



ANTON
BRUCKNER
Symphony No.1 in C minor

Orchestre de la Suisse Romande
Marek Janowski



SUPER AUDIO CD

HYBRID MULTICHANNEL

Anton Bruckner (1824-1896)

Symphony No. 1 in C minor (Linz Version 1866) Nowak Edition

1 Allegro	11. 59
2 Adagio	12. 41
3 Scherzo. Schnell – Trio. Langsamer	8. 25
4 Finale. Bewegt, feurig	14. 00

Orchestre de la Suisse Romande

conducted by **Marek Janowski**

Total playing-time: 47.08

Recording venue : Victoria Hall, Geneva, Switzerland (6/2011)

Executive producer : Job Maarse

Recording producer : Job Maarse

Balance engineer : Erdo Groot

Recording engineer : Roger de Schot

Editing : lentsje Mooij

Biographien auf Deutsch und Französisch
finden Sie auf unserer Webseite.

Pour les versions allemande et française des biographies,
veuillez consulter notre site. www.pentatonemusic.com



Espace 2, the cultural channel of Radio Télévision Suisse (RTS) is once again delighted to be associated with a prestigious release featuring the Orchestre de la Suisse romande.

This collaboration does not date back all the way to the origins of the orchestra (which already existed before the radio came along), but it does recall the wishes of Ernest Ansermet. As soon as the radio broadcasts began, the founder of the OSR realized that the principal radio channel in his district would certainly become an indispensable partner to a symphony orchestra of international stature.

This spirit continues to this day, as the RTS still remains the foremost broadcasting channel for the OSR, offering the majority of the concerts performed by the orchestra live, or as a deferred broadcast for listeners in western Switzerland and, through the EBU, for Europe, the USA and Japan.

Less ephemeral than a radio broadcast, may this recording also enjoy a global destiny!

Alexander Barrelet
Rédaction Culture RTS
(Chief Editor Culture RTS)

Liberated from all chains

Linz, the summer of 1861. Anton Bruckner sits hunched over a sheet of music paper. He is doing his homework. Today the curriculum set by his teacher Otto Kitzler includes a dance. In itself, not an unusual situation for a student; at least, were the “student”, Anton Bruckner, not already 37 years old. After six years of intensive instruction in music theory with Simon Sechter, he has now decided to also study “free composition”. And so once again, he has elected to return to the school benches, this time under the tutelage of the Linz conductor Otto Kitzler. Again, theory is the core subject, but this time placed in a more practical setting, dealing with form and instrumentation. For Bruckner is interested in composing. On July 10, 1863, after two years of study, he feels ready and receives his requested, formal “acquittal” from Kitzler, as was formerly given to the apprentice. Now, once again he is staring down at his sheet of music paper: the familiar blank page that needs to be filled. With bold ideas, new concepts, individual solutions. Although Bruckner probably never actually said that he felt “like a yard dog, which has broken loose from its chain” (Max Auer probably put these words in the composer’s mouth) after his acquittal, he now felt safe in his acquired

creative freedom. His breakthrough as a composer came in 1864, after writing the first of his three major masses. His friend and patron, Moritz von Mayfeld, wrote a brilliant review following the première of his Mass in D minor, in which Bruckner's future seems to have been put down in words, as a kind of prophecy: "December 18, 1864 can be deemed the day when Bruckner's shining star first rose in the horizon in its full glory. [...] If the theorem is correct – and it is correct – that only someone with new ideas is entitled to compose, and that a craftsman-like manufacturing of pieces in accordance with purely technical rules is no real gain to art, then we may consider Anton Bruckner a fully fledged composer. [...] The astonishment and admiration for Bruckner's genius increases, if one takes into consideration that his acquaintance with both modern and past masterpieces is relatively highly limited, and that therefore he prefers to base his works on his own compositional skills. On the other hand, of course, precisely this circumstance stands him in very good stead, as he is thus free of voluntary and involuntary reminiscences and can go his own way, with the greatest of originality. It is hard to tell exactly where this way will lead him, due to his unusually rich musical imagination and expertise. Just one thing is sure: that in the

near future, should he cultivate the field of the symphony, he would indeed cultivate it with the greatest of success. In this field and also that of chamber music [...] we may expect valuable additions to German music from Bruckner." And from now on Bruckner dedicated himself to the symphony with verve and tenacious commitment, until the day he died.

