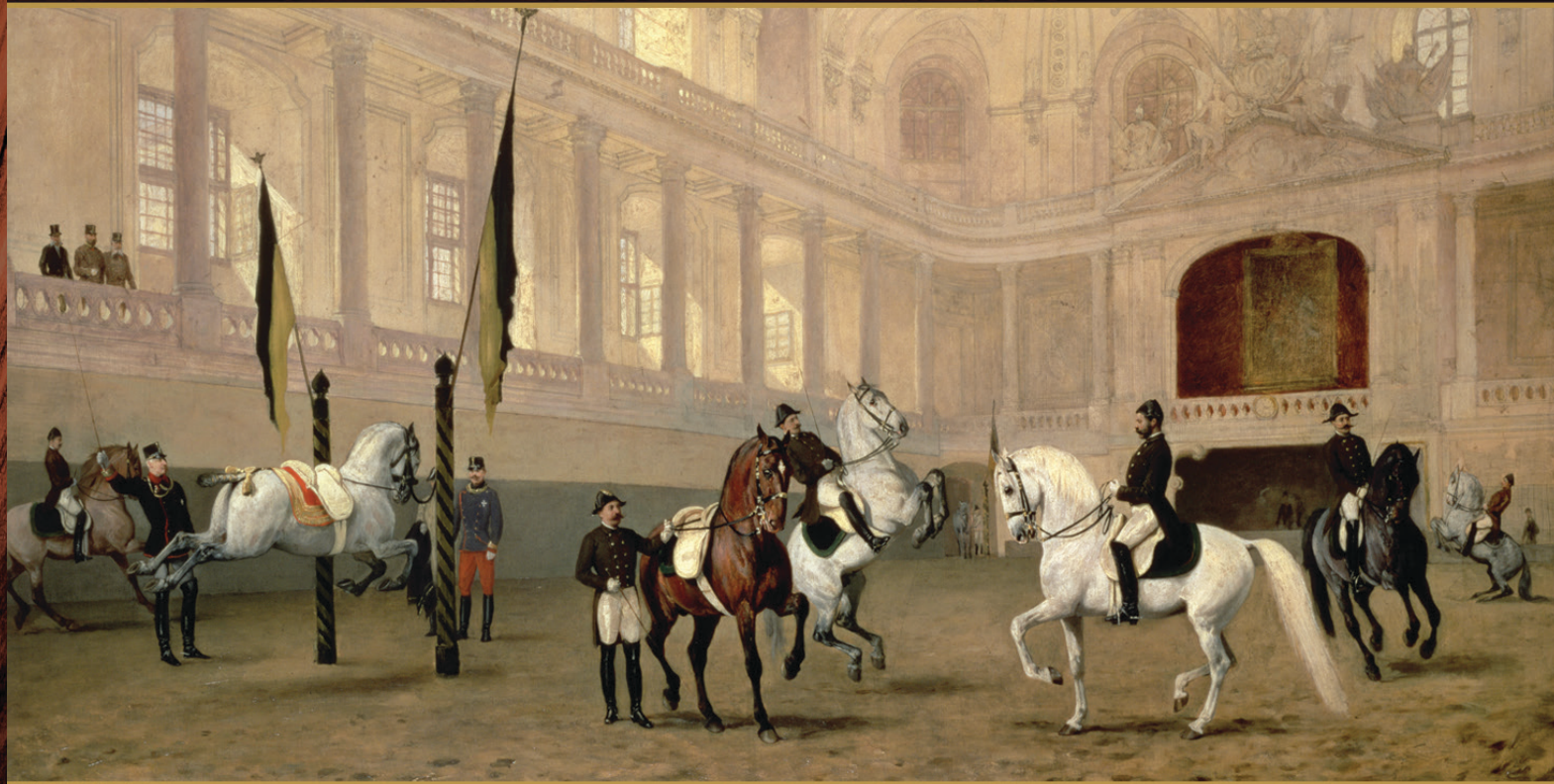


CHANDOS

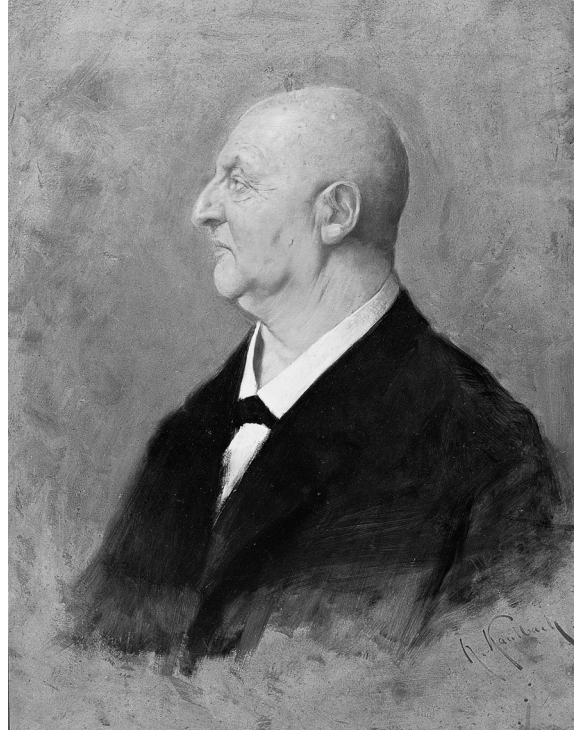
BRUCKNER

SYMPHONY NO. 6



BBC *Philharmonie*

JUANJO MENA



Painting by Hermann von Kaulbach (1846 – 1909), now at Oberösterreichisches Landesmuseum-Schloßmuseum, Linz / Imago / ArenaPAL

Anton Bruckner, 1885

Anton Bruckner (1824–1896)

Symphony No. 6, WAB 106 (1879–81)

in A major • in A-Dur • en la majeur

Edited by Leopold Nowak

Dr. Anton von Oelzelt-Newin und seiner Gemahlin gewidmet

- | | | | |
|---|-----|---|-----------------|
| 1 | I | Majestoso – Bedeutend langsamer –
Tempo wie anfangs – Bedeutend langsamer – Tempo I –
Tempo wie anfangs | 17:10 |
| 2 | II | Adagio. Sehr feierlich – Largo – Tempo I – Ritardando sempre –
Tempo I | 20:22 |
| 3 | III | Scherzo. Nicht schnell – Trio. Langsam – Scherzo da capo | 7:59 |
| 4 | IV | Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell – Langsamer –
Tempo I – Bedeutend langsamer – Tempo I – Langsamer –
A tempo – Langsam sempre – Accelerando sempre – Ritardando –
A tempo | 14:01 |
| | | | TT 59:50 |

