

DIE NEUE
ROMANTIK
PABLO HERAS-CASADO

● harmonia
mundi

ANIMA ETERNA BRUGGE
ANTON BRUCKNER
PABLO HERAS-CASADO

4

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

Symphony No. 4 WAB 104

“Romantic / *Romantique* / Romantische”

E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

Second version (1878-1880) | Edited by Leopold Nowak

1		Ia. Bewegt, nicht zu schnell [Bars 1-66]	2'29
2		Ib-f. Hervortretend [Bars 67-192]	3'32
3		Ig-k. ppp sempre [Bars 193-332]	4'25
4		Il-n. pp lang gezogen immer [Bars 333-436]	3'38
5		Io-s. Hervortretend [Bar 437-573]	4'06
6		Ila-b. Andante quasi Allegretto [Bars 1-50]	2'58
7		Ilc-f. Lang gezogen [Bars 51-128]	4'33
8		Ilg-r. Con sordini [Bars 129-247]	7'32
9		III. Scherzo. Bewegt	4'31
10		III. Trio. Nicht zu schnell	1'39
11		III. Scherzo da capo	4'27
12		IVa. Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell [Bars 1-92]	2'59
13		IVb-f. Noch langsamer [Bars 93-202]	4'45
14		IVg-j. Tempo wie anfangs [Bars 203-268]	2'14
15		IVk-o. Langsamer [Bars 269-382]	4'32
16		IVp. Tempo primo [Bars 383-412]	1'01
17		IVq-u. Im früheren Zeitmass [Bars 413-476]	3'05
18		IVv-z. Tempo primo [Bars 477-541]	2'56

Score : © 1953 Musikwissenschaftlichen Verlag Wien

Anima Eterna Brugge

on period instruments / *sur instruments d'époque* / auf historischen Instrumenten

Pablo Heras-Casado, *conducting*

Anima Eterna Brugge

on period instruments / *sur instruments d'époque* / auf historischen Instrumenten

Pablo Heras-Casado, *conducting*

- Violins I* Anne Katharina Schreiber (concertmaster)
Balázs Bozzai, Pietro Ferra, Rebecca Huber, Laura Johnson, Eszter Lesták,
Malina Mantcheva, Cécile Mille, László Paulik, Martin Reimann,
Monica Waisman, Mikolaj Zgólka
- Violins II* Lea Schwamm, Barbara Erdner, Albrecht Kühner, Bérénice Lavigne, John Meyer,
Ellie Nimeroski, Nadi Paz Perez Mayorga, Alicja Pilarczyk, Yannis Roger, Joseph Tan
- Violas* Katya Polin, Juan Braceras, Gabrielle Kancachian, Noah Mayer, Chloé Parisot,
Jonathan Ponet, Esther van der Eijk, Frans Vos
- Cellos* Tine Van Parys, Dmitri Dichtiar, Inka Döring, Hilary Metzger, Nicholas Selo,
Patrick Sepec, Verena Zauner
- Double basses* Beltane Ruiz Molina, Elias Bartholomeus, Elise Christiaens, Ben Faes,
Mattias Frostenson, Isaline Leloup, Walter McTigert
- Flutes* Georges Barthel, *flute by Carl Golde (Dresden, ca. 1870)*
Géraldine Clément, *flute by Johann Ziegler (Vienna, ca. 1860)*
- Oboes* Christopher Palameta, *oboe by Eduard Jehring (Leipzig, ca. 1885)*
Stefaan Verdegem, *oboe by Vincenz Kohlert (Graslitz, late 19th century)*
- Clarinets* Lisa Shklyaver, *clarinet by Rudolf Tutz (Innsbruck, 2002), after the B-flat clarinet model
Baermann-Ottensteiner produced by the firm Wilhelm Hess / Ottensteiner Nachf. (ca. 1879-1895)*
Odilo Ettelt, *clarinet by Guntram Wolf (Kronach, 1996), after Georg Ottensteiner (Munich, ca. 1860)*
- Bassoons* Kamila Marcinkowska-Prasad, *bassoon by Guntram Wolf (Kronach, 2015), after Johann Ziegler
(Vienna, ca. 1825-1850)*
Jane Gower, *Heckel bassoon, series 3000 (Biebrich, ca. 1880)*
- Horns* Pierre-Antoine Tremblay, *horn by Leopold Uhlmann (Vienna, ca. 1875)*
Cyril Vittecoq (assistant), *horn by Patrick Fraize (Bourges, 2016), after Leopold Uhlmann
(Vienna, ca. 1890)*
Martin Mürner, *horn by Leopold Uhlmann (Vienna, ca. 1880)*
Alessandro Orlando, *anonymous horn (Vienna, early 20th century)*
Jörg Schulteß, *horn by the Erste Wiener Productiv Genossenschaft der Musik Instrumentenmacher
(Vienna, late 19th century)*
- Trumpets* Thibaud Robinne, *anonymous trumpet in F (Austro-Hungarian Empire, ca. 1885-1890)*
Sebastian Schär, *trumpet in F by Rudolf Stritzinger (Wels, ca. 1885)*
Nicolas Isabelle, *trumpet in F by Cristian Bosc (Milano, 2010),
after Ferdinand Roth (Milano, ca. 1860-1870)*
- Trombones* Gerd Schnackenberg, *valve trombone by Josef Wenzel Lausmann (Linz, ca. 1860)*
Cas Gevers, *anonymous valve trombone (Austria, ca. 1870)*
Gunter Carlier, *bass trombone in F with valves by Winter & Schöner (Linz, ca. 1895)*
- Tuba* Harm Vuijk, *bass tuba by J. Vilhelm Schmidt (Copenhagen, ca. 1880)*
- Timpani* Jan Huylebroeck, *Viennese timpani by Wolfgang Schuster (Vienna, 1996-2000),
after Hans Schnellar (Bohemia, 1895), with one tuning stool each, strung with goatskins*

Ma relation avec la musique de Bruckner est plutôt curieuse et spéciale. Depuis le début de ma carrière, j'ai dirigé des répertoires très différents, de la musique du XV^e siècle à celle d'aujourd'hui, gardant une relation intense avec tous les types de musiques et de compositeurs. Concernant Bruckner en revanche, j'avais toujours une forme d'appréhension ou de distance : le sentiment que le moment n'était pas encore venu, que je n'étais pas encore prêt. Il m'a fallu du temps pour me décider à diriger ma première symphonie de Bruckner, si l'on compare à d'autres chefs. Aujourd'hui, je suis très heureux d'avoir attendu. Après m'être confronté au grand répertoire symphonique du XIX^e siècle – Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms – l'univers symphonique de Bruckner est arrivé comme une étape naturelle. Par ailleurs, ma longue expérience avec la musique ancienne, une musique que Bruckner connaissait et admirait et qui a infusé son œuvre, me fait aujourd'hui me sentir un peu chez moi quand j'aborde sa musique. Plus jeune, j'ai chanté ses œuvres chorales : cette expérience résonne aussi en moi quand je dirige sa musique instrumentale. Durant les dix dernières années, j'ai eu la chance d'aborder chacune de ses symphonies, et je peux dire maintenant qu'il s'agit d'une histoire d'amour.

On dit souvent et ironiquement que Bruckner a écrit neuf fois la même symphonie. Et en un sens, je ne m'inscris pas entièrement en faux contre cette affirmation ! Il y a derrière chacune de ses symphonies l'ombre portée de Beethoven, qui constituait à ses yeux un modèle indépassable. On peut retrouver dans toutes les symphonies de Bruckner un certain nombre d'éléments récurrents : la prédominance des rythmes en 2+3, les unissons comme dans une registration d'orgue, les *Gesangsperioden*¹ avec leur soudains élans lyriques très contrapuntiques, les longues codas – inspirées de la coda du premier mouvement de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Mais quand vous avez appris à bien les connaître, chaque symphonie a une personnalité très forte qui lui est propre, même si Bruckner semble utiliser à chaque fois le même modèle. Il a construit neuf cathédrales, dont les structures, comme pour de vraies cathédrales de pierre, sont très proches, mais qui dans le détail sont en réalité très différentes. Chacune résonne de ses propres couleurs, de sa propre spiritualité, possède sa propre logique et sa propre nécessité. Pour l'auditeur, la musique de Bruckner peut parfois donner l'impression, après une longue pause par exemple, d'une forme de suspension, d'indécision dans la direction à prendre, comme à une croisée des chemins. Chacune des symphonies est pourtant, dans son déroulement et son devenir, totalement organique, chaque moment apparaît comme suivant nécessairement le précédent. En travaillant sur la base de grands blocs de matériau musical parfois sans connexions visibles les uns avec les autres, et en les assemblant sans aucun développement apparent, Bruckner a la maîtrise et le génie nécessaires pour créer des chemins émotionnels différents. Dans ses premiers mouvements, son approche consiste à développer une tension jusqu'à sa conclusion, ce qui est une logique assez classique pour un premier mouvement de symphonie. Les finales offrent plutôt une forme d'accumulation de contrastes qui amène progressivement la nécessité d'une grande coda en rupture avec le matériau précédent. Ce sont deux approches très différentes de ce qu'est l'expérience symphonique d'un point de vue émotionnel et psychologique. Ses mouvements lents sont le plus souvent dans une forme d'héritage schubertien, avec une perception originale du temps et de l'espace, un langage simple qu'on pourrait qualifier de minimalisme répétitif et lyrique, créant des paysages sonores indépendants de tout développement dramaturgique, dans un univers de relations tonales et de chromatismes imperceptiblement complexes. Derrière son personnage et sa vie d'apparence rustique et ennuyeuse, il est extrêmement radical et moderne. Il ose quelque chose d'inconcevable dans la musique du XIX^e siècle.

De la même façon, derrière son apparence simple et répétitive, la musique de Bruckner est extrêmement exigeante pour le chef d'orchestre. Il lui faut une attention constante à la moindre figure de rhétorique musicale, au moindre dessin mélodique dans sa spécificité, et en même temps prendre en compte en permanence la structure générale, l'équilibre architectural de l'ensemble, la longue ligne continue qui la sous-tend. Il faut prendre garde à la palette de couleurs extrêmement sophistiquée qui est la sienne. Son orchestration peut sembler simple et traditionnelle, voire scolaire sur la partition, non seulement dans le langage harmonique mais aussi dans la façon dont il distribue les voix de la polyphonie aux instruments à travers de grands blocs homogènes de bois, de cuivres, de cordes, ou dans sa manière de construire les accords. Pourtant, lorsqu'on a trouvé la couleur juste pour chacun des pupitres, on passe dans une toute nouvelle dimension ; tout prend son sens et devient presque miraculeux.

Bien évidemment, cette question prend un aspect très particulier lorsqu'on aborde Bruckner sur instruments d'époque, comme dans cet enregistrement. Chaque nouvelle opportunité de diriger une symphonie de Bruckner, comme dans le cas de cette *Quatrième*, est une chance d'y plonger plus profondément, d'y faire de nouvelles découvertes. Bien sûr, la vision que l'on a d'une œuvre évolue avec le temps, avec l'expérience et la réflexion. Cependant, c'est seulement lorsqu'on est en contact avec le matériau sonore réel et avec les musiciens qui le produisent avec leur propres connaissances et personnalités que l'on peut commencer à travailler, à créer, à donner forme, à construire. Or, dans le cas de musiciens jouant sur des instruments d'époque, on est face à un matériau sonore très spécifique et très différent de ce que l'on peut entendre habituellement. Ce sont de nouvelles variétés de couleurs, de nouvelles opportunités de phrasés, d'articulations, de textures qui s'ouvrent à vous. Elles ne sont pas à proprement parler plus belles, mais offrent la possibilité de poursuivre et d'atteindre au plus près l'esprit du compositeur, de son temps, de ses intentions, ce que nous essayons tous. Avoir à sa disposition la même palette que celle qu'il a pu avoir, c'est évidemment fascinant. Et cela peut aussi être parfois très déstabilisant. Cela peut vous obliger à déconstruire votre vision, votre écoute, et à tout reprendre à zéro en termes d'équilibre, de textures, de tempi, de dynamiques, etc. Cette occasion de reconstruire votre expérience de cette musique, de remettre en perspective et en lumière ce que l'on savait est en vérité un don qui vous est fait.

La particularité d'Anima Eterna Brugge dans ce domaine est que beaucoup de ses musiciens sont aussi des explorateurs, qui cherchent et découvrent de nouveaux types d'instruments anciens, qui les essaient, cherchent à les comprendre mieux ainsi que leurs modes de jeu, qui expérimentent. Ils arrivent avec des suggestions, des envies d'essayer de nouvelles choses et de prendre des risques. Pour cet enregistrement, ils ne jouent pas des trombones à coulisses mais à pistons, tels ceux qui étaient utilisés à Vienne à l'époque, au timbre plus fin et plus étroit mais particulièrement beau, qui se mélange de manière très originale au reste des pupitres. Ils ne jouent pas des trompettes en *sf* bémol mais en *fa*, plus courtes, comme celles que Bruckner préférerait, et un tuba étonnant, plus court lui aussi et au pavillon plus petit. Lorsque l'on commence à construire et à travailler cette symphonie, et en particulier les grands *tutti fortissimo*, autour de ces instruments et de leurs sonorités, on n'a pas cette sensation de timbre direct et droit des instruments modernes, mais on obtient une approche plus lyrique du son. Lorsque la Chapelle Sixtine a retrouvé ses couleurs d'origine, ce fut un choc pour beaucoup. Elles nous obligeaient à remettre en cause nos certitudes esthétiques, à reconsidérer ce que nous croyions être le style, l'art, les intentions et même la personnalité de Michel-Ange. Diriger cette *Quatrième Symphonie* de Bruckner, c'est, humblement, vivre et partager la même expérience.

