



BRUCKNER 4 THE 3 VERSIONS

**BAMBERGER SYMPHONIKER
JAKUB HRŮŠA**


accentus music

CO-PRODUCTION
WITH

KLASSIK



In memory of Georg Kekeisen (1969–2021)



ANTON BRUCKNER
SYMPHONY NO. 4
E-flat major, "Romantic"

1

First Version
composed 1874
revised 1875–1876
(ed. Korstvedt, 2021)

1	I – Allegro	636 measures	20:55
2	II – Andante, quasi allegretto	250 measures	18:47
3	III – Sehr schnell; Trio. Im gleichen Tempo	320+132+346 measures	12:45
4	IV – [Allegro]	618 measures	19:56

2

Second Version
composed 1878–1880,
performed and revised 1881
(ed. Korstvedt, 2019)

1	I – Bewegt, nicht zu schnell	573 measures	19:45
2	II – Andante, quasi Allegretto	247 measures	16:02
3	III – Scherzo: Bewegt; Trio. Nicht zu schnell, keinesfalls schleppend	259+54+259 measures	10:27
4	IV – Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell	541 measures	22:45

3

Third Version
prepared 1887
performed and revised 1888
published 1889
(ed. Korstvedt, 2004)

1	I – Ruhig bewegt (nur nicht schnell)	573 measures	19:40
2	II – Andante	247 measures	16:32
3	III – Scherzo. Bewegt; Trio. Gemächlich	255+54+191 measures	9:36
4	IV – Finale. Mäßig bewegt	507 measures	22:15

4

Earlier drafts and versions
in direct comparison with the
final and published versions

1	First movement, mm. 63–83, 1878, unpublished		0:52
2	First movement, mm. 63–83, 1880, published		0:55
3	First movement, mm. 289–341, 1878, unpublished		2:01
4	First movement, mm. 289–341, 1880, published		2:01
5	First movement, mm. 289–341, from the Third Version, 1888		1:58
6	First movement, mm. 423–453, 1878, unpublished		1:04
7	First movement, mm. 423–453, 1880, published		1:06
8	Second movement, mm. 171ff, 1878, unpublished		2:44
9	Second movement, mm. 171–195, 1880, published		1:35
10	Third movement, trio, beginning, 1878, unpublished		0:39
11	Third movement, trio, beginning, 1880, published		0:41
12	Forth movement, mm. 339–437, 1881 complete, published		4:25
13	Forth movement, mm. 339ff, 1881 with the abbreviation		1:09
14	Forth movement, mm. 341ff, from the Third Version, 1888		3:07
15	Finale (“Volksfest”), composed 1878 (ed. Korstvedt, 2021) Allegro moderato	477 measures	17:57
16	Finale from the Second Version, 1881	541 measures	22:47

DIE GESCHICHTE VON BRUCKNERS VIERTER SINFONIE WIRD LEBENDIG

Bruckner konzipierte die vierte Sinfonie mit ihrem besonderen Titel »Romantische« von Anfang an als Werk, das ein breites Publikum ansprechen sollte. Schlussendlich proklamierte er die Sinfonie als »das faßlichste u. populärste meiner Werke«¹. Um dies zu erreichen, arbeitete Bruckner lange und gründlich an der Vierten. Seine Anstrengungen waren in der Tat erstaunlich; sie erstreckten sich über mehr als fünfzehn Jahre und beinhalteten die Schaffung dreier verschiedener Fassungen.

Die erste Fassung komponierte Bruckner 1874 und überarbeitete sie in den nächsten zwei Jahren. Nach dem Scheitern der Pläne für eine Aufführung 1876 zog der Komponist diese Erstfassung wieder zurück mit dem Vorhaben, sie durch eine neue Version zu ersetzen. Diese erarbeitete Bruckner von 1878 bis 1881. In dieser zweiten Fassung wurde die Vierte dann am 20. Februar 1881 von den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Hans Richter uraufgeführt. Die Sinfonie wurde danach nur mehr einmal vollständig gespielt, im Dezember 1881. Nach zwei gescheiterten Versuchen (1885 und 1886), einen Verlag für die zweite Fassung zu gewinnen, entschied sich Bruckner, seine Vierte ein weiteres Mal zu überarbeiten. Die Neufassung wurde 1888 fertiggestellt. In dieser dritten Fassung begann das Werk schließlich seinen Siegeszug, beginnend mit seiner Uraufführung am 22. Januar 1888, abermals durch die Wiener Philharmoniker unter Richter, und der darauffolgenden Veröffentlichung der Partitur. Der eigentliche Durchbruch gelang mit einer triumphalen Aufführung in München am 10. Dezember 1890, in den weiteren sechs Lebensjahren des Komponisten folgte

¹»Es ist das faßlichste u. populärste meiner Werke«, in einem Brief an den Verlag Schott in Mainz, datiert auf den 3. Juli 1886.

eine Reihe von Aufführungen in Hamburg, Berlin, Dresden, Troppau, Brünn, Linz, Graz und noch zweimal in Wien. Seitdem wurde die Vierte von Orchestern in aller Welt unzählige Male aufgeführt und eingespielt.

Trotz ihrer großen Popularität ist vieles über die Vierte und ihre Fassungen bislang weitgehend unbekannt und vieles von dem, was wir wissen, wird häufig missverstanden. Man kann jedenfalls verstehen, dass eine Faszination von der Existenz mehrerer Fassungen ausgeht, jede von ihnen wartet mit besonderen musikalischen Reizen auf, ebenso wie die Verunsicherung darüber, wie man ihre gegenseitigen Wechselbeziehungen einordnen soll. Beispielsweise haben einige Forscher vorgeschlagen, die Vierte als eine Art dauerhaftes »Work in Progress« zu betrachten, das bis heute keine endgültige Form gefunden hat. Andere Interpretationsansätze, die sich im Umfeld der Fassungen selbst etabliert haben, sind da schon deutlich problematischer; sie kreisen um die irri- ge Annahme, dass Bruckners Überarbeitungen im Wesentlichen aus einem konfusen Denken, seiner persönlichen Unsicherheit oder – als noch mehr verstörender Gedanke – aus der Einflussnahme oder gar Nötigung durch »wohlmeinende«, aber falsche Freunde und Vertraute entstanden.

Inzwischen haben aber intensive Forschungen, basierend auf allen erhaltenen Quellen, ein klares Bild von den faszinierenden Vorgängen ergeben, in denen Bruckner die Sinfonie komponierte, revidierte und überarbeitete, während sich sein Konzept durch erste Aufführungen konkretisierte und seine Erfahrung als Sinfoniker vertiefte. In diesem Zusammenhang erscheinen Bruckners fortlaufende kompositorische Änderungen nicht nur schlüssig, sondern auch vernünftig, logisch und oft auch scharfsinnig. Durch das wiederholte Neu-Erfinden und Überarbeiten schuf er letztlich drei Fassungen, von denen er jede als eine Verbesserung der jeweils vorangegangenen ansah. Der Komponist hat deutliche Hinweise darauf hinterlassen, was er bei der Fertigstellung der Vierten zu

erreichen beabsichtigt. Sie sollte nicht nur »faßlich« sein, sondern auch, wie er einmal betonte, »ihre Wirkung machen«². Diese beiden Motive, nämlich verständlich zu sein und eine wirkmächtige Sinfonie zu schaffen, trieben Bruckner an, als er an der bestmöglichen und damit wirkungsvollsten Fassung der Vierten arbeitete.

Die vorliegende Einspielung, die direkt auf dem neuesten Stand der Forschung beruht, bietet den Liebhabern der Bruckner-Sinfonien eine wundervolle Gelegenheit. Zum ersten Mal ist es möglich, die Vierte in einer umfassenden Gesamtdarstellung ihrer drei Versionen gemeinsam mit einer Version des Finale zu hören, die 1878 für kurze Zeit in der Partitur ihren Platz hatte. Darüber hinaus enthält die Aufnahme Varianten, die der Komponist selbst verwarf und die bisher noch nie zu hören waren. Diese Aufnahmen zeichnen Bruckners kompositorischen Weg nach, gesäumt von wunderbarer Musik, von der vieles vertraut, einiges aber auch ziemlich neu ist. Auf diese Weise lassen sich die Entwicklungsschritte von Bruckners Vorstellung seiner Vierten hören und erleben.

Die erste Fassung

Die erste Fassung wurde Ende November 1874 fertiggestellt, doch in den folgenden zwei Jahren änderte und überarbeitete Bruckner die Partitur noch mehrmals. Die Einrichtung der Partitur durch den Komponisten für eine Aufführung in Berlin 1876 erwies sich als entscheidender Moment in der Entstehung. Die Aufführung fand zwar nie statt, aber Bruckners gewissenhafte Arbeit bei der Vorbereitung der Partitur hatte einige wesentliche Änderungen zur Folge, wie hier später ausgeführt wird.

² In einem Brief an Wilhelm Tappert, datiert auf den 9. Oktober 1878.

Die Erstfassung der Vierten zu hören, ist für jeden Hörer, der mit den späteren Fassungen vertraut ist, ein faszinierendes Erlebnis. Vieles, was im Kern bekannt ist, oft mit anderen Details, wird mit Themen und Passagen versetzt, die erstaunlich fremd klingen. Oft stehen sie in unmittelbarer Nähe zueinander. Der erste Satz beginnt beispielsweise mit einem Hornruf, der anfänglich den späteren Fassungen sehr ähnlich ist. Doch im weiteren Verlauf des ersten Abschnitts verhält sich das Horn sehr bald anders als erwartet [I/1,1:16].³ Die kontrastierende zweite Themengruppe, in Bruckners Terminologie das *Gesangsthema*, ist der bekannten Version wieder sehr ähnlich, aber mit einigen markanten Anreicherungen [I/1,2:36]. Die folgende dritte Themengruppe ist gänzlich anders und beginnt mit einem wuchtigen Hornruf-Gestus [I/1,3:59], was aber in ein Codetta-Thema hinüberführt, das erkennbar dem ähnelt, wie es in späteren Fassungen erklingt [I/1,5:02].

Dieses Muster von gewohnten und ungewohnten Musikabschnitten in enger Abfolge setzt sich in den ersten beiden Sätzen fort. Die thematischen Hauptideen sind im Wesentlichen angelegt, unterscheiden sich aber in Details und der Ausgestaltung. Einige Abschnitte sind wiedererkennbar, wenn auch in deutlich anderer Form [I/1,7:41 und I/2,6:35]. Andere Abschnitte sind wiederum völlig unvertraut; oft wirken sie erfrischend ungewöhnlich [I/1,11:33 und I/2,11:45], oder manchmal einfach auch etwas unheimlich [I/1,5:34 und I/2,5:02].

Das Scherzo dieser Fassung, mit seinem markanten Hornruf-Motiv, ist eine völlig andere Komposition als das bekannte »Jagd«-Scherzo, weniger anspruchsvoll, aber mit einem eigenen Charme. Das Finale unterscheidet sich nicht gänzlich von seinen Folgeversionen, aber es gibt viele Unterschiede. Sicherlich sind

³ Wichtige Ereignisse und Passagen, die in diesem Text besprochen werden, sind durch die Stelle gekennzeichnet, an der sie in diesen Aufnahmen erscheinen. So bedeutet [I/1,1:16], dass diese Musik auf CD 1 bei Minute 1:16 von Track 1 beginnt.

die Grundstimmung und die emotionale Energie deutlich anders als in den späteren Fassungen, temperamentvoller und phantasievoller. Die Einleitung mit den gleitenden chromatischen Streicherpassagen ist anders als alles, was wir aus den bekannten Fassungen kennen. Das bald erklingende große Unisono-Thema ist bekannt [I/4,0:44], ebenso die Dur-Elemente des *Gesangsthemas* [I/4,2:57]. Die Codas der Ecksätze zählen zu den charakteristischen Elementen in dieser Fassung. Beide sind verblüffend originell im Ton, ihrer Form und ihrer Wirkung [I/1,17:02 und I/4,16:47].

Die für die vorliegende Einspielung verwendete Ausgabe der Erstfassung, die für die Neue Anton Bruckner Gesamtausgabe erstellt wurde und hier ihre Weltersteinspielung erfährt, berücksichtigt die Überarbeitungen, die Bruckner 1876 vornahm, als er die Partitur für eine Aufführung vorbereitete. Dazu zählen Verfeinerungen der Vortragsangaben sowie Verbesserungen in der Instrumentation. Zusätzlich enthält dieser Notentext einige Änderungen – die Streichung oder Wiederholung einzelner Takte –, die sich aus Bruckners metrischer Analyse und »Einregulierung« der Sinfonie im Sommer 1876 ergaben. Einige dieser Änderungen sind ohrenfällig. Im Scherzo entfernte Bruckner die Pausen, die ursprünglich auf die vielen Hornruf-Motive folgten. Der Verlauf einiger thematischer Passagen wird dadurch deutlich flüssiger. Viele der anderen Änderungen, bei denen es sich zumeist um Veränderungen der Orchestrierung handelt, sind subtiler. Der Schluss des Trios im dritten Satz beispielsweise erfährt sanfte harmonische Unterstützung durch die Posaunen [I/3,6:55]. Außerdem fügte Bruckner einen versteckten rhythmischen Kanon für die Fagotte in einer Passage gegen Ende im Finale hinzu [I/4 14:50].

Für sich betrachtet, ist die erste Fassung – die bis einhundert Jahre nach ihrer Entstehung unveröffentlicht und unaufgeführt blieb – bemerkenswert dank ihrer reichhaltigen Ausarbeitung und kraftvollen Lebendigkeit. Wir können uns

glücklich schätzen, dass wir ihren besonderen Charakter und ihre unvergleichliche Schönheit hören und würdigen dürfen. Trotzdem ist Bruckners Entscheidung, diese Fassung zurückzuziehen und die Sinfonie zu überarbeiten, nachvollziehbar. Nicht nur die schiere Größe des Werks ist überwältigend, sondern auch die Instrumentation ist streckenweise, wie Bruckner später sagte, »überladen und unruhig«, und die Partitur enthält Passagen, die unpraktikabel, wenn nicht gar »unspielbar«⁴ sind. Man kann sich gut vorstellen, wie verduzt ein Dirigent in den 1870er Jahren angesichts einer so gewaltigen, komplexen Partitur gewesen sein muss.

Die zweite Fassung

Bruckners Erfahrung, die Partitur der Erstfassung 1876 für die Aufführung einzurichten, wurde zur Zäsur in der Entstehungsgeschichte der Vierten. Schon bald begann er mit der Konzeption einer grundlegend neuen Fassung, die er zwischen 1878 und 1880 erstellte. Dabei wurden Charakter und Struktur der Sinfonie umgestaltet. Die ersten beiden Sätze sind jeweils in ihrer Länge reduziert und stärker auf ihre thematischen Hauptelemente ausgerichtet. Zwar sind einige markante Passagen weggefallen, aber die formale Gestaltung des Werks tritt mit größerer Direktheit, Zielgerichtetheit und Einheitlichkeit in der Stimmung hervor. Zum Beispiel komponierte Bruckner ein neues drittes Thema für den ersten Satz. Anstelle des markant anklingenden Hornruf-Motivs, das das Werk eröffnete wie in der ersten Fassung, baute das neue Thema nahtlos auf thematischem Material auf, das in der ersten Themengruppe [II/1,3:57] auftaucht. Durch die Straffung der Eröffnung der Durchführung positionierte Bruckner den großen Blechbläserchoral prominenter als strukturelles sowie emotionales Kernelement im Satz

⁴»zu schwierige, unspielbare Violinfiguren, die Instrumentation hie u. da zu überladen u. zu unruhig«, in einem Brief an Wilhelm Tappert, datiert auf den 12. Oktober 1877.

[II/1, 10:10]. Ähnlich ist die Wirkung der Überarbeitung auf den zweiten Satz. Durch eine geringfügige Verdichtung der Form und die Streichung dreier Abschnitte erzielt Bruckner eine deutliche Verdichtung der Stimmung. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist die Coda des zweiten Satzes [II/2, 14:49]. Hier werden durch die drastisch reduzierte Instrumentation die wesentlichsten musikalischen Elemente herausgestellt – eine expressive, choralartige Ausführung durch die Streicher, gefolgt von einem Paukenschlag unter dem eindringlichen Solohorn, der Klarinette und schließlich der Bratschen –, und zwar auf eine Weise, die ihre Wirkung erheblich verstärkt.

Bruckners neues Scherzo ist einer seiner aufregendsten Sätze, in dem strahlende Hornrufe durch das gesamte Orchester schallen. In seinem Innersten betreten wir ein neues Feld mit einem wundervoll rustikalen Trio [II/3, 4:20]. Der Aufbau des Scherzo mit seinen straff angelegten zwei- und viertaktigen Gruppen ist ein Beispiel für die systematische Herangehensweise an die musikalische Konstruktion, die Bruckner in den späten 1870er Jahren perfektionierte. Die Klangwirkung dieser Konstruktion ist aber keineswegs starr, denn der spürbare Schwung dieses Satzes entspringt der unerschöpflichen Vorwärtsbewegung, die diese systematische Anordnung ermöglicht.

Bruckners Finale von 1878 erscheint heute als eine Art Provisorium. Vieles aus der ersten Fassung wird beibehalten, so wie die Eröffnung mit ein paar Kürzungen sowie neuen Elementen [IV/15, beginnend bei 6:53]. Die Coda stellt neue Elemente vor, die später in der Fassung von 1880 zur vollen Entfaltung kommen [IV/15, 15:24]. Der Komponist scheint dieses Finale als recht volkstümlich empfunden zu haben, wenn man jenen Begriff heranzieht, den er auf eine Kopie der Partitur kritzelte: »Volksfest«.

Als Bruckner eine Aufführung der zweiten Fassung zu erwägen begann, entschied er jedoch scheinbar recht spontan, das soeben fertiggestellte Finale

zu ändern. Die entstandene Neufassung des Finales erfindet die Grundkonzeption des Werkes komplett neu, verleiht ihm eine einheitlichere Atmosphäre, einen deutlich düsteren Tonfall und einen strafferen Erzählduktus. Diese Version beginnt in einem epischen Grundton, mit musikalischen Splintern, die sich nach und nach über einem anhaltend wiederholten Basston gruppieren, der die Musik auf der Dominante und nicht auf der Tonika verankert. Erst nach einem musikalischen Ringen erreichen wir in einem Moment großer Dramatik die Dur-Grundtonart und gleichzeitig den großartigen, eröffnenden Hornruf der Sinfonie, der eindringlich den Moment der Ankunft beschreibt [II/4, 2:38]. Die darauffolgende zweite Themengruppe beginnt mit einem neuen, charaktervollen Moll-Thema, angeführt von den Streichern [II/4, 3:05], bevor es mit überarbeiteten Varianten von aus vorherigen Fassungen bekannten Dur-Themen weitergeht. Das kraftvolle neue dritte Thema, das in dieser Fassung erklingt, führt ein ausgeprägtes Moment musikalischer Intensität ein [II/4, 5:59]. Dieses Thema wird im weiteren Verlauf mit ungeheurer Wirkung weiterentwickelt und treibt in Verbindung mit dem Unisono-Thema die Musik zum Höhepunkt [II/4, beginnend bei 11:55]. Diese Passage führt zu einer Reihe von musikalischen Ideen, die in Ton und Konzeption einfach fantastisch sind und zur Reprise überleiten [II/4, 13:29]. Am Ende wird das Finale, und damit die Sinfonie selbst, von einer neuen Coda gekrönt, die auf weiteren Entwicklungen des Unisono-Themas aufbaut, das sich mit erstaunlicher Souveränität zum glorreichen Abschluss aufschwingt, wenn die Musik schließlich das strahlende Es-Dur erreicht. Diese Coda ist zweifellos eine von Bruckners wahren Meisterleistungen [II/4, 19:43].

