

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Bruckner

SYMPHONY NO. 8

VALERY GERGIEV





Anton Bruckner

(1824–1896)

Symphony No. 8 in C minor WAB 108

Symphonie Nr. 8 c-Moll

1890 version (ed. Leopold Nowak)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1. Allegro moderato | 15:53 |
| 2 | 2. Scherzo. Allegro moderato | 15:56 |
| 3 | 3. Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend | 27:37 |
| 4 | 4. Finale. Feierlich, nicht schnell | 21:15 |

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

VALERY GERGIEV

This live recording of a concert in the basilica of the Monastery of St. Florian near Linz is part of the Munich Philharmonic's current Bruckner cycle.

Dieser Live-Mitschnitt eines Konzerts in der Stiftsbasilika St. Florian in der Nähe von Linz ist Teil des aktuellen Bruckner-Zyklus der Münchner Philharmoniker.

“...the total victory of light over darkness...”

Bruckner worked on his Eighth Symphony between 1884 and 1887 at a time when, now in his sixties, he had achieved the international breakthrough he had desired for so many years. The world premiere of his Seventh Symphony had taken place in Leipzig in December 1884, but the reports on its impact are contradictory, and it was not until March 1885 that the work enjoyed an unparalleled success when it was first heard in Munich. The conductor on this occasion was Hermann Levi, who three years earlier had conducted the world premiere of Wagner's *Parsifal* in Bayreuth. From 1885 onwards Bruckner regarded Levi as a supreme authority on musical matters and as his “artistic father”, a man whose judgement he viewed as unimpeachable. On 4 September 1887 Bruckner wrote to him to announce that he had completed work on the full score of his latest symphony, his Eighth, which he hoped would consolidate his reputation as a composer. “Hallelujah! The Eighth is finally finished and my artistic father must be the first to whom I impart these tidings.” He sent the score

to Levi so that the latter could cast an eye over it and express his opinion on it, adding, somewhat apprehensively, “May it find favour with you!”

Levi set about studying the work and was disappointed by what he found as the symphony fell far short of his expectations. It says much for his sensitivity and generosity of spirit that he was unable to tell Bruckner directly what he thought as he knew that his reaction would have a devastating effect on the composer. So it was left to Josef Schalk, a pupil and enthusiastic champion of Bruckner, whose advocacy in Vienna took the form of piano performances of his works and articles in the local press, to convey the bad news. “I can't think of any other solution and need to call on your advice and help”, Levi wrote to Schalk on 30 September 1887: “In short, I can't find any point of access to the Eighth Symphony and don't have the courage to perform it. Orchestra and audience would put up the greatest resistance, I'm certain of that.”

This news plunged Bruckner into a state of the deepest despair. He remained depressed for

weeks and, as Schalk wrote to Levi on 18 October 1887, was inconsolable. After all, it was not one of his “enemies” who had passed such an annihilating sentence on the work, but a man who held him in high regard and who had promoted his music, his “artistic father”. It clearly never occurred to Bruckner that it may have been Levi's inability to understand the new work, rather than any shortcomings in the symphony itself, that were to blame for his rejection of it. Remarkably, however, Schalk, too, shared Levi's opinion: “When I see him like this, I think of myself as a cruel person: but there's no other way of helping him, you just have to leave him to let off steam.”

Under pressure from those in his circle who reinforced his permanent self-doubts, Bruckner set about revising the symphony. There is evidence that he had already begun this process in October 1887, in other words, immediately after he heard of Levi's rejection of the work. He continued to revise the score until March 1890, his work interrupted only by the task of reading the proofs of his Fourth Symphony in preparation for its publication and by his far-reaching reworking of his Third Symphony. He wrote to Levi on 27 February 1888: “I have every reason, of course, to feel ashamed – for now – about the Eighth. What a fool I've been! It already looks different.” The final movement, which had struck Levi as being a “closed book”, was radically

shortened, a large part of the opening movement comprising the development section and the coda was newly composed, a new Trio was added to the Scherzo and the opening movement's closing gesture was decisively altered, the *fortissimo* ending of the initial version being replaced by a *pianissimo* close that now strikes a note of resignation.

The 1890 version of the Eighth Symphony was first performed in the Great Hall of the Musikverein in Vienna on 18 December 1892, with Hans Richter conducting the Vienna Philharmonic. Because of its enormous length, there was no other work on the programme – an unusual occurrence in this period. In spite of a number of reservations expressed by the orchestra during the rehearsals, the performance itself proved to be a major triumph for the composer.

Josef Schalk's introduction to the work, published in the programme booklet, throws a significant light on reactions to the composer's music at the time that he was working on the Eighth. But it also says much about the independence – or self-glorification – evinced by the composer's pupils and friends in their attempts to massage his public image: “First movement. The figure of the Aeschylean Prometheus. – The dull rumbling of a spirit of defiance, rising up in rebellion at the presumption felt by the Titan at his power over the gods and fate. – Suffering and striving. – Like the comforting words of the

Oceanides, pointing gently into the distance, the song of the second theme rises up. – The most tremendous loneliness and silence [...].”