PABLO HERAS-CASADO, janvier 2024
Propos recueillis par Stephen Sazio

¹ Bruckner avait pour habitude de désigner par ce mot (littéralement "période de chant") le second groupe thématique de ses mouvements de forme sonate, qui après un début monumental offrait un contraste plus mélodique et lyrique.

Un cas compliqué : la “Romantique” de Bruckner et son destin

Dire d'Anton Bruckner qu'il était maniaque n'est pas médire, loin de là. C'est plutôt une description pertinente, et même irréfutable, somme toute, des traits de caractère à la fois les plus marquants et les plus créatifs d'un compositeur dont le faible parfois déroutant pour la magie des chiffres et leurs systèmes d'organisation a fait de lui l'ordonnateur méticuleux et obstiné d'architectures symphoniques, inlassablement en quête de la forme idéale de l'œuvre. En revanche, voir en lui un sceptique scrupuleux qui doute perpétuellement de soi n'est qu'à moitié juste, au vu du labyrinthe de remaniements et de réécritures de ses symphonies, dont il est aujourd'hui encore difficile de s'extraire. Car nulle part on ne voit d'incertitude fondamentale quant à la vocation universelle de sa musique. En général, ses doutes portent plutôt sur la capacité de ses différentes stratégies à répondre à cette intention primordiale : les solutions artisanales concrètes, la rigueur de l'argumentation, les aspects de l'organisation formelle et de la structure, les détails de l'orchestration – enfin les questions purement pragmatiques de savoir si ses monumentales constructions intellectuelles pourraient ou non être exécutées et comprises. Des personnes extérieures entrent également en jeu – amis, élèves, critiques, chefs d'orchestre et musiciens –, sur l'insistance de qui le compositeur, en quête de reconnaissance tout au long de sa vie, remet ses partitions sur le métier, généralement pour les épurer, les lisser, les adapter parfois humblement à l'esprit du temps, mais souvent aussi pour les focaliser plus précisément. L'éventail des révisions s'étend donc de modifications plus ou moins profondes, de changements touchant à la hiérarchie ou à l'équilibre, à des interventions fondamentales dans la substance des œuvres, qui donnent une grande autonomie aux différentes versions.

La *Quatrième Symphonie* en *mi bémol* majeur est un cas particulièrement complexe. Bruckner commence à travailler à la partition au début de 1874, six ans à peine après avoir quitté Linz pour la métropole culturelle de Vienne – des années marquées par des hauts et des bas professionnels : d'une part, les concerts de l'organiste virtuose, acclamés avec enthousiasme, de l'autre, les expériences mouvementées du symphoniste. Si la *Première Symphonie* remporte un beau succès d'estime auprès du public de Linz en mai 1868 – succès que l'influent critique Eduard Hanslick relaie avec bienveillance dans les gazettes de la capitale –, la *Deuxième* est pour Bruckner un douloureux naufrage lorsqu'il veut faire ses preuves à Vienne. La création par l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction d'Otto Dessoff, prévue pour la fin de l'automne 1872, est annulée à la dernière minute, l'orchestre ayant déclaré l'œuvre “injouable”. La *Troisième Symphonie*, commencée peu de temps après, ne connaît pas plus de succès. Le dédicataire, Richard Wagner, ne manifeste pas le moindre intérêt pour l'œuvre, et toutes les premières tentatives pour la faire exécuter tombent à l'eau. Si la création ultérieure de la *Deuxième Symphonie* en octobre 1873 est malgré tout un triomphe majeur, Bruckner ne présentera sa *Troisième* au public que des années plus tard, et après des révisions radicales – avec un résultat désastreux. La création à Vienne, le 12 décembre 1877, sous la direction du compositeur, entrera en effet dans l'histoire de la musique comme le nadir de sa carrière artistique et un fiasco sans précédent.

Mais, en dépit de tous les revers, les maniaques ont tendance à manifester une persévérance et une ténacité surprenantes. C'est ainsi que Bruckner s'attaque à une nouvelle symphonie dès le début du mois de janvier 1874, malgré les aléas qu'ont connus ses précédents essais. Après seulement onze mois, le 22 novembre, à “huit heures et demie du soir” précisément, la vaste partition de la *Quatrième Symphonie* est prête sur sa table de travail. Les projets d'exécution – à Vienne ou à Berlin – ne se concrétisent pas non plus cette fois. Les années passent et, comme souvent, le scepticisme de Bruckner à l'égard de son œuvre ne fait que croître. En 1878, il reprend la symphonie, remplace complètement le *Scherzo* d'origine et réécrit les deux mouvements extrêmes de telle manière que seul le matériau thématique reste pour l'essentiel intact, tandis que l'organisation formelle et les techniques de développement sont souvent entièrement nouvelles. Enfin, deux ans plus tard, il soumet le *Finale* à une nouvelle révision fondamentale. C'est dans cette version hybride de 1878 (la plus jouée aujourd'hui), avec le *Finale* de 1880, que la *Quatrième Symphonie*, après plusieurs métamorphoses, est finalement créée le 20 février 1881 dans la grande salle du Musikverein, par l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction du *Hofkapellmeister* Hans Richter – remportant cette fois un succès triomphal. Les nouvelles révisions de Bruckner en 1887-1888 sont plutôt marginales, et faites sans grande conviction, de surcroît. Il est difficile de les dissocier des interventions arbitraires de Franz Schalk, chef d'orchestre responsable, avec Ferdinand Löwe, de la première édition de la partition, largement corrompue. Comme souvent chez Bruckner, établir une “version de dernière main” se révèle un problème extrêmement ardu, et *de facto* insoluble.

Le penchant de Bruckner évoqué plus haut pour les principes d'organisation arithmétiques précis, les déductions et les développements stricts, est illustré ici par le premier mouvement. Comme dans toutes les symphonies de Bruckner, la forme sonate initiale, qui dure quelque dix-huit minutes, repose sur trois piliers, trois groupes thématiques clairement différenciés. Le premier est formé par un motif de cor sur un trémolo de cordes aux reflets mystiques, qui pourrait rappeler le début de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. L'intervalle caractéristique de quinte descendante – la cellule motivique dont est issu l'ensemble du mouvement – débouche, après une progression continue, sur un motif

contrasté dans un rythme typiquement brucknérien de deux noires suivies d'un triolet de noires, qui se révèle la source d'énergie centrale de la pièce. Suit un deuxième thème fortement contrasté, que Bruckner appelle *Gesangsperiode* (“période chantante”), dans la tonalité éloignée de *ré bémol* majeur, et enfin un troisième groupe à la formulation concise, d'apparence aussi abrupte que lapidaire, à la dominante, *si bémol* majeur, dérivé du rythme brucknérien du premier thème, dans un mouvement descendant. Porté par des enchaînements de plus en plus complexes du matériel motivique, des changements de registre et des éclairages harmoniques qui varient constamment, le développement progresse vers son point culminant en passant par des vagues intensificatrices : un élargissement quasi choral du motif de quinte initial dans un *fortissimo* de tous les cuivres. Après une réexposition dans une large mesure régulière, le mouvement se conclut par une coda triomphale, avec une sublimation du motif de cor initial. Vient ensuite un *Andante en ut* mineur d'une noirceur insoupçonnée, qui ressemble à une marche funèbre et présente deux groupes thématiques indépendants et des élaborations en manière de développement, un *Scherzo* dominé par les signaux du quatuor de cors, avec un *Trio* simple dans un rythme confortable de *ländler*, et enfin un *Finale* qui renoue avec les spectaculaires techniques de construction du premier mouvement, mais de manière beaucoup plus offensive, avec des rappels thématiques marquants du début de la symphonie.

Comme pour contrebalancer la rigueur de l'architecture symphonique par une dimension poétique, Bruckner a lui-même surnommé sa *Quatrième Symphonie* “Romantique”, l'accompagnant de quelques explications extra-musicales qui, d'un point de vue actuel, renvoient à bien des clichés de son époque. Il y évoque, à propos du début du premier mouvement, le signal du réveil à l'aube qui “annonce le jour du haut de la tour de la ville” (avant que les “chevaliers sur leurs fiers destriers ne s'élancent au dehors”), la zinzulation de la mésange charbonnière, “tsi-tsi-du”, dans le deuxième thème, et la scène de chasse du *Scherzo*, dont le *Trio* idyllique fait entendre “un orgue de Barbarie que joue pendant le déjeuner en forêt”. Bien que de tels commentaires, comme dans la “Pastorale” de Beethoven, renvoient certainement à l'atmosphère plus qu'à une illustration concrète, Bruckner n'entreprendra plus jamais – et c'est significatif – une excursion aussi ambiguë dans le monde à la fois séduisant et réducteur des tableaux de la nature.

Si le succès sensationnel de la *Quatrième Symphonie* posa les fondements de la gloire tardive de Bruckner, les adversaires des camps esthétiques opposés et les sceptiques face à ses cathédrales sonores tour à tour métaphysiques et conquérantes étaient encore légion. Le mot de la fin revient au plus célèbre d'entre eux : Johannes Brahms, dans le rôle de l'antipode qui crache voluptueusement son venin, qualifiant l'œuvre de Bruckner, dans une lettre à l'écrivain et musicologue viennois Richard Specht, en termes impitoyables caractéristiques, d’“imposture qui sera morte et oubliée dans un an ou deux”. Avant d'ajouter à la fin, moqueur : “Les œuvres de Bruckner seraient immortelles ou peut-être même des symphonies ? Il y a de quoi rire.” Un bon mot, sans aucun doute. Mais surtout une belle erreur !

ROMAN HINKE
Traduction : Dennis Collins

My relationship with Bruckner's music is a rather curious and special one. Since the beginning of my career, I've conducted a very wide range of repertory, from fifteenth-century music to contemporary, and enjoyed an intense relationship with all kinds of music and composers. With Bruckner, on the other hand, I always felt a touch of apprehensiveness or distance: I sensed that the moment had not yet come, that I wasn't quite ready. Compared to other conductors, it took me quite a while to decide to conduct my first Bruckner symphony. Today, I'm really glad I waited. After tackling the great orchestral repertoire of the nineteenth century – Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms – the symphonic world of Bruckner came as a natural step. What's more, my long experience of early music, a music that Bruckner knew and admired and which infused his output, means that today I feel, so to speak, 'at home' when I approach his music. When I was younger, I sang his choral works: that experience also resonates with me when I conduct his instrumental music. Over the last ten years, I've been lucky enough to do every one of his symphonies, and I can now say that it's a real love affair.

It's often jokingly said that Bruckner wrote the same symphony nine times. And in a sense, I don't entirely disagree with that statement! Behind each of his symphonies looms the shadow of Beethoven, who for him was an unsurpassable model. All Bruckner's symphonies feature a number of recurring elements: the predominance of 2+3 rhythms, the use of unisons in the manner of organ registration, the *Gesangsperioden*¹ with their sudden, highly contrapuntal surges of lyricism, the long codas inspired by the coda to the first movement of Beethoven's Ninth Symphony. But once you get to know them well, each symphony has a strong personality of its own, even if Bruckner may appear to be using the same template every time. He built nine cathedrals, and as with real cathedrals in stone, the structures are very similar, yet in fact are quite different viewed in detail. Each of them resonates with its own colours, its own spirituality, possesses its own logic and its own necessity. For the listener, Bruckner's music can sometimes give the impression (after a long pause, for example) of a form of suspension, of indecision in the direction to take, as if we were at a crossroads. Nevertheless, every one of the symphonies is totally organic in its unfolding and evolution, with each moment appearing to follow on inevitably from the previous one. Though he works with large blocks of musical material that sometimes have no visible connection between them, and assembles them without any apparent development, Bruckner possesses the requisite mastery and genius to create varied emotional trajectories. In the opening movements, his approach consists in developing a tension to its conclusion, which is a relatively classical logic for the first movement of a symphony. The finales, on the other hand, tend to accumulate contrasts that gradually lead to the need for a grand coda which breaks with the preceding material. From an emotional and psychological point of view, these are two very different approaches to the symphonic experience. His slow movements are generally in the Schubertian tradition, with an original perception of time and space, a simple language that might be described as repetitive, lyrical minimalism, creating soundscapes independent of any dramaturgical development, in a universe of imperceptibly complex tonal relationships and chromaticism. Behind his outward character and his seemingly rustic, boring life, he is extremely radical and modern. He dared to do something inconceivable in nineteenth-century music.

