



**Bruckner 4**  
**Gürzenich-Orchester Köln**  
**François-Xavier Roth**

**Anton Bruckner (1824-1896)**

**Symphony No.4 in E-flat major, WAB 104 "Romantic"**

First Version, 1874 (edited by Leopold Nowak)

1	I. Allegro	19:16
2	II. Andante quasi allegretto	19:01
3	III. Sehr schnell	12:42
4	IV. Allegro moderato	18:35
		Total 69:38

Publisher: Musikwissenschaftlicher Verlag Wien,  
vertreten durch Alkor-Edition Kassel

**Gürzenich-Orchester Köln**  
**François-Xavier Roth**

# The call of Romanticism

by Harald Hodeige

## The first version of Bruckner's 4<sup>th</sup> Symphony

Quivering strings in *pianissimo* create a vibrating backdrop, like stage fog, over which the solo horn makes its floating entrance. As notated by the composer, the horn's dynamics are also just *piano* – a precarious onset for any solo horn player. Can the instrument respond to the requirements of such a soft attack? The “call of Romanticism” allows for no compromise whatsoever. Neither can there be any respite for the composer. Or could some sort of reconciliation be possible?

Anyone who approaches Anton Bruckner's symphonic output cannot bypass the problem of different versions: in his case, variants of the same work are not the exception, but the rule. The 5<sup>th</sup>, 6<sup>th</sup>, and 7<sup>th</sup> symphonies are the only ones handed down to us in one sole version. The 1<sup>st</sup>, 2<sup>nd</sup>, and 8<sup>th</sup> are preserved in two versions; the 3<sup>rd</sup> and the 4<sup>th</sup> even in three. The situation becomes even more convoluted if we bear in mind that practically all first printed editions of Bruckner's symphonies consisted in arrangements carried out by friends and pupils who – unbeknownst to the composer – introduced a series of changes. Nevertheless, recently revised volumes of the complete historical-critical Bruckner edition allow us to trace those modifications clearly, in all their complexity.

In cases where Bruckner revised one of his symphonies himself, we can ask ourselves what motivated him to do so – especially since such revisions led to fundamentally different results in certain movements and sections of the 4<sup>th</sup> Symphony. Did he make those changes of his own free volition, or was he compelled by others?

Both of these possibilities have been considered in controversial discussions up to this day. On the one hand, Bruckner went on adapting his music to his current artistic outlook as a composer. Other changes, however, were obvious concessions to the prevailing tastes of his day and age. Often spurred by the well-meaning advice of friends such as the brothers Josef and Franz Schalk, he only introduced the latter kind of changes with the intention of improving the work's chances of performance. As a staunch admirer of Wagner, Anton Bruckner was adopted for a while by the “New German School,” but he was an organist, not an orchestra conductor. He depended on conductors willing to take his works under their wing, and those were usually members of the Wagner faction. This led Bruckner to make compromises. It is thus considerably more difficult for us today to judge and choose among numerous variants in the sources.

All Bruckner symphonies feature abrupt changes in dynamics, deliberately avoiding gradual transitions. Such “masses of timbre” give his music a monumental character: we often have the impression of gazing at a huge cathedral. Such “blocks of sound” call for full orchestra in *ff* and *fff*, maintaining the same volume level vertically in all parts and horizontally for a passage's entire duration. Bruckner was intent on achieving clarity of structure, with sections and themes subdivided into brief, clearly distinguishable 4-, 8-, and 16-bar phrases, and he meticulously went over each symphony, including the 4<sup>th</sup>, to ensure that this was the case.

We are thus dealing with a structure in monolithic “block sections,” featuring alternating groups of timbre and frequent repetitions. All these elements have been interpreted as a sign of instrumentation in organ registers; the same has also been observed in the music of Olivier Messiaen, another church organist. Both composers also tended to include the reverberation times to which they were accustomed in church interiors as a natural part of the music. Moreover, although Bruckner’s approach to orchestration was revolutionary for his day and was met with widespread incomprehension, it was also fundamentally different from that of Richard Wagner, his idol. Wagner, the master of the “imperceptible transition”, tended to conceive complex, mixed sonorities that combined the sound of individual instruments in such a way that they blended into one sole timbre and could no longer be distinguished individually. Most of the conductors who championed Bruckner’s music came from the circle of the Bayreuth “master” and found it necessary to “smooth out” Bruckner’s orchestration, introducing their own changes into the score.