There is no evidence that Bruckner intended any of the first movement's themes to depict the “Aeschylean Prometheus”, and the image is almost certainly Schalk's. The latter's interpretation of the Scherzo, conversely, has a greater degree of authenticity to it. Here Schalk refers to the figure of the “*deutscher Michel*” or plain honest German, but when he sees this figure as the antithesis of the “Prometheus” of the opening movement, he is again guilty of foisting his own arbitrary reading on the work: “The idealistic aspects of the opening movement now appear to us to be reflected in the mirror of realism as an earthy feeling of strength and a naïve imagination. Prometheus' feats and sufferings reappear to us here parodistically reduced to their most basic level.”

Schalk then goes on to interpret the large-scale Adagio as a fundamental and religiously inspired alternative to the world of classical antiquity that he divines in the opening movement: here he claims to see a picture of divine mercy. “The third movement (Adagio) introduces us to a world of solemnly calm sublimity that is diametrically opposed to that of the opening movement. Just as the deity rules in silence from his throne far above all earthly suffering and all earthly pleasure, both of which rise up towards

him indistinguishably like clouds of choking incense, so the whole wealth of his sonorities now begins to unfold. What we see here is not Zeus the implacable son of Cronus but the all-loving father of humankind in all his unfathomable mercy.” As for his reading of the final movement, Schalk clearly had problems with the images proposed by Bruckner himself as they did not reflect the rarefied atmosphere of conceptual purity that he felt was appropriate here, with the result that he failed to mention them at all but continued to draw on his own inauthentic metaphors: “Fourth movement (Finale). Heroism in the service of the divine. – No longer fighting, suffering and succumbing as the agent of only his own great strength but appearing instead as the harbinger of the truth of eternal salvation and as the herald of the idea of God! This last-named idea has been narrowed down to become a religious experience, acquiring a more human dimension and repeatedly finding expression in this movement's many chorale-like passages.”

However well intentioned this interpretation undoubtedly was, it is also profoundly subjective and in many ways highly problematic. In the first place, it proposes an image of Bruckner and of the Eighth Symphony that is far from conforming to the composer's perception of himself; and in the second, it offered more than enough ammunition to Bruckner's enemies in the press, foremost among whom was Eduard Hanslick. It

was only to be expected, then, that in his review of the world premiere of the Eighth Symphony in the *Neue Freie Presse* on 23 December 1892, Hanslick confined himself for the most part to parodying Schalk's introduction: “Its author is not named, but we can easily guess that it is Schalk, who is least hated by his master. From him we learn that the opening movement's vexingly rumbling main motif is ‘the figure of the Aeschylean Prometheus!’ A particularly tedious part of this movement is given a prettifying name: ‘The most tremendous loneliness and silence!’” Hanslick continues to strike this polemic note, while reserving his greatest contempt for Schalk's religious glosses: “What follows is even more exalted. In the Adagio we gain a glimpse of nothing less than the ‘all-loving father of humankind in all his unfathomable mercy’. Since this Adagio lasts exactly twenty-eight minutes or almost as long as an entire Beethoven symphony, we are left with ample time to contemplate this rare sight.” Hanslick is equally pitiless in his dismissal of the final movement, which struck him as “a model of tastelessness with its Baroque themes, its confused structure and its inhuman din”. While the programme-note writer was waxing lyrical about the “harbinger of the truth of eternal salvation”, all that he himself could hear was “blaring trumpet fanfares”.

It is impossible to say with any certainty what Bruckner himself felt about these at-

tempts on the part of his pupils and friends to provide literary readings of his works, although it is clear from the awkwardly obsequious tone of his letters that he himself felt uncomfortable using words as a means of communication. Depending on the effect that these exegeses had on the public at large, his reactions ranged from enthusiastic professions of gratitude to sometimes open rejection.

The genesis of the Eighth Symphony, Hermann Levi's rejection of it and the resultant revisions to the score make it clear that Bruckner was plagued by perpetual self-doubts when it came to his own work and that the opinions – especially the negative opinions – of experts in their field carried great weight with him. He did not regard his revisions as variants that implied no sense of a value judgement but used the term “improvement” to describe a new version of a work, a term that admits of only one conclusion, namely, that Bruckner, in a spirit of self-criticism, rejected his earlier version of the piece. Writers on Bruckner in the twentieth and twenty-first centuries have largely declined to accept his own evaluations as binding. In turn this raises the question as to whether the 1890 version of the Eighth Symphony is the result of some autonomous creative intention on Bruckner's part or whether it merely reflects the wishes and influences of the people around him. A closer examination of Bruckner's way of working



will discourage us from offering an apodictic answer to this question. Of course, the intellectual substance of the work, its themes and their development and the formal conception of the symphony remain Bruckner's own, but on numerous points of detail he sought advice from his friends and acquaintances. The fact that this advice sometimes led to very far-reaching changes emerges from a letter that Josef Schalk wrote to his brother Franz in January 1890: "Bruckner completed his latest revisions to the Eighth two days ago. The first movement now ends *pianissimo*, just as we'd all wanted it to." However hard it may be to imagine that an internationally acclaimed composer should have agreed to the wishes of his friends and acquaintances in writing one of his major works, there are a number of indications that suggest that this was indeed the case.

