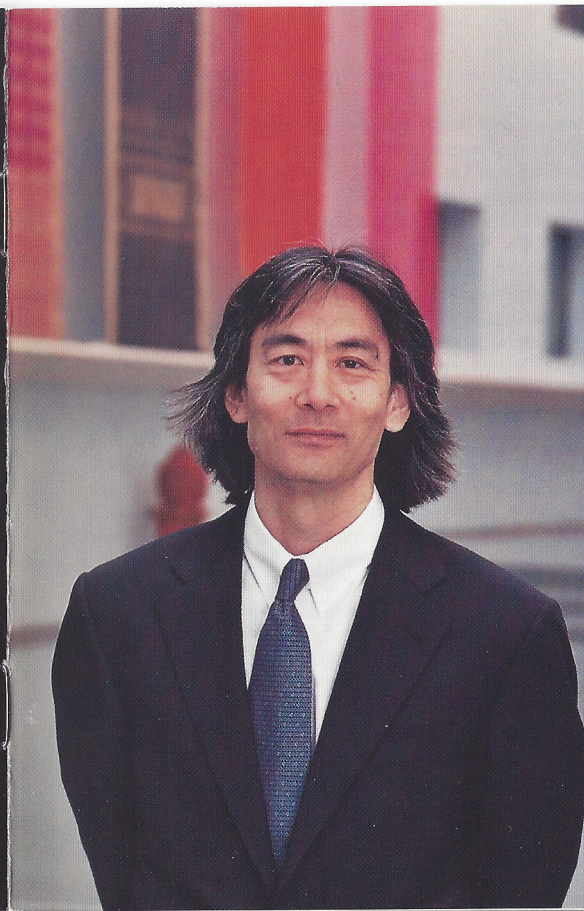




harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles © 2004
Coproduction harmonia mundi, R.O.C. GmbH & DeutschlandRadio
Enregistrement mars 2003. Studio N.L.G. GmbH Berlin
Direction artistique : Martin Sauer
Prise de son et montage : René Möller, Teldex Studio
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et traductions
Couverture : Photo Alvaro Yañez
Maquette Atelier harmonia mundi
Imprimé en Allemagne

www.harmoniamundi.com

901817
801817



BRUCKNER

Symphonie n°3

Deutsches
Symphonie-Orchester
Berlin

KENT NAGANO

DeutschlandRadio



Bruckner · La “Wagner-Symphonie”

Lorsqu'on les inscrit au programme d'un concert, au moins trois des symphonies de Bruckner obligent à se demander quelle version on va jouer. Cette question n'est d'ailleurs pas qu'une affaire de spécialistes, mais elle concerne autant les musiciens que les mélomanes car les différentes versions de la *Troisième*, de la *Quatrième* et de la *Huitième* ont aussi peu en commun que le *Faust* de Goethe et sa première version, *Urfaust*.

Dans le cas de la *Troisième Symphonie*, ces différences tiennent à la fois au matériau musical, à la structure formelle, à l'équilibre des proportions et à l'impression sonore. Il en existe trois versions : la partition initiale datant de 1873 qui ne fut ni jouée ni publiée du temps de Bruckner ; une version entièrement révisée dans les années 1877-78 qui fut jouée lors de la création de l'œuvre à Vienne sous la direction de Bruckner et qui fut à nouveau révisée et finalement publiée ; et une troisième version très remaniée de 1889-90 qui fut également publiée. Il existe aussi une quatrième version du mouvement lent, datant de 1876, qui n'est conforme à aucune autre version. Quand il lui arrivait de diriger la *Troisième Symphonie*, Günter Wand, grand interprète de Bruckner, choisissait la dernière version. Cependant, au cours d'un de ses nombreux entretiens avec Kent Nagano à propos de la musique d'Anton Bruckner, il n'écartait plus la possibilité de jouer la première version. Il admettait que chacune des trois versions “avait ses avantages, mais que chacune, ne disposant pas des atouts des autres, présentait aussi des faiblesses. Les amateurs du souffle romantique s'enthousiasmeront pour la première, ceux qui privilégient l'unité stylistique et la cohérence formelle pour la deuxième version de 1877. Quant à la troisième, c'est celle qui s'impose dans le cadre du concert du fait de sa durée moins longue et de sa sonorité plus pleine”. (Rudolf Stephan)

Cet enregistrement est consacré à la première version de 1873. Anton Bruckner l'a dédiée à Richard Wagner, “poète et musicien sublime, illustre, inégalé”. La dédicace lui fut attribuée en septembre 1873, à Bayreuth, alors que la partition était terminée, mais le finale pas encore orchestré.

La première version se distingue essentiellement par sa longueur (2 056 mesures contre 1 815 mesures pour la version de 1877-78 et 1 644 mesures pour la version

de 1889-90) et par la présence de citations musicales de Wagner que Bruckner a supprimées pour la plupart dans les versions ultérieures. Dans la première version, elles occupent une place importante : ainsi la mélodie lyrique des cors dans le premier mouvement (un thème secondaire qui apparaît plus de cinq minutes après le début du morceau !) fait référence aux *Maîtres-chanteurs*. Toujours dans le mouvement initial, avant de reprendre le thème, Bruckner intercale entre le développement et la réexposition, tel un signal résonnant doucement au loin, le motif du “Sommeil de Brünnhilde” tiré de la scène finale de *La Walkyrie*, le deuxième opéra de la *Tétralogie*. La même citation réapparaît peu avant la fin du deuxième mouvement comme pour annoncer que la musique va se fondre dans le silence. Dans l'*Adagio* également, le premier groupe thématique est séparé du second par le « motif du Désir » de *Tristan et Isolde*, et cela aux deux endroits où s'opère la transition avec le thème en cinq parties. Avant le motif de *Tristan* apparaît une formule caractéristique que Robert Haas a qualifiée de “cadence de la Vierge”. Surgie d'un autre monde, elle est inspirée de la musique spirituelle et d'une profonde foi chrétienne que Bruckner a professée tout au long de sa vie.