The 4<sup>th</sup> Symphony went through a long, convoluted genesis: Bruckner worked on the original 1874 version for almost eleven months. After unsuccessfully attempting to secure a première performance in Vienna, he turned to Berlin, with the support of music critic Wilhelm von Tappert, whom he met in 1876 at a soirée in Wagner’s villa during the first Bayreuth Festival. But when the Berlin attempt did not work out either, Bruckner started to seek for the reason for failure in the music itself. With advice from his friend, conductor Johann Herbeck, he thoroughly revised the score – ostensibly “of his own volition.” Apart from introducing a number of fundamental changes, he wrote an entirely new Scherzo movement “which depicts the hunt,” as he wrote in a letter to Wilhelm von Tappert dated 9 October 1878.

But the 4<sup>th</sup> Symphony was not performed or published in that version either. In 1879/1880, Bruckner once more revised the second version of the finale, which he had called a *Volksfest*, a “popular celebration”. This was a direct consequence of having replaced the scherzo: now, Bruckner interspersed a series of musical hunt signals in the finale as references to the preceding movement. In this second version with a thrice-revised finale, the 4th Symphony was successfully premièred in Vienna on 20 February 1881 by conductor Hans Richter with the Vienna Philharmonic in a concert organized by the Wagner Society.

Even after that occasion, Bruckner went on adding touch-ups, which nevertheless did not make it into the first printed edition of 1889. Instead, that published version was based on a variant completed in 1887/88, with modifications mainly introduced by Bruckner’s pupil Ferdinand Löwe. This occurred in spite of the fact that the composer’s corrections were already available: in a manuscript copy of the score which Bruckner had handed over to conductor Anton Seidl, who took it to New York. That manuscript did not become available to the public until 1953, edited by Leopold Nowak as part of the 2<sup>nd</sup> *Bruckner Gesamtausgabe* (Complete Edition). And the symphony’s original 1874 version was not published until 1975.

The manuscript of that “first version” from 1874 – on which this recording is based – already bore the title “Romantic”. What Bruckner had in mind was a “religious-mysterious” Romanticism “à la Lohengrin,” a quest for piety and purity. He later reportedly explained the first movement to Sankt Florian choir director Bernhard Deubler with the following words: “Dawn in a Medieval town; the waking calls of morning resound from the city towers, the gates open. On proud horses, the knights gallop out into the open, where they are surrounded by the magic of nature: forest murmurs, bird song. Thus, the Romantic depiction develops further.” But this ostensible programme seems to have been concocted “after the fact” from stage directions to Wagner’s *Lohengrin* and *Siegfried*, and Bruckner did not encounter Wagner’s Ring tetralogy until August 1876 in Bayreuth. An elementary motif that pervades the entire work is the horn theme, with its descending fifth interval that immediately re-ascends and returns to its point of departure. After a solemn, gradual crescendo, we soon hear the famous “birdsong motif” in the violins: here, as opposed to subsequent versions of the symphony, it is introduced after an extended general rest for the whole orchestra.

The second movement opens with a march rhythm reminiscent of Schubert, preparing the entry of the main theme in the cellos. This is an entirely elegiac music of renunciation, related to the first movement by the descending and ascending interval of the fifth: even passages of musical swelling are overshadowed with reticence. The third movement, not yet entitled “Scherzo” in this original version, focuses on a horn call to which the orchestra responds with an initial long crescendo. The theme and the music are entirely different from the later “Hunt” scherzo. The horn motif is repeatedly varied, giving rise to a large-scale alternation between a musical impulse and its echo, and ultimately leading to a “shout” embedded in a powerful cadence in *fff*. In the middle of the movement, the trio section develops a closely knit dialogue between the violas and the oboes, before the Scherzo section returns with the initial horn call.

Bruckner also revised the last movement several times. In the first version, featured here, he combined a new theme with the main theme from the first movement – an idea he abandoned in subsequent versions. He later referred to this music as the “chill of the night,” and Hermann Kretzschmar described it as the “fright of the forest”: a menacing, stormy mood spreads out over a string ostinato backdrop, culminating in a primordial theme that assaults the listener with the amassed power of a *fortissimo* in full orchestra. Here, once again, general rests clarify the structure, but Bruckner later eliminated them. In subsequent versions he also did away with the jagged instrumentation in sectional “registers” or blocks that more evidently betrayed his origins as an organist. And it is interesting to note that Bruckner managed to convey this monumental impression in the first version despite slightly reduced orchestral forces (for instance, lacking a tuba).