But a glance at the Eighth Symphony reveals that the history of "improvements" to Bruckner's scores continued well into the twentieth century. Although the editor of the first complete edition of Bruckner's works, Robert Haas, fulminated against those of the composer's associates who forced him to make changes by "compelling" him and "threatening to impose sanctions", even accusing them of causing Bruckner's death, his 1939 edition of the Eighth finds him committing exactly the same offences as the ones for which he had taken them to task

in such vehement terms: he too interfered in the score and integrated sections from the 1887 version into its 1890 successor in an attempt to construct an "ideal version". Although this approach was subsequently rejected by Bruckner scholars, it continues to find its advocates even today among those who regard the process as one of "creative philology".

A planned performance of the Eighth Symphony under Felix Weingartner in 1891 failed to materialise, with the result that it was not until 18 December 1892 that Hans Richter introduced the work to Viennese audiences at a concert given by the Vienna Philharmonic. Bruckner felt only trepidation as the day of the performance approached since he had realised from the final rehearsals that the orchestra did not understand his symphony: "They played it six times but they still don't know what to make of it."

These misgivings in fact proved groundless and the work was enthusiastically acclaimed, Bruckner repeatedly called onto the stage and handed a number of laurel wreaths. It is reported that after the Adagio Hugo Wolf had leapt up from his seat and called out: "Only in a thousand years will people understand this magnificent work!" And even retrospectively Wolf continued to hold this view, writing to Emil Kauffmann on 23 December: "The success was almost unprecedented – in spite of the most gloomy predictions on the part even of initiates. It was the to-

tal victory of light over darkness, and it was with elemental force that a storm of enthusiasm was unleashed after each of the movements had ended. In short, it was a triumph finer than anything that a Roman emperor might have wished."

The majority of Vienna's music critics agreed, referring in their reviews to the "culmination of the music of our own day" and to "a masterpiece of Bruckner's style". The critic Theodor Helm wrote to Bruckner: "The artistic triumph that you enjoyed on 18 December is one of the most brilliant in your glorious life as the tempestuous applause came not just from your admirers and friends but also from the whole audience." Of course, not even the work's dazzling public success was able to persuade Bruckner's dyed-in-the-wool enemies to revise their opinion about his music. Hanslick, for example, summed up his reaction by claiming that "Also characteristic of Bruckner's new C minor symphony is the immediate juxtaposition of dry schoolroom counterpoint with unbounded exaltation. Thus, tossed about between intoxication and desolation, we arrive at no definite impression and enjoy no artistic pleasure. Everything flows, without clarity and without order, willy-nilly into dismal long-windedness. In each of the four movements, and most frequently in the first and third, there are interesting passages and flashes of genius – if only the rest were not there!"

Such polarised views remained typical of the later period, too, and applied not only to the Eighth Symphony but to Bruckner's output in general. There have always been two opposing camps: on the one hand the composer's enthusiastic supporters and on the other the sceptics. Even in the twentieth century many a distinguished observer was heard to comment dismissively on Bruckner. But the modernity and provocative power of this music have been increasingly heard in those very elements that struck contemporaries as shortcomings. The music's structures appear disjointed, unstable and unexpected, encouraging the Graz music historian Harald Kaufmann to draw an analogy between these structures and the linguistic phenomenon of parataxis, whereby clauses and sentences are juxtaposed and linked together at best by the conjunction "and": "At least by the time that Bruckner was active as a composer, the paratactic line of development in the geographical area of Austria had evolved into a distinctive quality whereby the symphonic content as it affects the developments taking place within the cell tissue of the music is no longer congruent with the large-scale symphonic form that repeats the Classical type. Whereas the formal disposition was previously organically related to the symphony's content, enabling the two to grow together and ensuring that in any good composition the one was at the same

time the other, in Bruckner's case sonata form surrounds the work as little more than a shell. Critical contemporaries who complained that Bruckner's symphonies were formless because their unusual inner life was more striking than their formal ties may have shown a certain lack of understanding, but it was a shortcoming that none the less contained an element of truth and revealed a grasp of an essential aspect of this music."

The provocative power of disjuncture and the invitation that the music itself extends to its listeners to submit to it completely are both features that even today continue to make listening to Bruckner's music a challenge.