In the same way, behind its simple and repetitive appearance, Bruckner's music is extremely demanding for the conductor. He or she must pay constant attention to the slightest figure of musical rhetoric, to the smallest melodic motif in its specificity, while at the same time constantly bearing in mind the overall structure, the architectural balance of the whole, the long continuous line that underpins it. You have to be aware of the extremely sophisticated palette of colours he uses. His orchestration may seem simple and traditional, even textbook-like on the printed page, not only in the harmonic language but also in the way he distributes the voices of the polyphony among the instruments by means of big homogeneous blocks of woodwind, brass and strings, or the way he builds up his chords. However, once you've found the right colour for each section of the orchestra, you enter a whole new dimension; everything makes sense and becomes almost miraculous.

Obviously, this question takes on a particular dimension when you perform Bruckner on period instruments, as we do on this recording. Every new opportunity to conduct a Bruckner symphony, as in the case of the Fourth presented here, is a chance to delve deeper into it, to make new discoveries. Of course, your conception of a work evolves over time, with experience and reflection. But it's only when you're in contact with the actual sound material and the musicians who produce it using their own experience and personalities that you can begin to work, to create, to sculpt a form, to construct. Now, in the case of musicians playing period instruments, you're faced with a specific sound material very different from what you're used to hearing. It gives you new varieties of colour, new opportunities for phrasing, articulation and texture. These options are not, strictly speaking, any more 'beautiful' than what you can achieve with modern instruments, but they offer the potential of getting as close as possible to the spirit of the composer, his period and his intentions, which is what we're all trying to do. It's obviously fascinating to have at your disposal the same sound palette as he had. But it can also be extremely destabilising at times. It can compel you to deconstruct your conception, the way you listen, and to start all over again in terms of balance, textures, tempi, dynamics and so on. This opportunity to reconstruct your experience of this music, to see what you knew in a new perspective and a new light, is a genuine gift offered to you.

What makes Anima Eterna Brugge so special in this respect is that many of its musicians are also explorers, who look for – and find – new types of early instruments, then try them out, do their best to understand them and the way to play them, experiment with them. They come to rehearsals with suggestions, the desire to try new things and take risks. For this recording, they play not slide trombones but valve instruments of the kind used in Vienna at the time, with a slimmer, narrower timbre that is particularly beautiful and blends with the rest of the orchestra to highly original effect. The trumpets are not in B flat but in F, shorter, like the ones Bruckner preferred, and there's an amazing tuba, also shorter and with a smaller bell. When you start to construct an interpretation of this symphony, especially the big *fortissimo* tuttis, around these instruments and their sounds, you don't hear the direct, in-your-face timbre of modern instruments, but you do get a more lyrical approach to the sound. When the Sistine Chapel regained its original colours, it was a shock for many people. Those 'new' colours obliged us to question our aesthetic certainties, to reconsider what we believed to be Michelangelo's style, his art, his intentions and even his personality. To conduct Bruckner's Fourth Symphony in these circumstances is, in all humility, to live through and share the same experience.

PABLO HERAS-CASADO, January 2024
Interview by Stephen Sazio
Translation: Charles Johnston

¹ Bruckner habitually used the term *Gesangsperiode* (literally 'melodic period') to describe the second thematic group of his sonata-form movements, which presents a more melodic, lyrical contrast after the monumental opening group of the movement.

A complicated case: Bruckner's Romantic Symphony and its fate

To call Anton Bruckner a pedant is by no means a vicious libel. Rather, it is an apt, ultimately even mandatory description of the most conspicuous and at the same time most creative traits of a composer whose sometimes disturbing weakness for the magic of numbers and their systems of classification made him a tenacious corrector of symphonic architectures, tirelessly in search of the ideal state of a particular work. However, to call Bruckner a scruple-ridden sceptic, an incessant self-doubter, in view of the labyrinth of reworkings and new versions of his symphonies which even today can barely be disentangled, is at best only half the truth. For nowhere can one detect a fundamental uncertainty as regards the universal purpose of his music. As a rule, his misgivings are sparked off, rather, by the question of whether the strategies he adopts can do justice to this overriding intention; by the search for concrete technical solutions to issues such as the cogency of the argument, aspects of formal organisation and structure, details of instrumentation – in the end, by purely pragmatic concerns as to the playability and comprehensibility of his monumental music-philosophical structures. Outsiders also come into play here: friends, pupils, critics, conductors and musicians, at whose urging the composer, who struggled for recognition throughout his life, repeatedly tinkered with his scores, usually tightening them up, smoothing them out, sometimes meekly adapting them to the spirit of the times, but often, too, giving them a more precise focus. As a result, the spectrum of revisions ranges from more or less radical adjustments, altered weightings or balances, to interventions in the substance of the works of so fundamental a nature that the different versions have a high degree of independence.

The Fourth Symphony constitutes a particularly complicated case. Bruckner began work on the score at the beginning of 1874, almost six years after moving from Linz to the cultural metropolis of Vienna – years marked by professional highs and lows, enthusiastically acclaimed performances as an organ virtuoso on the one hand and chequered experiences as a symphonist on the other. While the First Symphony had achieved a fine *succès d'estime* in May 1868 with the Linz audience, which the influential critic Eduard Hanslick reported favourably in the capital's gazettes, Bruckner suffered a painful shipwreck with the Second Symphony at its Viennese playthrough. The premiere by the Vienna Philharmonic under the direction of Otto Dessoff, scheduled for late autumn 1872, was cancelled at short notice because the orchestra had declared his work 'unplayable'. And Bruckner's efforts on behalf of the Third Symphony, which he began writing shortly afterwards, had no better luck. The dedicatee, Richard Wagner, showed no interest whatsoever in the piece, and all attempts at mounting a performance came to nothing for the time being. Although the delayed premiere of the Second in October 1873 did at least achieve a considerable triumph, Bruckner was to present his Third to the public only several years later, following drastic revisions – and with devastating results. The Viennese premiere on 12 December 1877 under his own direction went down in music history as the low point of his artistic career and an unprecedented fiasco.

But pedants tend to display surprising endurance and perseverance, whatever the setbacks they encounter. Hence, despite the fickle fortunes of its predecessors, Bruckner embarked on another symphony at the beginning of January 1874. After just eleven months, on 22 November, at 'half past eight in the evening' precisely, the substantial score of the Fourth lay finished on his desk. But plans for a performance – Vienna or Berlin was the intended venue – did not come to fruition this time either. So the years dragged on and, as so often happened, Bruckner's scepticism towards his work increased. Then, in 1878, he revised the symphony, completely replacing the original scherzo and fundamentally reorganising the outer movements in such a way that only the thematic material remained largely untouched, while the formal layout and thematic working were completely rethought for long stretches of the score. Two years later, finally, he subjected the last movement to another fundamental revision. It was in this hybrid version (the one most frequently performed today), the 1878 score with the Finale from 1880, that, following its multiple transformations, the Fourth Symphony finally received its world premiere in the Great Hall of the Musikverein on 20 February 1881, performed by the Vienna Philharmonic under the direction of the Viennese Court Kapellmeister Hans Richter – and was this time rewarded with well-nigh overwhelming success. Further revisions by Bruckner dating from 1887/88 are somewhat marginal and desultory, and are difficult to distinguish from the unauthorised interventions of the conductor Franz Schalk, who, along with Ferdinand Löwe, was responsible for the extremely corrupt first print of the score. As is so often the case with Bruckner, producing a 'definitive version' thus becomes an extremely arduous and de facto impossible task.

Bruckner's aforementioned weakness for meticulous arithmetical principles of organisation, for strict derivations and developments, is illustrated here by the example of the first movement. As in all his symphonies, the opening sonata-form structure, around eighteen minutes long, rests on three pillars, three clearly differentiated thematic groups. The first is formed of a horn motif over a mystically shimmering string tremolo, reminiscent of the start of Beethoven's Ninth Symphony. The characteristic interval of the falling fifth serves as the motivic nucleus of the entire movement and, after a continuous build-up, leads to an opposing motif in the typical 'Bruckner rhythm' of two crotchets plus a crotchet triplet, which will prove to be the central source of energy in the movement. This is followed by a strongly contrasting second group in the remote key of D flat major, designated as the *Gesangsperiode*, and finally a tersely formulated third group in the dominant, B flat major, as brusque as it is succinct, derived from the Bruckner rhythm of the first group and in descending motion. Borne along by increasingly complex combinations of the motivic material, changes of register and constantly shifting harmonies, the development section mounts through several waves of intensification towards its climax: a chorale-like expansion of the opening motif of a fifth played *fortissimo* by the full complement of brass. After a largely regular recapitulation, the movement ends with a triumphant coda complete with an exalted version of the opening idea in the horns. There follow an unexpectedly shadowy C minor Andante in the style of a funeral march, which features two independent thematic complexes and development-like sections; a Scherzo dominated by signals from the horn quartet with a simple Trio section in an easygoing ländler gait; and a Finale that reverts to the spectacular structural techniques of the first movement, but is much more aggressive, with prominent thematic reminiscences of the symphony's opening.

As if to offset the rigour of the symphonic architecture with a poetic counterbalance, Bruckner himself gave his Fourth the sobriquet 'Romantic' and equipped it with some extra-musical descriptions which, from today's perspective, draw on many a cliché of his time. Apropos the start of the first movement, we may read of 'veille calls' at dawn that 'proclaim the day from the city tower', whereupon the 'knights on proud steeds burst out into the open', while the second group is supposed to illustrate the twittering of the great tit, 'zi-zi-bee'; in the hunting scene of the Scherzo, the idyllic Trio is said to represent 'a hurdy-gurdy' playing 'during the midday meal in the forest'. Although such annotations, like those in Beethoven's *Pastoral* Symphony, were certainly intended to conjure up an atmosphere rather than to provide concrete illustrations, it is revealing that Bruckner never again undertook such an ambivalent excursion into the world of nature imagery, an exercise as alluring as it is reductive.

If the sensational success of the Fourth Symphony laid the foundations for Bruckner's late fame, there were plenty of opponents from opposing aesthetic camps ready to express their scepticism about his cathedrals in sound with their alternation between metaphysical and heaven-storming episodes. We will let the most famous among them have his say in conclusion: Johannes Brahms, relishing his role as venomous contrarian. In a letter to the Viennese writer and music scholar Richard Specht, he describes Bruckner's output in characteristically merciless fashion as a 'fraud that will be dead and forgotten in a year or two'. And he adds mockingly at the end: 'Bruckner's works immortal, or perhaps even symphonies? It's laughable.' A pretty little *bon mot*, no doubt about it. But an even prettier error.

ROMAN HINKE
Translation: Charles Johnston

Mein Verhältnis zu der Musik von Bruckner ist etwas seltsam und speziell. Vom Anfang meiner Laufbahn an habe ich ganz unterschiedliche Werke dirigiert, die zeitliche Bandbreite reicht vom 15. Jahrhundert bis in die Gegenwart, und ich fühle mich jeglicher Art von Musik und Komponisten eng verbunden. Gegenüber den Werken von Bruckner war ich indes immer ein wenig ängstlich und distanziert: Ich hatte das Gefühl, dass der richtige Moment noch nicht gekommen und ich noch nicht bereit sei. Im Vergleich mit anderen Dirigenten brauchte ich also etwas länger, bis ich mich entscheiden konnte, erstmals eine Symphonie von Bruckner in Angriff zu nehmen. Heute bin ich sehr glücklich darüber, abgewartet zu haben. Nachdem ich mich mit dem großen symphonischen Repertoire des 19. Jahrhunderts, also mit Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms auseinandergesetzt hatte, ergab sich Bruckners symphonische Welt ganz natürlich wie eine neue Etappe. Übrigens trägt meine große Erfahrung mit alter Musik – die Bruckner kannte und bewunderte und die sein Werk beeinflusste – dazu bei, dass ich mich heute in seiner Musik zu Hause fühle, wenn ich mich mit ihr befasse. Als junger Mensch habe ich seine Chorwerke gesungen: Diese Erfahrung klingt auch dann in mir nach, wenn ich seine Instrumentalmusik dirigiere. Ich hatte das Glück, mich in den vergangenen zehn Jahren allen seinen Symphonien widmen zu dürfen, und heute kann ich sagen, dass es eine Liebesgeschichte ist.

