

LA DISCOTHÈQUE IDÉALE DE D/APASON ► VOL.XI

Bruckner

symphonies et messes



« Un gothique mystique égaré en plein XIX^e siècle »

par Jean-Claude Hulot

La célèbre image de Furtwängler évoquant Bruckner faisait écho aux mots de Liszt : « ménestrel de Dieu ». Formules splendides, et aussi réductrices que l'étiquette de « pater seraphicus » collée à César Franck. Certes les deux contemporains (que de nombreux traits rapprochent, à commencer par leur formation d'organiste) ont toujours placé leur œuvre sous le signe du catholicisme le plus fervent, mais leur apport à la musique romantique ne saurait s'y réduire.

Sur les cent vingt-quatre numéros d'opus qui forment son catalogue, une vingtaine tout au plus ont assuré à Bruckner l'immortalité. Il naît le 4 septembre 1824 dans le petit village autrichien d'Ansfelden, près de Linz. Son père meurt alors que le jeune Anton n'a que treize ans. Aîné d'une famille de onze enfants, le garçon est confié aux bénédictins de l'abbaye de Saint-Florian (« Bruckner, ce pauvre fou que les soutanes de Saint-Florian ont sur la conscience », persiflera Brahms). Les premières années de sa vie d'adulte, il les passe comme modeste instituteur de village. Nommé en 1845 titulaire de l'orgue de l'abbaye, il compose pour l'office. Parallèlement, cet éternel assoiffé de reconnaissance poursuit des études musicales auprès de divers professeurs dont Simon Sechter, de qui Schubert avait lui aussi pris des leçons, peu avant sa mort. L'existence morne et provinciale de Bruckner bascule lorsqu'à la suite d'une grave dépression nerveuse, il abandonne l'enseignement pour la composition : à quarante-deux ans, il se lance dans l'édification du cycle symphonique qui fera sa gloire.

Appelé à Vienne, il devient professeur de théorie, d'orgue et de contrepoint au conservatoire en 1868. C'est le début à la fois de la notoriété et des malentendus qui vont jalonner son parcours créateur. « Au début, ses procédés semblaient si étranges et inédits qu'ils passaient pour la preuve d'une totale incompétence » (Nicholas Cook). Raillé par la bonne société viennoise pour son inélégance vestimentaire, ses manières rustiques et son accent paysan, il va se trouver au cœur de la querelle qui oppose les partisans de Brahms et ceux de Wagner. Pour avoir admiré les opéras du maître de Bayreuth et lui avoir dédié sa *Symphonie n° 3*, Bruckner devient la tête de turc des conservateurs menés par le redoutable Eduard Hanslick, dont la plume acérée et le talent de polémiste vont s'acharner méchamment sur lui.

Certaines racines de son art sont assez transparentes sous la plume du musicologue Nicholas Temperley : « Certains ont rangé Bruckner parmi les conservateurs, d'autres parmi les radicaux. En vérité, il n'était ni l'un ni l'autre, ou alors une fusion des deux. Bien que

wagnérienne dans son orchestration et dans l'ampleur de ses immenses périodes d'expansion ou d'apaisement progressif, sa musique se nourrit d'autres styles. Bruckner a pris la *Symphonie n° 9* de Beethoven comme point de départ : il s'est véritablement emparé de l'introduction du premier mouvement, débutant mystérieusement et s'affirmant peu à peu dans des fragments du premier thème, jusqu'à l'exposé entier et gigantesque de ce thème. Et de la même façon, la coda du premier mouvement fut pour lui une source d'inspiration déterminante. Le *Scherzo* et l'*Adagio* de la 9^e, avec leur alternance de mélodies, sont aussi des modèles pour les vastes mouvements centraux des symphonies de Bruckner. Et l'idée d'un finale culminant sur un grand hymne est un trait commun à presque toutes les symphonies de Bruckner.

Elles suivent délibérément le même schéma : chacune s'élabore en quelque sorte sur les réussites des précédentes. Son style mélodique et harmonique, qui a peu évolué, doit autant à Schubert qu'à Wagner. Sa technique de développement-transformation des thèmes, apprise de Beethoven, Liszt et Wagner, est insurpassée. »

Racines essentielles et évidentes, mais desquelles il sait aussi se libérer : « Il a créé un organisme symphonique d'un type nouveau et monumental, qui a renoncé à la tension, à la continuité dynamique de Beethoven, et à la continuité fluide de Wagner, afin d'exprimer quelque chose de totalement différent de ces deux compositeurs, quelque chose d'élémentaire et métaphysique » (Nicholas Cook).

Mais revenons à la biographie de ce célibataire endurci, confit en dévotion, qui n'a jamais connu de femme. L'ambition de projet symphonique s'accommode d'un quotidien modeste, entouré de l'admiration de son cercle d'élèves. Certains deviendront de grands compositeurs comme Mahler, Wolf ou Franz Schmidt, et lui rendront hommage. D'autres, chefs d'orchestre renommés comme Nikisch, ne cesseront d'œuvrer pour faire connaître ses symphonies. Mais cette forte présence des élèves n'a pas eu que des bons côtés : les frères Schalk ou Ferdinand Löwe, animés d'un zèle missionnaire bien maladroit, réorchestreront voire réécriront ses symphonies pour les rendre plus « wagnériennes », créant un malentendu qui perdurera des décennies après sa mort (cf. p. 5).

Si le compositeur est d'abord rejeté, au point qu'il n'entendra jamais plusieurs de ses symphonies, l'organiste devient célèbre à travers l'Europe ; une invitation à jouer à Nancy puis Paris en 1869 lui permet d'impressionner ses collègues français Franck, Saint-Saëns ou Gounod, un voyage à Londres en 1871 achève de diffuser son nom au-delà de Vienne. La gloire arrive tardivement : la création de la *Symphonie n° 7*, sous la baguette enthousiaste de Nikisch, lui vaut en 1884 la consécration si longtemps espérée. Celle de la 8^e est « un

triomphe plus beau qu'aucun général romain n'a jamais osé en rêver », selon Wolf. Nous sommes en 1892, il est bien tard. Bruckner, dont l'hygiène de vie, notamment alimentaire, n'est guère recommandable, est un homme fatigué, qui lance ses dernières forces dans l'achèvement de sa *Symphonie n° 9*. Dédicée à Dieu, l'œuvre restera inachevée : il n'a jamais pu terminer le finale. Il meurt en laissant quelques pages essentielles de musique sacrée (trois grandes messes écrites avant de venir à Vienne, le *Te Deum*), un quintette à cordes (seule contribution significative à la musique de chambre), et surtout les symphonies. Quasi rien pour le piano ou l'orgue, aucun opéra malgré des rêves vite abandonnés.

La musicologie allemande opère dans les années 1930 un énorme travail de réhabilitation. En remettant à jour l'état des partitions originales, allégées des réorchestrations imposées par les disciples, elle soulignait la formidable singularité de cette musique novatrice. Bruckner suit un processus de composition qui n'appartient qu'à lui. Fait significatif, cet organiste salué par tous ses contemporains n'a presque rien laissé pour son instrument (il l'aimait pourtant au point d'obtenir que son tombeau soit placé dans la crypte, sous l'orgue de l'abbaye de Saint-Florian). Improvisateur de génie selon tous ceux qui l'ont entendu, il utilisait l'orgue comme un substitut de l'orchestre pour essayer les thèmes et les développements qu'il couchait ensuite sur le papier. L'importance dans son écriture des différents plans de cuivres doit autant à sa passion pour Wagner qu'à son expérience de l'orgue ; il procède par grands blocs et use volontiers du « plein jeu » symphonique. L'immense finale de la *Symphonie n° 5* est un véritable *Prélude, choral et fugue* pour orchestre.

Alors que tous les compositeurs ou presque tâtonnent et polissent la forme avant de passer à l'étape de l'orchestration, Bruckner écrit intégralement chaque mouvement de symphonie, orchestration comprise, avant parfois de tout reprendre et de tout réécrire, comme lorsqu'il improvisait plusieurs fois de façon différente sur les mêmes thèmes, mais par écrit. D'où cette multiplicité, parfois, de versions successives d'une même symphonie, dans lesquelles musicologues et chefs d'orchestre se perdent allègrement (quatre rédactions authentiques de certains mouvements de la 3^e par exemple).

Au-delà de ces singularités, la musique de Bruckner nous touche avant tout par ce qu'elle expose de l'âme du compositeur : un lyrisme et une tendresse dans le droit fil du dernier Schubert, auquel il doit tant, un héroïsme et une aspiration à la grandeur dignes de Wagner ou de Liszt, une ferveur mystique enfin qui ne peut qu'émouvoir l'auditeur, croyant ou non. Longtemps cantonnée aux pays germaniques, cette musique n'a jamais chez eux quitté le répertoire ; dès la saison 1919-1920, Nikisch programmat les neuf symphonies pour célébrer ses vingt-cinq ans à la tête du Gewandhaus, et les chefs de la génération suivante ont participé à la révélation des partitions originales dans les années 1930 et

1940. On les retrouvera tous : Furtwängler en premier bien sûr, lui dont les compositions s'inscrivent ouvertement dans la descendance de celles de Bruckner, mais aussi les deux frères Jochum, Böhm, l'immense et oublié Volkmar Andreae, et d'autres avec lesquels vous ferez connaissance dans ce coffret qui vous apportera son lot de découvertes (ou redécouvertes) et vous donnera l'envie de confronter aux gravures d'aujourd'hui, venues désormais d'autres horizons esthétiques que l'Autriche et l'Allemagne, ces témoignages que l'Histoire relie en ligne directe au Maître de Saint-Florian.