Mais il faut distinguer aussi deux sortes de citations : celles qui s'inscrivent dans la tonalité principale et celles qui créent des césures et structurent la forme. Lorsqu'on n'y est pas préparé, on ne risque guère de remarquer les premières car elles sont intégrées au discours musical et n'attirent pas l'attention. Quant aux citations structurantes, du deuxième type, elles renforcent un effet qui donne un caractère particulier à la physionomie de l'œuvre : la propension aux césures, aux coupes franches pour différencier les différents épisodes musicaux. Dans le finale, cette exigence de clarté et de différenciation produit un nombre inhabituel de points d'orgue qui donnent beaucoup de fil à retordre aux interprètes. Le fait que Bruckner ait supprimé par la suite ces citations structurantes est révélateur de sa méfiance envers tout ce qui peut apparaître comme un facteur d'hétérogénéité, et montre que ses liens avec Wagner ne se bornent pas à une reprise textuelle de ses motifs.

Si la musique de Wagner l'impressionnait, c'est toute l'esthétique du maître qui a nourri sa réflexion. En 1871, un an avant qu'il rédige les premières esquisses de la *Troisième Symphonie*, était paru l'ouvrage de Wagner sur Beethoven. Le maître de

Bayreuth y exposait sa conception du drame musical comme un prolongement de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Mais si le drame musical résultait de l'histoire de la symphonie, il pouvait à son tour fournir des impulsions au genre principal de la musique pure. C'est l'enseignement qu'en tirera Bruckner, d'une manière qui mêle d'ailleurs étrangement les audaces et le respect de la tradition. Il ne remet pas en cause le plan usuel de la symphonie classique, comme s'il était intangible, protégé par la loi. Et il s'astreint à composer les quatre sacro-saints mouvements, à structurer les grandes sections sur le modèle : exposition des thèmes, développement, réexposition et coda, tout en distinguant nettement chacune de ces parties. Dans l'exposition, il fait entendre trois thèmes successifs qu'il développe en groupes thématiques complexes comportant des réexpositions ou des structures ternaires qui rendent superflue la reprise de l'exposition, sa fonction étant déjà remplie. Dans le finale de ses symphonies, Bruckner cite volontiers des éléments entendus dans les mouvements précédents ; c'est le cas aussi dans la *Troisième*. Le fameux motif de trompettes qui ouvrait le mouvement initial réapparaît au milieu et à la fin du finale où il vient conclure l'œuvre, transposé en majeur, à l'issue d'une progression triomphale. Vers la fin, Bruckner reprend le thème secondaire du premier mouvement et les motifs initiaux du deuxième et troisième mouvement comme pour revenir sur des moments-clés de l'œuvre. Là encore, il prend pour modèle la *Neuvième* de Beethoven. En réalité, ce procédé est emprunté au départ à l'opéra, dont Beethoven s'est inspiré pour sa symphonie avec chœur. Mais Bruckner va encore plus loin dans les réminiscences. Au milieu du deuxième groupe thématique du finale, il cite le début de sa *Deuxième Symphonie*. Il ouvre ainsi un système de références qui déborde le cadre de sa *Troisième Symphonie*. Dès lors, les citations de Wagner ne sont plus hors de la logique symphonique. Et très naturellement, lorsqu'il supprime les thèmes empruntés à Wagner, Bruckner retire aussi les citations de ses propres œuvres.

Cependant, l'influence la plus importante du drame musical wagnérien ne réside pas tant dans le détail des citations que dans le vaste déploiement des thèmes et dans la fusion recherchée de différents mondes musicaux. Les idées de départ du premier et du dernier mouvement se dégagent peu à peu d'un chaos élémentaire de la musique, comme la vie émergeant dans la création, ou la forme dans certains

opéras romantiques. Dans ce genre de passages, la musique est conçue par Bruckner de façon quasi théâtrale, elle suscite des images que l'auditeur est libre de se représenter. Dans le deuxième groupe thématique du finale, Bruckner mêle deux mondes antinomiques en recourant à une technique proche du collage. Les violons invitent à la danse tandis que les cuivres entonnent un chorale, l'ensemble étant rythmé par les cordes pincées des contrebasses qui résonnent comme le pas des danseurs sur le plancher, rappelant l'accompagnement du chorale dans la marche des pèlerins d'Hector Berlioz. A travers ce pizzicato, c'est Vienne qu'on entrevoit, comme si la cathédrale et le Prater étaient enfin réunis, réconciliés. Cette image sublime de paix parmi les sphères, brillamment réalisée sur le plan harmonique, Bruckner ne se lasse pas de la célébrer en musique, et il lui faudra invoquer la citation de la *Deuxième Symphonie* pour interrompre cette joyeuse synthèse.