THOMAS LEIBNITZ
Translation: texthouse

»...ein vollständiger Sieg des Lichts über die Finsternis...«

Die Arbeit an der Achten Symphonie fällt in den Zeitraum, in dem der bereits in den Sechzigern stehende Komponist den lange ersehnten Durchbruch zu internationalem Ruhm erlebte. Von 1884 bis 1887 schrieb Bruckner an der Achten. Im Dezember 1884 fand die Uraufführung der Siebten in Leipzig statt, über deren Wirkung widersprüchliche Berichte vorliegen, aber im März 1885 gab es eine höchst erfolgreiche Aufführung in München unter Hermann Levi, der drei Jahre zuvor die Uraufführung von Wagners *Parsifal* dirigiert hatte. Levi galt Bruckner fortan als höchste musikalische Instanz, als »künstlerischer Vater«, dessen Urteil für ihn unanfechtbar war. Am 4. September 1887 konnte Bruckner Levi die Beendigung der Partiturniederschrift des neuen Werkes – der Achten Symphonie – melden, von der er sich endgültige Konsolidierung seiner Position als Komponist versprach: »Halleluja! Endlich ist die Achte fertig und mein künstlerischer Vater muß der erste sein, dem diese Kunde wird.« Er schickte Levi die Partitur zur Durchsicht und mit der Bitte um ein Urteil;

etwas furchtsam setzte er hinzu: »Möge sie Gnade finden!«

Levi machte sich an das Studium des Werkes – und war enttäuscht. Die Symphonie entsprach keineswegs seinen Erwartungen. Es zeugt für die Feinfühligkeit und Noblesse des Dirigenten, dass er diese Beurteilung, deren niederschmetternde Wirkung auf Bruckner er voraussah, nicht unvermittelt kundtun wollte. Josef Schalk, ein Schüler und begeisterter Anhänger Bruckners, der sich in Wien durch Klavieraufführungen und Artikel für den Komponisten eingesetzt hatte, musste als Überbringer der Hiobsbotschaft fungieren. »Ich weiß mir nicht anders zu helfen, ich muß Ihren Rath, Ihre Hülfe anrufen«, schrieb ihm Levi am 30. September 1887. »Kurz gesagt: Ich kann mich in die 8te Sinfonie nicht finden, und habe nicht den Muth, sie aufzuführen. Orchester und Publikum würden, dessen bin ich sicher, den größten Widerstand leisten.«

Bruckner stürzte diese Nachricht in Verzweiflung. Wochenlang war er niedergeschlagen und, wie Schalk am 18. Oktober 1887 an Levi



schrieb, keinem Trostwort zugänglich. Schließlich war es keiner der »Feinde«, der hier geurteilt hatte, sondern ein Mann, der ihn schätzte und förderte, sein »künstlerischer Vater«. Dass vielleicht Levis Fassungsvermögen und nicht Mängel des neuen Werkes die Schuld an der Ablehnung tragen könnten, kam Bruckner offensichtlich nicht in den Sinn. Bemerkenswerterweise teilte jedoch auch Schalk Levis Urteil: »Wie ich ihn so beobachte, komme ich mir grausam vor; es ist aber auf eine andere Weise nicht zu helfen und man muß ihn mit sich austoben lassen.«

Unter dem Druck seiner Umgebung, der die ständigen Selbstzweifel bestätigte, nahm Bruckner die Umarbeitung der Symphonie in Angriff. Es gibt Hinweise darauf, dass er mit der Revision bereits im Oktober 1887 begann, also unmittelbar nach der Ablehnung durch Levi; insgesamt zog sich die Arbeit bis März 1890 hin, unterbrochen durch Korrekturen an der Vierten Symphonie anlässlich deren Drucklegung und durch die tiefgreifende Umarbeitung der Dritten. An Levi schrieb er am 27. Februar 1888: »Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen – für dieses Mal – wegen der 8. Ich Esel! Jetzt sieht sie schon anders aus.« Das Finale, das Levi als »ein verschlossenes Buch« erschienen war, wurde radikal gekürzt, ein großer Abschnitt des ersten Satzes (Durchführung, Coda) neu komponiert, ein neues Trio im Scherzo eingefügt und der erste Satz in seinem abschließenden Gestus

entscheidend verändert: Statt im Fortissimo der ersten Fassung endete er nunmehr resignativ im Pianissimo.

Die Uraufführung der Achten in der Fassung von 1890 erfolgte am 18. Dezember 1892 in Wien; Hans Richter dirigierte im Großen Musikvereinsaal die Wiener Philharmoniker. Das Werk stand – ein für diese Zeit ungewöhnlicher Fall – wegen seiner enormen Dimensionen allein auf dem Programm. Trotz mancher Bedenken vonseiten des Orchesters noch während der Proben wurde der Uraufführungsabend zu einem großen Triumph für Bruckner.