Le lancinant problème des révisions

Créateur conscient de la valeur de son œuvre et torturé par le perfectionnisme, au point de réécrire quatre ou cinq versions différentes de certains mouvements, Bruckner était aussi un professeur entouré d'une coterie d'élèves aux sentiments ambivalents. Eperdus d'admiration certes mais soucieux d'« améliorer » la rédaction d'œuvres qu'ils jugeaient maladroites et trop peu wagnériennes, ces disciples, dont plusieurs (les frères Schalk, Ferdinand Löwe en particulier) étaient des chefs de grande valeur, n'ont pas hésité à retoucher parfois lourdement les symphonies avant leur publication.

Dans certains cas, ces modifications portent essentiellement sur la dynamique ou sur quelques coupures (seul contre-exemple, la révision par Cyrill Hynais de la *Symphonie n° 6*, que dirige F. Charles Adler dans notre coffret, est plus longue que la partition originale car elle ajoute des reprises au scherzo). Dans la 8^e, le compositeur Max von Oberleithner modifiait et alourdissait sensiblement l'orchestration ; on peut entendre le résultat dans les gravures de Knappertsbusch, resté avec entêtement fidèle à ces versions modifiées jusqu'à son dernier souffle.

Les trois symphonies qui ont le plus souffert de ces interventions sont les 4^e, 5^e et 9^e. Dans la « *Romantique* » revue par Löwe, les retouches portent sur une large coupure dans le finale, de nombreuses réorchestrations (ajout de cymbales, effet de timbales, changement de contre-chant de la flûte aux cordes) et, plus frappant encore, la composition d'une transition entre le scherzo et son trio, qui accentue la parenté de ce mouvement avec le prélude du deuxième acte de *Tristan*. Outre Knappertsbusch à nouveau, Furtwängler est demeuré fidèle à cette rédaction. Quant à Mahler (qui avait également retouché les symphonies de Schumann), il avait concocté sa propre version, jadis enregistrée par Guennadi Rojdestvenski.

Dans la 5^e, Josef Schalk nous désole ! Non seulement il élague dans les troisième et quatrième mouvements, mais il ajoute dans la coda un ensemble de cuivres et percussions de douze musiciens (« les douze apôtres ») destiné à être placé à la tribune de l'orgue pour des exécutions

tions dans les églises, et leur confie une péroration de son cru. Les curieux iront écouter « Kna » à Vienne ou Munich pour apprécier cette curiosité (j'allais écrire cette horreur...). Quelques témoignages sur des exécutions données, au début du siècle dernier, par un certain Hans Westarp, qui faisait jouer l'orchestre derrière un rideau pour ne pas distraire l'attention des auditeurs, font frémir quant aux outrages imposés à cette symphonie pourtant magistrale. Bruckner lui-même n'a jamais entendu sa partition, créée deux ans avant sa mort dans la version Schalk, alors qu'il était déjà trop fatigué pour aller l'entendre. C'est Siegmund von Hausegger qui créera, en 1935, l'œuvre telle que le compositeur l'avait écrite.

L'ultime 9^e, quant à elle, aura souffert plus gravement encore des modifications opérées par Ferdinand Löwe, portant sur l'orchestration mais aussi sur l'harmonie d'une page jugée trop dissonante dans le scherzo et le formidable climax de l'*Adagio*. Il faudra à nouveau l'action du grand chef et compositeur Siegmund von Hausegger, dirigeant lors d'un même concert munichois de 1932 cette révision puis la version originale, pour rejeter (presque) définitivement cet apocryphe que, pourtant, des chefs comme Adler ou Knappertsbusch dirigeront encore après la Seconde Guerre mondiale.

De 1932 à 1944, une première édition critique des symphonies parut sous l'autorité de Robert Haas (1886-1960) qui avait comme objectif de publier la « meilleure » version possible des textes. Ce choix l'a notamment conduit à réintroduire, dans la mouture définitive de la 8^e, des passages de la première rédaction, que Bruckner avait pourtant supprimés. Après la guerre, certains matériels de cette édition critique ayant disparu et Robert Haas ayant été écarté pour ses sympathies nazies, une entreprise semblable fut lancée sous l'autorité de Leopold Nowak (1904-1991), successeur de Haas en 1947 comme directeur de la collection musicale de la bibliothèque de Vienne (jusqu'en 1969). Nowak prit le parti de publier toutes les versions successives des symphonies, sans chercher à réaliser les synthèses que prônait son prédécesseur. Malgré cette différence de méthode, les divergences ne sont saillantes que pour la *Symphonie n° 8*, l'édition Haas ayant gardé des défenseurs prestigieux parmi les chefs d'hier (Karajan, Tintner, Wand) et d'aujourd'hui (Barenboim, Haitink). Pour les autres, les différences sont secondaires.

La musicologie suivant, comme l'Histoire, un mouvement de balancier, un universitaire américain, Benjamin Korstvedt, a tenté de réhabiliter les versions révisées en soulignant que le retour aux manuscrits de Bruckner avait été mené dans les années 1930 pour des raisons idéologiques, certains de ses élèves étant juifs. A cette exception près, on ne peut que se réjouir d'entendre aujourd'hui à nouveau les symphonies telles que Bruckner les a écrites, et non telles que des disciples au zèle suspect (et pas toujours insensibles à l'aspect financier d'une opération qui leur assurait des droits d'auteur) ont tenté de les imposer.

**Symphonie n° 1 en ut mineur
(version 1877, ed. Haas 1935)**

1. Allegro molto moderato
2. Adagio
3. Scherzo (Schnell)
4. Finale (Bewegt, feurig)

RIAS-Sinfonieorchester, Georg Ludwig Jochum. 1956

Le choix de Jean-Claude Hulot, cf. p. 18

Messe n° 1 en ré mineur (début)

5. Kyrie (Alla breve)
6. Gloria (Allegro)
7. Credo (Moderato)

*Patricia Brinton (soprano), Sonja Dracksler (alto),
William Balankenship (ténor), Frederick Gutrie (basse),
Rundfunkchor Wien, Wiener Symphoniker,
F. Charles Adler. ca. 1956*

Messe n° 1 en ré mineur (fin)

1. Sanctus (Maestoso)
2. Benedictus (Moderato)
3. Agnus Dei (Andante quasi Allegretto)

*Patricia Brinton (soprano), Sonja Dracksler (alto),
William Balankenship (ténor), Frederick Gutrie (basse),
Rundfunkchor Wien, Wiener Symphoniker,
F. Charles Adler. ca. 1956*

Messe n° 3 en fa mineur

4. Kyrie (Moderato)
5. Gloria (Allegro)
- 6 - 7. Credo (Allegro)
8. Sanctus (Moderato)
9. Benedictus (Allegro moderato)
10. Agnus Dei (Andante)

*Maria Stader (soprano), Claudia Hellmann (alto),
Ernst Haefliger (ténor), Kim Borg (basse),
Chor und Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks,
Eugen Jochum. 1962*

**Symphonie n° 2 en ut mineur
(version 1877, éd. Haas 1938)**

1. Ziemlich schnell
2. Adagio (Feierlich, etwas bewegt)
3. Scherzo (Schnell)
4. Finale (Mehr schnell)

*Berliner Rundfunk-Sinfonie-Orchester,
Franz Konwitschny. 1951*

Le choix de Jean-Claude Hulot, cf. p. 19

5. Ouverture en sol mineur WAB 98

*Wiener Symphoniker,
F. Charles Adler. ca. 1952*

Le choix de Jean-Claude Hulot, cf. p. 18

CD IV

- 1. Locus iste WAB 23**
- 2. Afferentur regi WAB 1**
- 3. Ave Maria WAB 6**
- 4. Pange lingua WAB 33**

*SWR Vokalensemble Stuttgart,
Marcus Creed. 2007**

* Avec l'aimable autorisation des éditions Hänssler

**Symphonie n° 3 en ré mineur
(version 1888-1889, éd. Raettig 1890)**

- 5. Mässig bewegt, mehr langsam, Misterioso**
- 6. Adagio (Etwas bewegt), quasi Andante**
- 7. Scherzo (Ziemlich schnell)**
- 8. Finale (Allegro)**

*Gewandhausorchester Leipzig,
Kurt Sanderling. 1963*

Le choix de Patrick Szersnovicz, cf. p. 20

Symphonie n° 4 en mi bémol majeur « Romantique »
(version 1881, éd. Haas 1936)

1. Bewegt, nicht zu schnell
2. Andante quasi Allegretto
3. Scherzo (Bewegt)
4. Finale (Bewegt, doch nicht zu schnell)

Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig,
Hermann Abendroth. 1949

Le choix de Rémy Louis, cf. p. 21

Symphonie n° 4 en mi bémol majeur « Romantique »
(version 1888, éd. Gutmann 1889)

5. Scherzo

Wiener Philharmoniker,
Clemens Krauss. 1929

Le choix de Rémy Louis, cf. p. 23

CD VI

**Symphonie n° 5 en si bémol majeur
(version 1878, éd. Haas 1935)**

1. Adagio – Allegro
2. Adagio (Sehr langsam)
3. Scherzo (Molto vivace)
4. Finale (Adagio – Allegro moderato)

*Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig,
Hermann Abendroth. 1949*