Dans le deuxième mouvement, l'*Adagio*, Bruckner développe un monde musical très personnel. Il tend, symboliquement, entre *Tristan* et la cadence de la Vierge, entre le désir et la prière. Avec l'*Adagio* se met en place toute la genèse de la *Troisième Symphonie*. Le premier thème esquissé par Bruckner, celui qui, dans le deuxième groupe thématique, est noté "*misterioso*", évoque une danse stylisée de l'époque de Bach. Si l'on met en regard cette simplicité avec les dimensions, la thématique et la construction que présente cette symphonie dans sa forme achevée, on perçoit quel cheminement spirituel Bruckner a parcouru à travers l'écriture de cette œuvre, véritable drame musical en quatre actes dont la forme suit exactement le modèle de la symphonie classique. Quelle que soit la version à laquelle on accorde sa préférence, la première version de la *Troisième Symphonie* est un coup de maître et mérite parfaitement de trouver sa place dans le répertoire symphonique.

HABAKUK TRABER
Traduction Jean Bertrand

Bruckner · The 'Wagner Symphony'

Performances of at least three of Bruckner's symphonies always raise the same problem: which version is one to choose? The question is of concern not only to specialists, but to all listeners and musicians, for the various versions of the Third, Fourth and Eighth are as different from each other as Goethe's *Faust* is from his *Urfaust*. In the case of the Third, these differences affect the musical material, the formal conception, the organisation of the work's proportions both overall and in detail, and its sonorities. There are basically three extant versions of the Third Symphony: the original composition of 1873, which was neither published nor performed during Bruckner's lifetime; a thoroughgoing revision dating from 1877/78, which largely formed the basis of the Viennese premiere conducted by Bruckner, and was subsequently itself revised once more before it was finally printed; and a late, drastic reworking from 1889/90, which was also published. In addition to this there survives a version of the slow movement dating from 1876, which corresponds to no other version. The great Brucknerian Günter Wand decided to use the late version whenever he conducted the Third. But in one of his many conversations with Kent Nagano about Bruckner's music, he declared that he no longer wanted to exclude performance of the original score. He had drawn nearer to the view that each of the three versions 'has its merits, and each of them, since it must renounce merits that characterise each of the other two, also has its weaknesses. Lovers of Romantic inspiration will be thrilled by the first; those for whom stylistic unity and formal consistency are most important will prefer that of 1877, the so-called second. In concert performance the third version can hold its own – not least for its brevity and its richness of sonority' (Rudolf Stephan).

This recording takes as its basis the original version of 1873. Bruckner dedicated it to Richard Wagner, 'the unequalled, world-famous and sublime master of the arts of poetry and music'. He decided on this dedication in Bayreuth, in September 1873, when the work had already been completed but the finale had still to be orchestrated. The most obvious differences between the original version and the later ones are its length (2,056 bars, as against 1,815 bars for the 1877/78

score and 1,644 for the edition of 1889/90) and the quotations from Wagner which Bruckner mostly deleted from the subsequent versions. In the original score they occupy a prominent position: the horn melody in the first movement's lyrical second group (whose delayed first appearance comes more than five minutes into the work!) introduces hints of *Die Meistersinger*. In this same movement, before Bruckner brings back the opening material, he quotes the motif of Brünnhilde's Magic Sleep from *Die Walküre*, the second opera of *Der Ring des Nibelungen*, making it so to speak a broad dividing line between development and exposition, heard softly, as from a distance. He places the same quotation shortly before the end of the second movement, like a motto preceding the music's extinction. In this spacious Adagio the Longing motif from Wagner's *Tristan und Isolde* separates the section in which the first theme is introduced and deployed from the long-spanned, thematically rich second group, on both occasions when this transition takes place in the five-part movement. Before the appearance of the *Tristan* motif occurs a characteristic formula that Robert Haas has described as a 'Marian cadence'. This comes from another world, from sacred music, from that deep Christian faith to which Bruckner unwaveringly adhered all his life.

Two different types of quotation should be distinguished: those that set a mood, and those that create caesuras and mould the formal structure. Anyone who does not already know the borrowings of the first type will not be struck by them, for they are integrated into the musical argument and do not obtrude artificially. The second, structural type reinforces an effect that is one of the essential outward characteristics of the Third Symphony: its tendency towards caesuras, clear breaks that separate one zone of musical ideas from another. In the finale this insistent urge for clarity engenders an unusually large number of rests for the whole orchestra, which pose considerable problems for any performer. The fact that Bruckner later removed these structural quotations shows his sensitivity to anything that might not appear homogeneous, and his realisation that his affinity with the revered master did not depend on the literal adoption of specific motifs. Though Wagner's music impressed him, it was the older composer's whole aesthetic that served him as a model. In 1871, a year or so before the first sketches of the Third Symphony, Wagner's essay on Beethoven was published. The master of Bayreuth

explained therein his conception of music drama as a consequence of Beethoven's Ninth Symphony. But if music drama sprang from the inner logic of symphonic history, then that drama could also in its turn provide new impetus for the principal purely instrumental genre. This was the conclusion that Bruckner drew, and the result was an astonishing blend of boldness and adherence to tradition. He left the layout of the classical symphony untouched, as if protected by statute. He invariably composed the time-honoured four movements, organising his great structural pillars into exposition of the themes, their development, recapitulation and coda, clearly distinguishing each of these sections from the others. In the exposition he erected three successive themes, and extended them into veritable thematic complexes which already contain within themselves repetitions or ternary forms, so that a formal repeat of the exposition as a whole becomes superfluous, since its purpose has already been achieved. In the finales Bruckner often recalls the preceding movements by means of quotations, as is also the case in the Third: the prominent trumpet motto that opened the first movement twice reappears at climactic moments in the middle and the closing section of the finale, before concluding the entire work in majesty, now transposed to the major. Towards the end Bruckner brings together the second theme of the first movement and the opening motifs of the second and third in a backward glance at the work's key moments. The model once again is Beethoven's Ninth. But the procedure comes originally from opera, whence Beethoven imported it into his Choral Symphony. However, Bruckner goes even further with his reminiscences: in the middle of the finale's second group he quotes the opening of his own Second Symphony. He thereby creates an overt system of citations that reaches beyond the specific material of the Third itself. Hence the Wagner quotations no longer stand outside the symphonic logic. Quite consistently, when Bruckner cut the Wagnerian motifs he also removed this self-quotation.