BBC Philharmonic

Lucy Gould leader

Juanjo Mena

Bruckner: Symphony No. 6 in A major

Until recently, the Sixth Symphony of Anton Bruckner (1824 – 1896) has suffered from a reputation as the ‘Cinderella’ of the cycle. For most of the twentieth century it was performed and recorded significantly less often than any of the other symphonies, from No. 3 onwards – the work in which Bruckner is still widely held to have laid the foundations of his distinctive symphonic style. But as understanding of Bruckner has grown – chiefly as a result of the widening appreciation of his religious choral music – so interest in the Sixth Symphony has increased. The old notion of Bruckner as a pious, naively Wagner-intoxicated obsessive who (according to the old joke) ‘wrote the same symphony nine times’ may not quite have died out, but it definitely seems to be on the back foot. Granted, his mature symphonies are all laid out on more or less the same broad formal pattern, and the same kinds of idea do tend to crop up in comparable places. But the same could be said of the great cathedrals and churches in which Bruckner, a brilliant organist, not only played and practised but found spiritual sanctuary; and surely only a

profoundly unsympathetic observer would suggest that the St Stephen’s Cathedral in Vienna, the Jesuit Church in Linz, or the Basilica of the Monastery of St Florian was effectively the same building.

In any case, Bruckner does not always adhere to his carefully worked-out ground plan, and the Sixth Symphony is perhaps the most striking example of that. In fact, there is evidence that at the time he wrote it (1879 – 81) Bruckner was going through a period of important musical and spiritual self-questioning. The key event here was without doubt the disastrous première of the Third Symphony in Vienna, in December 1877. Things started going wrong before a note had been played in public. With only weeks to go before the scheduled performance, Bruckner’s intelligent and influential Viennese champion, the conductor Johann Herbeck, died suddenly, leaving Bruckner to step in and conduct the symphony himself – up till then he had only directed choirs and small *ad hoc* ensembles. Standing on a platform before a world-class, and apparently far from convinced, orchestra clearly sapped the last resources

of his courage, and even if the performance had been sufficiently authoritative, the new symphony was far too original for the prevailingly conservative-minded Viennese musical intelligentsia. (The dedication of the symphony to the notorious arch-progressive Richard Wagner would not have helped either.) Gradually the hall emptied, until at the end only a couple of dozen supporters were left. Those that remained (one of whom was the seventeen-year-old Gustav Mahler) tried to comfort the devastated composer, but Bruckner is said to have shouted, 'Oh, leave me alone, people don't want anything of mine'. The critics were, as expected, uncomprehending. Most virulent of all was Bruckner's now arch-enemy, Eduard Hanslick, who dismissed the Third Symphony as

a vision of how Beethoven's Ninth
befriends Wagner's *Walküre* and ends up
being trampled under her horses' hoofs.

Bruckner is often said to have lacked confidence as a composer, an assertion which some of his behaviour towards others (especially when it came to criticism of his music) seems to bear out. But the fact that he continued composing at all after this shattering public humiliation – and, moreover, continued writing symphonies –

suggests that, deep down, he must have had a firm sense of his artistic vocation, a sense connected with his profound (though not always unwavering) Roman Catholic faith. Nevertheless, it is striking that the two major works that followed the Third Symphony's traumatic première – the String Quintet (1878 – 79) and the Sixth Symphony – provide evidence that, up to a point, Bruckner was prepared to modify his plans, possibly in the interests of greater comprehensibility, but also possibly as a result of urgent self-criticism. The broad outlines of the typical four-movement Bruckner symphony are recognisable in both the Quintet and the Sixth Symphony, but there is a degree of compression in their musical proportions. The Sixth is shorter than any of Bruckner's other mature symphonies (excluding the later revision of No. 3); the slow movement is in a relatively straightforward sonata form, instead of the expanded rondo procedure followed in most of his other mature adagios; and on the surface, the outer movements of No. 6 behave more like the first and final movements of a conventional classical symphony. Both of them are relatively fast (in Brucknerian terms), and instead of beginning with a nebulous string *tremolo*, the *Majestoso* first movement opens with a

lightly dancing rhythmic figure – not unlike the athletic dotted triplet rhythm in the first movement of Beethoven's Seventh Symphony, also in A major. Bruckner's argument is more spacious than Beethoven's, but it could be that Bruckner was striving to capture something of Beethoven's compelling forward movement – perhaps in the hope that this would prove less difficult for Viennese audiences, or perhaps because something closer to Beethoven's dynamic, defiant optimism now seemed more appropriate.

All the same, if Bruckner had intended to write a more conventional symphony, his inner voice clearly dictated otherwise. One of the most striking features of the Sixth Symphony is the way in which it contrasts darkness and light. The home key of A major has traditionally been regarded as a bright key, and the dancing figure (violins) which sets the first movement in motion may suggest a flickering light; but the theme that emerges below it (cellos and basses) is dark and heavy, with a strong minor-mode inclination. As in the old 'Phrygian' church mode the seventh of the scale is flattened and, more strikingly, so is the second note: play a scale of E on a keyboard using only the white notes and you will get the effect. (It is the same mode that Tallis uses in the hymn that forms the

basis of Vaughan Williams's much-loved *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*.) A similar light-dark dramatic contrast can be heard in Bruckner's treatment of the second theme – sombre, subdued, and minor key at first, bright and unequivocally major soon afterwards. The rhythmic character of this section is highly original: a moderately paced four-in-a-bar theme in the treble unfolds above a faster six-in-a-bar walking bass: as this is marked *Bedeutend langsamer* (Significantly slower), the bass triplets appear to continue the faster pace of the first section while the upper strings sing out in what sounds like a slower tempo. It is that more moderate four-beat pace which triumphs in the granite-like third theme (heavy brass and lower strings in massive unison). For the rest of the movement, Bruckner exploits these contrasts to stoke up the tension with a sure hand, bringing about a thrilling return to the main theme and home key (from the remote tonality of E flat major) at the central climax. The recapitulation is then expertly engineered, right up to the wonderful coda, a slow but steady build-up which the British musicologist Donald Tovey described as 'passing from key to key beneath a tumultuous surface sparkling like the Homeric seas' – what a contrast this makes

with the coda of the first movement of the Seventh Symphony, which remains rooted to the tonic triad throughout. At its high point, first theme and opening rhythm pile back in and the movement drives to an affirmative conclusion, though elements of the original modal ambiguity still cast shadows almost to the very end.