Le choix de Hugues Mousseau, cf. p. 23

CD VII

**Symphonie n° 5 en si bémol majeur
(version 1878, éd. Nowak 1951)**

1. Adagio – Allegro
2. Adagio (Sehr langsam)
3. Scherzo (Molto vivace)
4. Finale (Adagio – Allegro moderato)

*Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks,
Eugen Jochum. 1958*

Le choix de Christophe Huss, cf. p. 24

CD VIII

Messe n° 2 en mi mineur

1. Kyrie (Ruhig sostenuto)
2. Gloria (Allegro)
3. Credo (Allegro)
4. Sanctus (Andante)
5. Benedictus (Moderato)
6. Agnus Dei (Andante)

*SWR Vokalensemble Stuttgart,
Membres de l'Orchestre symphonique de la SWR de Stuttgart,
Marcus Creed. 2007**

* Avec l'aimable autorisation des éditions Hänssler

Quintette à cordes en fa majeur

7. Gemässigt
8. Scherzo (Schnell) – Trio (Langsamer)
9. Adagio
10. Finale (Lebhaft bewegt)

Quatuor Amadeus, Cecil Aronowitz (alto). 1953

Le choix de Georges Zeisel, cf. p. 25

CD IX

Symphonie n° 6 en la majeur (révision Hynais, éd. Doblinger 1899)

1. Maestoso
2. Adagio (Sehr feierlich)
3. Scherzo (Ruhig bewegt) – Trio (etwas gemessen)
4. Finale (Bewegt, doch nicht zu schnell)

Wiener Symphoniker, F. Charles Adler. 1952

Le choix de Georges Zeisel, cf. p. 26

Symphonie n° 6 en la majeur (version 1881, éd. Haas 1935)

5. Adagio (Sehr feierlich)

Berliner Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler. 1943

Le choix de Georges Zeisel, cf. p. 27

CD X

Symphonie n° 7 en mi majeur (version 1885, éd. Gutmann 1885)

1. Allegro moderato
2. Adagio (Sehr feierlich und sehr langsam)
3. Scherzo (Sehr schnell)
4. Finale (Bewegt, doch nicht schnell)

Berliner Philharmoniker, Eugen Jochum. 1952

Le choix de Christophe Huss, cf. p. 29

CD XI

Symphonie n° 7 en mi majeur (version 1885, éd. Gutmann 1885)

1. Allegro moderato
2. Adagio (Sehr feierlich und sehr langsam)
3. Scherzo (Sehr schnell)
4. Finale (Bewegt, doch nicht schnell)

Wiener Philharmoniker, Karl Böhm. 1943

Le choix de Rémy Louis, cf. p. 27

5. Os justi WAB 30
6. Virga Jesse WAB 52
7. Christus factus est WAB 11

*SWR Vokalensemble Stuttgart, Marcus Creed. 2007**

* Avec l'aimable autorisation des éditions Hänssler.

CD XII

Symphonie n° 8 en do mineur (version Furtwängler d'après Haas)

1. Allegro moderato
2. Scherzo (Allegro moderato)– Trio (Langsam)
3. Adagio (Feierlich langsam, doch nicht schleppend)
4. Finale (Feierlich, nicht schnell)

Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler. 1944

Le choix de Hugues Mousseau, cf. p. 30

**Symphonie n° 9 en ré mineur
(version 1894, éd. Orel 1932)**

1. Feierlich, misterioso
2. Scherzo (Bewegt, lebhaft) – Trio (Schnell)
3. Adagio (Langsam, feierlich)

*Berliner Philharmoniker,
Wilhelm Furtwängler. 1944*

Le choix de Jean-Claude Hulot, cf. p. 31

Te Deum en ut majeur

4. Te Deum laudamus (Allegro, Feierlich mit Kraft)
 5. Te ergo quaesumus (Moderato)
 6. Aeterna fac (Allegro, Feierlich, mit Kraft)
 7. Salvum fac populum tuum (Moderato – Allegro)
 8. In te, Domine, speravi
- (Mässig bewegt – Im gleichen gemässigten Tempo – Alla breve)

*Leontyne Price (soprano), Hildegard Rössel-Majdan (contralto),
Fritz Wunderlich (ténor), Walter Berry (basse),
Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde Wien,
Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan. 1960*

Le choix de Jean-Claude Hulot, cf. p. 33

**Symphonie n° 9 en ré mineur
(version 1894, éd. Nowak 1951)**

1. Feierlich, misterioso
2. Scherzo (Bewegt, lebhaft) – Trio (Schnell)
3. Adagio (Langsam, feierlich)

*Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam,
Eduard Van Beinum. 1956*

Le choix de Patrick Szersnovicz, cf. p. 32

Te Deum en ut majeur

4. Te Deum laudamus (Allegro, Feierlich mit Kraft)
 5. Te ergo quaesumus (Moderato)
 6. Aeterna fac (Allegro)
 7. Salvum fac populum tuum (Moderato – Allegro)
 8. In te, Domine, speravi
- (Mässig bewegt – Im gleichen gemässigten Tempo – Alla breve)

*Emmy Loose (soprano), Hildegard Rössel-Majdan (contralto),
Anton Dermota (ténor), Gottlob Frick (basse),
Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde Wien,
Wiener Symphoniker, Volkmar Andreae. 1953*

Le choix de Jean-Claude Hulot, cf. p. 33

Le choix de Jean-Claude Hulot

En 1863, Bruckner presque quadragénaire est encore étudiant en composition auprès d'Otto Kitzler, chef du théâtre de Linz. C'est pour lui qu'il écrit, comme devoir d'études, l'*Ouverture en sol mineur*, une pièce unique dans son catalogue, puisque jamais il ne reviendra à cette forme, pas plus qu'il ne s'intéressera au poème symphonique. Encore sous l'influence de Schubert, sensible dans l'*Allegro*, la partition présente déjà certains traits de caractère typiquement brucknériens, comme le saut d'octave descendant qui l'ouvre, les grands unissons ou encore l'importance de la coda.

C'est ce qui explique sans doute une discographie relativement abondante, qui commence dès 1937 sous la baguette de Henry Wood (eh oui, le fondateur des « Proms »). Plus proches de nous comme du reste de l'œuvre de Bruckner, plusieurs grands chefs ont à l'ère du microsillon gravé cette Ouverture : Willem Van Otterloo avec La Résidence de La Haye, **F. Charles Adler** avec l'Orchestre symphonique et Vienne et Lovro von Maticic au pupitre du Philharmonia. Dilemme cornélien car les deux derniers, surtout, étaient d'immenses brucknériens, mais nous avons retenu *in fine* Adler pour le parfum inimitablement viennois qui se dégage de son enregistrement. Le style de direction, qui fait naturellement le pont entre les échos schubertiens et les prémonitions brucknériennes, justifie l'hommage rendu à un musicien considérable et trop oublié – malgré d'extraordinaires témoignages mahlériens.

Le choix de Jean-Claude Hulot

La symphonie créée à Linz en 1868 n'est pas une page de jeunesse mais une partition pensée, réfléchie, construite avec science et maîtrise. Bruckner a quarante-deux ans lorsqu'il y met un point final – trois ans après une autre symphonie, devoir d'études réalisé sous la gouverne d'Otto Kitzler. Parvenu à un âge que Mozart, Schubert, Mendelssohn ou Chopin n'ont pas atteint, il n'a encore composé que de la musique sacrée.

La *Symphonie n° 1* pose les bases du style qui s'épanouira dans les suivantes, comme la férocité du scherzo qui se retrouvera dans la 3^e, la 5^e, la 6^e et même la 9^e. Et c'est aussi l'*Adagio* de cette ultime symphonie qu'annoncent les ambiguïtés harmoniques de la 1^{re}. Une œuvre à ne pas négliger dans le cycle, même si son bouillonnement d'idées paraît souvent peu canalisé – Bruckner s'essaie à certaines singularités qu'il délaissera, comme le rythme de marche

qui ouvre le premier mouvement. Les reproches des instrumentistes jugeant la partition épuisante le conduiront ensuite à ménager systématiquement ces grandes pauses caractéristiques dans tous les mouvements ultérieurs. Mais l'œuvre demeurerait si chère à son cœur qu'il la réécrira en 1891 pour une exécution sous la baguette de Hans Richter à l'occasion de sa nomination comme docteur *honoris causa* de l'université de Vienne.

La version de Linz est généralement considérée comme stylistiquement plus homogène que la mouture tardive de Vienne, mais les chefs choisissent à part assez égales entre les deux. Volkmar Andreae, le pionnier, n'avait pas tranché ; il enregistra la version de Vienne en 1951, celle de Linz en 1953. Magnifiques lectures certes desservies par une prise de son médiocre (surtout pour le disque de 1951) et des orchestres viennois dont le style inimitable s'accompagne d'imprécisions nombreuses. Le même reproche peut être opposé à la gravure contemporaine de Charles Adler, optant pour la version de Vienne.

Mais en 1956, la vraie référence paraissait sous la baguette de **Georg Ludwig Jochum** (1909-1970), frère du grand Eugen Jochum (1902-1987), qui a laissé quelques témoignages inoubliables d'un art de la direction brucknérienne digne de son célèbre aîné. Digne mais autre, Georg Ludwig imposant plus de dynamisme et de violence que de mysticisme. L'orchestre était celui « de » Ferenc Fricsay, le RIAS de Berlin dans ses plus grandes années. Formation peut-être moins charmeuse que les Wiener Symphoniker d'Andreae, mais nettement plus fiable et précise. Il faudra attendre une dizaine d'années pour qu'Eugen Jochum, avec les Berliner Philharmoniker, réédite ce coup de maître et offre une autre gravure majeure à « la petite effrontée », comme la surnommait le compositeur.