Die zweite Fassung entstand aus Bruckners Streben, eine Fassung, die »ihre Wirkung macht« zu schaffen. Seine diesbezüglichen Bemühungen hörten nicht 1880 mit der Fertigstellung des Finales auf. Während der Probe für die Uraufführung im Februar 1881 und nach dem Konzert nahm er nicht nur kleinere

Anpassungen an Details der Partitur vor, sondern auch beträchtliche Änderungen beim zweiten und vierten Satz. Vor der Aufführung strich er eine Passage mit nüchterner, sogar vereinsamer Musik, die zunächst vor dem Schluss des zweiten Satzes stand. Diese Musik erfuhr noch nie eine öffentliche Aufführung und ist zum ersten Mal auf der vierten CD dieser Einspielung zu hören [IV/8].

Komplizierter ist die Situation beim Finale. Vor und nach der Uraufführung überarbeitete Bruckner die Passage, die das Ende der Durchführung und den Anfang der Reprise überbrückt. Das Ergebnis, das bei den einzigen beiden Aufführungen dieser Fassung zu Bruckners Lebzeiten zu hören war, zeugt mehr von Zweckmäßigkeit als von Inspiration. In seinem ursprünglichen Konzept kulminiert diese Passage in einem wuchtigen, auf dem Unisono-Thema basierenden Orchestertutti und bricht auf dem Höhepunkt mit seiner großen, dissonanten Intensität einfach ab, wie in der vorliegenden Einspielung [II/4, 15:21] zu hören ist. Das Bemerkenswerteste ist, dass Bruckner diese Fassung dieser Stelle nie selbst gehört hat, dennoch ist sie in allen modernen Ausgaben der zweiten Fassung enthalten und wird daher seit den 1930er Jahren häufig aufgeführt. Tatsächlich bat der Komponist ausdrücklich darum, sie bei der zweiten Aufführung der Vierten nicht zu spielen, und stellte stattdessen eine gekürzte Fassung zur Verfügung, die hier erstmalig eingespielt wurde [IV/13].

Bruckners Modifikationen an der zweiten Fassung waren 1881 noch nicht abgeschlossen. Nachdem die Partitur zweimal zur Drucklegung abgelehnt worden war, übergab er 1886 seine alte Dirigentenpartitur dieser Fassung an Anton Seidl (der mit ihr zwei Jahre später die amerikanische Erstaufführung durchführte, wenn auch mit starken Kürzungen). Im Zuge dessen nahm Bruckner einige kleinere Ergänzungen an der Orchestrierung vor, darunter eine, die die Hörner auf der letzten Seite ihren Eröffnungsruf intonieren lässt.⁵ Obwohl die zweite

Fassung erst vierzig Jahre nach dem Tod des Komponisten in Druck gehen sollte, ist sie die meistbekannte Fassung der Vierten geworden.

Die dritte Fassung

1886 begann Bruckner mit seinen Plänen für die dritte und letzte Fassung der Vierten, die er 1888 vollendete. Diese Fassung verändert den Charakter der vorangegangenen Fassung nicht annähernd so stark wie die Neukompositionen in den Jahren 1878 und 1880. Trotzdem enthält die dritte Fassung weitreichende, jedoch meist subtile Änderungen der Instrumentation, umfangreiche Tempo- und Vortragsangaben und bescheidene Änderungen an der Form des dritten und vierten Satzes.

Die wesentlichste Überarbeitung betrifft jene Passage im Finale, über die sich Bruckner 1880 und 1881 wiederholt Gedanken gemacht hatte. In der dritten Fassung gleitet das Ende der Durchführung direkt hinüber in die Fassung von 1880, wo die Abfolge fantastischer Episoden in der mit einer Moll-Passage beginnenden Reprise des *Gesangsthemas* zu hören ist – hier jedoch ohne den Eingriff eines massiven Tutti-Satzes [III/4, beginnend bei 14:02]. Der Effekt des nahtlosen Einsetzens des *Gesangsthemas* aus der prägnanten Stille heraus ist wunderbar [III/4, 16:02]. Indem die Umstrukturierung jede klare Wiederholung des Unisono-Themas bis zur Coda hinauszögert, verstärkt sie zudem den roten Faden, der das letzte Drittel des Satzes durchzieht. Mithilfe einer sorgfältigen Überarbeitung der Instrumentation, einschließlich zweier behutsam platzierter Pianissimo-Beckenschläge, gewinnt die Coda ebenfalls an Ausdruckskraft [III/4, 20:26 und 20:38].

⁵Diese Änderungen wurden von Nowak in seiner 1953 erschienenen Ausgabe der zweiten Fassung übernommen und sind seither häufig zu hören.

Auch die Form des dritten Satzes erfuhr eine Veränderung. Der erste Teil des Scherzos endet nun im Diminuendo und führt hinüber zum Trio [III/3, 4:14], wobei der mächtige, emphatische Schluss für das Satzfinale aufgehoben wird. Die Wiederaufnahme des Scherzos nach dem Trio wurde gestrichen; im Gegensatz zur Umarbeitung des Finale handelt es sich hier um eine reine Weglassung ohne einen erkennbaren Sinn, der über eine Verkürzung insgesamt hinausgehen würde [III/3, 6:30]. (Es ist durchaus verständlich, warum Wilhelm Furtwängler, einer der wichtigsten Befürworter dieser Fassung, das Scherzo nach dem Trio oft ohne diese Kürzung aufführte.)

Die dritte Fassung ist ein Notentext, der vor allem auf Aufführungswirksamkeit abzielt. Ihre Tempo- und Vortragsangaben verleihen der Form und dem Gestus der Musik mehr Plastizität als in der zweiten Fassung. (Ein prägnantes Beispiel ist bei III/4, 1:51–3:10 zu hören.) Als Folge davon rücken Aufführungen dieser Fassung eher die Dynamik und das expressive Drama in der Musik als mystische Größe oder architektonische Wucht in den Vordergrund, wie man sie heute allgemein mit Bruckner verbindet.

Vieles deutet darauf hin, dass Ferdinand Löwe, ein ehemaliger Bruckner-Schüler, direkt an der Erstellung der dritten Fassung beteiligt war. Er soll »in vielen Teilen, sehr vorteilhaft und mit Bruckners Zustimmung uminstrumentiert« haben.⁶ Tatsächlich wurde die handschriftliche Partitur weitgehend von Löwe reingeschrieben und von Bruckner überarbeitet, sowohl vor als auch nach der ersten Aufführung dieser Fassung im Januar 1888. Dennoch kann die von Robert Haas in den 1930er Jahren ausgehende und seither von anderen eifrig fortgeführte Tradition, die die dritte Fassung in den Worten von Deryck Cooke als »durchwegs gefälschte Partitur« betrachtet, einer genauen Überprüfung nicht

standhalten. Seit Haas' Zeit sind in der Tat entscheidende Beweise aufgetaucht, die Bruckners starke Beteiligung an der Erstellung dieser Fassung offenbaren und seine Befürwortung belegen. Am auffälligsten ist, dass einige der Passagen, die von manchen als im Grunde »unbrucknerisch« verworfen wurden, tatsächlich auf Bruckners eigene handschriftliche Überarbeitungen zurückgehen (z.B. in der Anreicherung der Instrumentation des Chorals im ersten Satz, III/1, beginnend bei 10:10).

Erst in dieser dritten Fassung fand die Vierte erfolgreich ihren Einzug in die Musikwelt. Allem Anschein nach stellt sie Bruckners letztes Wort zur Vierten dar; mit Sicherheit gab es von ihm nie andere Andeutungen. Obwohl diese Erkenntnis nicht ohne weiteres mit dem gehegten Glauben zu vereinbaren ist, dass wahres künstlerisches Schaffen nur rein, für sich stehend und ohne Beteiligung anderer erreicht werden kann, widerspricht es dem eigenen Tun des Komponisten, diese Fassung als nicht »authentisch« zu verwerfen und übersieht die letzten Schritte des außergewöhnlichen Strebens nach seiner Vision der Vierten als »das faßlichste u. populärste meiner Werke«.

Benjamin Korstvedt

⁶ Brief von Joseph Schalk an Franz Schalk, datiert auf den 9. Mai 1887.

BRINGING THE HISTORY OF BRUCKNER'S FOURTH SYMPHONY TO LIFE

From the beginning Bruckner conceived of the Fourth, with its distinctive title, the “Romantic” Symphony, as a work intended to speak to a broad audience. Eventually he was able to proclaim it as “the most easily grasped and popular”¹ of his symphonies. Bruckner worked long and hard on the Fourth to achieve this goal. His efforts were truly extraordinary, extending over more than fifteen years and involving the creation of three distinct versions of the symphony.

Bruckner composed the first version in 1874 and revised it over the next two years. After the collapse of plans for a performance in 1876, the composer withdrew this version and planned to replace it with a new version. Bruckner developed the second version from 1878 to 1881. It was in this version that the Fourth finally received its premiere, on 20 February 1881 by the Wiener Philharmoniker directed by Hans Richter. The symphony received only one more complete performance, in December 1881. After two attempts, in 1885 and 1886, to find a publisher for the second version failed, Bruckner decided to revise the Fourth again. The new version was finished in 1888. In this, the third version, the Fourth finally began to find steady success, beginning with its inaugural performance on 22 January 1888, again by the Wiener Philharmoniker under Richter, and the subsequent publication of the score. The work’s true breakthrough was achieved with a triumphant performance in Munich on 10 December 1890, which was followed by a string of performances – in Hamburg, Berlin, Dresden, Troppau, Brno, Linz, Graz, and twice again in Vienna – during the remaining six years of the composer’s life. Since then, the Fourth has been performed and recorded innumerable times by orchestras across the globe.

¹“Es ist das faßlichste u. populärste meiner Werke,” in a letter to Schott Verlag in Mainz dated 3 July 1886.

Despite its popularity, a great deal about the Fourth and its versions has remained unknown and much of what is known is widely misunderstood. The fascination exerted by the existence of multiple versions, each of which offers its own special musical rewards, is certainly understandable, as is perplexity about how to understand their interrelationships. Some observers have suggested, for example, that the Fourth is best considered as a sort of permanent “work in progress” that never reached a definitive form. Other lines of interpretation that grew up around the versions are far more problematic; these orbit around the mistaken belief that Bruckner’s revisions resulted largely from the composer’s confused thinking, personal insecurity, or – more disturbing to contemplate – through manipulation or even coercion by “well-meaning” but misguided friends and associates.

Now, however, extensive research drawing on all the extant sources of the Fourth has revealed a clear picture of the fascinating processes through which Bruckner composed, revised, and reworked the symphony as his conception sharpened through early performances and deepening experience as a symphonist. When seen in this context, Bruckner’s ongoing compositional decisions appear not only coherent but also reasonable, logical, and often astute. Through repeated reinvention and revision, he eventually produced three versions, each of which he regarded as an improvement on its predecessor. The composer left telling indications about what he sought to achieve as he perfected the Fourth. Not only did he wish for this to be an “easily grasped” (“faßlich”) symphony but, as he emphasized on one occasion, he wanted to ensure that the symphony would be able to “make its effect” (“ihre Wirkung machen wird”)². These two impulses, to achieve comprehensibility and to create a symphony that would com-

² In a letter to Wilhelm Tappert dated 9 Oct. 1878.

municate effectively, drove Bruckner as he worked to achieve the best possible, and hence most effective, version of the Fourth.

This set of recordings, which is directly informed by the most recent research, offers lovers of Bruckner's symphonies a marvelous opportunity. For the first time it is possible to hear the Fourth in an integral presentation of its three versions together with a version of the Finale that briefly held a place in the score in 1878. In addition, the set includes some variants that the composer set aside, which have never been heard before. In this way, these recordings retrace Bruckner's compositional journey, which is filled with marvelous music, much of it familiar but some quite new. This makes it possible to hear and experience the successive stages of Bruckner's evolving conception of the Fourth.

The First Version

The initial composition of the first version was completed in late November 1874, yet Bruckner modified and edited the score several times over the next two years. The composer's preparation of the score for a performance in Berlin in 1876 proved to be the defining moment in the development of this version. This performance never took place, but Bruckner's painstaking work preparing the score entailed some significant changes, as will be explained.

Hearing the first version of the Fourth is a fascinating experience for any listener well acquainted with the later versions. Much that is essentially familiar, often with different details, is heard interspersed with themes and sections that are strikingly unfamiliar. Often these appear in immediate proximity to each other. The first movement, for example, opens with a presentation of the opening horn call that is initially very much the same as in later versions. Yet as the opening paragraph unfolds, the horn soon behaves differently than expected [I/1,1:16].³

The contrasting second theme group, the *Gesangsthema* in Bruckner's terminology, is again much like the familiar version but with some distinctive enrichments [I/1,2:36]. The third theme group that follows is entirely different, beginning with a massive proclamation of the horn-call gesture [I/1,3:59], but this leads to a codetta theme that is recognizably akin to what appears in later versions [I/1,5:02].

This pattern of familiar and unfamiliar stretches of music following closely upon each other continues throughout the first two movements. The main thematic ideas are essentially in place, although differing in detail and setting. Some passages are recognizable if distinctly different [I/1,7:41 and I/2,6:35]. Other sections are wholly unfamiliar; often these feel delightfully novel [I/1,11:33 and I/2,11:45], or even a bit uncanny [I/1,5:34 and I/2,5:02].

The Scherzo in this version, with its distinctive horn-signal motif, is a completely different composition than the familiar "Hunt" Scherzo, less sophisticated, yet with a charm of its own. The Finale is not entirely different from its successors, but much is not the same. Certainly its mood and emotional energy are distinctly unlike the later versions, more mercurial and fantastic. The opening, with its slinking chromatic passages in the strings, is unlike anything that appears in the well-known versions. The great unison theme that soon emerges is familiar [I/4,0:44], as are the major-key elements of the *Gesangsthema* [I/4,2:57]. The tremendous codas of the outer movements are among the most distinctive elements in this version. Both are startlingly original in tone, form, and impact [I/1,17:02 and I/4,16:47].

The edition of the first version used for this recording, which was prepared for the New Anton Bruckner Complete Edition and here receives its world premiere

³ Salient events and passages discussed in this text are identified by the time they appear in these recordings. Thus, [I/1,1:16] indicates that this music begins on CD 1, at the 1:16 mark of track 1.

recording, incorporates the revisions Bruckner made in 1876 as he prepared the score for performance. These include refinements to the performance markings as well as retouches to the instrumentation. In addition, this text contains some modifications – involving the deletion or repetition of single measures – that derived from Bruckner's metrical analysis and “regulation” of the symphony in the summer of 1876. Some of these changes are obvious to the ear. In the Scherzo, Bruckner removed the pauses that originally followed many statements of the horn-signal motif. The flow of several thematic passages becomes markedly less halting as a result. Many of the other changes, most of which involve retouches to orchestration, are more subtle. The conclusion of the third movement Trio, for example, is given subtle harmonic support from the trombones [I/3, 6:55]. Bruckner also added a tight rhythmic canon buried in the bassoon parts in one passage late in the Finale [I/4, 14:50].

Taken on its own terms, the first version – which remained unpublished and unperformed for ten decades after its creation – is remarkable for its profuse invention and vigorous exuberance. We are fortunate to be able to hear and appreciate its special character and unique beauties. Nevertheless, Bruckner's decision to withdraw this version and to revise the symphony is understandable. Not only is the sheer size of the thing astonishing but, as Bruckner later said, the instrumentation is in places “overladen and unsettled” and the score contains passages that are impracticable if not simply “unplayable.”⁴ One can well imagine the puzzlement a conductor in the 1870s would have felt upon being confronted by such a massive, intricate symphonic score.

⁴“zu schwierige, unspielbare Violinfiguren, die Instrumentation hie u. da zu überladen u. zu unruhig”, in a letter to Wilhelm Tappert, dated 12 Oct. 1877.

The Second Version

Bruckner's experience of readying the score of the first version for performance in 1876 became a turning point in the history of the Fourth. Soon he began to plan a fundamentally new version, which he produced between 1878 and 1880. The character and structure of the symphony were transformed in the process. The first two movements are each reduced in length and focused more closely on their main thematic elements. Gone are some remarkable passages, but the work's formal design emerges with greater directness, clarity of purpose, and unity of mood. For example, Bruckner crafted a new third theme for the first movement. Instead of heavily intoning the horn call motif that opened the work, as in the first version, this new theme builds fluidly on thematic material that appeared in the opening theme group [II/1, 3:57]. By tightening the opening portion of the development section, Bruckner situated its great brass chorale more firmly as the structural as well as emotional heart of the movement [II/1, 10:10]. The effect of the revision on the second movement is similar. By slightly condensing the form and eliminating three episodes, Bruckner achieves a distinct concentration of mood. A remarkable example of this involves the coda of the second movement [II/2, 14:49]. Here the radically reduced instrumentation exposes the essential musical elements – an expressive chorale-like peroration by the strings, followed by the tread of the timpani below poignant utterances by solo horn, clarinet, and finally, the violas – in such a way that their expressive effect is much intensified.

The new Scherzo that Bruckner created is one of his most evocative movements, with brilliant horn calls echoing across the orchestra. At its center, we enter a new realm with a Trio that is wonderfully rustic [II/3, 4:20]. The construction of the Scherzo, using tightly organized two- and four-bar units, exemplifies the

systematic approach to musical architecture Bruckner was perfecting in the late 1870s. The effect of this design is far from stiff, however, for the palpable sweep of this movement arises from the inexorable forward motion this systematic organization facilitates.

The Finale that Bruckner created in 1878 appears today as a sort of interim solution. Much from the first version is retained, including the opening music, with some abbreviations as well as some new material [IV/15, starting at 6:53]. The coda introduces new elements that will come to full fruition in the version of 1880 [IV/15, 15:24]. The composer seems to have regarded this Finale as rather popular in tone, judging from the term he scrawled on a copy of the score, “Volksfest” or “folk festival.”