Yet the influence of Wagnerian music drama is most powerfully asserted not in the detail of the quotations, but in the spacious construction of the themes and in the purposeful fusion of different musical worlds. The opening themes of the first and fourth movements gradually issue forth as from an elemental, primordial state of music, like life in the process of creation, or the emerging contours

at the beginning of many Romantic operas. In such passages Bruckner conceives his music almost theatrically, clearly evoking images, whatever concrete form the individual hearer may give them. In the second thematic group in the finale, Bruckner presents two opposing worlds in almost collage-like simultaneity. The violins strike up a dance tune, against which the wind instruments intone a chorale; the two themes are underpinned by a plucked bass line reminiscent both of the dance floor and of the accompaniment to the hymn-like 'Pilgrims' March' in Berlioz's *Harold en Italie*. In this pizzicato, one might say, St Stephen's Cathedral and the Prater are reconciled and united: all Vienna is here. Bruckner's idea, an image of peace amid the different spheres of the world, superbly realised in harmonic terms, is a stroke of genius, and he can scarcely tear himself away from it until the quotation from the Second Symphony noisily interrupts this cheerful synthesis.

With the Adagio second movement, Bruckner truly devised a musical world all of his own. It is a world that stretches, symbolically speaking, from *Tristan* to the 'Marian cadence', from longing to prayer. The genesis of the Third Symphony began with this Adagio. Bruckner's first sketches were for the theme marked 'misterioso' that appears in the second group and begins like a stylised dance from the time of Bach. To compare its simple appearance with the dimensions, the thematic richness, the architecture of the symphony in its finished form is to gain an inkling of the spiritual cosmos that Bruckner traversed in writing his Third Symphony – a music drama in four acts, whose formal itinerary exactly fits the pattern of the classical symphony. Whichever version of the Third one may finally choose, the original conception is an outstanding success, fully deserving of a firm place in the symphonic repertoire.

HABAKUK TRABER

Translation: Charles Johnston

Bruckner · Die Wagnersymphonie

Aufführungen von wenigstens drei der Brucknerschen Symphonien werfen immer wieder dasselbe Problem auf: Welche Fassung wählt man? Die Frage berührt nicht nur die Fachleute, sondern jeden, Hörer wie Musiker, denn die verschiedenen Versionen der Dritten, Vierten und Achten unterscheiden sich wie Goethes "Faust" vom "Urfaust": im Falle der Dritten im musikalischen Material, in der formalen Konzeption, in der Gestaltung der Proportionen im Großen wie im Kleinen und im klanglichen Erscheinungsbild. Von der Dritten existieren im Wesentlichen drei Fassungen: die ursprüngliche Komposition aus dem Jahre 1873, die zu Bruckners Lebzeiten weder veröffentlicht noch aufgeführt wurde; eine gründlich revidierte Version aus den Jahren 1877/78, die weitgehend der Wiener Uraufführung unter Bruckners Leitung zu Grunde lag, danach erneut durchgesehen und schließlich gedruckt wurde; und eine späte, einschneidende Überarbeitung aus dem Jahr 1889/90, die ebenfalls verlegt wurde. Vom langsamen Satz ist außerdem eine Fassung aus dem Jahre 1876 überliefert, die mit keiner anderen Version übereinstimmt. Günter Wand, der große Bruckner-Interpret, entschied sich, wenn er die Dritte überhaupt dirigierte, für die späte Fassung. In einem der zahlreichen Gespräche, die er mit Kent Nagano über die Musik Anton Bruckners führte, wollte er eine Aufführung der Urfassung nicht mehr ausschließen. Er hatte sich der Ansicht genähert, dass jede der drei Versionen "ihre Vorzüge habe, und jede, da sie auf Vorzüge, die die jeweils anderen auszeichnen, verzichten muss, auch ihre Schwächen. Der Liebhaber romantischer Einfallsästhetik wird sich für die erste begeistern, der, dem stilistische Einheitlichkeit und formale Geschlossenheit über alles gehen, für die Fassung von 1877, die sog. zweite. In der Konzertpraxis behauptet sich – nicht zuletzt wegen ihrer Kürze und ihres satteren Klangs – die dritte." (Rudolf Stephan)

Dieser Aufnahme liegt die Urfassung von 1873 zu Grunde. Anton Bruckner widmete sie Richard Wagner, "dem unerreichbaren, weltberühmten und erhabenen Meister der Dicht- und Tonkunst". Die Zueignung entschied sich im September 1873 in Bayreuth, als das Werk zwar im Notentext fertig, das Finale aber noch nicht instrumentiert war. Vordergründig unterscheidet sich die ursprüngliche