Josef Schalks Erläuterungen zur Achten Symphonie, die er dem Programmzettel der Uraufführung beigab, werfen ein bezeichnendes Licht darauf, wie Bruckners Werk zur Zeit seiner Entstehung rezipiert wurde, aber auch auf die Selbstständigkeit (oder auch Selbstherrlichkeit), mit der Schüler und Freunde das Bild des Komponisten in der Öffentlichkeit steuerten: »1. Satz. Die Gestalt des aischyäischen Prometheus. – Dumpf grollender Trotz, in der Vermessenheit titanischen Kraftgefühles über Götter und Schicksal sich emporhebend. – Leiden und Ringen. – Dem Trostspruche der Okeaniden gleich, sanft und in die Ferne hinaus deutend, erhebt sich der Gesang des zweiten Themas. – Ungeheuerste Einsamkeit und Stille [...].«

Es gibt keinerlei Belege dafür, dass Bruckner mit den Themen des Kopfsatzes den »aischylei-

schen Prometheus« darstellen wollte; mit einiger Sicherheit stammt dieses Bild von Schalk. Mehr Authentizität besitzt Schalks Deutung des darauffolgenden Scherzos. Der Autor greift das Wort vom »deutschen Michel« auf und stellt diesen – dies ist allerdings wieder willkürliche Interpretation – in einen ideellen Gegensatz zum »Prometheus« des Kopfsatzes: »Die idealen Elemente des ersten Satzes treten uns hier gleichsam in realistischer Spiegelung als derbes Kraftgefühl und naive Phantastik entgegen. Thaten und Leiden eines Prometheus erscheinen parodistisch auf ein geringstes Maass reducirt.«

Als fundamentale und religiös inspirierte Alternative zur antik-tragischen Sphäre des ersten Satzes deutet Schalk das großangelegte Adagio; hier werde das Bild der göttlichen Gnade entworfen: »Der 3. Satz (Adagio) führt in die, dem ersten direct entgegengesetzte Sphäre feierlich ruhiger Erhabenheit. Wie das stille Walten der Gottheit, weit oben thronend über allem Erdenweh und aller Erdenlust, die zu ihm gleich Wolken qualmenden Opferrauches ununterscheidbar emporsteigen, so breitet sich die Fülle seiner Klänge dahin. Nicht Zeus-Kronion, den unerbittlichen, nein – den all-liebenden Vater der Menschen werden wir in seiner ganzen, unermesslichen Gnadenfülle gewahr.« In der Interpretation des Finales hatte Schalk offensichtlich Probleme mit den von Bruckner selbst formulierten Bildern. Sie entsprachen nicht der

Stilhöhe der ideellen Konzeption, die er für angemessen hielt; er ließ sie daher unerwähnt und verharrte im Bereich seiner eigenen, freilich unauthentischen Metaphorik: »4. Satz (Finale). Der Heroismus im Dienste des Göttlichen. – Nicht mehr als Träger nur der eigenen Kraftfülle kämpfend, leidend und erliegend, sondern als Verkünder ewiger Heilswahrheit, Herold der Gottesidee! Diese letztere hat sich als religiöses Empfinden verengt, vermenschlicht und kommt in den vielen choralhaften Theilen des Satzes immer wieder zum Ausdruck.«

Als problematisch erwies sich diese zweifelloso gut gemeinte, aber zutiefst subjektiv gefärbte Interpretation in mehrfacher Hinsicht. Zum einen entwarf sie ein Bild Bruckners und der Achten Symphonie, das der Selbstwahrnehmung des Komponisten mit Sicherheit nicht voll entsprach. Zum anderen lieferte sie den Bruckner-Gegnern in der Presse, allen voran Eduard Hanslick, mehr als genug Munition in die Hand. Tatsächlich beschränkte sich Hanslick in seiner Rezension der Uraufführung der Achten in der *Neuen Freien Presse* (23. Dezember 1892) in weiten Teilen auf eine Persiflage des Schalk'schen Programms: »Der Verfasser desselben ist nicht genannt, doch errathen wir leicht den Schalk, der seinem Herrn am wenigsten verhaßt ist. Durch ihn erfahren wir denn, daß das verdrießlich aufbrummende Hauptmotiv des ersten Satzes ›die Gestalt des aischyäischen Prome-



theus« sei! Eine besonders langweilige Partie dieses Satzes erhält den verschönernden Namen: ›Ungeheuerste Einsamkeit und Stille‹.« In diesem polemischen Ton fährt Hanslick fort und fühlt sich vor allem durch die religiösen Interpretationen zum Spott herausgefordert: »Umso erhabener ist alles Folgende. Im Adagio bekommen wir nichts Geringeres zu schauen, als ›den allliebenden Vater der Menschheit in seiner ganzen unermeßlichen Gnadenfülle! Da das Adagio genau achtundzwanzig Minuten dauert, also ungefähr so lang wie eine ganze Beethoven'sche Symphonie, so wird uns für diesen seltenen Anblick gehörig Zeit gelassen.« Ebenso wenig Gnade findet vor Hanslicks Augen das Finale, das ihm »mit seinen barocken Themen, seinem konfusen Aufbau und unmenschlichen Getöse nur als ein Muster von Geschmacklosigkeit erschien«. Nichts als »herumschmetternde Trompetensignale« habe er wahrgenommen, die der Verfasser des Programms freilich als »Verkünder der ewigen Heilswahrheit« gerühmt habe.