Man sagt oft und ironisch, Bruckner habe neun Mal die gleiche Symphonie geschrieben. Und in gewisser Hinsicht würde ich mich nicht komplett gegen diese Behauptung aussprechen! Jede dieser Symphonien liegt im Schatten von Beethoven, der in Bruckners Augen ein nicht zu überbietendes Vorbild war. Man kann in allen Symphonien von Bruckner gewisse Elemente finden, die wiederholt auftreten: die Dominanz der 2 + 3-Rhythmen, die Unisoni wie bei einem Orgelregister, die „Gesangsperioden“¹ mit ihren unvermittelten, lyrischen, sehr kontrapunktischen Anwandlungen, die langen Codas – inspiriert von der Coda im ersten Satz von Beethovens 9. Symphonie. Doch hat man sie einmal kennengelernt, erkennt man, dass jede Symphonie eine sehr starke, eigene Persönlichkeit hat, auch wenn es einem vorkommt, als habe Bruckner jedes Mal das gleiche Modell angewandt. Er hat neun Kathedralen gebaut, deren Strukturen – wie bei den wirklichen Kathedralen aus Stein – sich zu ähneln scheinen, in Wirklichkeit jedoch im Detail sehr unterschiedlich sind. Jede hat ihre eigenen Klangfarben, ihre eigene Spiritualität, ihre eigene Logik und ihren eigenen Anspruch. Für den Hörer kann Bruckners Musik manchmal – etwa nach einer langen Pause – den Eindruck erwecken, dass innegehalten wird, bevor die Entscheidung darüber fällt, wie es weitergeht, wie an einer Wegkreuzung. Dabei ist jede Symphonie in ihrem Ablauf und Werden vollkommen organisch, und jeder Moment scheint zwangsläufig dem vorangegangenen zu folgen. Auf meisterhafte Art und mit der nötigen Begabung erfindet Bruckner unterschiedliche emotionale Wege, indem er mit großen Blöcken aus musikalischem Material arbeitet, die zuweilen untereinander keine Verbindung erkennen lassen, und sie scheinbar ohne Entwicklung zusammenfügt. Sein Vorgehen in den ersten Sätzen besteht darin, eine Spannung aufzubauen bis zu ihrer Auflösung – ein klassisches Muster im symphonischen Bereich. Die Form der Finalsätze zeigt eher eine Anhäufung von Kontrasten, die allmählich zu der notwendigen, großen Coda führt, wo das eben verwendete Material nicht mehr vorkommt. Es lassen sich unter emotionalem und psychologischem Aspekt zwei sehr unterschiedliche Arten der Annäherung an die Symphonien ausmachen. Die langsamen Sätze stehen formal oft in der Schubert'schen Tradition: Man bemerkt eine eigenständige Sichtweise von Zeit und Raum und eine einfache Sprache, die man als repetitiven, lyrischen Minimalismus bezeichnen könnte, der Klanglandschaften schafft, die ohne jede dramaturgische Entwicklung sind, in einer Welt, deren tonale Verhältnisse und Chromatik von kaum wahrnehmbarer Komplexität sind. Hinter Bruckners Person und seinem scheinbar naturverbundenen, langweiligen Leben versteckt sich ein extrem radikaler, moderner Komponist. Er wagte etwas, das in der Musik des 19. Jahrhunderts unvorstellbar war.

Ähnlich verhält es sich mit seiner Musik, die einfach anmutet und viele Wiederholungen aufweist, für den Dirigenten aber äußerst anspruchsvoll ist. Er muss den Fokus unablässig auf die musikalische Rhetorik und ihre noch so kleinen Figuren und auf die kleinsten melodischen Muster und ihre Besonderheit richten; und gleichzeitig hat er die große Struktur im Auge zu behalten, das architektonische Gleichgewicht des Ganzen, die lange, fortlaufende Linie, welche die Grundlage des Gefüges ist. Es gilt auch auf die äußerst reiche Klangpalette zu achten, die Bruckner eigen ist. Seine Orchestrierung mag in der Partitur unkompliziert und traditionell, geradezu akademisch erscheinen, nicht nur bezüglich der harmonischen Sprache, sondern auch der Art, wie er die polyphonen Stimmen auf die Instrumente verteilt, nämlich mittels großer, homogener Blöcke aus Holz- und Blechbläsern sowie Streichern, oder wie er Akkorde konstruiert. Hat man jedoch für jedes Pult die richtige Farbe gefunden, erreicht man eine ganz neue Dimension; alles bekommt einen Sinn und wird fast zu einem Wunder.

Diesen Punkt sieht man selbstverständlich unter einem anderen, sehr speziellen Aspekt, wenn Bruckner – wie in dieser Aufnahme – auf historischen Instrumenten gespielt wird. Jedes Mal, wenn man eine Symphonie von ihm dirigiert, in diesem Fall die vierte, bekommt man die Chance, noch tiefer in sie einzutauchen und neue Entdeckungen zu machen. Zweifellos ändert sich die Sicht, die man auf ein Werk hat, mit der Zeit, auch durch die Erfahrungen, die man macht, und die Überlegungen, die man anstellt. Aber erst wenn man mit dem realen Klangmaterial Kontakt hat und mit den Musikern, die es mit ihren eigenen Kenntnissen und ihrer Persönlichkeit produzieren, kann man anfangen zu arbeiten, zu kreieren, zu gestalten und etwas herzustellen. Wenn nun Musiker auf historischen Instrumenten spielen, sieht man sich einer sehr spezifischen Klangmaterie gegenüber, die sich deutlich von dem unterscheidet, was man gewöhnlich hört. Es gibt neue Arten von Farben und Texturen, und es eröffnen sich neue Möglichkeiten der Phrasierung und der Artikulation. Sie sind vielleicht nicht schöner im eigentlichen Sinn, aber man bekommt die Gelegenheit, dem Geist des Komponisten und seiner Zeit wie auch seinen Absichten nachzuspüren und so nah wie möglich zu kommen – wir alle versuchen das. Über die gleiche Palette zu verfügen, die er damals haben konnte, ist natürlich faszinierend. Es kann aber manchmal auch sehr irritierend sein. Man wird möglicherweise gezwungen, die eigene Vision, die eigene Hörvorstellung aufzugeben und in Bezug auf Gleichgewicht, Texturen, Tempi, Dynamik usw. wieder ganz von vorne anzufangen. Doch die Möglichkeit, eine neue Erfahrung mit dieser Musik zu machen und das, was bekannt war, anders zu sehen und in ein neues Licht zu rücken, ist in Wahrheit ein Geschenk, das uns gemacht wird.

Die Besonderheit von Anima Eterna Brugge in diesem Bereich ist, dass viele Musiker dieses Ensembles auch Forschende sind: Sie suchen nach neuen historischen Instrumenten, und wenn sie eines aufgestöbert haben, probieren sie es aus, um seinen Charakter und seine Spieltechnik besser zu verstehen. Außerdem sind sie überaus experimentierfreudig, sie bringen sich mit Vorschlägen ein und haben Lust, neue Dinge auszuprobieren und Risiken einzugehen. Für diese Aufnahme spielten sie nicht auf Zug-, sondern auf Ventilposaunen, wie sie damals in Wien verwendet wurden und die einen zarteren, kompakteren, aber ganz besonders schönen Klang haben, der sich auf sehr originelle Weise mit den anderen Pulten mischt. Und es kamen nicht Trompeten in B, sondern in F zum Einsatz, also kürzere, wie jene, die Bruckner bevorzugte; außerdem ist eine eindrucksvolle Tuba zu nennen, auch sie ist kürzer, und sie hat einen kleineren Schallbecher. Beginnt man mit der Arbeit und der Gestaltung dieser Symphonie, so stellt sich bald heraus, dass einem diese Instrumente und ihre Klänge vor allem bei den großen *tutti fortissimo*-Passagen nicht den direkten, glatten Ton der modernen Instrumente vermitteln, sondern einen mehr lyrischen. Als die Sixtinische Kapelle ihre ursprünglichen Farben wieder bekam, war das für viele ein Schock. Wir wurden gezwungen, unsere ästhetischen Überzeugungen zu überdenken und das, was wir für den Stil, die Kunst, die Absichten und auch die Persönlichkeit von Michelangelo hielten, anders zu betrachten. Wenn man die vierte Symphonie von Bruckner dirigiert, erlebt und teilt man ganz bescheiden genau diese Erfahrung.

PABLO HERAS-CASADO, Januar 2024
Schriftliche Textfassung: Stephen Sazio
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

¹ Bruckner pflegte mit diesem Begriff die zweite thematische Gruppe seiner Sätze in Sonatenform zu bezeichnen, die nach einem monumentalen Anfang einen melodischen, lyrischen Kontrast bilden.

Ein komplizierter Fall: Bruckners „Romantische“ und ihr Schicksal

Anton Bruckner einen Pedanten zu nennen, ist beileibe keine üble Nachrede. Eher schon eine treffende, letztlich sogar zwingende Beschreibung der hervorstechendsten und zugleich kreativsten Wesenszüge eines Komponisten, dessen bisweilen verstörende Schwäche für die Magie der Zahlen und ihre Ordnungssysteme ihn zu einem beharrlichen Akkurateur sinfonischer Architekturen macht, unermüdet auf der Suche nach der idealen Werkgestalt. Bruckner mit Blick auf ein bis heute kaum zu entwirrendes Labyrinth von Umarbeitungen und Neufassungen seiner Sinfonien einen skrupulösen Skeptiker zu nennen, einen unentwegten Zweifler an sich selbst, beschreibt dagegen allenfalls die halbe Wahrheit. Denn eine grundsätzliche Unsicherheit gegenüber der universalen Bestimmung seiner Musik lässt sich nirgends feststellen. In aller Regel entzündet sich seine Bedenken vielmehr an der Tauglichkeit der jeweiligen Strategien, eben dieser übergeordneten Intention gerecht zu werden. An konkreten handwerklichen Lösungen etwa, der Stringenz der Argumentation, Aspekten formaler Organisation und Gliederung, Details der Instrumentierung – schließlich an rein pragmatischen Aspekten die Ausführbarkeit und Fasslichkeit seiner monumentalen Gedankengebäude betreffend. Dabei kommen auch Außenstehende ins Spiel, Freunde, Schüler, Kritiker, Dirigenten und Musiker, auf deren Drängen hin der zeitlebens um Anerkennung ringende Komponist wieder und wieder Hand an seine Partituren anlegt, straffend zumeist, glättend, dabei mitunter auf demütige Weise dem Zeitgeist anpassend, oft aber auch präziser fokussierend. So reicht das Spektrum der Überarbeitungen von mehr oder minder tiefgreifenden Modifikationen, veränderten Gewichtungen oder Balancen, bis hin zu derart fundamentalen Eingriffen in die Substanz der Werke, dass den verschiedenen Fassungen ein hohes Maß an Eigenständigkeit zukommt.

Ein besonders komplizierter Fall: die vierte Sinfonie in Es-Dur. Mit der Arbeit an der Partitur beginnt Bruckner Anfang 1874, knapp sechs Jahre nach seiner Übersiedlung von Linz in die Kulturmetropole Wien – Jahre, die geprägt sind von beruflichen Höhen und Tiefen, von begeistert akklamierten Auftritten als Orgelvirtuose einerseits wie wechselvollen Erfahrungen als Sinfoniker auf der anderen Seite. Hatte die erste Sinfonie im Mai 1868 beim Linzer Publikum noch einen schönen Achtungserfolg errungen, den der einflussreiche Kritiker Eduard Hanslick wohlwollend in die Hauptstadt-Gazetten trug, erlitt Bruckner bei seiner Wiener Bewährungsprobe mit der Zweiten schmerzlichen Schiffbruch. Ihre für den Spätherbst 1872 geplante Uraufführung durch die Wiener Philharmoniker unter Leitung von Otto Dessoff wurde kurzfristig abgesagt, weil das Orchester sein Werk für „unspielbar“ erklärt hatte. Und auch der Beschäftigung mit der kurz darauf begonnen dritten Sinfonie war keine Fortune beschieden. Widmungsträger Richard Wagner zeigte nicht das mindeste Interesse an dem Stück, und alle Aufführungsbemühungen verliefen vorerst im Sande. War der nachgereichten Uraufführung der Zweiten im Oktober 1873 immerhin ein beachtlicher Triumph beschieden, so wird Bruckner seine Dritte erst Jahre später und nach einschneidenden Revisionen der Öffentlichkeit präsentieren – mit niederschmetterndem Ergebnis. Denn die Wiener Uraufführung am 12. Dezember 1877 unter eigener Leitung wird als Tiefpunkt seiner künstlerischen Laufbahn und beispielloses Fiasko in die Musikgeschichte eingehen.

Pedanten aber neigen ungeachtet aller Rückschläge zu überraschender Ausdauer und Beharrlichkeit. So nimmt Bruckner trotz der wetterwendischen Schicksale ihrer Vorgängerinnen Anfang Januar 1874 eine weitere Sinfonie in Angriff. Nach nur elf Monaten, am 22. November, präzise um „½ 9 Uhr abends“, liegt die umfangreiche Partitur der Vierten fertig auf dem Schreibpult. Pläne für eine Aufführung – gedacht war an Wien oder Berlin – erfüllen sich indes auch diesmal nicht. So ziehen die Jahre dahin und lassen wie so oft Bruckners Skepsis gegenüber seinem Werk wachsen. 1878 dann nimmt er die Sinfonie wieder vor, tauscht das ursprüngliche Scherzo komplett aus und gestaltet die beiden Ecksätze derart grundlegend um, dass lediglich das thematische Material weitgehend unangetastet bleibt, Formdisposition und Verarbeitungstechniken jedoch über weite Strecken völlig neu entwickelt werden. Zwei Jahre später schließlich unterzieht er den Schlusssatz einer nochmaligen elementaren Überarbeitung. In dieser (heute meistgespielten) Hybrid-Fassung von 1878 mit dem Finale von 1880 erlebt die vierte Sinfonie nach mehrfachen Metamorphosen endlich am 20. Februar 1881 im Großen Saal des Musikvereins ihre Uraufführung, dargeboten von den Wiener Philharmonikern unter Leitung von Hofkapellmeister Hans Richter – und diesmal belohnt mit geradezu überwältigendem Erfolg. Abermalige Revisionen Bruckners aus den Jahren 1887/88 sind eher marginaler, zudem halbherziger Natur und nur schwer von den eigenmächtigen Eingriffen des Dirigenten Franz Schalk zu trennen, der gemeinsam mit Ferdinand Löwe für den reichlich korruptierten Erstdruck der Partitur verantwortlich zeichnet. Eine „Fassung letzter Hand“ zu erstellen, gerät damit, wie so oft bei Bruckner, zur äußerst mühevollen, de facto unlösbaren Aufgabe.

