

Mystery

Anton Bruckner: Symphony No. 8 in C minor



Hartmut Haenchen, Conductor
The Royal Danish Orchestra

Mystery

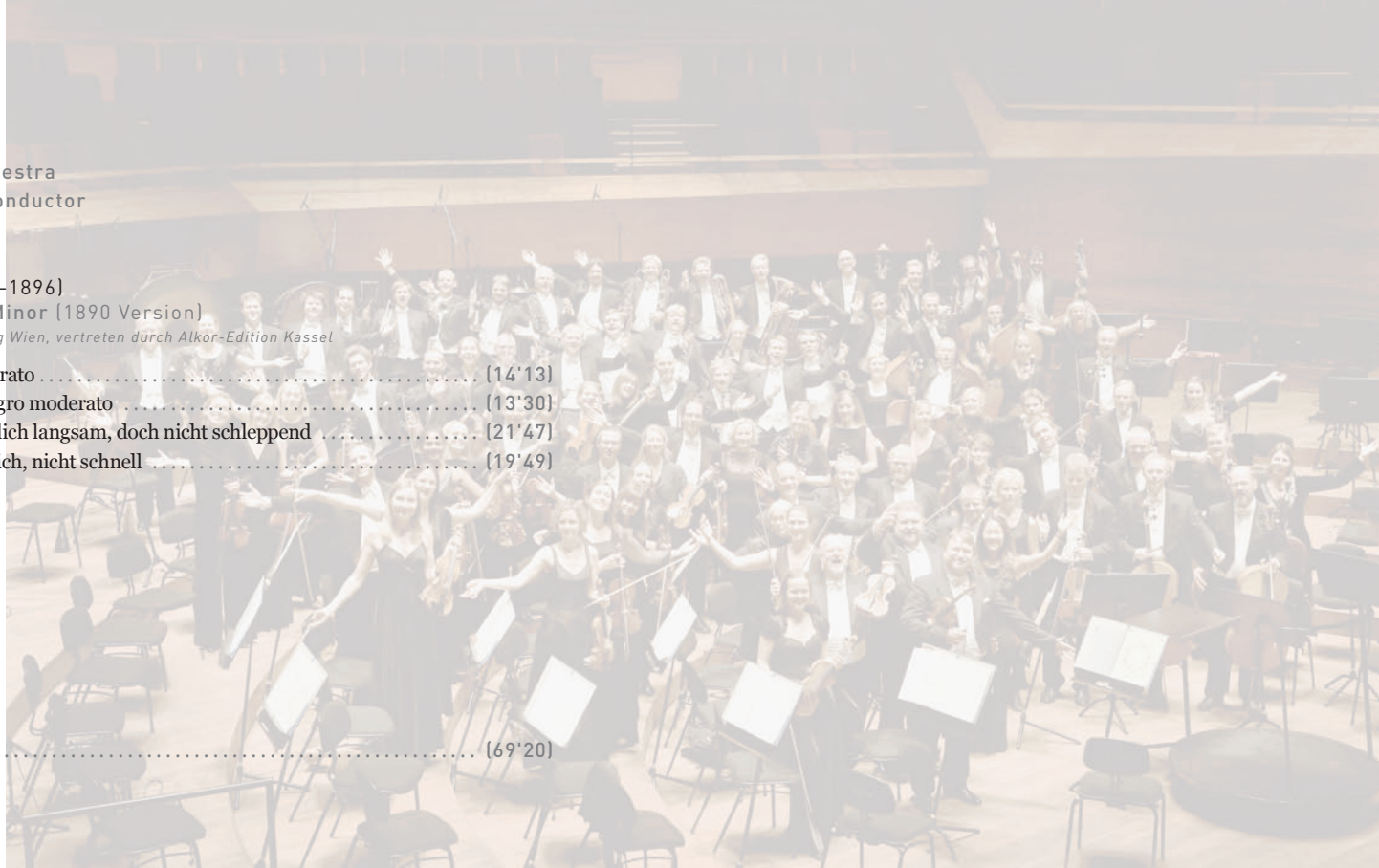
The Royal Danish Orchestra
Hartmut Haenchen, Conductor

Anton Bruckner (1824–1896)
Symphony No. 8 in C Minor (1890 Version)

Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, vertreten durch Alkor-Edition Kassel

- | | | |
|----|--|---------|
| 01 | Allegro moderato | (14'13) |
| 02 | Scherzo. Allegro moderato | (13'30) |
| 03 | Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend | (21'47) |
| 04 | Finale. Feierlich, nicht schnell | (19'49) |

Total Time (69'20)