Wie Bruckner selbst den literarischen Deutungshilfen seiner Schüler und Freunde gegenüberstand, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Ihm selbst lag die Sphäre des Sprachlichen fern, wie der unbeholfen-devote Tonfall seiner Briefe zeigt. Je nach Öffentlichkeitswirkung, die die Auslegungen erzielten, schwankte er zwischen enthusiastischen Dankadressen und gelegentlicher unverblümter Ablehnung.

Die Entstehungsgeschichte der Achten Symphonie, die Ablehnung durch Hermann Levi und die folgende Umarbeitung machten es bereits deutlich: Bruckner stand seinem eigenen Werk mit ständigen Selbstzweifeln gegenüber, das Urteil – und insbesondere das negative – von Fachautoritäten hatte für ihn Gewicht. Er sah seine Umarbeitungen nicht wertfrei als Varianten an; im Falle einer Neufassung gebrauchte er den Terminus »Verbesserung«, was im Rückschluss nur als eine selbstkritische Zurücknahme der Erstfassung verstanden werden kann. Diese vom Komponisten selbst ausgesprochene Wertung wurde allerdings von der Bruckner-Forschung des 20. Jahrhunderts überwiegend als nicht bindend angesehen. Somit stellt sich nun die Frage: Ist die Achte in ihrer Zweitfassung von 1890 ein Ergebnis der autonomen schöpferischen Intention Bruckners oder spiegelt sie die Wünsche und Einflüsse seiner Umgebung? Bei näherer Beschäftigung mit der Schaffensweise Bruckners wird man vermeiden, hier eine apodiktische Antwort zu geben. Selbstverständlich ist die geistige Substanz des Werkes, die Thematik, ihre Verarbeitung und die formale Konzeption Bruckners eigene Schöpfung; in zahllosen Details jedoch suchte und erbat er Rat von seiner Umgebung. Dass diese Beratung mitunter auch sehr tiefgreifende Änderungen bewirkte, bezeugt ein Brief Josef Schalks an seinen Bruder Franz vom Januar 1890: »Bruckner ist vor-

gestern mit der neuen Bearbeitung der VIII. fertig geworden. Der erste Satz schließt nunmehr nach unser aller Wunsch pianissimo.« So schwer die Vorstellung fällt, dass ein Komponist von Weltrang in der Gestaltung eines seiner Hauptwerke auf den »Wunsch« seiner Umgebung einging – es deutet einiges darauf hin, dass es sich tatsächlich so verhielt.

Die Geschichte der »Bruckner-Verbesserung« war aber, so zeigt es insbesondere die Achte Symphonie, auch im 20. Jahrhundert noch nicht zu Ende. Zwar richtete Robert Haas, der Herausgeber der Bruckner-Gesamtausgabe, heftigste Angriffe gegen den Bruckner-Kreis, der den Komponisten durch »Zwang« und »Sanktionsdrohungen« zu Umarbeitungen veranlasst, ja sogar seinen Tod verschuldet habe. In der 1939 erschienenen Ausgabe der Achten machte Haas jedoch genau das, was er anderen so schwer verübelt hatte: Auch er griff in den Notentext ein und integrierte Teile der Fassung von 1887 in die Version von 1890, um solcherart eine »Idealfassung« zu konstruieren. Dieses Verfahren wurde von der Bruckner-Forschung der Folgezeit zwar abgelehnt, findet aber bis heute vereinzelt Verteidiger, die es als »kreative Philologie« zu würdigen wissen.

Die für 1891 geplante Aufführung der Achten Symphonie durch Felix Weingartner kam nicht zustande; so fand die Uraufführung am 18. Dezember 1892 in Wien im Rahmen eines

Philharmonischen Konzerts unter Hans Richter statt. Bruckner blickte dem Tag mit Besorgnis entgegen, da er noch in den letzten Proben im Orchester Unverständnis registrierte: »Sechsmal hab'n sie's g'spielt, wissen aber no immer net, was sie von ihr halten soll'n.«

Diese Bedenken erwiesen sich als grundlos. Das Werk erntete begeisterten Jubel, Bruckner musste sich unzählige Male verneigen, es wurden ihm Lorbeerkränze überreicht. Nach dem Adagio – so wird berichtet – sei Hugo Wolf von seinem Sitz aufgesprungen und habe ausgerufen: »Erst in tausend Jahren wird man dieses herrliche Werk verstehen!« Auch im Rückblick änderte Wolf seine Meinung nicht und schrieb am 23. Dezember an Emil Kauffmann: »Der Erfolg war trotz der unheilvollsten Kassandrarufer, selbst von Seite Eingeweihter, ein fast beispielloser. Es war ein vollständiger Sieg des Lichts über die Finsternis, und wie mit elementarer Gewalt brach der Sturm der Begeisterung aus, als die einzelnen Sätze verklungen waren. Kurz, es war ein Triumph, wie ihn ein römischer Imperator nicht schöner wünschen könnte.«