Bruckners eingangs erwähnte Schwäche für akkurate arithmetische Ordnungsprinzipie, für strenge Ableitungen und Entwicklungen, sei hier am Beispiel des Kopfsatzes beleuchtet: Wie in allen Sinfonien Bruckners ruht das eröffnende, rund 18-minütige Sonatensatzgebäude auf drei Säulen, drei klar unterschiedenen Themengruppen. Die erste wird gebildet von einem Hornmotiv über mystisch schimmerndem Streichertremolo, das an den Beginn der neunten Sinfonie Beethovens erinnern mag. Das charakteristische Intervall der fallenden Quinte dient dabei als motivische Keimzelle des gesamten Satzes und mündet nach kontinuierlicher Steigerung in ein gegenläufiges Motiv im typischen Bruckner-Rhythmus aus zwei Vierteln plus Vierteltriole, der sich als zentrale Energiequelle des Stücks erweisen wird. Es folgt ein als „Gesangsperiode“ bezeichneter, stark kontrastierender Seitensatz in der entlegenen Tonart Des-Dur, schließlich eine bündig formulierte, ebenso schroff wie lapidar anmutende dritte Gruppe in der Dominante B-Dur, abgeleitet aus dem Bruckner-Rhythmus der ersten in absteigender Bewegungsrichtung. Getragen von immer komplexeren Verknüpfungen des motivischen Materials, Registerwechseln und stetig veränderten harmonischen Beleuchtungen strebt die Durchführung im Verlauf mehrfacher Steigerungswellen ihrem Höhepunkt entgegen: einer choralartigen Erweiterung des eröffnenden Quintmotivs im Fortissimo aller Blechblasinstrumente. Der Satz schließt nach weitgehend regelhafter Reprise mit einer triumphalen Coda samt Überhöhung des Eingangsgedankens in den Hörnern. Was folgt, ist ein unvermutet tief verschattetes c-Moll-Andante im Trauermarschduktus, das mit zwei selbstständigen Themenkomplexen und durchführungsartigen Entwicklungen aufwartet, ein von Signalen des Hornquartetts dominiertes Scherzo mit schlichtem Trioabschnitt im behaglichen Ländler-Schritt sowie ein an die spektakulären Bautechniken des Kopfsatzes anknüpfendes, sich indes ungleich offensiver gebärdendes Finale mit markanten thematischen Rückgriffen auf den Beginn der Sinfonie.

Im Gegenzug, wie um der Strenge der sinfonischen Architektur ein poetisches Regulativ entgegenzusetzen, wird Bruckner selbst seiner Vierten den Beinamen „Romantische“ geben und ihr einige außermusikalische Erläuterungen unterlegen, die aus heutiger Sicht so manche Klischees seiner Zeit bedienen. Von Wecksignalen in der Morgendämmerung ist da im Zusammenhang mit dem Kopfsatzbeginn zu lesen, die „vom Stadtturm herab den Tag ausrufen“, worauf die „Ritter auf stolzen Rossen hinaus ins Freie sprengen“, vom Gezwitscher der Kohlmeise „Zi-zibee“ im Seitensatz oder der Jagdszenerie des Scherzos, in dessen idylischem Trio „wie während des Mittagmahles im Wald ein Leierkasten“ ertönt. Obgleich solche Anmerkungen, ähnlich wie in Beethovens „Pastorale“, sicher mehr auf Stimmung als auf konkrete Illustration abzielen sollten – einen solch zwiespältigen Ausflug in die ebenso verlockende wie verkürzende Welt der Naturbilder wird Bruckner bezeichnenderweise nie wieder unternehmen.

Wengleich der Sensationserfolg der vierten Sinfonie den Grundstein legte für Bruckners späten Ruhm, Widersacher aus gegnerischen ästhetischen Lagern, Skeptiker gegenüber seinen teils metaphysischen, teils himmelstürmenden Klangkathedralen gab es zuhauf. Der berühmteste unter ihnen mag abschließend zu Wort kommen: Johannes Brahms in der Rolle des lustvoll giftenden Antipoden bezeichnet Bruckners Schaffen in einem Brief an den Wiener Schriftsteller und Musikgelehrten Richard Specht mit der ihm eigenen Gnadenslosigkeit als „Schwindel, der in ein bis zwei Jahren tot und vergessen sein wird.“ Und fügt am Ende spöttisch hinzu: „Bruckners Werke unsterblich oder vielleicht gar Symphonien? Es ist zum Lachen.“ Ein schönes Bonmot, keine Frage. Freilich ein noch schönerer Irrtum.

ROMAN HINKE

Mijn band met de muziek van Bruckner is erg bijzonder. Sinds de start van mijn carrière dirigeer ik een heel uiteenlopend repertoire, van vijftiende-eeuws tot hedendaags, en ik heb een intense relatie opgebouwd met allerlei soorten muziek en componisten. Bij Bruckner daarentegen voelde ik altijd een zeker voorbehoud, een zekere afstand. Ik beseftte dat ik nog niet rijp was voor zijn muziek. Terwijl andere dirigenten vrij snel Bruckner op de pupiter zetten, was ik pas later klaar voor mijn eerste Bruckner-symfonie. Als ik daarop terugkijk, ben ik heel blij dat ik mijn tijd heb genomen. Na het grote orkestrepertoire van de negentiende eeuw – Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms – voelde de symfonische wereld van Bruckner voor mij als een natuurlijke volgende stap. Bovendien zorgde mijn lange geschiedenis met oude muziek – een repertoire dat Bruckner kende, bewonderde én zijn eigen muziek mee vormde – ervoor dat ik me tegenwoordig echt ‘thuis’ voel in zijn oeuvre. In mijn jongere jaren zong ik trouwens zijn koorwerken. Ook die ervaring resoneert mee als ik zijn instrumentale muziek dirigeer. De afgelopen tien jaar heb ik het geluk gehad om al zijn symfonieën te dirigeren en ik kan nu zeggen dat mijn relatie met Bruckner er een is van diepe liefde.

Er wordt vaak gekscherend gezegd dat Bruckner negen keer dezelfde symfonie heeft geschreven. Ik kan me daar voor een stuk in vinden. Boven elk van zijn symfonieën hangt de schaduw van Beethoven, Bruckners ultieme voorbeeld. Alle symfonieën van Bruckner bevatten een aantal terugkerende elementen: het overwicht van 2+3 ritmes, het gebruik van unisono passages zoals bij orgelregisters, de *Gesangsperioden*¹ met hun plotse, sterk contrapuntische uitbarstingen van lyriek, de lange coda's geënt op de coda van het eerste deel van Beethovens *Negende Symfonie*. Maar eens je alle symfonieën leert kennen, doorgrond je de sterke eigen persoonlijkheid van elk werk, ook al lijkt Bruckner elke keer dezelfde blauwdruk te hanteren. Hij bouwde negen kathedralen en net als bij echte kathedralen in steen lijken de structuren erg op elkaar, maar zijn ze in feite heel verschillend als je ze in detail bekijkt. Elk van zijn symfonieën heeft haar eigen kleurenpalet, haar eigen spiritualiteit, haar eigen logica en haar eigen noodzaak. Voor de luisteraar kan Bruckners muziek soms (bijvoorbeeld na een lange pauze) de indruk wekken besluiteloos te zijn, alsof ze zich op een kruispunt bevindt en niet weet welke richting uit te gaan. Toch evolueert elk van zijn symfonieën volledig organisch, elk moment lijkt onvermijdelijk voort te vloeien uit het vorige. Hoewel Bruckner werkt met grote blokken muzikaal materiaal die soms geen zichtbaar verband met elkaar hebben, en ze samenvoegt zonder enige duidelijke ontwikkeling, bezit hij het meesterschap en genie om gevarieerde emotionele trajecten te creëren. In de openingsdelen bestaat zijn aanpak erin een spanningsboog uit te zetten die oplost in een muzikale conclusie – een relatief klassieke logica voor het eerste deel van een symfonie. De finales daarentegen hebben de neiging om contrasten op te stapelen die geleidelijk leiden tot de nood aan een grootse coda die breekt met het voorgaande materiaal. Vanuit emotioneel en psychologisch oogpunt zijn dit twee heel verschillende benaderingen van de symfonische ervaring. Zijn langzame bewegingen schrijven zich voornamelijk in in de Schubertiaanse traditie, met een originele perceptie van tijd en ruimte, in een eenvoudige taal die je zou kunnen omschrijven als een repetitief, lyrisch minimalisme. Klanklandschappen ontstaan los van enige dramaturgische ontwikkeling, in een universum van onmerkbare complexe toonverhoudingen en chromatiek. Achter de façade van een saai, landelijk leven huist een extreem radicale, moderne componist die iets durfde te doen dat ondenkbaar was in de negentiende-eeuwse muziek.

Op dezelfde manier is Bruckners muziek ondanks haar eenvoudige en repetitieve aard, extreem veeleisend voor de dirigent. Hij of zij moet voortdurend aandacht besteden aan de kleinste bouwstenen van Bruckners muzikale retoriek, en tegelijkertijd continu de overkoepelende structuur in de gaten houden. Als dirigent moet je constant de architectonische balans, het fundament, de ruggengraat van het geheel bewaken. Je moet je bewust zijn van Bruckners extreem verfijnde kleurenpalet. Zijn orkestratie lijkt eenvoudig en traditioneel, volgens het boekje bijna, niet alleen qua harmonische taal maar ook in de manier waarop hij de stemmen van de polyfonie over de instrumenten verdeelt door middel van grote homogene blokken van houtblazers, koperblazers en strijkers, of de manier waarop hij zijn akkoorden opbouwt. Maar eens je de juiste kleur hebt gevonden voor elke sectie van het orkest, ontvouwt zich een ongezien spectrum. Alles klikt in elkaar – een wonderbaarlijke ervaring.

Dat spectrum krijgt uiteraard nog extra dimensies als je Bruckners muziek uitvoert op historische instrumenten, zoals dat gebeurt op deze opname. Elke kans om een Bruckner-symfonie te dirigeren, in dit geval dus zijn *Vierde*, is een gelegenheid om er dieper in te duiken en nieuwe lagen te ontginnen. Natuurlijk evolueert je idee over een werk na verloop van tijd, door ervaring en reflectie. Maar het is pas wanneer je in contact bent met het eigenlijke klankmateriaal en met de muzikanten die het creëren vanuit hun eigen ervaring en persoonlijkheid, dat je aan de slag kan. Dan pas kan je beginnen scheppen, boetsen, bouwen. Als die musicus dan ook nog eens historische instrumenten bespelen, word je geconfronteerd met specifiek klankmateriaal dat heel anders is dan wat je gewoon bent te horen. Het biedt je onvermoede kleurschakeringen, nieuwe richtingen voor frasering, articulatie en textuur. Deze mogelijkheden zijn strikt genomen niet ‘mooier’ dan wat je met moderne instrumenten kunt bereiken, maar ze openen deuren om zo dicht mogelijk bij de geest van de componist, zijn tijd en zijn bedoelingen te komen, en dat is wat we allemaal proberen te doen. Het is heel fascinerend om over hetzelfde klankenpalet te beschikken als Bruckner maar het kan vaak ook extreem destabiliserend zijn. Het kan je dwingen om de balans van een werk, zijn texturen, tempi, dynamiek ... compleet te herdenken. Deze kans om je ervaring van deze muziek blokje per blokje herop te bouwen, om alles in een nieuw perspectief, een nieuw licht te zien, is een waar cadeau.

Wat Anima Eterna Brugge in dit opzicht zo bijzonder maakt, is dat veel van haar muzikanten ook ontdekkingsreizigers zijn. Ze zoeken – en vinden – nieuwe types van oude instrumenten, om er vervolgens mee te experimenteren. Ze komen naar repetities met suggesties en de wens om andere paden te verkennen en risico's te nemen. Voor deze opname bespelen ze bijvoorbeeld geen schuiftrumpet maar ventielinstrumenten zoals die destijds in Wenen werden gebruikt. Die instrumenten hebben een heel specifiek, prachtig timbre dat ongelofelijk blendt met de rest van de orkestklank. De trompetten zijn niet in Bes maar in F, en zijn korter, zoals Bruckner ze verkoos, en er is een buitengewone tuba, ook korter en met een kleinere beker. Als je deze symfonie, en dan vooral de grote *fortissimo* tutti passages, begint te (re)construeren rond deze instrumenten en hun klank, dan krijg je niet het directe, *in-your-face* timbre van moderne instrumenten, maar een meer lyrische benadering van de klank. Toen de Sixtijnse Kapel zijn oorspronkelijke kleuren terugkreeg, was dat voor veel mensen een schok. Die ‘nieuwe’ kleuren verplichtten ons om onze esthetische zekerheden in twijfel te trekken, om de stijl, de kunst, de bedoelingen, zelfs de persoonlijkheid die we toeschreven aan Michelangelo te heroverwegen. Bruckners *Vierde Symfonie* mogen dirigeren met een nieuw kleuren- en klankenpalet schenkt luisteraar en uitvoerder, in alle bescheidenheid, eenzelfde ervaring.