CD III

Symphonie n° 2 en ut mineur

Le choix de Jean-Claude Hulot

Mal aimée du cycle symphonique brucknérien (un grand chef comme Christoph von Dohnanyi avouait son refus de la mettre à son répertoire), la *Symphonie n° 2* est à nos yeux une partition essentielle. Après le succès relatif mais provincial de la *1^{re}*, Bruckner devenu viennois affirme son style. Soucieux de répondre aux critiques des musiciens épuisés par la tension permanente de la symphonie précédente, il introduit dans la nouvelle ces cé-sures entre les grandes périodes thématiques qui marqueront désormais sa manière et rendront sa patte reconnaissable entre toutes. Il change aussi d'échelle, puisqu'aux 45' de la *1^{re}* succèdent les 65' de la *2^e*.

Dans la version originale de 1872 (publiée en 2005 par W. Carragan), l'innovation est encore plus frappante puisqu'il positionne le scherzo avant l'*Adagio* ; il reviendra à l'ordre usuel dans sa révision de 1877, publiée dès 1938 par Robert Haas. Au lendemain de la guerre, l'œuvre bénéficie de gravures de qualité. Celle de Georg Ludwig Jochum avec l'Orchestre Bruckner de Linz, en 1944, est restée célèbre sinon légendaire mais elle pâtit d'une qualité technique médiocre (et les accords finaux sont tronqués). Celle d'Andrae souffre des coupures d'usage, qui déséquilibrent les répétitions voulues par Bruckner des crescendos successifs des mouvements extrêmes. Rosbaud est bien sec. Aussi la révélation vient d'un grand chef aujourd'hui oublié, **Franz Konwitschny** (1901-1962), qui laissera avec le Gewandhaus de Leipzig des versions impérissables des *Symphonies* n° 5 et 7. En 1951, avec l'Orchestre symphonique de Berlin-Est, il signe la première gravure réellement convaincante de cette symphonie de la Haute-Autriche, selon la belle expression du biographe de Bruckner, August Göllerich.

Pour réussir l'interprétation de cette partition, il faut savoir prendre son temps, laisser les grandes phrases se développer avec ampleur (le thème initial s'étend sur vingt-cinq mesures, plus encore que celui de la 7^e), phraser l'*Adagio* avec ferveur, donner au scherzo son inimitable saveur populaire (avec ce trio délicieux dont Mahler se souviendra dans sa *Symphonie* n° 5) et habiter les redondances des codas des premier et dernier mouvements, avec leurs crescendos successifs brisés par des réminiscences du thème initial. Peu de chefs, même brucknériens illustres, retrouveront le souffle de cette lecture qui s'écoule comme le Danube, lent et paisible.

CD IV

Symphonie n° 3 en ré mineur

Le choix de Patrick Szersnovicz

Œuvre de transition, devenue malgré elle l'emblème du « wagnérisme » de Bruckner, la *Symphonie* n° 3 est un fascinant tissu de paradoxes. Elle soulève de vastes questions d'architecture que le compositeur ne sut résoudre dans aucun de ses remaniements, mais elle se singularise par l'énorme richesse de ses contrastes, l'opposition, plus tranchée qu'ailleurs, entre chacun de ses mouvements, le caractère violent et dynamique de ses thèmes, surtout en comparaison avec les deux symphonies précédentes. Malgré, ou à cause de cela, c'est peut-être l'œuvre de Bruckner dans laquelle le néophyte trouvera le plus facilement ses marques.

Je me suis d'abord trouvé devant une situation quasi inextricable, étant donné l'inégale répartition discographique des trois versions, dont le choix reste primordial. Celle, primi-

tive, de 1873 : aucune version disponible dans le cadre de notre Discothèque idéale, mais son caractère composite, éparpillé et ses redondantes citations de Wagner la rendent à mon avis rédhibitoire, d'autant que les différences d'orchestration et de carrure jouent en faveur des versions remaniées ; celle de 1877, éditée d'abord par Oeser, de loin préférable car la plus équilibrée : aucune version non plus, les excellentes gravures de Haitink/Vienne et de Sinopoli/Dresde excédant nos limites chronologiques. Enfin la version de 1889, la plus souvent programmée et enregistrée, malgré ses maladroites et son finale écourté. Jochum/Radio bavaroise et Böhm/Vienne, admirables, étant eux aussi impossibles, l'issue est devenue claire : **Kurt Sanderling** (1912-2011) dirigeant en juin 1963 l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig.

Une vision dense et austère, authentiquement brucknérienne, étonnante de construction et d'intelligence. La force présente à l'état latent dans les mesures initiales est libérée tout au long du premier mouvement, livrée à elle-même de façon plus puissante que sous d'autres baguettes. Cette direction granitique tout autant qu'effervescente souligne à dessein la nouvelle dimension spatiale que Bruckner confère à l'harmonie, une capacité d'élargissement infinie. Sanderling est un des seuls à mettre en lumière les rares avantages de l'ultime révision de Bruckner, notamment lorsqu'il s'appuie sur le second thème du développement (un passage nettement mieux tourné que dans les versions antérieures). L'*Adagio*, à la sonorité d'ensemble à la fois rugueuse et allégée, se révèle d'une étrange noirceur et atteint le même niveau de tension que le précédent *Misterioso* : cela se discute, cela se défend ! L'impression demeure celle d'une puissance contenue, d'une violence intériorisée, à peine interrompue par la vivacité acide et vivement articulée du scherzo, avant qu'elle n'éclate dans un finale étourdissant de souffle et secoué de rugosités, où le second thème, en *fa* dièse majeur, qui juxtapose polka et choral, semble ici prémonitoire de Mahler.

CD V

Symphonie n° 4 en mi bémol majeur « Romantique »

Le choix de Rémy Louis

La « *Romantique* » apparaissait récemment parmi les œuvres que les phalanges symphoniques jouaient le plus. Avant les années 1960, ses enregistrements de studio étaient rares (Otto Klemperer, Paul Van Kempen, Willem Van Otterloo, Heinz Wallberg, Heinrich Hollreiser), mais le tableau est complété par un bon nombre d'enregistrements de radio ou de concert. D'Autriche en Allemagne, la triangulation nous a néanmoins emmenés à Prague (Franz Konwitschny) et Pittsburgh (William Steinberg, non publié de son vivant). La « *Romantique* » est l'une

des premières symphonies à avoir fait l'objet d'une édition critique, publiée en 1936 par Robert Haas pour la Société Bruckner à partir de la partition mise au net par le compositeur de sa rédaction de 1880 (l'*Urfassung* date de 1874). Les deux gravures pionnières qui ont vite suivi – Karl Böhm à Dresde (1936), puis Eugen Jochum à Hambourg (1939) – demeurent, au sens strict, des références.

Premier constat : aucun de ceux qui ont confié la « *Romantique* » aux micros n'est un brucknérien de hasard, ce qui explique le haut niveau des quelque vingt enregistrements écoutés. La qualité du son, celle des orchestres, sont des paramètres qui ont leur importance.

Deuxième constat : un clivage s'établit entre les dynamiques (Bruno Walter, Oswald Kabasta, Hermann Abendroth, Otto Klemperer, Eugen Jochum, William Steinberg... en suivant la chronologie des enregistrements) et les contemplatifs (Paul Van Kempen, Franz Konwitschny, Eduard Van Beinum, Willem Van Otterloo, Carl Schuricht... même remarque). Bien sûr, la ligne de partage n'est pas si stricte : le Suisse Volkmar Andreae pourrait faire figure d'habile synthèse, tous les « Van » hollandais se montrent presque plus germains que les Allemands. Mais elle place le chroniqueur devant un choix significatif. Après réflexion, il s'est porté sur une version dynamique. Pourquoi ? Parce que l'interprétation brucknérienne nous semble s'être abîmée dans trop de pathos. Les racines autrichiennes spécifiques de cette musique ont parfois été détournées vers un wagnérisme qui n'a pas épargné les Autrichiens eux-mêmes. L'Histoire a joué un rôle dans ce processus, mais laissons-la de côté.

Notre choix s'est finalement arrêté sur l'unique *♯* de Bruckner (édition Haas de 1936) laissée par **Hermann Abendroth** (1883-1956), qui certes n'est pas viennois. Le relief des trémolos de cordes, le solo mesuré du cor, l'assise rythmique, l'harmonie d'ensemble imposent très vite un ton. Également un allant, une intensité noire. Nous sommes ici en plein romantisme. En 1949, Abendroth obtient également un équilibre singulier entre vivacité et plénitude. Articulations, jointures, lignes de force et apogées : tout est aisément compréhensible, tant il dégage l'architecture en éclairant les oppositions entre horizontalité et verticalité, entre sections lentes (lyriques) et sections rapides (dynamiques). Le recours fréquent à un rubato parfaitement « naturel » accentue le dramatisme de la narration sans jamais l'engluer dans le pathos. Car une énergie intérieure vibrante innerve toute sa lecture. Les rapports de tempo entre le *Bewegt, nicht zu schnell* initial et le finale sont admirables. En élargissant le tempo, Eugen Jochum (1956) annonce, en revanche, la solennité de bien des visions ultérieures.