The contrast between darkness and light is developed tellingly in the *Adagio*. It opens with a solemn string theme (again Phrygian-inflected), against a lamenting oboe countermelody, which builds to an ardent climax, followed by music of wintry desolation (woodwind and horns). But as a radiant polyphonic song-like theme begins on strings the landscape is suddenly bathed with light. The light grows, but fades again, to be succeeded by the darkest music in the whole symphony, a minor key funeral march over hushed drum taps. The first two themes eventually return; but the funeral march is cut off after only a few bars, to be replaced by one of the loveliest codas in all Bruckner, by turns tender, ecstatic, and peacefully resigned. The ravishing string writing clearly left its mark on Bruckner's young friend and admirer Gustav Mahler – as did the pounding repeated-note bass line of the minor-key Scherzo (strongly echoed in the first movement of Mahler's own

Sixth Symphony, also in A minor). Unlike Bruckner's other symphonic scherzos this one is marked *Nicht schnell* (Not fast), and its dominant triplet rhythm gives the music more the feel of 9/8 than the conventional 3/4. The outer sections juxtapose nocturnal, haunted minor-key figures with blazing major-key outbursts for full orchestra, but there is no sense that the dark-light stand-off is ultimately resolved in either's favour. The central Trio contrasts spooky, harmonically teasing *pizzicato* string figures with bright, confident horns and a fleeting memory of the Fifth Symphony on woodwind. If the slow movement's funeral march was the darkest music in the Sixth Symphony, this is the most enigmatic – a long way from the reassuring folk-dance trios of the Third and Fourth symphonies.

In the Finale the light-dark contrast is intensified into an all-out battle, involving three strongly contrasted thematic groups, as in the first movement; though, as so often in Bruckner, the forward movement is frequently interrupted, and there are passages in which the composer seems to stand aside from the action, meditatively. This can be frustrating for those not accustomed to Bruckner's way of thinking, but as Donald Tovey put it,

if we clear our minds, not only of prejudice but of wrong points of view, and treat Bruckner's Sixth Symphony as a kind of music we have never heard before, there is no doubt that its high quality will strike us at every moment.

The music of Bruckner can often express anguish and doubt, even confusion; but one of the most wonderful things about it for those who love him is the mysterious sense of underlying purpose, not always audible, but growing in strength as the music unfolds.

The closing words of John Milton's *Samson Agonistes* seem especially relevant here:

All is best, though we oft doubt,
What th' unsearchable dispose
Of Highest Wisdom brings about,
And ever best found in the close.

The 'close' of Bruckner's Sixth is as original as anything in the rest of the symphony, but it is not easy to grasp on one hearing, which may help explain why the Sixth resisted popularity for so long. As in most of Bruckner's finales there is a long exciting build-up on a dominant harmony – but this time it is the *wrong* dominant, pointing not towards A major but in the direction of F major, the key of the darkly introspective *Adagio*. A sombre F minor passage follows on strings, marked *ppp*. Then the finale's third theme

blazes back in on the full orchestra, *fortissimo*, in a solid A major, as though Bruckner had decided to re-establish the home key by force, rather than by argument. The attempt fails, and for a moment a dark cloud passes over the sun; but once again Bruckner rams home the third theme, again in A major, and this time – as though in answer to his striving – the main theme of the first movement returns, *fff sempre*, now purged of all its former modal ambiguity. As triumphant Bruckner endings go it is by no means the most unequivocal; but that is not a sign of failure, rather a reminder that there are times when faith and light can be asserted even in the teeth of doubt and darkness. Significantly, his next major works, the Seventh Symphony (1881 – 83) and the choral-orchestral *Te Deum* (1881 – 84), contain some of the most affirmative, most unambiguously major-key music Bruckner ever composed.

© 2021 Stephen Johnson

Based in Salford, Greater Manchester, and having earned worldwide recognition as one of the most adventurous, innovative, and versatile orchestras in Europe, the **BBC Philharmonic** brings a rich and diverse variety of classical music to the broadest range of listeners. It usually performs around 100 concerts every

year for broadcast on BBC Radio 3 and undertakes its flagship season at Manchester's Bridgewater Hall from September to June – a residency that features world and UK premières alongside the performance of landmark classics and little-heard repertoire rarities. One of the BBC's six orchestras and choirs, it also appears annually at the BBC Proms, performs across the North of England, tours frequently to the European continent and beyond, and records regularly for Chandos, its catalogue now extending to more than 250 recordings and more than one million albums sold.

Juanjo Mena was the orchestra's Chief Conductor from 2011 and was succeeded, in 2019, by Omer Meir Wellber. Described by Richard Morrison (*The Times*) as 'arguably the most inspired musical appointment the BBC has made for years', the Israel-born Wellber burst into his new role at the 2019 BBC Proms and has quickly built an international reputation as one of the most exciting young conductors working today. The orchestra also has strong ongoing relationships with its Chief Guest Conductor, John Storgårds, and the French conductor Ludovic Morlot is its Associate Artist.

Making bold moves to re-imagine the orchestral experience, the orchestra is

pioneering new ways for audiences to engage with music. Its trailblazing Notes web app – providing real-time digital programme notes – is making music a more connected experience for listeners, while its diverse learning and education programme reaches everyone from toddlers to adults. Through all its activities, the BBC Philharmonic is bringing life-changing music experiences to audiences across Greater Manchester, the North of England, the UK, and the world beyond. www.bbc.co.uk/philharmonic

One of Spain's most highly regarded conductors, **Juanjo Mena** held the position of Chief Conductor of the BBC Philharmonic from 2011 to 2018, highlights of his tenure including concerts both in Manchester and at the BBC Proms, performances of symphonies by Mahler and Bruckner, a Schubert cycle, several acclaimed recordings, and seven worldwide tours. Currently Principal Conductor of the Cincinnati May Festival, he has been Artistic Director of the Bilbao Orkestra Sinfonikoa, Chief Guest Conductor of the Orchestra del Teatro Carlo Felice in Genoa, and Principal Guest Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra. He has worked with major European orchestras such as the Berliner Philharmoniker, London

Philharmonic Orchestra, Rotterdams Philharmonisch Orkest, Orchestre national de France, Oslo Philharmonic Orchestra, Orchestre national du Capitole de Toulouse, Orchestra Filarmonica della Scala, Milan, Orchester des Bayerischen Rundfunks, Swedish Radio Symphony Orchestra, and Danish National Symphony Orchestra.