Even as late as the 1980s, musicologists believed that Bruckner's Symphony No. 1 in C minor was, in fact, his third contribution to the genre. After his Symphony in F minor, which dates from 1863 and bears the title "Schularbeit 863" (= homework) in Bruckner's study book (which he kept religiously), the *Nullte* (= zero) Symphony in D minor was assumed to be his second work. A misinterpretation of the sources led to this assessment. As everyone knows by now, Bruckner did not write his *Nullte* Symphony until 1869: in other words, after his Symphony No. 1, which he composed between January 1865 and April 1866. The composer probably annulled his first D-minor symphony around the time he wrote Symphony No. 3, (also in D minor), thus during 1872-73. This theory is supported by both the crossed zero in the manuscript (Ø) – a customary deletion sign! – and Bruckner's remarks in the sheet music:

"Highly trivial", and; "This symphony is utterly invalid. (Only an attempt)." This permits us to conclude – as did Wolfram Steinbeck – that Bruckner considered his Symphony No. 3 to be the "better" D-minor work.

Directly following the success of the previously mentioned Mass in D minor, Bruckner decided to approach his Symphony No. 1 *in medias res*. And how. The world had not seen such a symphonic début since Beethoven and Berlioz. A début full of radicalism and innovation. And thus it is no surprise that the world première, which Bruckner himself conducted in May 1868, left the provincial audiences in Linz feeling more puzzled than enthusiastic. Here a new intellect had stridden on stage, trying out his own capacities, rather than showing any special consideration for his audience. As a consequence, the work was not performed again for almost two decades, when the symphony was performed in Vienna – and even this is characteristic of Bruckner's works – in a new version. Mayfeld's above-quoted review of the D-minor Mass appears to have given Bruckner a real boost, combined with his acquittal from Kitzler. And the words of encouragement from his friend Kapellmeister Ignaz Dorn did the rest. Thanks to him, Bruckner became acquainted with the works of Berlioz and Liszt. Dorn also

confirmed and perhaps even unleashed Bruckner's own originality and creativity, thus enabling the composer to enter pastures new.

In his Symphony No. 1, one can already recognize the fundamental elements of Bruckner's highly personal concept of a symphony. This concept formed to some extent the matrix for (almost) all his symphonic works, which ultimately represented a kind of "work in progress". Each work provides a more individualized example of the Bruckner symphony model. As is already the case in his student Symphony in F minor, the first movement of each symphony follows the three-theme structure typical of Bruckner. The first theme appears in its finished form. Following crotchet-note beats in the low strings, it rises in *piano* in the first violins and solo horn during eight bars: a throbbing, forward-striving, almost defiant march theme, which impresses one thing in particular on the listener; it is going in one direction only – and that direction is forward. The "song theme" in the violins remains an episode. As is so often the case with Bruckner, it remains unclear which is the main and which is the secondary voice. The following third theme, a unison figure in the upper strings swirled about by strings passes through a period of intensification to

the outbreak of a new section with a mighty theme in the trombone that rings out over demisemiquaver-figurations in the high strings, sweeping over the music like a storm. Musicologists have associated this section of the symphony with Bruckner's affinity to Wagner, and have referred to corresponding passages in *Tannhäuser*. In the development too, this *Tannhäuser*-quote returns again in quite a determined manner; however, as it is necessarily subjected to the processing nature of the development, it returns here in a contrapuntal inversion. The recapitulation increases the exposition to gigantic proportions; here, Bruckner tries out his "liberated from all chains" side – with ever-increasing intensifications, exactly as he pleases, until the coda concludes the movement with the rhythm of the main theme played by the full orchestra.

In the Adagio (of which there are two versions), Bruckner turns the listener into his accomplice. One appears to be actually witnessing the emergence of thematic figures. The music is hesitant, unsure of which direction to take. The musical material contains a vast explosive intensification potential, especially as regards harmony. Not until his Symphony No. 9 does such harmonic daring reappear. It is very different to the middle part, where Bruckner concentrates purely on

the melody. Is this part perhaps the actual song theme?

After this unusual and novel development of the movement, the Scherzo returns to more traditional footing. The various parts of the Scherzo are full of rhythmic momentum. Here, it pounds away; there, it whirls away at top volume. In the trio, which is dominated by the woodwind, the music is more clearly organized and, at the same time, more melodious.

Dietmar Holland aptly described the finale as follows: "...here all hell breaks loose and the music literally comes apart at the seams." Both the style and the manner of the first movement are once again taken up here; however, in a more excessive and highly intensified manner. This movement is wild, divorced from all conventions, just blithely youthful – at least, if one may still use that term to describe a 41-year-old composer... . The breakthrough of the themes – a characteristic typical of Bruckner's later symphonies – also appears here, when the beginning of the main theme, this time in a bright C major, paves the way for itself, before the culminating, chorale-like unison theme in the coda concludes the work. The blank sheet of music paper has been filled.