“Powerful music”¹

In contrast to his “much-beloved master” Richard Wagner, whose works move forward with increasingly subtle transitions, the music of Anton Bruckner (1824–1896) is characterized by a powerful juxtaposition and opposition of different elements—a montage technique that permits any number of approaches to a climax. Only in his late works, beginning with the Eighth Symphony, do we encounter more through-composed transitions. His symphonies are meant to be “feierlich” (solemn). In this regard, Bruckner is following a principle that dates back to the historical beginnings of symphonic form. And his symphonies are certainly “large-scale” and “lofty,” as was demanded of the genre at the time. In his thematic treatment, however, he goes far beyond the classical models: a theme’s process of evolution does not end with the development, as in the classical symphony, but continues all the way to the coda. His themes are always expansive, hardly ever spanning less than an octave. For Bruckner it is standard practice to introduce a third theme, something found earlier only in exceptional cases. The rhythmic unison during the climaxes, as the summation of the developments leading up to them, is his characteristic feature. Perhaps no other composer can be more fittingly described by Schopenhauer’s saying that

1 All quotations not indicated otherwise are by Anton Bruckner.

“music is an unconscious exercise in metaphysics.” His aspiration was to create a form that “sought to emulate the celestial order.”

Bruckner was certainly never a “New German” composer; rather, his strength lay in further developing the traditional forms.

“completely ad libitum”

Performance practice and tempo

In considering the interpretation of Bruckner’s music, we need to be aware that the “interpreter”—the conductor with the freedoms afforded him—only acquired his new, dominant role during the period of the New German School. This novel role of the conductor, made necessary in part by the increasing size of the orchestral apparatus, was intended to “bring the composer’s idea to life.” More leeway was permitted in new compositions, a trend that would continue to grow. Composers who also conducted were increasingly replaced by conductors who did not compose, or did so hardly at all. Conductors thus took ever greater liberties that were no longer founded in the performance practices of the composer’s own time. This rather unfortunate development led to the fact that many subtleties that were not notated at the time the work originated were forgotten. It is in this context that we must consider the choice of tempos in Bruckner’s music:

“Misterioso. Nicht schnell” (Misterioso. Not fast) but “Alla breve” is the designation for the unfinished last movement of the Ninth Symphony. This sounds like an overall summary of his conception of tempo, which essentially hovers in the middle range and has to provide enough scope for the “clarity” that he requires. In Bruckner’s music, fast tempo markings are an absolute exception. The meter, which determines the tempo of the vocal lines that are

important to him, is what is decisive (in Bruckner), and not the speed of the individual notes. In this respect he is still very much a Classicist, for whom the voice was the foundation of all music. We thus need to search for the style of the time, taking into account the parameters of musical notation that were then prevalent:

Relatively few statements by Bruckner survive regarding tempo, nor do we have the good fortune of one of his conductor friends having recorded all of his comments during rehearsals, as Fritz Steinbach did for Johannes Brahms. Since there were—to Bruckner’s dismay—a number of conductors who performed symphonies by both Brahms and Bruckner, we can infer that one of the characteristics of the prevailing style of the time, completely independently of different personal styles, was that it was very much the norm to make many subtle tempo modifications, even if such small changes were not notated in the score. We naturally find this with Bruckner as well as with Brahms: even during his time as choirmaster, Bruckner was famous for the “delicacy of his nuances.” And also in preparing for performances, he insisted on being present during at least some of the rehearsals, since “many important things, in addition to frequent tempo changes, are not notated in the score.” He thus adhered to the same principle as Brahms, namely of writing only the essential indications in the score. Bruckner wanted the tempos “to be altered completely *ad libitum* (as you yourself need for the sake of clarity),” and said that “the tempo changes are indispensable.”

The situation is similar with regard to dynamic indications: in some of his surviving letters, Bruckner adds dynamic markings that are not in the score and that can serve for us today as a guide to supplemental dynamics. He continued to refine and adjust the dynamics even after completing a work. In certain matters of performance practice, however, Bruckner seeks to depart from the prevailing style of playing of his time, attempting, for example, to avoid the usual non-notated *portamenti* through special bowings. These are thus also

an integral part of the articulation. In addition, he tries to counter the standard shortening of note values, still common at the time, with the indication “gehalten” (sustained), which is often misunderstood as a tempo indication. Also notable is his use of accents with different degrees of emphasis, ranging from *sforzato* to the horizontal wedge and the light emphasis of the vertical open wedge, which is mistakenly regarded by many interpreters as a stronger accent. After mentioning the different types of accents, it should be noted that the *fortepiano* that emerges from a crescendo is not an accent. The difference between *ritenuto* (restrained, i. e. continuously slow) and *ritardando* (delayed, i.e. gradually slower) is often interpreted with similar imprecision, with both being played as a *ritardando*.