Enfin, cette approche si immédiate et persuasive révèle une intériorité, voire une religiosité, réellement envoûtante (le pas et le phrasé de l'*Andante* !). Si l'Orchestre de la Radio de Leipzig, dont Abendroth était alors *Chefdirigent*, n'est pas la plus grande phalange de la confrontation, il est ductile, sensible à la moindre inflexion de son impérieux mentor.

Apostille : Klemperer (1947, 1951, 1954) est le plus dru et radical, pressé même, Steinberg (1956) le plus inattendu et original, fantasque. L'hypersensibilité webéro-mahlérienne de Walter (1940) ne saurait être oubliée, mais lui vaudrait aujourd'hui bien des critiques. Négligé par beaucoup, Van Otterloo (1953) rayonne avec une plénitude admirable. Même dans les limites temporelles propres à ce coffret, vous n'en avez donc pas fini avec la 4^e...

CD V

Symphonie n° 4 (Scherzo)

Le choix de Rémy Louis

La gravure, en 1929, du seul *Scherzo* de la *Symphonie n° 4* par **Clemens Krauss** (1893-1954), documente l'interprétation viennoise de Bruckner dans l'entre-deux-guerres. La légèreté de touche a de quoi surprendre, rien ne traîne, même dans le Trio. Cela tient bien sûr au style propre de ce très grand chef, souvent vif et agile comme un danseur, mais pas uniquement – si Carlos Kleiber l'avait enregistré, il eût sans doute été proche de cela. En outre, Clemens Krauss fait entendre l'Orchestre philharmonique de Vienne dans son tout premier enregistrement brucknérien (et premier absolu de la 4^e, fût-il limité à cet extrait). Notons que, dans ces années, ce sont surtout les chefs ou invités réguliers des Wiener Symphoniker – sous ses diverses dénominations – qui avaient la fibre brucknérienne : après Ferdinand Löwe, et outre Krauss, Wilhelm Furtwängler, le Hollandais Dirk Fock, Leopold Reichwein, Oswald Kabasta, Anton Konrath, Hans Weisbach... C'est dans la transmission nuancée de cet esprit viennois que se situeront ensuite deux figures essentielles, F. Charles Adler et Volkmar Andreae. Comme Krauss, ils nous disent de Bruckner quelque chose de familier, à hauteur d'homme, qui demeure une clef importante de sa compréhension, encore aujourd'hui.

CD VI-VII

Symphonie n° 5 en si bémol majeur

Le choix de Hugues Mousseau

Bruckner y voyait son « chef-d'œuvre contrapuntique ». La *Symphonie n° 5* (1875-1878) est sans conteste la plus archaïsante, la plus « catholique » du cycle. Contemporaine des 1^{re} et 2^{es} de Brahms, elle fait figure de monolithe égaré dans son époque. Son gigantisme, ses emprunts aux formes les plus anciennes de la musique sacrée, son écriture directement inspirée des techniques de l'orgue, sa progression heurtée, qui suscita longtemps effroi et incompréhension, en font la plus périlleuse pour ses interprètes et la plus ardue pour ses auditeurs.

L'enregistrement retenu nous ramène au 27 mai 1949. Leipzig est encore à moitié détruite, la Saxe toujours occupée par l'Armée soviétique. **Hermann Abendroth** était un chef de la même génération et, surtout, de la même famille d'esprit que Wilhelm Furtwängler. Son style fébrile, convulsif, qui exaltait avec une éloquence sans égale le romantisme noir de Brahms et Schumann, n'était pas forcément le meilleur atout pour restituer l'intimidant hiératisme de cet « *Art de la fugue* » selon Bruckner. Il se trouve pourtant qu'Abendroth, galvanisant un Orchestre de la Radio de Leipzig qu'il était en train de refonder, après avoir été déchu, au sortir de la guerre, de ses fonctions de *Gewandhauskapellmeister*, subjugué par une rigueur et une assise jamais prises en défaut. Sa maîtrise du « temps brucknérien » laisse l'architecture se déployer dans sa cyclopéenne mesure, tandis que le soin apporté au détail nous vaut une plongée dans les recoins ultimes de l'infiniment petit.

Sa direction, d'un granitisme farouche mais aussi d'une liberté agogique dont on ne trouverait aucun équivalent aujourd'hui, fait de l'*Adagio* une poignante ode à la solitude, tandis que le finale, dont la progression par blocs successifs n'est jamais « cravachée », culmine en une coda survoltée poussant l'orchestre dans ses ultimes limites. Cette interprétation « datée » – au sens où peuvent l'être celles d'Alfred Cortot, du Quatuor Busch ou d'Emanuel Feuermann – apparaîtra sans doute, çà et là, trop dramatique, point suffisamment décantée. Ce serait oublier que Bruckner voyait également la 5^e comme sa « *Fantastique* ».

Il était difficile, dans l'Allemagne de l'immédiat après-guerre, d'appréhender cette œuvre, que le régime nazi avait instrumentalisée sans vergogne, avec le recul, l'équanimité dont feront preuve, des années plus tard, Eugen Jochum, Günter Wand ou Sergiu Celibidache. A cet égard, il existe entre la 5^e d'Abendroth et la 8^e viennoise de Furtwängler (*cf. infra*) une parenté esthétique aussi évidente qu'édifiante.

Le choix de Christophe Huss

Si « *Symphonie fantastique* », son « chef-d'œuvre contrapuntique », Anton Bruckner ne l'a jamais entendue. La *Symphonie* n° 5, qui l'a occupé de 1875 à 1878, a été créée en 1894 dans une version tronquée par Schalk. Lorsqu'Eugen Jochum réalise, en juin 1938, le premier enregistrement de la « vraie » 5^e, la partition éditée par Haas n'existe que depuis trois ans et a été jouée pour la première fois à Munich en 1935 sous la direction de Siegmund von Hausegger. Jochum sera lui-même homme de « premières », puisqu'il dirigera la création française de la *Symphonie* n° 5, à Paris, le 22 octobre... 1969 !

La filiation entre Hausegger et Jochum est directe : « Après que Siegmund von Hausegger m'eût inculqué à Munich certains principes fondamentaux de l'interprétation bruckné-

rienne, c'est la musique qui me pose le moins de problèmes. La capacité de réunir de longues et divergentes courbes formelles, une large respiration pour ses thèmes chantants et une vision éthiquement contemplative, loin de toute approche nerveuse et de toute détresse dramatisante, me semblent les conditions requises », écrit-il.

Contrairement à Knapperstbusch, accroché jusqu'à la fin de ses jours à la version Schalk de sa jeunesse, **Eugen Jochum** suivit les évolutions musicologiques et passa à l'édition Nowak après 1951, et donc dans cet enregistrement de 1958 avec l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, premier maillon de ce qui deviendra le plus fameux cycle brucknérien de l'histoire, pour Deutsche Grammophon. Cette 5^e de 1958, occultée par la captation de mai 1964 à Ottobereuren avec l'Orchestre du Concertgebouw (Phillips), mérite réhabilitation.

Quintessence de l'art brucknérien, symphonie à laquelle on revient inmanquablement lorsqu'on a tout digéré du compositeur, la 5^e a accompagné Eugen Jochum pendant cinq décennies jusqu'à son dernier concert à Amsterdam, en décembre 1986 (CD Tahra). D'une certaine manière, il y a « Jochum et les autres » et, parmi les autres, deux géants : Abendroth et Furtwängler, qui, en octobre 1942, semble mû par la rage et l'énergie du désespoir.

Le geste glorieux de Jochum en 1958 est donc placé, dans de coffret, en pendant de son antithèse par Abendroth. « Loin de toute détresse dramatisante », il troque l'emphase pour la concentration. Il a également le secret d'allier l'analytique et le sensible, avec un art complémentaire que l'on admire autant dans la *Symphonie n° 7* (cf. p. 29). L'intensité contemplative de ses Bruckner n'est pas un esthétisme : il ne s'arrête jamais pour « observer Bruckner », défaut de Karajan, par exemple. Il chante, il avance.

Le reste est alchimie... et petits arrangements, que l'on reproche à Stokowski et pas aux autres alors que le but est le même : faire « sonner la musique ». Jochum avoue qu'il n'hésitait pas à « reprendre un vieil exercice de Schalk en l'adaptant ». Mais que ses adaptations sont éloquentes !

CD VIII

Quintette à deux altos en fa majeur

Le choix de Georges Zeisel

Sa composition fut suggérée par Joseph Hellmesberger, primarius du quatuor éponyme et *Konzertmeister* de la Philharmonie de Vienne, qui renonça finalement à en assurer la première audition trouvant l'œuvre trop « moderne ». La partition fut créée le 17 novembre 1881 dans la Bösendorfer Saal à l'initiative de Franz Schalk. Parmi les nombreux enregistrements historiques de cette œuvre unique en son genre dans le catalogue de son auteur, deux

ensembles se distinguent : les Koeckert, rassemblant les premiers pupitres de l'orchestre de Bamberg, qui découvrirent puis créèrent le quatuor de Bruckner (œuvre d'étudiant composée en 1862), et surtout le **Quatuor Amadeus**. Ce dernier, viennois, entretenait une affinité certaine avec l'œuvre, puisqu'ils nous en ont laissé, toujours avec l'altiste Cecil Aronowitz, trois témoignages (1953, 1957, 1964). Nous avons opté ici pour le premier.

