] vortrefflich erklärte, eine Sache um ihrer selbst willen pflegen« – und nicht etwa um einer Karriere willen.

Gleichwohl verbirgt sich hinter der von Selbstmitleid durchtränkten Auseinandersetzung und dem antisemitischen Zerrbild ein tatsächlich sehr erhellender Gegensatz. Der Widerstand gegen Mahler war Ausdruck eines Unbehagens gegenüber der Moderne. Der emanzipierte, von allem Jüdischen abgefallene Jude, der in der deutschen wie der österreichischen Gesellschaft und

Kultur große Bedeutung erlangt hatte, war ein städtisch-kosmopolitischer Intellektueller, der Inbegriff dessen, was Friedrich Schiller in einem berühmten Aufsatz, in dem er die Romantik für die Deutschen definiert, mit »sentimentalischem« Dichter meint: sich seiner Schwächen bewusst, nirgends zugehörig und kultiviert, sagt er nichts ohne Ironie. Darf man den Beschreibungen der Zeitgenossen glauben, war Bruckner das genaue Gegenteil, das andere schillersche Extrem: ein »naiver« Dichter, dem Ironie oder alles, was mit Hintersinn verbunden war, gänzlich fernlag. In der durch Isaiah Berlin bekannt gewordenen Begrifflichkeit war Mahler der archetypische musikalische Fuchs (»der sich mit vielem auskennt«), Bruckner hingegen der Igel (»der sich mit einer großen Sache auskennt«). Wie K. M. Knittel, ein Historiker der Wiener Musikkultur, zusammenfassend bemerkte, kam Bruckner »vom Lande, nicht aus der Stadt; er wies die notwendige Gefühlstiefe und Kreativität auf, seinem katholischen Glauben galt die Moral mehr als Intellekt«.

Auch dies war ein Zerrbild – der Bauerntölpel, der *idiot savant* –, das Bruckners Fürsprecher und Gegner jeweils für ihre Zwecke nutzten. Bruckner tat sich selbst keinen Gefallen, als er Joseph Schalk gestattete, für die Uraufführung der Achten Symphonie einen Programmzettel zu veröffentlichen, auf dem er enthüllte, das schwerfällige, deftige Scherzo sei ein Porträt des deutschen Michels. Diese nicht übermäßig aufgeweckte Personifizierung des deutschen Nationalcharakters entsprach einem Deutschland, wie es sich die fremdenfeindlichen Nationalisten vorstellten: geprägt von einer »Unschuld und Einfalt, die die listigen Fremden gern ausnutzen, und einer körperlichen Stärke, die schließlich durchbrach, wenn es galt, ihre schurkenhaften Streiche und Usurpationen zu durchkreuzen«. So beschrieb der vor dem österreichischen »Anschluss« geflüchtete Historiker und Nationalismusforscher Eric Hobsbawm den Inhalt von Bruckners Scherzo. Der Brahms-Anhänger Eduard Hanslick jubelte in seiner Kritik der Achten: »Wenn ein Kritiker diese Blasphemie ausgesprochen hätte, er

würde wahrscheinlich von den Bruckner-Jüngern gesteinigt!« Denn genau so sahen die Brahminen Bruckner – oder zumindest wollten sie, dass die Welt ihn so sah.

Die Verwerfungslinien, die Brucknerianer und Brahminen voneinander trennten, betrafen weit mehr als das rein Musikalische. Brahms war vor allem für elitäre Kreise anziehend. Der berühmte Chirurg Theodor Billroth schrieb kurz nach der Uraufführung der Ersten Symphonie an Brahms: »Ich wollte, ich könnte die Symphonie ganz allein hören, im Dunkeln. [...] Alle die dummen, alltäglichen Menschen, von denen man im Konzertsaal umgeben ist und von denen im günstigsten Falle fünfzig Sinn und künstlerische Empfindung genug haben, um ein solches Werk in seinem Kern beim ersten Hören zu erfassen – von Verstehen gar nicht zu reden –, das alles verstimmt mich schon im Voraus.« Bruckner fand sein Publikum, oder zumindest seine Befürworter, unter den Populisten, denen Monumentalität mehr galt als Raffinement und die in der Symphonie das musikalische Pendant zur Volksrede sahen.

Es wurde zum Allgemeinplatz der Kritik, dass Bruckner ebenso wenig zu tatsächlicher Kammermusik imstande sei wie Brahms zu tatsächlich sprechender Symphonik. Bruckners einziges größeres Kammermusikwerk, das Streichquintett (1879), entstanden zwischen der Fünften und der Sechsten Symphonie, ähnelt seinen orchestralen Schwesterwerken bis hin zu den großen brucknerschen Steigerungen, dem aufregenden Aufbau hin zu einem Höhepunkt, der, wie seine Kritiker meinten, alle Grenzen des Schicklichen hinter sich lasse, wenn man ihm in einem intimeren Zusammenhang begegne. Der Brahms-Biograf Max Kalbeck nannte den Urheber des Quintetts »de[n] Gefährlichste[n] unter den musikalischen Neuerern des Tages; seine Gedanken liegen außer aller Berechnung, und das Unvermittelte in ihnen besitzt eine verführerische, magische Kraft, welche größeres Unheil anstiftet als die raffinierten und mühsam ausgeklügelten Sophistereien der Anderen«. Auf der anderen Seite beklagte Hans Paumgartner, dass Brahms Bruckners ver-

führerische Unmittelbarkeit und packende Einfallsfülle vermissen lasse, weswegen er ebensowenig zum Symphoniker taue, »als ob man den stillen, träumerischen Gelehrten plötzlich von dem trauten Studiertische hinweg auf die Rednerbühne der Volksversammlung schleppen würde«.

Solche verzerrenden Vergleiche gipfelten in einer wahrhaft bizarren Kritik von Theodor Helm; sie spielt zwei zufällig beide im Dezember 1892 uraufgeführte Stücke gegeneinander aus, die eigentlich gar nicht zu vergleichen sind: Brahms' Klarinettenquintett und Bruckners Achte, »Aber was bedeutet auch die schönste derartige ›Kammer composition‹ [...] gegen eine Symphonie, wie die letzte Bruckner'sche, deren hinreißend allgewaltige Tonsprache [...] Tausende und Abertausende zu begeistern vermag, die da Ohren haben, zu hören, und ein Herz, das Gehörte zu empfinden!« In Paumgartners Kritik eines Konzerts, das Brahms und Joseph Joachim im Februar 1889 gaben, bricht dann Politisches durch: »Das ist die neue deutsche Musik. Sie ist geistvoll und gelehrt, interessant und feinsinnig; doch wenn das Volk der Deutschen nie Anderes in Tönen gehört und empfunden hätte, so hätte es in Ewigkeit niemals ein Sedan erleben dürfen.«

Das Unsägliche sagen

Diese gänzlich unnötige Anspielung auf den Deutsch-Französischen Krieg, in dem die Franzosen die Schmach erleben mussten, dass ihr Kaiser in der Festung von Sedan gefangengenommen wurde, klingt, als stammte sie vom deutschen Michel persönlich. Aber Brahms mit dem Bild des verweichlichten, überintellektuellen Franzosen gleichzusetzen, war ebenso töricht wie aus Bruckner einen Bismarck zu machen. Brahms, nicht Bruckner, hatte ein Porträt Bismarcks im Musikzimmer an der Wand hängen, und sein *Triumphlied* von 1871 ließ in puncto Chauvinismus alles, was Bruckner jemals eingefallen wäre, weit hinter sich.

Trotzdem hatte die aufgeheizte Debatte um Brahms und Bruckner durchaus auch Erhellendes. Es besteht eine seltsame, aufschlussreiche Parallellität in den Äußerungen von Brahminen und Brucknerianern. In den oben zitierten Auszügen (die als typisch gelten dürfen) wird Brahms' Musik stets unter dem Aspekt beschrieben, wie (gut) sie gemacht ist, während man bei Bruckner die (starke) Wirkung beschreibt, die seine Musik auf die Hörer hat. Deswegen konnte auch keine Seite die jeweils andere überzeugen. Man sprach nicht eigentlich miteinander; stattdessen versuchte jeder, diejenigen zu überreden, die sonst von der Gegenseite überredet worden wären. Und deswegen lassen sich die jeweiligen Standpunkte auch so leicht als parteiisch entlarven.

Es ist überhaupt nicht schwierig zu zeigen, dass jeder Komponist überzeugend mit den Begriffen charakterisiert werden kann, die für gewöhnlich der Charakterisierung des anderen vorbehalten waren. Anders als damals, muss heute freilich niemand mehr davon überzeugt werden, dass Brahms' gut gemachte Musik auch rühren kann. Und wer Bruckners Biografie kennt, weiß, dass kaum ein anderer Komponist eine so lange, harte Vorbereitungszeit durchmachte, um schließlich die abstrusesten satztechnischen Probleme lösen zu können. Sie dauerte fast bis zu seinem 40. Lebensjahr und schloss sechs Jahre Studium bei Simon Sechter, dem strengsten musikalischen Pedanten seiner Zeit, ein. Bruckner nahm sogar noch Unterricht, als er mit seinen Studien bei Sechter in Wien fertig war. Als er nach Linz zurückkehrte, suchte er Otto Kitzler, den Dirigenten des örtlichen Theaters, auf, um bei ihm Stunden in moderner Instrumentation und Formenlehre zu nehmen. Erst dann fühlte sich Bruckner bereit für seine »Kompositionsphase«. Das eigentliche Wunder besteht darin, dass Bruckner – selbst als er Professor wurde wie Sechter (und ihm schließlich ins Kollegium des Wiener Konservatoriums nachfolgte) – kein Komponist wurde wie Sechter, der (wie man aus Musiklexika erfährt) buchstäblich Tausende von Werken schrieb, die schnell in der Versenkung verschwanden. Bruckner war ein absolut seltener Fall: ein

Komponist, dessen künstlerische Einbildungskraft durch die Rigidität zermürender akademischer Torturen nicht versiegte, sondern geradezu entfesselt wurde. Was aber bewahrte ihn vor Pedanterie?

Dies lässt sich zum Teil mit einem Ereignis vom 13. Februar 1863 beantworten, als nämlich Kitzler die Linzer Erstaufführung von Wagners *Tannhäuser* dirigierte und dabei seinen Schüler zum ersten Mal mit der »Zukunftsmusik« in Berührung brachte. Und ein weiterer Teil der Antwort liegt anscheinend in Bruckners früher Berufung zum Kirchenmusiker, der in der Musik nicht nur ästhetischen Halt suchte, sondern stets auch spirituellen. Er muss in Wagners ungeheuer ausdrucksstarker, sinnlicher Musik eine so starke geistige Verwandtschaft mit der Musik des katholischen Ritus verspürt haben wie sonst niemand – jedenfalls nicht seit der Gegenreformation. Bei Wirksamkeit auf höchster Stufe sprachen beide das von Wagner sogenannte »Gefühlsverständnis« an, eine deutlich spürbare, mitreißende und schließlich unaufhaltsame Gefühlskraft, wie sie nur der Musik eigen ist, denn nur sie könne, so Wagner, einen »unsäglich Inhalt« ausdrücken. Bruckner, satztechnisch versiert wie ein Großmeister, blieb dennoch bestrebt, die spirituelle und emotionale Wirkung seiner Werke zu maximieren. Und im Gegensatz zu Wagner erzielte er diese wagnerischen Wirkungen durch eine nicht mit Worten versetzte Instrumentalmusik: Was Wagner mit einem Begriff – Absolute Musik – von sich gewiesen hatte, das griffen spätere Autoren wieder auf und brachten es vor allem mit Bruckner in Verbindung. Ein Paradoxon?

Vielleicht nicht. Es kursiert von alters her eine Geschichte auf Bruckners Kosten, laut der er, verzückt einer Aufführung der *Walküre* lauschend, in der letzten Szene plötzlich die Augen aufschlägt und seinen Nachbarn fragt: »Warum verbrennen die denn das Mädchen?« Eine klare Verunglimpfung, aber Brucknerianer erzählen sie immer wieder gern. Es handelt sich keineswegs um ein Perpetuieren des alten Motivs »Bruckner, der Trottel«, sondern offenbart, was Wagner mit seinen mysteriös wabernden Begriffen »Gefühlsver-

ständnis« und »unsäglich Inhalt« meinte. Für Bruckner zählte der unsägliche Inhalt, der sich so eindringlich an das Gefühlsverständnis wandte – ein Verständnis, das die vernunftgesteuerte Sphäre des Wortes überstieg. Er widmete sein Leben dem Streben, das Publikum so anzusprechen, wie Wagners Musik ihn ansprach, ohne Hilfe eines Textes, einer Handlung, von Kulissen, Kostümen oder sonstiger überflüssiger Bestandteile von Wagners »Gesamtkunstwerk«.

Gibt es in Bruckners Musik nicht vielleicht doch einen winzigen Hinweis darauf, dass die Geschichte von der verbrannten Brünnhilde nicht apokryph ist? Die früheste Fassung von Bruckners »Wagner-Symphonie«, der zu Bruckners Lebzeiten nicht geführten und erst 1977 im Druck erschienenen Dritten, ist in der vorliegenden Gesamteinspielung zu hören, und man wird bemerken, dass Bruckner an verschiedenen Stellen (erstmalig gegen Ende des Kopfsatzes) das sogenannte Schlafmotiv aus *Die Walküre* zitiert, also genau die Musik, die mutmaßlich erklingt, als Bruckner in der Anekdote seine unschuldige Frage stellt. Am Höhepunkt des zweiten Satzes setzen Hörner und Posaunen zudem unvermittelt mit einer heroischen Melodie über wirbelnden Streichern ein, die unmissverständlich den Pilgerchor aus *Tannhäuser*, also Bruckners Wagner-Offenbarung, in der Form anklingen lässt, wie sie in der Ouvertüre der berühmten Oper erscheint.

Eine flüchtige Verbindung

Was Bruckner von Sechter und von der Kirchenmusik übernahm, zeigt sich am deutlichsten auf der Ebene kontrapunktischer Zauberei, sei es explizit als Fuge (wie im Finale der Fünften Symphonie) oder als Choralvorspiel (zu Beginn des gleichen Werks) beziehungsweise als satte Textur (wie beim lyrischen Thema im Kopfsatz der Sechsten, wo der Grundschatz gleichzeitig dreimal verschieden unterteilt wird). Was einem in einer Bruckner-Symphonie auch begegnen mag, erscheint mit Sicherheit irgendwo auf

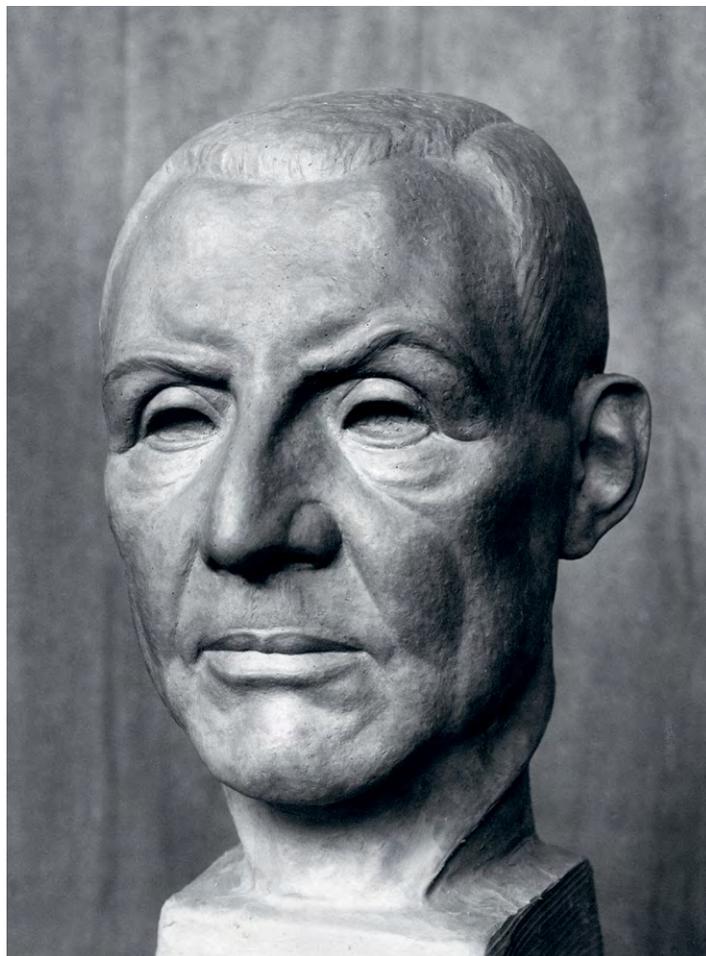
den Kopf gestellt wieder, so allgegenwärtig ist Bruckners Hang zu melodischen Umkehrungen (besonders deutlich in der beliebten Siebten), oft gekoppelt an Augmentation und Diminution, wie es ihm von Sechter eingebläut wurde. Diese »bachschen« Techniken verbanden sich in Bruckners Werken auf einmalige Weise mit dem dynamischen Entwicklungsdenken, das die allgemein etablierte Musik seit Beethoven prägte.

Auch herrscht Konsens darüber, dass es eine starke Strömung von Schubert hin zu Bruckners Symphonien gibt, am offenkundigsten in den üppigen lyrischen Themen, die, oft durch Pausen oder Fermaten abgetrennt, die Expositionen und Reprisen der Ecksätze schmücken (manche würden sagen: ins Stocken bringen). Bruckner nannte sie »Gesangsperioden«, obwohl ihnen, außer dem Gesanglichen, oft etwas Tänzerisches eigen ist – wie dem zweiten Thema von Schuberts *Unvollendeter*, das an einen Ländler erinnert (der hier sehr gut Pate gestanden haben könnte). Wie die meisten zweiten Themen tendieren auch Bruckners Gesangsperioden dazu, sich aus den Durchführungen herauszuhalten, wo Themen in ihre motivischen Bestandteile zerlegt werden und die Musik einen aufreibenden harmonischen Irrgarten durchläuft. Sie erscheinen ausschließlich als sie selbst, Inseln der Ruhe, gleichsam vom Festland getrennt durch stumme Takte. Ihre scheinbare Trägheit galt selbst dem Kreis der Bruckner-Verehrer als problematisch. Eine *cause célèbre* wurde daraus im Falle der Fünften Symphonie, die bis in die 1930er-Jahre ausschließlich in Schalks heute nicht mehr gebräuchlicher gekürzter Fassung gespielt wurde; dort fehlt das zweite Auftreten der Gesangsperiode in der Reprise der Finalfuge, sodass diese ohne Umweg oder Unterbrechung fortläuft, bis sie im überhöhenden Choral des Blechs gipfelt. Dieser Sprint in Richtung Höhepunkt hat etwas Packendes, und deswegen wird Schalk noch immer von manchen in Schutz genommen, aber die nachlässig ausgeführte Sonatenreprise stellte die von Bruckners Bewunderern proklamierte epochale Synthese aus Bach und Beethoven infrage. Das Erbe Schuberts indessen manifestierte sich bei Bruckner weit

über die Symphonien hinaus. Auch Schubert schrieb Messen, in denen mitunter die harmonischen Effekte diejenigen Wagners vorwegnehmen, und hinter Schuberts Messen standen die Messen Haydns und Mozarts sowie ein reicher Fundus weiterer österreichischer katholischer Kirchenmusik, die Bruckner als Vermächtnis zuteilwurde, bevor er überhaupt Symphonien schrieb, und die ihm geistig viel näher lag als die Werke des Lutheraners Bach. In welchem Maß sich dieses Erbe auf Bruckners Musik auswirkte, ist noch gar nicht erschöpfend beleuchtet worden. Auch wenn die Untersuchung ein wenig technisch ausfallen würde, wäre sie spannend und würde sich trotzdem lohnen, denn sie ließe erahnen, was es noch alles zu entdecken gäbe.

Das Werk, mit dem Haydn in fortgeschrittenem Alter sein Œuvre krönte, war das Oratorium *Die Schöpfung*. Die dort erzählte Geschichte beginnt noch vor dem im Buch Genesis beschriebenen Anfang mit einer Einleitung, der »Vorstellung des Chaos«. Wie sie ihre unheimliche Wirkung erzielt, hat andere Komponisten zu allen Zeiten fasziniert, denn sie ist ein Meisterwerk in Hinsicht auf harmonische Spannung und Mehrdeutigkeit. Die Tonart c-Moll wird fortwährend angedeutet, aber erst ganz am Ende tatsächlich etabliert, kurz bevor Gott spricht: »Es werde Licht!« Sie beginnt mit einem kraftvollen Unisono auf »c«; Haydn fügt sofort ein »es« hinzu, aber statt des Tons »g« als Vervollständigung des Tonika-Dreiklangs folgt eine ganze Reihe von Finten. Mehrmals erscheint der Ton »as«, der zur Bildung eines »falschen« Dreiklangs führt; mehrmals erscheint auch der Ton »fis«, der (zusammen mit »a«) einen verminderten Septakkord ergibt – den dissonantesten, uneindeutigsten Akkord, den die Harmonik zu Haydns Zeit kannte. Kurz erklingt sogar ein Akkord, der 60 Jahre später bei Wagner als »Tristan-Akkord« bekannt werden wird.

Bruckner vollführt das gleiche Täuschungsmanöver am Anfang seiner Ersten Symphonie, die, wie Haydns »Chaos«, in c-Moll steht, und er wiederholt es am Anfang der Zweiten, ebenfalls in c-Moll.



Von der Bildhauerin Emma Cotta 1950
geschaffene Büste Anton Bruckners
Bust of Anton Bruckner created
by sculptor Emma Cotta in 1950

Wie Bruckner immer wieder zu gleichen musikalischen Konstellationen findet (als stünde hinter den einzelnen Werken ein übergreifendes, höheres Gesamtkonzept), erinnert an Schostakowitsch, der auf Kritik stets erwiderte: »Im nächsten Stück mach ich's richtig.« In der Ersten erklingen »c« und »es«, also zwei von den drei Tönen, die Haydn an den Anfang seiner »Chaos«-Musik stellt, als marschähnliches Pochen in den tiefen Streichern, bevor die Geigen mit der Hauptmelodie einsetzen. Und auf der ersten »1« nach ihrem Einsatz spielen die Geigen ein »as«, sodass das gleiche Vexierspiel entsteht wie bei Haydn. Das »as« wird zum »g« geführt, einige Takte später aber vom Horn aufgegriffen, und wenn das Horn dann wieder erklingt, bewegt sich das »g« zum »fis« – wieder eine von Haydns Finten, die sich der (könnte man sagen) Umgebungstöne von »g« bedienen: »as« liegt einen Halbton darüber, »fis« einen Halbton darunter; »as« und »fis« ergeben zusammen ein seltsames, (vor Bruckner) selten gebrauchtes Intervall, nämlich eine verminderte Terz.

Auch die Zweite Symphonie beginnt mit einigen Takten als Einleitung vor dem Hauptthema, diesmal gespielt von den hohen Streichern: Erstmals gestaltet sich das Täuschungsmanöver als geheimnisvoll säuselndes Tremolando, Bruckners künftiges Markenzeichen. Wieder hört man die Töne »c« und »es«, zwei von den drei Tönen bei Haydn; das Thema setzt in den Celli ein, und zwar, wie bei Haydn, auf »as«, bevor es über »g« zum »fis« und wieder zurückgeht und folglich die Umgebungstöne reproduziert, die man in der vorangegangenen Symphonie im Horn hörte. Diesmal zeigen sich »as« und »fis« direkt nacheinander auf den schweren Zählzeiten, so dass die verminderte Terz noch deutlicher hervorsticht als zuvor. Nachdem nun Bruckner die verminderte Terz so betont an den Anfang seiner Zweiten Symphonie gestellt hat, spukt dieses unheimliche Intervall durch alle seine Symphonien. In der Zweiten bleibt die verminderte Terz auch weiterhin präsent, sowohl als Melodieintervall wie auch als Zusammenklang. An einer völlig unmöglichen Stelle kurz vor Beginn der Durchführung des ersten Satzes unterwirft Bruckner sie seiner typischen Umkehrungs-

technik: Das seltsame Intervall wird verdoppelt und seine Bestandteile mittels einer Art Spiegelung vertauscht; dabei entstehen ganztönige Effekte, wie sie eigentlich noch bis zum 20. Jahrhundert auf sich warten lassen. Natürlich braucht man diese Technik an sich nicht *en détail* zu durchschauen, um das Unheimliche, Fremde daran wahrzunehmen. Der Effekt, den Bruckner und Haydn erzielen wollten, rechtfertigt jedoch ihren Gebrauch.