He has conducted most of the leading North American orchestras, including the Baltimore, Boston, Cincinnati, Chicago, Pittsburgh, Montreal, New World, and Toronto symphony orchestras, New York and Los Angeles Philharmonic, Cleveland Orchestra, Minnesota Orchestra, National

Symphony Orchestra, and Philadelphia Orchestra. His discography for Chandos with the BBC Philharmonic comprises recordings of works by Ginastera, including a disc to mark the composer's centenary, Arriaga, Albéniz, Manuel de Falla (Recording of the Month in *BBC Music Magazine*), Gabriel Pierné (Editor's Choice in *Gramophone*), Montsalvatge, Weber, and Turina, all of which have gained excellent reviews from the specialist music press. Juanjo Mena has also made a critically acclaimed recording of Messiaen's *Turangalila-symphonie* with the Bergen Philharmonic Orchestra. www.juanjomena.com



© Michal Novak

Juanjo Mena

Bruckner: Sinfonie Nr. 6 in A-Dur

Bis vor Kurzem galt die Sechste Sinfonie von Anton Bruckner (1824–1896) zu Unrecht als das „Aschenputtel“ unter den Werken des Zyklus. Über weite Teile des zwanzigsten Jahrhunderts wurde das Werk wesentlich seltener aufgeführt und auf Tonträger eingespielt als jede andere Sinfonie des Meisters von Nr. 3 an aufwärts – dem Werk, in dem Bruckner nach immer noch weit verbreiteter Ansicht die Grundzüge seines einzigartigen sinfonischen Stils festlegte. Doch mit unserem zunehmenden Verständnis für das Schaffen des Komponisten – vor allem infolge der wachsenden Wertschätzung seiner geistlichen Chormusik – wuchs auch das Interesse an der Sechsten Sinfonie. Die alte Vorstellung von Bruckner als einem frommen, auf naive Weise von Wagner berauschten Besessenen, der (wie es der alte Witz formuliert) „neun Mal dieselbe Sinfonie schrieb“, mag noch nicht gänzlich verschwunden sein, befindet sich aber eindeutig auf dem Rückzug. Zugegeben, seine reifen Sinfonien sind alle mehr oder weniger nach demselben groben Muster entworfen und derselbe Typus von musikalischen

Gedanken pflegt an vergleichbaren Stellen aufzutauchen. Das Gleiche könnte man aber auch von den großen Kathedralen und Kirchen behaupten, in denen Bruckner, der ein brillanter Organist war, nicht nur musizierte und probte, sondern auch seine geistige Zuflucht fand; und sicherlich würde nur ein zutiefst antipathischer Beobachter behaupten, dass es sich bei dem Wiener Stephansdom, der jesuitischen Ignatiuskirche in Linz und der Basilika des Stifts St. Florian letztlich um dasselbe Bauwerk handelt.

Jedenfalls stimmt es nicht, dass Bruckner immer demselben sorgfältig ausgearbeiteten Grundplan folgte, und die Sechste Sinfonie ist hierfür vielleicht der auffälligste Beleg. In der Tat gibt es Hinweise darauf, dass Bruckner zu der Zeit, als er an dem Werk arbeitete (1879–1881), eine Phase erheblicher musikalischer und spiritueller Selbstzweifel durchlief. Das Schlüsselerlebnis in diesem Zusammenhang war zweifellos die desaströse Premiere der Dritten Sinfonie im Dezember 1877 in Wien. Die Dinge entwickelten sich schon in die falsche Richtung, noch bevor auch nur ein einziger Ton des Werks

öffentlich gespielt worden war. Nur wenige Wochen vor der geplanten Aufführung verstarb plötzlich Bruckners intelligenter und einflussreicher Wiener Fürsprecher, der Dirigent Johann Herbeck; Bruckner musste seine Sinfonie daher kurzfristig selber dirigieren, obwohl er bis dahin nur Chöre und kleine ad-hoc-Ensembles geleitet hatte. Auf einem Podest vor einem Orchester von Weltklasse zu stehen, das zudem alles andere als von ihm überzeugt war, raubte ihm offensichtlich den letzten Mut; und selbst wenn die Aufführung noch hinreichend souverän ausgefallen wäre, war die neue Sinfonie doch für die vorwiegend konservativen musikalischen Intellektuellen Wiens viel zu originell. (Die Widmung des Werks an den notorisch erzprogressiven Richard Wagner dürfte da auch nicht geholfen haben.) Während der Aufführung leerte der Saal sich mehr und mehr, bis schließlich nur noch etwa zwei Dutzend Zuhörer zurückblieben. Dieser klägliche Rest (darunter auch der siebzehnjährige Gustav Mahler) versuchte, den am Boden zerstörten Komponisten zu trösten, doch Bruckner soll nur gerufen haben: "Ach laßt's mi aus, die Leut' wollen nix von mir wissen." Die Kritiker zeigten erwartungsgemäß kein Verständnis. Am heftigsten reagierte der inzwischen

zu Bruckners Erzfeind avancierte Eduard Hanslick, er tat die Dritte Sinfonie ab als eine Vision, wie Beethovens "Neunte" mit Wagner's "Walküre" Freundschaft schließt und endlich unter die Hufe ihrer Pferde gerät.

Es wird oft behauptet, dass es Bruckner an kompositorischem Selbstvertrauen gemangelt habe, und diese Einschätzung scheint sein Verhalten gegenüber Dritten (vor allem, wenn diese seine Musik kritisierten) gelegentlich zu bestätigen. Doch der Umstand, dass er nach dieser niederschmetternden öffentlichen Demütigung überhaupt mit dem Komponieren fortfuhr – und überdies weiterhin Sinfonien schrieb – deutet darauf hin, dass er tief in seinem Inneren ein festes Gespür für seine künstlerische Berufung gehabt haben muss – ein Gespür, das mit seinem profunden (wenn auch nicht immer unerschütterlichen) römisch-katholischen Glauben verbunden war. Trotzdem ist auffällig, dass die beiden größeren Werke, die auf die traumatisierende Premiere der Dritten Sinfonie folgten – das Streichquintett (1878/79) und die Sechste Sinfonie – Hinweise zu liefern scheinen, dass Bruckner bis zu einem gewissen Punkt bereit war, seine Pläne zu modifizieren, möglicherweise im Interesse größerer Verständlichkeit,

vielleicht aber auch als Konsequenz strenger Selbstkritik. Die groben Umrisse der typischen viersätzigen Brucknerschen Sinfonie sind auch in dem Quintett und der Sechsten Sinfonie erkennbar, ihre musikalischen Proportionen zeigen aber ein gewisses Maß an Komprimierung. Die Sechste ist kürzer als alle anderen reifen Sinfonien Bruckners (mit Ausnahme der späteren Überarbeitung von Nr. 3); der langsame Satz ist in vergleichsweise geradliniger Sonatenform gehalten anstelle des ausgedehnten Rondo-Verlaufs, den er für die meisten seiner anderen reifen Adagios wählte; und die Rahmensätze von Nr. 6 verhalten sich, oberflächlich betrachtet, eher wie der erste und letzte Satz einer konventionellen klassischen Sinfonie. Beide Werke sind vergleichsweise schnell (für Bruckners Verhältnisse), und anstatt mit einem nebulösen Streicher-Tremolo zu beginnen, wird der erste Satz – *Majestoso* – mit einer tänzerisch leichten rhythmischen Figur eröffnet, die ein wenig an den athletisch punktierten Triolenrhythmus im ersten Satz von Beethovens ebenfalls in A-Dur stehender Siebten Sinfonie erinnert. Bruckners Behandlung des Themas ist weiträumiger als bei Beethoven, aber er versuchte möglicherweise, etwas von Beethovens

betörendem Vorwärtsdrang einzufangen – vielleicht in der Hoffnung, dass dies dem Wiener Publikum weniger widerstreben würde; vielleicht aber erschien ihm eine Annäherung an Beethovens dynamischen, herausfordernden Optimismus auch nur angemessener.