Fassung von den späteren durch die Länge (2.056 Takte gegenüber 1.815 Takten der 1877/78er Fassung und 1.644 Takten der Version von 1889/90) und durch Wagner-Zitate, die Bruckner in den späteren Lesarten größtenteils tilgte. Sie stehen in der Urfassung an prominenter Stelle: Die Hornmelodie aus dem lyrischen Seitengedanken des ersten Satzes (er erscheint spät, erst nach mehr als fünf Minuten!) bringt Andeutungen an die "Meistersinger" ins Spiel. Bevor Bruckner ebenfalls im Kopfsatz, den Anfangsteil wiederkehren lässt, zitiert er gleichsam als breiten, wenn auch nur leise, wie aus der Ferne klingenden Trennstrich zwischen Durchführung und Reprise das Motiv von "Brünnhildes Zauberschlaf" aus der Schlusszene der "Walküre", der zweiten Oper aus dem "Ring des Nibelungen". Dasselbe Zitat stellt er kurz vor das Ende des zweiten Satzes wie ein Motto des Verklingens. In diesem großen Adagio trennt das "Sehnsuchtmotiv" aus Wagners "Tristan und Isolde" das Einzugs- und Entfaltungsbereich des ersten Themas vom weit gespannten, vielgliedrigen zweiten Themenkomplex, und zwar an beiden Stellen, an denen dieser Übergang in dem fünfteiligen Satz vollzogen wird. Bevor das "Tristan"-Motiv auftritt, erscheint eine charakteristische Formel, Robert Haas hat sie als "Marienkadenz" bezeichnet. Sie stammt aus einer anderen Welt, aus der geistlichen Musik, aus dem tiefen christlichen Glauben, zu dem sich Bruckner sein Leben lang unbeirrt hielt.

Zwei verschiedene Arten von Zitaten sind zu unterscheiden: solche, die den Tonfall prägen, und solche, die Zäsuren schaffen und die Form gliedern. Wer sie nicht kennt, wird nicht auf sie stoßen, denn sie sind in den musikalischen Verlauf integriert und wirken nicht künstlich aufgesetzt. Der zweite, gliedernde Typus verstärkt einen Effekt, der das äußere Erscheinungsbild der Dritten wesentlich bestimmt: die Neigung zu Zäsuren, zu deutlichen Einschnitten, die einen musikalischen Gedankenbereich vom anderen trennen. Im Finale erzeugt dieser Drang zur Deutlichkeit und Nachdrücklichkeit ungewöhnlich viele Generalpausen, die jede Interpretation auf eine harte Probe stellen. Dass Bruckner die gliedernden Zitate später wieder aus der Partitur nahm, entspricht seiner Sensibilität gegenüber allem, was inhomogen wirken könnte, und der Einsicht, dass die Nähe zum verehrten Meister nicht an der wörtlichen Übernahme bestimmter Motive hängt. Wagners Musik beeindruckte ihn, Wagners gesamte Ästhetik aber diente ihm als

Leitbild. 1871, ein gutes Jahr vor der ersten Skizze zur Dritten Symphonie, erschien Wagners Schrift über Beethoven. Der Bayreuther Herrscher der Künste begründete darin seine Auffassung vom Musikdrama als Konsequenz aus Beethovens Neunter Symphonie. Wenn aber das Musikdrama der inneren Logik der Symphoniegeschichte entsprang, dann können von ihm auch wieder Impulse auf die wichtigste Gattung der reinen Instrumentalmusik ausgehen. Diese Folgerung zog Bruckner, und zwar auf eine Weise, in der sich Kühnheit und Traditionsgebundenheit erstaunlich verbinden. Er ließ den überlieferten Grundriss der klassischen Symphonie unangetastet, als wäre er durch Gesetz geschützt. Stets komponierte er die altbewährten vier Sätze, gliederte die großen Außenposten in Exposition der Themen, deren Durchführung, Reprise und Koda, setzt diese Teile deutlich erkennbar gegeneinander ab. In der Exposition baute er drei Themen nacheinander auf, weitete sie zu ganzen Themenkomplexen, die in sich bereits Wiederholungen oder dreiteilige Liedformen enthalten, so dass sich die Wiederholung der Exposition als ganzer erübrigt, denn ihr Sinn ist bereits erfüllt. In den Finali erinnert Bruckner häufig durch Zitate an die vorangegangenen Sätze, so auch in der Dritten: Das markante Trompetenmotto, das den ersten Satz eröffnete, erscheint in der Mitte und im Schlussteil des Finales als Ergebnis einer Steigerung, ehe es, nach Dur gewandt und in der Bewegung zum Majestätischen vergrößert, das ganze Werk beschließt. Gegen Ende holt Bruckner den Seitengedanken des ersten, die Eröffnungsmotive des zweiten und dritten Satzes zu einem Rückblick in Stichworten zusammen. Vorbild einmal mehr: Beethovens Neunte. Doch das Verfahren stammt ursprünglich aus der Oper. Beethoven übernahm es von dort in seine Chorsymphonie. Bruckner aber geht mit seinen Rückerinnerungen noch weiter: Mitten im zweiten Themenkomplex des Finales zitiert er den Anfang seiner eigenen Zweiten Symphonie. Damit schafft er ein offenes System von Reminiscenzen, das über das eigene Material der Dritten hinaus greift. Die Wagnerzitate stehen dann nicht mehr außerhalb der symphonischen Logik. Folgerichtig hat Bruckner, als er die Wagnermotive strich, auch dieses Selbstzitat herausgenommen. Der wichtigste Einfluss von Wagners Musikdrama aber setzt sich nicht im Detail der Zitate, sondern im breiten Ausbau der Themen und im gezielten Zusammenführen unterschiedlicher musikalischer Welten, durch. Die Anfangsgedanken des