Die Wiener Musikkritik reagierte großteils zustimmend; man sprach von der »Krone der Musik unserer Zeit«, vom »Meisterstück des Bruckner'schen Stiles«. Der Kritiker Theodor Helm schrieb an Bruckner: »Der künstlerische Triumph, den Sie am 18. Dezember gefeiert haben, gehört zu den glänzendsten Ihres ruhm-

vollen Lebens, denn der stürmische Beifall ging nicht bloß von Ihren Verehrern und Freunden aus, sondern vom ganzen Publikum.« Der fulminante Publikumserfolg konnte freilich die eingeschworenen Bruckner-Gegner nicht umstimmen. Eduard Hanslicks Resümee lautete: »Charakteristisch auch für Bruckner's neueste C-moll-Symphonie ist das unvermittelte Nebeneinander von trockener, kontrapunktischer Schulweisheit und maßloser Exaltation. So zwischen Trunkenheit und Öde hin und her geschleudert, gelangen wir zu keinem sicheren Eindruck, zu keinem künstlerischen Behagen. Alles fließt unübersichtlich, ordnungslos, gewaltsam in eine grausame Länge zusammen. Jeder der vier Sätze, am häufigsten der erste und dritte, reizt durch irgend einen interessanten Zug, ein geniales Aufleuchten – wenn nur daneben alles Übrige nicht wäre!«

Solche Polarität der Meinungen blieb in der Folgezeit nicht nur für die Achte Symphonie, sondern für das Werk Bruckners insgesamt charakteristisch. Einem Lager begeisterter Bruckner-Anhänger standen und stehen Skeptiker gegenüber; auch im 20. Jahrhundert wurde aus prominentem Mund manch geringschätzige Bemerkung über Bruckner laut. Die Modernität, die provokative Kraft dieser Musik wird allerdings immer mehr gerade in jenen Elementen gesehen, die den Zeitgenossen als Mängel erschienen, nämlich in den Strukturen des Bruchigen

und Unvermittelten, die man – so der Grazer Musikhistoriker Harald Kaufmann – in Analogie zur Sprachtheorie als Parataxe, als beordnende Und-Verbindung, auffassen sollte: »Spätestens in der Musik Bruckners ist die parataktische Entwicklungslinie im geographischen Umkreis Österreichs zu jener Eigenart gediehen, dass sich der symphonische Inhalt, Vorgänge im Zellengewebe des Komponierten betreffend, nicht mehr mit der symphonischen Großform deckt, die den klassischen Typus wiederholt. Sind vorher formale und inhaltliche Disposition gegenseitig durchwachsen, ist in der guten Komposition das eine zugleich das andere, so umgibt bei Bruckner die Sonatenform die Komposition nur mehr wie eine Schale. Die kritischen Zeitgenossen, die Bruckners Symphonien der Formlosigkeit bezichtigten, weil ihnen das ungewohnte Innenleben der Komposition auffallender erschien als das darumgeschlungene formale Band, hatten in ihrem Unverständnis etwas Richtiges und Wesentliches an dieser Musik begriffen.«

Die provokative Kraft des Bruchigen und die von der Musik selbst erhobene Aufforderung, sich auf sie ganz und gar »einzulassen« – das macht das Hören von Bruckners Musik auch heute noch zu einer Herausforderung.

THOMAS LEIBNITZ



Born in Moscow, **Valery Gergiev** initially studied conducting under Ilya Musin at the Leningrad Conservatory. While still a student, he won the Herbert von Karajan Conducting Competition in Berlin. In 1978, aged 24, Valery Gergiev became assistant conductor to Yuri Temirkanov at the Mariinsky Opera, where he made his debut conducting Prokofiev's opera *War and Peace*. More than two decades ago, he assumed his current position as director of the legendary Mariinsky Theatre in St. Petersburg, which has since become a cornerstone of operatic culture in Russia.

Valery Gergiev's close cooperation with the Munich Philharmonic began in the 2011–12 season. Since then, he has performed all Shostakovich's symphonies and a cycle of works by Stravinsky with both the Philharmonic and the Mariinsky Orchestra. Valery Gergiev was appointed chief conductor of the Munich Philharmonic at the start of the 2015–16 season. As "Maestro der Stadt" (the city's maestro) he has reached out to Munich concert audiences with subscription concerts and performances for young people, public final rehearsals, an open-air concert series on Odeonsplatz, and the MPHIL 360° Festival, while reaching international audiences with regular live streams and television broadcasts from the Philharmonie im Gasteig.

September 2016 saw the release of the first CDs under the orchestra's own label MPHIL,

which document the conductor's work with the Munich Philharmonic. Further recordings are in preparation. Travels with Valery Gergiev have taken the Munich Philharmonic to numerous European cities as well as to Japan, China, Korea and Taiwan.