But the written score is only a beginning; everything that comes after cannot be specified in musical notation.

“What a fool I am!!!”

The versions

Bruckner, the brilliant and inspired improviser at the organ, was always capable of approaching the same basic ideas in different ways. It is also in this light that we must view the many different versions of his symphonies. Naturally the unauthorized versions do not merit consideration. The first versions are always the most archaic and uncompromising, and have a very special appeal, taking us into unexplored territory. But why are there so many versions of some of the symphonies?

On the one hand, in Bruckner’s efforts to be performed, he was dependent on the goodwill of pupils and friends who, like him, revered Wagner, but who wanted to transfer Wagner’s sound world onto Bruckner’s music. In their initial years of performance, Bruckner’s works

were practically never played without modifications. People wanted to hear Wagner's sound in Bruckner's music; this was the fundamental misunderstanding. When he made changes along these lines, Bruckner himself lent some degree of support to this misunderstanding in a number of his revisions. On the other hand, Bruckner's chromaticism never attained, nor sought to attain, the eroticism of Wagner, though harmonically speaking, Bruckner was at times considerably ahead of Wagner. With its tonal indecisiveness, the Eighth Symphony is the best example of this, and already represents a foray into modernism. Well-intentioned friends gave him advice in many compositional matters, telling him what he needed to do differently in order for his works to be performed. It is difficult in individual cases to determine where Bruckner was influenced by the good or bad advice of others. What is certain, however, is that we can rule out the versions that Bruckner did approve, but only because they were pragmatic solutions that allowed him to be performed in the first place: "Please shorten the Finale as it is indicated; since it would be much too long and is only meant for later times and for a circle of friends and connoisseurs." In any case Bruckner, by his own account, often found other solutions. And he clearly did much on his "own initiative." Sometimes he found that the technical difficulties of "unplayable violin figures" were too great, sometimes the "instrumentation was . . . too overloaded," or passages were too lengthy, or he noted a "fixation on imitations" or too many "octave progressions." Nonetheless, there were certainly friends such as Hans Richter who recognized the value of the original versions: "... everything is good as it is, including the instrumentation!"

After all the arguments for and against each version, we would do best to trust the composer himself who, in his recommendations to conductors, could very well have reverted back to the earlier versions when the situation permitted. In any case, we have it from Bruckner's own testimony that for the Eighth Symphony (as well as for the First, Third,

Fourth, Sixth, and Seventh), he considered the last version to be the valid one. In keeping with this, we have selected Bruckner's second and last version from 1890 (he completed the first after three years of work in 1887) for this recording of the Eighth Symphony. This second version was preceded by the outcry of Hermann Levi, who had been chosen to conduct the premiere: "But I am terribly disappointed. I have been studying it for days on end, but I cannot make this work my own . . . I find the instrumentation impossible, and what upset me particularly is the great similarity with the Seventh, the form being almost a stencil copy.—The beginning of the first movement is grandiose, but I do not have a clue what to do with its development. And as for the last movement—that is for me a total mystery." We know Bruckner's reaction from the Schalk brothers: "He is still unhappy and is not receptive to any words of consolation." Bruckner took the comments to heart, however, and wrote: "Of course I have reason to feel ashamed—at least this time—because of the 8th. What a fool I am!!! Now it already looks quite different." But even this was not enough for him: "The 8th Symphony is finished, but here and there I am making cuts and changes in the instrumentation."

Writing to Felix Weingartner, he described the content of the symphony in almost comically "New German" terms, and we need to ask ourselves to what extent he really meant it all seriously:

"In the **First Movement**, the trumpet and horn passage based on the rhythm of the theme is the annunciation of death, which gradually grows stronger, and finally emerges very strongly. At the end: surrender." The "surrender" corresponds to the conclusion which, in the second version, is (unusually) modified to pianissimo.

With the following **Scherzo**, we encounter Bruckner's first symphony whose middle movements are in inverted order (Scherzo-Adagio). The Scherzo's main theme is "named

German Michael. In the second part, the fellow wants to sleep, and in his dreamy state cannot find his tune; finally, he plaintively turns back.”

With its nighttime atmosphere, the *Adagio* is the core of the symphony and also its longest movement. Tellingly, Bruckner does not say a word about it.

“*Finale*: At the time our Emperor received the visit of the Czars in Olmütz, thus, strings: the Cossacks; brass: military music; trumpets: fanfares, as the Majesties meet. In closing, all themes; . . . thus as German Michael arrives from his journey, everything is already gloriously brilliant. In the *Finale* there is also the death march and then (brass) transfiguration.” Finally, “all four themes are united.”