PABLO HERAS-CASADO, januari 2024
Interview door Stephen Sazio
Vertaling: Hanne Pirlet

¹ Bruckner hanteerde doorgaans de term *Gesangsperiode* (letterlijk ‘zangtijd’) om de tweede thematische groep van zijn sonate-vormige bewegingen te beschrijven. Dat tweede luik contrasteert de monumentale opening van het deel met een meer melodische, lyrische passage.

Een ingewikkelde zaak: de lotgevallen van Bruckners romantische symfonie

Anton Bruckner pedant noemen, is in geen geval gemene laster. Het is veeleer een treffende, zelfs onvermijdelijke beschrijving van de meest opvallende en tegelijk meest creatieve eigenschap van de componist wiens enorme zwak voor de magie van getallen en hun classificatiesystemen hem tot een verbeten corrector van symfonische bouwwerken maakte. Onvermoeibaar zocht Bruckner naar de ideale parameters van een bepaald werk. Hem wegzetten als een scrupuleuze scepticus die onophoudelijk twijfelde aan zichzelf – getuige daarvan het labyrint van herwerkingen en nieuwe versies van zijn symfonieën die vandaag de dag nog nauwelijks te ontwarren zijn, is de waarheid evenwel geweld aandoen. Want nergens is een fundamentele onzekerheid te bespeuren over het universele doel van zijn muziek. Doorgaans worden zijn twijfels eerder aangewakkerd door de vraag of de strategieën die hij gebruikt wel recht doen aan dat allesoverheersende doel. Zijn revisies worden gevoed door het zoeken naar concrete technische oplossingen voor kwesties als de samenhang van zijn muzikale betoog, aspecten van formele organisatie en structuur, details van instrumentatie – kortom: door puur pragmatische zorgen over de speelbaarheid en begrijpbaarheid van zijn monumentale muziekfilosofische structuren. Hierin spelen ook buitenstaanders een rol – vrienden, leerlingen, critici, dirigenten en musici. Op hun aandringen sleutelde Bruckner – die zijn hele leven lang streed voor erkenning – herhaaldelijk aan zijn partituren. Hij scherpte ze aan, polijste ze, kneedde ze soms zelfs gedwee naar de tijdgeest maar verleende ze vaak ook een preciezere focus. Het spectrum van revisies varieert bijgevolg van vrij radicale aanpassingen, over gewijzigde zwaartepunten tot interventies die zo fundamenteel ingrijpen op het werk dat de verschillende versies haast op zichzelf staan.

De *Vierde Symfonie* is een bijzonder complex geval. Bruckner legde begin 1874 de eerste hand aan de partituur, bijna zes jaar nadat hij Linz inruilde voor de culturele metropool Wenen. Het waren jaren getekend door professionele hoogten en dieptepunten, met bejubelde optredens als orgelvirtuoos enerzijds en veelbewogen ervaringen als symfonicus anderzijds. Zijn *Eerste Symfonie* betekende in mei 1868 een bescheiden succes bij het publiek in Linz – getuige daarvan de lovende woorden van de invloedrijke criticus Eduard Hanslick in de Weense kranten. Met zijn *Tweede* leed Bruckner een pijnlijke schipbreuk tijdens de doorloop in Wenen. De première door de Wiener Philharmoniker onder leiding van Otto Dessoff, gepland voor de late herfst van 1872, werd ter elfder ure geannuleerd omdat het orkest zijn werk 'onspeelbaar' had verklaard. Bruckners inspanningen voor de *Derde Symfonie*, die hij kort daarna begon te schrijven, werden evenmin beloond. Richard Wagner, aan wie het werk was opgedragen, toonde geen enkele interesse in het stuk en alle pogingen om het uit te voeren, bleken tevergeefs. Hoewel de uitgestelde première van de *Tweede* in oktober 1873 een heuse triomf beleefde, zou Bruckner zijn *Derde* pas enkele jaren later aan het publiek presenteren, na drastische herzieningen – en met verwoestende resultaten. De Weense première op 12 december 1877 onder zijn eigen leiding ging de muziekgeschiedenis in als het dieptepunt van zijn artistieke carrière en een regelrecht fiasco.

Maar 'muggenzifters' blijken over een verrassend uithoudings- en doorzettingsvermogen te beschikken, ongeacht de obstakels op hun pad. Vandaar dat Bruckner, ondanks de wispelturige lotgevallen van zijn eerdere symfonieën, begin januari 1874 een nieuwe symfonie aanvatte. Na slechts elf maanden, op 22 november, precies om 'half negen 's avonds', lag de omvangrijke partituur van de *Vierde* op zijn schrijftafel. Plannen voor een uitvoering – bij voorkeur in Wenen of Berlijn – kwamen ook dit keer niet van de grond. De jaren sleepten zich voort en, zoals zo vaak gebeurde, nam Bruckners scepsis ten opzichte van zijn werk toe. In 1878 herzag hij de symfonie grondig: het oorspronkelijke Scherzo werd volledig vervangen en de openings- en slotbeweging werden zo fundamenteel dooreen geschud dat enkel het thematische materiaal grotendeels onaangeroerd bleef. Het grondplan en de thematische uitwerking, daarentegen, werden voor grote lappen van de partituur volledig herdacht. Twee jaar later ten slotte onderwierp Bruckner het laatste deel nog aan een fundamentele revisie. Het was in deze hybride versie (de versie die vandaag het vaakst wordt uitgevoerd), namelijk de partituur uit 1878 met de Finale uit 1880, dat de *Vierde Symfonie*, na haar vele transformaties, uiteindelijk haar wereldpremière beleefde. De uitvoering door de Wiener Philharmoniker onder leiding van de Weense hofkapelmeester Hans Richter in de Grote Zaal van de Musikverein op 20 februari 1881 werd dit keer beloond met een haast overweldigend succes. Verdere herzieningen door Bruckner uit 1887/88 zijn eerder verwaarloosbaar en halfslachtig en bovendien moeilijk te onderscheiden van de ongeautoriseerde interventies van dirigent Franz Schalk, die samen met Ferdinand Löwe verantwoordelijk was voor de compleet corrupte eerste druk van de partituur. Zoals zo vaak het geval is met Bruckner, wordt het aanleveren van een 'definitieve versie' zo een zeer lastige en de facto onmogelijke taak.

Het eerste deel van de *Vierde Symfonie* is een perfecte illustratie van Bruckners eerder genoemde zwak voor nauwgezette rekenkundige organisatieprincipes, voor strikte afgeleiden en ontwikkelingen. Zoals in al zijn symfonieën steunt de openingsstructuur in sonatevorm, ongeveer achttien minuten lang, op drie pijlers, drie duidelijk te onderscheiden thematische groepen. De eerste pijler wordt gevormd door een hoornmotief boven een etherische tremolo van strijkers, die herinneringen oproept aan het begin van Beethovens *Negende Symfonie*. Het karakteristieke interval van de dalende kwint dient als motivische kern van het hele deel en leidt, na een voortdurende opbouw, tot een tegenmotief in het typische 'Bruckner-ritme' van twee kwartnoten en een kwarten-triool, dat de motor van het deel zal vormen. De tweede pijler in Bes groot – ook wel de *Gesangsperiode* genoemd – contrasteert sterk met de eerste. Pijler drie, ten slotte, eveneens in Bes groot, is even bruusk als beknopt en is afgeleid van het Bruckner-ritme van de eerste groep en in dalende beweging. Voortgestuwd door steeds complexere combinaties van het motivische materiaal, registerwisselingen en voortdurend verschuivende harmonieën, evolueert de symfonie vanuit het ontwikkelingsdeel langs verschillende golven van intensivering naar haar climax: een koraalachtige uitwerking van het openingsmotief van een kwint, *fortissimo* gespeeld door de volledige kopersectie. Na een grotendeels regelmatige recapitulatie eindigt het deel met een triomfantelijke coda, compleet met een verheven versie van het openingsidee in de hoorns. Deel een wordt gevolgd door een onverwacht donker Andante in c klein in de stijl van een treurmars, met twee onafhankelijke thematische structuren en doorwerkingen. Deel drie is een Scherzo met bakens uitgezet door het hoornkwartet met een eenvoudig triogedeelte in een gezapige ländler-gang. De finale grijpt terug naar de spectaculaire structurele technieken van het eerste deel maar is een stuk agressiever, met opvallende thematische referenties aan het openingsluit van de symfonie.

Alsof hij de striktheid van de symfonische architectuur wilde uitbalanceren met een poëtisch tegenwicht, gaf Bruckner zijn *Vierde* zelf de bijnaam 'Romantisch'. Hij garnerde het werk met enkele buitenmuzikale beschrijvingen die, vanuit hedendaags oogpunt, duidelijk putten uit toen gangbare gemeenplaatsen. Bij het begin van het eerste deel lezen we over 'reveille-geluiden' bij zonsopgang die 'de dag aankondigen vanaf de stadstoren', waarna de 'ridders op trotse rossen naar buiten stormen', terwijl de tweede groep het gekwetter van de koolmees, 'zi-zi-bee', zou moeten illustreren. In de jachtscène van het Scherzo zou het idyllische Trio 'een draailier' voorstellen die speelt 'tijdens het middagmaal in het bos'. Hoewel dergelijke aantekeningen, net als die in Beethovens *Pastorale Symfonie*, zeker bedoeld waren om een sfeer te evoceren in plaats van concrete illustraties te geven, is het veelzeggend dat Bruckner nooit meer zo'n ambivalente uitstap heeft gemaakt naar de wereld van de natuurbeelden, een oefening die even verleidelijk als beperkend is.

Hoewel het sensationele succes van zijn *Vierde Symfonie* de basis legde voor Bruckners late roem, verdrongen tegenstanders uit tegengestelde esthetische kampen elkaar om hun kritiek te uiten over zijn kathedralen in klank, met hun afwisseling tussen metafysische en hemelbestormende episodes. We laten bij wijze van conclusie de beroemdste onder hen aan het woord: Johannes Brahms, die genoot van zijn rol als venijnige tegenspeler. In een brief aan de Weense schrijver en muzikwetenschapper Richard Specht beschrijft hij Bruckners productie op karakteristieke genadeloze wijze als 'bedrog dat over een jaar of twee onmaskerd zal zijn'. En aan het eind voegt hij er spottend aan toe: 'Bruckners werken onsterfelijk, of misschien zelfs symfonieën? Laat me niet lachen! Een gevatte uitspraak, maar in geen geval een die Bruckners werk vat.

ROMAN HINKE
Vertaling: Hanne Pirlet

Dirigeant un répertoire qui va de la musique ancienne jusqu'aux œuvres contemporaines en passant par l'interprétation historique et le grand répertoire symphonique et opératique, **Pablo Heras-Casado** se produit régulièrement avec les plus grandes phalanges d'Europe et d'Amérique du Nord : Berliner et Wiener Philharmoniker, Concertgebouworkest, Staatskapelle de Dresde, Orchestre de Paris, Philharmonique de Radio France, London Symphony, Philharmonia, Staatskapelle de Berlin, Münchner Philharmoniker et Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, NHK Symphony Orchestra, Orchestres symphoniques de San Francisco, Chicago, Pittsburgh, Minnesota, Philadelphie, Philharmonique de Los Angeles, Orchestre symphonique de Montréal... Il jouit d'une collaboration à long terme avec le Freiburger Barockorchester, qui comprend de vastes tournées et des enregistrements, dont le plus récent est *Le Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. À l'été 2022, il a entamé un nouveau partenariat avec Anima Eterna Brugge, ensemble avec lequel il a effectué des tournées et enregistré les symphonies de Bruckner sur instruments historiques.

Collaborateur régulier du Wiener Staatsoper (trilogie de Monteverdi, *La Clémence de Titus*, *Le Grand Macabre...*), il vient de faire ses débuts à Bayreuth (*Parsifal*) et à l'Opéra national de Paris (*Così fan tutte*). Premier chef invité du Teatro Real de Madrid, il y a dirigé un *Ring* complet et *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*. Il s'est également produit au Teatro alla Scala, au Staatsoper Unter den Linden et au Deutsche Oper de Berlin, au Metropolitan Opera de New York, au Festival d'Aix-en-Provence et à Baden-Baden.

Sa vaste discographie chez harmonia mundi comprend une série intitulée "Die Neue Romantik" (Mendelssohn, Schubert et Schumann), des albums célébrant le 250^e anniversaire de Beethoven (Freiburger Barockorchester), Manuel de Falla (Mahler Chamber Orchestra) et Debussy (Philharmonia), Schumann et Bartók (Münchner Philharmoniker), *Le Sacre du printemps* de Stravinsky aux côtés du concerto *Alhambra* de Péter Eötvös (Orchestre de Paris et Isabelle Faust), ainsi que des DVD du *Vaisseau fantôme* (Teatro Real) et de la *Selva morale e spirituale* de Monteverdi (Balthasar-Neumann-Chor et Ensemble). Il a également enregistré pour Deutsche Grammophon, Decca et Sony Classical.