Sollte Bruckner tatsächlich beabsichtigt haben, eine konventionellere Sinfonie zu schreiben, diktierte seine innere Stimme ihm jedenfalls einen anderen Weg. Einer der überraschendsten Aspekte der Sechsten Sinfonie ist die Art, wie das Werk Licht und Dunkel einander gegenüberstellt. Die Grundtonart A-Dur gilt traditionell als helle Tonart und die tänzerische Figur in den Violinen, die den ersten Satz einleitet, könnte ein flackerndes Licht suggerieren; doch das in den tiefen Registern hervortretende Thema (Celli und Bässe) ist düster und schwer mit einer starken Tendenz nach Moll. Wie in dem alten "phrygischen" Kirchenmodus ist die Septime der Tonleiter erniedrigt, ebenso wie – noch überraschender – die Sekunde; einen Eindruck von diesem Effekt gewinnt man, wenn man auf einer Klaviertastatur eine Tonleiter beginnend mit dem Ton E spielt und dabei nur die weißen Tasten benutzt. (Denselben Modus verwandte Tallis in dem Hymnus, der Vaughan Williams' beliebter

Fantasia on a Theme by Thomas Tallis zugrunde liegt.) Ein ähnlicher dramatischer Kontrast von Licht und Dunkel ist in Bruckners Behandlung des zweiten Themas zu hören – düster, gedämpft und zunächst in Moll, später dann licht und eindeutig nach Dur gewandt. Der Rhythmus dieses Abschnitts ist ausgesprochen originell: Ein moderat bewegtes Thema mit vier Schlägen pro Takt in der Oberstimme entfaltet sich über einem schreitenden Bass mit sechs Schlägen. Dieser Abschnitt ist mit dem Zusatz *Bedeutend langsamer* versehen; dabei scheinen die Triolen im Bass das schnellere Tempo des ersten Abschnitts beizubehalten, während die hohen Streicher ihren sanglichen Part in langsamerem Tempo vortragen. Dieses moderate vierschlägige Metrum beherrscht auch das granithafte dritte Thema (schweres Blech und tiefe Streicher in Unisono). Im verbleibenden Teil des Satzes lotet Bruckner diese Gegensätze aus, um mit sicherer Hand zunehmend Spannung aufzubauen, bevor er mit dem zentralen Höhepunkt eine ergreifende Rückkehr zum Hauptthema und (von dem entlegenen Es-Dur) zur Grundtonart bewerkstelligt. Die anschließende Reprise ist sodann mit großer Meisterschaft gestaltet bis hin zu der wunderbaren Coda –

eine langsame doch stetige Steigerung, die der britische Musikwissenschaftler Donald Tovey beschrieben hat als ein “Fortschreiten von Tonart zu Tonart unter einer turbulenten Oberfläche, die wie die Homerischen Meere glänzt” – welch ein Gegensatz zur Coda des ersten Satzes der Siebten Sinfonie, die gänzlich im Tonika-Dreiklang verwurzelt bleibt. An diesem Höhepunkt stellen sich das erste Thema und der Anfangsrhythmus wieder ein und der Satz bewegt sich auf ein positives Ende zu, auch wenn Elemente der anfänglichen modalen Ambiguität fast bis zum Schluss weiterhin ihre Schatten werfen.

Der Gegensatz zwischen Dunkel und Licht wird im *Adagio* anschaulich weiterentwickelt. Dieses beginnt mit einem feierlichen Thema in den Streichern (wiederum mit phrygischen Anklängen) und einer Lamento-haften Gegenmelodie in den Oboen, die sich zu einem leidenschaftlichen Höhepunkt aufbauen, bevor sich Klänge von winterlicher Trostlosigkeit (Holzbläser und Hörner) durchsetzen. Mit dem Auftreten eines glänzend polyphonen liedhaften Themas in den Streichern erstrahlt die ländliche Szene jedoch plötzlich von hellem Licht durchtränkt. Dieses Licht wird erst noch stärker, verblasst sodann

jedoch und es folgen die dunkelsten Klänge der gesamten Sinfonie, ein in Moll gehaltener Trauermarsch über gedämpften Trommelschlägen. Schließlich kehren die beiden Anfangsthemen zurück, allerdings bricht der Trauermarsch nach nur wenigen Takten ab und wird durch eine der herrlichsten Codas in Bruckners gesamtem Schaffen abgelöst mit abwechselnd zärtlichen, ekstatischen und abgeklärt-friedlichen Momenten. Das bezaubernde Streicheridiom hat offensichtlich Bruckners jungen Freund und Bewunderer Gustav Mahler beeindruckt, ebenso wie die hämmernde Basslinie mit repetierten Noten des in Moll gehaltenen Scherzo (das im ersten Satz von Mahlers eigener, ebenfalls in A-Dur stehenden Sechsten Sinfonie ein starkes Echo fand). Im Gegensatz zu den übrigen sinfonischen Scherzi des Komponisten trägt dieses die Anweisung *Nicht schnell*, und der vorherrschende triolische Rhythmus verleiht der Musik eher den Charakter eines Werks, das im 9/8 und nicht im konventionellen 3/4-Takt steht. Die äußeren Abschnitte stellen nächtlich-geisterhafte Figuren in Moll leuchtenden Ausbrüchen in Dur für volles Orchester gegenüber, allerdings gewinnt man nicht den Eindruck, dass die unentschiedene Situation zwischen Dunkel

und Licht letztlich in die eine oder andere Richtung aufgelöst wird. Das zentrale Trio kontrastiert gespenstische, harmonisch herausfordernde Pizzicato-Streicherfiguren mit leuchtend zuversichtlichen Hornklängen und einer flüchtigen Erinnerung an die Fünfte Sinfonie in den Holzbläsern. Enthielt der Trauermarsch aus dem langsamen Satz die düstersten Klänge der Sechsten Sinfonie, so ist dies die hintergründigste Passage – weit entfernt von den beruhigenden volkstanzhaften Trios der Dritten und Vierten Sinfonie.