Aus dieser Quelle speisten sich viele von Bruckners eindrucksvollen Einfällen. Das thematische Material der Ecksätze in der Fünften wimmelt von Umgebungstönen und verminderten Terzen. Beides kommt sowohl im Thema der riesigen Finalfuge als auch in deren krönendem Choral vor. Genau am Höhepunkt der Fuge wird das Thema mit bestürzendem Effekt durch Spiegelung umgekehrt. Am rätselhaften Anfang der Neunten wird der endlos gehaltene Grundton »d« unvermittelt in seine chromatischen Nebennoten aufgespalten, die dann als Drehpunkt dienen, um die Harmonik mit einem grellen Blitzschlag in die völlig entlegene Tonart Ces-Dur zu versetzen. Das weitgespannte, schmerzlich expressive Thema der ersten Geigen im Adagio entpuppt sich als eine Art Variante des Fugenthemas aus der Fünften, gesteckt voll mit Oktavsprüngen, die die Umgebungstöne zu Nonen spreizen und mit weit ausholendem, schwelendem Portamento auf der G-Saite gespielt werden.

Dies sind nur einige wenige der verminderten Terzen, von denen Bruckners musikalische Landschaften übersät sind. Eine vollständige Liste würde ein ganzes Buch füllen. Es sollte dringend geschrieben werden, da es erleichtern würde, dingfest zu machen, was das Erlebnis von Bruckners Musik so einzigartig macht. Möglicherweise verdankt sich ihre unheimliche Unverwechselbarkeit im gleichen Maße der Berührung mit Haydn wie der mit Wagner; dies wiederum würde den Symphoniker Bruckner in die Nähe des älteren Bruckner, des katholischen Kirchenmusikers, rücken. Die Musik, die aus der Zusammenarbeit beider entstand, war eine seltene, flüchtige Verbindung.

Wer oder was ist absolut?

Dieses Flüchtige zeigt sich am deutlichsten in der umstrittenen Angelegenheit der Absoluten Musik und Bruckners Verhältnis dazu. Um die Zeit seines 100. Geburtstags 1924, als seine Wertschätzung ihren Zenit erreichte, verkündeten Theoretiker der Absoluten Musik, er sei der Retter gewesen, der dieses hohe Ideal in einem Jahrhundert, in dem es zu versinken drohte, am Leben erhalten habe. Laut den extravaganten Meinungen von Ernst Kurth und August Halm rettete Bruckner nicht nur die Symphonie vor den Verfechtern der Symphonischen Dichtung, sondern führte die Absolute Musik zu einer neuen Höhe der Spiritualität. Durch die Synthese aus Fuge und Sonate (Halm sprach von »zwei Kulturen der Musik«) erreichten Bruckners Symphonien erst die »volle Kultur der Musik«. Bruckner hatte die von Wagner sogenannte »allgemeinsame [...] Kunst« erreicht, ohne die Musik »aus ihrem eigensten Elemente heraus« zu entführen. Insofern war Bruckners Leistung bedeutender als die Wagners.

Halm hatte keine Hemmungen, den ersten Satz von Bruckners Neunter zur »beste[n] Musik, die je geschaffen worden ist«, zu erklären. In einem Aufsatz von 1928 beschäftigte er sich ausdrücklich mit dem Gegensatz von Absoluter und Programmmusik und meinte, Bruckner unterscheide sich von seinen Vorläufern so, wie sich ein Priester von einem Prediger unterscheide. Ein Prediger spräche zu den Menschen, während sich ein Priester an Gott wende. Selbst Beethoven, so Halm, »will den Zuhörer haben«; Bruckners Musik hingegen »gilt dem Kosmos; und zwar nicht der Welt, die wir Menschen vorfinden«. Damit wagt er sich bezüglich der Absoluten Musik sehr weit vor. Hörer, deren Gefühlsverständnis von Bruckners Rhetorik erfasst worden ist, mögen den Eindruck, Bruckners Musik wende sich an sie, nur zögernd revidieren. Kann man ihnen dieses Gefühl nicht zugestehen und Bruckners Musik trotzdem noch für Absolute Musik halten?

Es spricht nichts dagegen. Die Bedeutung des Begriffs war schon immer dehnbar. Absolute Musik bedeutete zu keiner Zeit, dass Musik gänzlich abstrakt sein müsse. Die Abwesenheit von Wörtern führte nicht zu einer Bedeutungslosigkeit der Musik – am wenigsten für Wagner, der ja gerade auf ihren unaussprechlichen Inhalt schwor. Bruckner gründete seine textlose Instrumentalmusik auf Beethovens Neunte, das Werk also, das als die Überwindung der Absoluten Musik gilt. Nicht einmal Wagner selbst dürfte Wagners scharfe Kritik wörtlich genommen haben – wie sonst hätte er Bruckners Zueignung der Dritten an ihn annehmen können, ausgerechnet des Werks, das in der Nachahmung der Neunten am weitesten ging, wenn auch wortlos? Zwischen der Absoluten Musik und ihrem wie auch immer gearteten Widerpart gibt es eine breite Grauzone zu erforschen. Wo lässt sich Bruckner darin verorten?

Zunächst einmal war er nicht der Einzige, der die Neunte ohne Text nachkomponierte. Brahms hatte mit seiner Ersten Symphonie, die zwischen Bruckners Zweiter und Dritter uraufgeführt wurde, etwas ganz Ähnliches getan (»Das bemerkt ja schon jeder Esel!«, meinte Brahms, als er auf die Ähnlichkeit zwischen seinem Finalthema und Beethovens »Freudenthema« angesprochen wurde). Brahms erhielt sofortige Anerkennung, weil er das von seinem Lager als Beethovens Irrweg Betrachtete wieder ins Lot brachte. Der Musikgelehrte Friedrich Chrysander pries Brahms' Erste als »Zurückführung der aus Spiel und Gesang gemischten Symphonie« und als ein Werk, »welches nach Art und Stärke die Wirkung derselben hervorbringe, ohne den Gesang zu Hilfe zu rufen«. Bruckner hatte versucht, dasselbe zu tun, aber ohne dem Lager der Wagnerianer den Rücken zu kehren. Was also fand er an der Neunten so nachahmenswert?

Schon den Beginn: das Tremolando. Noch niemand hatte es so eingesetzt wie Beethoven, und keine Stelle in der Orchestermusik rief jemals verzücktere Kommentare hervor. Nietzsche erinnerte sich daran, als er bekannte, er wünsche sich sehnlich seinen verlorenen Glauben zurück, und stellte sich einen Hörer vor, der

»sich über der Erde in einem Sternendome schweben fühlt, mit dem Traume der Unsterblichkeit im Herzen«. Fünf Symphonien Bruckners beginnen mit diesem Gestus, den der Musikphilosoph Edward Lippman mit »dem Erschließen einer verborgenen Sphäre« verglich. In der Redekunst entspräche dem die Formel, mit der ein Geschichtenerzähler die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich zieht. Tatsächlich geht Bruckner in seinen Symphonien ungewöhnlich »narrativ« vor. Damit soll nicht gesagt werden, dass er eine bestimmte Geschichte erzählt, sondern vielmehr, dass er die für den Ablauf grundlegenden Ereignisse in anscheinend ungewöhnlicher Folgerichtigkeit verknüpft.

Bruckners Dritte, die »Wagner-Symphonie«, fesselt das Publikum mit einer etwas verfeinerten Version des Tremolandos und beginnt mit einem hypnotischen melodischen Ostinato der Streicher, das aus Tonrepetitionen auf vier Rhythusebenen besteht: Die Bässe spielen alle zwei Schläge, die Celli jeden, die Bratschen spielen Sechzehntelpaare und die beiden Geigengruppen Achtelpaare; es ergibt sich eine Art fast kanonischer Imitation. Wie in Beethovens Neunter wird dieses vielschichtige Huschen von den Holzbläsern mit lang gehaltenen Quinten begleitet, die das Erscheinen des ersten Themas vorbereiten. Der nächste wichtige Moment in Beethovens Neunter ist der große Einsatz dieses Themas, wenn es vom gesamten Orchester all'unisono geschmettert wird. Und so macht Bruckner es auch. Tutti all'unisono wurde zu einer seiner weiteren lebenslang beibehaltenen Angewohnheiten, und auch den Rhythmus des beethovenschen Themas vergaß er nie: Er übernahm ihn Jahre später als rhythmisches Motto in seine Achte, die von der ersten bis zur letzten Seite davon durchdrungen ist.

Zwischen dem leisen Anfang und dem großen Unisono steht aber noch das Hauptereignis bei Bruckner: die Steigerung. Beethovens Neunte steigert sich in 16 Takten vom Flüstern zum Schreien; Bruckners Dritte dehnt diesen Vorgang auf 36 Takte aus. Diese Ausweitung macht bereits einen grundlegenden Unterschied aus.

Das bemerkten die Kritiker, Freunde wie Feinde, sofort und fanden bereits in den 1880er-Jahren den passenden Begriff dafür. Das Wort an sich bedeutet jede Art eines plötzlichen oder deutlichen Anwachsens. (Wirtschaftsfachleute benutzen das Wort, wenn sie »Boom« meinen.) Wenn Bruckner ohne die Steigerung auch wirken würde wie Rossini ohne das Crescendo, umfasst der Vorgang doch weit mehr: ein Ansteigen der Tonhöhen, eine immer größere Besetzung, einen starken harmonischen Zug und eine durch Diminution oder Verdichtung erzeugte rhythmische Spannung. Deutlichstes Merkmal indessen ist die Klangfarbe, denn der beispiellose Gebrauch der Blechbläsergruppe entfacht dieses brucknersche Feuer, das (mit einer Ausnahme) alle seine schnellen Sätze beschließt.

Aufgrund seiner Brillanz halten viele Hörer das Bruckner-Orchester für größer als es ist. Bis zur Siebten Symphonie überstieg die Blechbläserabteilung bei ihm kaum die im späten 19. Jahrhundert für ein Symphonieorchester geltende Norm. Von der Dritten an wird die Gruppe nur um eine Trompete größer als etwa bei Tschai-kowsky. Das Hinzutreten der vier »Wagnertuben« in den letzten drei Symphonien bringt die Abteilung auf die gleiche Größe wie in Wagners *Götterdämmerung* (wobei Wagners Basstrompete bei Bruckner fehlt). Aber schon vor dieser Erweiterung war das Blech bei Bruckner ungewöhnlich präsent, weniger als Ergebnis der Besetzungstärke als vielmehr durch den speziellen Gebrauch: als eine Einheit, in rhythmischem Unisono.

Das Allmähliche, Prozesshafte der Steigerung – und ihr unerbittliches Fortschreiten – führt zu ihrem unüberhörbaren Erzählcharakter. Man hat Bruckner oft wegen exzessiver Wiederholungen gerügt, aber es gibt in seinen Sätzen, mit Ausnahme des konventionellen Dacapo in den Scherzi, kaum Wiederholungen ganzer Teile. Stets herrscht eine Vorwärtsbewegung mit einem klar verfolgten oder erkennbaren Ziel. Ob man sie als billigen Effekt schmählt oder als ekstatisches Hochgefühl empfindet – die Steigerung und der euphorische Höhepunkt, zu dem sie führt,

stehen im Zentrum des Bruckner-Erlebnisses. Hier wirkt ein Komponist direkt auf den Sinnesapparat der Hörer ein. Ob feindlich gesinnt oder freundlich – die Kritiker hatten jeden Grund, auf die spektakulären Wirkungen von Bruckners Musik hinzuweisen.

Darstellung

Aber auch, wenn ein Komponist das Unsagbare sagt – in dem Maße, in dem jeder Komponist auf den Erinnerungs- und Bildfundus seines Publikums bauen kann –, wird es in seiner Musik immer auch etwas Darstellerisches geben. Die dadurch wachgerufenen Erinnerungen können akustischer wie verbaler oder visueller Art sein, und natürlich werden sich auch speziell musikalische Erinnerungen darunter finden. Bruckner gab in vielen seiner Symphonien Hinweise auf seine religiöse Inspiration. Die Fünfte und die Neunte zitieren das »Dresdner Amen«, das jeder kennt, der einmal Wagners *Parsifal* oder Mendelssohns *Reformations-Symphonie* gehört hat, und die langsamen Sätze der Zweiten und Dritten enthalten eine weitere rituelle Formel, die nur seine Glaubensbrüder und -schwestern aus der Gegend genau erkannt hätten, die aber jeder als religiös identifizieren kann. In der Zweiten Symphonie zitiert Bruckner aus eigenen geistlichen Werken, die dem damaligen Publikum vielleicht obskur vorkamen, aber das steht dem Gefühlsverständnis nicht im Wege. Ganz im Gegenteil: Komponisten, die ihre eigenen Assoziationen für sich behalten, ermöglichen ihren Hörern eine größere Bandbreite möglicher Reaktionen als jene, die mittels Titeln, Texten oder Programmen alles offenlegen. So jedenfalls behauptet es Schumann in vielen seiner Schriften, unter anderem in seiner skeptischen Besprechung von Berlioz' programmatischer *Symphonie fantastique*.

Bruckner gab sehr selten eigene Assoziationen zu seiner Musik preis, und nur einmal legte er sich auf einen Titel fest – ein einziges Wort über seine Vierten Symphonie –, um die Gedanken des

Publikums zu lenken. Dieses Wort – »Romantische« – offenbarte den Hörern mehr, als man sich heute vorstellen kann. Im 19. Jahrhundert hatte es einen spezifischen Klang, den Wagner schon vor Bruckner evoziert hatte, als er den *Lohengrin* mit dem Untertitel »Romantische Oper« versah. Es war eine Anspielung auf die Romance, die Gattung mittelalterlicher Literatur, und auf diesem Weg auch auf das höfische Leben des Mittelalters insgesamt. In einem Gespräch mit einem befreundeten Musiker äußerte sich Bruckner dazu direkt: »Mittelalterliche Stadt – Morgendämmerung – von den Stadttürmen ertönen Weckrufe – die Tore öffnen sich – auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie – der Zauber des Waldes umfängt sie – Waldesrauschen, Vogelgesang« und so fort. Er brauchte die Jagd gar nicht zu erwähnen, denn das Scherzo hallt (in beiden Fassungen) offenkundig von Jagdhörnern wider, aber er wies darauf hin, im Trio würde eine »Tanzweise während der Mahlzeit zur Jagd« gespielt.

Vieles daran erinnert an Bruckners mutmaßliches Vorbild, Beethovens *Pastorale*. Und vieles davon war selbstverständlich, da es nur die durch damalige Konventionen vermittelten Bilder benannte, die jedem erfahrenen Musikliebhaber vertraut waren und auf Mechanismen wie Onomatopoesie (die Vögel, die Drehleier zur Mittagszeit, vielleicht das Galoppieren der Pferde) und Metonymie (die Jagd, der Wald und der Turm werden sämtlich durch den Hörnerklang suggeriert) beruhten. Bei denen, die Wagners *Ring* kannten, bestand die – um einen Begriff aus der Literaturwissenschaft zu bemühen – Intertextualität (»Waldweben«). Über diese elementaren Dinge hinaus ist freilich jeder auf sich gestellt, Komponist wie Hörer. Es gibt keinerlei Garantie dafür, dass eine gesandte Nachricht beim Empfänger landet oder dass eine empfangene Nachricht überhaupt gesendet wurde.

Wer zum Beispiel hätte hinter dem Finale der Achten folgende Szene vermutet: »Unser Kaiser bekam damals den Besuch des Czaren in Olmütz; daher Streicher: Ritt der Kosaken; Blech: Militär-

musik; Trompeten: Fanfare, wie sich die Majestäten begegnen«, schrieb Bruckner an Felix Weingartner in dem Bemühen, ihn zu einer Aufführung des Stücks zu bewegen. Als Joseph Schalk sein Programmheft für die Uraufführung der Symphonie verfasste, war dieses Bild durch »Heroismus im Dienste des Göttlichen« und »Verkünder der ewigen Heilswahrheit, Herolde der Gottesidee« ersetzt worden. Ob auch das von Bruckner kam? In dem man diese Fragen stellt, macht man sich eigentlich schon über sie lustig, denn beide Deutungen der Achten waren durch Versuche motiviert, das Werk zu verkaufen: erst an einen potenziellen Dirigenten, dann an das Publikum der Uraufführung. Sie bringen die Musik in Gefahr, selbst zum Gespött zu werden, wie Hanslicks vernichtende Kritik belegt.

Wer beim Hören dieser CDs beim Finale der Dritten Symphonie ankommt, wird bemerken, wie trügerisch musikalische Darstellungen sein können. Die Gesangsperiode in diesem Satz ist eine kontrapunktische Tour de force. Die Streicher spielen eine fröhliche Tanzweise, die sich als Polka identifizieren lässt. In der üblicherweise aufgeführten Fassung wird sie von Akkorden der Hörner und Posaunen begleitet, die an einen Choral oder (um genau zu sein) ein Aequale erinnern. Dieser Begriff bezeichnete ursprünglich ein Stück für Stimmen gleichen Umfangs; zu jener Zeit hatte sich die Bedeutung verlagert, hin zu einem spezifisch österreichischen choralartigen Stück für Blechbläserchor (üblicherweise Posaunen) zur Aufführung bei Beerdigungen. Eines Abends im Jahre 1891 erzählte Bruckner seinem Biografen August Göllerich: »Die Polka bedeutet den Humor und Frohsinn in der Welt – der Choral das Traurige, Schmerzliche in ihr.« Das hat sich mittlerweile herumgesprochen, und jeder »liest« die Musik in diesem Sinne. Wer die Dritte Symphonie allerdings in der hier dargebotenen Form hört, wird vergebens nach dem Choral suchen, denn in der Urfassung werden die lang gehaltenen Akkorde nicht von einem Blechbläserchor, sondern von Holzbläsern gespielt. Natürlich ist es denkbar, dass Bruckner Göllerich hier anvertraute,

warum er die Besetzung 1877 änderte; gleichwohl hätte die Musik ihre philosophische Dimension *ex post facto* bekommen. Ist sie einmal in der Welt, existiert Musik in einem Interpretationsfeld, in dem weder der Komponist noch der Hörer das letzte Wort hat. Wie Friedrich Schiller 30 Jahre vor Bruckners Geburt schrieb: »Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Dichter hineinlegt, bleibt stets eine endliche, der mögliche Gehalt, den er uns hineinzulegen überläßt, ist eine unendliche Größe.«

Unheimliche Präsenz

Dies gilt umso mehr für Absolute Musik, denn Musik hat zur wahrnehmbaren Welt keine festgelegte Beziehung. Es gilt aber auch für die Programmmusik. Weder lässt sich die Bedeutung eines Musikstücks erschöpfend in Worte fassen, noch kann man textlose Musik völlig frei von Assoziationen, die Bedeutungen erzeugen, in einem Vakuum wahrnehmen. Manche, wie Strawinsky, stellten die Möglichkeit direkter Kommunikation durch Musik infrage; andere, wie Hanslick, rieten vom Paraphrasieren ab, aber niemand hat bisher zu denken gewagt, Musik wäre bedeutungslos. Erst wenn ihre Bedeutung das hinter sich lässt, was man in Worte fassen kann, schlägt Musik die Hörer in ihren Bann. Diesbezüglich kann jeder nur für sich selbst sprechen.

Deswegen spreche ich für mich selbst und lenke Ihr Augenmerk auf eine Passage, die, soweit ich weiß, noch nicht beschrieben oder erörtert wurde, die auf mich aber magisch wirkt. Sie findet sich in der ersten »typischen« Bruckner-Symphonie, der Zweiten (die erste, die tremolando beginnt, die erste, die den »Bruckner-Rhythmus« als Ostinato enthält, die erste, die eine Stunde dauert). Ihr langsamer Satz trägt, als erster von vielen, die Bezeichnung »feierlich«, was an eine religiöse Zeremonie denken lässt. Und er enthält eine seltsame Stelle, die nach meinem Empfinden die Anwesenheit von etwas Göttlichem suggeriert.

Die Stelle beginnt mit einer kleinen Auffälligkeit in der Stimmführung. Das Anfangsthema scheint in den zweiten Geigen zu beginnen, aber die ersten Geigen, die über ihnen auf der zweiten Zählzeit einsetzen, spielen einen Oktavsprung abwärts und landen auf einer Dissonanz unter den zweiten Geigen, die dem Ohr auf reizvolle Weise vorenthält, welche Geige eigentlich die Hauptstimme spielt. Dieses Detail enthüllt seinen Sinn in der Coda, wenn das Hauptthema noch einmal erscheint – aber dieses Mal spielen auch alle anderen Stimmen diesen Intervallsprung nach unten, der die Uneindeutigkeit erzeugt. Die zweiten Geigen machen einen Bocksprung über die ersten hinweg, die Celli springen über und unter die Bratschen, und zuletzt springen die Bratschen über die zweiten Geigen – all das über einem lang gehaltenen Orgelpunkt der Kontrabässe, der nach kurzer Unterbrechung neu ansetzt und bis zum Ende des Satzes andauert. Während dieser kurzen Unterbrechung spielen Flöte und erste Geige ein in Achteln dahinfließendes Duett, das in eine Wiederholungsfigur ausläuft und sich schließlich in der Stille verliert.

Man verzeihe die wortreiche, recht technische Beschreibung und den Gebrauch einer Kinderspiel-Metapher, die dem feierlichen Ernst der beschriebenen Stelle entgegensteht. Das ist nun einmal der Preis der Paraphrase: immer unzutreffend, immer komplizierter als die unmittelbare Wahrnehmung des Ohrs. Aber nun zum transzendenten Moment: Die Bässe nehmen den Orgelpunkt wieder auf; darüber spielen die anderen Streicher ausschließlich Oktavsprünge, und jede Stimme beginnt auf einem höheren Ton als die vorige. Schließlich sind nur noch erste und zweite Geigen übrig, die an der oberen Grenze ihres Ambitus die Lagen tauschen, getrennt durch einen weiten Tonraum, während ein einsames Horn die zuvor von Flöte und Geige gespielte Achtelfigur variierend aufgreift und sieben Mal nacheinander wiederholt. Die Kombination der riesigen Melodiesprünge mit den Registerwechseln ohne harmonische Fortschreitung und die scheinbar endlose Wiederholung einer aus den Tönen der gleichen reglosen Harmo-

nie gebildeten Phrase ergeben zusammen eine Aura unendlicher Ausdehnung in Raum und Zeit – eine Himmelsvision, wenn einem Glaubensskeptiker dieser Ausdruck erlaubt ist. Solange die Musik andauert, ist die Vision für mich Realität, so wie es Nietzsche mit Beethovens Musik ging. Bis die Musik aufhört, erscheint sie unendlich lang und unendlich ergreifend.

Natürlich will ich nicht behaupten, ich hätte Bruckners Absicht erraten. Ich beschreibe die Wirkung auf mich, für die nur ich allein verantwortlich bin. Aber es herrscht, bei Freund und Feind gleichermaßen, ein großes übereinstimmendes subjektives Einverständnis, dass nämlich Bruckners Musik einem religiösen Impuls entspringt und einen solchen auch ausstrahlt. Ich habe den Reiz, der meine Reaktion auslöste, erklärt, so gut ich konnte, um zu zeigen, dass es sich weder um eine direkte Darstellung handelt (denn das Evozierte kann niemand so erlebt haben) noch um eine spezifische Konvention. Das Horn an dieser Stelle steht nicht für sich selbst – wie etwa in der Vierten – und deutet auch nichts an, womit man es vielleicht assoziieren könnte. Es handelt sich weder um ein Lied noch um einen Tanz, und es wird auch nichts inszeniert. Die Musik, ausgehend von einem winzigen Detail der Stimmführung, hat einen einmaligen, in sich abgeschlossenen Kontext erschaffen, in dem die angewandten Mittel eine Bedeutung erlangen. Wie könnte man Absolute Musik à la Bruckner treffender definieren? Die unheimliche Wirkung entsteht zudem aus einer exquisiten Beherrschung des Handwerks, für die man Bruckner viel zu selten Anerkennung zollt; das liegt vielleicht auch daran, dass diese Wirkung auf einem kompositorischen Mittel – der unaufhörlichen Wiederholung – beruht, dessentwegen Bruckner von den ganz Peniblen oft niedergemacht wird. Wie er etwas angeht, erscheint tatsächlich oft kunstlos. Die Steigerungen oder die melodischen Sequenzen, mittels derer sie oft realisiert werden, haben nichts Subtiles, ebenso wenig wie das Gegenteil, das brucknersche Absinken, das den Ablauf entsprechend umkehrt (Ritardando über einem Diminuendo). So etwas gehört zum elementaren

Rüstzeug der Geschichtenerzähler, wie auch die bedeutungsvolle Pause, die Bruckner so oft bemühte, dass die Zweite Symphonie – seit ein ungeduldiges Orchestermitglied bei der Uraufführung den spöttelnden Begriff prägte – als »Pausensymphonie« bezeichnet wird. »Ja, sehen Sie, wenn ich etwas Bedeutungsvolles zu sagen hab', muß ich doch vorher Atem schöpfen«, soll Bruckner gesagt haben, als Artur Nikisch in darauf ansprach – eine dumme Antwort auf eine von Bruckner sicherlich als dumm empfundene Frage. Seine Pausen waren keineswegs eine Standardlösung als Konsequenz defizitärer Kompositionstechnik oder mangelnden Formgefühls, und sie waren schon gar kein körperlicher Reflex. In der Ersten Symphonie kommen sie nicht vor. Daraus folgt, dass Bruckner sie in der Zweiten bewusst einsetzte.