Passionné par l'enseignement et la transmission, il travaille avec de jeunes musiciens dans le monde entier, dirigeant des ensembles et des projets pour la jeunesse (Karajan Akademie der Berliner Philharmoniker, Juilliard School of Music Orchestra et ensemble Juilliard415, RCO Young, Escuela de Música Reina Sofía, Fundación Barenboim-Said, Joven Orquesta Nacional de España, Académie Gustav Mahler).

Il est, entre autres distinctions, ambassadeur honoraire et récipiendaire de la Médaille d'or du mérite du Conseil de Grenade, citoyen honoraire de la province de Grenade (sa ville natale), et Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de la République française.

*Un orchestre est telle une rivière
qui toujours suit le même chemin,
de sa source à son embouchure,
accueillant de nouveaux flots en son lit.
Pour Anima Eterna Brugge, innovation,
aventure et expérimentation sont maîtres mots.
Toujours en mouvement vers l'inconnu.
À partir de la source.*

Six fois par an, une équipe internationale de musiciens d'orchestre se réunit autour d'une même passion : s'approcher au plus près de la source historique, origine de la musique. Qu'ont entendu les musiciens de l'époque ? De quels instruments jouaient-ils ? Quelles partitions utilisaient-ils ? En bref : comment s'y prenaient-ils ? Et, plus important peut-être : que pensaient les compositeurs et les musiciens du passé ? Qu'attendaient-ils de ces notes ? De telles questions, les poser et continuer de les poser, voilà ce qui tient à cœur à **Anima Eterna**.

Depuis plus de trente ans, à partir de son étude des sources historiques, Anima Eterna propulse dans le présent la musique écrite entre 1750 et 1945. Ce travail est souvent surprenant, parfois déconcertant, mais toujours nouveau. Tout comme l'eau qui jamais ne cesse de couler, le passé n'est pas une page écrite. Ainsi, au cours de sa longue carrière, Jos van Immerseel, fondateur d'Anima Eterna, radical et pionnier, avec beaucoup de verve et souvent un clin d'œil humoristique, a redessiné à plusieurs reprises l'imaginaire musical. Souvenez-vous des couleurs expressives du piano dans les concertos pour piano de Mozart, des instruments à vent cristallins des symphonies de Schubert, de la timbale sèche dans le deuxième mouvement de la *Neuvième* de Beethoven, de l'ophicléide criard de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, ou du tempo serré et retenu du *Boléro* de Ravel.

Depuis 2021, les musiciens d'Anima Eterna poursuivent leur quête artistique sous la direction de quatre voix artistiques différentes. Pablo Heras-Casado, Bart Van Reyn et Midori Seiler entre autres, en dialogue avec l'orchestre, construisent chacun leur propre trajectoire, de Mozart à Clara Schumann, de Bruckner à Wagner et Bartók. Aussi différentes que soient ces fortes personnalités musicales, elles partagent un objectif commun : enrichir la mémoire collective aux côtés des musiciens d'Anima Eterna. Avec de nouveaux timbres, de nouvelles histoires, de nouvelles découvertes. Jos van Immerseel, fondateur et ardent inspirateur d'Anima Eterna, veut assurer un avenir durable à son œuvre. Il continue donc de travailler et diriger l'orchestre et assure la transmission de son héritage artistique en ouvrant les archives de l'orchestre. Deux grands programmes romantiques sont d'ores et déjà prévus pour 2025.

Conducting repertoire spanning from early music and historically informed performance to great symphonic and operatic literature as well as contemporary works, **Pablo Heras-Casado** has appeared with Europe and North America's finest orchestras: Berliner and Wiener Philharmoniker, Concertgebouworkest, Berlin and Dresden Staatskapellen, Orchestre de Paris, Orchestre Philharmonique de Radio France, London Symphony, Philharmonia, Münchner Philharmoniker, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, NHK Symphony Orchestra, the symphony orchestras of San Francisco, Chicago, Pittsburgh, Minnesota and Philadelphia, Los Angeles Philharmonic, Orchestre symphonique de Montréal, among others. He enjoys a long-term collaboration with Freiburger Barockorchester, featuring extensive touring and recording projects, most recently Mendelssohn's *A Midsummer Night's Dream*. In summer 2022, he commenced a new partnership with Anima Eterna Brugge touring and recording Bruckner's symphonies on historical instruments.

A regular collaborator of the Wiener Staatsoper (Monteverdi's trilogy, *La clemenza di Tito*, *Le Grand Macabre*), he recently made a highly successful debut at Bayreuth (*Parsifal*) and at the Opéra National de Paris (*Così fan tutte*). As Principal Guest Conductor of Teatro Real in Madrid, he conducted a complete Ring Cycle across four consecutive seasons and *Die Meistersinger von Nürnberg*. He has also appeared at the Teatro alla Scala, Staatsoper Unter den Linden and Deutsche Oper in Berlin, The Metropolitan Opera in New York, Festival d'Aix-en-Provence and Festspiel Baden-Baden.

An extensive discography for harmonia mundi includes a series entitled 'Die Neue Romantik' (Schubert, Mendelssohn, Schumann), albums celebrating Beethoven's 250th anniversary in 2020 (Freiburger Barockorchester), Manuel de Falla (Mahler Chamber Orchestra) and Debussy (Philharmonia Orchestra), Schumann and Bartók (Münchner Philharmoniker), Stravinsky's *Rite of Spring* alongside Péter Eötvös' *Alhambra* (Orchestre de Paris and Isabelle Faust), as well as DVD releases of Wagner's *Der Fliegende Holländer* (Teatro Real) and Monteverdi's *Selva morale e spirituale* (Balthasar-Neumann-Chor and Ensemble). He also recorded for Deutsche Grammophon, Decca and Sony Classical.

A dedicated educator, Heras-Casado makes a personal commitment to work with young musicians all over the world, regularly leading youth ensembles and projects (Karajan Akademie der Berliner Philharmoniker, Juilliard School of Music Orchestra and Juilliard415, RCO Young, Escuela de Música Reina Sofia, Fundación Barenboim-Said, Joven Orquesta Nacional de España, Gustav Mahler Academy).

He is, among others, a recipient of the Golden Medal of Merit by the Council of Granada, an Honorary Citizen of the Province of Granada (his hometown), and a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres of the French Republic.

An orchestra flows.

Like a river, always running the same course,

from its source to its mouth,

yet with new water flowing through its bed at every moment.

In the same way, Anima Eterna Brugge flows.

Driven by innovation, adventure and experiment.

On the way to the unknown.

Starting from the source.

Six times a year, an international team of orchestral musicians gathers, united around a shared passion: getting in touch with the historical source of music. What did the musicians of that time hear? What instruments did they play? What scores did they play from? In short, how did they *do* it? And perhaps more importantly, what did the composers and musicians in the past think about it? What were their expectations of the notes on the page? For **Anima Eterna**, asking – and continuing to ask – these questions is what it's all about.

Anima Eterna brings music written between 1750 and 1945 into the present day, with its historical source as the point of departure – and has done so for over thirty years now. The results are often surprising, sometimes astonishing. Always new. Moreover, since water never stops flowing, a 'definitive version' of the past cannot exist. Founder Jos van Immerseel has expanded our musical imaginations many times over his long career. Radical and ground-breaking, full of verve and often with a dash of humour. Like the expressive colours of the pianoforte in Mozart's piano concerti. The crystal-clear winds in Schubert's symphonies. The bone-dry tympani in the second movement of Beethoven's Ninth. The ophicleide cutting through the texture in Berlioz' *Symphonie fantastique*. Or the taut, restrained tempo in Ravel's *Boléro*.

Since 2021, the musicians of Anima Eterna have continued their artistic quest, now directed by four different artistic voices. Pablo Heras-Casado, Bart Van Reyn and Midori Seiler, among others, are each setting their own course in dialogue with the orchestra, from Mozart to Clara Schumann, from Bruckner to Wagner and Bartók. As different as these strong musical personalities are, they all share and respect one common goal: to enrich our collective memory more and more, together with the musicians of Anima Eterna. With new sounds, new stories, new discoveries.

With these new voices, Anima Eterna's inspiring and ardent founder Jos van Immerseel aims to ensure an enduring future for his brainchild. He therefore continues to work with and conduct the orchestra, and is ensuring that his artistic legacy is passed on by opening the orchestra's archives. Two major Romantic programmes are already planned for 2025.

Pablo Heras-Casado verfügt über ein Repertoire, das von der alten Musik in historisch informierter Interpretation über die großen Symphonien und Opern bis zu zeitgenössischen Werken reicht. Er dirigiert regelmäßig die bedeutendsten Klangkörper von Europa und den USA: Genannt seien die Berliner und die Wiener Philharmoniker, das Concertgebouworkest, die Staatskapelle Dresden, das Orchestre de Paris, das Orchestre Philharmonique de Radio France, das London Symphony Orchestra, die Philharmonia London, die Staatskapelle Berlin, die Münchner Philharmoniker, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das NHK Symphonieorchester sowie die Symphonieorchester von San Francisco, Chicago, Pittsburgh, Minnesota, Philadelphia, Los Angeles, Montreal usw. Eine lange Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Freiburger Barockorchester, mit dem er ausgedehnte Tourneen unternimmt und Aufnahmen macht, erst kürzlich den *Sommernachtstraum* von Mendelssohn. Im Sommer 2022 begann seine Partnerschaft mit dem Ensemble Anima Eterna Brugge, mit dem er wiederholt auf Tournee ging und auf historischen Instrumenten die Symphonien von Bruckner einspielte.

Er ist ständiger Gastdirigent der Wiener Staatsoper (u.a. die drei Opern von Monteverdi, *La clemenza di Tito*, *Le Grand Macabre*), und jüngst debütierte er in Bayreuth mit *Parsifal* und an der Opéra national de Paris mit *Così fan tutte*. Als Erster Gastdirigent des Teatro Real von Madrid dirigierte er dort den ganzen *Ring* und *Die Meistersinger von Nürnberg*. Er arbeitete auch am Teatro alla Scala, an der Staatsoper Unter den Linden und der Deutschen Oper Berlin, an der Metropolitan Opera von New York, am Festival von Aix-en-Provence und in Baden-Baden.

In seiner umfangreichen Diskografie bei harmonia mundi figurieren die Reihe "Die Neue Romantik" (Mendelssohn, Schubert, Schumann), Alben zum 250. Geburtstag von Beethoven (mit dem Freiburger Barockorchester), Werke von Manuel de Falla (mit dem Mahler Chamber Orchestra), Debussy (mit der Philharmonia London), Schumann und Bartók (mit den Münchner Philharmonikern), *Le Sacre du printemps* von Strawinsky und das Violinkonzert *Alhambra* von Péter Eötvös (mit dem Orchestre de Paris und Isabelle Faust); erwähnt seien außerdem die beiden DVD-Produktionen *Der fliegende Holländer* (Teatro Real) und *Selva morale e spirituale* von Monteverdi (Balthasar-Neumann-Chor und -Ensemble). Er machte auch Aufnahmen für die Deutsche Grammophon, für Decca und Sony Classical.

Mit Leidenschaft widmet sich Heras-Casado als Lehrer und Vermittler dem Nachwuchs. So arbeitet er mit jungen Musikern in der ganzen Welt und leitet Ensembles und Projekte für die Jugend (Karajan Akademie der Berliner Philharmoniker, Juilliard School of Music Orchestra und Juilliard415 Ensemble, RCO Young, Escuela de Música Reina Sofía, Fundación Barenboim-Said, Joven Orquesta Nacional de España, Gustav Mahler Akademie).

Er wurde vielfach ausgezeichnet, u.a. ist er ehrenamtlicher Botschafter und Träger der goldenen Verdienstmedaille des Rats von Granada, Ehrenbürger der Provinz von Granada (seiner Geburtsstadt) und Ritter des Ordre des Arts et des Lettres der französischen Republik.

*Ein Orchester ist wie ein Fluss,
der immer dem gleichen Weg folgt,
von der Quelle bis zur Mündung,
und dabei neuen Zustrom in seinem Bett aufnimmt.
Innovation, Abenteuer und Experimentierfreude
sind die Schlüsselbegriffe von Anima Eterna Brugge.
Stets in Bewegung zum Unbekannten hin.
Von der Quelle an.*

Sechs Mal im Jahr findet sich eine internationale Gruppe von Orchestermusikern zusammen, die eine gemeinsame Leidenschaft haben: so nahe wie möglich an die historischen Quellen, den Ursprung der Musik gelangen. Was haben die Musiker damals gehört? Auf welchen Instrumenten spielten sie? Welche Noten benutzten sie? Kurz: Wie gingen sie vor? Und, vielleicht noch wichtiger: Was dachten die Komponisten und Musiker? Was erwarteten sie von den Noten? Diese Fragen immer wieder zu stellen, das liegt **Anima Eterna** am Herzen.