ersten und letzten Satzes lösen sich allmählich aus einem elementaren Urzustand der Musik wie das Leben in der Schöpfung oder die Gestalt in manchen romantischen Opern. In solchen Passagen ist Musik auch bei Bruckner quasi szenisch gedacht, sie entwirft Bilder, wie immer der einzelne Hörer diese konkretisieren mag. Im zweiten Themenkomplex des Finales aber versetzt Bruckner zwei gegensätzliche Welten in fast collageartige Gleichzeitigkeit. Die Geigen spielen zum Tanz auf, die Bläser intonieren dazu einen Choral, beides wird grundiert durch gezupfte Bässe, wie man sie auf dem Tanzboden vernimmt und wie sie als Choralbegleitung bei Hector Berlioz für den Marsch von Pilgern standen. Im Pizzicato, so könnte man meinen, finden Stephandom und Prater zu versöhnter Einheit. Das ist Wien. Bruckners Idee, absolut harmonisch durchgeführt, ein Friedensbild der Weltensphären, ist genial, und er kann sich an ihr denn auch kaum satt musizieren, nur das Zitat aus der Zweiten Symphonie unterbricht wie ein Zwischenruf die freundliche Synthese.

Mit dem Adagio, dem zweiten Satz, aber entwarf Bruckner eine eigene musikalische Welt. Sie spannt sich, symbolisch gesprochen, zwischen "Tristan" und "Marienkadenz", zwischen Sehnsucht und Gebet. Mit dem Adagio begann die Entstehungsgeschichte der Dritten Symphonie. Das Thema, das "misterioso" überschrieben, im zweiten Motivkomplex steht und wie die Erinnerung an einen stilisierten Tanz der Bachzeit ansetzt, hat Bruckner als erstes skizziert. Vergleicht man seinen schlichten Habitus mit dem, was die Symphonie in ihrer fertigen Gestalt an Dimensionen, Themen und Konstruktionen bietet, ahnt man, welchen geistigen Kosmos Bruckner durchmaß, als er seine Dritte schrieb – als Musikdrama in vier Akten, dessen Verlaufsform genau auf das Muster der klassischen Symphonie passt. Einerlei, welcher Version der Dritten man den Vorzug gibt: Die Urfassung ist ein großer Wurf, der seinen festen Platz im symphonischen Repertoire verdient.

HABAKUK TRABER

Kent Nagano

Né en Californie, Kent Nagano acquiert dès 1984 une réputation internationale en remplaçant Seiji Ozawa au pied levé dans la 9^e symphonie de Mahler avec l'Orchestre Symphonique de Boston. Cinq ans plus tard, il est directeur musical de l'Opéra de Lyon de 1989 à 1998, puis du Hallé Orchestra de 1991 à 2000. En quelques années, il a acquis une réputation internationale aussi bien dans le répertoire symphonique que dans celui de l'opéra.

Il a dirigé les Premières de *The Death of Klinghoffer* de John Adams à Bruxelles, Lyon et Vienne, les *Dialogues des Carmélites* de Poulenc au Metropolitan Opera à New York, *Billy Budd* de Britten avec le Hallé Orchestra et la Première de *White House Cantata* de Leonard Bernstein avec le London Symphony Orchestra. Il est toujours Directeur Musical du Berkeley Symphony Orchestra depuis 1978. Depuis 1999, il a pris la direction artistique du Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. En 2006, il succédera à Zubin Mehta au Bayerische Staatsoper München.

Invité régulier du Festival de Salzbourg, il a enchanté le public et la critique en 1998 en dirigeant l'opéra de Messiaen *St.-Francois d'Assise*. En 1999, il dirigeait *Docteur Faust* de Ferruccio Busoni avec les Wiener Philharmoniker et en 2001 *L'Amour de loin* (opéra de Kaija Saariaho). Invité en 2002 avec le Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, ils ont joué *Der König Kandaules*, un opéra de Zemlinsky.

Kent Nagano se produit en tant que chef invité avec de nombreux orchestres dont le Royal Concertgebouw Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Gewandhausorchester Leipzig, le Chamber Orchestra of Europe, les Orchestres Philharmoniques de Munich, de Berlin et de Vienne, les Orchestres Symphoniques de Londres et de Chicago, le NDR-Sinfonieorchester et la Dresdner Staatskapelle.

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Si le nom actuel date de 1993, l'orchestre peut se réclamer d'une tradition vieille de plus d'un demi-siècle.

Il a été fondé en 1946 sous le vocable *RIAS-Symphonie-Orchester*, orchestre de la radio du secteur américain de Berlin, avec à sa tête Ferenc Fricsay, qui marqua de son empreinte le répertoire – orienté notamment vers la musique du vingtième siècle – et l'interprétation, caractérisée par la transparence, la lisibilité des structures, la flexibilité. Après la disparition prématurée de Ferenc Fricsay, la direction artistique de l'orchestre fut confiée au jeune Lorin Maazel, qui avait pu le diriger à plusieurs reprises en tant que chef invité. Son départ pour Pittsburgh marqua le début d'un long interrègne qui allait se prolonger jusqu'à la nomination en 1982 du très jeune Riccardo Chailly, âgé de vingt-neuf ans seulement. En 1989, l'année de la chute du Mur, c'est Vladimir Ashkenazy qui lui succéda, et devenait ainsi le quatrième chef titulaire de la formation.