Franz Steiger

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Marek Janowski

Marek Janowski has been Artistic Director of the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin since 2002 and in 2005 he was also appointed Musical Director of the Orchestre de la Suisse Romande in Geneva. He is in demand as a guest conductor throughout the world, working on a regular basis in the USA with the Pittsburgh Symphony Orchestra (where he holds the Otto Klemperer Guest Conducting Chair), the Boston and San Francisco Symphony Orchestras, the Philadelphia Orchestra, and in Europe with the Orchestre de Paris, the Orchester der Tonhalle Zürich, the Danish National Symphony Orchestra in Copenhagen and the NDR-Sinfonieorchester Hamburg. Born in 1939 in Warsaw and educated in Germany, Marek Janowski's artistic path led him from Assistant positions in Aachen, Cologne, Düsseldorf and Hamburg to his appointment as General Music Director in Freiburg im Breisgau (1973-75) and Dortmund (1975-79). Whilst in Dortmund, his reputation grew rapidly and he became greatly involved in the international opera scene. There is not one world-renowned opera house where he has not been a regular guest since the late '70s, from the Metropolitan Opera New York to the Bayerischer Staatsoper Munich; from

Chicago and San Francisco to Hamburg; from Vienna and Berlin to Paris. Marek Janowski stepped back from the opera scene in the 1990's in order to concentrate on orchestral work and was thus able to continue the great German conducting tradition in the symphonic repertoire. He now enjoys an outstanding reputation amongst the great orchestras of Europe and North America. He is recognised for his ability to create orchestras of international standing as well as for his innovative programmes and for bringing a fresh and individual interpretation to familiar repertoire. Between 1984 and 2000, as Musical Director of the Orchestre Philharmonique

Orchestre de la Suisse Romande

The Orchestre de la Suisse Romande was founded in 1918 by Ernest Ansermet, who remained principal conductor until 1967. The orchestra employs 112 permanent musicians and performs a series of subscription concerts in Geneva and Lausanne, the symphony concerts of the city of Geneva, the annual concert for the United Nations as well as playing for opera performances at the Grand Théâtre de Genève.

Marek Janowski has been the orchestra's artistic and music director since

1 September 2005.

The Orchestre de la Suisse Romande achieved world renown under its founding conductor and under its successive music directors: Paul Kletzki (1967-1970), Wolfgang Sawallisch (1970-1980), Horst Stein (1980-1985), Armin Jordan (1985-1997), Fabio Luisi (1997-2002), Pinchas Steinberg (2002-2005) and continues to make an active contribution to music history by discovering or supporting contemporary composers of prime importance whose works were first performed in Geneva. These include Benjamin Britten, Claude Debussy, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Arthur Honegger, Michael

Jarrell, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Stravinsky and others. Since the year 2000 the Orchestre de la Suisse Romande has given the world premieres of about twenty works in cooperation with Radio Suisse Romande. The orchestra also supports contemporary music in Switzerland by regularly commissioning works from the composers William Blank and Michael Jarrell.

Working closely with Radio-Télévision Suisse Romande, music performed by the Orchestre de la Suisse Romande was very soon broadcast on radio and on short wave and was thus received by millions of listeners throughout the world. Thanks to the


partnership with Decca, which gave rise to several legendary recordings, the orchestra's renown continued to grow. The OSR has also recorded for Æon, Cascavelle, Denon, EMI, Erato, Harmonia Mundi, PentaTone and Philips and many of these recordings have been awarded major prizes.

The Orchestre de la Suisse Romande has undertaken international tours and performed in prestigious concert halls in Asia (Tokyo, Seoul and Beijing), in Europe (Berlin, Frankfurt, Hamburg, Vienna, Salzburg, Madrid, Barcelona, Brussels, Amsterdam, Budapest, Istanbul, London, Paris etc.) as well as in major American cities (Boston, New York, San Francisco, Washington etc.). During the 2009/2010 season the OSR will perform in Montreux, Gstaad, Zurich, Bucharest, Prague, Turin, Zagreb and Budapest.

The orchestra has also performed at various festivals, for instance, since 2000 the Budapest Spring Festival, the Chorégies d'Orange, the Festival de Musica de Canarias, the Lucerne Festival At Easter, the Festival of Radio France and of Montpellier, the Menuhin Festival in Gstaad, the Robeco Zomerconcerten, at the Septembre Musical Festival in Montreux, at the Bucharest Festival.

The Orchestre de la Suisse Romande

is supported by the canton and the city of Geneva, by Radio-Télévision Suisse Romande, friends associations as well as by several

Espace 2, der Kultursender von Radio Télévision Suisse (RTS), freut sich über eine  weitere, außergewöhnliche CD mit dem Orchestre de la Suisse romande (OSR).