Yet as Bruckner was beginning to contemplate a performance of the second version, he decided, seemingly quite abruptly, to replace the Finale he had just completed. The new version of the Finale he created radically reinvents its basic concept, lending it a more unified mood, a distinctly darker tone, and a firmer narrative trajectory. This version opens in epic mode, with musical fragments gradually gathering above a persistently repeated bass note that roots the music on the dominant, not the tonic. Only after a musical struggle do we reach, in a moment of great drama, the simultaneous arrival of the home key, a major tonality, and the grand proclamation of the symphony’s opening horn call marking an emphatic point of arrival [II/4, 2:38]. The second theme group that follows opens with a new, richly characterful minor key theme led by the strings [II/4, 3:05] before continuing with updated versions of the major-key themes familiar from the previous versions. The powerful new third theme that appears in this version introduces a distinctive focused intensity [II/4, 5:59]. This idea is developed to tremendous effect later in the movement, where in combination with the unison theme it drives the music to the apogee of the Finale’s arc [II/4,

starting at 11:55]. This passage leads to a sequence of musical ideas, which are truly fantastic in sound and concept, that leads to the reprise [II/4, 13:29]. At the end, the Finale, and indeed the symphony itself, is crowned with a new coda based on further developments of the unison theme that rise with remarkable sureness to a glorious conclusion as the music finally reaches a radiant E-flat major. This coda is surely one of Bruckner’s true masterstrokes [II/4, 19:43].

The second version arose from Bruckner’s desire to craft a version that would “make its effect.” His efforts did not stop with the completion of the Finale in 1880. During the rehearsal for the first performance in February 1881 and after the concert he made not only minor adjustment to details of scoring but also significant changes to the form of the second and fourth movements. Before the performance he excised a passage of austere, even lonely music that originally stood before the final section of the second movement. This music, which has never been performed publicly, is heard for the first time on the fourth disc of this set [IV/8].

The situation with the Finale is more complicated. Before and after the first performance. Bruckner reworked the passage that bridges the end of the development section and the beginning of the reprise. His initial conception culminates in a massive tutti based on the unison theme that breaks off at a peak of great dissonant intensity, which is heard on this recording [II/4, 15:21]. What is most remarkable is that Bruckner never heard this version of this passage, which is contained in all modern editions of the second version and hence has been widely performed since the 1930s. The entire passage was cut for the first performance and Bruckner specifically requested that it not be performed when the Fourth was played for a second time. Instead, he offered an abbreviated version, which is here recorded for the first time and is included on disc four of this set [IV/13].

Bruckner's modifications to the second version did not come to an end in 1881. In 1886, after it had been twice turned down for publication, he gave the old conductor's score of this version to the conductor Anton Seidl (who used this score to give the American premiere two years later, albeit with heavy cuts). As he did so, Bruckner made some minor additions to the orchestration, including one that has the horns ring out the opening horn call on the final page.⁵ Although the second version was not to appear in print until forty years after the composer's death, it has since become the best-known version of the Fourth.

The Third Version

In 1886 Bruckner began to contemplate the third and final version of the Fourth, which he completed in 1888. This version does not alter the character of the preceding version nearly as fundamentally as had the recomposition in 1878 and 1880. Nevertheless, the third version contains pervasive yet largely subtle changes to instrumentation, extensive tempo and performance markings, and modest modifications of the form of the third and fourth movements.

The most fundamental revision involves the passage of the Finale that Bruckner had worried over repeatedly in 1880 and 1881. In the third version, the end of the development section flows directly through the sequence of fantastic episodes heard in the 1880 version into the reprise of the *Gesangsthema* beginning with the minor-key passage – now without the intervention of a massive tutti statement [III/4, starting at 14:02]. The effect of the seamless arrival of the *Gesangsthema* out of expectant stillness is marvelous [III/4, 16:02]. Moreover, by withholding any clear restatement of the unison theme until the coda, the re-

⁵These changes were adopted by Nowak in his 1953 edition of the second version and have been heard frequently since then.

structuring strengthens the through-line that spans the final third of the movement. With the help of careful reworking of the instrumentation, including two carefully placed pianissimo cymbal strokes, the coda gains in effectiveness as well [III/4, 20:26 and 20:38].

The form of the third movement is also altered. The first statement of the Scherzo now ends with a diminuendo leading into the Trio [III/3, 4:14], with the grandly emphatic ending reserved for the conclusion of the movement. The re-statement of the Scherzo after the Trio is cut; in contrast to the reworking of the Finale, this is a simple excision, without any apparent purpose beyond abbreviation [III/3, 6:30]. (It is quite understandable why Wilhelm Furtwängler, one of the great champions of this version, often performed the Scherzo without this cut after the Trio.)

The third version is, above all, a text designed for effectiveness in performance. Its tempo and performance markings shape the music's form and gestures with more plasticity than did the second version. (For a concise example listen to III/4, 1:51–3:10.) As a result, performances of this version tend to emphasize the dynamism and expressive drama of the music rather than mystical grandeur or architectural massiveness of the sort now more commonly associated with Bruckner.

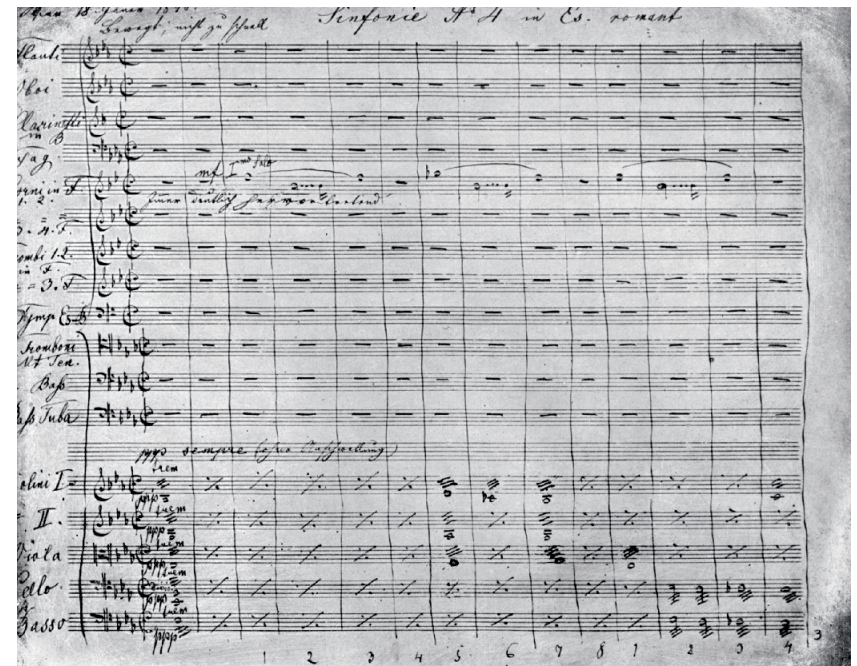
Abundant evidence indicates that Ferdinand Löwe, a one-time student of Bruckner's, was directly involved in the preparation of the third version. He reportedly "re-instrumented many parts very advantageously and with Bruckner's approval."⁶ The manuscript score in fact was largely copied by Löwe before being revised by Bruckner, both before and after the first performance of this version in January 1888. Nevertheless, the tradition, which originated with Robert Haas

⁶"in vielen Teilen, sehr vorteilhaft und mit Bruckners Zustimmung uminstrumentiert," Joseph Schalk letter to Franz Schalk, 9 May 1887.

in the 1930s and has since been eagerly promoted by others, that regards the third version, in Deryck Cooke's words, as a "completely spurious score" cannot withstand scrutiny. Indeed, since Haas's time decisive evidence has emerged that reveals Bruckner's deep involvement in the preparation of this version and demonstrates his approval of it. It is most striking that some of the passages that some have decried as essentially "un-Brucknerian" actually derive from Bruckner's own handwritten revisions (in, for example, enrichments to the instrumentation of the first movement chorale, III/1, starting at 10:10).

It was in the third version that the Fourth successfully made its way into the musical world. To all appearances it represents Bruckner's final word on the Fourth; he certainly never suggested otherwise. Although this conclusion does not easily fit with the cherished belief that true artistic creation can only be pure, solitary, and achieved without collaboration, to discard this version as not "authentic" belies the composer's own actions and obviates the final phases of his extraordinary pursuit of his vision of the Fourth as an "easily grasped and popular" symphony.

Benjamin Korstvedt



The beginning of the second version of Bruckner's Symphony No. 4

L'HISTOIRE REVISITÉE DE LA SYMPHONIE N°4 D'ANTON BRUCKNER

Dès l'écriture de ses premières notes, Anton Bruckner imagina la Quatrième et son titre emblématique, la «Romantique», telle une œuvre destinée à toucher un large public. Une fois achevée, il fut en mesure de la proclamer comme «la plus compréhensible et populaire»¹ de ses symphonies. Anton Bruckner travailla inlassablement sur la Quatrième afin de réaliser cet objectif. Ses efforts présentent un caractère réellement extraordinaire étant donné que le processus de création s'étend sur plus de quinze ans pour aboutir à la réalisation de trois versions distinctes de la symphonie.

Anton Bruckner composa la première version en 1874 et procéda à sa révision pendant les deux années suivantes. Après l'abandon de ses projets de représentation en 1876, le compositeur retira cette version et manifesta son intention de la remplacer par une nouvelle. Bruckner mit au point la deuxième version entre 1878 et 1881. C'est celle-ci qui fut retenue pour la première de la Quatrième jouée le 20 février 1881 par l'Orchestre philharmonique de Vienne dont les musiciens furent dirigés par Hans Richter. La symphonie ne fut alors interprétée qu'une seule nouvelle fois dans son intégralité, et ce, au mois de décembre 1881. Après avoir tenté à deux reprises (en 1885 et en 1886), en vain, de trouver un éditeur pour la deuxième version, Bruckner prit la décision de réviser à nouveau sa Quatrième. La nouvelle version fut achevée en 1888. Dans cette troisième version, la Quatrième commença enfin à rencontrer un succès constant à la suite de sa représentation inaugurale donnée une nouvelle fois par l'Orchestre philharmonique de Vienne, sous la direction de Richter, le 22 janvier 1888, et après la

¹«Es ist das faßlichste u. populärste meiner Werke». Citation tirée d'une lettre à la maison d'édition Schott Verlag écrite à Mayence le 3 juillet 1886.

publication ultérieure de la partition. L'œuvre enregistra une véritable avancée le 10 décembre 1890 au terme d'une représentation triomphale suivie d'une série de concerts (à Hambourg, Berlin, Dresde, Opava, Brno, Linz, Graz et deux nouvelles fois à Vienne) qui se déroulèrent pendant les six dernières années de la vie du compositeur. Depuis lors, la Quatrième fut jouée et enregistrée à d'innombrables reprises par des orchestres du monde entier.

En dépit de la popularité de l'œuvre, un grand nombre d'éléments relatifs à la Quatrième et à ses différentes versions demeurent inconnus alors que la majeure partie des informations désormais découvertes à ce propos sont largement incomprises. La fascination exercée par l'existence de multiples versions dont chacune offre ses avantages musicaux particuliers est sans aucun doute compréhensible et il en va de même de la perplexité suscitée par les tentatives de compréhension de leurs corrélations. À titre d'exemple, certains observateurs suggéraient que la meilleure définition de la Quatrième était la suivante: une espèce d'œuvre permanente en cours de réalisation qui n'a jamais atteint sa forme définitive. D'autres lignes d'interprétation tracées au fur et à mesure des versions présentent un aspect bien plus problématique. En effet, elles gravitent autour d'une conviction erronée selon laquelle les révisions de Bruckner résulteraient en grande partie des pensées confuses du compositeur, de son manque d'assurance ou – élément plus troublant – d'une manipulation, voire d'une coercition exercée par des amis et des associés «bien intentionnés», mais malavisés.

Toutefois, des recherches approfondies s'appuyant sur toutes les sources encore disponibles brossent désormais un tableau précis des processus fascinants qui permirent à Bruckner de composer, de réviser et de remanier la symphonie à mesure que sa conception se perfectionnait au gré des premières représentations et des expériences enrichissantes acquises en tant que symphoniste. Dans ce contexte, les décisions prises en continu par Bruckner pour sa partition

se distinguent non seulement par leur cohérence, mais aussi par leur légitimité, leur logique et leur caractère souvent astucieux. La répétition des processus de réinvention et de révision lui permit finalement de produire trois versions et il considéra chacune d'elles comme une amélioration de sa devancière. Le compositeur laissa quelques indications à propos des objectifs qu'il poursuivait lors du perfectionnement de sa Quatrième. D'une part, il souhaitait en faire une symphonie «compréhensible» («faßlich»), mais, de l'autre, il voulait également s'assurer qu'elle fût capable de «faire son effet» («ihre Wirkung machen wird»)². Ces deux impulsions, à savoir la possibilité d'être compris et la création d'une symphonie à la communication efficace, ont guidé Bruckner pendant ses travaux destinés à produire la meilleure version possible, autrement dit la plus efficace, de la Quatrième.

Cet ensemble d'enregistrements se fonde directement sur les recherches les plus récentes et offre aux amateurs de symphonies de Bruckner une formidable opportunité de les savourer. Pour la toute première fois, il est possible d'écouter la Quatrième avec une présentation intégrale de ses trois versions accompagnées d'une version du Finale qui figura brièvement dans la partition en 1878. En outre, cet ensemble inclut certaines variantes qui furent mises de côté par le compositeur et qui ne furent jamais écoutées auparavant. Ces enregistrements retracent l'évolution du travail de composition de Bruckner, tel un voyage empli d'une musique merveilleuse dont la majorité des passages sont bien connus et d'autres tout à fait nouveaux. Ainsi, il est désormais possible d'écouter et de suivre les étapes successives de la conception de sa Quatrième.

² Extrait d'une lettre adressée à Wilhelm Tappert le 9 octobre 1878.

La première version

La composition initiale de la première version fut achevée à la fin du mois de novembre 1874. Cependant Bruckner modifia et remania la partition plusieurs fois pendant les deux années suivantes. La préparation de la partition par le compositeur en vue d'une représentation prévue à Berlin en 1876 s'est avérée être un moment clé de la création de cette version. Or cette représentation n'eut jamais lieu. Toutefois, le travail minutieux de Bruckner entraîna quelques modifications importantes qui feront l'objet d'une explication.

L'écoute de la première version de la Quatrième constitue une expérience fascinante pour tout auditeur bien au fait des versions ultérieures. Un grand nombre d'éléments sont bien connus dans l'absolu. Néanmoins, elle comporte souvent des détails différents tout en étant parsemée de thèmes et de sections remarquablement inhabituels et la plupart du temps situés à proximité immédiate les uns des autres. À titre d'exemple, le premier mouvement débute par une présentation de l'appel introductif des cors quasi identique, au départ, à celui des versions ultérieures. Toutefois, au fur et à mesure que la partie introductive se déroule, l'interaction des vents ne tarde pas à devenir particulièrement plus complexe que prévu [I/1,1:16]³. Le deuxième groupe thématique établissant un contraste marqué avec le premier, soit le *Gesangsthema* pour reprendre la terminologie de Bruckner, se distingue une nouvelle fois par ses similitudes importantes avec celui de la version connue. Cependant il présente également des enrichissements caractéristiques [I/1,2:36]. Le troisième groupe thématique est lui entièrement différent. Il débute par une immense proclamation lancée par l'ap-

³ Les événements et passages importants discutés dans ce texte sont identifiés par le moment où ils apparaissent dans ces enregistrements. Ainsi, [I/1, 1:16] indique que cette musique se trouve sur CD1 et commence à 1:16 de la piste 1.

pel des cors [I/1,3:59], mais ce geste conduit à un thème à codetta manifestement semblable à celui des versions ultérieures [I/1,5:02].

Le motif des plages de musique connues et inhabituelles qui se superposent continue de se déployer dans les deux premiers mouvements. Les idées thématiques principales sont bien établies dans l'absolu même si elles diffèrent en termes de détail et d'arrangement. Certains passages sont reconnaissables bien qu'ils soient nettement différents [I/1,7:41 et I/2,6:35]. D'autres sections sont totalement inhabituelles. Elles procurent souvent une délicieuse sensation de nouveauté et de fraîcheur [I/1,11:33 et I/2,11:45] et produisent parfois un effet quelque peu étrange et troublant [I/1,5:34 and I/2,5:02].

Le Scherzo de cette version et son motif caractéristique de l'appel des cors constituent un élément de composition entièrement différent du célèbre «Scherzo de la Chasse», certes moins subtil mais doté d'un charme unique. Le Finale ne diffère pas totalement de ses successeurs. Cependant il est possible d'identifier de nombreux traits distinctifs. Bien entendu, son atmosphère et son énergie émotionnelle se démarquent nettement de celles des versions ultérieures, car elles présentent un caractère davantage changeant et fantastique. L'ouverture et ses passages chromatiques furtifs dans les cordes ne ressemblent en aucun cas à leurs pendants des versions plus célèbres. Le grand thème en unisson qui surgit est lui bien connu [I/4,0:44], au même titre que les pièces maîtresses du *Gesangsthema* [I/4,2:57]. Les codas du premier mouvement et du dernier ne figurent pas parmi les éléments les plus caractéristiques de cette version. Les deux sont étonnamment originales en termes de sonorité, de forme et d'impact [I/1,17:02 et I/4,16:47].

L'édition de la première version utilisée pour cet enregistrement fut préparée pour la Nouvelle édition complète d'Anton Bruckner et enregistrée ici en première mondiale. Elle comprend les révisions effectuées par Bruckner en

1876 lorsqu'il préparait la partition de sa symphonie pour son interprétation. Ces dernières comportent des améliorations apportées aux indications de jeu, ainsi que des retouches concernant l'instrumentation. En outre, ce texte contient également des modifications (suppression ou répétition de mesures uniques) provenant de l'analyse métrique de Bruckner et de la «régulation» de la symphonie opérée lors de l'été 1876. Il suffit de prêter son oreille à certains de ces changements pour s'apercevoir qu'ils sonnent comme une évidence. Dans le Scherzo, Bruckner retira les pauses qui suivirent initialement de nombreuses expressions du motif de l'appel des cors. Par conséquent, le flux des passages thématiques devient nettement moins hésitant. Un grand nombre de modifications de nature différente, dont la plupart impliquent des retouches apportées à l'orchestration, se distinguent par leur plus grande subtilité. À titre d'exemple, la conclusion du troisième mouvement Trio reçoit le soutien harmonique supplémentaire des trombones [I/3,6:55]. Bruckner ajouta également un canon rythmique serré pour les bassons dans un passage exécuté à la fin du Finale [I/4,14:50].