En concert avec leur altiste préféré, les Amadeus la programmaient volontiers entre un quintette de Mozart et un de Brahms, un voisinage entre les deux maîtres du genre qui ne nuisait nullement à cette très belle œuvre. Norbert Brainin, qui a quitté l'Autriche en 1938, quinze ans auparavant, a trente ans à l'époque de cet enregistrement réalisé par la RIAS de Berlin, le 23 novembre 1953. L'éloquence du violoniste a quelque chose d'unique, combinant une assurance stylistique et un engagement presque juvénile. Il se meut dans cette musique avec l'aisance d'une truite dans un flot danubien, révélant une part du caractère « brucknérien » spécifique à l'intimité du quintette : une sincérité et une innocence souvent absentes des symphonies, notamment dans le caractère faussement primesautier du scherzo.

CD IX

Symphonie n° 6 en la majeure

Le choix de Georges Zeisel

Bruckner surnommait sa « *Sechste* » (sixième) sa « *Keckste* » : la plus audacieuse. Composée entre 1879 et 1881, c'est celle qui a subi le moins de modifications de son vivant. L'unique version a connu trois éditions posthumes. Avec la 2^e, c'est aussi la moins populaire des neuf symphonies, et celle qui a été diffusée le plus tardivement par le disque. Ni Böhm, ni Schuricht, ni Knappertsbusch ne l'ont gravée voire même dirigée.

Retenir ici le fascinant concert de Furtwängler en 1943 était hélas impossible : le premier mouvement manque à l'appel. Cela étant, ce n'est pas un compromis, mais une véritable passion, qui nous fait présenter dans cette anthologie la version de **F. Charles Adler**, aux antipodes de Furtwängler. L'opposition des deux albums résume schématiquement deux écoles brucknériennes de direction :

- les conceptions « apolliniennes » de l'école viennoise, privilégiant l'aspect monumental « des cathédrales sonores » brucknériennes, des visions amples, statiques, attentives à l'harmonie et la polyphonie.
- les conceptions « dionysiennes » de la « vieille école romantique allemande », privilégiant l'aspect dynamique du discours, sensibles à l'articulation organique et la dramaturgie de l'œuvre.

Elève de Felix Mottl à Munich, Adler fut un assistant de Gustav Mahler, pour qui il prépara les chœurs lors de la première exécution de sa *Symphonie « des Mille »*, et dont il enregistra les 3^e et 6^e avec brio. Demeuré fidèle à son maître, il utilisa pour cette gravure de la *Symphonie n° 6* de Bruckner l'édition originale Doblinger 1899 révisée par Cyrill Hynais du vivant du compositeur, et publiée quelques semaines après la création de l'œuvre par Mahler, et donc antérieure aux modifications opérées par Ferdinand Löwe.

Sous sa baguette, la 6^e apparaît magnifiquement charpentée. Nulle précipitation au fil d'un discours soignant particulièrement la polyphonie, l'équilibre entre les cordes et les vents, où l'harmonie et les percussions sont bien intégrées dans le tissu sonore. La gradation des dynamiques et des tempos, la ponctuation et l'articulation des transitions donnent à cette superbe lecture son unité et sa cohérence.

CD IX

Symphonie n° 6 (Adagio)

Le choix de Georges Zeisel

La place nous manque pour glisser en bonus les trois mouvements du concert public donné par **Wilhelm Furtwängler** (1886-1954) et ses Berliner Philharmoniker le 16 novembre 1943, et capté par la RRG (la Radio du Reich). Mais le seul *Adagio* permet de comprendre en quoi c'est une archive brucknérienne fascinante. Un souffle extraordinaire anime le sostenuto des cordes. Un dialogue douloureux entre ces dernières et le hautbois solo se noue pour préluder à la profondeur du choral central. Enoncé avec la sobriété et le dépouillement d'une marche funèbre, celui-ci donne sa grandeur tragique et son unité à l'une des pages méditatives les plus inspirées de Bruckner. Le climat de douceur et de recueillement insufflé par le chef sera interrompu par un scherzo pris dans un tempo très vif, au rythme bondissant, appuyé par des cuivres et des timbales dont la violence accentue la sauvagerie du mouvement.

CD X-XI

Symphonie n° 7 en mi majeur

Le choix de Rémy Louis

La 7^e est la plus lyrique des symphonies de Bruckner, la plus accessible aussi, avec la « *Romantique* », pour qui découvrirait son univers. Elle est souvent celle à laquelle se risquent les chefs non étiquetés brucknériens – c'est la seule jamais dirigée par Arturo Toscanini.

Dans un parcours jalonné de déceptions et de frustrations, cette œuvre (dédiée à Louis II de Bavière) valut à Bruckner un succès immédiat dès sa création à Leipzig, le 3 décembre

1884. Le grand Arthur Nikisch dirigeait l'Orchestre du Gewandhaus. Ecrite de 1881 à 1883, elle a été légèrement révisée par le compositeur en 1885, sans générer d'affres éditoriales comme certaines autres symphonies : les œuvres heureuses n'ont pas d'histoire. Elle s'est aussi imposée rapidement au répertoire. Oskar Fried l'enregistrait à Berlin dès 1924 (en acoustique, ce qui représentait un défi considérable), suivi en 1928 par le jeune Jascha Horenstein, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin (en électrique).

Appartenant au cénacle des très grands interprètes de Bruckner du siècle dernier, **Karl Böhm** (1894-1981) inscrivait la 7^e au programme de son premier concert symphonique en tant que *Generalmusikdirektor* de plein exercice, à Darmstadt en 1927. Curieusement, sa discographie officielle en a témoigné très tardivement ; ce n'est qu'en septembre 1976, à plus de quatre-vingt-deux ans, qu'il l'enregistrait enfin la 7^e en studio pour DG, avec les Wiener Philharmoniker. Divers concerts publics ont paru depuis, en particulier de Vienne 1953 (Altus), Vienne 1976 (Andante), Munich 1977 (Audite) – il est plus ardu de dénicher d'autres concerts donnés à New York, Cologne, Berlin, Vienne encore.

Sa relation privilégiée à la *Symphonie n° 7* était néanmoins connue, depuis que le label américain Vox avait édité, au temps du LP, le document viennois que nous avons choisi. Il a été enregistré sur bande magnétique les 4 et 5 juin 1943 dans la grande salle du Musikverein de Vienne par la Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, sans public (*Magnetofonkonzert* n° 2542).

De la même manière qu'existent des Furtwängler ou des Walter « de guerre », il est peu de témoignages de Böhm plus imprégnés du contexte d'alors – n'oublions pas que Bruckner avait été célébré et instrumentalisé par le nazisme. Meurtrie par le désastre de ce temps de chaos et de pénitence, cette lecture offre une éloquence bouleversante. Mais cette imprégnation revêt ici le visage d'une immense, d'une inextinguible mélancolie. Ecoutez la façon dont s'éteint le deuxième mouvement, après le fameux climax (avec les cymbales, le triangle et le roulement de timbales que Robert Haas écartera ensuite dans son édition) : une douleur nue, insondable et sidérale, s'égène et nous parle (la flûte, les tubas wagnériens !). Elle confère à cette 7^e un sceau véritablement unique.

Non que Böhm élude l'urgence et le sentiment dramatique : l'élan de l'épisode tumultueux de l'*Allegro moderato*, différentes sections du scherzo et du finale ont une force protestataire réelle. Il n'oublie pas non plus la mention *Allegro* dans le premier mouvement, quand certains chefs, aujourd'hui, y élisent un tempo quasi identique à celui de l'*Adagio*. Mais la mélancolie l'emporte, qui nous vaut un *Adagio* littéralement suspendu (près de 28'). Jamais plus Böhm ne sera aussi retenu : le concert de Vienne 1953, qui offre une vision des plus schubertiennes, limite cet *Adagio* à moins de 25'. Böhm aura même tendance, porté par l'épure et l'essentialisation du grand âge, à élever sensiblement son tempo de base.

Mais il y a autre chose. Rien de la culture viennoise, dont il s'imprégnait dès ses années d'étude auprès d'Eusebius Mandyczewski, un intime de Brahms, n'était étranger à ce Styrien de Graz proche de la nature. Et ce qui subjuguait aussi dans la portée et le lyrisme extraordinaires du geste, c'est un art du phrasé d'avant-guerre, que l'on retrouverait dans les valse de Strauss de Clemens Krauss, les Mahler de Bruno Walter, la géniale « *Pastorale* » de Franz Schalk. C'est la palpitation vitale du souffle, sujette à des gradations dynamiques et des inflexions expressives d'une sensibilité et d'une subtilité fascinantes (... les mouvements de l'âme ?), sans jamais perdre de vue la ligne directrice.

Böhm et les Viennois accomplissent ce miracle d'atteindre le cœur de l'intime par l'ampleur la plus déployée – par quel mystère, à chaque fois qu'on l'écoute, cette vision semble-t-elle parler à soi seul ?