Die Zusammenarbeit zwischen RTS und OSR reicht zwar nicht bis zu den Anfängen des Orchesters zurück, das ja schon vor Einführung des Radios bestand, ruft uns aber durchaus die Wünsche Ernest Ansermets in Erinnerung: Bereits mit den ersten Radiosendungen war dem Gründer des OSR klar, dass die führende Radiostation im Lande für ein Symphonieorchester von internationalem Rang zum wichtigen, ja unverzichtbaren Partner werden würde.

Diese Einstellung gilt auch heute noch. RTS ist und bleibt der führende Rundfunksender für das OSR. Dabei werden die meisten Konzerte des Orchesters live ausgestrahlt oder auch als zeitversetzte Aufzeichnungen für Hörer in der Westschweiz und über die European Broadcasting Union (EBU) in ganz Europa, den USA und Japan übertragen.

Möge dieser CD eine wirklich globale

sponsors and donors. For the concerts performed in Lausanne the orchestra also benefits from support by the canton de Vaud.

Aufmerksamkeit zukommen. Ist sie doch weniger kurzlebig als eine Radiosendung.

Alexander Barrelet
Rédaction Culture RTS
(Chefredakteur Culture RTS)

Von allen Ketten befreit

Linzer, im Sommer 1861. Anton Bruckner sitzt über ein Blatt Notenpapier gebeugt. Er macht Schularbeiten. Heute steht ein Tanz auf dem Lehrplan, den ihm sein Lehrer Otto Kitzler aufgegeben hat. An sich keine besondere Situation für einen Schüler. Wenn der „Schüler“ Anton Bruckner zu diesem Zeitpunkt nicht bereits 37 Jahre alt wäre. Er hat sich nach sechs Jahren intensiven Unterrichts in der Musiktheorie bei Simon Sechter entschieden, nun auch noch die „freie Komposition“ zu erlernen. Und deshalb erneut die „Schulbank“ gewählt. Diesmal beim Linzer Kapellmeister Otto Kitzler. Hier geht es nun zwar auch noch um Theorie, diesmal aber in einem praktischeren Umfeld, um Formenlehre und Instrumentation.

Denn Bruckner möchte komponieren. Am 10. Juli 1863, nach zwei Jahren Unterricht, fühlt er sich reif und erhält von Kitzler den erbetenen, formalen „Freispruch“, wie ihn der fertige Geselle erhält. Nun liegt erneut Notenpapier vor ihm. Das berühmte weiße, leere Blatt. Das gefüllt werden will. Mit kühnen Ideen, neuen Konzepten, individuellen Lösungsansätzen. Auch wenn Bruckner den ihm von Max Auer vermutlich in den Mund gelegten Satz, nach dem Freispruch fühle er sich, „wie ein Kettenhund, der sich von seiner Kette losgerissen hatte“ so wahrscheinlich nie gesagt hat, fühlt er sich nun sicher in seiner gewonnenen kreativen Freiheit. Mit der ersten seiner drei großen Messen gelingt ihm im Jahr 1864 der Durchbruch als Komponist. Sein Freund und Gönner, Moritz von Mayfeld, schreibt eine glänzende Rezension zur Uraufführung der d-moll-Messe, in der die Zukunft Bruckners prophetisch in Worte gefasst erscheint: „Der 18. Dezember 1864 kann als Tag bezeichnet werden, an welchem Bruckner's Gestirn zum erstenmal in vollem Glanze leuchtend am Horizonte emporsteigt. [...] Wenn der Satz richtig ist – und er ist richtig -, daß nur neue Gedanken zur Komposition berechtigen, und daß das handwerkliche Erzeugen formgerechter Stücke gar kein Gewinn für die Kunst ist, so ist Anton Bruckner

ein vollberechtigter Komponist. [...] Das Staunen und die Bewunderung für Bruckner's Genie wächst, wenn man weiß, daß seine Bekanntschaft mit Meisterwerken alter und neuer Zeit verhältnismäßig sehr gering ist und daß er demnach vorzugsweise nur aus sich selbst schöpft. Andererseits aber kommt freilich gerade dieser Umstand ihm sehr zu statten, denn er ist dadurch frei von willkürlichen und unwillkürlichen Reminiszenzen und geht voller Originalität seine eigenen Wege. Wohin ihn diese Wege führen werden, ist bei seinem ungewöhnlichen Reichtum an Fantasie und bei seinem musikalischen Wissen schwer voraus zu sehen. Nur dies Eine dürfte sicher sein, daß er schon in nächster Zukunft das Feld der Symphonie, und zwar mit größtem Erfolge bebauen dürfte. Auf diesem Felde und auf dem der Kammermusik [...] dürften von Bruckner glänzende Bereicherungen der deutschen Musikliteratur zu erwarten sein“. Und der Symphonie sollte sich Bruckner von nun an mit Verve und zähem Engagement widmen. Bis zu seinem Tode.