Une fois considérée dans sa substance intrinsèque, la première version – demeurée non publiée et non exécutée pendant une centaine d'années après sa création – s'avère remarquable par son abondante inventivité et sa vigoureuse exubérance. Tout auditeur est heureux de pouvoir écouter et apprécier son caractère spécial et ses beautés uniques. Néanmoins, la décision prise par Bruckner de retirer cette version et de réviser la symphonie s'avère compréhensible. D'une part, la taille même de la symphonie est étonnante. De l'autre, en écho aux propos ultérieurs de Bruckner, l'instrumentation est, ici et là, «surchargée et trop troublée» et la partition contient des passages inexécutables, pour ne pas dire

⁴ «zu schwierige, unspielbare Violinfiguren, die Instrumentation hie u. da zu überladen u. zu unruhig». Extrait d'une lettre adressée à Wilhelm Tappert le 12 octobre 1877.

tout simplement «injouables»⁴. Il est possible de se représenter aisément la perplexité ressentie par un chef d'orchestre dans les années 1870 au moment d'être confronté à une partition symphonique complexe d'une telle envergure.

La deuxième version

L'expérience faite par Bruckner lors de la préparation de sa partition de la première version d'exécution en 1876 marqua un tournant dans l'histoire de la Quatrième. En effet, il se mit rapidement au travail afin de concevoir une version fondamentalement nouvelle qu'il composa entre 1878 et 1880. Le caractère et la structure de la symphonie furent transformés au cours de ce processus. Bruckner réduit la longueur de chacun des deux premiers mouvements qui se concentrent davantage sur leurs principaux éléments thématiques. Certains passages remarquables ont disparu, mais la conception formelle de l'œuvre se distingue quant à elle par sa plus grande authenticité, la clarté de son intention et l'homogénéité de son atmosphère. À titre d'exemple, Bruckner élaborait un nouveau troisième thème pour le premier mouvement. Au lieu d'entonner bruyamment le motif de l'appel des cors durant l'ouverture à l'instar de celle de la première version, ce nouveau thème s'appuie avec souplesse sur un matériel thématique qui apparut dans le groupe thématique introductif [II/1, 3:57]. Le resserrement du début du développement permit à Bruckner d'installer son choral de cuivres grandiose d'une manière plus ferme et d'en faire le cœur à la fois structurel et émotionnel du mouvement [II/1, 10:10]. Le travail de révision effectué produisit un effet similaire sur le deuxième mouvement. La légère réduction de la forme et l'élimination de trois épisodes contribuèrent également à la création par Bruckner d'une atmosphère concentrée et singulière. La coda du deuxième mouvement constitue un exemple frappant qui illustre ce processus [II/2, 14:49]. Dans ce

passage, l'instrumentation fondamentalement réduite expose les éléments musicaux essentiels (une péroraison expressive des cordes rappelant un choral et suivie de la pulsation des timbales sous-jacentes aux interventions poignantes du cor solo, de la clarinette et, pour finir, des altos) d'une telle façon que leur effet expressif s'avère considérablement intensifié.

Le nouveau Scherzo composé par Bruckner constitue l'un de ses mouvements les plus évocateurs au cours duquel les somptueux appels des cors résonnent dans tout l'orchestre. Sa partie centrale ouvre la voie à un nouvel univers créé par un Trio aux accents merveilleusement rustiques [II/3, 4:20]. La construction du Scherzo composée d'unités resserrées de deux et quatre mesures incarne l'approche systématique de l'architecture musicale que Bruckner perfectionna à la fin des années 1870. L'effet de cette conception est loin d'être rigide. Toutefois, le balayage palpable de ce mouvement émane de l'inexorable progression favorisée par cette organisation systématique.

Le Finale composé par Bruckner en 1878 est désormais considéré comme une sorte de solution intermédiaire. Une grande partie de la première version est conservée, y compris la musique introductive, et elle comporte quelques raccourcissements de même qu'un matériel nouveau [IV/15, à partir de 6:53]. La coda introduit de nouveaux éléments qui seront entièrement mis en œuvre dans la version de 1880 [IV/15, 15:24]. Le compositeur semble avoir considéré ce Finale comme un morceau plutôt populaire en termes de sonorité à en juger le terme qu'il avait griffonné sur un exemplaire de la partition: «Volksfest» («Fête populaire»).

Néanmoins, au fur et à mesure que Bruckner commençait à envisager une exécution de la deuxième version, il prit la décision – apparemment d'une manière brutale et soudaine – de remplacer le Finale qu'il venait d'achever. Sa nouvelle version du Finale réinvente fondamentalement son concept initial en lui conférant une atmosphère plus homogène, une sonorité nettement plus sombre et une tra-

jectoire narrative plus stable. Cette version [CD 2, piste 4] s'ouvre sur un mode épique composé de fragments musicaux progressivement rassemblés audessus d'une note de basse constamment répétée qui fixe la musique sur la dominante, et non sur la tonique. Ce n'est qu'après une période de lutte musicale que se produisent, dans un moment de grande intensité dramatique, l'arrivée simultanée de la tonalité principale et la proclamation grandiose de l'appel introductif des cors qui marque un point de destination formel [II / 4, 2:38]. Le deuxième groupe thématique débute par un nouveau thème en mode mineur d'une grande richesse de caractère qui est conduit par les cordes [II / 4, 3:05] avant de se poursuivre avec des versions réactualisées des thèmes en mode majeur, connus des versions précédentes. Doté d'une forte puissance, le nouveau troisième thème présent dans cette version introduit un élément caractéristique de son intensité musicale [II / 4, 5:59]. Cette idée est développée jusqu'à produire un effet majeur dans une partie ultérieure du mouvement où la musique, associée au thème en unisson, atteint le sommet de l'arc du Finale [II / 4, à partir de 11:55]. Ce passage conduit à une séquence d'idées musicales réellement prodigieuses en termes de son et de concept qui aboutissent à la reprise [II / 4, 13:29]. Enfin, le Finale et donc, en soi, la symphonie dans son intégralité sont couronnés d'une nouvelle coda reposant sur les développements plus approfondis du thème en unisson qui s'élèvent avec une assurance remarquable vers une merveilleuse conclusion lorsque la musique propose finalement une tonalité rayonnante de mi bémol majeur. Cette coda est certainement l'un des authentiques coups de maître de Bruckner [II / 4, 19:43].

La deuxième version émana du désir de Bruckner d'élaborer une version qui «ferait son effet». L'achèvement du Finale en 1880 n'interrompit en aucune manière ses efforts. Pendant la répétition de la première exécution au mois de février 1881 et après le concert, il effectua non seulement un léger ajustement

de quelques détails de la partition, mais aussi des modifications importantes concernant la forme du deuxième mouvement et du quatrième. Avant la représentation, il retira un passage à l'atmosphère austère, voire solitaire qui précédait initialement la section finale du deuxième mouvement. Cette musique ne fut jamais exécutée en public et son écoute est disponible pour la première fois sur cet enregistrement [IV / 8].

La situation relative au Finale se distingue par une plus grande complexité, et ce, avant et après la première exécution. Bruckner remania le passage qui relie la fin du développement au début de la reprise. Le travail qu'il réalisa au cours de ce processus et qui fut exécuté durant les deux seules représentations de cette version du vivant du compositeur révèle plus son opportunisme que son inspiration. Ce passage qui s'achève par un immense tutti reposant sur le thème en unisson marquant une pause au sommet d'une grande intensité dissonante est disponible à l'écoute sur cet enregistrement [II / 4, 15:21]. Par ailleurs, il convient de mentionner à cet endroit un élément des plus remarquables : Bruckner n'entendit jamais cette version de ce passage présent dans toutes les éditions modernes de la deuxième version dont l'exécution fut donc réalisée à de nombreuses reprises depuis les années 1930. À dire vrai, le compositeur exigea explicitement qu'elle ne soit pas exécutée lorsque la Quatrième fut jouée pour une deuxième fois et, au lieu de cela, il proposa une version abrégée et enregistrée sur ce CD pour la toute première fois [IV / 13].

Bruckner n'en avait pas encore fini avec ses modifications de la deuxième version en 1881. En 1886, une fois sa publication rejetée à deux reprises, il remit l'ancienne partition de chef d'orchestre de cette version à Anton Seidl (qui l'avait utilisée à l'occasion de la première donnée aux États-Unis deux ans plus tard, et ce, en dépit de coupes importantes). Par conséquent, Bruckner procéda à quelques ajouts secondaires concernant l'orchestration, dont un qui fait résonner les

cors de l'appel introductif sur la dernière page.⁵ Bien que la deuxième version ne fût publiée que quarante ans après le décès du compositeur, elle est désormais devenue la version la plus célèbre de la Quatrième.

La troisième version

En 1886, Bruckner commença à envisager la troisième et dernière version de la Quatrième qu'il acheva en 1888. Cette version est loin d'avoir changé le caractère de la version précédente d'une façon aussi fondamentale que ne l'a fait la recomposition effectuée en 1878 et en 1880. Néanmoins, la troisième version contient des changements omniprésents, mais en grande partie subtils (instrumentation, indications de tempo et de jeu complètes) et des légères modifications de la forme du troisième mouvement et du quatrième.

La révision la plus essentielle porte sur le passage du Finale qui préoccupa Bruckner à maintes reprises en 1880 et en 1881. Dans la troisième version, la fin du développement parcourt directement la séquence d'épisodes fantastiques entendus dans la version de 1880 avant d'affluer vers la reprise du *Gesangsthema* qui débute par le passage en mode mineur, et ce, désormais sans l'intervention d'un immense énoncé en tutti [III / 4, à partir de 14:02]. L'arrivée sans heurts du *Gesangsthema* à partir d'une atmosphère de calme quasi total produit un effet merveilleux [III / 4, 16:02]. En outre, du fait de la retenue de toute répétition claire du thème en unisson jusqu'à la coda, la restructuration renforce le fil conducteur qui s'étire dans le dernier tiers du mouvement. Le remaniement minutieux de l'instrumentation comportant deux coups de cymbale placés pianissimo permet également à la coda de gagner en efficacité [III / 4, 20:26 et 20:38].

⁵ Ces modifications furent adoptées par Leopold Nowak dans son édition de la deuxième version (1953) et furent jouées fréquemment depuis lors.

La forme du troisième mouvement présente également des modifications. Le premier énoncé du Scherzo s'achève désormais par un diminuendo introduisant le Trio [III / 3, 4:14] et la fin à l'emphase pompeuse est réservée à la conclusion du mouvement. La répétition du Scherzo après le Trio est coupée. À la différence du remaniement du Finale, il s'agit d'une simple suppression, sans aucune autre intention apparente que celle de procéder à un raccourcissement [III / 3, 6:30]. (Il est aisé de comprendre la raison pour laquelle Wilhelm Furtwängler, l'un des grands défenseurs de cette version, exécuta souvent le Scherzo sans cette coupure suivant le Trio.)

Avant toute chose, la troisième version est un texte conçu afin de proposer une exécution efficace. Ses indications de tempo et de jeu façonnent la forme et les gestes de la musique avec une plasticité supérieure à celle de la deuxième version. (Un exemple concis est proposé par l'écoute de III / 4, 1:51–3:10.) Par conséquent, les exécutions de cette version tendent à souligner le dynamisme et l'expressivité dramatique de la musique plutôt qu'une espèce de splendeur mystique ou d'immensité architecturale désormais communément associée à Bruckner.

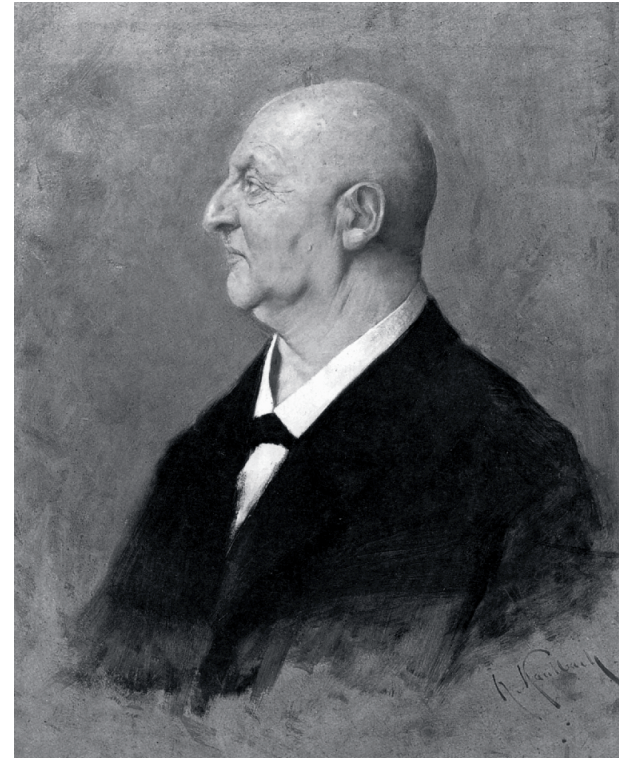
D'après la profusion de preuves disponibles, Ferdinand Löwe, un ancien élève de Bruckner, fut directement impliqué dans le processus de préparation de la troisième version. Ainsi, il «réorchestra de nombreuses parties de façon avantageuse avec l'approbation de Bruckner.»⁶ À dire vrai, le manuscrit de la partition fut copié en grande partie par Löwe avant d'être révisé par Bruckner, et ce, avant et après la première de cette version donnée au mois de janvier 1888. Néanmoins, la tradition – issue de Robert Haas dans les années 1930 et encouragée avec ferveur par d'autres depuis lors – qui considère la troisième version,

⁶ «in vielen Teilen, sehr vorteilhaft und mit Bruckners Zustimmung uminstrumentiert,» Lettre de Joseph Schalk à Franz Schalk, 9 mai 1887

pour reprendre les termes de Deryck Cooke, comme une «partition entièrement fausse» ne peut résister à un examen. En effet, depuis l'époque de Robert Haas, plusieurs preuves décisives révèlent la profonde implication de Bruckner dans la préparation de cette version et attestent de son assentiment. Il est on ne peut plus frappant que des passages dénoncés par certains comme étant fondamentalement «non brucknériens» proviennent en fait des révisions écrites de la propre main de Bruckner (par exemple dans les enrichissements apportés à l'instrumentation du choral du premier mouvement [III/1, à partir de 10:10]).

C'est dans sa troisième version que la Quatrième est parvenue à trouver sa place dans l'univers musical. À chaque apparition, elle constitue le mot de la fin de Bruckner sur sa Quatrième. Il ne fait aucun doute qu'il ne suggéra jamais d'interprétation différente. Bien que cette conclusion ne corresponde pas aisément à la chère conviction selon laquelle une création artistique authentique ne peut être que pure, solitaire et réalisée sans la moindre collaboration, un rejet de cette version sous le prétexte qu'elle ne serait pas authentique contredirait les actions du compositeur et obvierait aux phases finales de la poursuite extraordinaire de sa vision de la Quatrième en tant que symphonie «compréhensible et populaire».

Benjamin Korstvedt



ANMERKUNGEN ZU CD 4

Die vierte CD in dieser Reihe ermöglicht es, gewissermaßen mitzuhören, wie Bruckner seine Vorstellung von der vierten Sinfonie verfeinerte. Die Aufnahme enthält nicht nur eine vollständige Einspielung der »Volksfest«-Fassung des Finales von 1878 (Track 15), die bereits in diesem Booklet erläutert wurde, sondern auch Aufnahmen von frühen Versionen einiger Passagen, die der Komponist überarbeitet hat. Diese werden neben den bereits bekannten revidierten Fassungen vorgestellt, um den Vergleich zu erleichtern.

Die eine Gruppe besteht aus Passagen, in denen die Orchestrierung im Zuge der Vorbereitungen für die Erstaufführung der Vierten im Februar 1881, bei der die Zweitfassung gespielt wurde, verändert wurde. Die erste dieser Änderungen geschieht im ersten Satz. Ursprünglich endete die erste Themengruppe mit einer kurzen Generalpause, die zugleich den Anfang eines neuen Themas markierte (Track 1). Bruckner entschied sich danach, zur Überbrückung der Pause einen gehaltenen Ton in den Hörnern einzufügen, wie er in der endgültigen Fassung zu hören ist (Track 2). Die gleiche Änderung erfuhr auch die Wiederholung der Passage in der zweiten Satzhälfte (Tracks 6 und 7).

Im herrlichen Bläserchoral in der Mitte des ersten Satzes wurden die begleitenden Arpeggi ursprünglich nur von den Bratschen gespielt (Track 3). Bruckner fügte dann Stimmen für die Fagotte und Klarinetten hinzu, um die Bratschen zu verdoppeln und so diesen Linien zum Durchbruch zu verhelfen, obwohl die tatsächliche Wirkung dieser Änderung gering ist (Track 4). In der dritten Fassung fügte Bruckner Violoncelli hinzu, ließ die Arpeggi pizzicato spielen und überarbeitete die Holzbläser und Hörner, all das mit hörbarer Wirkung (Track 5).

Auch die Instrumentation des Eröffnungsthema des Trios im dritten Satz wurde von Bruckner angepasst. Ursprünglich spielten eine Klarinette und eine

Oboe die Melodie unisono, während die Flöten in Oktaven spielten, die die Begleitung unterstreichen (Track 10). Während der Proben tauschte er Flöte und Oboe, so dass nun eine Flöte mit den Klarinetten und die Oboen mit der Begleitung spielten (Track 11). Die Änderung ist subtil, aber die Oboen kommen in ihrer Begleiterrolle gut zur Geltung.

Die wichtigste Änderung zu diesem Zeitpunkt war die Streichung einer zwanzig Takte langen Passage, die ursprünglich vor dem letzten Teil des Andante (Track 8) platziert war. Der ausnehmend finstere Charakter dieser Musik ist zutiefst ergreifend, aber Bruckner entfernte mit Ausnahme einer Andeutung alle Spuren davon, noch bevor die Sinfonie aufgeführt wurde (Track 9).

Die auffälligsten Änderungen nahm Bruckner an einer komplizierten Stelle im Finale der Version von 1880 vor der Reprise der zweiten Themengruppe vor. Der ursprüngliche Notentext dieser Passage gipfelte in einem mächtigen, abrupt abbrechenden Tutti, das nun in dieser Fassung des Finale zu hören ist (Track 12). Diese Passage wurde gemeinsam mit der ihr vorausgehenden wunderbaren Musik für die Uraufführung gekürzt. Danach entwarf Bruckner eine kurze Überleitung, um sie für die zweite Aufführung zu ersetzen – sie wurde hier erstmalig eingespielt (Track 13). In der Fassung von 1888 überarbeitete Bruckner diese Passage ein weiteres Mal und fand einen völlig anderen Weg, um diesen Übergang zu gestalten (Track 14).