The highly successful premiere did not take place until 1892 under Hans Richter.

*

To read Hartmut Haenchen's complete text on Bruckner (in German), please visit www.genuin.de/haenchen_text.

You will be redirected to Hartmut Haenchen's website.

The Artists

Biographical Notes

Hartmut Haenchen's high intellect and musical integrity have secured his place in the forefront of musical life. Born in Dresden in 1943, he was raised in the post-war German Democratic Republic. Despite the severe restrictions imposed by the former East German regime, Haenchen was granted special permission to work with the West's finest ensembles, including the Berlin Philharmonic and the Concertgebouw Orchestra.

In 1986 he moved to the Netherlands, where he was appointed Chief Conductor of the Netherlands Philharmonic and Chamber orchestras as well as Music Director of Dutch National Opera. His breadth of experience and depth of understanding have won respect, while audiences have warmed to the humanity of his interpretations. He is particularly renowned and admired for his readings of works by Richard Strauss, Wagner and Mahler. In October 2008 he was awarded the Federal Cross of Merit of the Republic of Germany in recognition of his outstanding contribution to music and the arts. Haenchen enjoys ongoing relationships with many orchestras worldwide. Recent and future appearances include with the oldest orchestra in the world, the Royal Danish Orchestra, with which he collaborates frequently. Haenchen has forged close relationships with many of the world's leading opera houses, including Bayreuth, La Scala, London and Paris. His



thirteen-year tenure as Music Director of Dutch National Opera was distinguished by his wide-ranging choice of operas.

Hartmut Haenchen has made more than 130 recordings with different orchestras, including a substantial discography with his former Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach (several of them award-winning).

In 2017 *Opernwelt* magazine named him Conductor of the Year. Haenchen is also the author of many books on music, including important studies of Wagner and Mahler, as well as of performance practice in the eighteenth century. He also features in the documentary *The Skies Over Dresden* broadcasted both on TV and as part of the Netherlands Film Festival. This documentary won the Golden Palm Award at the 33rd International Festival of Films on Art, Montréal.

www.haenchen.net

The story of *The Royal Danish Orchestra*, often called the oldest orchestra in the world, is inextricably bound up with the history of Denmark as a cultural nation. Originally founded as a trumpeter corps for King Christian I of Denmark (1448–1481), the orchestra came to serve Denmark's succeeding monarchs, lending musical pomp and circumstance to the sovereign at public events of political significance. During the course of the centuries, the ensemble managed to evolve from a trumpeter corps into a nuanced renaissance orchestra and finally into a modern symphony orchestra in its own right. The orchestra endured after the absolute monarchy was abolished in Denmark in 1849: Maintaining its royal name, it was handed over to the state, and remains highly regarded to this day as a cultural institution.

Apart from their invaluable contribution in opera, ballet, and theatre performances at The Royal Danish Theatre, The Royal Danish Orchestra has performed public symphonic concerts since the 1880s. It has also enjoyed great success as a touring orchestra, and in 2015 an internationally acclaimed tour took them to the Berlin Music Festival and Symphony Hall Birmingham, performing a program of Arnold Schoenberg's *Erwartung* in addition to works by two prominent Danish composers: Carl Nielsen (1865–1931) and Per Nørgård (b. 1932). The orchestra regularly attracts renowned conductors and composers: Jean Sibelius, Leopold Stokowski, Herbert von Karajan, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, and Leonard Bernstein all conducted The Royal Danish Orchestra during the 20th century. In recent years, besides their collaboration with Hartmut Haenchen, the orchestra has worked with prominent conductors such as Mariss Jansons, Michail Jurowski, and Bertrand de Billy as well as with Alexander Vedernikov, the orchestra's incoming chief conductor.



The Royal Danish Orchestra with Hartmut Haenchen

„Kraftvolle Musik“¹

Im Gegensatz zu seinem „heißgeliebten Meister“ Richard Wagner, der seine Werke in immer feineren Übergängen vorantrieb, herrscht bei Anton Bruckner (1824–1896) das kraftvolle Neben- und Gegeneinander – eine Montagetechnik, die beliebig viele Anläufe für einen Höhepunkt möglich macht. Erst im Spätwerk ab der 8. Sinfonie gibt es mehr durchkomponierte Übergänge. „Feierlich“ sollten seine Sinfonien sein. Damit folgt Bruckner einem bereits aus der Entstehungszeit der sinfonischen Form stammenden Grundsatz. Und „groß“ und „erhaben“, wie es damals gefordert wurde, sind seine Sinfonien ganz sicher. Aber in der Themenerfindung geht er weit über die klassischen Vorbilder hinaus: Ihr Entwicklungsprozess endet nicht, wie in der Klassik, mit der Durchführung, sondern setzt sich bis in die Coda fort. Seine Themen sind immer weiträumig, es gibt kaum eines, welches nicht die Oktave überschreitet. Die Einführung eines dritten Themas, wird bei ihm zum Standard, was es vorher nur ausnahmsweise gab. Charakteristisch für seine musikalischen Höhepunkte ist das Unisono des Rhythmus, womit er vorherige Entwicklungen zusammenfasst. Wohl auf keinen anderen Komponisten trifft Schopenhauers Satz