Noch bis in die 1980er Jahre nahm die Musikwissenschaft an, dass die Erste Symphonie c-moll in Wirklichkeit Bruckners dritter Beitrag zur Gattung sei. Nach der Symphonie f-moll aus dem Jahr 1863, die in Bruckners eifrig geführtem Studienbuch den Titel „Schularbeit 863“

trägt, vermutete man als zweites Werk die sogenannte „Nullte“ Symphonie in d-moll. Eine Fehlinterpretation der Quellen war Ursache für diese Einschätzung. Wie man mittlerweile weiß, komponierte Bruckner seine „Nullte“ n a c h der Ersten Symphonie (die von Januar 1865 bis April 1866 entstanden war) und zwar erst im Jahr 1869. Wahrscheinlich rund um die Entstehungszeit seiner Dritten Symphonie d-moll in den Jahren 1872/73 hat der Komponist seine erste d-moll-Symphonie dann annulliert, was die durchgestrichene Null im Autograph (Ø) – ein übliches Lösungszeichen! – sowie Bemerkungen Bruckners in den Notenblättern belegen: „ganz nichtig“ oder auch „Diese Sinfonie ist ganz ungültig. (Nur ein Versuch)“. Daraus lässt sich – etwa mit Wolfram Steinbeck – ableiten, dass Bruckner seine Dritte Symphonie als das „bessere“ d-moll-Werk betrachtete.

Direkt im Anschluss an den oben beschriebenen Erfolg der d-moll-Messe ging Bruckner bei der Ersten Symphonie *in medias res*. Und wie. Einen derartigen symphonischen Erstling hatte die Welt seit Beethoven und Berlioz nicht mehr gesehen. Einen Erstling voller Radikalität und Innovation. Und so verwundert es nicht, wenn die von Bruckner am 9. Mai 1868 selbst dirigierte Uraufführung im provinzi-

ellen Linz beim Publikum eher Ratlosigkeit als Enthusiasmus hinterließ. Hier betrat ein neuer Geist die Bühne, sich selbst ausprobierend und dabei keine Rücksicht auf das Publikum nehmend. Die Folge: Fast zwei Jahrzehnte blieb das Werk danach unaufgeführt, bis es – und auch das ist für Bruckners Werk bezeichnend – in einer neuen Fassung in Wien erneut erklang. Mayfelds weiter oben zitierte Kritik zur d-moll-Messe scheint auf Bruckner einen echten Schub ausgelöst zu haben, in Kombination mit seinem Freispruch bei Kitzler. Und die Ermunterungen des befreundeten Kapellmeisters Ignaz Dorn taten ihr Übriges. Durch ihn machte Bruckner Bekanntschaft mit Werken von Berlioz und Liszt. Durch ihn erfuhr er eine Bestätigung und vielleicht gar Entfesselung seiner ganz eigenen und ursprünglichen Kreativität. Hier brach ein Komponist zu neuen Ufern auf.

In der Ersten Symphonie lässt sich Bruckners ganz eigenes Symphoniekonzept bereits in seinen Grundzügen erkennen. Dieses Konzept bildete gewissermaßen die Matrix für (fast) alle symphonischen Werke, die letztlich eine Art „work in progress“ darstellen. Jede Symphonie prägt das Brucknersche Modell immer weiter individualisiert aus. Der Kopfsatz folgt – wie schon in der f-moll-Studiensymphonie

– der für Bruckner typischen dreithemigen Anlage. Das Hauptthema tritt in seiner fertigen Gestalt auf. Nach Viertelschlägen der tiefen Streicher erhebt es sich über acht Takte im piano in den 1. Violinen und im Solo-Horn: ein pochendes, vorwärtsdrängendes, fast trotziges Marschthema, das dem Hörer vor allem eines zeigt: Es geht nur in eine Richtung. Und die heißt: Vorwärts. Das „Gesangsthema“ in den Violinen bleibt Episode. Unklar bleibt wie so oft bei Bruckner, was Haupt-, was Nebenstimme ist. Das folgende dritte Thema, eine Unisono-Figur in den hohen Streichern mit Streicherumspielungen, führt über eine Steigerungsstrecke zum Ausbruch eines neuen Abschnitts mit einem gewaltigen Posaenthema über wie im Sturm dahinfegende Zweiunddreißigstel-Figurationen der hohen Streicher. Die Literatur hat diese Stelle mit Bruckners Wagner-Affinität in Verbindung gebracht und auf entsprechende Stellen im *Tannhäuser* verwiesen. Auch in der Durchführung kehrt dieses *Tannhäuser*-Zitat durchaus bestimmend wieder, allerdings, wie es der verarbeitende Charakter einer Durchführung verlangt, in kontrapunktischer Umkehrung. Die Reprise überhöht die Exposition ins Gigantische, hier probiert sich der von allen „Ketten befreite“ Bruckner aus. Mit immer intensiveren

Steigerungen. Eben wie es ihm gefällt. Bis die Coda den Satz mit dem Rhythmus des Hauptthemas im vollen Orchester beendet.