Le choix de Christophe Huss

Se plonger dans l'histoire de la *Symphonie n° 7* au disque, c'est toucher du doigt une évolution profonde de l'interprétation brucknérienne. Tout comme en architecture, ses cathédrales sonores sont devenues de plus en plus vastes au fil du temps : l'archétype de cet élargissement est la respiration du premier mouvement. Sans faire de la musicologie au chronomètre, la durée moyenne de cet *Allegro moderato* dans les versions monophoniques est d'environ 18' 30". Karl Böhm, dans son miraculeux enregistrement de 1943 sélectionné par Rémy Louis, semble avoir trouvé la respiration idéale. Mais les interprétations de l'ère moderne sont plutôt passées autour de 21', donnant à l'œuvre le profil singulier de deux adagios placés en tête de la symphonie. Pourtant la différenciation est notable : *Allegro moderato* (I), *Très solennel et très lent* (II) puis *Moderato* (II, 2^e thème).

Eugen Jochum (20' 16") serait-il l'inspirateur de la dérive en question ? En 1952, au pupitre du Philharmonique de Berlin, il impose dès l'entrée en matière un *moderato* très tempéré et solennel... gagnant en emphase par rapport à sa première gravure avec le Philharmonique de Vienne pour Telefunken en mai 1939.

Le critique, cherchant au début de l'œuvre une respiration plus allante, trouvera son bonheur dans une discographie pléthorique où trônent Böhm 1943 (déjà pris par Rémy Louis !), Furtwängler (trois versions, privilégier celle de 1949), la seconde version d'Eduard Van Beinum (Philips 1953) et deux surprises : Willem Van Otterloo avec le Symphonique de Vienne en 1954 (Philips/Challenge Classics) et Hans Rosbaud au Sudwestfunk en 1957. Et malgré cela, Jochum reste incontournable à nos oreilles. Personne n'est aussi impérieux, aussi indiscutable sur le plan architectural et, surtout, harmonique.

Van Beinum, qui propose une 7^e très claire, dominée par des trompettes lacérantes, nous a tenté. Mais il y a cette étrange hâte du *moderato*, au cœur du deuxième mouvement, et une image sonore qui paraît comme « décalée vers le haut ». Van Otterloo est un gentleman : l'humanisme de ses deux premiers volets est étouffant, mais son *Scherzo* flotte face à celui, lapidaire et intransigeant de Jochum. Rosbaud livre une version « objective » captivante, réussissant l'essai abrasif mais inabouti de Hindemith avec le même orchestre.

Rien n'y fait : les dimensions, la richesse sonore, la force titanesque de Jochum imposent ce disque, concocté patiemment du 28 mars au 2 avril 1952 à la Jesus Christus Kirche de Berlin, comme l'un des plus parfaits enregistrements brucknériens de l'Histoire. Le miracle est le même qu'en 1951 pour la 5^e de Beethoven : Jochum, qui « hérite » des Berliner Philharmoniker de Furtwängler, de leur densité et de leur pâte, en aigüise méticuleusement tous les angles et toutes les attaques. C'est l'alliance de la plus haute culture et de la préméditation absolue, et c'est historique.

CD XII

Symphonie n° 8 en si bémol majeur

Le choix de Hugues Mousseau

« Ma 8^e est un mystère » dit un jour Bruckner. Un terme – *Mysterium* – qu'il entendait au sens premier de rite mystique. Si la 5^e relevait du chef-d'œuvre contrapuntique, la *Symphonie n° 8* apparaît comme son plus colossal défi formel, une synthèse magistrale dont la création, en 1892, valut à ce compositeur arc-bouté sur une piété naïve, maladivement timoré et respectueux de l'ordre établi, une retentissante quoique tardive consécration. Cette partition, dans laquelle Sergiu Celibidache voyait « l'apogée de l'art symphonique », agrège, sur une échelle d'une ampleur sans précédent, les audaces, le goût du bizarre, les obsessions morbides d'un maître dont le langage mêle, en une improbable alchimie, l'archaïque et le visionnaire.

Si le *live* capté au Musikverein en octobre 1944 a été finalement retenu, c'est autant pour la direction extraordinairement « creusée » de **Wilhelm Furtwängler** que pour les sortilèges déployés par les Wiener Philharmoniker, toujours « hors concours » dans cette œuvre. Les Viennois s'y abandonnent avec une grandeur tragique dont eux seuls semblent capables. Quand il se déborde avec une telle fureur, mais qu'il sublime aussi le désarmant dépouillement d'un choral de cuivres, la poésie désolée d'une cantilène de flûte, le Philharmonique de Vienne est bien ce *Klangkörper* en mesure d'éclipser, l'espace d'un mouvement ou d'un concert, tous les autres orchestres. Ni Berlin, ni Dresde, ni aucune autre phalange ne dispense cette lueur crépusculaire, ne projette ces ombres maléfiques et fatales.

Qu'il s'agisse des martiales fanfares syncopées du premier mouvement, des entêtants coups de boutoir du *Scherzo* et de la grâce supraterrestre de son trio, des déferlantes successives de l'*Adagio*, ou de la surhumaine accumulation d'énergie du finale, cette 8^e est d'un Furtwängler plus chamane que jamais. Si le chef se vit parfois reprocher de diriger Bruckner avec le même style échevelé qui fit sa gloire dans Brahms ou Schumann, il nous livre ici un modèle de gravité et de proportions. Version d'un souffle dévastateur qui, par un étrange paradoxe, diffuse aussi cet indispensable calme intérieur, absent de tant de lectures trop uniment littérales ou athlétiques.

Alors bien sûr, d'immenses témoignages viendront par la suite, qui approcheront peut-être d'encore plus près l'essence du « mystère » auquel Bruckner faisait référence. Wand, dans un irréel *live* de Lübeck, en 1987, sera plus minéral, plus cosmique encore ; Karajan, en 1978 puis 1988, avec ces mêmes Viennois, rayonnera d'une plus insécable majesté, tandis que Celibidache parviendra à la plus écrasante des ascèses. Il n'en reste pas moins que Furtwängler et Vienne, en ce jour d'octobre 1944, nous entraînent sur la ligne de crête la plus escarpée, la plus dangereuse, la plus exaltante qui soit.

CD XIII-XIV

Symphonie n° 9 en ré mineur

Le choix de Jean-Claude Hulot

« J'ai dédié mes précédentes symphonies à tel ou tel noble protecteur des arts. La dernière, ma 9^e, ne doit être consacrée qu'à Dieu, s'il veut bien l'accepter. » A sa mort le 11 octobre 1896, dans les communs du Belvédère supérieur qu'il occupe grâce à la bienveillance de François-Joseph, Bruckner laisse le manuscrit de son ultime symphonie dédiée « *ad maiorem Dei gloriam* ». De ce testament musical, il a achevé et instrumenté les trois premiers mouvements. Le finale est, si l'on en croit la presse d'alors (*Steyrer Zeitung* du 10 mai 1896), complet en partitelle mais pas totalement orchestré. Hélas, dans son appartement dont les portes restent ouvertes, des élèves indécidés venus se recueillir emportent les feuillets du finale comme souvenirs.

Son disciple Ferdinand Löwe prend les trois premiers mouvements, et publie sa propre révision en 1903 ; il édulcore soigneusement les terribles tensions harmoniques du manuscrit et impose sa version au début du xx^e siècle, tout en prétendant que le finale n'est qu'un brouillon indigne du maître. Il faut attendre 1932 pour que, lors d'un concert munichois demeuré mémorable, Siegmund von Hausegger confronte la partition originale et la révision Löwe. C'est le début de la redécouverte des symphonies de Bruckner, débarrassées des orchestrations wagnériennes de Löwe, Schalk et autres Oberleithner.

Après Carl Schuricht dès 1937, une gravure de Hausegger lui-même suivra en 1938, devançant de peu Oskar Kabasta. Mais c'est la terrifiante lecture de **Wilhelm Furtwängler** à Berlin le 7 octobre 1944 qui restituera à l'œuvre son sens profond, la représentation de l'effroi sacré du croyant près de comparaître devant Dieu. Les fulgurances inspirées de Furtwängler, ce climat apocalyptique sans doute renforcé par le contexte (à Berlin sous un déluge de bombes, au crépuscule du Troisième Reich) donnent à cette interprétation une tension inimitable, que la formidable et sombre puissance des Berlinoïses vient encore renforcer. Certes, s'appuyant sur la correspondance du maestro, les brucknériens passionnés supposent qu'avec l'Orchestre Bruckner de Linz à Saint-Florian, Furtwängler est allé encore plus loin le 11 octobre, date anniversaire de la mort de Bruckner ; mais la bande de ce concert ne nous est pas parvenue.

« Furt » éclipse sans peine F. Charles Adler, pourtant grandiose dans le premier mouvement, ou un Hans Knappertsbusch précipité (tous deux malheureusement dans la révision Löwe), mais aussi Bruno Walter, qui avouera plus tard que le sens de l'œuvre lui avait échappé avant une grave maladie. Seul Eugen Jochum, ultérieurement à Berlin, s'inscrira dans la descendance de cette conception visionnaire et terrible, avant que Carlo Maria Giulini puis Sergiu Celibidache ne développent une autre approche avec leurs puissantes méditations sur les fins ultimes. On regrettera toujours que Wilhelm Furtwängler, approché par Fritz Oeser pour interpréter le début du finale mis en forme dès 1940, ait finalement renoncé, laissant à Hans Weisbach le soin de créer ces 3' 53" qui ouvrent le dernier mouvement, dont la dispersion du manuscrit demeure la perte la plus irréparable de toute l'histoire de la musique.