Im Finale verdichtet sich der Gegensatz zwischen Hell und Dunkel zu einem umfassenden Kampf, an dem wie im ersten Satz drei überaus gegensätzliche Themengruppen beteiligt sind; allerdings ist, wie so oft bei Bruckner, die vorwärtsdrängende Bewegung immer wieder unterbrochen und es gibt Passagen, in denen der Komponist sich meditativ aus dem Geschehen herauszulösen scheint. Für Zuhörer, die mit Bruckners Denkweise nicht vertraut sind, kann dies frustrierend sein, doch wie Donald Tovey es formuliert:

Wenn wir unseren Geist nicht nur von Vorurteilen, sondern auch von einer falschen Sichtweise befreien und Bruckners Sechste Sinfonie als eine

Art Musik behandeln, die wir noch nie zuvor gehört haben, wird ihre hohe Qualität uns zweifellos in jedem Augenblick beeindrucken.

Bruckners Musik bringt oft Angst und Zweifel, gar Verwirrung zum Ausdruck; doch eine ihrer wundervollsten Seiten für die, die diesen Komponisten lieben, ist die ihr innewohnende grundsätzliche Sinnhaftigkeit, die nicht immer zu hören sein mag, jedoch an Kraft zunimmt indem die Musik sich entfaltet. Die abschließenden Worte von John Miltons *Samson Agonistes* erscheinen hier besonders relevant:

All is best, though we oft doubt,
What th' unsearchable dispose
Of Highest Wisdom brings about,
And ever best found in the close.

(Es ist am besten so, auch wenn wir häufig zweifeln;
Was der unergründliche Wille
In seiner höchsten Weisheit verfügt,
Wird zuletzt als das Beste erkannt.)

Das Ende von Bruckners Sechster ist genauso originell wie der Rest der Sinfonie, es ist allerdings bei nur einmaligem Hören kaum zu erfassen – und dies mag auch erklären, warum diese Sinfonie erst nach so langer Zeit eine gewisse Popularität erlangt

hat. Wie in den meisten Finalsätzen des Komponisten findet sich auch hier eine lange mitreißende Steigerung auf einer dominantischen Harmonie – doch diesmal ist es die *falsche* Dominante, sie deutet nicht auf A-Dur, sondern nähert sich F-Dur an, der Tonart des dunkel-introspektiven *Adagio*. Nun folgt eine düstere f-Moll-Passage in den Streichern, mit der Anweisung *ppp*. Sodann flammt das dritte Thema des Finales im vollen Orchester wieder auf, *fortissimo* und in stabilem A-Dur, als hätte Bruckner beschlossen, die Grundtonart mit Zwang anstelle von Überzeugung wieder zu etablieren. Dieser Versuch scheitert allerdings, und für einen Augenblick verhüllt eine dunkle Wolke die Sonne; dann jedoch bringt Bruckner das dritte Thema – wiederum in A-Dur – entschieden in Position und dieses Mal kehrt wie eine Antwort auf seine Bemühungen auch das Hauptthema des ersten Satzes *fff sempre* zurück, bereinigt von all seiner modalen Ambivalenz. Verglichen mit den meist triumphalen Bruckner-Schlüssen ist dies sicherlich nicht der emphatischste, was jedoch kaum als Versagen zu deuten ist, sondern vielmehr als Erinnerung daran, dass Vertrauen und Licht sich manchmal selbst im Angesicht von Zweifel und Dunkelheit

durchsetzen können. Bezeichnenderweise
enthalten seine nächsten größeren Werke,
die Siebte Sinfonie (1881 – 1883) und das Te
Deum für Chor und Orchester (1881 – 1884),
einige der positivsten und eindeutig dem Dur-

Modus verpflichteten Passagen, die Bruckner
je komponiert hat.

© 2021 Stephen Johnson
Übersetzung: Stephanie Wollny



Bruckner: Symphonie no 6 en la majeur

Récemment encore, la Sixième Symphonie d'Anton Bruckner (1824 – 1896) avait la réputation d'être la "Cendrillon" du cycle. Pendant tout le vingtième siècle presque, elle fut bien moins exécutée et enregistrée que les symphonies qui suivirent la Troisième – l'œuvre encore largement considérée comme celle dans laquelle Bruckner posa les fondations du style symphonique qui lui est propre. Mais en même temps qu'a grandi la compréhension de la musique de Bruckner – principalement du fait de l'intérêt croissant pour sa musique chorale religieuse – s'est accrue l'appréciation de la Sixième Symphonie. L'ancienne image de Bruckner considéré comme un personnage dévotement et naïvement intoxiqué par son obsession de Wagner, et qui (disait-on en plaisantant) "écrivait neuf fois la même symphonie", n'a pas tout à fait disparu, mais elle tend nettement à s'estomper. Il est vrai que, dans les grandes lignes, les symphonies de la maturité du compositeur ont toutes en commun une structure formelle quasi identique, et des idées du même genre ont certes tendance à surgir en des endroits comparables. Mais une remarque

similaire pourrait être faite au sujet des superbes églises et cathédrales dans lesquelles Bruckner, brillant organiste, ne se contenta pas de s'exercer ou de se produire, mais qui furent pour lui un sanctuaire spirituel. Seul, il est vrai, un observateur profondément insensible dirait que la cathédrale Saint-Étienne (*Stephansdom*) à Vienne, l'église des Jésuites de Linz ou la basilique de l'abbaye de Saint-Florian sont fondamentalement un même édifice.

Quoiqu'il en soit, Bruckner n'adhéra pas toujours au plan de base qu'il élaborait soigneusement, et la Sixième Symphonie en est peut-être l'exemple le plus frappant. Il est évident qu'à l'époque où il la composa (1879 – 1881), Bruckner traversait une période de réflexion profonde sur le plan musical et spirituel. L'événement clé fut sans aucun doute la création désastreuse de sa Troisième Symphonie à Vienne, en décembre 1877. Les choses se gâtèrent avant même que soit jouée une note en public. Quelques semaines seulement avant la date prévue pour cette première exécution, le défenseur viennois de Bruckner, le chef