Benjamin Korstvedt

NOTES TO CD 4

The fourth CD in this set offers an unprecedented opportunity to listen in, so to speak, as Bruckner refined his conception of the Fourth Symphony. In addition to containing a complete recording of the 1878 "Volksfest" version of the Finale (Track 15), which was discussed earlier in this booklet, this disc contains recordings of early versions of some passages that were revised by the composer. These are presented alongside the familiar revised versions to facilitate comparison.

One group consists of passages in which the orchestration was modified during preparations for the first performance of the Fourth, which used the second version, in February 1881. The first of these changes occur in the first movement. Originally the first theme group ended with a brief silence that marked the start of a new theme (Track 1). Upon hearing it Bruckner decided to add a sustained note in the horns to bridge the silence, as is familiar from the final version (Track 2). The same revision was made in the recurrence of the passage in the second half of the movement as well (Tracks 6 and 7).

In the glorious brass chorale in the middle of the first movement, the accompanying arpeggios were originally played by the violas alone (Track 3). Bruckner then added parts for the bassoons and clarinets to double the violas and thus help these lines to project, although the actual effect of this change is slight (Track 4). In the third version, Bruckner added celli, had the arpeggios played pizzicato, and revised the woodwinds and horns, all to distinct effect (Track 5)

Bruckner adjusted the instrumentation of the tune that opens the Trio in the third movement as well. Originally a clarinet and an oboe played the melody in unison as the flutes played the octaves that punctuate the accompaniment

(Track 10). During rehearsal he changed the roles of the flute and oboe, so that a flute played with the clarinets and the oboes play with the accompaniment (Track 11). The change is subtle, but the oboes work to good effect in the accompanying role.

The most significant change made at that time involved the removal of a passage of twenty measures in length that originally appeared before the final phase of the Andante (Track 8). The starkly somber character of this music is deeply affecting, but Bruckner permanently removed all but a hint of it even before the symphony was performed (Track 9).

Bruckner made the most remarkable changes to a tricky juncture before the reprise of second theme group in the Finale in the 1880 version. The initial text of this passage culminated in an immense tutti that breaks off abruptly, which now stands in this version of the Finale (Track 12). This passage along with the extraordinary music that precedes it was cut for the first performance. Afterwards, Bruckner constructed a brief transition to replace it for the second performance, which is here recorded for the first time (Track 13). In the 1888 version, Bruckner again reworked this passage and found a strikingly different way of achieving this transition (Track 14).

Benjamin Korstvedt

NOTES RELATIVES AU CD N°4

Le quatrième CD de ce coffret offre une opportunité inédite d'écouter Anton Bruckner comme si ses auditeurs se trouvaient dans son atelier lorsqu'il perfectionna la conception de sa Symphonie n°4. Outre l'intégralité de la version «Volksfest» du Finale de 1878 (piste 15) qui fut abordée précédemment dans ce livret, ce disque contient également des enregistrements des versions initiales de certains passages révisés par le compositeur. Ils sont présentés en parallèle aux versions remaniées et connues afin de faciliter leur comparaison.

Un groupe se compose de passages dont l'orchestration fut modifiée lors de la préparation de la première exécution de la Quatrième au mois de février 1881. C'est la deuxième version de la symphonie qui fut utilisée à cette occasion. Le premier de ces changements intervient dans le premier mouvement. Le premier groupe thématique s'achevait initialement par un bref silence qui marquait le début d'un nouveau thème (piste 1). Lors de son écoute, Bruckner décida d'ajouter une note soutenue pour les cors afin de combler le silence, une technique connue de la version finale (piste 2). Une révision identique fut également réalisée lors du retour du passage dans la seconde moitié du mouvement (pistes 6 et 7).

Dans le merveilleux choral de cuivres entonné au milieu du premier mouvement, les arpèges d'accompagnement ne furent initialement joués que par les altos (piste 3). Bruckner ajouta ensuite des parties pour les bassons et les clarinettes afin de doubler les altos et de faciliter la projection de ces lignes bien que l'effet réellement créé par ce changement ne soit que mineur (piste 4). Dans la troisième version, le compositeur introduisit des violoncelles, fit jouer les arpèges pizzicato et entreprit une révision des bois et des cors. Chacune de ces modifications produisit un résultat tout à fait singulier (piste 5).

Bruckner ajusta également l'instrumentation de l'air qui ouvre le Trio dans le troisième mouvement. Dans la version initiale, une clarinette et un hautbois jouaient la mélodie à l'unisson et les flûtes exécutaient les octaves afin de ponctuer l'accompagnement (piste 10). Durant la répétition, il modifia les rôles de la flûte et du hautbois de telle sorte qu'une flûte joua avec les clarinettes et que les hautbois en firent de même avec l'accompagnement (piste 11). Ce changement se distingue par sa subtilité, mais les hautbois parviennent toutefois à remplir à merveille leur rôle d'accompagnement.

La modification la plus significative effectuée à cette époque impliqua le retrait d'un passage de vingt mesures qui était initialement apparu avant la phase finale de l'Andante (piste 8). Le caractère fortement sombre de cette musique est profondément émouvant, mais Bruckner retira définitivement la quasi-totalité de ces éléments, et ce, même avant que la symphonie ne fût jouée (piste 9).

Bruckner effectua les changements les plus remarquables à un moment délicat, soit avant la reprise du deuxième groupe thématique dans le Finale de 1880. Le texte initial de ce passage s'achevait par un immense tutti qui s'interrompt d'une manière brutale et soudaine et figure désormais dans la deuxième version (piste 12). Accompagné de la musique extraordinaire qui le précède, ce passage fut coupé pour la première. Bruckner élaborait ensuite une brève transition afin de le remplacer pour la deuxième exécution qui est enregistrée sur ce CD pour la première fois (piste 13). Dans la version de 1888, Bruckner retravailla une nouvelle fois ce passage et découvrit une façon remarquablement différente d'accomplir cette transition (piste 14).

Benjamin Korstvedt

METAMORPHOSEN IN RAUM UND ZEIT DIE SINFONIEN ANTON BRUCKNERS

Martin Hoffmeister im Gespräch mit Jakub Hrůša

Herr Hrůša, wann sind Sie dem sinfonischen Werk Bruckners erstmals begegnet?

Relativ früh. Es muss irgendwann zwischen meinem siebten und zehnten Lebensjahr gewesen sein, vielleicht auch früher. Denn unsere Familie ging regelmäßig in die Abonnement-Konzerte in meiner Heimatstadt Brünn. Der damalige Chefdirigent Petr Vronský hatte Bruckner regelmäßig auf den Spielplan gesetzt, was in Tschechien damals eher selten vorkam. Ich erinnere mich noch sehr genau daran, wie mich Bruckners Klangpracht überwältigte, auf eine bestimmte Art und Weise allerdings auch provozierte: Die dynamischen Schattierungen, die wechselnden Lautstärken. Als besonders eindrücklich empfand ich diese spezifische Klang-Monumentalität. Für ein Kind absolut faszinierend! Während meines Studiums habe ich nur eine einzige Sinfonie konsequent studiert, die Vierte, denn die stand auf dem Lehrplan der Akademie. Und ebendiese Vierte war es später auch, mit der ich, inspiriert von den Bruckner-Exegesen Sergiu Celibidaches, meine Arbeit am Bruckner-Kosmos begann. Celibidache pflegte zeitlebens eine besondere Affinität zur Bruckner'schen Sinfonik. Geprägt haben mich allerdings weniger seine Exegesen aus der späten Münchner Zeit, sondern dessen frühere Lesarten an der Seite der Radio-Sinfonieorchester in Stockholm und Stuttgart. In dieser Phase zeigte er noch nicht diese Vorliebe für sehr langsame Tempi, die dann später im Zuge seiner Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus aufkam. Er hat mich mit seiner Emphase für Bruckner mitgerissen

und mir dessen Bedeutung vor Augen geführt. Mein heutiges Brucknerverständnis hat mit alledem aber kaum noch etwas gemein. Der ein und andere Impuls aus dieser Zeit mag unterbewusst noch immer vorhanden sein.

Welche Bruckner-Exegesen haben Sie überdies geprägt?

Neben der frühen Begeisterung für Celibidaches Arbeit waren das natürlich die exemplarischen Aufnahmen von Haitink, Barenboim, Furtwängler, Wand und Karajan, später Blomstedt. Nicht zu vergessen die 9. Sinfonie mit Bernstein am Pult der Wiener Philharmoniker, die nicht traditionell ist, mir aber Bruckner wieder aus einer anderen Perspektive zeigte. Ähnlich mit Abbado.

Bruckners sinfonisches Werk ist nichts weniger als ein monumentales kompositorisches Statement, das zudem die Ur-Idee von Musik spiegelt und reflektiert. Welche Chancen und Gefahren resultieren daraus für die Interpreten?

Wenn man sich als junger Dirigent, ohne über einschlägige Erfahrungswerte zu verfügen, der Herausforderung der Bruckner'schen Sinfonik stellt, sollte man ein Orchester an seiner Seite haben, das Bruckners Musik versteht, sie kennt und sie mag. Bevor ich die Sinfonien mit exponierten Klangkörpern aufführen konnte, habe ich mich sukzessive am Pult kleinerer Orchester ausprobiert. Ich muss bekennen, dass ich mit den Resultaten meistens nicht zufrieden war. Denn Bruckners komplexe Partituren sind unerfahrenen Ensembles in wenigen Tagen kaum vermittelbar. Es bedarf längerer Zeit, ein Orchester ohne Bruckner-DNA auf Kurs zu bringen. In Bamberg bekam ich erstmals die Chance, Bruckner kultiviert aufzuführen.

In diesen Tagen erfährt Bruckners Musik wieder eine große Zugewandtheit. Was zunächst verwundert, denn in ihrer Opulenz, in der raumgreifenden Anlage steht das sinfonische Werk auf erfreuliche Weise gegen den eng getakteten Zeitgeist. Wie ist diese Bruckner-Renaissance zu erklären?

Um dieses Phänomen begreifen zu können, muss man beide Seiten derselben Medaille betrachten. Zum einen, und ich möchte keinesfalls pathetisch klingen, fällt es in dieser pulsierenden, hektischen Zeit offensichtlich vielen Menschen schwer, sich auf solche Wunder der Schöpfung wie Bruckners Sinfonien einzulassen. Die Unterschiede zwischen unserem Alltag und der Konzerterfahrung werden täglich größer. Was im Konzertsaal emotional, mental und physisch passiert, ist meilenweit entfernt von dem, was beispielsweise die Medien abbilden, was uns auf der Autobahn oder im Büro widerfährt. Das Leben ist kurzatmig, um nicht zu sagen sportlich geworden. Eine Bruckner-Sinfonie steht für konträre Ziele und Intentionen. Zeit- und Raumfaktoren werden entlang dieser Werke bisweilen komplett ausgeblendet, im besten Falle transzendiert. Womit wir, zum zweiten, bei der Attraktivität von Bruckners Musik für ein heutiges Publikum angelangt sind. Ich selbst schätze an meinem Beruf besonders, dass ich während eines Konzertes oder während der Proben Zeit kaum noch wahrnehme. In diesen Momenten bin ich ganz bei mir selbst und der Musik. Und genau solche Erfahrungen halte ich für unverzichtbar auch für das Publikum. Mein Kollege Herbert Blomstedt erzählte mir unlängst von einer Begebenheit in Asien. Nach einem Konzert sei eine Dame auf ihn zugekommen mit der Bemerkung, es sei sehr bedauerlich, dass Bruckners Sinfonien so kurz sind. Blomstedt zeigte sich übergücklich, denn wenn Musik, ein Konzert vermöge, den Faktor Zeit obsolet zu machen, dann sei man mit seinen künstlerischen Anstrengungen am Ziel. Insofern ist auch Sergiu Celibidache zuzustimmen in seiner apodiktischen

Auffassung, Musik sei ausschließlich live angemessen rezipierbar. Besonders Bruckners Musik vermittelt davon einen nachhaltigen Eindruck.

Religiosität und Transzendenz spielen eine wesentliche Rolle in Bruckners Schaffen. Als Sängerknabe in St. Florian und Domorganist in Linz kannte er nicht nur das einschlägige geistliche Repertoire, er ist mit dem katholischen Glauben aufgewachsen, er war bis zuletzt Referenz für ihn. Muss man diese Metaebene immer mitdenken, wenn man Bruckners Werk en détail verstehen möchte?

Das ist gewiss ein entscheidender Punkt, aber man darf im Zusammenhang mit Bruckner nicht alles auf Gläubigkeit und Katholizismus zurückführen. Katholizismus bedeutet ja nicht nur Glauben, Mysterien, Innigkeit, Ästhetik der Liturgie et cetera. Das ist nur eine Komponente. Man sollte darüber keineswegs die andere, die alltägliche Seite des Katholizismus vergessen: Lebensfreude und Leichtigkeit wie man sie etwa in den südlichen Ländern Europas kennt. Bruckner wusste fraglos auch um die vitalen und philosophischen Aspekte der Existenz, um das Singen, den Tanz, um Kontemplation, Demut und Schlichtheit. Insofern sollte man Bruckner nicht dogmatisch in eine Richtung verklären.

Für Bruckners sinfonisches Werk von entscheidender Bedeutung ist ja diese spezifische Korrespondenz von Musik und Raum. Man neigt dazu, seine Sinfonik mit Kathedralen zu identifizieren. Wo sollte man Bruckners Musik optimalerweise aufführen?

Grundsätzlich unterstreiche ich das: Bruckners opulente Sinfonik bedarf opulenter Räume, um zu vollständiger Geltung zu gelangen. Große Räume helfen

diesen Werken, ihren Kern, ihre Idee aufzufalten. Andererseits geht es bei Bruckners Musik nicht nur um geistliche, mystische oder transzendente Aspekte, auch nicht immer nur um das Orgelhafte des Klangs, es geht auch wesentlich um Struktur und Form, um motivische Vielfalt, um Tanz und viele andere kleine Akzente, nicht zuletzt um Spielfreude, und besonders die Details können in der spezifischen Akustik von Kirchen bzw. anderen großdimensionierten Räumen verloren gehen. Es wäre entsprechend zu einfach zu behaupten, Bruckners Sinfonik gehöre in die Kirche. Was unterm Strich tatsächlich ausschlaggebend ist: Die Raumakustik sollte für die Aufführung von Bruckner-Sinfonien nicht trocken und eindimensional sein.

Wer sich mit Bruckners Sinfonien befasst, erkennt postwendend, dass es kaum reicht, Partituren zu studieren und zu dirigieren. Entscheidend ist vielmehr, den Musikern den Zugang zu den Metaebenen des Notentextes zu öffnen. Aus Perspektive des Dirigenten verlangt das nach eher unkonventionellen Arbeits- und Vermittlungsweisen. Wie gehen Sie vor? Wie erklärt man einem Orchester die solitären Grundideen einer Bruckner-Sinfonie?

Mein Fokus liegt ohne Wenn und Aber auf Klangkultur und Form. Man muss die Fähigkeit haben, Musik sprechen zu lassen, ohne etwas zu erzwingen. Die Musik sollte atmen. Das ist mir ebenso wichtig wie Simplizität zu erreichen. Alles muss schlicht bleiben, bisweilen kann Folkloristisches durchscheinen, aber immer sollte alles unmittelbar klingen, nicht zu komplex gedacht. Was auch bedeutet, dass man die Musik körperlich fühlen und erfahren muss, denn Bruckner hat seine Tableaus nicht nur aus der Ratio heraus geschaffen, sondern vornehmlich aus der Emotion. Gewiss, Bruckner agierte sehr reflektiert, aber er war eben

auch ein sehr impulsiver Mensch, der direkt entlang seiner Gefühle komponierte. All das sollte ein Orchester wissen.

Wenn man von Bruckners Sinfonien handelt, muss begleitend auch der Aspekt der unterschiedlichen Fassungen der einzelnen Werke in den Blick genommen werden. Das betrifft insbesondere auch die Vierte, die sogenannte »romantische« Sinfonie. Was steht hinter diesem Bedürfnis, möglicherweise Zwang des Komponisten, seine Werke stets neu- oder umzuschreiben?

Komplexes Thema, zu dem es wohl niemals definitive Aussagen geben wird, umso mehr aber Mutmaßungen. Worin liegt Bruckners notorische Unzufriedenheit mit der ersten Fassung begründet? Waren eigene Zweifel im Spiel, kam Kritik von außen, von Freunden oder Kollegen, gelangte er zu der Einsicht, dass Einiges in diesem oder jenem Satz unspielbar ist, zu lang geraten war oder in den Proportionen nicht stimmig? Wie auch immer! Fest steht: Wenn man heute als unabhängiger Experte eine dritte Fassung einer Bruckner-Sinfonie betrachtet, wird man nicht unbedingt und immer sagen können, diese Fassung sei gelungener als die vorangegangenen. Im Besonderen auch, wenn man etwa die zweite mit der dritten Fassung vergleicht oder auch die erste mit der zweiten. Eines der Probleme Bruckners bestand zudem darin, dass er seine ersten Fassungen niemals mit einem guten Orchester hören konnte. Wäre das möglich gewesen, hätte er möglicherweise anders entschieden, hätte er tatsächlich Änderungen vorgenommen? Da habe ich ernsthafte Zweifel. Andererseits, und das sage ich aus heutiger Perspektive, ist es für einen Dirigenten sehr angenehm, wenn einem drei Fassungen zur Verfügung stehen. Das ermöglicht Varianz.

Sie haben für das vorliegende CD-Set Bruckners Vierte Sinfonie in allen drei Fassungen eingespielt. Welche Botschaft verbinden Sie mit diesem aufwendigen, ambitionierten Projekt?

Für einen Dirigenten ist es eine einmalige Chance, alle Fassungen einer Bruckner-Sinfonie aufnehmen zu können. Außerdem ermöglicht das Projekt dem interessierten Publikum, sich selbst ein Bild zu machen von Güte und Zuschnitt der jeweiligen Fassung. Die Hörer können auf diese Weise selbst entscheiden, ob der Komponist recht hatte mit seinen Zweifeln, und ob es überhaupt sinnvoll ist, eine Fassung gegen die andere auszuspielen. Mich persönlich hat insbesondere die erste Fassung begeistert, die relativ selten aufgeführt respektive eingespielt wird. Die Mehrheit der Orchester spielt die zweite Fassung der Sinfonie. Denn die entspricht stilistisch am meisten den anderen Sinfonien. Beim Hören entsteht sofort das Gefühl, dass man es mit einer Bruckner-Sinfonie zu tun hat. Dagegen klingt die erste Fassung deutlich nach Experiment und bei der dritten Fassung hat man das Gefühl, Bruckner gehe ganz andere Wege. Summa summarum aber haben alle Fassungen ihren Wert. Besonders auch die dritte Fassung, die oft als »unbrucknerisch« beschrieben wird. Bruckner selbst bevorzugte im Übrigen diese dritte Fassung, was zeigt, wie weit die Ansichten selbst unter Fachleuten auseinandergehen.