Do these observations call into question the very essence of a “Romantic” symphony, as which Bruckner’s 4th is held in high esteem in concert halls worldwide? Not necessarily. Perhaps the first version from 1874 underscores rather than undermines the work’s Romantic aspects – provided that we understand Romanticism not as the yearned-for mending of the flawed bond between nature and humankind, but as a fascinating intellectual period in which poets such as Novalis focused on the nocturnal aspects of reason, and in which art was regarded as essentially unfinished, involved in the process of becoming. “Romantic poetry is still emerging,” wrote Friedrich Schlegel; “indeed, that is its true essence. Only that which is never perfected can become truly eternal.” Particularly in this first version, Bruckner’s 4<sup>th</sup> Symphony presents itself as such: as a “never-ending approximation”.

English translation: Stanley Hanks

## The Gürzenich Orchestra Cologne

The Gürzenich Orchestra has been one of Germany's leading orchestras ever since it was founded in 1827 by well-to-do citizens of the city of Cologne, from where it frequently branches out to perform in international venues.

With its membership of 130 musicians, the Gürzenich Orchestra welcomes more than 100,000 enthusiastic concertgoers in approximately 50 concerts per season, as well as giving about 160 annual performances as the orchestra of Cologne Opera. Its name harks back to the city's festive medieval Gürzenich Hall, in which the orchestra performed its concerts from 1857 on. Ever since the Cologne Philharmonie was opened in 1986, the Gürzenich has been one of that internationally renowned hall's two resident orchestras. The current recording was also made in the acoustically ideal setting of the Cologne Philharmonie.

More than almost any other German orchestra, the Gürzenich has played an active part in music history, and now looks back on an impressive heritage. It stands for ground-breaking interpretations and innovative programming, and has always attracted the leading composers and interpreters of its time. Outstanding works of the Romantic repertoire by Johannes Brahms, Richard Strauss and Gustav Mahler were first performed by the Gürzenich Orchestra, and composers of the likes of Hector Berlioz and Giuseppe Verdi presented their most recent works to the audience. Today, contemporary composers and an international elite of soloists and conductors contribute to this orchestra's excellent reputation and widespread appeal.

The Gürzenich Orchestra has been closely associated with the works of Anton Bruckner for over a century. In 1897, the orchestra's Kapellmeister Franz Wüllner conducted the Cologne premiere of Bruckner's "Romantic" Symphony, the Fourth.

Fritz Steinbach brought Bruckner's Fifth Symphony in 1905 to the city on the Rhine, and in 1910 Hermann Abendroth launched a series of recurring Bruckner performances with the Cologne premieres of the 1st, 3rd, 6th, 8th and 9th Symphonies.

Among all chief conductors after the Second World War, Günter Wand is remembered for having featured Bruckner's symphonies most prominently: he made them the mainstay of the orchestra's repertoire during the entire course of his long tenure as General Music Director until 1974. Wand conducted each of them several times, achieving a unique, new aesthetic that has continued to hold sway until today. Günter Wand's recordings of Bruckner's 2nd, 4th and 8th Symphonies with the Gürzenich Orchestra are still internationally regarded as benchmark versions. Under Wand's successors Yuri Ahronovitch and Markus Stenz, the symphonies of Anton Bruckner continued to play a key role in Gürzenich Orchestra concert programmes.

In 2015, François-Xavier Roth was appointed Gürzenich Principal Conductor as well as General Music Director of the City of Cologne. With Bruckner's 4th, he already thrilled the audience in his inaugural concert, opening the curtain upon a new Bruckner era in Cologne in which he would build upon the orchestra's time-honored legacy while daring to tread new paths. François-Xavier Roth places the spotlight on Bruckner's original versions, emphasizing their prophetic, future-oriented aspects. As Roth says himself: "In his symphonies, Bruckner creates a veritable magma of timbre by forming the sonorities from the inside. For the listener, the aural experience is perhaps a harbinger of spectral music."

Leading up to the 200th anniversary of Bruckner's birth in 2024, François-Xavier Roth and the Gürzenich orchestra will present the Austrian composer's complete symphonies in new recordings, and the cycle is inaugurated on this album with the Seventh Symphony.