1 Alle nicht weiter bezeichneten Zitate sind von Anton Bruckner.

besser zu als auf Bruckner: „Die Musik ist eine unbewusste Übung in der Metaphysik.“ Er wollte eine Form entwickeln, „die der überirdischen Ordnung nachzustreben ... sucht“.

Bruckner war sicher nie ein „neudeutscher“ Komponist. Seine Stärke lag in der Weiterentwicklung der überkommenen Formen.

„ganz ad libitum“

Die Aufführungspraxis und das Tempo

Bei der Betrachtung der Interpretation von Bruckners Musik müssen wir uns bewusst machen, dass der „Interpret“, der Dirigent, mit seinen ihm zugestandenen Freiheiten, erst im Zuge der Neudeutschen Schule seine neue, dominante Rolle entwickelte. Diese bis dahin unübliche Funktion des Dirigenten, die unter anderem auch wegen der stetig wachsenden Orchesterapparate nötig wurde, war dazu da, die „Idee des Komponisten ins Leben zu rufen“. Die zeitgenössischen Werke erhielten einen größeren Spielraum, der sich mit fortschreitender Zeit immer weiter ausdehnte. Der Typus des Komponisten, der zusätzlich dirigierte, entwickelte sich zum Dirigenten, der nicht oder kaum noch komponierte. Somit gewannen die Freiheiten, die die Interpreten sich nahmen und die nicht mehr auf der Grundlage der Aufführungspraxis der Zeit des Komponisten basierten, ständig an Bedeutung. Diese zum Teil unheilvolle Entwicklung führte dazu, dass viele in der jeweiligen Zeit nicht notierten Feinheiten in Vergessenheit gerieten. Vor diesem Hintergrund ist auch die Tempowahl bei Bruckner zu betrachten:

„Misterioso. Nicht schnell“, aber „Alla breve“ steht über dem unvollendeten letzten Satz der 9. Sinfonie. Das klingt wie eine pauschale Zusammenfassung seiner Tempovorstellung, die irgendwie ganz in der Mitte stehen bleibt und der von ihm geforderten „Deutlichkeit“

genügend Raum geben muss. Schnelle Tempobezeichnungen sind bei Bruckner die absolute Ausnahme. Das Metrum, welches das Tempo der für ihn wichtigen Gesangslinien bestimmt, ist entscheidend und nicht die Geschwindigkeit der Einzelnote. Insofern ist er noch ganz Klassiker, für die der Gesang das Fundament aller Musik war. Wir müssen uns also auf die Suche nach dem Stil der Zeit machen und die damaligen Parameter von Partiturschreibweisen betrachten:

Es gibt nur relativ wenige Äußerungen von Bruckner über das Tempo und wir sind nicht in der glücklichen Lage, dass einer seiner Dirigentenfreunde alle Probenbemerkungen, wie es Fritz Steinbach bei Johannes Brahms tat, aufzeichnete. Da es – zum Ärger für Bruckner – einige Dirigenten gab, die sowohl Brahms wie auch Bruckner-Sinfonien aufführten, können wir aber davon ausgehen, dass seinerzeit, unabhängig von verschiedenen Personalstilen, viele subtile Tempomodifikationen als selbstverständlich vorausgesetzt wurden, auch wenn diese kleinen Veränderungen nicht in der Partitur angegeben wurden. Wir finden das bei Bruckner wie auch bei Brahms bestätigt: Bruckner war schon aus seiner Zeit als Chormeister für die „Zartheit der Nuancen“ berühmt. Aber auch bei der Vorbereitung zu den Aufführungen wollte er unbedingt wenigstens bei einigen Proben dabei sein, denn es sei „in der Partitur vieles Wichtige nebst häufigem Tempowechsel nicht angemerkt“. Also vertritt er den gleichen Grundsatz wie Brahms, nur die grundsätzlichen Anweisungen in die Partitur zu schreiben. Bruckner wollte die Tempi „ganz ad libitum (wie Sie selber brauchen zur Deutlichkeit) abändern“ und sagte: „die Tempiwechselungen sind unerlässlich.“