Welche Stellung nimmt die Vierte Sinfonie innerhalb des Gesamtzyklus ein?

Tatsächlich nimmt die Vierte Sinfonie eine Sonderstellung innerhalb des Gesamtzyklus ein. Mit ihr hat sich Bruckner direkt an sein Publikum gewendet, er wollte über dieses Werk gewissermaßen mit dem Publikum kommunizieren, er wollte

mit dieser Sinfonie von den Menschen verstanden werden. Und sein Wunsch hat sich erfüllt. Die Vierte wurde seine populärste Sinfonie. Die Gründe dafür liegen auf der Hand. In seiner Gesamtanlage ist das Werk nicht überkomplex. Man kann ihr relativ leicht folgen, Themen und Motive wiederholen sich, Form und Strukturen sind nachvollziehbar. Genau daran hat Bruckner über die Fassungen hinweg hart gearbeitet. Zeigte sich die erste Fassung noch ein wenig unüberschaubar, lichtete sich das Gefüge bereits mit der zweiten Fassung. Überdies integrierte Bruckner folkloristische Elemente, was Fassbarkeit und Suggestivkraft unterstützte. Das Scherzo schließlich kommt trotz aller Kompositionskunst mit fast popmusikartiger Leichtigkeit daher. Man begreift mit jedem Takt der Sinfonie, dass Bruckner sein Publikum nicht überlasten wollte. Ganz im Gegenteil intendierte er, das Publikum interessiert zu stimmen, und er gab ihm die Möglichkeit, seine Musik zu verstehen. Grundsätzlich endete mit der Vierten Sinfonie Bruckners »experimentelle« Phase. Was nicht heißt, dass er fortan nicht auch verschiedene Lösungen in Anschlag brachte, aber eben auf der Grundlage klarer Vorstellungen. Die schöpferischen Kräfte zeigten sich jetzt fokussierter, er vermochte seine Ideen zu bändigen. Mit den Metamorphosen der Vierten Sinfonie avancierte er zum Meister. Mit diesem Werk wusste sich Bruckner für das kommende Schaffen zu befreien.

Mit den Bamberger Symphonikern stand Ihnen für das Aufnahme-Projekt ein Orchester mit belastbarer Bruckner-Tradition zur Verfügung. Bedeutete das für Sie als Dirigent, dass allein noch Feinjustierung vorzunehmen war, oder musste noch Grundsätzliches angestoßen werden?

Obwohl das Orchester Bruckners Sinfonien relativ häufig spielt, herrscht immer noch Neugier vor. Bruckner ist für das Orchester ein Fest. In dieser Leidenschaft

für Bruckner haben wir uns im besten Sinne getroffen. Ob man Erfolge mit der Aufführung von Bruckner-Sinfonien erzielt, hängt natürlich zunächst vom spezifischen Klang ab. Der sollte möglichst rund und warm ausfallen, nicht von Hektik, Theatralischem und Drama aufgeladen sein, sondern charakterisiert durch Konzentration auf Form, Übersicht und Balance aus Detailgenauigkeit und Sinn für das große Ganze. Man muss Bruckner fühlen, und fühlen kann man diese Musik nur, wenn man einschlägige Erfahrungen gesammelt hat. Gleich zu Beginn unserer gemeinsamen Arbeit an Bruckners Sinfonik spürte ich die eminenten Potentiale der Musiker. Genau mit diesem Orchester wollte ich die Bruckner-Erfahrung machen und dabei reifen. Denn als Dirigent mit einem Orchester wie den Bamberger Symphonikern Bruckner aufführen zu dürfen, kommt einer Befreiung gleich. Man vermag den musikalischen Prozess durch und durch zu genießen. Alles fließt auf natürliche Weise. Ich schätze es sehr, wenn ein Orchester gut phrasiert, zu atmen weiß und den Raum ausfüllt. Ich lasse mich dann gerne tragen, nur selten bedarf es Impulsen meinerseits. Vor diesem Hintergrund kam mir dann auch die verrückte Idee mit vorliegendem CD-Projekt. Wenn man heute die verschiedenen Fassungen nebeneinanderstellt, kann man kaum sagen, welche man am meisten schätzt. Alle drei sind ungemein faszinierend. Ich jedenfalls vermag mich nicht zu entscheiden. Am Ende steht, dass ich mit diesen Aufnahmen zwei wesentliche Intentionen realisieren konnte: Zum einen war es mir möglich, die reichen klanglichen Potentiale und die bemerkenswerte Spielkultur des Orchesters abzubilden, zum anderen bekamen wir die einmalige Chance, den gesättigten Tonträgermarkt um ein solitäres Projekt zu bereichern. Die Pandemie hat vieles verhindert. Dieses Vorhaben hat sie ermöglicht.



**METAMORPHOSES IN SPACE AND TIME
THE SYMPHONIES OF ANTON BRUCKNER**

Martin Hoffmeister in a conversation with Jakub Hrůša

Mr. Hrůša, when did you first encounter Bruckner's symphonic works?

Relatively early. It must have been when I was between seven and ten years old, perhaps even earlier. Our family regularly went to the subscription concerts in my hometown of Brno. The principal conductor at that time, Petr Vronský, regularly put Bruckner on his program, which was rather rare in the Czech Republic back then. I can still remember very clearly how Bruckner's magnificent beauty of sound overpowered me, but in a particular way also challenged me: the dynamic nuances, the ever-changing volumes. I felt this particular monumentality of sound to be especially powerful. For a child, absolutely fascinating! During my studies, I studied only one symphony systematically, the Fourth, because it was part of the curriculum at the Academy. And it was exactly this Fourth with which I later began my exploration of the Bruckner cosmos, inspired by Sergiu Celibidache's exegeses of Bruckner. Throughout his life, Celibidache cultivated a special affinity for Bruckner symphonies. However, it was not so much his exegeses from his late years in Munich that influenced me, but his earlier interpretations with the Radio Symphony Orchestras in Stockholm and Stuttgart. In this phase, he did not yet show this inclination towards very slow tempi, which later appeared in the course of his interest in Zen Buddhism. He swept me away with his passion for Bruckner and made me aware of his importance. However, my current understanding of Bruckner has little in common with this. One or the other impulse from that time may still be present in my subconscious.

Which Bruckner exegeses have also influenced you?

Apart from my early enthusiasm for Celibidache's work, there were of course the exemplary recordings by Haitink, Barenboim, Furtwängler, Wand and Karajan, later Blomstedt. Not to forget the 9th Symphony with Bernstein conducting the Vienna Philharmonic, which is untraditional, but it showed me Bruckner again from a different perspective. Similarly with Abbado.

Bruckner's symphonic work is anything less than a monumental compositional statement that also reflects the fundamental concept of music. What opportunities and dangers result from this for performers?

If a young conductor without any previous experience takes on the challenge of Bruckner's symphonies, he or she should have an orchestra at his or her side who understands Bruckner's music, who knows and likes it. Before I was allowed to perform the symphonies with prestigious orchestras, I had successively tried myself out on the podium of smaller orchestras. I must confess that I wasn't satisfied with the results most of the time. Bruckner's complex scores are almost impossible to learn for inexperienced ensembles in just a few days. It takes more time to get an orchestra on track that has no Bruckner DNA. In Bamberg, I had my first opportunity to perform Bruckner in a cultivated manner.

Nowadays, Bruckner's music is becoming very popular again. At first, this comes as a surprise, because the opulence and large-scale layout of the symphonic works is delightfully at odds with the tightly timed zeitgeist. How can this Bruckner renaissance be explained?

To understand this phenomenon, one must look at both sides of the same coin. On the one hand, and I don't want to sound melodramatic by any means, in our vibrant, hectic times it is obviously difficult for many people to become immersed in such wonders of creation as Bruckner's symphonies. The differences between our everyday lives and the concert experience grow larger every day. What happens emotionally, mentally and physically in the concert hall is miles away from what the media depict, for example, what we experience on the motorway or at the office. Life has become short-winded, not to say sporty. A Bruckner symphony stands for opposite directions and intentions. Time and space factors are sometimes completely faded away along these works, transcended in the best case. This brings us to the appeal of Bruckner's music for today's audiences. What I particularly like about my profession is that during a concert or during rehearsals I hardly notice time. In these moments I am completely with myself and the music. And I consider precisely such experiences indispensable for the audience as well. My colleague Herbert Blomstedt recently told me about an experience in Asia. After a concert, a lady came up to him and said it was a pity that Bruckner's symphonies were so short. Blomstedt was overjoyed, because if music, a concert, is able to make the time factor obsolete, then one has reached one's artistic objective. In this respect, Sergiu Celibidache's apodictic view that music can only be received suitably live is also to be agreed with. Bruckner's music in particular conveys a strong impression of this.

Religiosity and transcendence play an essential role in Bruckner's work. As a choirboy in St. Florian and cathedral organist in Linz, he not only knew the relevant sacred repertoire, he grew up in the Catholic faith, it was a source of reference for him to the very end. Does one always have to bear this meta-level in mind if one wants to understand Bruckner's work en détail?

This is certainly a crucial point, but one must not attribute everything to faith and Catholicism in connection with Bruckner. Catholicism does not just mean faith, mysteries, inner feelings, the aesthetics of the liturgy, etc. That is only one component. One should by no means forget the other, the everyday side of Catholicism: *Joie de vivre* and lightness, as we know it in southern European countries, for example. Bruckner undoubtedly also knew about the vital and philosophical aspects of being, about singing, dancing, contemplation, humility and simplicity. In that respect, one should not idealize Bruckner dogmatically in one direction.

For Bruckner's symphonic work, this specific correspondence between music and space is decisively important. People tend to define his symphonies as cathedrals. Where should Bruckner's music ideally be performed?

Basically, I support this: Bruckner's sumptuous symphonies need sumptuous spaces in order to become fully effective. Large spaces help these works to unfold their core, their idea. On the other hand, Bruckner's music is not only about spiritual, mystical, or transcendental aspects, nor is it always only about the organ-like quality of sound; it is also essentially about structure and form, about motivic diversity, about dance and many other small nuances, not to mention the joy of simply playing, and especially the details can get lost in the very specific acoustics of churches or other large-scale spaces. Accordingly, it would be too easy to assert that Bruckner's symphonies should be performed in a church. The bottom line is that the room acoustics should not be dry and one-dimensional for the performance of Bruckner symphonies.

Anyone who studies Bruckner's symphonies immediately realizes that it is not sufficient to study and conduct scores. Rather, it is essential to open

the musicians' access to the meta-levels of the musical text. From the conductor's perspective, this calls for rather unconventional ways of working and communicating. How do you approach it? How do you explain the fundamental solitary ideas of a Bruckner symphony to an orchestra?

Without any ifs or buts, my focus is on the culture of sound and form. One must have the ability to let music speak without forcing anything. The music should breathe. This is just as important to me as to achieve simplicity. Everything must remain pure, sometimes folkloristic elements may appear, but everything should always sound immediate, not too complex. Which also means that you have to feel and experience the music physically, because Bruckner created his tableaux not only out from ratio, but primarily from emotion. Certainly, Bruckner acted very thoughtfully, but he was also a very impulsive person who composed directly along the lines of his feelings. All of this should be known to an orchestra.

When dealing with Bruckner's symphonies, the aspect of the different versions of the individual works must also be taken into consideration. This applies in particular to the 4th, the so-called 'romantic' symphony. What is behind this need, possibly obsession, on the part of the composer to constantly remake or rewrite his works?

A complex subject on which there will probably never be definitive answers, but all the more speculation. What was the reason for Bruckner's notorious dissatisfaction with the first version? Were there doubts of his own, criticism from outside, from friends or colleagues, did he come to the conclusion that some things in this or that movement were unplayable, too long or the proportions not right? Regardless of the answer! One thing is certain: If you look at a third version of a

Bruckner symphony today as an independent expert, you will not necessarily and always be able to say that this version is more convincing than previous ones. Especially if one compares the second with the third version or the first with the second. One of Bruckner's problems was that he was never able to hear his first versions with a good orchestra. If that had been possible, would he possibly have decided differently, would he have really made changes? I doubt that seriously. On the other hand, and I say this from today's perspective, it is very pleasant for a conductor to have three versions to choose from. That allows for variance.

For this CD set, you recorded Bruckner's Fourth Symphony in all three versions. What message do you associate with this elaborate, ambitious project?

For a conductor, it is a one-time opportunity to be able to record all versions of a Bruckner symphony. In addition, the project enables the interested audience to form their own impression of the quality and layout of the respective version. Thus, listeners can decide for themselves whether the composer was right in his doubts, and whether it makes sense at all to play one version off against the other. Personally, I was especially enthusiastic about the first version, which is rather rarely performed or recorded. The majority of orchestras play the second version of the symphony. Because stylistically, it corresponds most with the other symphonies. Listening to it, one immediately has the feeling that one is hearing a Bruckner symphony. Compared to this, the first version sounds very much like an experiment, and in the third version, one has the feeling that Bruckner is going in a completely new direction. All in all, all versions have their merits. Especially the third version, which is often described as "un-Brucknerian". Incidentally,

Bruckner himself preferred this third version, which demonstrates how far opinions differ even among experts.

What position does the Fourth Symphony occupy within the entire cycle?

Indeed, the Fourth Symphony occupies a special position within the entire cycle. With this symphony, Bruckner addressed his audience directly, he wanted to communicate with the audience through this work, so to speak, he wanted to be understood with this symphony. His wish was fulfilled. The Fourth has become his most popular symphony. The reasons are obvious. In its overall structure, the work is not overly complicated. It is fairly easy to follow, themes and motifs keep returning, form and structures are comprehensible. This is precisely what Bruckner worked hard on throughout the versions. While the first version was still a little incomprehensible, the structure became clearer in the second. Moreover, Bruckner integrated folkloristic elements, which enhanced the comprehensibility and suggestive power. The Scherzo, finally, comes across with an almost pop-music-like lightness despite all the mastery of composition. With every bar of the symphony, one realizes that Bruckner didn't want to overburden his audience. On the contrary, he intended to interest the audience, and he gave the opportunity to understand his music. Basically, Bruckner's "experimental" phase ended with his Fourth Symphony. That does not mean that from then on he did not try out different solutions, but on the basis of clear ideas. His creative powers were now more focused, he was able to rein in his ideas. With the metamorphoses of the Fourth Symphony, he became a master. With this work, Bruckner knew how to set himself free for his future work.

With the Bamberg Symphony, you had an orchestra with a strong Bruckner tradition at your side for the recording project. Did that mean for you

as a conductor that only fine-tuning had to be done, or was there still fundamental work to be done?

Although the orchestra plays Bruckner's symphonies relatively often, curiosity still holds sway. Bruckner is a celebration for the orchestra. In this passion for Bruckner, we have joined together in the best sense of the word. Whether one is successful in performing Bruckner symphonies depends, of course, first of all on the specific sound. It should be as round and warm as possible, not loaded with a hectic, theatrical and dramatic quality, but characterized by a focus on form, an overview and a balance between attention to detail and a sense for the bigger picture. One must feel Bruckner, and one can only feel this music if one has gained significant experience. Right at the beginning of our joint work on Bruckner's symphonies, I sensed the musicians' enormous potential. It was precisely with this orchestra that I wanted to gain the Bruckner experience and mature in the process. Because as a conductor, being privileged to perform Bruckner with an orchestra like the Bamberg Symphony is like being liberated. One is able to thoroughly enjoy the musical process. Everything flows naturally. I really appreciate it when an orchestra phrases well, knows how to breathe and fills the room. I like to let myself be carried by it, only rarely do I have to give impulses. It was against this background that I came up with the wild idea of this CD project. If one puts the different versions side by side today, one can hardly say which one one cherishes the most. All three are immensely fascinating. I, for one, am unable to decide. In the end, I was able to achieve two essential goals with these recordings: On the one hand, I was able to portray the orchestra's rich tonal potential and remarkable playing culture; on the other, we were afforded the one-time opportunity to bring a solitary project to the saturated recording market. The pandemic has thwarted many things. This project was made possible by it.

MÉTAMORPHOSES DANS LE TEMPS ET L'ESPACE LES SYMPHONIES D'ANTON BRUCKNER

Martin Hoffmeister s'entretient avec Jakub Hrůša.

Monsieur Hrůša, à quand remonte votre première rencontre avec l'œuvre symphonique de Bruckner ?

À une période où j'étais encore un enfant. Je devais avoir entre sept et dix ans, peut-être moins. En effet, notre famille se rendait régulièrement aux concerts d'abonnement qui se tenaient dans ma ville natale de Brno. Le chef principal de l'orchestre s'appelait Petr Vronský et programait Bruckner à intervalles réguliers, ce qui constituait plutôt une rareté en République tchèque à cette époque. Je me souviens encore avec une très grande précision de la façon dont la splendeur sonore de Bruckner me submergeait, et me provoquait, dans une certaine mesure. Les nuances dynamiques, les volumes changeants... Je trouvais que cette monumentalité sonore spécifique présentait un caractère particulièrement impressionnant. Et quelle fascination absolue pour un enfant ! Pendant mes études, je n'ai étudié qu'une seule symphonie de façon cohérente : la Quatrième, car elle figurait au programme de l'académie. Et c'est justement avec cette symphonie que j'ai commencé à travailler sur le cosmos de Bruckner après m'être laissé inspirer par les exégèses de ce dernier par Sergiu Celibidache. Durant toute sa vie, le chef d'orchestre roumain a entretenu une affinité particulière pour la production symphonique brucknérienne. Toutefois, j'ai été moins marqué par ses exégèses de la fin de la période munichoise que par ses interprétations antérieures réalisées au côté des orchestres symphoniques de la radio de Stockholm et de Stuttgart. Au cours de cette phase, il n'avait pas encore affiché cette préférence

pour les tempi très lents, préférence qui a ensuite fait son apparition pendant son étude du bouddhisme zen. Sergiu Celibidache m'a enthousiasmé par son emphase pour Bruckner et il m'a également révélé son importance. Cependant ma compréhension actuelle de Bruckner ne présente guère de points communs avec tous ces éléments. Toutes ces impulsions de cette époque sont probablement toujours présentes dans mon subconscient.

Quelles sont les exégèses de Bruckner qui vous ont également marqué ?

Outre mon enthousiasme précoce pour le travail de Celibidache, je mentionnerais bien entendu les enregistrements exemplaires de Haitink, de Barenboim, de Furtwängler, de Wand et de Karajan, et puis aussi ceux de Blomstedt. Et comment ne pas citer la Symphonie n°9 avec Bernstein au pupitre de l'Orchestre philharmonique de Vienne. Ce n'est pas une version traditionnelle, mais elle m'a de nouveau montré Bruckner à partir d'une perspective différente. Il en va de même pour l'interprétation d'Abbado.