Volker Sellmann (English Translation: Stanley Hanks)

## François-Xavier Roth

Born in 1971 in Neuilly-sur-Seine near Paris, François-Xavier Roth is one of the most charismatic and enterprising conductors of his generation. Appointed Principal Conductor of the Gürzenich Orchestra and General Music Director of the City of Cologne in 2015, his repertoire ranges from the 17th century to contemporary works, encompassing all genres. Roth is Principal Guest Conductor of the London Symphony Orchestra as well as Associate Artist of the Paris Philharmonie, a position created specifically to honour the range of his artistic activity. In 2003, he founded his own orchestra, Les Siècles, which alternatively performs on modern and period instruments, often within the same concert. Roth has a reputation for unusual programming; his incisive approach and his power of persuasion are valued around the world. He collaborates with leading international orchestras including the Berliner Philharmoniker, the Royal Concertgebouw Amsterdam, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Vienna Philharmonic, the London Symphony Orchestra, the Boston Symphony Orchestra, and the Cleveland Orchestra.

Roth's creativity is reflected in his vast discography. In 2020 he was awarded the Honorary German Record Critics' Prize. For the harmonia mundi label he has recorded Mahler's Third and Fifth Symphonies with the Gürzenich Orchestra, as well as Richard Strauss's Don Quixote. In 2020, the myrios classics label published their recording of Schumann's First and Fourth Symphonies on SACD, a release widely hailed by the international press. "Schumann at his best!" wrote the Frankfurter Allgemeine Zeitung.

For his achievements as musician, conductor, music director, and teacher, François-Xavier Roth was created a *Chevalier de la Légion d'Honneur* in 2017.







# Der Ruf der Romantik

Von Harald Hodeige

## Die erste Fassung von Bruckners 4. Sinfonie

Tremolierende Streicher gestalten pianissimo einen vibrierenden Grund wie Bühnennebel. Darüber schwebt das Solohorn herein. Als Lautstärke notiert der Komponist ebenfalls lediglich ein Piano. Welch ein Herzschlagbeginn für jeden Solohornisten. Spricht das Instrument an? In dieser Dynamik? Doch der „Ruf der Romantik“ gestattet keine Kompromisse. Auch dem Komponisten nicht. Oder doch?

Wer sich mit den Sinfonien Anton Bruckners beschäftigt, kommt an dem Problem der verschiedenen Fassungen nicht vorbei. Denn in Bruckners Schaffen sind unterschiedliche Varianten ein und desselben Werks nicht die Ausnahme, sondern die Regel: Nur die 5., 6. und 7. Sinfonie liegen ausschließlich in einer Fassung vor. Die 1., 2. und 8. Sinfonie sind in zwei Versionen überliefert, die 3. und die 4. sogar in drei. Berücksichtigt man, dass nahezu sämtliche Erstdrucke der Bruckner-Sinfonien als Bearbeitungen von Freunden und Schülern erschienen sind, die in der Regel ohne Wissen des Komponisten erheblich in den Notentext eingegriffen haben, wird die Lage vollends unübersichtlich – wobei diese Veränderungen inzwischen mit Hilfe der überarbeiteten Neuausgaben der historisch-kritischen Bruckner-Gesamtausgabe klar nachvollziehbar sind.

Im Hinblick auf Anton Bruckners eigene Revisionen, die, wie im Fall der Vierten, bisweilen zu fundamental anderen Ergebnissen führten, stellt sich die Frage nach der Motivation: Änderte der Komponist aus eigenem Antrieb – oder wurde er dazu genötigt? Beide Möglichkeiten werden bis heute kontrovers diskutiert. Denn einerseits entstanden mehrere Varianten als Anpassungen Bruckners an den jeweiligen künstlerischen Stand des eigenen Komponierens. Andererseits sind viele Eingriffe als offensichtliche Zugeständnisse an den damaligen Zeitgeschmack zu verstehen, die Bruckner – oft angeregt durch den Rat von wohlmeinenden Freunden wie etwa den Brüdern Josef und Franz Schalk – nur aus einem Grund vornahm: um die Chancen einer Aufführung des jeweiligen Werks zu erhöhen. Bruckner, der als Wagner-Verehrer zeitweilig von den Anhängern der „Neudeutschen Schule“ vereinnahmt wurde, war Organist, kein Kapellmeister. Auf Dirigenten, die sich seiner Werke annahmen (und die stammten in der Regel aus der Wagner-Fraktion), war er angewiesen, was ihn kompromissbereit machte – ein Umstand, der eine Bewertung der variantenreichen Quellenlage aus heutiger Sicht wesentlich erschwert.