Noch einmal: Das »Bruckner-Problem«

Damit kommt man, quasi durch die Hintertür, wieder beim »Bruckner-Problem« an, mit dem diese Ausführungen begannen. Die Tatsache, dass Bruckner seine Fünfte nie aufgeführt hörte und sich niemals zu Schalks Änderungen oder zum Ausmaß seiner Mitwirkung daran äußerte, hat zur Langlebigkeit dieses Problems beigetragen. Heute, da seine Werke in praktisch jeder ihrer zahlreichen Fassungen aufgeführt und eingespielt werden können, hat das Problem an Brisanz noch gewonnen. Die vorliegenden Einspielungen sind eklektisch und unverbindlich. Die Dritte ist in einer Version vertreten, die Bruckner selbst bereits 1877 ersetzt hat (sodass man sagen kann, dass seine Entscheidung von damals hier aufgehoben ist), und die Achte ist in der überarbeiteten Fassung von 1890 zu hören, die einer großen schöpferischen Krise folgte, die wiederum von den Verfechtern des Originals (1887) als Grund angeführt wurde, eben dieses Original zu reinstallieren. Aber wie soll man die Wahl, die man trifft, auch rechtfertigen? Was die Geschichte der Dritten angeht, darf man beruhigt sein. Bruckners eigene Revisionen sind hier weniger radikal und las-

sen sich mit Schalks Ansatz bezüglich der Fünften gut vereinbaren. Der beste Weg, eine Fassung zu beurteilen, ist, sie mit der »falschen« Partitur in der Hand durchzugehen, und wer der Dritten mit der Standardausgabe folgt, wird erkennen, dass Bruckner das Stück erheblich gestrafft hat, wobei die meisten Wagner-Zitate und viele der exakt notierten Pausen (es sind mindestens ebenso viele wie in der Zweiten) gestrichen hat. In der überarbeiteten Form ähnelt die Symphonie weit weniger dem, was Henry James (in Bezug auf russische Romane) ein »großes, formloses, aufgeblasenes Ungeheuer« nannte (Brahms hätte von »Riesenschlange« gesprochen). Beugt sich der Komponist hiermit also der immer wieder vorgetragenen Standardkritik? (Die Anhänger des romantischen Geniebegriffs werden über diese Vorstellung die Nase rümpfen.) Oder bedeutet es, dass sich Bruckner mit den älteren weitläufigeren Fassungen absichtlich auf ein von ihm angenommenes mittleres Verständnisniveau begab, was später, in dem Maß, in dem das Publikum sich anpasste, nicht mehr nötig war? (Das würde implizieren, wie Virgil Thomson ungnädig über Schostakowitsch sagte, dass Bruckner seine Symphonien »für all jene komponierte, die langsam im Kopf, nicht sehr musikalisch und etwas unkonzentriert sind«). Beide Möglichkeiten verlieren durch den Umstand an Schärfe, dass Bruckner die Dritte noch vor einer Aufführung überarbeitete. Bedeutet das, dass seine Überarbeitungen einem spontanen Wandel seines eigenen Geschmacks entsprangen? Und wenn ja – ist man verpflichtet, seinen Geschmack zu teilen? Und zu guter Letzt: Hat man überhaupt das Recht, eigene Entscheidungen anhand ästhetischer oder praktischer Richtlinien zu treffen? Sollte man nicht, wie früher die Textkritik, der Fassung letzter Hand den Vorzug geben, der letzten Version, die der Urheber selbst erstellt hat (und die somit mutmaßlich als die beste anzusehen ist)? Oder sollte man den Rat Schumanns befolgen, der schrieb: »Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht.«? Oder kann man nicht einfach tun, was einem gefällt?

Im Fall der Achten wählen praktisch alle, die sie aufführen wollen, die revidierte Fassung. Auch sie ging mit einer Kürzung einher, aber die war von eigener Art. Sie dokumentiert die Reaktion auf einen der verletzendsten Rückschläge, die Bruckner je erlebt hatte, als nämlich Hermann Levi, der Dirigent seiner Wahl, sich weigerte, das Stück aufzuführen. Bruckner brauchte drei Jahre, um sich davon zu erholen; während dieser Zeit nahm er auch die letzten Kürzungen an der Dritten und der Vierten vor. Der entscheidende Unterschied zwischen den Fassungen der Achten findet sich am Ende des ersten Satzes, den Bruckner um die Steigerung am Ende verkürzte. So wurde daraus der einzige Satz, der nicht in einem flammenden Fortissimo endet. Dieses unvergleichlich dunkle Ende gehört zu den typischsten Kennzeichen dieser Symphonie und kann denen als Beispiel entgegengehalten werden, die dem Komponisten vorwerfen, er würde in stereotype Formabläufe verfallen und dabei immer die gleiche Botschaft übermitteln.

Auch die Neunte war, da ja unvollendet, automatisch ein solches Gegenbeispiel. Nicht so hier: Die vorliegende Aufführung ergänzt sie um ein hypothetisches Finale (einen von im Laufe der Jahre ungefähr einem halben Dutzend Versuche), das ein internationales Team von Wissenschaftlern und Komponisten aus Italien, Deutschland und Australien erarbeitet hat. Die Hauptaufgabe bei all diesen Rekonstruktion ist es, eine Coda zu erstellen, denn die fehlte in dem großen Stapel Skizzen, den Bruckner hinterließ; möglicherweise haben Andenkenjäger sie stückweise aus der Wohnung des verstorbenen Komponisten entwendet. Die Neunte in der hier zu hörenden Fassung durchläuft die gleiche Tour de force, die Bruckner im Finale der Achten gelang, wo die Coda Themen aus allen vier Sätzen vereint, nur grandioser. Es lässt sich unmöglich sagen, ob es Bruckner im Fall der Neunten auch so gemacht hätte. Jedenfalls steht das vorliegende Finale im Einklang mit seinen Gewohnheiten und vermutlich auch mit der Form, die er ihm gegeben hätte. Wer die einzigartige, aber

auch zufällige Aura des unvollendeten Werks bevorzugt, ist nicht gezwungen, sich diesen Satz anzuhören. Jeder kann heute seinen eigenen Weg zu Bruckner finden.

Richard Taruskin

Übersetzung: Stefan Lerche



Seiji Ozawa



Listening again to Bruckner

Whose problem is “The Bruckner Problem”?

On Sunday morning, 11 October 1896, Anton Bruckner was seated as usual at his ancient Bösendorfer grand, in the apartment that Emperor Franz Joseph had given him the previous year on the ground floor of the servant wing of the Belvedere Palace in Vienna, working – as he had been doing for almost two years – on the sketches for the finale of his latest symphony, the Ninth, which had been in progress since 1891. At three o'clock that afternoon he died, evidently of heart disease, aged 72 years, one month and one week. In all, he had completed eleven symphonies (less that one finale), nine of them numbered, two withdrawn, since 1863, when he was nearly 40 years of age and had already secured eminence as a Catholic church musician and virtuoso of the organ. He is mostly remembered now for his second career as one of the 19th-century masters of the symphony, but recognition was very slow in coming. Until his Seventh Symphony finally won him acclaim when he was already 60, the public had been indifferent to him and most critics hostile. For the next twelve years his fame grew as his health worsened and his productivity slowed.

At the time of his death, the outer movements of his Sixth Symphony had never been performed, and the Fifth – one of his emblematic works – had been performed once only, in Graz, in a truncated version. Bruckner, sick at home in Vienna, was not there. Thus of his nine canonical symphonies, the composer himself heard only six and one-half. Listeners to this set of recordings will hear more of Bruckner than he heard. His music is accessible

now to a degree that would have astonished him, but it is still a coterie taste for all that the coterie has grown, still largely concentrated in the German-speaking lands. Elsewhere, it still causes arguments.

What is the problem?

It is a whole congeries of problems, some unsolved, some insoluble. There is the one referenced in the title of a famous essay by Deryck Cooke: *The Bruckner Problem Simplified*, first published half a century ago, in 1969. That problem was the problem of versions, a by-product of the vicissitudes that had beset the composer's career as a symphonist. Several of his symphonies had been revised, sometimes as a way of achieving performance, sometimes in reaction to performances, and sometimes in collaboration with others. Certain of his scores existed in as many as four redactions, and as these gradually saw the light of day, thanks to the work of devoted scholars and editors, they created a problem of choice for conductors and factional disputes among commentators and listeners. These could turn ugly, for Bruckner – or rather a certain view of him – had been taken up as a political cause, even during his lifetime to some extent, but in spectacular fashion in the decades following his birth centennial. His co-option by political factions now held in the greatest opprobrium has lent some nasty baggage to his name and created another sort of Bruckner problem.

But even before the problems of versions (which concern professionals) or of ideological co-option (which concerns historians) there were problems confronting listeners. Deryck Cooke did not actually coin the term “Bruckner Problem”. Looking back over my own experience with Bruckner, I reached nostalgically for an old vade mecum, David Hall's *The Record Book: International Edition*, which served me and thousands of others in the 1950s who were starting record collections. Subtitled “A Guide to the World of the

Phonograph", it was published in 1948: the watershed year in which long-playing records were introduced commercially. It thus served unwittingly as an epitaph to the 78-rpm era.

The entry for Bruckner begins: "If the so-called 'Bruckner problem' is ever going to be solved for the average listener, ... it will be because he will have access to the composer's nine symphonies, the three numbered masses and the String Quintet in recorded form." And what was the problem this time? "These are all extended and complex works, demanding far more concentration than the ordinary 20th-century listener is willing to give in the concert hall, but which he will give in comfortable surroundings with records and a good phonograph ready-to-hand." In 1948, unfortunately, it seemed unlikely that this problem would be solved by the phonograph, for an obvious reason.

Of the nine symphonies, only four were then commercially available complete. Most often recorded were the Seventh (five times) and the Fourth (twice). The Seventh, the most popular, had even been recorded complete before the invention of microphones (that is, "acoustically") by the Orchestra of the Berliner Staatsoper under Oskar Fried. (That antediluvian recording was already obsolete by the time David Hall took his census.) The other Bruckner symphonies listed were the Fifth and the incomplete Ninth. The First, Second and Third were represented by their Scherzos only. There was an additional recording of the Seventh's famous Adagio, by the Berliner Philharmoniker under Furtwängler – by orders of magnitude the most famous of all Bruckner recordings in its day (but not for the best of reasons: it was known for being the music played over the radio to mourn Hitler's death). Not a note of the Sixth or the Eighth was to be had. With only a single exception the complete recordings were German: by the Berliner Philharmoniker under Carl Schuricht and Jascha Horenstein; by the Sächsische Staatskapelle (Dresden) under Karl Böhm; by the Münchner Philharmoniker under Oswald Kabasta and Siegmund von Hausegger;

by the Wiener Philharmoniker under Eugen Jochum; and by the Hamburger Philharmoniker under Jochum. (The anomaly was a Seventh recorded by the Minneapolis Symphony Orchestra under Eugene Ormandy.)

Why was coverage so spotty? Bruckner was ... well, weighty. Albums containing complete Bruckner symphonies comprised between seven shellac discs (for the Ninth) and nine (for the Fifth). I remember what it was like to tote a nine-disc album. I could not have brought two of them back from the shop unaided. And there was also the problem of volume: a full set of Bruckner symphonies, were it obtainable, would have taken prohibitive shelf space. Nor was translation into physical mass the only problem that the length of a Bruckner symphony created. Commenting on the Eugen Jochum recording of the Fifth with the Hamburger Philharmoniker, in its newly restored "original" form edited by Robert Haas, David Hall wrote that the "orchestra simply hasn't the lung power and endurance to give it full realization". That, of course, was why Franz Schalk had truncated it for its first edition and performances: not just for the sake of listeners, but for the sake of the players as well. He not only deleted 122 bars from the titanic finale; he also added an extra complement of brass for the chorale-dominated ending, not merely to augment the sound but also to relieve the regular brass players, presumed to be exhausted by the effort of getting through the piece. So there were problems for everyone: composer, performer, scholar-editor, commentator, and listener alike.

The advent of long-playing records solved the problem of weight and mass, and the gaps in the Bruckner discography were quickly filled. The earliest First to be released was that of the Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester under the Swiss conductor Volkmar Andreae (1951); of the Second, by the Wiener Symphoniker, again under Andreae (1953), followed by a performance under Georg-Ludwig Jochum (Eugen's brother) that had been taped for broadcast in 1944 and pirated by several ephemeral LP labels in the

middle 50s. The first recording of the more popular Third preceded these: it was made by the orchestra of the Salzburg Mozarteum under the Hungarian conductor Zoltán Fekete in 1950. The first Sixth, issued the same year, was especially symptomatic. It was recorded by the Wiener Symphoniker, but the conductor, Henry Swoboda, had flown over from America. A refugee from the German occupation of Czechoslovakia, Swoboda had joined in a consortium of musicians and businessmen who in 1949 founded the Westminster Recording Company for the express purpose of exploiting the depressed labour market in the defeated countries of Europe.

As for the mighty Eighth, it was actually the first Bruckner symphony to be recorded expressly for LP release, by Eugen Jochum and the Hamburger Philharmoniker for Deutsche Grammophon Gesellschaft in 1949, during the interim period when LPs and 78s were issued concurrently – the latter in a heroic set of eleven shellac discs as against two lightweight plastic LPs. That striking disparity dramatizes the crucial role that the LP recording boom played in the dissemination and eventual canonization of the Bruckner symphonies. In the decades since compact discs made the issuing of live performances easy and cheap, Bruckner recordings have so proliferated that any one of his symphonies can be heard in dozens and in some cases hundreds of recorded renditions, in whatever version one pleases.

The versions too have proliferated as the *Neue Gesamtausgabe*, begun under the direction of Leopold Nowak in 1951, coinciding with the recording boom, reached completion with the first publications of the so-called *Erstfassungen* of the Eighth (1972), the Fourth (1975) and the Third (1977). So in the present golden age, the composer's decisions as to what version of his compositions shall be deemed *gültig* (valid), and which superseded, can be easily second-guessed by editors and conductors. Is the multiplication of choice a solution or a new problem – one of ethics as well as aesthetics? Of *Brucknerstreite* – Bruckner hassles – there is no end.

Foxes and hedgehogs

The explosion of Bruckner recordings coincided with the canonization of Mahler, who had been proscribed in the German lands even as Bruckner was adored, and who was equally a problem for recording before the advent of LPs. The upsurge in performances and in critical esteem that Bruckner enjoyed after his centennial in 1924 came Mahler's way in the 1960s. By then, those agitating for the one usually agitated for the other as well. There were exceptions, of course: the biggest was Leonard Bernstein, the acknowledged force behind the Mahler revival in America, who was cold to Bruckner. The only Bruckner symphony he ever recorded was the Ninth, and that, one may suspect, is because – owing to its being incomplete – it ends "Mahlerianly", with a dying fall rather than an ecstasy of affirmation like all the others (as it would have ended had Bruckner lived to complete it, and as it actually does in the performance included here, with a speculatively restored finale).

More typical was the magazine *Chord and Discord: A Journal of Modern Musical Progress*, published sporadically in New York between 1932 and 1998. Officially the organ of the Bruckner Society of America, it devoted equal space to Mahler and featured effigies of both composers on its front and back covers. It made a certain sense in the 20th century to twin Bruckner and Mahler. But beyond their shared "problem" – that they both worked on a colossal scale that militated against their public acceptance even as it aroused the fervour of their champions – they had no more in common than strongly individual members of differing generations might be expected to have. Bruckner did not live to see Mahler's full bloom; at the time of his death only the first two Mahler symphonies had been performed, neither in Vienna; and they were as yet unpublished. Mahler certainly did know his Bruckner and did his best to promote him. Their conventional linkage usually begins with the tale of Bruckner's greatest fiasco, the premiere of the Third Symphony in 1877. The 17-year-old Mahler

was among the hardy few still in their seats at the symphony's conclusion, and he later helped prepare the piano four-hands reduction for the publisher.

22 years later, when Mahler was appointed to the directorship of the Wiener Philharmoniker, he was more than loyal to Bruckner's memory. During each of his three seasons in the post he programmed a Bruckner symphony (and never a one by Brahms!). First, on 26 February 1899, he gave the first complete performance of the still unpublished Sixth. The next year he did the popular Fourth; but at his final concert with the orchestra, on 24 February 1901, he performed the other symphony that Bruckner never got to hear, the Fifth – in its truncated published form, of course. The other two symphonies were also performed with cuts and retouchings by the conductor, as was standard practice at the time. It did not prevent Mahler from advertising his performance of the Sixth as *eine möglichst pietätvolle Aufführung* (a performance of maximum reverence). The Vienna critics thought otherwise. Theodor Helm, the critic of the *Deutsche Zeitung*, did not even wait to hear the performance before accusing the *aufgeblasener Jude* (puffed-up Jew) of desecrating *Wiener Kulturgut* (Viennese cultural property). Bruckner, in short, was the last composer who could have been linked with Mahler in the minds of their contemporaries. "His music is more German than anything else we have ever had in purely instrumental music," wrote Josef Schalk, Bruckner's most ardent disciple, as a way of explaining his neglect. His German-ness was an "impediment", Schalk said, "to appreciation" in the "*moderne Musikwelt*" because "to be German means, as our Master [Wagner] splendidly explained, to do a thing for its own sake" – rather than for the sake of a career.

Yet, behind the self-pitying discourse and anti-Semitic caricature lurked a genuinely illuminating contrast. The opposition to Mahler expressed unease with modernity. The emancipated, deracinated Jew who had become so prominent in German and Austrian soci-

ety and culture was an urban, cosmopolitan intellectual – the very epitome of what Friedrich Schiller, in a famous essay that defined Romanticism for the Germans, meant by a "sentimental" poet: self-conscious, alienated and sophisticated, saying nothing without irony. As Bruckner's contemporaries described him, he was at the opposite Schillerian extreme: a "naïve" poet, direct, profound, ingenuous, utterly devoid of irony or anything that smacked of deviousness. In terms popularized by Isaiah Berlin, Mahler was the archetypal musical fox ("who knows many things") and Bruckner the hedgehog ("who knows one big thing"). As K. M. Knittel, a historian of Viennese musical culture, summed it up, Bruckner "was from the country not the city; he exhibited the requisite depth of feeling and creativity; his Catholic spirituality emphasized morality over intellect."

This too was a caricature – the country bumpkin, the idiot savant – that Bruckner's proponents and antagonists each exploited toward their various ends. Bruckner did himself no favours when he allowed Joseph Schalk to publish a programme note for the premiere of the Eighth Symphony, divulging that the composer intended the heavy, hearty Scherzo as a portrait of the "Deutscher Michel". "Mike the German", the not overly bright personification of the national character, was Germany as imagined by xenophobic nationalists, full of an "innocence and simple-mindedness so readily exploited by cunning foreigners, and the physical strength he could mobilize to frustrate their knavish tricks and conquests when finally roused". That is how Eric Hobsbawm, an historian of nationalism and a refugee from the Austrian *Anschluss*, described what Bruckner's Scherzo depicted. "Had a critic uttered this blasphemy, he would probably have been stoned by the Bruckner disciples," exulted Eduard Hanslick, the Brahms disciple, in his review. For that is exactly how "Brahmins" saw Bruckner, or at least how they wanted the world to see him.

The fault lines between Brucknerians and Brahmins went far beyond the musical. Brahms's appeal was frankly elitist. Theodor

Billroth, the famous surgeon, wrote to Brahms shortly after the First Symphony's premiere that he "wished I could hear it all by myself, in the dark ... All the silly, everyday people who surround you in the concert hall and of whom in the best case maybe 50 have enough intellect and artistic feeling to grasp the essence of such a work at the first hearing – not to speak of understanding; all that upsets me in advance." Bruckner found his audience, or at least his proponents, among populists who valued monumentality over refinement and sought in symphonies the musical equivalent of a *Volksrede*, an oration to the people.

It became a critical commonplace that Bruckner was as incapable of true chamber music as was Brahms of properly symphonic eloquence. Bruckner's one major chamber piece, the String Quintet (1879), composed between the Fifth and Sixth Symphonies, resembles its orchestral neighbours right down to the big Brucknerian *Steigerungen*, those thrilling build-ups to a climax that, his critics said, broke all bounds of propriety when heard in an intimate setting. Max Kalbeck, Brahms's biographer, called the composer of the Quintet "the most dangerous of today's musical innovators", whose "thoughts lie beyond all reckoning" but in their unreasoned immediacy "possess a seductive magic power that causes greater harm than anyone's refined and laborious contrivances." From the other side, Hans Paumgartner complained that Brahms lacked Bruckner's seductive immediacy and transfixing inventiveness, which made him an inadequate symphonist, "as if the quiet, musing scholar had suddenly been dragged from his comfortable study to the speaker's platform of a public meeting."

These loaded comparisons culminated in a truly bizarre review by Theodor Helm pitting two altogether incommensurable compositions that happened to receive their premiere performances in December 1892, Brahms's Clarinet Quintet and Bruckner's Eighth Symphony: "What does even the most beautiful chamber piece signify ... in comparison with a symphony like the latest by

Bruckner, whose rousing, almighty tonal rhetoric ... is capable of inspiring thousands upon thousands who have ears to hear and a heart to feel what is heard!" Politics decisively broke the surface in Paumgartner's review of a recital by Brahms and Josef Joachim in February 1889: "Such is the new German music. It is clever and learned, interesting and tasteful; nevertheless, if the German people had never heard and felt any music but this, they would never in all eternity have been permitted the experience of a Sedan."

Saying the unsayable

Spoken like "German Mike" himself, this gratuitous allusion to the Franco-Prussian War, which so humiliated the French when their emperor was captured at the fortress of Sedan. But to make Brahms the stand-in for the effete, overly intellectual French was as stupid as it was to make a Bismarck out of Bruckner. It was Brahms, not Bruckner, who had a portrait of Bismarck hanging on the wall of his music room, and his *Triumphlied* of 1871 exceeded in chauvinism anything Bruckner ever thought of writing.

Nevertheless, the critical heat surrounding Brahms and Bruckner was not entirely devoid of light. There is a curious and telling symmetry in the pronouncements of Brahmins and Brucknerians. In the extracts quoted above, and they are typical, Brahms's music is invariably described in terms of how (well) it is made, while Bruckner's is described in terms of its (powerful) effect on listeners. That is why neither side ever persuaded the other. They were not really talking to each other: each sought rather to persuade those whom the other side might otherwise have persuaded. And that is why it is so easy to expose the partiality of their viewpoints.

Nothing is easier than to show that either composer can be convincingly portrayed in the terms usually reserved for the other. No one needs persuading any more (though once they did) that

Brahms's well-made music can also be moving. And anyone who knows Bruckner's biography knows that few composers ever had as lengthy or as rigorous a preparation for solving the most abstruse problems of composition as did he. It lasted almost until the age of 40, and included six years of study with Simon Sechter, the most exacting musical pedant of the day. But even after finishing with Sechter in Vienna Bruckner sought instruction. Returning home to Linz, he sought out Otto Kitzler, the conductor at the local theatre, for lessons in modern orchestration and form. Only then did Bruckner feel ready to embark on his "composition period". The wonder is that, even as he became another professor like Sechter (eventually replacing him on the faculty of the Vienna Conservatory), he did not become another composer like Sechter, who (one learns from music dictionaries) wrote literally thousands of compositions, all quickly forgotten. Bruckner was that rarest of cases: a composer whose creative imagination was unleashed rather than stifled by the rigours of a gruelling academic ordeal. What saved him from pedantry?