Seit mehr als dreißig Jahren katapultiert Anima Eterna Musik, die zwischen 1750 und 1945 entstanden ist, in die Gegenwart, und stets ist der Ausgangspunkt das Quellenstudium. Diese Arbeit hält oft Überraschungen bereit, ist manchmal verwirrend, aber immer wieder neu. Genau wie das Wasser, das nie aufhört zu laufen, ist die Vergangenheit ein unbeschriebenes Blatt. Jos van Immerseel, der Gründer von Anima Eterna, hat auf radikale Art Maßstäbe gesetzt und im Laufe seiner Karriere mit viel Energie und oft einem humorvollen Augenzwinkern die musikalische Vorstellungswelt wiederholt neugestaltet. Man denke an die ausdrucksvollen Farben des Klaviers in den Klavierkonzerten von Mozart, die glasklaren Blasinstrumente in Schuberts Symphonien, die trockene Pauke im zweiten Satz der 9. Symphonie von Beethoven, an den gellenden Klang der Ophikleide in Berlioz' *Symphonie fantastique* oder das straffe, zurückhaltende Tempo in Ravels *Boléro*.

Seit 2021 verfolgen die Mitglieder von Anima Eterna ihre Ziele unter der Leitung von vier verschiedenen künstlerischen Stimmen. Pablo Heras-Casado, Bart Van Reyn und Midori Seiler u.a. bauen im Dialog mit dem Orchester jeweils ihren eigenen Weg von Mozart zu Clara Schumann, von Bruckner zu Wagner und Bartók. Diese starken Musikerpersönlichkeiten unterscheiden sich in ihrer Art zwar deutlich, aber sie haben ein gemeinsames Ziel: mit den Musikern von Anima Eterna das kollektive Gedächtnis bereichern – mit neuen Klängen, neuen Geschichten, neuen Entdeckungen.

Jos van Immerseel ist als Gründer von Anima Eterna auch leidenschaftlicher Inspirator, der sein Werk für die Zukunft erhalten möchte. Er dirigiert das Orchester also weiterhin und arbeitet daher ständig an der Vermittlung seines künstlerischen Erbes, indem er das Archiv des Orchesters zugänglich macht. Und zwei große Programme mit Musik der Romantik sind für 2025 bereits fest geplant.

Als notoire ‘alleskunner’ dirigeert **Pablo Heras-Casado** al meer dan twintig jaar een repertoire dat reikt van oude muziek en historisch geïnformeerde uitvoeringen over grote symfonische en operawerken tot hedendaags oeuvre. Hij leidde daarbij de beste orkesten van Europa en Noord-Amerika, waaronder de Berliner en Wiener Philharmoniker, het Concertgebouworkest, de Berlijnse en Dresden Staatskapellen, het Orchestre de Paris, het Orchestre Philharmonique de Radio France, het London Symphony Orchestra, de Philharmonia, de Münchner Philharmoniker, het Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, het NHK Symphony Orchestra, de symfonieorkesten van San Francisco, Chicago, Pittsburgh, Minnesota en Philadelphia, het Los Angeles Philharmonic Orchestra en het Orchestre symphonique de Montréal. Hij heeft een langdurige samenwerking met het Freiburger Barockorchester, met uitgebreide tournees en opnames, recent nog van Mendelssohns *A Midsummer Night's Dream*. Sinds de zomer van 2022 snijdt hij met Anima Eterna Brugge een zowel voor hem als voor het orkest volledig nieuw hoofdstuk aan: de symfonieën van Bruckner uitkleden én weer aankleden met historisch instrumentarium.

Pablo Heras-Casado is regelmatig te horen bij de Wiener Staatsoper (Monteverdi's trilogie, *La clemenza di Tito*, *Le Grand Macabre*) en debuteerde onlangs met verve in Bayreuth (*Parsifal*) en bij de Opéra National de Paris (*Così fan tutte*). Als belangrijkste gastdirigent van het Teatro Real in Madrid stond hij op de bok voor een complete Ringcyclus in vier opeenvolgende seizoenen en tijdens *Die Meistersinger von Nürnberg*. Hij was eerder ook al te gast bij het Teatro alla Scala, de Staatsoper Unter den Linden en de Deutsche Oper in Berlijn, The Metropolitan Opera in New York, het Festival d'Aix-en-Provence en het Festspiel Baden-Baden.

Heras-Casado's uitgebreide discografie voor harmonia mundi omvat onder meer een serie getiteld 'Die Neue Romantik' (Schubert, Mendelssohn, Schumann), albums ter viering van de 250e verjaardag van Beethoven in 2020 (Freiburger Barockorchester), Manuel de Falla (Mahler Chamber Orchestra) en Debussy (Philharmonia Orchestra), Schumann en Bartók (Münchner Philharmoniker), Stravinsky's *Rite of Spring* naast Péter Eötvös' *Alhambra* (Orchestre de Paris en Isabelle Faust), net als dvd-releases van Wagners *Der fliegende Holländer* (Teatro Real) en Monteverdi's *Selva morale e spirituale* (Balthasar-Neumann-Chor).

Als een toegewijd docent engageert Pablo Heras-Casado zich om met jonge musici over de hele wereld te werken. Hij leidt regelmatig jeugdensembles en -projecten (Karajan Akademie der Berliner Philharmoniker, Juilliard School of Music Orchestra en Juilliard415, RCO Young, Escuela de Música Reina Sofía, Fundación Barenboim-Said, Joven Orquesta Nacional de España, Gustav Mahler Academy).

Heras-Casado ontving onder andere de Gouden Medaille van Verdienste van de stad Granada, waarvan hij ook ereburger is. Hij werd in Frankrijk benoemd tot Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Een orkest stroomt.

Zoals een rivier telkens dezelfde weg aflegt,

van bron tot monding,

en tegelijkertijd doorheen die bedding telkens nieuw water doet vloeien,

zo stroomt ook Anima Eterna Brugge.

Gedreven door vernieuwing, avontuur en experiment.

Op weg naar het onbekende.

Vertrekkend vanuit de bron.

Een zestal keer per jaar blaast een internationale groep orkestmusici verzamelen om zich te laven aan eenzelfde historische bron: die waaruit muziek is voortgevloeid. Wat hoorden de muzikanten van toen? Welke instrumenten bespeelden ze? Welke partituren gidsten hen? Kortom: hoe maakten ze samen muziek? En misschien belangrijker nog: wat dachten componisten en musici van toen bij het musiceren? Welke verwachtingen hingen vast aan de noten op het blad? Deze vragen stellen en blijven stellen, dat is voor **Anima Eterna** de kern van de zaak.

Vanuit die historische bron stuwt Anima Eterna muziek geschreven tussen 1750 en 1945 het heden in – nu al meer dan dertig jaar. Vaak met verrassende resultaten, soms met verbijsterende ontdekkingen, en altijd met nieuwe bevindingen. Zoals water steeds blijft stromen, zo is ook het verleden altijd in beweging. Oprichter Jos van Immerseel liet de muzikale verbeelding tijdens zijn lange carrière steeds weer deinen. Zijn aanpak was radicaal en grensverleggend, krachtig en gevat. Denk aan de sprekende kleuren van de pianoforte in Mozarts pianoconcerti. De glasheldere blazers in Schuberts symfonieën. De kurkdroge paukenslag in het tweede deel van Beethovens *Negende*. De snerpende ophicleïde in Berlioz' *Symphonie fantastique*. Of het strakke, ingehouden tempo in Ravels *Boléro*.

Sinds 2021 zetten de muzikanten van Anima Eterna hun queeste naar de bron verder onder leiding van andere artistieke stemmen als Pablo Heras-Casado, Bart Van Reyn en Midori Seiler. In dialoog met het orkest bouwt elk van hen aan een eigen traject, van Mozart tot Clara Schumann, van Bruckner over Wagner tot Bartók. En hoezeer deze sterke muzikale persoonlijkheden ook onderling verschillen, ze huldigen één gemeenschappelijk doel: samen met de muzikanten van Anima Eterna het collectieve geheugen steeds verder verrijken. Met nieuwe klanken, nieuwe verhalen, nieuwe ontdekkingen.

Met die andere artistieke gidsen wil bezieler Jos van Immerseel de toekomst van zijn geesteskind veilig stellen. Ook zelf blijft hij het orkest leiden. Zo staan er al twee programma's met romantisch repertoire op stapel voor 2025. Met de verdere ontsluiting van het Anima-archief verzekert hij zijn artistieke nalatenschap van steeds weer nieuwe oren.

Le **Concertgebouw de Bruges** est un centre artistique international pour la musique classique, la danse contemporaine et l'art sonore, qui accorde également une large place aux arts plastiques contemporains, à l'architecture, à la photographie et à la littérature. Chaque saison, il accueille à la fois de grands noms et des talents prometteurs, que ce soit dans son intimiste salle de musique de chambre ou dans son impressionnante salle de concert – louée dans le monde entier pour son acoustique et sa conception novatrice. En tant qu'institution artistique flamande, le Concertgebouw est une maison ouverte à tous. En se focalisant sur la création, la coproduction et l'interaction avec les artistes à tous les stades de leur carrière, le Concertgebouw donne des impulsions innovantes aux arts. Son souhait est que tout le monde profite de la culture, que ce soit en y participant activement ou "simplement" en y prenant plaisir. Tous les efforts sont donc faits pour ôter autant de barrières que possible et présenter un programme adapté aux publics les plus variés. Le Concertgebouw est solidement enraciné dans la société. Grâce à ses programmes et à ses thèmes saisonniers (identité, biodiversité, etc.), il vise à relier son microcosme au monde entier.

"Le Concertgebouw de Bruges est un vrai port d'attache, où nous donnons le meilleur de nous-mêmes."

– Anima Eterna Brugge, orchestre en résidence

Concertgebouw Brugge is an international arts centre for classical music, contemporary dance and sound art, with a big heart for contemporary visual arts, architecture, photography and literature. Each season, it welcomes both renowned names and up-and-coming talent in its intimate Chamber Music Hall and its impressive Concert Hall – internationally praised for its acoustics and innovative design. As a Flemish Arts Institution, the Concertgebouw is an open house for everyone. By focusing on creation, coproduction and interaction with artists at every stage of their careers, the Concertgebouw sparks innovative impulses to the arts. It wants everyone to enjoy culture, either by actively participating or 'simply' taking pleasure in it. It therefore makes every effort to remove as many barriers as possible and to present an adapted programme for very diverse target groups. The Concertgebouw is firmly rooted in society. Through its programmes and seasonal themes (on identity, biodiversity, etc.), it aims at linking the Concertgebouw microcosm to the wider world.

'Concertgebouw Brugge is a real home base, where we give our best.'

– Anima Eterna Brugge, orchestra in residence

Das **Concertgebouw Brugge** ist ein internationales Kulturzentrum für klassische Musik, zeitgenössischen Tanz und Klangkunst, mit einem großen Herzen für zeitgenössische bildende Kunst, Architektur, Fotografie und Literatur. In jeder Spielzeit begrüßt es in seinem intimeren Kammermusiksaal und dem beeindruckenden, international für seine Akustik und sein innovatives Design gefeierten Konzertsaal sowohl bekannte Größen als auch Nachwuchstalente. Als Flämische Kunstinstitution ist das Concertgebouw ein offenes Haus für jeden Besucher. Mit seiner Fokussierung auf Kreativität, Koproduktion und Interaktion mit Künstlern in jedem Stadium ihrer Karrieren dient das Concertgebouw als Impulsgeber für die verschiedensten innovativen Projekte. Jeder soll sich an der Kultur erfreuen, entweder durch aktive Teilnahme oder ‚einfach‘ durch ihren Genuss. Es wird daher keine Mühe gescheut, so viele Barrieren wie möglich zu entfernen und ein auf höchst diverse Zielgruppen abgestimmtes Programm anzubieten. Das Concertgebouw ist fest in der Gesellschaft verwurzelt. Mit seinen Programmen und Saisonschwerpunkten (zu Identität, Biodiversität usw.) ist es bestrebt, den Concertgebouw-Mikrokosmos mit der weiten Welt zu verbinden.

„Das Concertgebouw Brügge ist eine echte Heimat; hier geben wir unser Bestes.“

– Anima Eterna Brugge, Orchester in Residence

Bruges? Sounds Great!

Did you know that Bruges is home to one of Europe's best concert halls, an internationally renowned early music festival and a multiple award-winning orchestra? Discover Concertgebouw Brugge, MA Festival and Anima Eterna Brugge's year-round classical music offerings here. Bruges? Sounds great!

Whether you visit Bruges in spring, summer, autumn or winter, a diverse range of unique concerts awaits you all year round. Want to keep up with the latest developments in classical music? Then Bruges is the place. The music experience becomes that much stronger in top locations with perfect acoustics, in a professional setting with modern technology. You can also combine a cultural night out with a culinary experience in one of the many restaurants, and stay overnight afterwards. This is how you discover our UNESCO World Heritage City in all its splendour.





Flanders
State of the Art

BRUGGE
WERELDERFOODSTAD



— CONCERT —
— GEBOUW —
— BRUGGE —



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024

Enregistrement : janvier 2024, Concertgebouw Brugge (Belgique)

Réalisation : Evil Penguin

Prise de son, mixage et mastering : Steven Maes

Direction artistique et montage : Felicia Bockstael

Installations d'enregistrement et de post-production : MotorMusic.eu

Direction générale d'Anima Eterna Brugge : Ann Truyens

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : Otto Böhler, *Bruckner à la baguette*, dessin dans un papier découpé, akg-images

Photo : © Alex Vanhee

harmoniamundi.com
animaeterna.be
pabloherascasado.com
concertgebouw.be