Ähnlich verhält es sich mit Anweisungen für die Dynamik: In einigen überlieferten Briefen fügt er dynamische Bezeichnungen hinzu, die in der Partitur nicht vermerkt sind und die uns heute als Leitfaden für Ergänzungen gelten können. Seine Dynamik hat er auch nach der Fertigstellung eines Werkes noch weiter verfeinert. Auch in einigen Fragen der Auffüh-

rungspraxis versucht Bruckner, die seinerzeit gängigen Spielweisen zu umgehen. Die damals gebräuchlichen, nicht notierten *portamenti* vermied er durch besondere Stricharten. Sie sind also auch fester Bestandteil der Artikulation. Der damals noch üblichen generellen Verkürzung von Notenwerten versuchte er mit der Bezeichnungen „gehalten“ entgegenzuwirken. Oftmals wird dies als Tempoanweisung missverstanden. Auffallend ist auch sein Gebrauch unterschiedlich starker Akzentarten: vom *sforzato* über den liegenden Pfeil bis hin zur leichten Betonung des Akzentdaches, welches missverständlich von vielen Interpreten als größerer Akzent betrachtet wird. Im Gegensatz zu den verschiedenen Akzentformen ist das *fortepiano*, wenn es aus einem *crescendo* hervorkommt, kein Akzent. Ähnlich ungenau wird oft der Unterschied zwischen *ritenuto* (zurückgehalten, also gleichmäßig langsam) und *ritardando* (verzögernd, also nach und nach langsamer) interpretiert, indem beides als *ritardando* gespielt wird.

Aber die aufgeschriebene Musik ist nur ein Anfang; alles was dann kommt, kann man nicht in Notenschrift notieren.

„Ich Esel !!!“

Die Fassungen

Bruckner, der geniale, große Improvisator auf der Orgel, war immer in der Lage, gleiche Grundgedanken unterschiedlich zu beleuchten. So müssen wir auch die Vielfalt der Fassungen seiner Sinfonien verstehen. Selbstverständlich verbieten sich die nicht autorisierten Versionen von selbst. Die ersten Versionen sind immer die archaischsten und kompromisslosesten und bieten einen ganz speziellen Reiz beim Vorstoß in Neuland. Warum gibt es dann so viele Fassungen einiger Sinfonien?

Auf der einen Seite war Bruckner, beim Streben aufgeführt zu werden, auf den guten Willen von Schülern und Freunden angewiesen, die wie er Wagner verehrten, die aber dessen Klangwelt auf ihn übertragen wollten. In den ersten Aufführungsjahren wurden seine Werke nahezu nie ohne Retuschen gespielt. Man wollte Wagners Klang in Bruckners Musik hören. Das war das grundlegende Missverständnis. Bruckner hat dieses Missverständnis bei einigen seiner Umarbeitungen selbst ein wenig unterstützt, wenn er in diese Richtung änderte. Andererseits hat die Chromatik bei Bruckner nie die Erotik Wagners erreicht oder erreichen wollen, aber harmonisch war manchmal Bruckner Wagner sogar deutlich voraus. Die 8. Sinfonie ist dafür mit seiner tonalen Unentschiedenheit das größte Beispiel und schon ein Aufbruch in die Moderne. Wohlmeinende Freunde berieten Bruckner in vielen kompositorischen Fragen, was er anders machen müsste, um aufgeführt zu werden. Im Einzelfall ist es schwer zu unterscheiden, wo ihn der gute oder schlechte Rat anderer beeinflusst hat. Auf jeden Fall sind auch die Versionen auszuschließen, die er zwar genehmigt hat, die aber für ihn nur pragmatische Lösungen waren, um überhaupt aufgeführt zu werden: „Bitte sehr, das Finale so wie es angezeigt ist, fest zu kürzen; denn es wäre viel zu lange und gilt nur späteren Zeiten und zwar für einen Kreis von Freunden und Kennern.“ Bruckner kam nach eigenem Bekunden oftmals zu anderen Lösungen; und vieles hat er eindeutig „aus eigenem Antrieb“ gemacht. Mal fand er zu hohe technische Schwierigkeiten durch „unspielbare Violinfiguren“, mal war „die Instrumentation ... zu überladen“, mal waren es zu große Längen, die „Sucht nach Imitationen“ oder zu viel „Oktavenfortschreitungen“. Auf der anderen Seite gab es durchaus Freunde wie Hans Richter, die den Wert der ursprünglichen Fassungen erkannten: „... es ist Alles gut, wie es ist, auch die Instrumentation!“