Im Adagio (von dem zwei Fassungen existieren) macht Bruckner den Hörer zu seinem Komplizen. Es scheint, als ob man hörender Zeuge der Entstehung thematischer Gestalten wird. Die Musik zögert, ist unsicher, wohin es gehen soll. Das musikalische Material trägt vor allem in harmonischer Hinsicht ein gewaltiges Steigerungs- und Sprengpotenzial in sich. Bis zur Neunten Symphonie tauchen derartige harmonische Kühnheiten nicht mehr auf. Ganz anders dann der Mittelteil. Hier prägt Bruckner dann Melodik pur aus. Ist dieser Teil das eigentliche Gesangsthema?

Nach dieser ungewöhnlichen, neuartigen Satzausprägung betritt das Scherzo wieder traditionelleres Land. Die Scherzoabschnitte sind voll rhythmischen Elans. Hier stampft es, hier wirbelt es in voller Lautstärke. Im holzbläserdominierten Trio geht es übersichtlicher und zugleich liedhafter zu.

Dietmar Holland hat das Finale treffend beschrieben: Hier bricht „die Hölle los und die Musik gerät buchstäblich aus den Fugen“. Stil und Gestus des Kopfsatzes werden hier wieder aufgegriffen, allerdings überhöht, gesteigert, hochgradig

intensiviert. Dieser Satz ist wild, losgelöst von Konventionen, gerade unbekümmert jugendlich, wenn man davon bei einem 41-jährigen Komponisten noch sprechen kann... Auch der Themendurchbruch – typisches Kennzeichen der späteren Bruckner-Symphonien – ist hier bereits zu

erleben, wenn der Hauptthemenkopf, diesmal in strahlendem C-Dur sich Bahn bricht, bevor in der Coda das choralartig angelegt Unisonothema das Werk als Krönung beschließt. Das leere Notenblatt ist gefüllt.

Franz Steiger



Sur le chemin d'une intégrale en cours des symphonies de Bruckner, la Radio Espace 2, la chaîne culturelle de la Radio Télévision Suisse (RTS) est à nouveau ravie de s'associer à une prestigieuse parution discographique de l'Orchestre de la Suisse romande.

Cette collaboration ne remonte pas aux origines de l'orchestre (qui est né avant la radio) mais elle rappelle la volonté d'Ernest Ansermet. Le fondateur de l'OSR a compris, dès les débuts des transmissions hertziennes, que la radio principale de sa région allait devenir un partenaire indispensable d'un orchestre symphonique de stature internationale.

Cet esprit perdure jusqu'à ce jour puisque la RTS demeure le premier diffuseur de l'OSR, en proposant la plupart des concerts de l'orchestre en transmission

directe ou différée pour les auditeurs de Suisse romande et, par l'entremise de l'UER, pour l'ensemble de l'Europe, les Etats-Unis et le Japon.

Moins volatil qu'une diffusion radio, puisse cet enregistrement connaître lui aussi un destin mondial !

Alexandre Barrelet

Rédaction Culture RTS

Libéré de toutes chaînes

Linz, été 1861. Anton Bruckner est assis courbé sur une page de papier à musique. Il fait ses devoirs. Aujourd'hui, l'exercice donné par son professeur Otto Kitzler inclut une danse. Rien d'inhabituel à cela, en soi, pour un étudiant, si ce n'est que « l'étudiant » en question, Anton Bruckner, a déjà 37 ans. Après six ans d'étude intensive de la théorie musicale auprès de