Au début de la saison 2000-2001, Kent Nagano fut nommé premier chef et directeur artistique de l'orchestre, qu'il avait déjà dirigé plusieurs fois au cours de la saison précédente, notamment lors d'une longue tournée au Japon en octobre 1999, qualifiée par la critique japonaise comme la meilleure prestation de l'année offerte par un ensemble invité. Le premier CD enregistré sous la baguette de Kent Nagano avec la Troisième Symphonie de Mahler, sorti à l'automne 2000, a reçu le prix international *Toblacher Komponierhäuserchen*. En décembre de la même année, Kent Nagano et son orchestre ont obtenu un succès retentissant avec la représentation au Théâtre du Châtelet à Paris de *El Niño* de John Adams ; un an plus tard, en décembre 2001, l'interprétation du *Moïse et Aaron* de Arnold Schönberg était applaudie à Los Angeles. Mais c'est surtout à Berlin que l'hommage unanime de la critique et du public témoigne de la valeur d'une collaboration exceptionnelle.

Kent Nagano

Born in California, Kent Nagano rose to international fame overnight in 1984 when he replaced Seiji Ozawa at the last moment in Mahler's Ninth Symphony with the Boston Symphony Orchestra. Five years later he became music director of the Opéra de Lyon (a post he held from 1989 to 1998), then of the Hallé Orchestra (from 1991 to 2000). In a few short years he has acquired an international reputation in both symphonic and operatic repertoires.

He has conducted the premieres of *The Death of Klinghoffer* by John Adams (in Brussels, Lyon and Vienna) and of Leonard Bernstein's *White House Cantata* (with the London Symphony Orchestra), as well as Poulenc's *Dialogues des Carmélites* at the Metropolitan Opera in New York and Britten's *Billy Budd* with the Hallé Orchestra. He is still today music director of the Berkeley Symphony Orchestra, a post he has held since 1978. In 1999 he took over the artistic direction of the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. In 2006, he will succeed Zubin Mehta at the Bayerische Staatsoper in Munich.

A regular guest at the Salzburg Festival, he enchanted audiences and critics there in 1998 with his conducting of Messiaen's opera *St-François d'Assise*. In 1999 he conducted Ferruccio Busoni's *Doktor Faust* with the Vienna Philharmonic, and in 2001 Kaija Saariaho's opera *L'Amour de loin*. When he again appeared as a guest there in 2002 with the Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, they performed *Der König Kandales*, an opera by Alexander von Zemlinsky.

Kent Nagano frequently appears as guest conductor with many orchestras, including the Royal Concertgebouw, London Philharmonic Orchestra, Leipzig Gewandhausorchester, Chamber Orchestra of Europe, the Berlin, Munich and Vienna Philharmonic Orchestras, the London Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, NDR-Sinfonieorchester Hamburg and Dresdner Staatskapelle.

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

The orchestra has played under its present name since 1993. However, its musical tradition dates back more than fifty years.

It was founded in 1946, as the 'RIAS-Symphonie-Orchester', by the radio station of the American sector of Berlin. Ferenc Fricsay was the first principal conductor. He set high standards to follow in both the mainstream repertoire and the music of the twentieth century; his music-making was distinguished by transparency of interpretation, clarity of structure and vividness.

After Fricsay's sadly premature death it was the young Lorin Maazel who took over artistic responsibility for the orchestra, which he had already got to know during a number of engagements as guest conductor. His departure for Pittsburgh was followed by a long interregnum, until in 1982 Riccardo Chailly, then only twenty-nine years old, was appointed the third principal conductor. Chailly's successor in 1989, the year the Berlin Wall fell, was Vladimir Ashkenazy, who remained the orchestra's fourth principal conductor until 1999.

The 2000/01 season saw the arrival of Kent Nagano as principal conductor and artistic director. He had already conducted several concerts with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin in the previous season, including a tour of Japan in October 1999 which the Japanese music critics' association voted the best international guest performances in that country for 1999. Their first CD together was released in 2000: Mahler's Symphony no.3, which was awarded the Toblacher Komponierhäuschen international record prize. In December 2000 Kent Nagano and his orchestra scored an immense success at the Théâtre du Châtelet in Paris with the premiere of *El Niño* by John Adams. The orchestra and its principal conductor achieved further acclaim in Los Angeles in December 2001 with Schoenberg's *Moses und Aron*. But it is above all in Berlin that a high level of critical and public recognition and esteem has marked this unique collaboration.

Kent Nagano

Kent Nagano, in Kalifornien geboren, gelang schon 1984 der internationale Durchbruch, als er für Seiji Ozawa einsprang und aus dem Stand die 9. Sinfonie von Mahler mit dem Boston Symphony Orchestra dirigierte. Fünf Jahre später war er Musikdirektor der Oper Lyon (1989-1998) und dann auch des Hallé Orchestra (1991-2000). Innerhalb weniger Jahre hat er sich im internationalen Musikleben im sinfonischen Repertoire wie auch dem der Oper einen Namen gemacht.