d'orchestre Johann Herbeck, un homme intelligent et influent, décéda subitement, et Bruckner dut au pied levé diriger lui-même la symphonie – il n'avait auparavant dirigé que des chœurs et des petits ensembles *ad hoc*. Se retrouver sur scène devant un orchestre de renom international, apparemment très peu convaincu, épuisa manifestement ses dernières ressources de courage; d'ailleurs même si l'exécution avait fait autorité, la nouvelle symphonie était beaucoup trop originale pour l'intelligentsia musicale viennoise majoritairement conservatrice. (Le fait que la symphonie était dédiée à Richard Wagner, notoirement en faveur du progrès, ne fut pas non plus, sans doute, un élément en sa faveur.) Progressivement, la salle se vida, jusqu'à ce qu'il ne reste à la fin qu'une douzaine de fidèles auditeurs. Ceux-ci (dont l'un était Gustav Mahler alors âgé de dix-sept ans) tentèrent de reconforter le compositeur atterré, mais Bruckner aurait crié: "Oh, laissez-moi tranquille, les gens ne veulent rien venant de moi." Les critiques, comme il fallait s'y attendre, étaient perplexes. Le plus virulent fut Eduard Hanslick, devenu l'ennemi juré de Bruckner, qui écarta la Troisième Symphonie jugeant qu'elle offrait

une vision de la manière dont la Neuvième de Beethoven s'apparente

à *Die Walküre* de Wagner et finit par se faire piétiner par les sabots de ses chevaux.

On considère souvent que Bruckner aurait manqué de confiance comme compositeur, une affirmation que certains aspects de son comportement envers d'autres (surtout lorsqu'il s'agissait de critiques de sa musique) semblent confirmer. Mais le fait qu'il ait malgré tout continué à composer après cette humiliation publique anéantissante – et des symphonies de surcroît – suggère qu'il devait être intimement convaincu d'avoir une vocation artistique, une conviction en relation avec sa foi catholique profonde (pas toujours inébranlable cependant). Toutefois, il est surprenant que les deux œuvres majeures qui suivirent la création traumatique de la Troisième Symphonie – le Quintette à cordes (1878 – 1879) et la Sixième Symphonie – montrent à l'évidence que, jusqu'à un certain point, Bruckner était prêt à modifier ses plans, pour être mieux compris sans doute, mais aussi peut-être car il s'était livré à une sévère autocritique. Les amples contours de la symphonie en quatre mouvements typique de Bruckner se retrouvent tant dans le Quintette que dans la Sixième Symphonie, mais leurs proportions musicales sont quelque peu réduites. La Sixième est plus courte

que toute autre symphonie de la maturité du compositeur (à l'exclusion de la version remaniée de la Troisième Symphonie qu'il entreprit de faire plus tard). Bruckner adopte une forme sonate relativement simple pour le mouvement lent, plutôt que d'opter pour la technique du rondo élargi comme dans la plupart des autres adagios de sa maturité et, de prime abord, les mouvements extérieurs de la Sixième Symphonie semblent se dessiner davantage comme les premier et dernier mouvements d'une symphonie classique conventionnelle. Les deux sont relativement rapides (en termes brucknériens), et au lieu de commencer par un *tremolo* nébuleux aux cordes, le premier mouvement *Majestoso* débute par un motif rythmique légèrement dansant – qui n'est pas sans rappeler l'athlétique rythme pointé de triolets dans le premier mouvement de la Septième Symphonie de Beethoven, écrite aussi en la majeur. Le discours de Bruckner est plus ample que celui de Beethoven, mais peut-être Bruckner tenta-t-il de s'inspirer du fascinant élan de Beethoven – est-ce dans l'espoir que son œuvre soit ainsi plus intelligible pour le public viennois ou parce qu'une musique plus imprégnée de l'optimisme dynamique, assuré, de Beethoven lui semblait à ce moment plus appropriée?

Toutefois, si Bruckner eut l'intention d'écrire une symphonie plus conventionnelle, sa voix intérieure lui dicta autre chose. L'un des traits les plus étonnants de la Sixième Symphonie est la manière dont lumière et ténèbres sont contrastés. La tonalité principale de la majeur est considérée traditionnellement comme une tonalité lumineuse et le motif dansant (violons) qui donne l'impulsion initiale au premier mouvement pourrait suggérer une lumière vacillante, mais le thème qui émerge sous ce motif (violoncelles et contrebasses) est sombre et lourd, avec une forte orientation mineure. Comme dans l'ancien mode ecclésiastique "phrygien", la septième note de la gamme est bémolisée et, plus étonnamment, la deuxième note l'est aussi: jouez une gamme de mi au piano en n'utilisant que les touches blanches et vous obtiendrez cet effet. (C'est le même mode qu'utilise Tallis dans l'hymne qui sert de fondement à Vaughan Williams dans sa *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*, une œuvre très appréciée.) Un même contraste dramatique entre lumière et obscurité est présent dans le traitement par Bruckner du deuxième thème – sombre, contenu, en mineur d'abord, puis lumineuse et sans équivoque en majeur peu après. Le caractère rythmique de cette section est très

original: un thème modérément rythmé de quatre pulsations par mesure et en clé de sol se déploie sur une basse continue de six pulsations par mesure plus rapide: comme ceci est annoté *Bedeutend langsamer* (significativement plus lent), les triolets de la basse semblent prolonger le rythme plus rapide de la première section tandis que les cordes aigües chantent en ce qui semble être un tempo plus lent. C'est ce rythme à quatre temps plus modéré qui triomphe dans le troisième thème granitique (les sonorités lourdes des cuivres se joignant en un massif unisson aux cordes graves). Dans le reste du mouvement, Bruckner exploite ces contrastes d'une main ferme pour accroître la tension, amenant un retour captivant du thème principal et de la tonalité principale (à partir de la lointaine tonalité de mi bémol majeur) dans le climax central. La réexposition est alors mise en place avec expertise pour mener à la merveilleuse coda, une construction lente, mais assurée, que le musicologue anglais Donald Tovey décrit comme "passant de tonalité en tonalité sous une surface tumultueuse scintillant comme l'océan d'Homère" – quel contraste avec la coda du premier mouvement de la Septième Symphonie, qui reste enracinée dans l'accord de tonique tout du long. À son sommet, le

premier thème et le rythme introductif sont combinés à nouveau et le mouvement s'oriente vers une conclusion assertive, bien que jusqu'à la toute fin des ombres soient projetées par des fragments de l'ambiguïté modale originale.