A partial answer must be what happened on 13 February 1863, when Kitzler conducted the Linz premiere of Wagner's *Tannhäuser*, thus giving his pupil his earliest exposure to the "Music of the Future". And another partial answer, it seems, must be sought in Bruckner's early calling as a church musician, who would always seek in music not only aesthetic but also spiritual sustenance. He must have sensed in Wagner's extravagantly emotional and sensual music a kinship that no one else seems to have perceived – not since the Counter-Reformation, at any rate – with the music of Catholic worship. When functioning at maximum potency, both engaged what Wagner called the *Gefühlsverständnis* – the "feeling's understanding", a palpable, engulfing and, finally, irresistible emotional force that only music could provide. For only music could express what Wagner called *einen unsäglichen Inhalt* (an unsayable content). Bruckner, trained in the technique of making music to the point of past mastery, nevertheless remained committed to maximizing the

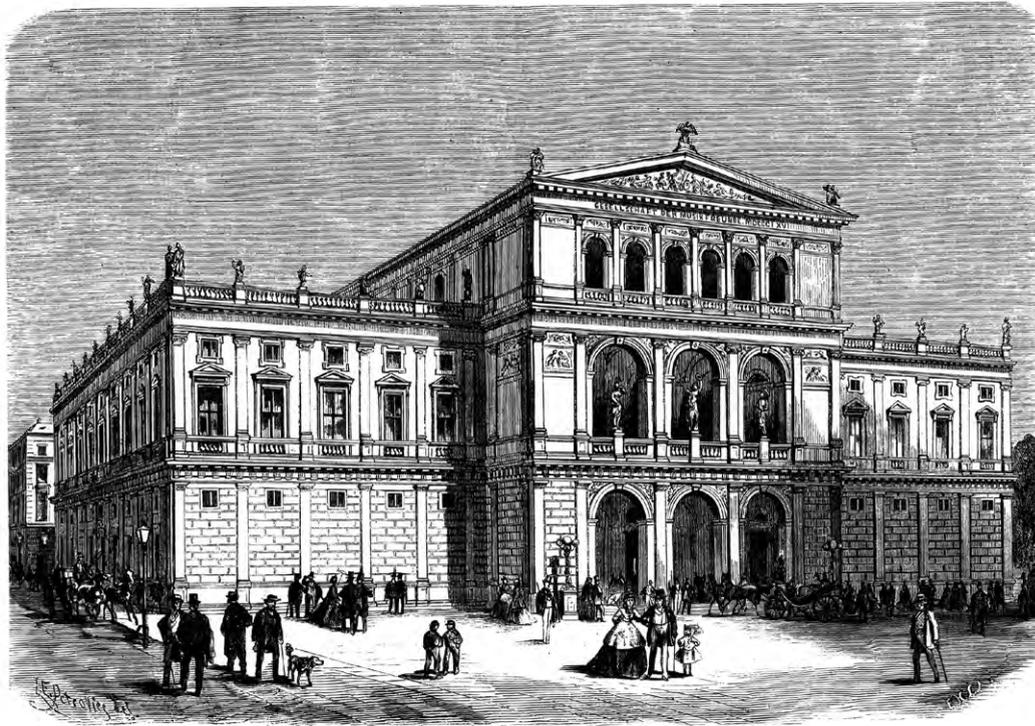
spiritual and emotional effect of what he made. And, unlike Wagner, he realized these Wagnerian effects by writing instrumental music unmixed with words: what Wagner had dismissed with a phrase – "absolute music" – that later writers rehabilitated and associated, pre-eminently, with Bruckner. A paradox?

Perhaps not. There is an old story that is often told at Bruckner's expense, in which, sitting enraptured at a performance of *Die Walküre*, he suddenly opens his eyes during the last scene and asks his neighbour "Why are they burning that girl?" An evident slander, this; but Brucknerians love repeating it. Far from merely reinforcing the old Bruckner-as-simpleton motif, it clarifies what Wagner meant by those murky untranslatable terms of his, *Gefühlsverständnis* and *unsäglicher Inhalt*. What mattered to Bruckner was the unsayable content that so powerfully addressed his feeling's understanding – an understanding that transcended the rational domain of words. He dedicated his life to addressing audiences the way Wagner's music addressed him, unassisted by text, plot, sets, costumes or any other superfluous component of Wagner's *Gesamtkunstwerk*.

Might there even be a modicum of evidence in Bruckner's music that the story about the burning Brünnhilde was not apocryphal? The earliest version of Bruckner's "Wagner-Symphonie", the Third, never performed during Bruckner's lifetime and unpublished until 1977, is the version that is included in the present compendium, and listeners will hear that at various points (first near the end of the opening movement) it quotes the so-called *Schlafmotiv* ("Magic Sleep" motive) from *Die Walküre*, the very music that was putatively playing when the Bruckner of the anecdote asked his innocent question. At the climax of the second movement, moreover, horns and trombones suddenly launch into a heroic melody against swirling strings that unmistakably echoes the Pilgrim's Chorus from *Tannhäuser*, Bruckner's Wagnerian epiphany, as it appears in the opera's famous overture.

Das Gebäude des
Wiener Musikvereins:
Viele von Bruckners
Symphonien wurden im
Goldenen Saal urauf-
geführt, zudem lehrte
er hier am Conserva-
torium. Zeichnung von
L. E. Petrovics

The building of the
Wiener Musikverein:
many of Bruckner's
symphonies were
premiered in the
Goldener Saal, and
he also taught here
at the conservatory.
Drawing by
LE Petrovics





Anton Bruckner, 1863

A volatile compound

Bruckner's heritage from Sechter and from church music is most salient at the level of contrapuntal wizardry, whether in the form of an actual fugue, as in the Fifth Symphony finale, or chorale prelude (as at the same symphony's beginning), or in his saturated textures (as in the lyrical theme in the first movement of Sixth, where the beat is divided three ways at once). Anything that happens in a Bruckner symphony is likely to appear upside down as well, so pervasive is Bruckner's penchant for melodic inversions (especially conspicuous in the popular Seventh), along with the augmentations and diminutions that Sechter drilled him in. These were the "Bachian" techniques that uniquely co-existed in Bruckner's work with the dynamic unfolding that characterized the mainstream of music stemming from Beethoven.

Everyone agrees, as well, that there is a strong current from Schubert running through Bruckner's symphonies, most obviously in the full-blown lyrical themes, often set off by pauses or fermatas, that grace (or, for some, disrupt) the expositions and recapitulations in their outer movements. Bruckner called them *Gesangsperioden*, or song-sections, though they often danced as well as sang, like the second theme in Schubert's "Unfinished" Symphony, reminiscent of a *Ländler*, which might well have been their model. Like most "second themes", Bruckner's *Gesangsperioden* tended to stay out of the so-called development sections, where themes are broken down into their constituent motives and the music passes through a stressful harmonic maze. They appear only as themselves, as islands of repose, silent bars serving to separate them, so to speak, from the mainland. Their seeming inertia was an "issue" even within the circle of Bruckner's admirers. It became a *cause célèbre* in the case of the Fifth Symphony, which until the 1930s was performed only in Schalk's now generally discredited abridgment, which removed the second, recapitulatory statement of the *Gesangsperiode* from the fugal finale, so

that the fugue continues without distraction or interruption until it is crowned climactically by the brass chorale. The headlong dash to the climax is exciting, and for that reason Schalk still has his defenders, but skimping the sonata recapitulation compromised the epoch-making synthesis of Bach and Beethoven proclaimed by Bruckner's admirers.

Yet Bruckner's Schubertian inheritance went beyond symphonies. Schubert also wrote masses, in some of which there are harmonic effects of a kind that anticipate Wagner's; and behind Schubert's masses lay those of Haydn and Mozart, as well as a wealth of other Austrian Catholic church music to which Bruckner was heir even before he wrote symphonies, and which was much closer to him in spirit than the works of the Lutheran Bach. The full impact of that legacy on Bruckner's music has yet to be measured. One particular feature is especially tantalizing. Describing it, even at the price of a bit of technical discussion, will suggest the range of what may yet be discovered.

The crowning work of Haydn's late years was his oratorio, *Die Schöpfung* (*The Creation*). The story it tells begins even before the beginning as described in the Book of Genesis, with an instrumental introduction called the "Representation of Chaos". Its uncanny effects are achieved in ways that have always fascinated other composers, for it is a masterpiece of harmonic tension and ambiguity, in which the key of C minor is continually forecast but not fully established until the very end, when God is about to say "Let there be light!" It starts with a big unison C, to which Haydn immediately adds an E flat, but in place of the G that will complete the tonic chord, we get a whole series of feints. We get A flats, which complete the "wrong" triad; we get F sharps, which (together with an A) complete the diminished-seventh chord, the most dissonant and ambiguous chord in the harmony of Haydn's day; we even get, briefly, what would be called the "Tristan chord" when Wagner took it up six decades later.

Bruckner replayed this gambit at the beginning of his First Symphony, cast like Haydn's "Chaos" music in the key of C minor. And he did it as well at the beginning of the Second, also in C minor. The way Bruckner returned again and again to similar musical situations, as if working on projects that transcended their individual products, is reminiscent of Shostakovich, who always responded to criticism by saying "I'll fix it in my next piece". In the First, the notes C and E flat, the same two-out-of-three that Haydn presented at the beginning of his "Chaos" music, are sounded as a marching tread in the lower strings before the violins enter with the tune. And the note the violins play at the first downbeat after their entrance is A flat, creating the same ambiguous pun that Haydn had previously contrived. The A flat, moving to G, is echoed in the horn a couple of bars later, and the next time the horn comes in the G moves to F sharp, reproducing another of Haydn's feints, and also implying a so-called double neighbour relationship with G: A flat a semitone above and F sharp a semitone below. Between the A flat and the F sharp is a peculiar and (before Bruckner) rarely used interval known as a diminished third.

The Second Symphony again starts with a preparatory pair of bars before the theme enters. This time it is in the upper strings, playing for the first time what would be Bruckner's trademark gambit, a mysteriously rustling tremolando. Once again, the notes played are C and E flat, Haydn's two-out-of-three. The theme enters in the cellos and begins once again with Haydn's A flat, proceeding through G to F sharp and back to G, reproducing the double neighbour heard in the previous symphony in the horn. This time the strong beats present A flat and F sharp in direct succession, establishing the diminished third even more saliently than before.

Once it had been spotlighted this way at the beginning of the Second Symphony, the eerie diminished third haunted all of Bruckner's symphonies. It remained prominent in the Second both as a melodic succession and as a harmony. At one outlandish point near

the beginning of the first movement's development, it is subjected to Bruckner's characteristic inversion technique, so that the weird interval is doubled and its constituents are exchanged as if reflected in a mirror, producing "whole-tone" effects that were not supposed to arrive until the 20th century. Of course one does not have to be aware of the technique as such in order to perceive the uncanny weirdness of the effect. That effect, in Bruckner as in Haydn, was the purpose and justification of the technique.

So many of Bruckner's most memorable moments were mined from this vein. The thematic material in the outer movements of the Fifth Symphony is saturated with double neighbours and diminished thirds. They are found both in the subject of the giant fugue in the Finale and in the chorale that caps it. At the very climax of the fugue, the subject is mirrored by its inversion to shattering effect. At the cryptic beginning of the Ninth, the endlessly sustained tonic D is suddenly split into its chromatic neighbours, which then work as a pivot to take the harmony in a blinding flash to the very distant key of C flat major. In the Adagio, the arching, achingly expressive first-violin theme turns out to be a sort of variant of the fugue subject from the Fifth, replete with the octave leaps that stretch the neighbour notes into ninths, played on the G string in a scooping, scorching portamento.

These are only a few of the diminished thirds that dot the Brucknerian landscape. A full accounting would require a book that someone ought to write, because it would help define what makes Bruckner's music the unique experience that it is. That it may have been stimulated toward its uncanny distinctiveness as much by contact with Haydn as with Wagner puts Bruckner the symphonist the more closely in touch with the older Bruckner, the Catholic church musician. The music that emerged from their collaboration was a rare and volatile compound.

Who, or what, is absolute?

That volatility is most clearly on display when it comes to the fraught matter of “absolute music” and Bruckner’s relationship to it. At the time of his centennial in 1924, the zenith of his prestige, theorists of absolute music proclaimed him to have been the saviour who had kept that lofty ideal alive during a century that had threatened it with eclipse. In the extravagant opinions of Ernst Kurth and August Halm, Bruckner not only rescued the symphony from the chambers of the symphonic poem but also took absolute music to a new spiritual level. By synthesizing fugue and sonata, or what Halm called the “two cultures of music”, Bruckner’s symphonies established “the first complete culture of music.” Bruckner had achieved what Wagner called “universal art” without abducting music “from out of her own peculiar element”. Thus Bruckner’s achievement was greater than Wagner’s.

Halm had no hesitation in proclaiming the first movement of Bruckner’s Ninth Symphony “the best music that has ever been created”. In an essay of 1928 explicitly concerned with the contrast between absolute and programme music, Halm distinguished Bruckner from his predecessors precisely as a priest is distinguished from a preacher. A preacher addresses people, while a priest addresses God Himself. Even Beethoven, Halm wrote, “wants listeners”, while Bruckner’s music “has to do with the cosmos, not the world in which we humans find ourselves”. That is taking the idea of absolute music rather far. Listeners whose *Gefühlsverständnis* has been gripped by Bruckner’s rhetoric may be reluctant to relinquish their sense that the music addresses them. Can we admit that and still regard Bruckner’s symphonies as absolute music?

There is nothing to stop us. The meaning of the term has always been negotiable. Absolute music never meant a music that was entirely abstract. The absence of words did not render music meaningless, least of all for Wagner, who swore by its unsayable content.

Bruckner founded his wordless instrumental music on Beethoven’s Ninth, the very work that had supposedly transcended it. Not even Wagner could have taken Wagner’s strictures literally, else how could he have accepted the dedication of Bruckner’s Third, the very work that emulated the Ninth most closely, yet wordlessly? Between absolute music and whatever we take its counterpart to be, there is ample grey space to explore. Where is Bruckner located within it?

To begin with, he was not alone in rewriting the Ninth without words. Brahms’s First Symphony, which came between Bruckner’s Second and Third in order of performance, had made a similar move (“as any ass could see,” Brahms said, when the resemblance between his finale theme and Beethoven’s “Ode to Joy” was pointed out). Brahms received immediate recognition for correcting what his faction took to be Beethoven’s wrong turn. Friedrich Chrysander, the music scholar, had hailed the work for having “led the way back from the symphony that mixes playing and singing” to one that “achieved the same effect in nature and intensity without calling on the assistance of song”. Bruckner had sought to do the same, but without seceding from the Wagnerian camp. What did he take from the Ninth?

He started at the very beginning, with the tremolando. Beethoven’s use of it had been unprecedented. No passage in orchestral music ever occasioned more rapturous comment. Nietzsche recalled it when confessing to nostalgia for lost religious belief, imagining a listener who “feels himself floating above the earth in an astral dome, with the dream of immortality in his heart”. Five of Bruckner’s nine symphonies – the Second, the Fourth and the last three – begin with this gesture, which the musical philosopher Edward Lippman compared to “the unveiling of a secret domain”. As rhetoric, it resembles the formula with which a storyteller takes possession of his hearers’ attention. And indeed, Bruckner’s symphonic manner is an unusually “narrational” one. This is not to say that it narrates a particular story, but rather that its constituent events seem to be linked in an unusually sequent nexus.

Bruckner's Third, the "Wagner-Symphonie", draws the audience in with a somewhat more elaborate version of the tremolando, whereby an entrancing melodic ostinato is set in motion in the strings, consisting of repeated notes at four rhythmic levels: every two beats in the double basses, every beat in the cellos, pairs of 16th-notes (semiquavers) in the violas, and pairs of eighth-notes (quavers) in the two violin parts in a sort of near-canonic imitation. As in Beethoven's Ninth, this multileveled scurrying is accompanied by sustained open fifths in the winds in preparation for the first theme. The next major event in Beethoven's Ninth is the big announcement of the theme, belted out by the whole orchestra all'unisono. And so it is in Bruckner, too. Tutti all'unisono became another lifelong Brucknerian habit; nor did he ever forget the rhythm of Beethoven's theme, which years later became the motto rhythm of his Eighth, haunting it from first page to last.

But between the soft opening and the big unison statement comes the main Brucknerian event: the *Steigerung*. Beethoven's Ninth goes from whisper to shout in 16 bars; Bruckner's Third spreads the gesture out over 36. The enlargement is enough to constitute a difference in kind. It was immediately noticed by reviewers, friend and foe alike, who coined the term for it as early as the 1880s. The word as such means any sort of sudden or sizable increase. (Economists use it to mean "boom".) But whereas Bruckner without the *Steigerung* would be like Rossini without the crescendo, the process entails much more than a crescendo. There is also mounting pitch, an accumulation of instruments, a strong harmonic current and a bracing rhythmic diminution or compression. The most noticeable factor is timbre, since it is the unprecedented mobilization of the brass section that ignites the Brucknerian blaze with which his every fast movement (but one) will end.

Responding to its brilliance, listeners often think the Bruckner orchestra is larger than it is. Up to the Seventh Symphony, his brass section was hardly bigger than what was considered normal for a

late 19th-century symphony orchestra. Beginning with the Third, it exceeds that of, say, Tchaikovsky's symphonies by only a single trumpet. The addition of the four "Wagner" tubas in the last three symphonies augments the size of the section to that of Wagner's *Götterdämmerung* (minus Wagner's bass trumpet). But even before that augmentation Bruckner's brass was uniquely prominent, as a result not of its sheer numbers but of its deployment as a unit, in rhythmic unison.

It is the gradual, processual nature of the *Steigerung*, and the inexorability of its progress, that so unmistakably gives the impression of narration. Although Bruckner is often accused of excessive repetition, there are hardly any sectional repeats in his movements beyond the traditional da capo in the Scherzos. All is forward motion with clearly envisaged or signalled goals. Whether disparaged as a cheap effect or experienced as an ecstatic exhilaration, the *Steigerung* and the euphoric climax to which it leads are the essence of the Brucknerian experience. They show a composer working directly on the listener's sensorium. Whether hostile or friendly, critics were right to speak of Bruckner's music in terms of spectacular effects.

Representation

Yet even when saying the unsayable, to the extent that any composer relies on his listeners' store of memories and images, there will be an element of representation in his music. The memories it activates can as easily be aural as verbal or visual, and of course include specifically musical memories. Bruckner left musical clues to his religious inspiration in many of his symphonies. The Fifth and the Ninth quote the "Dresden Amen" that anyone knows who has heard Wagner's *Parsifal* or Mendelssohn's "Reformation" Symphony, and the slow movements of the Second and Third harbour another ritual formula that only the composer's local co-religionists would have known specifically, but anyone can recognize generically.

The Second Symphony contains quotations from Bruckner's own religious compositions that would have been arcane to early audiences, but presented no impediment to *Gefühlsverständnis*. Quite the opposite: composers who keep their own associations to themselves free their listeners to range more widely in their responses than do those composers who make things explicit by the use of titles, texts or programmes. Or so Schumann insisted in many writings, including his sceptical review of Berlioz's programmatic *Symphonie fantastique*.

Bruckner divulged his own associations to his music very rarely, and only once did he commit himself to a title – just a single word atop the Fourth Symphony – to direct the audience's response. That word – "Romantic" – told listeners more than we might now imagine. In the 19th century it had a specific resonance, which Wagner had invoked before Bruckner when subtitled *Lohengrin* a "Romantic Opera". It was an allusion to romance, the medieval literary genre, thence generally to medieval courtly life. Bruckner spelled it out once in conversation with a musician friend: "Medieval city – Daybreak – Morning calls sound from the city towers – the gates open – On proud horses the knights burst out into the open, the magic of nature envelops them – forest murmurs – birdsong" etc. He did not need to mention the hunt, because the Scherzo (in both its versions) is so obviously full of hunting horns, but he did say that in the Trio "a dance tune is played during the midday meal in the forest".

Much of this is reminiscent of Beethoven's "Pastoral" Symphony, Bruckner's likely precedent. And most of it went without saying, for it only put names to images conveyed by topical conventions familiar to any experienced music lover, relying on mechanisms like onomatopoeia (the birds, the lunchtime hurdy-gurdy, perhaps the galloping horses) and metonymy (the hunt, the forest and the tower, all conjured up by the sound of horns). For those who knew Wagner's *Ring* there was also what

literary scholars call intertext ("forest murmurs"). But once past this most basic level, we are all on our own, composer and listener alike. There is never a guarantee that a message sent will be received, or that a message received was actually sent.

Who would guess, for example, that the Finale of the Eighth depicted "our Emperor ... visited by the Tsar at Olmütz; hence strings: ride of the Cossacks; brass: military music; trumpets: fanfare: as their Majesties meet", as Bruckner wrote to Felix Weingartner in an effort to get him to perform it? By the time Joseph Schalk wrote his programme note for the symphony's premiere, this picture had been replaced by "heroism in the service of the Divine" and "heralds of the Gospel truth and the conception of God". Did that, too, come from Bruckner? To ask these questions is already to begin to mock them, since both explanations of the Eighth were motivated by attempts to sell the piece: first to a prospective conductor, then to the first-night audience. They risk attracting mockery to the music, as Hanslick's withering review attests.

Listeners to these CDs, when they come to the Third Symphony's Finale, will hear how slippery musical representations can be. The *Gesangsperiode* in that movement is a contrapuntal tour de force. The strings play a cheerful dance tune, identifiable as a polka. In the version usually performed, it is accompanied by sustained harmonies in the horns and trombones reminiscent of a chorale or (to be exact) an aequale. That term, originally meaning a piece in which all the parts were of equal range, had come to mean a hymn-like piece for brass choir, usually trombones, performed at Austrian funerals. One evening in 1891 Bruckner told his biographer August Göllerich that "the polka represents the fun and joy in the world, the chorale its sadness and pain". Everyone knows that now, and "reads" the music accordingly. But listeners to the Third Symphony as presented here will listen in vain for the "chorale", because in the original version the sustained harmonies are played not by a brass choir but by woodwinds.

It is possible, of course, that Bruckner was giving Göllerich his reason for modifying the scoring in 1877; but even so, the music would have picked up its philosophical import *ex post facto*. Once out in the world, music exists in a field of interpretation over which neither the composer nor any listener has the final say. As Friedrich Schiller wrote 30 years before Bruckner was born, “the real and express content that the poet puts in his work remains always finite; the possible content that he allows us to contribute is an infinite quantity.”

Uncanny presence

That is especially true of absolute music, since music has no fixed relationship to the phenomenal world. But it is also true of programme music. No paraphrase can exhaust the meaning of a piece of music, nor can we receive wordless music in a vacuum, free of associations that create meaning for us. There have been those, like Stravinsky, who have questioned the possibility of direct communication through music, and those, like Hanslick, who have discouraged paraphrase, but no one has ever ventured the thought that music was meaningless. It is when its meanings pass beyond what can be paraphrased that music works its magic on listeners. Here one can only speak for oneself.

So, speaking for myself, I will call attention to a passage I have not seen previously described or discussed, but one that I have found magical. It is from Bruckner's first “typical” symphony, the Second (first to begin tremolando; first to feature the “Bruckner rhythm” as an ostinato; first to require an hour to perform). Its slow movement is the first of many to carry the designation *feierlich* (solemn), suggesting religious ritual. And it contains an uncanny moment that evokes, for me, a numinous presence.

It begins with a little curiosity of voice-leading, or part-writing. The opening melody seems to begin in the second violins, but the firsts,

entering above them on the second beat, leap down an octave, landing below the seconds on a dissonant note that pleasurably confuses the ear as to which violin part is actually carrying the tune. This moment is redeemed in the coda, when the opening tune is recapitulated – only this time the ambiguity-creating downward leap is imitated by all the other parts as well. The second violins leapfrog over the firsts; the cellos leapfrog over and beneath the violas, and finally the violas leapfrog over the second violins, all above a sustained tonic pedal in the double basses, which—after a brief interruption and resumption—lasts to the end of the movement. During that brief interruption the flute and first violin play a duet in flowing eighth-notes (quavers) that settles into a repetitive figure and trails off into silence.

Forgive the wordy, somewhat technical description, and the use of a metaphor from a children's game that contradicts the rapt solemnity of the moment it describes. That is the price of paraphrase – always inadequate, always complicating what the ear apprehends with immediacy. But now the transcendent moment. The tonic pedal returns in the basses, and above it the other strings play nothing but octave leaps, each descending from a higher note than the one before. Finally the two violin parts are left exchanging positions at the top of their range, wide open spaces between them, while a lone French horn, picking up a version of the eighth-note (quaver) figure the flute and violin had been playing, repeats it seven times in a row. The combination of huge melodic skips and register exchanges without harmonic motion, and the seemingly endless repetition of a phrase derived from the notes of the same quiescent harmony, conspire to evoke an aura of infinite expanse in space and time – a heavenly vision, if you will permit a religious sceptic to say so. While the music lasts, the vision has reality for me, as Beethoven's had for Nietzsche. Until the music stops it seems infinitely long, and infinitely moving.

I of course do not claim to have divined Bruckner's intention. I am describing my response, for which I alone am responsible. But there is a great deal of intersubjective agreement, by friend and foe alike, that Bruckner's music proceeds from, and radiates, a spiritual impulse. I accounted as best I could for the stimulus that conditioned my response so as to show that it does not involve direct representation (for the object evoked is something none of us can have experienced) or topical convention. The horn here does not signify itself the way it does in the Fourth or connote anything of which it is an attribute. There is no song or dance, nor any kind of enactment. The music, starting with a minute detail of voice-leading, has created the unique, closed context within which these devices acquire signification. What better criterion by which to define absolute music à la Bruckner?

The uncanny effect, moreover, is brought about through an exquisite craftsmanship for which Bruckner is rarely given credit; and that may be because it also depends on a musical device – relentless repetition – for which Bruckner has often been castigated by the fastidious. His mode of address often appears artless indeed. There is nothing subtle about a *Steigerung* or the melodic sequences through which it often takes shape; or about the opposite process, a Brucknerian subsidence, which follows a complementary course (gradual rhythmic augmentation over a diminuendo). These are basic storyteller's manoeuvres. So is the pregnant pause, on which Bruckner relied so heavily that the Second Symphony has been called the "Pausensymphonie" ever since its premiere, when it was derided as such by an impatient member of the orchestra. "Well, you see, if I have something meaningful to say I have to take a breath first," Bruckner is supposed to have told Artur Nikisch when asked about it. But that was a silly answer to what Bruckner must have regarded as a silly question. His pauses were not a default product of a defective technique or formal sense, nor were they a physical reflex. They do not occur in the First Symphony. It follows then that in the Second, Bruckner brought them in on purpose.