Le choix de Patrick Szersnovicz

Une fois retenu Furtwängler/Berlin 1944 en premier choix (*cf. supra*), l'écoute en aveugle de la dizaine de témoignages confiés par Gaëtan Naulleau s'est révélée un éprouvant parcours. Que de déceptions ! Rien moins que Walter, Schuricht, Horenstein, Keilberth et même l'inspiré mais trop personnel Mravinski sont à oublier sans regrets ; Hausegger, créateur de la version originale en 1932, garde un intérêt surtout documentaire ; Adler a mal vieilli, et utilise une mauvaise édition. Je n'aurais jamais pensé que deux versions domineraient d'aussi haut le panorama. Peut-être aurais-je deviné qu'Eugen Jochum montrait sur ce podium étroit – sa version de 1954 avec la Radio bavaroise, à la fois fruitée, dionysiaque, admirable sur le plan orchestral et soulevée par un bel élan mystique. En revanche, l'évidence avec laquelle **Eduard Van Beinum** (septembre 1956, avec le Concertgebouw d'Amsterdam) s'est imposé au fil des écoutes fut une splendide surprise.

Les affinités, avec cette œuvre, du chef néerlandais trop tôt disparu (1900-1959) éclatent partout. Ses options échappent aux idées reçues : tempos plutôt vifs, précision rigoureuse, transparence extrême, décantation sinon distanciation, équilibre entre grandeur et humilité, et surtout un style âpre, parfois d'une incroyable violence, débarrassé de la moindre lourdeur. Van Beinum exalte les montées abruptes, les immenses *tutti* et les déchainements conflictuels du *Feierlich*, *misterioso* initial aussi bien que le gouffre dantesque du *Scherzo*. D'une lucidité presque effrayante, cette interprétation insuffle une pureté et une intensité lumineuse jusque dans les tréfonds de l'orchestre brucknérien. Elle semble s'opposer à mes trois versions préférées jusque-là : Furtwängler, Karajan I (Berlin 1966) et Giulini II (Vienne 1988), plus « métaphysiques ». Mais elle offre une puissance visionnaire égale.

Bruckner n'ayant pu achever le volet final (*cf. supra*), son ultime symphonie se referme sur l'immense *Adagio* en *mi* majeur – musique de confins, d'outre-tombe, au bord de l'atonalité. Van Beinum, en conduisant ici une immense trajectoire d'abstraction pure, que parcourt le motif de l'« Adieu à la vie » et que transcende l'arpège final des cors, abolit toute sensation d'incomplétude.

CD XIII-XIV

Te Deum

Le choix de Jean-Claude Hulot

A partir de son installation à Vienne en 1868, Bruckner se consacre presque exclusivement à l'édification du grand cycle symphonique qui va faire sa gloire. S'il n'écrit plus de messe après 1865, il livre cependant une œuvre sacrée appelée à devenir aussi célèbre que ses symphonies, le *Te Deum* créé sous la baguette de Richter en 1886.

Sa concision (à peine plus de vingt minutes), l'élan donné par la formule rythmique qui le sous-tend, la générosité mélodique et la grandeur du thème de l'*In te, Domine, speravi* conclusif (repris dans l'*Adagio* de la *Symphonie n° 7*) en font un chef-d'œuvre. Très tôt, le *Te Deum* a séduit les chefs et bénéficié d'enregistrements de grande qualité, le premier étant celui de Walter avec les Viennois en 1937. Plusieurs chefs de cette période ont choisi de suivre la suggestion de Bruckner mourant, en faisant du *Te Deum* un substitut au finale inachevé de la *Symphonie n° 9*.

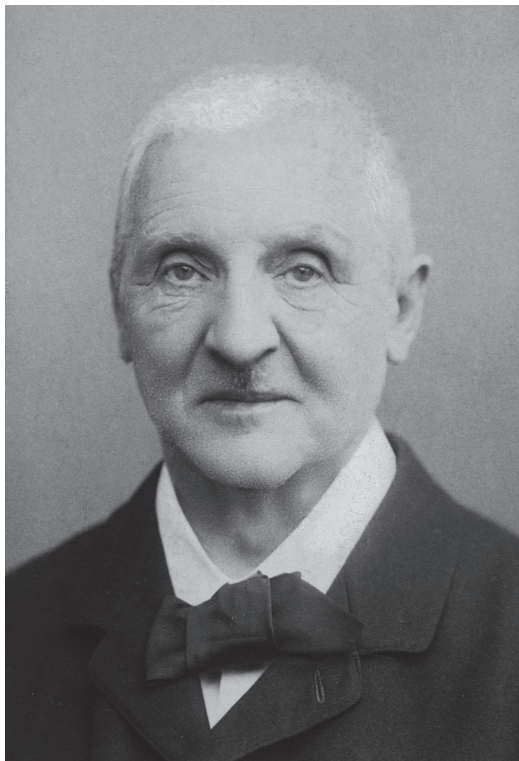
C'est le cas notamment de **Volkmar Andreae** (1879-1962), dont le *Te Deum* de 1953 se distingue par la qualité du chœur (le Wiener Singverein) et de ses solistes, en particulier

l'incomparable mozartien Anton Dermota, dont la voix s'entrelace aux arabesques du violon solo dans le suave *Tē ergo quāesumus*. Remarquable aussi, le formidable élan qui propulse ce véhément chant de louanges.

Si le premier essai de Jochum avec la Radio bavaroise reste en deçà de sa célèbre gravure ultérieure avec les Berlinoises (elle aussi figurant, dans les microsillons d'origine, comme complément de la *Symphonie n° 9*), on ne peut passer à côté de la gravure d'**Herbert von Karajan** (1908-1989) à Salzbourg en 1960. Particulièrement attaché à cette partition, le maestro autrichien en souligne la grandeur avec moins d'urgence qu'Andreae mais une somptuosité sonore étourdissante. Orchestralement, sa rencontre avec les Wiener Philharmoniker est, comme toujours à cette époque, d'une flamboyance sans égale ; et le quatuor de rêve demeure inoubliable par l'incarnation lumineuse entre toutes de Fritz Wunderlich, radieux comme aucun autre ténor ne l'a jamais été ici. Il est entouré par un plateau luxueux comme seul Karajan pouvait alors en réunir (Price, Rössl-Majdan, Berry !) et de nouveau le chœur du Wiener Singverein.

Difficile de concevoir lectures aussi différentes, pourtant « viennoises » l'une et l'autre, mais complémentaires et qui méritaient toutes deux de figurer dans notre coffret. Mahler, sur sa partition, avait biffé la mention « pour chœur, voix solistes, orchestre et orgue *ad libitum* » pour la remplacer par « pour des langues angéliques, des chercheurs de Dieu, des esprits tourmentés et des âmes purifiées dans les flammes », tandis que Bruckner lui-même affirmait qu'au jour du Jugement « je Lui (Dieu) offrirai la partition de mon *Tē Deum* et il me jugera avec bienveillance ».

La Discothèque idéale de Diapason est éditée par le magazine Diapason,
une publication du groupe Mondadori France. Rédacteur en chef : Emmanuel Dupuy
Direction artistique : Gaëtan Naulleau - Conception graphique : Francis Martinet
Photos : DR - Transferts et mastering : Isabelle Davy, Circé - Fabrication : Sony DADC - © 2017



LA DISCOTHÈQUE IDÉALE DE DIAPASON ▶ VOL.VII



strauss

les grands opéras



15 CD

SALOMÉ - Clemens Krauss
ELEKTRA - Dimitri Mitropoulos
LE CHEVALIER À LA MOÛSE - Herbert von Karajan
ARIANE À NAXOS - Karl Böhm
LA TRAME SANS OMÈRE - Karl Böhm
ARABELLE - Joseph Keilberth
CAPRICCIO - Wolfgang Sawallisch

LA DISCOTHÈQUE IDÉALE DE DIAPASON ▶ VOL.VIII



schubert

œuvres pour piano/piano works



12 CD

Arnau - Rodura-Skoda
Coriel - Curson - Erdmann
Kirkusny - Fischer - Hübner
Guillels - Horstiger - Kapell
Kempff - Kraus - Meyer
Richter - Schnabel - Serkin
Solovitski - Wöhler

LA DISCOTHÈQUE IDÉALE DE DIAPASON ▶ VOL. IX



schubert

musique de chambre/chamber music



14 CD

RODURA-SKODA • BOGNOVSKY
BREHDEL • BRITTEN • BUSCH • CASALS
DÉNUS • GORDON • GRUMBAUX
HETTE • HUBERMAN • STOMIN
KRAUS • KREISLER • KUMMER
OISTRAKH • RACHMANINOV
RICHTER • SCHNABEL • SERKIN
SHIMSKY • SIOGETI • WIENER OKTETT
SHATUROV • ARABIAN • AUBRYN
BUSCH • CHESLAKI • JULLIANO
KOLLECK • PANOFKA • DI HOLLYWOOD
DU WIENER KONZERTHAUS
DES WIENER PHILHARMONIKER

LA DISCOTHÈQUE IDÉALE DE DIAPASON ▶ VOL. X



puccini

les grands opéras



14 CD

MAISON LECAUT • Tullio Serafin
LA BOHÈME • Tullio Serafin
TOSCA • Dimitri Mitropoulos
MADAME BUTTERFLY • Gianandrea Gavazzeni
LA Fanciulla DEL WEST • Dimitri Mitropoulos
IL TABARRO • Maria Cordone
SHOR ANGELICA • Lamberto Gardelli
GIANNI SCHICCHI • Gabriele Santini
TURANDOT • Erich Leinsdorf