Simon Sechter, il avait à présent décidé d'apprendre la « composition libre ». Et c'est ainsi qu'une fois de plus, il avait choisi de retourner sur les bancs de l'école, cette fois-ci sous la tutelle du chef d'orchestre de Linz, Otto Kitzler. Encore une fois, la théorie était le sujet principal, mais placé cette fois-ci dans un cadre plus pratique, traitant de la forme et de l'instrumentation. Car Bruckner est intéressé par la composition. Le 10 juillet 1863, après deux ans d'étude, il se sent prêt et reçoit de Kitzler l'« acquittement » officiel qu'il a demandé et qui était autrefois donné aux élèves. Maintenant, encore une fois, il fixe sa feuille de papier à musique, cette page blanche familière qu'il faut remplir d'idées hardies, de nouveaux concepts, de solutions individuelles. Bien que Bruckner n'ait probablement jamais dit en fait qu'il se sentait « comme un chien de ferme, qui a cassé sa chaîne » (c'est probablement Max Auer qui mit ces mots dans la bouche du compositeur) après avoir terminé ses études, il se sentait à présent sûr de lui dans sa liberté créative nouvellement acquise. C'est en 1864 qu'il perça en tant que compositeur, après avoir écrit la première de ses trois principales messes. Son ami et protecteur Moritz von Mayfeld rédigea un article brillant après la première de sa Messe en Ré mineur, dans lequel il semble

avoir prédit l'avenir de Bruckner, comme un genre de prophétie, en ces termes : « Le 18 décembre 1864 peut être considéré comme le jour où l'étoile scintillante de Bruckner s'éleva pour la première fois à l'horizon dans toute sa gloire. [...] Si le théorème est correct – et il l'est – que seul quelqu'un regorgeant d'idées nouvelles est habilité à composer, et qu'une fabrication quasi artisanale de morceaux conformes à des règles purement techniques n'est pas un véritable gain pour l'art, alors nous pouvons considérer Anton Bruckner comme un compositeur à part entière. [...] L'étonnement et l'admiration pour le génie de Bruckner grandissent si l'on tient compte du fait que sa connaissance des chefs d'œuvres tant modernes qu'anciens est relativement limitée, et qu'il préfère par conséquent baser ses œuvres sur son propre art de la composition. D'un autre côté, bien entendu, ces circonstances lui sont précisément très utiles puisqu'ainsi, il est libre de réminiscences volontaires et involontaires et peut faire ce que bon lui semble, avec la plus grande originalité. Il est difficile de dire exactement où cette voie le mènera, compte tenu de son imagination et de son expertise musicales inhabituellement riches. Une seule chose est sûre, c'est que dans un futur proche, s'il cultive le champ de la symphonie, il le fera certainement

avec le plus grand succès. Dans ce domaine tout comme dans celui de la musique de chambre [...] nous pouvons nous attendre à de précieuses contributions de Bruckner à la musique allemande. » Et à partir de ce moment-là, Bruckner se consacra à la symphonie avec une verve et un engagement tenaces, jusqu'au jour où il s'éteignit.

Même encore à la fin des années 1980, les musicologues étaient persuadés que la Symphonie n° 1 en Ut mineur de Bruckner était en fait sa troisième contribution au genre. Après sa Symphonie en Fa mineur, qui date de 1863 et porte le titre de « *Schularbeit 863* » (Symphonie d'études) dans le livre d'étude de Bruckner (qu'il conservait religieusement), la Symphonie en Ré mineur dite *Die Nullte* (Zéro) fut considérée comme sa deuxième œuvre du genre. C'est une interprétation erronée des sources qui conduisit à cette estimation. Comme tout le monde le sait aujourd'hui, Bruckner n'a pas écrit sa Symphonie *Die Nullte* avant 1869 : en d'autres termes, après sa Symphonie n° 1, qu'il composa entre janvier 1865 et avril 1866. Le compositeur annula probablement sa première symphonie en Ré mineur vers l'époque où il écrivit sa Symphonie n° 3, (également en Ré mineur), donc dans les années 1872-1873. Cette théorie est étayée à la fois par le zéro barré dans le manus-

crit (Ø) – un signe de suppression courant ! – et par les remarques de Bruckner sur la partition : « Extrêmement insignifiante », et « Cette symphonie est complètement nulle. (Ce n'est qu'un essai). » Ceci nous permet de conclure – comme le fit Wolfram Steinbeck – que Bruckner considérait sa Symphonie n° 3 comme sa « meilleure » œuvre en Ré mineur

Immédiatement après le succès de sa Messe en Ré mineur précédemment mentionnée, Bruckner décida d'aborder sa Symphonie n° 1 *in medias res*. Et comment ! Le monde n'avait plus vu un tel début symphonique depuis Beethoven et Berlioz. Un début foisonnant d'idées radicales et nouvelles. Et il n'est donc pas surprenant que la première mondiale, dirigée par Bruckner lui-même en mai 1868, ait laissé les auditeurs provinciaux de Linz plus perplexes qu'enthousiastes. Un nouvel intellect avait conquis la scène, mettant ses propres capacités à l'épreuve plutôt que de faire preuve d'une considération quelconque pour son public. En conséquence, l'œuvre ne fut plus rejouée pendant presque deux décennies, et c'est à Vienne qu'elle fut interprétée dans une nouvelle version – ce qui caractéristique également les œuvres de Bruckner. L'article susmentionné de Mayfeld sur la Messe en Ré mineur sembla avoir donné un véritable élan à Bruckner, en combinaison avec son

« acquittement » de Kitzler. Et les mots d'encouragement de son ami le maître de chapelle Ignaz Dorn firent le reste. Grâce à lui, Bruckner découvrit les œuvres de Berlioz et de Liszt. Dorn confirma également et libéra peut-être même la propre originalité et créativité de Bruckner, lui permettant ainsi d'explorer de nouveaux domaines.