In Moskau geboren, studierte **Valery Gergiev** zunächst Dirigieren bei Ilya Musin am Leningrader Konservatorium. Bereits als Student war er Preisträger des Herbert-von-Karajan-Dirigierwettbewerbs in Berlin. 1978 wurde Valery Gergiev mit 24 Jahren Assistent von Yuri Temirkanov am Mariinsky, wo er mit Prokofjews Oper *Krieg und Frieden* debütierte. Seit mehr als zwei Jahrzehnten leitet er nun das legendäre Mariinsky-Theater in St. Petersburg, das in dieser Zeit zu einer der wichtigsten Pflegestätten der russischen Opernkultur aufgestiegen ist.

Mit den Münchner Philharmonikern verbindet Valery Gergiev seit der Saison 2011/12 eine intensive Zusammenarbeit. So hat er in München mit den Philharmonikern und dem Mariinsky-Orchester Schostakowitschs sämtliche Symphonien und einen Zyklus von Werken Strawinskys aufgeführt. Seit der Spielzeit 2015/16 ist Valery Gergiev Chefdirigent der Münchner Philharmoniker. Als »Maestro der Stadt« wendet er sich seitdem mit Abo- und Jugendkonzerten, öffentlichen Generalproben, »Klassik am Odeonsplatz« und dem Festival »MPHIL 360°«

sowohl an die Münchner Konzertbesucher als auch mit regelmäßigen Livestream- und Fernsehübertragungen aus der Philharmonie im Gasteig an das internationale Publikum.

Seit September 2016 liegen die ersten Veröffentlichungen des orchestereigenen Labels MPHIL vor, die die Arbeit mit den Münchner Philharmonikern dokumentieren. Weitere Aufnahmen sind in Vorbereitung. Reisen führten die Münchner Philharmoniker mit Valery Gergiev bereits in zahlreiche europäische Städte sowie nach Japan, China, Korea und Taiwan.

Since its foundation in 1893, the **Munich Philharmonic** has defined the sound of and established benchmarks in the performance of music by many of the greatest composers, especially of the Austro-German repertoire. The orchestra premiered works by Gustav Mahler, including his Symphony No. 8 "Symphony of a Thousand". It achieved global fame under Music Director Sergiu Celibidache, who headed the ensemble for almost 20 years, leaving his imprint on the unique sound of the orchestra: the legendary Bruckner concerts he conducted made a major contribution to the orchestra's international standing. James Levine became Chief Conductor in 1999, followed by Christian Thielemann, Lorin Maazel and in 2015 Valery Gergiev. For centuries, Mu-

nich has enjoyed a reputation as a thriving centre for classical music, the home of numerous musicians and composers, as well as offering a busy schedule of concerts across numerous venues. As the city's own orchestra, the Munich Philharmonic is resident at the Gasteig concert hall and tours regularly around the world.

Seit ihrer Gründung im Jahr 1893 haben die **Münchner Philharmoniker** Maßstäbe gesetzt für den Klang und die Interpretation der Musik vieler großer Komponisten, vor allem im deutsch-österreichischen Repertoire. Das Orchester hat Werke von Mahler zur Uraufführung gebracht, u.a. seine Achte Symphonie, die »Symphonie der Tausend«. Weltruhm erlangte es unter Sergiu Celibidache, der fast 20 Jahre Chefdirigent des Orchesters war und dessen einmaligen Klang nachhaltig prägte; seine legendären Bruckner-Konzerte trugen wesentlich zum internationalen Renommee des Ensembles bei. 1999 wurde James Levine Chefdirigent, gefolgt von Christian Thielemann, Lorin Maazel und seit 2015 Valery Gergiev. Seit Jahrhunderten gilt München als wichtiges Zentrum der klassischen Musik; viele bedeutende Musiker und Komponisten sind hier ansässig, und es gibt einen lebendigen Konzertbetrieb in zahlreichen Spielstätten. Als städtisches Orchester residieren die Münchner Philharmoniker in der Philharmonie im Gasteig und unternehmen regelmäßig Tourneen durch die ganze Welt.



RECORDING: Stiftsbasilika St. Florian, 26 September 2018

PRODUCER: Johannes Müller

BALANCE ENGINEER: Stephan Reh

RECORDING ASSISTANTS: Martin Shi, Jón H. Geirfinnsson

EDITORS: Johannes Müller, Martin Shi

REMIXING ENGINEER: Stephan Reh

MASTERING ENGINEER: Christoph Stickel

EXECUTIVE PRODUCER: Münchner Philharmoniker

DESIGN: Anja Hoppe | Design

COVER PHOTOS: © Constantin Beyer (St. Florian); © shutterstock (background)

CONCERT PHOTOS: © Andreas Röbl / Brucknerhaus Linz

BOOKLET EDITORS: texthouse

MPHIL recordings are released by Munich Philharmonic

© 2019 Münchner Philharmoniker

© 2019 Münchner Philharmoniker

www.mphil.de