Nach allem Für und Wider gegen jede Fassung sollten wir dem Komponisten vertrauen, der bei Empfehlungen an Dirigenten durchaus jeweils der entsprechenden Situation auf

frühere Versionen hätte zurückgreifen können. Nach Bruckners Zeugnissen ist zumindest für die 8. (ebenso für 1., 3., 4., 6., 7.) Sinfonie belegt, dass er jeweils die letzte Version für die gültige ansah. Konsequenterweise haben wir hier auch für die 8. Sinfonie Bruckners zweite und letzte Fassung von 1890 gewählt (die erste beendete er nach dreijähriger Arbeit 1887). Dieser war der Ausruf vom auserkorenen Uraufführungsdirigenten Hermann Levi vorausgegangen: „Aber ich bin furchtbar enttäuscht. Tagelang habe ich studirt [sic!], aber ich kann mir das Werk nicht zu eigen machen. ... ich finde die Instrumentation unmöglich, und was mich besonders erschreckt hat, ist die große Aehnlichkeit mit der 7ten, das fast Schablonenmäßige der Form. – Der Anfang des 1. Satzes ist grandios aber mit der Durchführung weiß ich gar nichts anzufangen. Und gar der letzte Satz – das ist mir ein verschlossenes Buch.“ Von den Brüdern Schalk wissen wir von Bruckners Reaktion: „Er fühlt sich noch immer unglücklich und ist keinem Trosteswort zugänglich.“ Bruckner nahm sich die Hinweise aber zu Herzen und schrieb: „Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen – wenigstens für dießmal – wegen der 8ten. Ich Esel !!! Jetzt sieht sie schon ganz anders aus“. Aber auch das war ihm nicht genug: „Die 8te Sinfonie ist fertig, doch mache ich hie und da Kürzungen und Veränderungen in der Instrumentation.“

Den Inhalt der Sinfonie formulierte er an Felix Weingartner nahezu komisch „neudeutsch“ und wir müssen uns fragen, inwieweit wirklich alles seriös gemeint ist:

„Im 1. Satze ist der Trompeten- und Cornisatz aus dem Rhythmus des Thema(s): die Todesverkündigung, die immer sporadisch stärker endlich sehr stark auftritt, am Schluß: die Ergebung.“ Der „Ergebung“ entspricht der in der zweiten Fassung ungewöhnlich ins Pianissimo geänderte Schluss.

Mit dem folgenden *Scherzo* begegnet uns die erste Sinfonie von Bruckner mit der umgekehrten Reihenfolge der Mittelsätze (Scherzo-Adagio). Das Hauptthema des Scherzo

wird „deutscher Michel genannt; in der 2. Abtheilung will der Kerl schlafen, und träumerisch findet er sein Liedchen nicht; endlich klagend kehrt er selbes um.“

Das *Adagio* ist mit seiner Nacht-Stimmung der zentrale Punkt der Sinfonie und gleichzeitig auch der längste Satz. Darüber verliert Bruckner bezeichnenderweise kein einziges Wort.

„**Finale:** Unser Kaiser bekam damals den Besuch des Czaren in Olmütz; daher Streicher: Ritt der Kosaken; Blech: Militärmusik; Trompeten: Fanfaren, wie sich die Majestäten begegnen. Schließlich alle Themen; ... so als der deutsche Michel von seiner Reise kommt, ist alles schon im Glanz. Im Finale ist auch der Todtenmarsch und dann (Blech) Verklärung.“ Schließlich „sind alle vier Themen vereinigt“.

Die sehr erfolgreiche Uraufführung fand erst 1892 unter Hans Richter statt.

*

Um den kompletten Text Hartmut Haenchens über Bruckner zu lesen, gehen Sie bitte auf www.genuin.de/haenchen_text.

Sie werden von dort auf Hartmut Haenchens Webseite weitergeleitet.

Die Künstler

Biografische Anmerkungen

Hartmut Haenchens hoher Intellekt und seine musikalische Integrität haben ihm einen Platz in der vordersten Reihe des musikalischen Lebens gesichert. Er wurde 1943 in Dresden geboren und wuchs in der DDR auf. Trotz der strengen Restriktionen des früheren DDR-Regimes erhielt Haenchen eine Sondergenehmigung für die Zusammenarbeit mit den besten Ensembles des Westens, darunter die Berliner Philharmoniker und das Concertgebouw-Orchester.