The Bruckner problem revisited

This returns us, through the back door, to the "Bruckner problem" with which these reflections began. The fact that Bruckner never heard his Fifth in performance, and registered no opinion on Schalk's alterations or on the extent of his complicity in them, has helped keep the problem alive in perpetuity; and now that his works are available for performance and recording in practically all of their many versions, it has only grown thornier. The present compilation is eclectic and noncommittal. The Third is given in a version that Bruckner himself superseded as early as 1877 (so that one can say his decision has been overridden), and the Eighth is given in the revised version (1890) that followed a major creative crisis that proponents of the original (1887) have cited as reason for reinstating it. How is one to justify one's choice?

The history of the Third gives equal aid and comfort to all sides. Bruckner's own revisions, while less radical, are quite consistent with Schalk's approach to the Fifth. The best quick way of assessing a version is to follow it with the "wrong" score; and those following the Third with the standard score will see that Bruckner tightened the piece up considerably, removing most of the Wagner quotations and also many of the measured pauses (of which there were as many as in the Second, if not more). As revised, the symphony is far less of what Henry James (speaking of Russian novels) would have called a "large loose baggy monster", or Brahms a *Riesenschlange* (boa constrictor). Does this imply the composer's accession to the standard critical complaint? (Upholders of Romantic genius will find this notion detestable.) Does it mean that the older spread-out versions were an accommodation to an expected level of comprehension, later obviated as audiences adapted? (That would imply, as Virgil Thomson so ungenerously said of Shostakovich, that Bruckner composed his symphonies "for the slow-witted, the not very musical and the distracted".) Both of these possibilities are somewhat mitigated by the fact that Bruckner revised the Third before it

had been performed. Does that mean his revisions reflected a spontaneous change in his own tastes? And if so, is his taste binding on us? Finally, are we justified in invoking an aesthetic or practical rule in making our decisions? Should we follow the old textual critics' preference for the *Fassung letzter Hand*, the last version that the author produced (presumed on that account to be the best considered)? Should we follow the advice of Robert Schumann, who wrote that "the first conception is always the most natural one and the best", because "reason errs, feeling does not"? Or, quite simply, should we be content to please ourselves?

In the case of the Eighth, virtually all performers choose the revised version. It too was a shortening, but of a different kind. It came about in response to one of the most wounding setbacks the composer ever experienced, when Hermann Levi, his chosen conductor, declined to perform it. It took Bruckner three years to recover from this shock, and in the process he also gave the Third and Fourth their final pruning. The crucial difference between the versions of the Eighth comes at the end of the first movement, from which Bruckner lopped off the final *Steigerung*. It thus became the one and only Bruckner first movement that does not end in a blazing fortissimo. That unique dark ending is now one of the symphony's distinctive characteristics, and a counterexample to the many who have accused the composer of falling into a stereotyped formal process, betokening an unvarying message.

The torso of the Ninth had also been a counterexample by default. Not this time: the present performance equips it with a conjecturally restored finale (one of about a half dozen attempted over the years) by an international team of scholars and composers from Italy, Germany and Australia. The main task for any such reconstruction is to supply the coda, which was missing from the large pile of sketches Bruckner left behind, possibly owing to its having been carried off piecemeal from the late composer's apartment by souvenir hunters. As heard here the Ninth replays even more grandly the tour de force

Bruckner achieved in the finale of the Eighth, whose coda montages themes from all four movements. It is impossible to know whether the movement Bruckner would have produced had he lived would have done as much; but the present finale is consistent with his habits, and plausibly with his design. Those who prefer the unique if fortuitous aura of the unfinished score are under no obligation to listen to it. Bruckner now belongs to us.

Richard Taruskin



Herbert Blomstedt



Bernard Haitink

Bruckner in Berlin

Eine philharmonische Quadriga
und andere Zugpferde

Anton Bruckner agierte stets als sein eigener PR-Manager, versuchte unermüdlich, Dirigenten und Agenten, Verleger, Freunde und einflussreiche Persönlichkeiten für Aufführungen oder wenigstens für einen Druckkostenvorschuss zu gewinnen. Als sich bei ihm der Eindruck verfestigte, Wien sei endgültig verloren, wandte er sich verstärkt Berlin zu. Bruckner hatte bereits 1876 die Partitur und die Stimmsätze der Vierten Symphonie nach Berlin geschickt zu Benjamin Bilse, dann jedoch von dieser »alten unpractischen« Version Abstand genommen und die Noten zurückverlangt. Der Leiter der Bilse'schen Kapelle, aus der 1882 das Berliner Philharmonische Orchester hervorgehen sollte, ignorierte den Wunsch, führte aber das Werk auch nicht auf. Die Aussichten schienen sich zu verbessern, als Felix Weingartner 1891 und Karl Muck 1892 Kapellmeisterposten an der Königlichen Hofoper übernahmen. Deren Sympathie trug jedoch erst später Früchte. Da sie keine Bruckner-Aufnahmen hinterlassen haben, ist ihr Ruhm nur literarischer Natur und zudem recht ambivalent; Muck ging durch rigorose Änderungen der Originalinstrumentation in die Geschichte ein, für ihn musste Bruckner wie Wagner klingen, und er veränderte auch die kompositorische Struktur, indem er etwa die 50 Generalpausen der Dritten Symphonie auf drei reduzierte; Weingartner wiederum spendete in seinem weit verbreiteten Buch *Die Symphonie nach Beethoven* das vergiftete Lob, Bruckners Symphonien seien von genuiner Größe, doch enthielten die Finalsätze nur improvisatorisches Stückwerk.

Weingartner hat Bruckner in seinen zahlreichen Konzerten mit den Berliner Philharmonikern nie dirigiert, der ebenfalls omnipräsente Muck nur einmal die Siebte Symphonie (1901).

Es spricht einiges dafür, dass Bruckner vorrangig das noch junge Philharmonische Orchester im Auge hatte, wenn er nach Berlin blickte. Seine Hoffnungen ruhten insbesondere auf Hermann Wolff, dem umtriebigen Agenten und Spiritus Rector dieser Formation, der Klavierauszüge von Bruckner-Symphonien zu spielen pflegte. Fatalerweise verordnete Wolff den Philharmonikern zwei Leiter ohne die geringsten Ambitionen in Sachen Bruckner. Franz Wüllner, der gegen Wagners Willen *Das Rheingold* und *Die Walküre* uraufgeführt hatte, fühlte sich in seinen späteren Jahren beim Kölner Gürzenich-Orchester immerhin zu Aufführungen der Vierten und Siebten Symphonie verpflichtet, während Hans von Bülow, der Uraufführungsdirigent von *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg*, mit ausgesuchter Boshaftigkeit »das gemeinschädliche Gebahren« Bruckners in einem Brief an Richard Strauss geißelte. Von Bülow und nicht etwa von Mahler stammt auch die berühmte Charakterisierung Bruckners als »Halbgenie + Halbtrottel«.

Bülow überschüttete Bruckner nur mit Hohn – jedoch ohne Erfolg

Hans von Bülow genoss spätestens seit seiner Ernennung zum Ständigen Leiter des Berliner Philharmonischen Orchesters 1887 den Ruf, der bedeutendste deutsche Dirigent zu sein. Seine Gunst zu erlangen, war daher die Sehnsucht so unterschiedlicher Persönlichkeiten wie Strauss, Mahler und sogar Nietzsche. Auch Bruckner musste in ihm eine Art Heiland sehen. Edith Stargard-Wolff, die Tochter Hermann Wolffs, illustrierte diese Wertschätzung mittels einer Anekdote, die viel zu possierlich ist, um hier übergangen zu werden. Sie erinnerte sich an ein Erlebnis

aus Wiener Jugendtagen, als sich Bruckner vor ihrer vierjährigen Schwester zu Boden geworfen und ausgerufen hatte: »Gnädiges Fräulein, bitten's halt den Herrn von Bülow vielmals, dass er meine Symphonie aufführen tut!« Offenbar besaß die kleine Lili wenig Einfluss auf den großen Mann: Bülow erwies sich als unbekehrbar und überschüttete Bruckner weiterhin mit Hohn; hierbei wandte sich Bülow vorzugsweise an Zeitgenossen wie Richard Strauss, Karl Klindworth und Otto Leßmann, die dem vielfach Gescholtenen wohlwollend begegneten. Überzeugen konnte er mit dieser Taktik niemanden. Der Bülow-Schüler Leßmann schrieb weiterhin positive Kritiken, Strauss führte Bruckner mehrmals mit seinem Berliner Tonkünstler-Orchester auf, Klindworth präsentierte im Januar 1887 – gut zwei Jahre nach der Leipziger Premiere – in Berlin erstmals die Siebte Symphonie. Es ist die erste Aufführung eines Bruckner-Werks durch das damals seit fünf Jahren bestehende Philharmonische Orchester.

Bruckner konnte diesem Konzert nicht beiwohnen, war aber zur Stelle, als das Orchester und der Philharmonische Chor 1891 das Te Deum aufführten. Die Veranstaltung fand im Mai statt, was offenbar den Hormonhaushalt des 67-jährigen Junggesellen durcheinanderbrachte. Er verliebte sich stürmisch in die ungefähr 20-jährige Ida Buhz, ein Zimmermädchen im Hotel Kaiserhof. Da ihm der Hoteldienst nicht geeignet erschien für die junge Dame, besorgte er ihr eine Anstellung in einem christlichen Hospiz. Berlins bessere Gesellschaft, Klatsch und Tratsch nie abgeneigt, behandelte die Affäre als tragikomische Farce, doch Bruckner meinte es ernst. Als er 1894 wieder nach Berlin kam, zu einer abermaligen Aufführung des Te Deums, verlobte er sich mit Ida. Das rief jetzt den Vater der frisch Verlobten auf den Plan, von Berufs wegen Schuster. Offenbar waren auch einige Bekannte Bruckners bemüht, die vermeintliche Mesalliance zu beenden; es soll die Ehefrau von Karl Muck gewesen sein, die ihn vor einer »unüberlegten Heirat« rettete. In Wahrheit standen der Verbindung vor allem Konfessionsunterschiede im Wege und Bruckners

Befürchtungen, sich mit einer Schusterstochter in den gebildeten Kreisen Wiens zu blamieren. Damit endete im Leben Anton Bruckners das Kapitel Berlin. In der Musikgeschichte jedoch sollte es erst jetzt beginnen.

Nikisch musizierte in der Jugend unter Bruckner – eine Bekanntschaft mit epochalen Konsequenzen

Das sich heute Berliner Philharmoniker nennende Orchester hatte unter Franz Wüllner und Hans von Bülow nichts für Bruckner getan. Umso mehr tat ihr Nachfolger für ihn, der aus Ungarn stammende und in Wien ausgebildete Arthur Nikisch, eine schillernde, ja flamboyante Persönlichkeit, deren Faszinationskraft schon bald die gesamte musikalische Welt erliegen sollte. Nikisch kannte Bruckner seit seiner Jugend, er hatte als 18-jähriger Geiger an der vom Komponisten geleiteten Wiener Aufführung der Zweiten Symphonie mitgewirkt. Im Vorfeld der Leipziger Uraufführung der Siebten Symphonie führten der Dirigent und der Komponist 1884 einen intensiven Briefwechsel. Viele Instrumentationsdetails und Vortragsbezeichnungen dürften auf Nikischs Anregungen zurückgehen. Er berief sich noch im November 1921 bei einer seiner letzten Berliner Proben – auf dem Programm stand die Vierte Symphonie, die *Romantische* – darauf, dass sämtliche vorgenommenen Änderungen mit Bruckner »durchgesprochen und festgelegt« worden seien. Doch lagen ihm kleinteilige Arbeiten und Analysen nicht wirklich. Nikisch war dem eigenen Bekenntnis nach ein vorwiegend intuitiv agierender Dirigent. »Man fragt mich, wie ich mein Fühlen meinen Musikern mitteile«, bekannte der von einer geheimnisvollen Aura umgebene »Zauberer«; »ich tue es einfach, ohne dass ich es weiß, wie. Wenn ich eine Komposition dirigiere, so ist es die erregende Macht der Musik, die mich fortreißt, ich folge durchaus keinen bestimmten und festen Regeln der Interpretation.« Dennoch konstatierte man einen bestimmten Nikisch-Stil: sehr romantisch-lyrisch, auch in den Grenzbereichen des For-

tissimo wohlklingend, Neigung zu breiten Tempi, instrumentale Farben von höchster Leuchtkraft, atemraubende dynamische Steigerungen, bei denen Hörer wie Musiker in einer schwarz-blauen Dämmerung versanken – und der Chef nicht selten mit den Tränen kämpfen musste.

Arthur Nikisch trat sein Amt in Berlin – und zeitgleich beim Leipziger Gewandhaus – 1895 an. Er behielt sich bei den Bruckner-Symphonien Nummer 2, 4, 5, 8 und 9 das Recht der Erstaufführung vor. Die Dritte Symphonie war 1893 unter Hermann Levi erklungen, dem von Bruckner zutiefst verehrten Wagner-Dirigenten, der neben Arthur Nikisch und Hans Richter zu seinen wichtigsten Förderern gehörte. Die Siebte hatten, wie erwähnt, die Berliner Philharmoniker bereits 1887 unter Karl Klindworth gespielt. Berliner Aufführungen der Ersten und Sechsten Symphonie durch Nikisch sind nicht nachgewiesen. Neben ihm kamen wenige große Kapellmeister mit Bruckner zum Zuge, nämlich nur Karl Muck (Siebte 1901), Ernst Schuch (Sechste 1910) und Ferdinand Löwe (Vierte 1917 und Siebte 1918). Felix Mottl, Bruckners bedeutendster Schüler, wagte sich nach einem verstörenden Karlsruher Misserfolg mit der Vierten Symphonie 20 Jahre überhaupt nicht mehr an Bruckner heran. So durften in Berlin heute vergessene Musiker wie Werner Wolff, der komponierende Sohn Hermann Wolffs und Autor des Buches *Anton Bruckner, Genie und Einfalt*, mehrmals dessen Partituren aufs Pult legen. Der weithin unbekannte Franz Moißl schrieb in Berlin sogar Musikgeschichte; er hob mit den Philharmonikern 1925 die Studiensymphonie f-Moll aus der Taufe und gestattete es somit der deutschen Hauptstadt, sich neben Wien und Leipzig in die Liste der Uraufführungsstätten eintragen zu dürfen.

Aber auch einige Dirigenten, deren Namen später hell leuchten sollten, traten schon in jener Ära mit Bruckner hervor: Oskar Fried (Siebte 1912), Hermann Scherchen (Sechste 1918) und Hermann Abendroth (Dritte 1921). Spätestens seit Hans Richters Tod 1916

galt Nikisch unangefochten als Bruckners wichtigster Sachwalter, wenn nicht als größter Dirigent seiner Zeit. Doch kam es 1918 zu einem weltbewegenden Ereignis, nicht nur an der Westfront in Frankreich, sondern auch an der philharmonischen Front in der Bernburger Straße: Ein vergleichsweise junger Mann namens Wilhelm Furtwängler brachte in der Alten Philharmonie die Siebte Symphonie Bruckners zu Gehör. Seine Sicht auf Bruckner, auf »das Göttliche in ihm und über ihm«, war keineswegs neu, sondern entsprach der gängigen Deutung dieses Komponisten als eines Mystikers von monumentaler Größe. Furtwängler vermochte aber diese Auffassung mit beinahe einzigartiger Autorität in Musik umzusetzen, und er blieb ihr auch in seinen eigenen Werken treu, wie vor allem seine grandiose Zweite Symphonie e-Moll verrät.

Furtwänglers geistige Nähe zu Bruckner war einzigartig – er folgte ihm auch als Komponist

Wilhelm Furtwängler begann seine Dirigentenlaufbahn 1906 in München mit Bruckners Neunter Symphonie und wollte das Werk auch am Ende seiner letzten geplanten Saison 1955 in Wien spielen lassen. Insgesamt hat er mit den Philharmonikern aus Berlin und Wien und einigen anderen Klangkörpern gut 160 Aufführungen von Bruckners Symphonien bestritten. Ginge es nach der Statistik, müssten die Vierte (51 Aufführungen) und Siebte (41) als seine Favoriten gelten, gefolgt von der Achten (30), Neunten (19) und Fünften (14). Die Dritte programmierte er nur viermal, die Sechste nur zweimal, die Erste und die Zweite Symphonie gehörten nicht zu seinem Repertoire. Als exzeptionelle Dokumente seiner Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern gelten die Live-Aufnahmen der Fünften (1942), Siebten (1951), Achten (1949) und Neunten (1944). Der geistige oder metaphysische Raum, in dem dieser Bruckner angesiedelt ist, war voll und ganz Furtwänglers Eigentum, aber

gerade Furtwänglers radikaler, seelenvoller Individualismus erwies sich in einem Maße als allgemeingültig, endgültig, dass ihn viele Musikliebhaber noch heute für das Nonplusultra in Sachen Bruckner halten.

Da Furtwängler Tonkonserven und insbesondere Studioaufnahmen hasste, handelt es sich bei den meisten erhalten gebliebenen Interpretationen um Mitschnitte des Rundfunks. An technischen Innovationen war er wenig interessiert, weswegen die ersten historischen Bruckner-Aufnahmen aus Berlin nicht mit seinem Namen verbunden sind, sondern mit Oskar Fried und Jascha Horenstein. Es handelt sich um die ersten Bruckner-Aufnahmen der Schallplattengeschichte. Der Mahler-Intimus Fried hatte bei den Berliner Philharmonikern 1904 als Komponist des Oratoriums *Das trunk'ne Lied* debütiert und dirigierte dann häufig zeitgenössische Werke. 1912 trat er mit Bruckners Siebter Symphonie hervor, die er 1924 mit der Preußischen Staatskapelle aufzeichnete, und zwar in einem noch mechanischen Verfahren, das sich eines Schalltrichters bediente und zu enormen Klangverzerrungen führte. Jascha Horenstein, zeitweilig Furtwänglers Assistent, sorgte kurz darauf mit den Philharmonikern für die erste elektroakustische, durch den Einsatz von Mikrofonen erheblich verbesserte Aufnahme der Siebten; sie erschien 1928 auf sieben beidseitig abzuspielenden 78er-Schallplatten des Labels Polydor. Horenstein und Fried waren zwei herausragende Repräsentanten der deutsch-jüdischen Kultursymbiose, die mit Hermann Levi und Ferdinand Löwe zwei Brucknerianer der ersten Stunde hervorgebracht hatte. Und in späterer Zeit auch namhafte, auf den vermeintlich katholischsten aller Komponisten eingeschworene Dirigenten wie Otto Klemperer und George Szell: Sie führten Bruckner mit den Berliner Philharmonikern schon vor 1933 und auch wieder nach 1945 auf. Bruno Walter fehlt in dieser Liste, weil er nach eigenem Bekunden den Meister aus Sankt Florian erst im Alter von 50 Jahren begriffen und folglich nur im US-amerikanischen Exil aufgeführt hat.

Der Hinweis auf bedeutende jüdische Bruckner-Apologeten, zu denen auch Gustav Mahler gehörte, der – allerdings nicht in Berlin – die Vierte, Fünfte und Sechste dirigierte, ist im Hinblick auf die ideologisch verzerrte Rezeptionsgeschichte vielleicht nicht unwichtig. Bruckner war nachweislich kein Antisemit, wurde aber von den Nationalsozialisten für ihre Zwecke missbraucht. Robert Haas, der zwischen 1934 und 1944 einige Urfassungen herausgab, ging davon aus, dass Bruckners geringer Erfolg zu Lebzeiten auf die »Angriffe der Wiener judenliberalen Presse« zurückzuführen seien, wozu er auch den ersten Bearbeiter Ferdinand Löwe zählte. Doch ging diese Strategie nicht auf; viele Dirigenten fanden und finden die Urfassungen schlüssiger, wuchtiger, archaischer, ohne gleich völkische Ideen zu verfechten. Einen Glaubenskrieg gab es deswegen bei den Philharmonikern nicht. Einige Dirigenten, zu denen als einer der ersten Eugen Jochum zählte, folgten begeistert den nun endlich veröffentlichten Urfassungen, andere wie Hans Knappertsbusch blieben den etablierten Versionen treu – die Resultate waren in beiden Fällen hervorragend, wie insbesondere Knappertsbuschs Achte von 1951 belegt, deren nibelungenhaftes Blechpathos aber heute nicht mehr sehr viele Freunde finden dürfte.

Jochum und Karajan prägten das Bild Bruckners – und den Tonträgermarkt

Weitaus häufiger gastierte Jochum in Berlin, dem sowohl Furtwängler wie auch Karajan das Orchester gern anvertrauten. Seine philharmonische Karriere begann 1932 und endete 1981 jeweils mit der in seiner Zufut nicht sonderlich beliebten Sechsten Symphonie. Die ihm zugeschriebene Authentizität gründete sich zunächst auf eine regionale und religiöse Nähe: Der aus dem schwäbischen Babenhausen stammende Katholik verdankte seine musikalischen Urerlebnisse der Orgel, sein Sankt Florian war das Kloster Ottobeuren. Jochum führte Bruckners eigentüm-

liche Dynamik ganz auf jene Raumwirkung zurück, die dank »Hauptwerk«, »Fernwerk« und Registerwechsel eigentlich nur die Orgel erzeugen kann. Er reduzierte Accelerandi und Ritardandi auf ein Minimum, da für ihn Bruckners Musik aus der »ew'gen Ruh in Gott, dem Herrn« (Jochum) geboren war und am allerwenigsten mit Wagners blechgepanzelter Klangpracht und sensualistischer Erotik zu tun hatte. So bieten Jochums Deutungen eine Art Goldenen Schnitt, indem sie die spirituelle Tiefe mit einer klug durchdachten Ausgewogenheit aller musikalischen Parameter vereinen. Nicht zufällig erlangte sein Zyklus aus den 1960er-Jahren, zu dem die Berliner Philharmoniker die Erste, Vierte, Siebte, Achte und Neunte beisteuerten, einen geradezu legendären Status. Allerdings handelt es sich nicht, wie gelegentlich behauptet, um die erste Gesamtaufnahme in der Tonträgergeschichte – diese hatte 1953 Volkmar Andreae mit den Wiener Symphonikern vorgelegt.

Eugen Jochum gehörte zweifellos zu den prägenden Bruckner-Dirigenten der zweiten Jahrhunderthälfte. Er bildet zusammen mit Wilhelm Furtwängler, Sergiu Celibidache und Herbert von Karajan eine unsterbliche Quadriga. Die künstlerische Biografie dieser Vier ist denkbar eng mit den Berliner Philharmonikern verbunden. Karajan kam spät zu Bruckner, verdankte der Begegnung dann einen überaus wichtigen Schritt in der künstlerischen Entwicklung. Seine Gesamtaufnahme der Symphonien aus den Jahren 1975 bis 1981 – wie üblich ohne das Studienwerk f-Moll und die Nullte – ist bislang der einzige komplette Zyklus eines philharmonischen Chefdirigenten. Befreit von subjektiver Willkür, bot Karajan gleichwohl eine persönliche Lesart, erwachsen aus dem durchgehenden Großrhythmus der Werke und einer Klangflächenästhetik, wie sie nur ein dermaßen auf Homogenität eingeschworenes Orchester bewerkstelligen konnte. Diese scheinbar subjektlose »Sphärenharmonie« führte unvermeidlich zur Assoziation von »weltraumhafter Kälte« (Peter Uehling) – auch Karajan erschuf im Dialog mit Bruckner einen unverwechselbaren Raum.

Celibidache dirigierte Bruckner nur zweimal in Berlin – genug Stoff für eine unsterbliche Legende

Sergiu Celibidaches Weg zu Bruckner war ebenfalls lang. Unter den gut 160 Programmen, die er in der Nachkriegszeit mit den Philharmonikern gestaltete, fand sich nur einmal Bruckner, und zwar die Siebte Symphonie. Nach der Berufung Karajans zum Chefdirigenten verließ Celibidache die Stadt und kehrte erst 1992 wieder. Für dieses Ereignis, das im Konzerthaus am Gendarmenmarkt stattfand, wählte er abermals die Siebte Symphonie. In den dazwischen liegenden Jahren hatte Celibidache eine musikalische Phänomenologie entwickelt, deren praktische Resultate sowohl Verwunderung wie Euphorie auslösten. Berüchtigt sind seine Längen. So brauchte er in dem letzten Berliner Konzert für den Kopsatz der Siebten geschlagene 30 Minuten, während Karajan mit 20 auskam. Was vielen Hörern als bloße Mutwilligkeit oder gar Marotte erschien, hatte indes oft genug pragmatische Gründe, etwa die Notwendigkeit, besonders komplexe Stellen zu entzerren und jede Stimme erlebbar zu machen, was bei geringer, gedrungener Zeitdauer unmöglich ist.