Le contraste entre lumière et obscurité s'intensifie avec éloquence dans l'*Adagio*. Il commence par un thème solennel aux cordes (de nouveau aux accents phrygiens), sur la toile de fond d'une contre-mélodie plaintive au hautbois, qui s'oriente vers un ardent climax suivi d'une évocation de la désolation hivernale (bois et cors). Mais alors qu'est entamé aux cordes un thème polyphonique radieux, à l'allure de mélodie, le paysage est soudain baigné de lumière. Cette lumière s'intensifie, puis s'estompe à nouveau, avant de céder la place à l'épisode le plus sombre de toute la symphonie, une marche funèbre en mineur ponctuée de battements de tambour étouffés. Les deux premiers thèmes sont repris finalement, mais la marche funèbre est interrompue après quelques mesures pour être remplacée par l'une des plus belles codas de Bruckner, tour à tour tendre, extatique et paisiblement résignée. La superbe écriture aux cordes marqua manifestement de son empreinte le jeune ami et admirateur de Bruckner, Gustav Mahler, – comme le fit le martèlement répétitif des notes graves

dans le Scherzo en mineur (dont le premier mouvement de la Sixième Symphonie de Mahler, également en la mineur, se fait puissamment l'écho). Contrairement aux autres scherzos symphoniques de Bruckner, celui-ci est annoté *Nicht schnell* (ne pas jouer rapidement), et le rythme de triolet qui domine donne l'impression d'un 9 / 8 plutôt que d'un 3 / 4 conventionnel. Les sections extérieures juxtaposent des motifs sombres, tourmentés en mineur et des éclats flamboyants en majeur pour l'orchestre complet, mais rien n'indique que l'opposition obscurité-lumière soit résolue finalement en faveur de l'une ou de l'autre. Le Trio central oppose, lui, des motifs aux cordes *pizzicato* lugubres et harmoniquement malicieuses à des interventions aux cors lumineuses, assurées, ainsi qu'à une évocation fugitive de la Cinquième Symphonie aux bois. Si la marche funèbre du mouvement lent est l'épisode le plus sombre de la Sixième Symphonie, celui-ci est le plus énigmatique – très éloigné des trios rassurants à l'allure de danse folklorique dans les Troisième et Quatrième symphonies.

Dans le Finale, le contraste obscurité-lumière est amplifié et se transforme en un réel conflit; trois groupes thématiques fortement contrastés y sont impliqués,

comme dans le premier mouvement; mais, comme souvent chez Bruckner, la progression est interrompue et il y a des passages dans lesquels le compositeur semble en marge de l'action, méditatif. Ceci peut être frustrant pour les auditeurs qui ne sont pas habitués au mode de réflexion de Bruckner, mais comme le dit Donald Tovey:

si nous débarrassons notre esprit,
tant de nos préjugés que de nos points
de vue erronés, et que nous traitons
la Sixième Symphonie de Bruckner
comme une musique que nous n'avons
jamais entendue auparavant, il est
évident que sa superbe qualité ne
cessera de nous surprendre.

La musique de Bruckner exprime souvent l'angoisse et le doute, même la confusion; mais l'une de ses caractéristiques les plus merveilleuses pour ceux qui l'apprécient est cette mystérieuse impression d'une intention profonde, inaudible par moment, mais de plus en plus manifeste au fur et à mesure que se déploie la musique. Les derniers vers de *Samson Agonistes* de John Milton semblent particulièrement pertinents ici:

All is best, though we oft doubt,
What th' unsearchable dispose
Of Highest Wisdom brings about,
And ever best found in the close.

(Tout est bien, quoique nous en doutions souvent, Mais le conseil insondable de la Sagesse suprême Est un enseignement Qui toujours en finale clame la vérité même.)

Le “finale” de la Sixième Symphonie de Bruckner est aussi original que le reste de l’œuvre, mais sa complexité le rend difficile à appréhender si on ne l’écoute qu’une seule fois. Cette constatation contribue sans doute à expliquer pourquoi la Sixième Symphonie resta longtemps impopulaire. Comme dans la plupart des finales de Bruckner, il y a un développement long et captivant sur une harmonie de dominante – mais cette fois ce n’est pas la bonne dominante, tendant non vers la majeur, mais vers fa majeur, la tonalité de l’*Adagio* sombrement introspectif. Un passage obscur en fa mineur suit aux cordes, annoté *ppp*. Puis le troisième thème du finale fait une apparition flamboyante, joué par tout l’orchestre, *fortissimo*, en un la majeur assuré, comme si Bruckner avait décidé de rétablir

la tonalité principale par la force plutôt que par l’argumentation. Sa tentative échoue et un nuage sombre vient brièvement cacher le soleil. Mais de nouveau Bruckner répète le troisième thème, en la majeur encore, et cette fois – comme en réponse à sa tentative – le thème principal du premier mouvement réapparaît, *fff sempre*, maintenant purgé de toute ambiguïté modale antérieure. Aussi triomphante qu’elle soit, à l’image des autres finales de Bruckner, celle-ci n’est pas pour autant sans équivoque. Ce n’est pas néanmoins un indice d’échec, mais plutôt un rappel du fait qu’il y a des moments où la foi et la lumière peuvent s’imposer en dépit du doute et de l’obscurité qui règnent. Et de manière significative, c’est dans les œuvres majeures qui suivent, la Septième Symphonie (1881 – 1883) et le *Te Deum* pour orchestre et chœur (1881 – 1884), que Bruckner nous offre, en majeur, la musique la plus positive et dépourvue de toute ambiguïté qu’il ait jamais écrite.

© 2021 Stephen Johnson

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs



BBC Philharmonic, with its former Chief Conductor Juanjo Mena, at MediaCityUK

Also available



CHAN 10871

Pierné
Orchestral Works, Volume 2



Also available



CHAN 10897

Albéniz
Orchestral Works



Also available



CHAN 10949

Ginastera
Orchestral Works, Volume 3



Also available



CHAN 20032

Falla
La Vida Breve



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 48 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 48 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 48 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 24 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Mike George

Sound engineer Stephen Rinker

Assistant engineers Phil Booth (10 July 2012) and Mike Smith (11 July 2012)

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue MediaCityUK, Salford, Manchester; 10 and 11 July 2012

Front cover *Morning Exercise in Hofreitschule, Josephsplatz, Vienna* (1890) by Julius von Blaas (1845 – 1923), now in Kunsthistorisches Museum, Vienna © Bridgeman Images

Back cover Photograph of Juanjo Mena © Michal Novak

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Bärenreiter Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien

© 2021 Chandos Records Ltd

© 2021 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20221

ANTON BRUCKNER

(1824–1896)

1-4 SYMPHONY NO. 6, WAB 106 (1879–81)
in A major · in A-Dur · en la majeur
Edited by Leopold Nowak

TT 59:50

BBC PHILHARMONIC
LUCY GOULD LEADER
JUANJO MENA

BBC
RADIO



90–93FM

The BBC word mark and logo are
trade marks of the British Broadcasting
Corporation and used under licence.
BBC Logo © 2011

BRUCKNER: SYMPHONY NO. 6 – BBC Philharmonic / Mena

CHANDOS
CHAN 20221

BRUCKNER: SYMPHONY NO. 6 – BBC Philharmonic / Mena

CHANDOS
CHAN 20221