1986 wechselte er in die Niederlande, wo er zum Chefdirigenten der Niederländischen Philharmonie und des Niederländischen Kammerorchesters sowie zum Musikdirektor der Niederländischen Oper ernannt wurde. Seine große Erfahrung und sein tiefes Verständnis haben ihm Respekt erworben, während sich das Publikum für die Menschlichkeit seiner Interpretationen erwärmt hat. Besonders berühmt und bewundert ist er für seine Interpretationen der Werke von Richard Strauss, Wagner und Mahler. Im Oktober 2008 wurde er für seine herausragenden Verdienste um Musik und Kunst mit dem Bundesverdienstkreuz am Bande der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Haenchen pflegt enge Verbindungen zu vielen Orchestern weltweit. Zu seinen aktuellen Auftritten gehören auch diejenigen mit der Königlichen Kapelle Kopenhagen, mit der er regelmäßig zusammenarbeitet.

Er unterhält intensive Beziehungen zu vielen der weltweit führenden Opernhäuser, darunter Bayreuth, die Scala, London und Paris. Seine dreizehnjährige Tätigkeit als Generalmusikdirektor der Niederländischen Oper zeichnete sich durch die breite Auswahl der aufgeführten Bühnenwerke aus.

Hartmut Haenchen mehr als über 130 Einspielungen mit verschiedenen Orchestern vorzuweisen, darunter eine umfangreiche, in Teilen preisgekrönte Diskographie mit seinem ehemaligen Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach.

Im Jahr 2017 wurde er von der Zeitschrift *Opernwelt* zum Dirigenten des Jahres gewählt. Auch ist Haenchen Autor zahlreicher Bücher über Musik, darunter wichtige Studien über Wagner und Mahler sowie über die Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert. Des Weiteren ist er in dem Dokumentarfilm *The Skies over Dresden* zu sehen, der sowohl im Fernsehen als auch im Rahmen des Niederländischen Filmfestivals ausgestrahlt wurde. Der Dokumentarfilm gewann den Golden Palm Award beim 33. International Festival of Films on Art in Montréal.

www.haenchen.net

Die Geschichte der **Königlichen Kapelle Kopenhagen**, die oft als ältestes Orchester der Welt bezeichnet wird, ist untrennbar mit der Geschichte Dänemarks als Kulturnation verbunden. Ursprünglich als Trompeterkorps für König Christian I. von Dänemark (1448–1481) gegründet, diente das Orchester den nachfolgenden Monarchen Dänemarks, indem es dem Herrscher bei öffentlichen Anlässen von politischer Bedeutung musikalische Pracht und Herrlichkeit verlieh. Im Laufe der Jahrhunderte gelang es dem Orchester, sich von einem Trompeterkorps zu einem nuancierten Renaissanceorchester und schließlich

zu einem modernen Sinfonieorchester zu entwickeln. Auch nach der Abschaffung der absoluten Monarchie im Jahr 1849 blieb das Orchester bestehen: Unter Beibehaltung seines königlichen Namens wurde es an den Staat übergeben. Nach wie vor genießt das Orchester hohes Ansehen als kulturelle Institution.

Abgesehen von ihrem unschätzbaren Beitrag zu Opern-, Ballett- und Theateraufführungen am Königlich Dänischen Theater gibt die Königliche Kapelle Kopenhagen seit den 1880er Jahren öffentliche Sinfoniekonzerte. Auch als Tournee-Orchester hat „Det Kongelige Kapel“ großen Erfolg gehabt. Im Jahr 2015 führte eine international gefeierte Tournee das Orchester zum Musikfest Berlin und in die Symphony Hall Birmingham, wo es ein Programm mit Arnold Schönbergs *Erwartung* sowie Werken von zwei bedeutenden dänischen Komponisten aufführte: Carl Nielsen (1865–1931) und Per Nørgård (geb. 1932). Das Orchester wirbt regelmäßig renommierte Dirigenten und Komponisten an: Jean Sibelius, Leopold Stokowski, Herbert von Karajan, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber und Leonard Bernstein dirigierten die Königliche Kapelle im 20. Jahrhundert. In den letzten Jahren hat das Orchester neben der Zusammenarbeit mit Hartmut Haenchen unter weiteren prominenten Dirigenten wie Mariss Jansons, Michail Jurowski, Bertrand de Billy und Alexander Vedernikov, dem neuen Chefdirigenten des Orchesters, musiziert.



GENUIN
classics|recording group

GEN 18622

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Recorded at the Royal Danish Opera House, Copenhagen, Denmark, May 27, 2017

Recording Producer: Sebastian Eskildsen music production

Editing: Sebastian Eskildsen music production

English Translation: Aaron Epstein

German Translation: Fritz Kraemer

Booklet Editing: Alfredo Lasheras Hakobian

Photography: Riccardo Musacchio (cover), Sebastian Eskildsen (pp. 2–3, 14–15),

Linde Raedschelders (p. 12, inlay), Hartmut Haenchen (p. 26),

Marjolein van der Klaauw (backcover)

Graphic Design: Thorsten Stapel

© + © 2018 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.