Dans sa Symphonie n° 1, on peut déjà reconnaître les éléments fondamentaux du concept très personnel de la symphonie de Bruckner. Ce concept forma dans une certaine mesure la matrice de (presque) toutes ses œuvres symphoniques, qui finalement représentaient une sorte de « travail en cours ». Chacune d'entre elles fournit un exemple plus individualisé du modèle symphonique de Bruckner. Comme c'était déjà le cas dans sa Symphonie d'étude en Fa mineur, le premier mouvement de chaque symphonie suit la structure en trois thèmes typique de Bruckner. Le premier thème apparaît dans sa forme finie. La noire qui suit bat dans les cordes basses, puis monte en *piano* dans les premiers violons et le cor solo durant huit mesures, donnant naissance à un thème de marche vibrant, allant de l'avant, presque provocant, qui fait parfaitement comprendre à l'auditeur qu'il marche vers une seule et unique direction, l'avant. Le « thème de chant » dans les violons rap-

pelle un épisode. Comme c'est souvent le cas dans les œuvres de Bruckner, on ne sait très pas bien quelle est la première voix et quelle est la seconde. Le troisième thème qui suit, une figure à l'unisson dans les cordes aiguës, tourbillonnant au gré des violons, traverse une période d'intensification jusqu'à l'éruption d'une nouvelle partie, dont le thème imposant dans le trombone résonne au-dessus de figurations en triples croches dans les violons aigus, balayant la musique comme une tempête. Les musicologues ont associé cette partie de la symphonie à l'affinité de Bruckner avec Wagner, faisant référence à des passages correspondants de *Tannhäuser*. Dans le développement également, cette citation de *Tannhäuser* revient encore une fois de façon relativement déterminée. Toutefois, comme elle est nécessairement assujettie à la nature analytique du développement, elle revient ici en inversion contrapuntique. La récapitulation accroît l'exposition dans des proportions gigantesques : ici, Bruckner s'essaie à son côté « libéré de toutes chaînes », avec des intensifications toujours grandissantes, entièrement à son gré, jusqu'à ce que la coda conclue le mouvement sur le rythme du thème principal joué par l'intégralité de l'orchestre.

Dans l'Adagio (dont il existe deux

versions), Bruckner fait de l'auditeur son complice, qui s'avère être véritablement témoin de l'émergence de figures thématiques. La musique est hésitante, peu sûre de la direction qu'elle doit prendre. Le matériel musical recèle un potentiel d'intensification vaste et explosif, notamment en ce qui concerne les harmonies. Ce genre d'audace harmonique ne réapparaîtra pas avant sa Symphonie n° 9. Il est très différent du mouvement central, dans lequel Bruckner se concentre purement sur la mélodie. Ce mouvement est-il peut-être le véritable thème de chant ?

Après ce développement inhabituel et nouveau du mouvement, le Scherzo revient à une base plus traditionnelle. Les diverses parties du Scherzo sont emplies de dynamisme rythmique. Ici, il martèle, là, il s'envole en tourbillonnant à plein volume. Dans le trio, qui est dominé par les bois, la musique est plus clairement organisée et, en même temps, plus mélodieuse.

Dietmar Holland décrit judicieusement le finale en ces termes : « ...ici, l'enfer se déchaîne et la musique s'effondre littéralement en lambeaux. » Tant le style que le mode d'expression du premier mouvement sont encore une fois repris, bien que de façon plus excessive et fortement intensifiée. Ce mouvement est sauvage, détaché de toute convention, simplement empreint d'une jeunesse allègre, si l'on peut toutefois employer ce terme pour décrire un compositeur de quarante-et-un ans... Les percées des thèmes – un trait typique des dernières symphonies de Bruckner – apparaissent ici également, lorsque le début du thème principal, cette fois-ci dans un radieux Ut majeur, se fraie une voie avant que le thème à l'unisson culminant dans la coda, tel un chœur, ne vienne conclure l'œuvre. La feuille blanche de papier à musique a été remplie.

Franz Steiger

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret.



Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artists to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhymnia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw.

substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrofon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SA-CD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations :
www.polyhymnia.nl



PentaTone
classics

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 447
Made in Germany