L'œuvre symphonique de Bruckner n'est rien de moins qu'une composition monumentale qui, de surcroît, reflète et réfléchit l'idée fondatrice de la musique. Quels sont les chances et les risques qui découlent d'une telle situation pour les interprètes ?

Si un jeune chef d'orchestre relève le défi de la musique symphonique brucknérienne sans disposer d'un certain bagage en la matière, il est alors recommandé d'être accompagné par un orchestre qui comprend, connaît et apprécie la musique de Bruckner. Avant de pouvoir interpréter les symphonies avec des orchestres exposés, j'ai enchaîné les essais au pupitre avec des formations de

moindre envergure. Je dois reconnaître que je n'étais généralement pas satisfait des résultats. En effet, les partitions complexes de Bruckner ne deviennent guère jouables en l'espace de quelques jours avec des ensembles inexpérimentés. Une période plus longue est nécessaire afin de mettre sur les bons rails un orchestre sans ADN brucknérien. À Bamberg, j'ai eu la chance d'interpréter Bruckner avec un orchestre rompu à ses œuvres.

À l'heure actuelle, la musique de Bruckner jouit à nouveau d'une grande sollicitude. Ce constat suscite d'abord l'étonnement, car l'opulence et l'ampleur de l'œuvre symphonique s'opposent de manière réjouissant à un esprit du temps aux cadences resserrées. Comment expliquer une telle renaissance de Bruckner ?

Il est nécessaire d'observer les deux côtés de la médaille afin de pouvoir comprendre ce phénomène. D'une part, et sans vouloir tomber dans le pathos, de nombreuses personnes éprouvent manifestement des difficultés à s'ouvrir à de telles merveilles de la création comme les symphonies de Bruckner à cette époque agitée et trépidante. Les différences entre notre quotidien et l'expérience procurée par un concert ne cessent de grandir au quotidien. D'un point de vue émotionnel, mental et physique, un concert se trouve à cent lieues, par exemple, de la couverture d'événements assurée par les médias ou bien de la réalité vécue sur une autoroute ou au bureau. La vie essouffle les personnes, comme s'il s'agissait d'une activité sportive. Une symphonie de Bruckner incarne des intentions et des objectifs diamétralement opposés. Les facteurs spatio-temporels sont parfois entièrement occultés tout au long de ces œuvres, ou transcendés dans le meilleur des cas. D'autre part, ce point nous permet de toucher le public d'aujourd'hui et de lui faire découvrir le caractère attractif de la musique de

Bruckner. Pour ma part, j'apprécie particulièrement que mon métier me permette de perdre quelque peu la notion du temps pendant un concert ou durant les répétitions. C'est dans ces moments que je m'abandonne à moi-même et à la musique. Et c'est exactement de telles expériences que je considère également comme indispensables pour le public. Mon confrère Herbert Blomstedt me raconta dernièrement une histoire qui lui était arrivée en Asie. Après un concert, une dame s'est dirigée vers lui pour lui indiquer qu'il était très regrettable que les symphonies de Bruckner soient si courtes. Blomstedt fut comblé de bonheur. En effet, selon lui, si la musique ou un concert est à même de rendre obsolète le facteur temps, alors les efforts artistiques consentis permettent de toucher au but. Par conséquent, il convient également d'approuver Sergiu Celibidache et son jugement apodictique selon lequel la musique ne peut s'approprier convenablement que si elle est vécue en direct. La musique de Bruckner dégage notamment une impression durable à cet égard.

La religiosité et la transcendance jouent un rôle essentiel dans les œuvres de Bruckner. En tant que petit chanteur à l'abbaye de Saint-Florian et organiste de la cathédrale de Linz, ses connaissances dépassaient le répertoire sacré dans ce domaine. En effet, il a grandi avec la foi catholique et celle-ci fut pour lui un repère de référence jusqu'à la fin de sa vie. Faut-il toujours prendre en considération ce métaniveau si l'on souhaite comprendre en détail l'œuvre de Bruckner ?

Il s'agit à n'en pas douter d'un point crucial, mais il ne faut pas tout ramener à la religiosité et au catholicisme avec Bruckner. Le catholicisme signifie bien plus que la foi, les mystères, la profondeur, l'esthétique de la liturgie et ainsi de suite. Ce n'est qu'une composante parmi tant d'autres. Je recommande de n'oublier en

aucune façon l'autre facette plus ordinaire du catholicisme, à savoir la joie de vivre et la légèreté, telles qu'elles sont notamment connues dans les pays du sud de l'Europe. Bruckner était incontestablement conscient des aspects vitaux et philosophiques de l'existence, du chant, de la danse, de la contemplation, de l'humilité et de la sobriété. Par conséquent, il convient de ne pas idéaliser Bruckner de façon dogmatique dans une quelconque direction.

Cette correspondance spécifique de la musique et de l'espace revêt bel et bien une importance capitale pour l'œuvre symphonique de Bruckner. Ainsi, nous avons tendance à identifier sa musique symphonique aux cathédrales. Dans quels lieux serait-il recommandé d'interpréter la musique de Bruckner dans l'idéal ?

D'une manière générale, j'insiste sur le point suivant : l'opulence de la musique symphonique de Bruckner se nourrit de celle des espaces où elle est jouée, et ce, dans le but de la mettre en valeur sous tous ses aspects. Les grandes salles permettent de déployer la richesse de ces œuvres, leur cœur, leur idée. Par ailleurs, la musique de Bruckner ne se limite pas à sa dimension sacrée, mystique ou transcendantale et elle ne se réfère pas toujours à un son rappelant celui d'un orgue. En effet, elle parle essentiellement de structure et de forme, de variété de motifs, de danse et de bien d'autres éléments comme le plaisir de jouer. De plus, les détails peuvent notamment se perdre dans l'acoustique spécifique des églises ou d'autres salles de grande capacité. Il serait de ce fait trop simple d'affirmer que la musique symphonique de Bruckner a uniquement sa place dans une église. En fin de compte, l'essentiel reste effectivement que l'acoustique ne soit pas sèche ni unidimensionnelle pour l'interprétation des symphonies de Bruckner.

Tout musicien qui se consacre aux symphonies de Bruckner reconnaît immédiatement qu'il est à peine suffisant d'étudier et de diriger leurs partitions afin de les maîtriser. C'est plutôt l'ouverture aux musiciens de l'accès aux métaniveaux de la partition qui revêt une importance capitale. Du point de vue du chef d'orchestre, ce processus exige la mise en œuvre de modes de travail et de communication peu conventionnels. Quelle est votre démarche ? Comment expliquer à un orchestre les idées générales et uniques en leur genre d'une symphonie de Bruckner ?

Pour ma part, je me concentre sur la culture sonore et sur la forme sans la moindre tergiversation. Il est nécessaire d'avoir la capacité de laisser parler la musique sans forcer quoi que ce soit. La musique est faite pour respirer. À mes yeux, ce point est tout aussi important que la simplicité. Tout doit rester sobre. Certes, il est parfois possible de laisser transparaître des éléments folkloriques. Toutefois, la musique doit toujours produire un effet d'immédiateté sans jamais devenir trop complexe. Autrement dit, il faut sentir et vivre la musique de tout son corps, car Bruckner a créé ses tableaux non seulement à partir de sa raison, mais aussi et surtout après s'être laissé guider par ses émotions. Certainement agissait-il de manière très réfléchie. Cependant il était également une personne très impulsive qui composait directement ses œuvres en fonction de ses sentiments et de ses sensations. Toutes ces informations doivent être connues par les membres d'un orchestre.

Dès qu'il est question des symphonies de Bruckner, il est également nécessaire de prendre en considération les différentes versions de chacune de ses œuvres. Ce point concerne notamment sa Symphonie n°4, la «Romantique». D'où proviennent ce besoin et éventuellement cet assu-

jettissement du compositeur qui le poussent à réécrire ou à remanier sans cesse ses œuvres ?

C'est une question complexe à laquelle il ne sera jamais possible d'apporter de réponses définitives, mais plutôt des hypothèses. Comment expliquer l'insatisfaction notoire de Bruckner à l'égard de sa première version ? Ses doutes portaient-ils sur le jeu ? A-t-elle fait l'objet de critiques émises par des observateurs extérieurs, des amis ou des confrères ? A-t-il pris conscience que certains passages de tel ou tel mouvement étaient injouables, trop longs ou incohérents en termes de proportion ? Quelles que soient les réponses à ces questions, un expert indépendant ne serait pas toujours en mesure d'affirmer qu'une troisième version d'une symphonie de Bruckner serait plus réussie que les précédentes. Ce point est également valable en particulier si l'on compare la deuxième version avec la troisième ou bien la première avec la deuxième. L'un des problèmes de Bruckner résida également dans le fait qu'il ne put jamais écouter ses premières versions avec un orchestre de bonne qualité. Cela aurait-il été possible s'il avait éventuellement pris d'autres décisions ou s'il avait effectivement procédé à des modifications ? J'é mets de sérieux doutes à ce sujet. Par ailleurs, et je dis cela en m'inscrivant dans le contexte actuel, il est très agréable pour un chef d'orchestre de disposer de trois versions différentes d'une symphonie. Un tel choix offre la possibilité d'effectuer des variations.

Vous avez enregistré les trois versions de la Symphonie n° 4 de Bruckner pour ce coffret de CD. Quel message associez-vous à ce projet complexe et ambitieux ?

Pour un chef d'orchestre, il s'agit d'une opportunité unique et exceptionnelle de pouvoir enregistrer toutes les versions d'une symphonie de Bruckner. De plus,

ce projet permet aux amateurs du compositeur de se faire leur propre idée de la qualité et du format de chaque version. Ainsi, les auditeurs seront en mesure de décider eux-mêmes si Bruckner avait raison d'avoir des doutes et s'il est généralement judicieux de monter une version contre une autre. D'un point de vue personnel, c'est notamment la première version qui a suscité mon enthousiasme. Celle-ci n'est interprétée ou enregistrée qu'en de rares occasions. En effet, la majorité des orchestres joue plutôt la deuxième version, car son style correspond le plus à celui des autres symphonies. Il suffit de l'écouter quelques instants pour éprouver immédiatement la sensation d'être en contact avec une symphonie de Bruckner. En revanche, la première version présente une dimension nettement plus expérimentale tandis que la troisième laisse à penser que Bruckner emprunte des chemins tout à fait différents. En fin de compte, toutes les versions ont leur valeur, et notamment la troisième qui est souvent considérée comme « non brucknérienne ». D'ailleurs, Bruckner préférait cette troisième version, ce qui montre à quel point les avis divergent, et ce, même parmi les spécialistes.

Quelle est la position occupée par la Symphonie n° 4 dans le cycle complet ?

La Quatrième occupe effectivement une place à part dans le cycle complet. Elle a permis à Bruckner de s'adresser directement à son public. En effet, il souhaitait en quelque sorte communiquer avec lui via cette œuvre. Il voulait être compris au moyen de cette symphonie. Et son vœu fut exaucé. La Quatrième est devenue sa symphonie la plus populaire. Les raisons de cette popularité sonnent comme une évidence. L'œuvre ne présente pas une complexité excessive dans son organisation structurelle. Il est possible de la suivre avec une relative facilité. Les thèmes et les motifs se répètent. La forme et les structures sont compréhensibles. C'est précisément sur ces éléments que Bruckner a travaillé pour toutes ses versions.

Si la première version s'avérait encore quelque peu confuse, la structure s'est alors clarifiée dès la deuxième version. En outre, Bruckner a également intégré des éléments folkloriques qui ont conforté sa compréhension et sa force suggestive. En fin de compte, le Scherzo présente une légèreté pratiquement digne de la musique pop malgré tout l'art de la composition dont fait montre Bruckner. Chaque mesure de la symphonie permet de comprendre que le compositeur ne souhaitait pas surmener son public. Bien au contraire, il avait l'intention de susciter son intérêt et il lui offrit la possibilité de comprendre sa musique. D'une manière générale, la Quatrième de Bruckner marqua la fin de sa phase « expérimentale ». Rien ne dit qu'il n'élabora pas, à partir de ce moment, d'autres solutions différentes. Toutefois, il s'appuya sur des visions claires pour parvenir à cette fin. Désormais, il déployait son énergie créatrice de façon plus ciblée et il était à même de dompter ses idées. Les métamorphoses de la Quatrième ont fait de lui un maître. Cette œuvre permit à Bruckner de savoir se libérer pour ses prochaines compositions.

Avec l'Orchestre symphonique de Bamberg, vous disposiez d'un ensemble rompu à la tradition de Bruckner afin de mener à bien ce projet d'enregistrement. Cette particularité a-t-elle signifié pour vous en tant que chef d'orchestre que vous avez dû uniquement procéder à de légers ajustements ou bien qu'il vous a fallu également mettre en place certains éléments fondamentaux ?

Bien que cet orchestre joue relativement souvent des symphonies de Bruckner, la curiosité demeure toujours le sentiment qui prédomine. Bruckner est une fête pour l'orchestre. C'est dans cette passion commune pour Bruckner que nous nous sommes rencontrés au sens le plus noble du terme. Bien entendu, les succès remportés par l'interprétation des symphonies de Bruckner dépendent tout

d'abord d'un son spécifique. Celui-ci doit être le plus rond et le plus chaud possible, sans être chargé d'une quelconque agitation ou d'une intensité théâtrale et dramatique excessive. Au contraire, il doit se distinguer par sa concentration sur la forme, sur la clarté et sur l'équilibre entre la précision apportée aux détails et un certain sens pour construire un ensemble cohérent. Il faut sentir Bruckner. Et il n'est possible de sentir cette musique qu'après avoir accumulé les expériences dans ce domaine. Dès le début de notre travail commun sur la musique symphonique de Bruckner, j'ai senti le potentiel exceptionnel des musiciens. C'est exactement avec un tel orchestre que je souhaitais faire l'expérience de Bruckner et gagner ainsi en maturité. En effet, tout chef d'orchestre autorisé à interpréter Bruckner avec un ensemble comme l'Orchestre symphonique de Bamberg ressent comme une impression de libération. Le processus musical se savoure jusqu'au bout des ongles. Tout coule comme de l'eau de roche. J'apprécie tout particulièrement de diriger un orchestre qui phrase bien, qui sait respirer et qui occupe l'espace. Je me laisse alors volontiers porter par ce flot et je ne dois laisser libre cours à mes impulsions qu'en de rares occasions. Au vu de ces réflexions, j'ai ensuite eu la folle idée de donner naissance à ce projet de CD. Si l'on juxtapose les différentes versions à l'heure actuelle, il est pratiquement impossible d'affirmer que telle ou telle version serait la plus appréciée des trois. Elles exercent toutes une fascination considérable. Toujours est-il que, pour ma part, je ne suis pas en mesure de faire un tel choix. Pour finir, ces enregistrements m'ont permis de mettre en œuvre deux intentions essentielles. D'une part, j'ai eu la possibilité de représenter la richesse des potentiels sonores de l'orchestre, ainsi que la culture du jeu de ce dernier. De l'autre, nous avons eu l'opportunité exceptionnelle d'enrichir le marché saturé des supports sonores d'un projet unique en son genre. La pandémie a empêché la réalisation de nombreux projets. Or elle a également permis de concrétiser celui-ci.

Right page: the Bamberg Symphony
in front of the Neue Residenz Bamberg,
Bayerische Schlösserverwaltung



BAMBERGER SYMPHONIKER / JAKUB HRŮŠA

Die Bamberger Symphoniker sind ein außergewöhnliches Orchester in einer außergewöhnlichen Stadt. Im malerischen und von Zerstörungen weitgehend verschonten Bamberg trafen 1946 ehemalige Mitglieder des Deutschen Philharmonischen Orchesters Prag auf Musiker, die ebenfalls heimatlos geworden waren. Die Stadt an der Regnitz wurde so zur Wiege der Bamberger Symphoniker. Die Neugründung brach aber nicht mit der langen Tradition – ausgehend von den Wurzeln im Deutschen Theater Prag reicht die Geschichte zurück zu Gustav Mahler und weiter bis zur Zusammenarbeit mit Wolfgang Amadeus Mozart. Mit dem Tschechen Jakub Hrůša, seit September 2016 fünfter Chefdirigent der Bamberger Symphoniker, spannt sich – mehr als sieben Jahrzehnte nach der Gründung – eine Brücke zwischen den Wurzeln der Bamberger Symphoniker und der Gegenwart. Dem Orchester ebenso eng verbunden sind die beiden Ehrendirigenten Herbert Blomstedt und Christoph Eschenbach.

Heute sind die Bamberger Symphoniker das kulturelle Herzstück ihrer Stadt. Fast zehn Prozent der Bevölkerung haben ein Abonnement in einer der regelmäßig ausverkauften Konzertreihen. Das Orchester dankt dem Publikum seine Treue durch kluge und innovativ gestaltete Konzertprogramme mit einer besonderen Klanglichkeit, die Bamberg so etwas wie eine »sinfonische Aura« verleiht. Über ihre Heimatstadt hinaus sind die Bamberger Symphoniker – seit 2003 mit dem Titel »Bayerische Staatsphilharmonie« geehrt – einer der wichtigsten musikalischen Botschafter Deutschlands. In mehr als 7300 Konzerten in über 500 Städten und 63 Ländern (darunter in ganz Europa, den USA, Südamerika, Japan, Korea und China) haben die Bamberger Symphoniker das Konzertpublikum mit ihrem charakteristisch dunklen, runden und strahlenden Klang und herausragenden Interpretationen überzeugt. Die erfolgreiche Arbeit des Orchesters ist dokumentiert durch eine ausnehmend breit angelegte Diskografie, mit der sich die Bamberger Symphoniker als führende Interpreten im sinfonischen Kern-

repertoire etabliert haben. 2018 zeichnete der Deutsche Musikverleger-Verband die Bamberger Symphoniker für das »beste Konzertprogramm« aus, 2020 erhielt das Orchester den Bayerischen Staatspreis für Musik. Auch die Aufnahmen mit Jakub Hrůša sind außerordentlich erfolgreich: Die Aufnahme von Martinůs Viertem und Dvořáks einzigem Klavierkonzert mit Ivo Kahánek wurde 2019 mit dem hochangesehenen tschechischen »Anděl-Preis« sowie den renommierten BBC Music Magazine Award ausgezeichnet. Die erste aus einer Reihe von Doppel-CDs mit Sinfonien von Johannes Brahms und Antonin Dvořák wurde vom BBC Music Magazine im März 2019 als »Recording of the Month« ausgezeichnet. Die Aufnahme von Mahlers Sinfonie Nr. 4 (2020) wurde ebenso wie die Aufnahmen der Violinkonzerte von Bohuslav Martinů mit Frank Peter Zimmermann (ebenso 2020) auf die Bestenliste des Preises der deutschen Schallplattenkritik aufgenommen.