Es ist der Raum der Musik selbst, ihrer nach den Gesetzen von Harmonie, Melodie und Rhythmus entstehenden Einheit, den uns Celibidache eröffnet. Und dieser Raum ist genauso wenig wie die anderen Räume im Hause Bruckner ein *Séparée*. Es gibt Verbindungstüren, wir können von dem einen in den anderen gelangen je nach Lust und Laune oder innerer Notwendigkeit. Auch Carl Schuricht, Joseph Keilberth und Günter Wand sind dort anzutreffen. Schuricht stammte aus einer Danziger Orgelbauerfamilie, seine polnische Mutter war Sängerin und Pianistin. Er stand über 40 Jahre lang häufig vor dem Philharmonischen Orchester, 1938 spielte er für die Polydor die Siebte Symphonie ein. Der gebürtige Badener Joseph Keilberth schenkte uns Aufnahmen der Sechsten und Neunten Symphonie, deren bezwingende Kraft und strömende Sanglichkeit ihresgleichen suchen. Günter Wand aus Wuppertal,

bei den Philharmonikern 1949 mit der *Romantischen* debütierend, hinterließ als testamentarisches Alterswerk diese Vierte sowie Aufnahmen der Symphonien Fünf, Sieben, Acht und Neun.

Die philharmonische Bruckner-Tradition um und nach der Jahrtausendwende

Mit dem Tod dieser Giganten endete die Berliner Bruckner-Tradition keineswegs. Claudio Abbado, Chefdirigent zwischen 1990 und 2002, hat zwar just in jenen Jahren mehrere Bruckner-Symphonien mit den Wiener Philharmonikern aufgenommen, doch schlugen auch seine Aufführungen der Symphonien Vier, Fünf, Sieben und Neun mit den Berlinern durchaus zu Buche. Allerdings wurden in der Philharmonie insgesamt nur fünf Bruckner-Programme zwischen 1972 und 1998 realisiert, während er auf Tourneen zwölf Konzerte mit Werken dieses Komponisten bestritt, darunter Auftritte in Japan und den Vereinigten Staaten. Ungleich intensiver widmete sich sein Nachfolger Simon Rattle diesem Repertoire. Zunächst Gustav Mahler entschieden bevorzugend, begann auch Rattles Weg zu Bruckner relativ spät, führte dann aber ab 2002 zu zwölf Berliner und 21 auswärtigen Veranstaltungen. Diskografisch ist diese Zusammenarbeit durch Aufnahmen der Vierten und einer viersätzigen Version der Neunten dokumentiert.

Von besonderem Stellenwert ist auch der Einsatz Daniel Barenboims, der von 1971 bis zur Jahrtausendwende über 40 Bruckner-Konzerte mit den Berliner Philharmonikern aufführte. Man kann Barenboim, der Furtwängler noch persönlich kennenlernte, als Mittler sehen zwischen der älteren, vom deutschen Kulturkreis bestimmten Generation und jenen Dirigenten, deren Namen für die Internationalisierung Bruckners stehen. Aus dieser Gruppe waren in Berlin am häufigsten Seiji Ozawa und Zubin Mehta zu erleben. Sie alle haben zur profunden, lebendigen Tradition eines

Orchesters beigetragen, das von sich behaupten darf, gemeinsam mit den Wiener und Leipziger Kollegen den bedeutendsten Beitrag zur Rezeption Anton Bruckners geleistet zu haben.

Volker Tarnow

1887, I, 31

Gratis!

Berliner Philharmonische Gesellschaft.

Montag, den 31. Januar 1887, Abends präcise 7½ Uhr

Im Saal der Philharmonie:

SERIE B,
VIERTES CONCERT

unter Leitung des

Herrn Professor Karl Klindworth

und unter Mitwirkung von

Fräulein Marie Soldat.

PROGRAMM.

- I. Sinfonie C-dur, genannt „Jupiter-Sinfonie“ W. A. Mozart.
1. Allegro vivace. — 2. Andante cantabile. — 3. Menuetto. — Allegro molto.
- II. Concert D-dur für die Violine, op. 77 Joh. Brahms.
1. Allegro non troppo. — 2. Adagio. — 3. Allegro giocoso, ma non troppo vivace.
(Violine: Fräulein Marie Soldat.)
- III. Siebente Sinfonie, E-dur A. Bruckner.
1. Allegro moderato. — 2. Adagio. — 3. Scherzo. Sehr schnell. — 4. Bewegt.

Während der Musik bleiben die Saalthüren geschlossen.

Donnerstag, den 10. Februar 1887: Serie A, Fünftes Concert der Königl. Akademie der Künste unter Leitung ihres Kapellmeisters Herrn Professor Jos. Joachim und unter solistischer Mitwirkung der Damen Frau Wilma Norman-Neruda, Frau Katharina Müller-Ronneburger und Fräulein Helene Wegener, sowie der Herren Carl Dierich und Franz Schwartz.

PROGRAMM: 1. Concert für Streichorchester G-dur . . . J. S. Bach. — 2. Violin-Concert A-moll . . . Viotti (Violine: Frau Norman-Neruda). — 3. Ouverture . . . Grädsner. — 4. a) Romanze G-dur . . . Beethoven und b) Präludium E-dur . . . J. S. Bach (Frau Norman-Neruda). — 5. Neunte Sinfonie . . . Beethoven (Solisten: Frau Müller-Ronneburger, Fräulein Helene Wegener, Herr Carl Dierich und Herr Franz Schwarz).

Programmbücher à 20 Pfennig.

Programmbücher à 20 Pfennig.



Die Foyers in den oberen Räumen sind für das geehrte Publikum geöffnet.

Verlag der Volks-Bücherei, Art.-Ges. in Berlin.

Programmzettel der Berliner
Erstaufführung von Bruckners Siebter
Symphonie am 31. Januar 1887
Programme sheet from the Berlin
premiere of Bruckner's Seventh
Symphony on 31 January 1887

Gymn. d. d. m. w. p. k. w. g. t. Wagner *Sinfonie No. 3 D. moll* 1. 3

miserioso.

Flauti *ob* *Clarinetto in B* *Sagotti* *Corni instr.* *Tronbi I. II. III.* *Tromba* *Fagotti*

Violin. I. *Violin. II.* *Viola* *Vcllo* *Basso*

MULTIPLICAZIONE DELLA NOTAZIONE

Beginn der
Symphonie Nr. 3
d-Moll von
Anton Bruckner
im Autografen
Beginning of
Symphony No. 3
in D minor by
Anton Bruckner
in the autograph
score

Bruckner in Berlin

A Philharmonic quadriga and other driving forces

Anton Bruckner always operated as his own PR manager, tirelessly trying to win over conductors and agents, publishers, friends and influential figures for performances or, at least, an advance against printing costs. When he finally realized that Vienna was a lost cause, he turned increasingly to Berlin. He had sent the score and orchestral parts of the Fourth Symphony to Benjamin Bilse in Berlin as early as 1876, but then he distanced himself from this "old, impractical" version and demanded the return of the music. Bilse, leader of the private ensemble that would in 1882 become the Berliner Philharmonisches Orchester, ignored Bruckner's request but didn't perform the work. Prospects seemed to improve when Felix Weingartner and Karl Muck took up the position of Kapellmeister at the Court Opera in 1891 and 1892, respectively, but their support did not bear fruit until later. As they left behind no recordings of Bruckner, their reputation is based on literary sources and, moreover, is quite ambivalent; Muck went down in history for his exhaustive revision of the original orchestration: Bruckner for him had to sound like Wagner. He also altered the compositional structure by reducing the 50 general pauses in the Third Symphony to three. Weingartner, on the other hand, in his popular book *The Symphony since Beethoven* expressed the damning praise that Bruckner's symphonies were

of genuine greatness, but the final movements contained only improvisatory piecework. Weingartner never conducted Bruckner at all in his numerous concerts with the Berliner Philharmoniker, and the omnipresent Muck only once conducted the Seventh Symphony (1901).

There are indications that Bruckner was primarily interested in the still new Philharmonisches Orchester when he looked towards Berlin, resting his hopes especially on Hermann Wolff, the ensemble's enterprising agent and guiding spirit. Wolff, who liked to play piano reductions of the symphonies, fatally engaged two conductors for the Philharmonic who had no Bruckner ambitions whatsoever. Franz Wüllner, who premiered *Das Rheingold* and *Die Walküre* against Wagner's wishes, felt obliged in his later years to perform the Fourth and Seventh Symphonies with the Gürzenich-Orchester in Cologne, while Hans von Bülow, conductor of the premieres of *Tristan und Isolde* and *Die Meistersinger von Nürnberg*, condemned with deliberate malice "the harmful demeanour" of Bruckner in a letter to Richard Strauss. It was also Bülow – not Mahler – who notoriously described Bruckner as "half genius, half idiot".

Bülow showered Bruckner with only scorn – but to no avail

By the time he was appointed permanent director of the Berliner Philharmonisches Orchester in 1887, Hans von Bülow was considered the foremost German conductor, and figures ranging from Strauss and Mahler to Nietzsche all sought his favour. Bruckner also must have seen in Bülow a kind of saviour. Edith Stargard-Wolff, Hermann Wolff's daughter, illustrated the high regard in which he was held in an anecdote too amusing not to relate here. She recalled an incident from her youth in Vienna when Bruckner prostrated himself before her four-year-old sis-

ter and exclaimed: "Dearest Miss, please ask Herr von Bülow to perform my symphony!" Little Lili evidently had little influence on the great man – Bülow could not be won over, and continued to shower scorn on Bruckner. Bülow therefore turned primarily to contemporaries such as Richard Strauss, Karl Klindworth, and Otto Leßmann, who treated the much-berated composer with courtesy. Bülow's tactic was unconvincing: Leßmann, one of his pupils, continued to write positive reviews; Strauss performed Bruckner several times with his Berlin Tonkünstler-Orchester; and Klindworth gave the first performance in Berlin of the Seventh Symphony in January 1887 roughly two years after the Leipzig premiere. It was the first performance of Bruckner by the Philharmonic Orchestra, founded five years earlier.

Bruckner was unable to attend that concert, but he was on hand when the orchestra and the Philharmonischer Chor performed the *Te Deum* in 1891. The event took place in May, which evidently played havoc with the 67-year-old bachelor's hormones. He fell head over heels in love with Ida Buhz, a maid at the Hotel Kaiserhof, around 20 years of age. As he regarded hotel work as unsuitable for the young lady, he found her a position at a Christian hospice. Berlin's better society, never averse to gossip, treated the affair as a tragicomic farce, but Bruckner was dead serious. When he returned to Berlin in 1894 for another performance of the *Te Deum*, he became engaged to Ida. The fiancée's father, a cobbler by trade, now entered the scene, and apparently some of Bruckner's acquaintances also tried to end the alleged misalliance. It is said to have been the wife of Karl Muck who saved him from an "ill-considered marriage". In truth, the relationship was thwarted mainly by denominational differences and Bruckner's fears of embarrassing himself with a cobbler's daughter in cultured Viennese circles. Thus ended the Berlin chapter in Anton Bruckner's life. In the history of music, however, it was just beginning.

Nikisch played under Bruckner in his youth – an association with historic consequences

Under Franz Wüllner and Hans von Bülow, the orchestra known today as the Berliner Philharmoniker had done nothing for Bruckner. Their successor, the Hungarian-born and Vienna-trained Arthur Nikisch – a dazzling, even flamboyant personality, to whose spellbinding power the entire musical world would soon succumb – more than made up for that. Nikisch had known Bruckner since his youth, and as an 18-year-old violinist had taken part in the Vienna premiere of the Second Symphony, conducted by the composer. In 1884, in the run-up to the Leipzig premiere of the Seventh Symphony, the conductor and the composer exchanged an intensive correspondence. Many instrumentation details and expression marks are likely to have been based on Nikisch's suggestions. As late as November 1921, at one of his last Berlin rehearsals – the programme included the Fourth Symphony, the *Romantic* – he claimed that all changes made had been "discussed and determined" together with Bruckner. But Nikisch didn't really care for detailed work and analysis. A "magician" surrounded by an aura of mystery, he confessed to being a predominantly intuitive conductor. "One asks me how I communicate my feelings to my musicians," he said. "I just do it without knowing how. When I conduct a composition, it is the exciting power of music that carries me away, and I follow no specific or fixed rules of interpretation." Nevertheless, there was said to exist a certain Nikisch style: very lyrical and Romantic, euphonious even at the limits of fortissimo, a tendency towards broad tempi, instrumental colours of the highest luminosity, and breathtaking dynamic build-ups in which listeners and musicians alike were transported – and the conductor himself not infrequently had to fight back tears.

Arthur Nikisch took up his post in Berlin – and, concurrently, in Leipzig with the Gewandhaus – in 1895. He reserved the right to conduct the first performances of the Bruckner Symphonies

Nos. 2, 4, 5, 8 and 9. The Third had been performed in 1893 under Hermann Levi, a Wagner conductor deeply respected by Bruckner, who, with Nikisch and Hans Richter, was among his most important supporters. As previously mentioned, the Seventh had already been performed by the Berliner Philharmoniker under Karl Klindworth in 1887. Berlin performances of the First and Sixth by Nikisch have not been documented. Other than Nikisch, few major conductors gave Bruckner a hearing: only Karl Muck (with the Seventh in 1901), Ernst Schuch (the Sixth in 1910) and Ferdinand Löwe (the Fourth in 1917 and Seventh in 1918). Felix Mottl, Bruckner's leading pupil, did not dare to approach Bruckner for 20 years following a devastating failure with the Fourth Symphony in Karlsruhe. In Berlin, musicians now forgotten such as Werner Wolff, the composer and son of Hermann Wolff and author of the book *Anton Bruckner: Rustic Genius*, conducted his works on several occasions. The largely unknown Franz Moißl even wrote music history in Berlin when, in 1925, he gave the first performance of the Study Symphony in F minor with the Philharmoniker, thus adding the German capital to Vienna and Leipzig in the list of world-premiere venues.

But some conductors whose stars would shine more brightly later on also distinguished themselves with Bruckner during that period: Oskar Fried (the Seventh, 1912), Hermann Scherchen (the Sixth, 1918) and Hermann Abendroth (the Third, 1921). By the time of Hans Richter's death in 1916, Nikisch stood unchallenged as Bruckner's most important champion, if not as the greatest conductor of his time. But in 1918, world-shattering events occurred not only on the western front in France but also on the orchestral front in Bernburger Strasse: a comparatively young man named Wilhelm Furtwängler presented Bruckner's Seventh Symphony in the old Philharmonie. His view of Bruckner, of "the divine in him and above him", was by no means new, corresponding to the common understanding of this composer as a mystic of monumental greatness. But Furtwängler was able to translate this con-

ception into music with almost unique authority, and he even remained faithful to it in his own works, as revealed by his grandiose Second Symphony in E minor in particular.

Furtwängler's spiritual proximity to Bruckner was unique – he also followed him as a composer

Wilhelm Furtwängler began his conducting career in Munich in 1906 with Bruckner's Ninth Symphony and he also wished for the work to be played in Vienna at the end of his last planned season in 1955. In all, he gave more than 160 performances of Bruckner's symphonies with the Berliner Philharmoniker, the Wiener Philharmoniker (Vienna Philharmonic) and several other ensembles. Statistics show the Fourth (51 performances) and Seventh (41) to have been his favourites, followed by the Eighth (30), Ninth (19) and Fifth (14). He programmed the Third only four times, the Sixth only twice, while the First and Second Symphonies did not figure in his repertoire. The live recordings of the Fifth (1942), Seventh (1951), Eighth (1949) and Ninth (1944) are regarded as exceptional documents of his work with the Berliner Philharmoniker. The intellectual and metaphysical space inhabited by this Bruckner belonged to Furtwängler alone, but his radical, soulful individualism was generally accepted to such an extent that many music lovers still regard him as the composer's ultimate interpreter.

As Furtwängler hated recordings – studio recordings in particular – most of his surviving performances come from radio broadcasts. He had little interest in technical innovations, which explains why the earliest Bruckner recordings from Berlin – the very first Bruckner recordings in history – were made not with him but with Oskar Fried and Jascha Horenstein. Fried, an intimate of Mahler, made his debut with the Berliner Philharmoniker in 1904 as composer of the oratorio *Das trunk'ne Lied* (The Drunken Song) and then frequently conducted it in contemporary

works. In 1912, he performed Bruckner's Seventh Symphony, which he later recorded with the Preussische Staatskapelle in 1924 in the still mechanical process using a large conical horn, which led to tremendous sound distortion. Jascha Horenstein, an occasional assistant to Furtwängler, shortly thereafter provided the Philharmoniker with the first electro-acoustic recording of the Seventh, considerably improved by the use of microphones. It was released on seven double-sided 78-rpm discs on the Polydor label in 1928. Horenstein and Fried were two outstanding representatives of the German-Jewish cultural symbiosis that also produced two early Brucknerians in Hermann Levi and Ferdinand Löwe as well as, more recently, such well-known conductors as Otto Klemperer and George Szell, who were dedicated to this supposedly most Catholic of composers and performed his works with the Berliner Philharmoniker before 1933 and again after 1945. Bruno Walter is missing from this list because, according to his own admission, he did not come to grips with the master of St. Florian until he was 50 and thus only performed his works during his American exile.

The reference to important Jewish Bruckner advocates – including Gustav Mahler, who conducted the Fourth, Fifth and Sixth, albeit not in Berlin – is perhaps not insignificant in view of the composer's ideologically distorted reception history. Bruckner was demonstrably no anti-Semite but was exploited by the Nazis for their own purposes. Robert Haas, who published some original versions between 1934 and 1944, assumed that Bruckner's limited success during his lifetime was due to "attacks by the Viennese Jewish liberal press", in which he included the music's first editor, Ferdinand Löwe. This strategy backfired. Many conductors found and still find the original versions more coherent, powerful and primal without also espousing nationalist ideas, and so there was no religious war for the Philharmoniker. Some conductors, Eugen Jochum among the first, enthusiastically followed Bruckner's only recently published original versions, while others

like Hans Knappertsbusch remained faithful to the entrenched edited versions. There were excellent results in both cases, as evidenced in particular by Knappertsbusch's Eighth from 1951, although his emotive, *Nibelungen*-like brass is no longer likely to find many friends today.

Jochum and Karajan shaped the image of Bruckner – and the recording market

Jochum was a far more frequent guest than Knappertsbusch in Berlin, where both Furtwängler and Karajan gladly entrusted their orchestra to him. His association with the Philharmoniker began in 1932 and ended in 1981, on both occasions with the Sixth Symphony, which was not especially popular among his fellow conductors. The authenticity ascribed to Jochum as a Brucknerian was initially based on regional and religious propinquity. Born in Babenhausen in Bavaria, and, like Bruckner, a Roman Catholic, he also owed his earliest musical experiences to the organ – what St. Florian was to Bruckner, Ottobeuren Abbey was to Jochum. He attributed the composer's idiosyncratic dynamics entirely to that spatial effect which, thanks to "main" and "echo" divisions and register changes, only an organ can produce. He was a proponent of reducing accelerandi and ritardandi to a minimum, because he believed that Bruckner's music developed out of "an eternal rest in God the Lord" and had little or nothing to do with Wagner's brass-heavy sound and sensuous eroticism. Jochum's interpretations offer a kind of golden mean by uniting spiritual depth with an astutely thought-out balance in all musical parameters. It was no accident that his cycle from the 1960s, to which the Berliner Philharmoniker contributed the First, Fourth, Seventh, Eighth and Ninth, has achieved almost legendary status. It was not, however, the first complete recording of the symphonies, as occasionally claimed – that was produced in 1953 by Volkmar Andreae with the Wiener Symphoniker.

Eugen Jochum undoubtedly ranks among the influential Bruckner conductors of the second half of the century. Together with Wilhelm Furtwängler, Sergiu Celibidache and Herbert von Karajan, he formed an immortal quadriga, and the artistic life of this foursome was intimately connected with the Berliner Philharmoniker. Karajan came late to Bruckner but then owed an extremely important step in his artistic development to the encounter. His complete recording of the symphonies made between 1975 and 1981 – as is customary, without the Study Symphony in F minor or “No. 0” – is the only complete cycle by a principal conductor of the Philharmoniker to date. Free from subjective wilfulness, Karajan nonetheless offered a personal interpretation, developed out of the works' long-term rhythm and an orchestral aesthetic that only such dedication to homogeneity could achieve. This seemingly non-subjective “harmony of the spheres” inevitably led to an association with the “coldness of outer space” (Peter Uehling). Karajan, too, created a unique space in his dialogue with Bruckner.

Celibidache only conducted Bruckner twice in Berlin – enough for an immortal legend

Sergiu Celibidache's pathway to Bruckner was also long. Among the more than 160 programmes he devised in the postwar period with the Philharmoniker, only one included Bruckner, the Seventh Symphony. Following Karajan's appointment as chief conductor, Celibidache left the city and did not return until 1992. For that occasion, which took place at the Konzerthaus on the Gendarmenmarkt, he again chose the Seventh. In the intervening years, Celibidache had developed a musical phenomenology whose practical results elicited both astonishment and euphoria. The length of his Bruckner performances became notorious. For example, in the latter Berlin concert, he needed a full 30 minutes for the opening movement of the Seventh, while Karajan man-

aged with only 20. What seemed like mere wantonness or even caprice to many listeners, however, often enough had pragmatic reasons, such as the need to disentangle particularly complex passages and make every instrumental line perceptible, something impossible in a shorter, more compressed span of time.

It is the space of the music itself, its unity created according to the laws of harmony, melody and rhythm, that Celibidache opens up to us. And this space is no more a private room than any of the other spaces in Bruckner's house. There are connecting doors, and we can pass from one to the other according to our mood or inner necessity. Carl Schuricht, Joseph Keilberth and Günter Wand are also to be found there. Schuricht came from a Danzig family of organ builders, and his Polish mother was a singer and pianist. For over 40 years, he often conducted the Philharmoniker, and in 1938 he recorded the Seventh Symphony for Polydor. Born in Karlsruhe, Joseph Keilberth gave us recordings of the Sixth and Ninth Symphonies whose compelling power and flowing cantabile are unparalleled. Günter Wand from Wuppertal, who made his Philharmoniker debut in 1949 with the *Romantic*, left his recording of this Fourth Symphony with the Berlin orchestra as part of a testament that also includes Nos. 5, 7, 8 and 9.

The Philharmoniker's Bruckner tradition around and after the millennium

By no means did the Berlin Bruckner tradition end with the deaths of these giants. Although Claudio Abbado, chief conductor between 1990 and 2002, recorded a handful of Bruckner symphonies in those years only with the Vienna Philharmonic, his performances of Nos. 4, 5, 7 and 9 with the Berliner Philharmoniker were also memorable. Only five Bruckner programmes were performed in the Philharmonie between 1972 and 1998, but on tour Abbado presented twelve concerts with works by the composer,

including appearances in Japan and the US. His successor Simon Rattle devoted himself much more intensively to this repertoire although his approach to Bruckner also began relatively late; initially, Rattle showed a decided preference for Mahler. However, from 2002 onwards, he conducted twelve Bruckner performances in Berlin and 21 abroad. In his discography, Sir Simon's Bruckner collaboration with the Berliner Philharmoniker is documented by recordings of the Fourth and a four-movement completion of the Ninth.

Daniel Barenboim's commitment is also of particular importance: from 1971 to the turn of the millennium, he performed over 40 Bruckner concerts with the Berliner Philharmoniker. Barenboim, who knew Furtwängler personally, can be seen as a mediator between the older generation, shaped by German culture, and the conductors representing the internationalization of Bruckner. Of this group, Seiji Ozawa and Zubin Mehta have been heard most frequently in Berlin. All of them have contributed to the profound, living tradition of an orchestra which, together with its colleagues in Vienna and Leipzig, can claim to have made the most significant contribution to the reception of Anton Bruckner.

Volker Tarnow
Translation: Innes Wilson





Christian Thielemann

Von Wien in die Welt

Die Dirigenten dieser Edition

Bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint die Musik Anton Bruckners eine Domäne von Dirigenten aus Deutschland und Österreich oder doch aus dem mitteleuropäischen Raum gewesen zu sein. So markiert das Verhältnis zu Bruckner innerhalb der klassisch-romantischen Symphonik die auffälligste Differenz im Repertoire von Wilhelm Furtwängler und Herbert von Karajan auf der einen und ihren Antipoden, dem Italiener Arturo Toscanini und dem Amerikaner Leonard Bernstein, auf der anderen Seite: Während für Furtwängler wie Karajan der Komponist im Zentrum der künstlerischen Arbeit stand, dirigierte Toscanini in seiner langen Karriere lediglich vier Konzertprogramme mit dessen Musik. Und Bernstein beschränkte sich, mit der Ausnahme weniger Aufführungen der Sechsten, auf Bruckners Neunte Symphonie, die ihm vermutlich vor allem wegen ihrer Nähe zu Gustav Mahlers Tonsprache am Herzen lag. Dieser Zusammenhang von Interpretenherkunft und Entstehungsort der Werke hat sich mittlerweile aufgelöst, wie die vorliegende Kollektion der Berliner Philharmoniker eindrucksvoll beweist: Die Dirigenten dieser Aufnahmen stammen, in der Reihenfolge der von ihnen geleiteten neun Symphonien, aus Japan (Seiji Ozawa), Estland (Paavo Järvi), Schweden (Herbert Blomstedt), Holland (Bernard Haitink), Lettland (Mariss Jansons), Deutschland (Christian Thielemann), Indien (Zubin Mehta) und Großbritannien (Sir Simon Rattle). Wenn man bedenkt, dass Blomstedt und Järvi prägende Jugend-

und Studienjahre in den USA verbrachten, ergibt sich eine Weltkarte der Bruckner-Expertise, die von Nordamerika über West-, Nord- und Osteuropa bis in den fernen Osten Asiens reicht.