Er dirigierte die Erstaufführung von *The Death of Klinghoffer* von John Adams in Brüssel, Lyon und Wien, die *Dialogues des Carmélites* von Poulenc an der Metropolitan Opera in New York, *Billy Budd* von Britten mit dem Hallé Orchestra und die Uraufführung der *White House Cantata* von Leonard Bernstein mit dem London Symphony Orchestra. Seit 1978 ist er auch Musikdirektor des Berkeley Symphony Orchestra. 1999 hat er die künstlerische Leitung des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin übernommen. Im Jahr 2006 wird er die Nachfolge von Zubin Mehta an der Bayerischen Staatsoper München antreten.

Kent Nagano ist regelmäßiger Gast der Salzburger Festspiele, wo er 1998 mit der Oper *St. François d'Assise* von Messiaen Publikum und Kritik gleichermaßen begeisterte. 1999 dirigierte er *Doktor Faust* von Ferruccio Busoni mit den Wiener Philharmonikern und 2001 *L'Amour de loin* (eine Oper von Kaija Saariaho). Im Jahr 2002 gastierte er dort mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und der Oper *Der König Kandaules* von Zemlinsky.

Als Gastdirigent hatte Kent Nagano Engagements bei Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Chamber Orchestra of Europe, den Münchener, Berliner und Wiener Philharmonikern, den Sinfonieorchestern London und Chicago, dem NDR-Sinfonieorchester und der Dresdner Staatskapelle.

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Den heutigen Namen trägt das Orchester seit 1993. Seine Orchestertradition geht jedoch auf eine mehr als 50-jährige Geschichte zurück.

Gegründet wurde es 1946 als RIAS-Symphonie-Orchester vom Rundfunk im amerikanischen Sektor Berlins. Ferenc Fricsay wurde erster Chefdirigent. Er setzte Maßstäbe: im Repertoire - Musik des 20. Jahrhunderts bildete darin eine feste Größe; durch Interpretation - Transparenz, strukturelle Deutlichkeit und Plastizität zeichneten sein Musizieren aus.

Nach Fricsays allzu frühem Tod übernahm der junge Lorin Maazel die künstlerische Verantwortung für das Orchester, das er schon bei mehreren Gastdirigaten kennengelernt hatte. Sein Weggang nach Pittsburgh hinterließ ein längeres Interregnum, ehe 1982 Riccardo Chailly, 29 Jahre jung, zum dritten Chefdirigenten berufen wurde. Sein Nachfolger wurde 1989, im Jahr des Mauerfalls, Vladimir Ashkenazy, der bis 1999 der vierte Chefdirigent des Orchesters war.

Mit der Saison 2000/2001 wurde Kent Nagano Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. Bereits in der Spielzeit 1999/2000 leitete er mehrere Konzerte mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin einschließlich einer ausgedehnten Japan-Tournee im Oktober 1999, die von der japanischen Musikkritiker-Gilde zum besten internationalen Japan-Gastspiel 1999 gewählt wurde. Die erste gemeinsame CD wurde im Herbst 2000 veröffentlicht Mahlers Symphonie Nr. 3, die mit dem Internationalen Schallplattenpreis "Toblacher Komponierhäuschen" ausgezeichnet wurde. Im Dezember 2000 hatten Kent Nagano und sein Orchester im Pariser "Théâtre du Châtelet" mit der Aufführung des Werkes "El Niño" von John Adams einen überwältigen Erfolg. Mit "Moses und Aron" von Arnold Schönberg wurden das Orchester und sein Chefdirigent im Dezember 2001 in Los Angeles gefeiert. Vor allem aber in Berlin ist die hohe Anerkennung und Wertschätzung durch Publikum und Kritik ein Zeichen für die einzigartige Zusammenarbeit.

ANTON BRUCKNER
(1824-1896)

Symphonie n°3
“Wagner-Symphonie”

ré mineur / D minor / d-moll
Version originale

1. Gemäbigt, misterioso (26'33)
2. Adagio. Feierlich (17'01)
3. Scherzo. Ziemlich schnell (6'28)
4. Finale. Allegro (18'37)

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
dir. Kent **Nagano**



DeutschlandRadio



HMC 801817

HM 93



DSD
Direct Stream Digital

Multi-ch
Stereo

This hybrid **Super Audio CD** (stereo and multi-channel) can be played on any standard compact disc player

Lorsqu'on les inscrit au programme d'un concert, au moins trois des symphonies de Bruckner obligent à se demander quelle version on va jouer. Dans le cas de la *Troisième Symphonie*, il en existe au moins trois. Leurs différences tiennent à la fois au matériau musical, à la structure formelle, à l'équilibre des proportions et à l'impression sonore. C'est la première version de 1873 – ni jouée ni publiée du temps de Bruckner – que nous propose ici Kent Nagano.

Performances of at least three of Bruckner's symphonies always raise the same problem: which version is one to choose? In the case of the Third Symphony, at least three versions exist. The differences between them affect the musical material, the formal conception, the balance of the work's proportions and its sonorities. It is the first version of 1873 – neither published nor performed during Bruckner's lifetime – that Kent Nagano presents here.

Wenn ein Orchester Bruckner-Sinfonien auf sein Konzertprogramm setzt, muß es bei mindestens drei Sinfonien überlegen, welche Fassung gespielt werden soll. Die *Sinfonie Nr.3* gibt es in mindestens drei Fassungen. Sie unterscheiden sich im musikalischen Material, der formalen Anlage, der Ausgewogenheit der Proportionen und der Klangwirkung. Kent Nagano stellt hier die – zu Bruckners Lebzeiten weder veröffentlichte noch aufgeführte – erste Fassung von 1873 vor.

harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, 13200 Arles © 2004

Made in Germany

LC 7045

68'42