Der »Bamberger Klang« als Ausdruck ihrer dunklen und gleichzeitig warm strahlenden Klangkultur prädestiniert die Bamberger Symphoniker geradezu für die Musik Anton Bruckners. Nicht zufällig finden sich in der Diskografie bedeutende Bruckner-Aufnahmen in allen wichtigen Schaffensphasen des Orchesters, beginnend mit Joseph Keilberth, dem langjährigen Gründungs-Chefdirigenten. An diese Tradition knüpften die Bruckner-Aufführungen unter Eugen Jochum an, der nach Keilberths überraschendem Tod das Amt des Chefdirigenten übernahm. Ebenso widmeten sich die beiden nachfolgenden Chefdirigenten Horst Stein und Jonathan Nott immer wieder intensiv den Werken Bruckners und brachten sie im In- und Ausland zur Aufführung. Als einer der bedeutendsten Bruckner-Exegeten unserer Zeit hat sich Ehrendirigent Herbert Blomstedt mit den Bamberger Symphonikern um die Musik des oberösterreichischen Komponisten verdient gemacht. Neben höchst erfolgreichen Konzerten in Europa und Japan war ein besonderer Höhepunkt die Aufführung der Fünften in der Basilika von St. Florian – Bruckners letzter Ruhestätte – aus Anlass des 90. Geburtstags Herbert Blomstedts.

Mit Jakub Hrůša als Chefdirigent differenzieren die Symphoniker ihren »Bamberger Klang« weiter aus und widmen sich immer wieder neuem Repertoire.

Zwischen dem Orchester und dem international gefeierten Dirigenten hat sich eine außergewöhnliche Zusammenarbeit entwickelt, über die Jakub Hrůša sagt: »Die Bamberger Symphoniker verkörpern Orchesterkultur im umfassendsten Sinne des Wortes. Da die Wurzeln des Orchesters in Prag liegen, atmen wir gewissermaßen die gleiche musikalische Luft, teilen den gleichen kulturellen Hintergrund und sind uns künstlerisch und historisch sehr nah.« Auch die vielfältigen sonstigen Tätigkeiten des tschechischen Dirigenten – Erster Gastdirigent der Tschechischen Philharmonie, ab der Saison 2021/22 des Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia Rom, zuvor des Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra und des Philharmonia Orchestra – inspirieren die gemeinsame Arbeit auf dem Weg zu neuen musikalischen Ufern. Nach preisgekrönten Einspielungen mit Werken von u.a. Smetana, Brahms, Dvořák und Mahler wenden sich Jakub Hrůša und die Bamberger Symphoniker nun der Symphonik Anton Bruckners zu.

Die vorliegende Einspielung umfasst alle drei Fassungen der Vierten Sinfonie von Anton Bruckner samt bislang unveröffentlichten Fragmenten, vereint in einer Edition – ein bis dato einzigartiges Projekt. Die beiliegenden Erläuterungen des Bruckner-Experten Prof. Dr. Benjamin Korstvedt machen die Kompositionsprozesse Bruckners gedanklich greifbar, die Bamberger Symphoniker und Jakub Hrůša machen sie hörbar. Während der übliche Weg im Umgang mit Bruckner vielleicht der Griff zur jeweils meistgespielten Fassung ist, haben sich Jakub Hrůša und die Bamberger Symphoniker ganz bewusst für eine intensive und umfassende Auseinandersetzung mit der »Romantischen« entschieden. Das zeugt einmal mehr von ihrer Liebe zum Detail und dem unbedingten Anspruch, die künstlerischen Dimensionen eines Werks möglichst umfassend zu ergründen. Gerade in diesem Bewusstsein war diese Einspielung von Anton Bruckners Vierter Sinfonie Jakub Hrůša und den Bamberger Symphonikern ein Herzensanliegen.

BAMBERG SYMPHONY / JAKUB HRŮŠA

The Bamberg Symphony is an extraordinary orchestra in an extraordinary city. In the picturesque town of Bamberg, which had largely been spared from destruction, former members of the German Philharmonic Orchestra Prague met fellow musicians in 1946 who had become homeless likewise. Thus, the city on the river Regnitz became the cradle of the Bamberg Symphony. The new founding, however, did not break with the long tradition – starting from its roots in the German Theater in Prague, the history ranges back to Gustav Mahler and even further to the collaboration with Wolfgang Amadeus Mozart. With the Czech Jakub Hrůša, since September 2016 the fifth principal conductor of the Bamberg Symphony, a bridge has been established – more than seven decades after its founding – linking the roots of the Bamberg Symphony with today. The two honorary conductors Herbert Blomstedt and Christoph Eschenbach are no less closely committed to the orchestra.

Today, the Bamberg Symphony is the cultural centerpiece of its city. Almost ten per cent of the population have subscriptions to one of the regularly sold-out concert series. The orchestra repays its audience's loyalty through ingenious and inventive concert programs with a special tonality that lends Bamberg a kind of "symphonic aura". Beyond the borders of their hometown, the Bamberg Symphony – honored with the title "Bavarian State Philharmonic Orchestra" since 2003 – is one of Germany's most prominent musical ambassadors. In more than 7,300 concerts in over 500 cities and 63 countries (including all of Europe, the USA, South America, Japan, Korea and China), the Bamberg Symphony has captivated concert audiences with its characteristically dark, round and brilliant sound and outstanding interpretations. The orchestra's successful performance is reflected in its outstandingly broad discography, which has positioned the Bamberg Symphony as a leading ensemble in the symphonic core repertoire. In 2018, the German Music Publishers Association awarded the Bamberg Symphony for the "best concert

program", and in 2020 the orchestra received the Bavarian State Prize for Music. The recordings with Jakub Hrůša have been exceptionally successful as well: the recording of Martinů's Fourth and Dvořák's only piano concerto with Ivo Kahánek was awarded the highly prestigious Czech "Anděl Prize" as well as the distinguished BBC Music Magazine Award in 2019. The first in a series of double CDs featuring symphonies by Johannes Brahms and Antonín Dvořák was named Recording of the Month by BBC Music Magazine in March 2019. A recording of Mahler's Symphony No. 4 (2020) was shortlisted for the German Record Critics' Prize, as were recordings of Bohuslav Martinů's violin concertos with Frank Peter Zimmermann (also 2020).

The "Bamberg sound" as expression of its dark and at the same time warmly glowing tonal culture virtually predestines the Bamberg Symphony for the music of Anton Bruckner. It is not by chance that the discography includes important Bruckner recordings from nearly all of the orchestra's major periods of activity, beginning with Joseph Keilberth, the orchestra's founding principal conductor for many years. Eugen Jochum, who took over as principal conductor after Keilberth's unexpected death, continued this tradition with his Bruckner performances. In the same way, the two succeeding principal conductors Horst Stein and Jonathan Nott repeatedly devoted their efforts to Bruckner's works and performed them at home and abroad. As one of the most eminent Bruckner exegetes of our time, honorary conductor Herbert Blomstedt and the Bamberg Symphony have made an outstanding contribution to the music of the Austrian composer. Apart from very successful concerts in Europe and Japan, a special highlight was the performance of the Fifth in the Basilica of St. Florian – Bruckner's last resting place – on the occasion of Herbert Blomstedt's 90th birthday.

With Jakub Hrůša as principal conductor, the orchestra further refines its "Bamberg sound" and continues to devote itself to new repertoire. Between the orchestra and the internationally renowned conductor, an extraordinary partnership has grown, about which Jakub Hrůša says: "The Bamberg Symphony embodies

orchestral culture in the truest sense of the word. Since the orchestra's roots are in Prague, we breathe the same musical air, so to speak, share the same cultural background and are very close to one another artistically and historically." The Czech conductor's many other activities – principal guest conductor of the Czech Philharmonic, from the 2021/2 season of the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia Rome, previously of the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra and the Philharmonia Orchestra – also serve as an inspiration for their work together on the road to new shores. After award-winning recordings of works by Smetana, Brahms, Dvořák and Mahler, among others, Jakub Hrůša and the Bamberg Symphony now move on to the symphonic work of Anton Bruckner.

With this recording, all three versions of Anton Bruckner's Symphony No. 4, including previously unpublished fragments, are available in one edition – a unique project to this date. The enclosed notes by Bruckner expert Prof. Benjamin Korstvedt make Bruckner's composing processes intellectually accessible, the Bamberg Symphony and Jakub Hrůša make them audible. Whereas the most common approach to Bruckner is possibly to reach for the most frequently performed version, Jakub Hrůša and the Bamberg Symphony have consciously chosen an intensive and comprehensive exploration of the "Romantic". This once again testifies to their love of detail and the unwavering commitment to explore all artistic dimensions of a work as comprehensively as possible. It was in this spirit that this recording of Anton Bruckner's 4th Symphony was a matter close to the hearts of Jakub Hrůša and the Bamberg Symphony.

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE BAMBERG / JAKUB HRŮŠA

L'Orchestre symphonique de Bamberg est un ensemble exceptionnel qui joue dans une ville qui l'est tout autant. C'est dans ce lieu pittoresque et largement épargné par les destructions que des anciens membres de l'Orchestre philharmonique allemand de Prague rencontrèrent en 1946 des musiciens également devenus apatrides. Située sur la Regnitz, cette ville de Bavière devint ainsi le berceau de l'Orchestre symphonique de Bamberg. La création de cet ensemble ne marqua cependant aucune rupture avec une tradition séculaire. Née de ses racines puisées dans le Théâtre allemand de Prague, l'histoire de l'orchestre remonte au sens large à Gustav Mahler, voire à une collaboration avec Wolfgang Amadeus Mozart. Dans ce contexte, la présence du cinquième chef principal de l'Orchestre symphonique de Bamberg depuis 2016, Jakub Hrůša (République tchèque), jette un pont entre les origines de cette formation et la période actuelle, plus de soixante-dix ans après ses débuts. En outre, les deux chefs d'orchestre honoraires Herbert Blomstedt et Christoph Eschenbach entretiennent également une relation étroite avec l'orchestre.

À l'heure actuelle, l'Orchestre symphonique de Bamberg fait battre le cœur culturel de sa ville. Près d'un dixième de la population possède un abonnement pour l'une des séries de concerts régulièrement donnés à guichets fermés. L'orchestre remercie le public de sa fidélité en proposant des programmations de concerts pertinentes et innovantes et des sonorités particulières qui confèrent à Bamberg une sorte d'« aura symphonique ». Au-delà de sa ville natale, l'Orchestre symphonique de Bamberg, honoré du titre de « Philharmonie d'État de Bavière » depuis 2003, constitue l'un des ambassadeurs majeurs de la musique allemande. Fort de ses quelque 7300 concerts donnés dans plus de 500 villes et 63 pays (et ce, notamment dans toute l'Europe, aux États-Unis, en Amérique du Sud, au Japon, en Corée du Sud et en Chine), l'Orchestre symphonique de Bamberg a séduit son public par ses sons typiquement sombres, ronds et radieux, ainsi que par ses

interprétations hors pair. Le travail remarquable de l'ensemble s'illustre par une discographie d'une ampleur exceptionnelle qui permet à l'Orchestre symphonique de Bamberg et à ses interprètes de premier plan de s'établir dans le répertoire de base symphonique. En 2018, l'Association allemande des éditeurs de musique a décerné le prix de la « meilleure programmation de concerts » à l'Orchestre symphonique de Bamberg qui a également reçu le Prix de l'État de Bavière en 2020. En outre, les enregistrements de Jakub Hrůša remportent également un succès exceptionnel. Ainsi, l'enregistrement par Ivo Kahánek du Concerto pour piano n°4 de Martinů et du seul Concerto pour piano de Dvořák a obtenu en 2019 le très prestigieux prix « Anděl » (République tchèque), ainsi que le célèbre BBC Music Magazine Award. La première d'une série de doubles CD comprenant des symphonies de Johannes Brahms et d'Antonin Dvořák fut distinguée en mars 2019 par le BBC Music Magazine qui la désigna « Recording of the Month » (« enregistrement du mois »). L'enregistrement de la Symphonie n°4 de Mahler (2020) fut inscrit au palmarès du prix de la critique discographique allemande, au même titre que ceux des Concertos pour violon de Bohuslav Martinů par Frank Peter Zimmermann (2020 également).

Le « Bamberger Klang » (le « son de Bamberg ») incarne cette culture des sons à la fois sombres et radieux qui, pour ainsi dire, prédestine l'Orchestre symphonique de Bamberg à la musique d'Anton Bruckner. Ce n'est donc pas un hasard si la discographie de l'orchestre propose des enregistrements importants de Bruckner pendant la quasi-totalité de ses phases de création essentielles, à commencer par celle de Joseph Keilberth, son tout premier chef principal durant de longues années. Cette tradition fait écho aux interprétations de Bruckner sous la direction d'Eugen Jochum qui reprit la fonction de chef principal à la suite du décès soudain de Keilberth. De même, les deux chefs principaux suivants, Horst Stein et Jonathan Nott, se consacrèrent sans cesse et sans relâche aux œuvres de Bruckner et ils les interprétèrent aussi bien en Allemagne qu'à l'étranger. Connus comme l'un des exégètes majeurs de Bruckner de notre époque, le chef honoraire de l'Orchestre

symphonique de Bamberg, Herbert Blomstedt, a réalisé un travail d'une importance fondamentale concernant l'étude de la musique du compositeur originaire de la Haute-Autriche. Outre plusieurs concerts couronnés d'un immense succès en Europe et au Japon, l'interprétation de la Cinquième dans la basilique de Saint-Florian – la dernière demeure de Bruckner – à l'occasion du quatre-vingt-dixième anniversaire de Herbert Blomstedt constitua un moment particulièrement fort.

Sous la direction de Jakub Hrůša en tant que chef principal, L'Orchestre symphonique de Bamberg continue de façonner son «Bamberger Klang» caractéristique et se consacre sans cesse au renouvellement de son répertoire. Entre l'orchestre et son chef de renommée internationale, une collaboration exceptionnelle s'est instaurée et Jakub Hrůša tente de la décrire ainsi: «L'Orchestre symphonique de Bamberg incarne une culture orchestrale au sens le plus complet du terme. Étant donné que l'orchestre tient ses origines de Prague, nous respirons en quelque sorte le même air musical, nous partageons le même bagage culturel et nous sommes également très proches d'un point de vue artistique et historique.» Les diverses activités du chef d'orchestre tchèque (premier chef d'orchestre invité de l'Orchestre philharmonique tchèque, il sera celui de l'Orchestre de l'Académie nationale Sainte-Cécile de Rome à partir de la saison 2021/22 après avoir occupé cette fonction auprès de l'Orchestre symphonique métropolitain de Tokyo et du Philharmonia Orchestra) sont une source d'inspiration qui nourrit une coopération placée sous le signe de la découverte de nouveaux univers musicaux. Après avoir réalisé des enregistrements déjà primés de plusieurs œuvres de Smetana, Brahms, Dvořák et Mahler, Jakub Hrůša et L'Orchestre symphonique de Bamberg se tournent désormais vers la musique symphonique d'Anton Bruckner.

L'enregistrement proposé ici comprend les trois versions de la Symphonie n°4 d'Anton Bruckner, ainsi que des fragments encore jamais publiés. Ces œuvres sont toutes réunies en une seule édition et forment un projet tout à fait unique en son genre à ce jour. Les explications jointes du spécialiste de Bruckner, Prof. Dr. Benjamin Korstvedt, confèrent aux processus de composition un caractère

intelligible pendant que l'Orchestre symphonique de Bamberg et Jakub Hrůša se charge quant à eux de les rendre audibles. Alors qu'une relation classique de l'auditeur avec Bruckner supposerait une écoute de chaque version la plus jouée, Jakub Hrůša et L'Orchestre symphonique de Bamberg ont pris la décision mûrement réfléchie de se consacrer intensément à la «Romantique» de façon exhaustive. Ce choix témoigne une fois de plus de leur amour du détail et de leur exigence absolue lorsqu'il s'agit d'explorer les dimensions artistiques d'une œuvre sous toutes ses formes. C'est précisément dans le contexte d'une telle prise de conscience de Jakub Hrůša et de L'Orchestre symphonique de Bamberg qu'il leur tint particulièrement à cœur de réaliser cet enregistrement de la Symphonie n°4 d'Anton Bruckner.

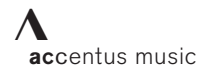
Anton Bruckner
Symphony No. 4 in E-flat major, "Romantic"
First Version, composed 1874, revised 1875–1876
(ed. Korstvedt, 2021)
Second Version, composed 1878–1880,
performed and revised 1881
(ed. Korstvedt, 2019)
Third Version, prepared 1887,
performed and revised 1888, published 1889
(ed. Korstvedt, 2004)
Finale ("Volksfest"), composed 1878
(ed. Korstvedt, 2021)
© Musikwissenschaftlicher Verlag Wien,
represented by Alkor-Edition Kassel

Recorded at Konzerthalle Bamberg /
Joseph-Keilberth-Saal
November 2020
Recording Producers: Sebastian Braun,
Bernhard Albrecht (CD 3)
Recording Engineers: Markus Spatz,
Christian Jaeger (CD 2)
Mixing Engineer: Christian Jaeger
Produced by Paul Smaczny
Producer BR: Eckhard Glauche
Label Manager: Christin Linße
Translations: Alexander Moore (English),
Lionel Doutre (French)

Pictures:
Picture of Anton Bruckner,
ca. 1890. © Anton Huber (p. 4)
Anton Bruckner's Symphony No. 4
© Lebrecht Music & Arts / Alamy Stock (p. 31)
Painting of Anton Bruckner
by Hermann von Kaulbach, 1885.
Source: Photo © Rudolf Lehr,
Landeschronik Oberösterreich, 2008. (p. 45)
Marian Lenhard (p. 61)
Photo of the Bamberg Symphony
by Andreas Herzau (p. 81)
Design: Heidi Falk

A production of Accentus Music
in co-production with BR-KLASSIK

© © 2021 Accentus Music
www.accentus.com



Ein ganz besonderer Dank gilt Prof. Dr. Benjamin M. Korstvedt für die wissenschaftliche Begleitung dieses Aufnahmeprojekts, seine wertvollen Ratschläge und seinen wunderbaren Enthusiasmus für diese außergewöhnliche CD-Edition der Bruckner 4.

With special thanks to Prof. Dr. Benjamin M. Korstvedt for his scientific support in this recording project, his valuable advice, and his wonderful enthusiasm for this extraordinary Bruckner 4 CD edition.

Nous remercions tout particulièrement le professeur Benjamin M. Korstvedt pour son soutien scientifique dans ce projet d'enregistrement, ses précieux conseils et son merveilleux enthousiasme pour cette extraordinaire intégrale de la Bruckner 4.