Und doch war die Annäherung an Bruckners symphonischen Kosmos für jeden dieser Dirigenten mit Lehrjahren in den Zentren der europäischen Musiktradition verbunden. Für alle gilt, dass kein Weg zu Bruckner an der Stadt Wien vorbeiführt: Hier haben Zubin Mehta und Mariss Jansons beim legendären Dirigentenlehrer und Schönberg-Schüler Hans Swarowsky studiert, hier hat, Jahrzehnte später, Seiji Ozawa als Musikdirektor der Staatsoper gewirkt. Alle verbindet eine intensive Arbeitsbeziehung auch mit den Wiener Philharmonikern, die mehrere Symphonien Bruckners als Uraufführungsorchester aus der Taufe gehoben haben. Von zentraler Bedeutung sind zudem die Berliner Philharmoniker und ihr legendärer Chefdirigent Herbert von Karajan. Als Mehta, Ozawa und Haitink in den 1960er-Jahren zum ersten Mal mit dem Orchester auftraten, gehörten zu dessen Mitgliedern zahlreiche Musiker, die noch stark von Wilhelm Furtwängler geprägt worden waren. Karajan war für Mehta, Ozawa, Haitink, Jansons und Rattle Vorbild, Lehrer, Mentor oder – etwa, indem er sie zu Gastdirigenten bei den Philharmonikern einlud – Förderer. Auch Christian Thielemann hat als ganz junger Mann die Ära Karajan als Assistent und Mitglied der Karajan-Akademie unmittelbar miterlebt. Das Anknüpfen an und die Weiterentwicklung von Traditionen verlief zudem über die Arbeit mit den großen europäischen und nordamerikanischen Klangkörpern, denen die hier versammelten Dirigenten in Führungspositionen verbunden waren oder sind: Das Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam, das unter der Leitung von Bernard Haitink wie später Mariss Jansons Blütezeiten erlebte; die heute von Christian Thielemann angeführte Staatskapelle Dresden, zu deren früheren Chefdirigenten Herbert Blomstedt und wiederum Bernard Haitink gehören. Alle acht Musiker haben als künstlerische Leiter wichtiger Orchester der Musikstädte Leipzig, München, London, Paris oder an der amerikanischen West- und Ostküste gewirkt. Dass die Tradition auch an die folgenden Generationen weitergegeben wird,

verdeutlicht der inzwischen auch als Bruckner-Dirigent gefeierte Jansons-Schüler Andris Nelsons als Leiter des Gewandhausorchesters Leipzig sowie des Boston Symphony Orchestra. Zählte in Leipzig Herbert Blomstedt zu seinen Vorgängern, so gehörte in Boston Seiji Ozawa zu ihnen.

Fast alle Dirigenten dieser Edition haben mit den Philharmonikern mehrfach in Berlin wie auf Tourneen Symphonien Bruckners interpretiert. Mariss Jansons und Paavo Järvi, die mit den hier dokumentierten Aufführungen ihr philharmonisches Bruckner-Debüt feierten, hatten zuvor mit anderen Orchestern reichhaltige Erfahrungen mit dessen Musik gemacht.

Seiji Ozawa

Symphonie Nr. 1

Die erste Symphonie, die unter den ins offizielle Verzeichnis aufgenommenen Gattungsbeiträgen sicherlich am wenigsten geläufig ist, liegt in den Händen von Seiji Ozawa. Seit mehr als einem halben Jahrhundert verbindet den japanischen Dirigenten eine künstlerische Partnerschaft mit den Berliner Philharmonikern. Egal, welchen Posten er bekleidete, für ein Gastspiel in Berlin hatte er stets Zeit. Und wann immer Ozawa ans Pult des Orchesters trat – und das tat er oft, häufig zweimal pro Konzertsaison – gab es Klassisch-Romantisches, häufig mit einer Prise Moderne gewürzt. Das Berliner Publikum machte er im Laufe der Jahre zudem mit Werken seiner japanischen Landsleute bekannt. Mit dem Boston Symphony Orchestra hat Ozawa fast alle Symphonien Bruckners aufgeführt und seine Deutungen auch bei den Wiener und den Berliner Philharmonikern mehrfach vorgestellt. In seiner Diskografie findet man unter anderem eine Aufnahme der Siebten mit dem japanischen Saito Kinen Orchestra.

Ozawa gehört zu den ersten Musikern aus dem fernen Osten, denen eine Weltkarriere in der Klassikszene gelang. Es ist daher vielleicht kein Zufall, dass er sich in seiner künstlerischen Tätigkeit,

nach Lehrjahren bei Herbert von Karajan und Leonard Bernstein, zunächst stark auf die USA und Kanada konzentrierte; eine ebenfalls vergleichsweise junge Musiknation, deren Orchesterleben bis zum Zweiten Weltkrieg von europäischen Dirigenten dominiert worden war. Nach Stationen in Toronto und San Francisco begründete er seit 1973 mit dem Boston Symphony Orchestra eine Ära, die fast drei Jahrzehnte währte und deren reichen Ertrag unter anderem eine gefeierte Gesamteinspielung von Gustav Mahlers Symphonien bezeugt. Auch aufgrund seines Wunsches, sich wieder verstärkt der Interpretation des Opernrepertoires zu widmen, wechselte Ozawa 2002 für acht Jahre als Musikdirektor an die Wiener Staatsoper. Die anschließende Rückkehr nach Japan war die eines »unverlorenen« Sohnes, standen doch in Ozawas künstlerischem Leben Heimatverbundenheit und Neugier auf die Ferne in einem glücklichen Verhältnis. In Japan, das immer Mittelpunkt seines Privatlebens geblieben war, ging aus Gedenkkonzerten für Hideo Saito das von Ozawa mitgegründete Saito Kinen Orchestra hervor; das seit 1992 jährlich veranstaltete Festival trägt mittlerweile Ozawas Namen. Hideo Saito, der wesentlich dazu beitrug, die westliche klassische Musik in Japan zu etablieren, war als Cellist und Dirigent viele Jahre mit dem ersten professionellen Klangkörper Japans, dem New Symphony Orchestra verbunden. Es trägt heute als eines der renommiertesten asiatischen Ensembles den Namen NHK Symphony Orchestra. Chefdirigent ist seit 2015 Paavo Järvi.

Paavo Järvi

Symphonie Nr. 2

Wenige Orchesterleiter der mittleren Generation haben sich das symphonische Repertoire von der Klassik bis zur Moderne so souverän und lückenlos zu eigen gemacht wie Paavo Järvi, der aus einer Musikerfamilie stammt – auch sein Vater Neeme und sein Bruder Kristjan sind geachtete Dirigenten. Oft hat er erzählt, dass musika-

lische Meisterwerke und die Möglichkeiten ihrer Interpretation bereits in seiner Kindheit zentrales Thema von Tischgesprächen waren. Charakteristisch für Järvis künstlerische Arbeit mit jenen Orchestern, denen er als Chefdirigent vorsteht, ist die ausdauernde Beschäftigung mit einzelnen Komponisten, die immer wieder zu Gesamtaufführungen und -einspielungen von deren symphonischem Werk führt: Einen wegen seiner Eleganz und Originalität enthusiastisch aufgenommenen Beethoven-Zyklus erarbeitete er, wie die Symphonien von Schumann und Brahms, mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, die Symphonien von Sibelius mit dem Orchestre de Paris und Mahlers und Nielsens sämtliche Gattungsbeiträge mit dem hr-Sinfonieorchester, dessen Chefdirigent Järvi zwischen 2006 und 2013 war. Mit diesem in Frankfurt ansässigen Orchester, dessen »Conductor Laureate« er heute ist, erarbeitet Järvi auch einen mittlerweile nahezu abgeschlossenen Bruckner-Zyklus.

Bei den Berliner Philharmonikern hat der Künstler bereits im Jahr 2000 debütiert, seit einiger Zeit ist er in jeder Saison mit mindestens einem Programm zu Gast. Ein Höhepunkt der gemeinsamen Arbeit war 2018 das Europakonzert in Bayreuth. Gegenwärtig bekleidet Paavo Järvi die Position des Chefdirigenten beim NHK Symphony Orchestra und bei der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, zusätzlich steht er seit Beginn der Spielzeit 2019/2020 dem Tonhalle-Orchester Zürich als künstlerischer Leiter vor.

Herbert Blomstedt

Symphonie Nr. 3

Wie Paavo Järvi ist auch Herbert Blomstedt feste Engagements ausschließlich mit Sinfonieorchestern eingegangen. Auch im mittlerweile zehnten Lebensjahrzehnt zeichnet Blomstedt eine so staunens- wie bewundernswerte Wachheit und Konzentration aus, und das umfasst auch die Neugier auf neues Repertoire.

So hat er mit den Berliner Philharmonikern 2019 die Zweite Symphonie seines schwedischen Landsmanns Wilhelm Stenhammar aufgeführt, die er selbst erst wenige Jahre zuvor in sein Repertoire aufgenommen hatte.

Zu Bruckner gibt es verschiedene Wege, Blomstedts Weg führte weniger über Wagner als über die Polyfonie der Barockzeit und die Wiener Klassik. Als in Amerika geborener Sohn einer schwedischen Pastorenfamilie, war Blomstedt früh mit der für Bruckner so wichtigen alten Kirchenmusik vertraut, und an der Schola Cantorum in Basel studierte er später Renaissance- und Barockmusik. Die Weite seines geistigen Horizonts zeigt sich darin, dass er sich, neben seiner Ausbildung zum Dirigenten an der Juilliard School of Music in New York, in Darmstadt intensiv mit zeitgenössischer Musik beschäftigte. Die Karriere Blomstedts, zu dessen wichtigen Mentoren Igor Markevitch und Leonard Bernstein gehörten, führte auf Chefpositionen in Skandinavien, San Francisco sowie zu zwei der traditionsreichsten ostdeutschen Orchester: zur Staatskapelle Dresden und zum Gewandhausorchester Leipzig, dessen Kapellmeister er zwischen 1998 und 2005 war. Mit den Leipzigern interpretierte Blomstedt anlässlich seines 90. Geburtstags Bruckners Siebte, zudem haben Dirigent und Orchester vor einigen Jahren eine Gesamteinspielung der Symphonien des Komponisten herausgebracht. Blomstedt, Ehrendirigent seiner früheren Orchester in San Francisco, Leipzig, Kopenhagen, Stockholm und Dresden, debütierte 1976 bei den Berliner Philharmonikern, seit Beginn des 21. Jahrhunderts intensivierte sich die Zusammenarbeit mit dem Orchester spürbar. Neben den Symphonien Bruckners hat Blomstedt in philharmonischen Konzerten der letzten Jahre auch Werke von Carl Nielsen und Paul Hindemith sowie Beethovens Missa solemnis dirigiert.

Bernard Haitink

Symphonien Nr. 4 und Nr. 5

Herbert Blomstedt und Bernard Haitink sind nahezu gleich alt; und im Habitus beider Künstler verbinden sich Bescheidenheit und Uneitelkeit mit der bedingungslosen Konzentration auf die Tiefenstrukturen der von ihnen interpretierten Werke. Die Bodenständigkeit Haitinks, der in dieser Bruckner-Kollektion die Symphonien Nr. 4 und Nr. 5 dirigiert, zeigt sich darin, dass der zunächst zum Geiger ausgebildete Niederländer selbst Erfahrungen als Orchestermusiker sammelte und seinen Durchbruch zur Weltkarriere in seinem Heimatland bedachtsam und geduldig vorbereitete. Bereits 1955 übernahm er die Position des Zweiten Dirigenten beim Niederländischen Radioorchester, sechs Jahre später wurde ihm die Leitung des Concertgebouw Orchestra in seiner Geburtsstadt Amsterdam übertragen. Als Chefdirigent – zunächst an der Seite von Eugen Jochum, ab 1964 dann in Alleinverantwortung – hat Haitink ein besonders eindrucksvolles, 27 Jahre währendes Kapitel in der ruhmreichen Geschichte des Orchesters geprägt. Hatte Haitinks Aufmerksamkeit zu Beginn hauptsächlich dem symphonischen Repertoire gegolten, dem er sich in späteren Jahren wieder ausschließlich zuwenden sollte, so ist er besonders in Großbritannien auch als Operndirigent hervorgetreten. So leitete er sowohl das Glyndebourne Festival wie auch das Royal Opera House Covent Garden jeweils für ein gutes Jahrzehnt.

Haitinks ungewöhnlich intensive Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern begann 1964 mit Klavierkonzerten Beethovens und reicht bis zu einem Auftritt im Mai des Jahres 2019. Wenig später verkündete der Dirigent das bevorstehende Ende seiner Karriere. Dass in seinem letzten philharmonischen Konzert mit der Siebten ein Werk Bruckners auf dem Programm stand, erscheint folgerichtig, hatten sich Dirigent und Orchester doch immer wieder gemeinsam diesem Komponisten gewidmet. Seit Herbert von Karajan ist Haitink neben Daniel Barenboim der einzige Dirigent, der mit den Philharmonikern alle Symphonien

Bruckners von der Dritten bis zur Neunten aufgeführt hat. Daneben hat er mit dem Orchester die Symphonien von Brahms und dessen *Deutsches Requiem* sowie zentrale Werke von Beethoven, Schostakowitsch und Bartók interpretiert und zudem alle Symphonien von Gustav Mahler dirigiert. Bernard Haitink wurde 2004 in den Kreis der Ehrenmitglieder der Berliner Philharmoniker berufen; eine Auszeichnung, die inzwischen auch Mariss Jansons zuteilwurde.

Mariss Jansons

Symphonie Nr. 6

Die Verbundenheit Jansons' mit dem Orchester reicht zurück bis ins Jahr 1971, als der junge Musiker als Preisträger aus dem Dirigentenwettbewerb der Berliner Herbert-von-Karajan-Stiftung hervorgegangen war. Er wird für seine akribische Probenarbeit bewundert, den natürlichen Fluss seiner Interpretationen und für seine Fähigkeit, den Gehalt von Musik in bildhaften Beschreibungen zu veranschaulichen. Mit den Philharmonikern hat er bei Auftritten in der Philharmonie, bei Gastspielen sowie bei Waldbühnen- und Europakonzerten ein breites Repertoire erarbeitet, das von Joseph Haydn bis zu Henri Dutilleux reicht.

Für den aus einer Musikerfamilie stammenden Dirigenten, der in Leningrad (dem heutigen St. Petersburg) und Wien ausgebildet wurde, sind lange Amtszeiten bei den von ihm geleiteten Orchestern charakteristisch: Nach 20 Jahren beim philharmonischen Orchester in Oslo und Stationen in London und Pittsburgh ist er seit 2003 Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Zwischen 2004 und 2015 hatte er zusätzlich dieselbe Position beim Royal Concertgebouw Orchestra inne und wurde mit beiden Klangkörpern in eine von internationalen Kritikern ermittelte Top-Ten-Liste gewählt. Mit verschiedenen Orchestern hat Jansons sämtliche Symphonien Schostakowitschs eingespielt und in München alle Symphonien Beethovens in

Kombination mit zeitgenössischen Werken aufgenommen sowie die meisten Gattungsbeiträge Bruckners.

Christian Thielemann

Symphonie Nr. 7

Die Annalen der Berliner Philharmoniker verzeichnen, dass Christian Thielemann bei einer Aufführung von Bachs *Zweitem Brandenburgischen Konzert* im Jahr 1980 unter der Leitung Herbert von Karajans den Cembalopart übernahm. Anschließend erklang bei diesem Reisekonzert im Münchner Herkulessaal Bruckners Siebte Symphonie – dasselbe Werk, das Thielemann nun in der vorliegenden Gesamteinspielung dirigiert. Das ist ein Zufall, aber doch ein aussagekräftiger. Christian Thielemann gehört zu den jüngsten Orchesterleitern, die Karajans Ära selbst unmittelbar erlebten und sogar, als Assistent des Chefdirigenten und Bratschist in der Karajan-Akademie, für einige Jahre als Mitgestalter begleiteten. Sein Debüt am Pult der Berliner Philharmoniker folgte 1999, als er bereits selbst in der Hauptstadt Führungsverantwortung übernommen hatte – als Generalmusikdirektor der Deutschen Oper. Zuvor hatte seine Laufbahn den gebürtigen Berliner nach Düsseldorf und Nürnberg geführt, wo er zum damals jüngsten Generalmusikdirektor Deutschlands ernannt worden war. Seinem Engagement bei den Münchner Philharmonikern, mit denen er der einflussreichen Bruckner-Exegese seines Vor-Vorgängers Sergiu Celibidache eine ganz eigene Sichtweise gegenüberstellte, folgte die Berufung an die Staatskapelle Dresden, dem von Richard Wagner als »Wunderharfe« gerühmten Klangkörper. Mit seiner Kapelle tritt Thielemann in Symphoniekonzerten in Dresden und auf internationalen Tourneen, in der Oper sowie bei den Salzburger Osterfestspielen auf, deren künstlerischer Leiter er seit 2013 ist. Eine singuläre Stellung nimmt Thielemann bei den Bayreuther Festspielen ein, bei denen er seit 2015 die eigens für ihn eingerichtete Po-

sition des Musikdirektors bekleidet. Seit dem Jahr 2000 hat Thielemann alle zehn dort aufgeführten Opern Wagners dirigiert, darunter Neuproduktionen vom *Ring des Nibelungen* und von *Tristan und Isolde*.

Neben der hier dokumentierten Siebten hat der Dirigent mit den Berliner Philharmonikern auch die Bruckner-Symphonien Vier, Fünf und Acht sowie dessen f-Moll-Messe aufgeführt. Dass die sakrale Dimension von Bruckners Musik für Thielemann zentral ist, verdeutlicht auch ein aktuelles Projekt des Dirigenten: Bis ins Jahr 2024, in dem sich der Geburtstag des Komponisten zum 200. Mal jährt, wird er mit den Wiener Philharmonikern alle neun Symphonien in bedeutenden europäischen Kathedralen aufführen.

Zubin Mehta

Symphonie Nr. 8

Von allen hier versammelten Dirigenten leitete Zubin Mehta mit knappem Vorsprung als Erster ein Konzert der Berliner Philharmoniker. Das Programm vom September 1961 mit Werken von Gottfried von Einem, Robert Schumann und Gustav Mahler wiederholte er anlässlich des 50. Jahrestags seines Debüts. Mehta, der Sohn eines indischen Geigenvirtuosen, begann im Alter von 18 Jahren in Wien – wie eingangs schon erwähnt – ein Dirigierstudium bei Hans Swarowsky, zu dessen Schülern neben Mehta und Jansons u. a. auch Claudio Abbado, Giuseppe Sinopoli sowie Iván und Adam Fischer gehörten. Mit den Philharmonikern führte Mehta neben der Vierten, Siebten und Achten auch Bruckners Neunte Symphonie auf, deren bestürzend modernen Ausdrucksgehalt er in einem Konzert des Jahres 1971 betonte, indem er dem Werk eine Komposition zum Gedenken an die Hiroshima-Opfer von Krzysztof Penderecki gegenüberstellte. Die hier dokumentierte unvergessliche Aufführung der Achten von 2012 war die erste gemeinsame Deutung des Stücks mit den Philharmonikern. Es wurde auch für die Asientournee des Dirigenten mit dem Orchester im November 2019 aufs Programm

gesetzt. Zu den zahlreichen Höhepunkten der Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern in den letzten Jahren gehört die gemeinsame Aufführung von Verdis *Otello* bei den Osterfestspielen in Baden-Baden sowie, konzertant, in Berlin.

Unter Mehtas leitenden Tätigkeiten kommt neben seiner Arbeit als Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper in München besonders zwei langjährigen Amtszeiten eine besondere Bedeutung zu: beim Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, dessen Chefdirigent er zwischen 1985 und 2017 war, und beim Israel Philharmonic Orchestra, bei dem er die Position des Musikdirektors 1977 übernahm und 2019, zum 50. Jubiläum seines Debüts beim Orchester, niederlegte. Auch in den USA ging Zubin Mehta langjährige künstlerische Partnerschaften ein: Von 1962 bis 1978 leitete er das Los Angeles Philharmonic, von 1978 bis 1991 das New York Philharmonic.

Sir Simon Rattle

Symphonie Nr. 9

Alle Aufnahmen dieser Gesamteinspielung sind in der Zeit entstanden, als Sir Simon Rattle Chefdirigent der Berliner Philharmoniker war. Sinnfällig daher, dass er mit seiner Interpretation von Bruckners letzter Symphonie das Wort ergreift. Anders als bei den Komponisten Beethoven, Brahms, Schumann, Mahler und Sibelius, von denen Rattle in seiner Amtszeit als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker jeweils Zyklen mit allen Symphonien dirigierte, hat er im Hinblick auf das Schaffen Anton Bruckners keinen enzyklopädischen Ehrgeiz erkennen lassen und sich auf Interpretationen von dessen Gattungsbeiträgen Vier, Sieben, Acht und Neun beschränkt. Es sind dies auch die Werke, die man in Sir Simons Diskografie mit verschiedenen Orchestern findet: Die Siebte mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra, das er in einer 18-jährigen gemeinsamen Ära an die Weltspitze führte, die Achte mit dem Australian World Orchestra, die Vierte

und Neunte mit den Berliner Philharmonikern. Unvergessen wird allen Beteiligten ein Konzert zum Gedenken an seinen Vorgänger Claudio Abbado bleiben, in dem Rattle Bruckners Siebte dirigierte. So bildet auch die Beschäftigung mit diesem Komponisten eine Konstante in Sir Simons Amtszeit.

Besondere Bedeutung kommt dabei der unvollendeten letzten Symphonie zu. Bereits im Oktober 2002, wenige Monate nach seiner Inauguration, hatte Rattle die Neunte aufs Programm gesetzt. Später gehörte sie zum musikalischen Reisegepäck mehrerer Tourneen in Europa und Asien; und in einem seiner letzten Konzerte als Chefdirigent, als viele Fäden der gemeinsamen Arbeit wieder aufgenommen wurden, erklang die Symphonie erneut. Dabei ergab sich der seltene Umstand, dass sich in den Jahren der Auseinandersetzung mit einem Werk nicht nur die Interpretation, sondern auch das Stück selbst »weiterentwickelt« hatte, da Rattle nun, wie bereits 2012, Bruckners um die Rekonstruktion des Finales ergänztes Abschiedswerk vorstellte. In diesem hat der Komponist nach Ansicht des Dirigenten die Türen zur Zukunftsmusik weit aufgestoßen. Rattle, der in früheren Aufführungen der dreisätzigen Fassung der Komposition stets Werke der klassischen Moderne gegenübergestellt hatte, hebt so das Unabgeholte und Avantgardistische von Bruckners Musik hervor; ganz im Sinne seiner philharmonischen Ära, in der er und das Orchester immer nach der Verbindung von Traditionsbewusstsein und Innovationsbereitschaft strebten.

Benedikt von Bernstorff





Sir Simon Rattle

From Vienna into the World

The Conductors of this Edition

Well into the first half of the 20th century, Anton Bruckner's music seems to have been the domain of conductors from Germany and Austria – or, more broadly, the central European region. The relationship with Bruckner, in contrast to their cultivation of other Classical-Romantic symphonic composers, marks the most conspicuous difference between the repertoires of Wilhelm Furtwängler and Herbert von Karajan, on the one hand, and their antipodes, the Italian Arturo Toscanini and the American Leonard Bernstein, on the other. Whereas the composer was central to Furtwängler's and Karajan's artistic activities, Toscanini conducted only four concert programmes containing Bruckner's music over the course of his long career, while Bernstein – with the exception of a few performances of the Sixth – confined himself to the Ninth, which presumably endeared itself to him chiefly because its musical language is closest to Gustav Mahler's. This correlation between the provenance of interpreters and the works they perform has meanwhile ceased to have much significance, as the Berliner Philharmoniker's present collection clearly attests: the conductors of these recordings – in order of the symphonies they perform – come from Japan (Seiji Ozawa), Estonia (Paavo Järvi), Sweden (Herbert Blomstedt), the Netherlands (Bernard Haitink), Latvia (Mariss Jansons), Germany (Christian Thielemann), India (Zubin Mehta) and England (Sir Simon Rattle). Considering that Blomstedt and Järvi spent their formative years

of youth and study in the USA, the world map of Bruckner expertise represented here stretches from North America across Western, Northern and Eastern Europe to the Far East of Asia. And yet the approaches of each of these conductors to Bruckner's symphonic cosmos are inseparable from their years of apprenticeship in the centres of the European musical tradition. Each one realized that all roads to Bruckner lead through the city of Vienna: Zubin Mehta and Mariss Jansons studied there with the legendary conducting teacher and Schoenberg pupil Hans Swarowsky; decades later, Seiji Ozawa served as music director of the Vienna State Opera. Every one of them enjoys an intimate working relationship with the Vienna Philharmonic, the orchestra that gave the premiere of many of Bruckner's symphonies. Also of central importance are the Berliner Philharmoniker and its legendary principal conductor Herbert von Karajan, and when Mehta, Ozawa and Haitink first appeared with the orchestra in the 1960s, its roster still included many musicians who had been strongly influenced by Wilhelm Furtwängler. Karajan was a model, teacher and mentor for Mehta, Ozawa, Haitink, Jansons and Rattle – and a sort of champion when he invited them to be guest conductors. Christian Thielemann also directly experienced the Karajan era as a very young man, as the maestro's assistant and as a member of the Karajan Academy. The link with and further development of the tradition was also carried on by the other great European and North American ensembles led by the conductors featured here: the Royal Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, which flourished under Haitink and, later, Jansons; the Dresden Staatskapelle, currently directed by Thielemann, whose former chief conductors include Herbert Blomstedt and, once again, Haitink. All eight musicians have served as artistic director of major orchestras in the musical capitals Leipzig, Munich, London, Paris and cities in North America. The tradition is also being handed down to subsequent generations, as evidenced by the Jansons pupil Andris Nelsons, a celebrated Bruckner conductor who leads the Leipzig Gewandhaus and

Boston Symphony orchestras. Nelsons's predecessors in Leipzig include Blomstedt, in Boston, Ozawa.

Nearly all the conductors in this edition have interpreted Bruckner's symphonies with the Philharmoniker several times in Berlin and on tour. Mariss Jansons and Paavo Järvi, whose performances documented here marked their Philharmoniker debut in Bruckner, had previously amassed abundant experience in his music with other orchestras.

Seiji Ozawa

Symphony No. 1

The First Symphony, surely the least familiar in the official canon, is entrusted to Seiji Ozawa. For more than half a century the Japanese conductor has enjoyed an artistic partnership with the Berliner Philharmoniker. No matter what position he was occupying elsewhere, he always found time for a guest appearance in Berlin. And whenever Ozawa mounted the orchestra's rostrum – and that happened frequently, often twice per concert season – it was to present the Classical-Romantic repertoire, often with a pinch of the modern. Over the years, he has also introduced the Berlin public to works by his Japanese compatriots. With the Boston Symphony Orchestra, Ozawa performed almost all of Bruckner's symphonies, and he has also presented his interpretations several times with the Philharmonic orchestras of Vienna and Berlin. His discography contains a recording of the Seventh with the Saito Kinen Orchestra of Japan.

Ozawa was among the first musicians from Asia to have a successful career in the international classic scene. After years of apprenticeship under Karajan and Bernstein, he initially concentrated his artistic activities heavily in the USA and Canada, relatively young classical nations where orchestral life before World War II was dominated by European conductors. After positions in Toronto and San Francisco, he inaugurated an era with the Boston

Symphony that would last nearly three decades and produce, among other things, an acclaimed complete recording of the Mahler symphonies. His desire to devote more time again to the opera repertoire led in 2002 to Ozawa's move to the Vienna State Opera for eight years as music director. His subsequent return to Japan was anything but that of a prodigal son, as he had constantly maintained a favourable equilibrium in his artistic life between the bond with his homeland and his inquisitiveness about foreign parts. In Japan, which has always been at the centre of his private life, memorial concerts for Hideo Saito led to his co-founding the Saito Kinen Orchestra, whose annual festival, launched in 1992, now bears Ozawa's name. Hideo Saito, who contributed significantly to the entrenchment of Western classical music in Japan, was for many years connected as cellist and conductor with the New Symphony Orchestra, the country's first professional ensemble. Now, under the name NHK Symphony Orchestra, it is one of Japan's most renowned. Its principal conductor since 2015 has been Paavo Järvi.

Paavo Järvi

Symphony No. 2

Few orchestral directors of the middle generation have acquired such a sovereign and seamless command of the repertoire from Classicism to Modernism as Paavo Järvi, who comes from a family of musicians – his father Neeme and brother Kristjan are also both esteemed conductors. He has often related that musical masterpieces and the possibilities of interpreting them were already a central subject of dinner-table conversation in his childhood. With the orchestras he directs as principal conductor, Järvi typically works over extended periods on individual composers, often leading to complete performances and recordings of their symphonic output. His Beethoven cycle with the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, with which he has also performed the symphonies of Schumann and Brahms, has been enthusiastically

acclaimed for its elegance and originality. He has also recorded the complete Sibelius symphonies with the Orchestre de Paris and has performed Mahler and Nielsen cycles and is currently completing a Bruckner cycle with the Frankfurt Radio Symphony, of which he served as principal conductor from 2006 to 2013 and is now conductor laureate.

Having made his Berliner Philharmoniker debut in 2000, Järvi has recently returned every season for at least one programme. A highlight of this collaboration was the 2018 European Concert in Bayreuth. Currently principal conductor of the NHK Symphony Orchestra and Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Paavo Järvi is also music director of the Tonhalle Orchestra Zurich beginning in the 2019/2020 season.

Herbert Blomstedt

Symphony No. 3

Like Paavo Järvi, Herbert Blomstedt has accepted permanent positions only from symphony orchestras. Now in his tenth decade, Blomstedt's astonishing alertness and concentration extend to his curiosity about new repertoire. In 2019 he introduced the Berliner Philharmoniker to a work he had only taken into his own repertoire a few years earlier: his Swedish compatriot Wilhelm Stenhammar's Second Symphony.

There are different pathways to Bruckner. Blomstedt's led him through the polyphony of the Baroque period and Viennese Classicism more than through Wagner. The American-born son of a family of Swedish pastors, Blomstedt became familiar at a young age with the early church music that was so important for Bruckner, and he later studied Renaissance and Baroque music at the Schola Cantorum in Basle. An indication of Blomstedt's intellectual breadth is that he complemented his training as a conductor at the Juilliard School in New York with a deep involvement in contemporary music at Darmstadt. Among his important mentors

were Igor Markevitch and Leonard Bernstein. Blomstedt's career has encompassed music directorships in Scandinavia and San Francisco as well as of two of Germany's most venerable orchestras: the Dresden Staatskapelle and the Gewandhaus Orchestra, which he served as Kapellmeister between 1998 and 2005. With the Leipzigers, Blomstedt performed Bruckner's Seventh on the occasion of his 90th birthday, and in recent years the orchestra and conductor have recorded the complete cycle of symphonies. Now conductor laureate of his previous orchestras in San Francisco, Leipzig, Copenhagen, Stockholm and Dresden, Blomstedt made his Berliner Philharmoniker debut in 1976. Since the start of the new century, he has noticeably stepped up his collaboration with the orchestra, in recent years conducting Berlin concert performances of works by Nielsen and Hindemith as well as Beethoven's Missa solemnis.

Bernard Haitink

Symphonies Nos. 4 and 5

Bernard Haitink is almost the same age as Herbert Blomstedt and shares with his Swedish colleague a combination of modesty and humility with an unconditional concentration on the deep structure of the works they interpret. Haitink, who conducts the Fourth and Fifth Symphonies in this collection, was originally trained as a violinist and gathered experience as an orchestral musician in his native Netherlands. His down-to-earth qualities are an outward sign of the thoughtful and patient preparation that preceded his breakthrough to an international career. He became assistant conductor of the Netherlands Radio Orchestra in 1955, and six years later principal conductor of the Concertgebouw Orchestra in his native Amsterdam. In his 27 years as its chief conductor – until 1964 sharing the post with Eugen Jochum – Haitink guided the orchestra through a particularly distinguished phase of its illustrious history. At first noted chiefly in

symphonic repertoire, to which he has again devoted himself exclusively in his later years, he went on to become a leading opera conductor, especially in the UK, where he was musical director of the Glyndebourne Festival (from 1977 to 1988) and London's Royal Opera (from 1987 to 2002).

Haitink's unusually close collaboration with the Berliner Philharmoniker began in 1964 with the Beethoven piano concertos and extended to an appearance in May of 2019, shortly before the conductor announced his imminent retirement. It seems only fitting that in his last concert with the Philharmoniker, featuring Bruckner's Seventh, Haitink and the orchestra should once again have turned their attention to a composer they have repeatedly explored together. Since Herbert von Karajan, Haitink, along with Daniel Barenboim, is the only conductor to have directed the Philharmoniker in all of Bruckner's symphonies from the Third to the Ninth. With the orchestra he has also performed the symphonies and the *German Requiem* of Brahms, core works by Beethoven, Shostakovich and Bartók and every Mahler symphony. In 2004 he was named an honorary member of the Berliner Philharmoniker, a select circle to which Mariss Jansons has also been admitted.

Mariss Jansons Symphony No. 6

Jansons's association with the orchestra dates back to 1971, when the young musician was a prizewinner in the conducting competition of the Berlin Herbert von Karajan Foundation. He was admired for his meticulous rehearsals, the natural flow of his interpretations and his ability to illustrate the content of music with vivid descriptions. In his appearances with the Philharmoniker at the Philharmonie as well as at the Waldbühne and the European Concerts, he has explored a wide repertoire ranging from Haydn to Dutilleux. A characteristic of this conductor from a family of musicians, trained in St Petersburg (then Leningrad) and Vienna, is the length

of his music directorships: following 20 years at the Oslo Philharmonic Orchestra and posts in London and Pittsburgh, he has been principal conductor of the Bavarian Radio Symphony Orchestra and Chorus since 2003. Between 2004 and 2015 he held the same position with the Royal Concertgebouw Orchestra and was at the helm of both when they were included in an international critics' list of the world's ten best orchestras. Jansons has recorded the complete Shostakovich symphonies with various orchestras and, in Munich, all of Beethoven's symphonies (coupled with contemporary works) as well as most of Bruckner's.

Christian Thielemann Symphony No. 7

In the annals of the Berliner Philharmoniker from 1980 is a performance of Bach's Second Brandenburg Concerto under Herbert von Karajan in which the harpsichord part was played by Christian Thielemann. It was followed on that tour programme in Munich's Herkulessaal by Bruckner's Seventh Symphony, the same work Thielemann conducts in the present complete recording. That may be a coincidence, but it is a telling one. Thielemann is one of the youngest conductors to have experienced the Karajan era directly and, for several years, was even an active participant in it: as the principal conductor's assistant and a viola player in the Karajan Academy. His debut on the Berliner Philharmoniker's rostrum followed in 1999, after the artist had already taken up a music directorship in the capital city – at the Deutsche Oper. The Berlin-born conductor's career had previously included posts in Dusseldorf and in Nuremberg, where he was named Germany's youngest Generalmusikdirektor. His appointment by the Munich Philharmonic, with whom he contrasted his highly individual interpretations of Bruckner with those of the orchestra's former conductor and Bruckner specialist Sergiu Celibidache, was followed by a call from the Dresden Staatskapelle, vaunted as a

“magic harp” by Richard Wagner. Thielemann now appears with his orchestra in symphony concerts in Dresden and on international tours, in the opera house as well as at the Salzburg Easter Festival, of which he has been artistic director since 2013. He also occupies a singular position at the Bayreuth Festival as its music director, a post specially created for him in 2015. Since 2000, Thielemann has conducted all ten of the Wagner operas performed there, including new productions of the *Ring* and *Tristan und Isolde*.

Besides the Seventh documented here, he has performed Bruckner's Fourth, Fifth and Eighth Symphonies with the Berliner Philharmoniker as well as his F minor Mass. A central aspect of Bruckner's music for this conductor is its sacred dimension. One of his current projects, to culminate in the bicentenary of the composer's birth in 2024, is performing all nine symphonies with the Wiener Philharmoniker in major European cathedrals.

Zubin Mehta

Symphony No. 8

By a short margin, Zubin Mehta was the first of the conductors assembled here to direct a concert of the Berliner Philharmoniker, and he repeated his programme from September 1961 – Gottfried von Einem, Robert Schumann and Gustav Mahler – on the 50th anniversary of his debut. Son of an Indian violin virtuoso, Mehta was 18 when, as mentioned earlier, he embarked on his conducting studies in Vienna with Hans Swarowsky, whose other pupils included Claudio Abbado, Giuseppe Sinopoli and Iván and Adam Fischer. With the Philharmoniker, Mehta has, in addition to the Fourth, Seventh and Eighth, also conducted Bruckner's Ninth Symphony, whose startlingly modern expressive content he emphasized in a 1971 concert by juxtaposing it with Krzysztof Penderecki's *Threnody* “To the Victims of Hiroshima”. The unforgettable performance of the Eighth documented here from 2012 was

his first performance of this work with the Philharmoniker. It was also programmed for performances in November 2019 during his tour of Japan with the orchestra. Among the high points of Mehta's collaboration with the Philharmoniker in recent seasons are performances of Verdi's *Otello* at the Easter Festival in Baden-Baden as well as in concert in Berlin.

The most important music directorships Mehta has held over the years include the Bavarian State Opera (from 1998 to 2006) and the Orchestra of the Maggio Musicale Fiorentino (1985 – 2017), as well as the Philharmonic orchestras of Los Angeles (1962 – 1978), New York (1978 – 1991) and Israel (from 1977 until 2019, the 50th anniversary of his IPO debut).

Sir Simon Rattle

Symphony No. 9

All the recordings in this edition were made during the tenure of Sir Simon Rattle as chief conductor of the Berliner Philharmoniker, hence it was self-evident that he should take the floor with his interpretation of Bruckner's last symphony. Unlike the other composers – Beethoven, Brahms, Schumann, Mahler and Sibelius – whose complete symphonic cycles Rattle conducted during his time in Berlin, he did not exhibit encyclopaedic ambitions with respect to Bruckner, limiting his interpretations to the Fourth, Seventh, Eighth and Ninth symphonies. Those are also the works to be found in Sir Simon's discography, recorded with various orchestras: the Seventh with his City of Birmingham Symphony Orchestra, which he raised to world class during an 18-year-long collaboration; the Eighth with the Australian World Orchestra; and the Fourth and Ninth with the Berliner Philharmoniker. A memorial concert for his predecessor Claudio Abbado, in which Rattle conducted Bruckner's Seventh, will linger in the memories of its participants. His preoccupation with the composer was a constant in Sir Simon's tenure.

But the unfinished last symphony had a special significance. As early as October 2002, a few months after taking up his post, Rattle programmed the Ninth. Later it became one of the works he carried with him on several tours of Europe and Asia. And in one of the last concerts of his final season as chief conductor, during which he picked up many threads from his collaboration with the orchestra, the symphony was heard once again. But during Rattle's years in Berlin, an unusual situation evolved: there was not only a "further development" in his interpretation of the Ninth but also in the piece itself. In the present performance, as he has since 2012, the conductor performs Bruckner's valedictory work with a reconstruction of the Finale. In his view, this movement thrusts the doors wide open to the music of the future. Whereas Rattle had always coupled his earlier performances of the three-movement version with classics of modern music, he now emphasizes the not-yet fulfilled and avant-garde aspects of Bruckner's work – in much the same way that he constantly strove during his Berliner Philharmoniker period to combine a consciousness of tradition with a zeal for innovation.

Benedikt von Bernstorff
Translation: Richard Evidon

Detail aus der Basilika
des Klosterstiftes St.
Florian: Bruckner war
hier von 1848–1855
als Stiftsorganist tätig,
er liegt außerdem in
der Gruft des Klosters
begraben.

Detail from the basilica
of the St. Florian
Monastery: Bruckner
worked here from
1848–1855 as a mon-
astery organist, and is
buried in the crypt
of the monastery.







**Berliner
Philharmoniker**

2009–2019

Erste Violinen

First violins

Guy Braunstein
1. Konzertmeister
Noah Bendix-Balgley
1. Konzertmeister
Daishin Kashimoto
1. Konzertmeister
Daniel Stabrawa
1. Konzertmeister
Toru Yasunaga
1. Konzertmeister
Andreas Buschatz
Konzertmeister
Rainer Sonne
Konzertmeister
Krzysztof Polonek
Konzertmeister
Zoltán Almási
Maja Avramović
Helena Madoka Berg
Simon Bernardini
Wolfram Brandl
Peter Brem
Armin Brunner
Alessandro Cappone
Madeleine Carruzzo
Aline Champion
Felicitas Clamor-Hofmeister
Luiz Felipe Coelho
Laurentius Dinca
Luis Esnaola

Sebastian Heesch
Aleksandar Ivić
Rüdiger Liebermann
Kotowa Machida
Helmut Mebert
Andreas Neufeld
Álvaro Parra
Bastian Schäfer
Dorian Xhoxhi

Zweite Violinen

Second violins

Christian Stadelmann
1. Stimmführer
Thomas Timm
1. Stimmführer
Axel Gerhardt
Stimmführer
Christophe Horák
Stimmführer
Daniel Bell
Holm Birkholz
Philipp Bohnen
Stanley Dodds
Cornelia Gartemann
Amadeus Heutling
Marlene Ito
Angelo de Leo
Anna Mehlin
Rainer Mehne
Christoph von der Nahmer

Raimar Orlovsky
Simon Roturier
Bettina Sartorius
Rachel Schmidt
Armin Schubert
Stephan Schulze
Christoph Streuli
Eva-Maria Tomasi
Romano Tommasini

Bratschen

Violas

Amihai Grosz
1. Solobratscher
Neithard Resa
1. Solobratscher
Máté Szűcs
1. Solobratscher
Naoko Shimizu
Solobratscherin
Wilfried Strehle
Solobratscher
Micha Afkham
Julia Gartemann
Matthew Hunter
Ulrich Knörzer
Sebastian Krunnies
Walter Küssner
Ignacy Miecznikowski
Martin von der Nahmer
Allan Nilles

Kyoungmin Park
Zdzisław Polonek
Joaquín Riquelme García
Martin Stegner
Wolfgang Talirz

Violoncelli

Cellos

Georg Faust
1. Solocellist
Bruno Delepelaire
1. Solocellist
Ludwig Quandt
1. Solocellist
Martin Lühr
Solocellist
Olaf Maninger
Solocellist
Jan Diesselhorst
Richard Duven
Rachel Helleur-Simcock
Christoph Igelbrink
Solène Kermarrec
Stephan Koncz
Martin Menking
David Riniker
Nikolaus Römisch
Dietmar Schwalke
Knut Weber

Kontrabässe
Double basses

Matthew McDonald
1. Solobassist
Janne Saksala
1. Solobassist
Esko Laine
Solobassist
Fora Baltacigil
Rudolf Watzel
Martin Heinze
Michael Karg
Wolfgang Kohly
Stanisław Pajak
Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz
Gunars Upatnieks
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff

Flöten
Flutes

Andreas Blau
Solo
Mathieu Dufour
Solo
Emmanuel Pahud
Solo
Michael Hasel
Jelka Weber

Egor Egorkin
Piccolo

Oboen
Oboes

Jonathan Kelly
Solo
Albrecht Mayer
Solo
Christoph Hartmann
Andreas Wittmann
Dominik Wollenweber
Englischhorn · Cor anglais

Klarinetten
Clarinets

Wenzel Fuchs
Solo
Andreas Ottensamer
Solo
Alexander Bader
Walter Seyfarth
Manfred Preis
Bassklarinetten · Bass clarinet

Fagotte
Bassoons

Daniele Damiano
Solo
Stefan Schweigert
Solo
Mor Biron
Markus Weidmann
Sophie Dartigalongue
Kontrafagott · Contrabassoon
Marion Reinhard
Kontrafagott · Contrabassoon
Václav Vonášek
Kontrafagott · Contrabassoon

Hörner
Horns

David Cooper
Solo
Radek Baborak
Solo
Stefan Dohr
Solo
Stefan de Leval Jezierski
Fergus McWilliam
Paolo Mendes
Georg Schreckenberger
Klaus Wallendorf
Sarah Willis
Andrej Žust

Trompeten
Trumpets

Guillaume Jehl
Solo
Gábor Tarkövi
Solo
Tamás Velenczei
Solo
Thomas Clamor
Georg Hilser
Martin Kretzer
Florian Pichler
Andre Schoch

Posaunen
Trombones

Christhard Gössling
Solo
Olaf Ott
Solo
Jesper Busk Sørensen
Thomas Leyendecker
Stefan Schulz
Bassposaune · Bass trombone

Tuba

Paul Hümpel
Alexander von Puttkamer

Pauken
Timpani

Rainer Seegers
Wieland Welzel

Schlagzeug
Percussion

Raphael Haeger
Simon Rössler
Franz Schindlbeck
Jan Schlichte

Harfe
Harp

Marie-Pierre Langlamet

Recordings made between 2009 and 2019 at the Philharmonie Berlin

AUDIO PRODUCTION

Director of audio production: Christoph Franke

Recording producers: Christoph Franke (2, 4, 6, 7, 8, 9),
Bernhard Güttler (1), Kai Mielisch (5), Maria Suschke (3)

Sound engineers: Eckhard Stoffregen (1),

Marco Buttgereit (2, 4, 6), Nikolaus Löwe (3),

Kai Mielisch (5), René Möller (7), Klaus-Peter Groß (8), Peter Avar (9)

Editing: Thomas Bößl, Alexander Feucht, Caroline Siegers, Leonie Wagner

Mixing and mastering engineers (Stereo and Surround):

Sebastian Nattkemper, Thomas Bößl (Teldex Studio)

CONCERT VIDEO PRODUCTION

Video director: Robert Gummlich (1, 2), Hannah Dorn &
Alexander Lück (3), Andreas Morell (4, 6, 7, 9), Daniel Finkernagel &
Alexander Lück (5), Michael Beyer (8)

Assistant video director: Hannah Dorn (1, 2, 4, 6–9), Jörg Mohr (1),
Jan Stoll (2, 3), Petra Odvody (4), Susanne Frey (6, 7), Thomas Vogel (9)

Director of photography: Thomas Kutschker (1, 2, 6, 7),
Martin Baer (3, 9), Volker Striemer (4, 5, 8)

Vision mixer: Uli Peschke (5)

Post production: Caroline Siegers (1, 2, 6, 7), Alexander Feucht (3, 4),
Sibylle Strobel (5, 8, 9)

Video supervisor: Ralf Bauer-Diefenbach & Stephan Kelch (1),
Andreas Ulrich & George Nducha (2, 4, 6, 7, 9), Ralf Bauer-Diefenbach (5)

Production supervisor: Katharina Bernstone (1, 2, 4, 5, 7–9),
Magdalena Zięba-Schwind (2, 3, 6, 9)

Sound Recording: Bernhard Güttler & Eckhard Stoffregen (1),
Christoph Franke & Marco Buttgereit (2), Maria Suschke & Nikolaus Löwe (3),
Marco Buttgereit (4), Kai Mielisch (5), Marco Buttgereit & Hajo Seiler (6),
Christoph Franke & René Möller (7), Klaus-Peter Groß (8),
Michael Leverkus & Peter Avar (9)

Interview video: Benedikt von Bernstorff, Kevin Steiner, Friedrich Kille

Executive producers: Olaf Maninger, Robert Zimmermann

Project manager: Felix Feustel

Art direction: Studio Marek Polewski

Layout: Marek Polewski, Erkin Karamemet

Cover image: Anton Bruckner, approximately 1868 – Archiv Berliner Philharmoniker

Photos: Peter Adamik (26, 69), Andreas Etlinger (101), Stefan Höderath (102),

Holger Kettner (24), Axel Nickolaus (86), Stephan Rabold (25, 52, 85),

Monika Rittershaus (27, 28, 29, 30, 31, 51, 70, 93, 94)

Historical images: Archiv Berliner Philharmoniker (2, 41, 59, 60, 77, 107),

Österreichische Nationalbibliothek, Wien (32, 42, 78)

Introductions on pages 7–21: Simon Tönies – translated by Richard Evidon

Foreword translated by Innes Wilson

Editorial: Gerhard Forck, Phyllis Anderson, Richard Evidon,

Michaela Neukirch, Hendrikje Scholl, Katrin Haase

Assistant project manager: Timo Hagemeister

Printed and manufactured by Eberl Print

Print production consulting: Holger Schmirgalski

Picture processing: Meike Jäger

Premastering Blu-ray disc: Stefan Bock, msm Studios

Subtitles: texthouse

Special thanks to Martin Campbell-White, Valérie Decker, Claudia Kreile, Hanna Marx,

Tobias Möller, Erika Noguchi, Edward Pascall, Natalia Ritzkowsky, Lothar Schacke,

Kate Sweeney, Sabrina Payrhuber / Augustiner Chorherrenstift St. Florian



Der Linzer Hauptplatz,
Aquarell von
Rudolf von Alt, 1839
The main square in Linz,
watercolour by
Rudolf von Alt, 1839

BPHR 19028

© & © 2019 Berlin Phil Media GmbH

All rights reserved · Made in the EU

Videos produced for the Berliner Philharmoniker's Digital Concert Hall

www.digital-concert-hall.com

www.berliner-philharmoniker.de

www.berliner-philharmoniker-recordings.com