Alle Bruckner-Sinfonien prägen abrupte Dynamikwechsel, bei denen vermittelnde Lautstärkegrade konsequent vermieden werden: Klangballungen, die wesentlich zum monumentalen Charakter seiner Musik beitragen. Nicht zufällig werden sie immer wieder mit gewaltigen Kathedralen verglichen. In diesen Klangblöcken setzt Bruckner das volle Orchester im zwei- bis dreifachen Forte ein, behält die Lautstärke oftmals „vertikal“ für alle Stimmen und „horizontal“ für die volle Zeitdauer eines Klangblocks bei. Hierbei ging es Bruckner letztlich auch um die klare Gliederung seiner Musik. Denn der Komponist nahm auf der Ebene der Perioden und Themen eine Einteilung in kurze, klar abgegrenzte Phrasen von 4, 8 oder 16 Takten vor, was er sehr gewissenhaft – auch im Fall der 4. Sinfonie – überprüfte.

In diesem blockartigen Aufbau wechselnder Klanggruppen einschließlich zahlreicher Wiederholungen sieht die Bruckner-Rezeption einen Ausweis seiner orgelartigen „Register-Instrumentation“, ein Verfahren, das sich später sehr ähnlich auch in den Partituren Olivier Messiaens findet: Auch er stand wie Bruckner viele Jahre als Organist im Kirchendienst. Beide Komponisten, Messiaen und Bruckner, haben die Nachhallzeiten mitkomponiert, die sie aus der Klangerfahrung im Kirchenraum gewohnt waren. Dabei unterschied sich Bruckner mit dieser damals revolutionären Orchesterbehandlung, die auf viel Unverständnis stieß, fundamental von der seines Idols Richard Wagner. Denn dieser bevorzugte als Meister des unmerklichen Übergangs komplexe Mischklänge, indem er verschiedene Instrumentenfarben so miteinander kombinierte, dass sie zu einem einzigen Gesamtklang verschmelzen und das einzelne Instrument nicht mehr als solches hörbar ist. Die meisten Dirigenten, die sich für Bruckners Musik einsetzten, stammten jedoch aus dem Umfeld des Bayreuther „Meisters“, weshalb sie glaubten, immer wieder „glättend“ in die Partituren eingreifen zu müssen.

Die Entstehungsgeschichte der 4. Sinfonie ist lang und verwickelt: Bruckner arbeitete an der Urfassung der Partitur von 1874 knappe elf Monate. Bemühungen um eine Wiener Aufführung blieben erfolglos, weshalb der Komponist eine Premiere in Berlin anstrebte – unterstützt durch den Musikkritiker Wilhelm von Tappert, den er 1876 während der ersten Bayreuther Festspiele bei einer Soiree in Wagners Villa Wahnfried kennengelernt hatte. Nachdem sich auch die Hoffnung auf Berlin zerschlagen hatte, suchte Bruckner, bestärkt durch den befreundeten Dirigenten Johann Herbeck, den Fehler bei sich und revidierte die Partitur grundlegend – angeblich „aus eigenem Antrieb“. Er komponierte neben anderen erheblichen Eingriffen ein komplett neues Scherzo, „welches die Jagd vorstellt“, wie er in einem Brief an Wilhelm von Tappert vom 9. Oktober 1878 schrieb.

Doch auch in dieser Version wurde die 4. Sinfonie weder aufgeführt noch gedruckt, weshalb Bruckner 1879/1880 die zweite Fassung des von ihm als „Volksfest“ betitelten Finales ein drittes Mal überarbeitete. Dies war eine direkte Folge des Scherzo-Austauschs, da der Komponist als Rückbezug auf das Vorangegangene unter anderem „Jagd“-Signale einstreute. In dieser zweiten Fassung mit dreifach überarbeitetem Finale hatte die 4. Sinfonie am 20. Februar 1881 in Wien mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Hans Richter in einem Konzert des Wagner-Vereins ihre erfolgreiche Premiere.

Doch auch danach nahm Bruckner weitere Retuschen vor, die in den Erstdruck von 1889 allerdings nicht übernommen wurden. Stattdessen erschien eine 1887/88 angefertigte Variante, bei der die Änderungen größtenteils von Bruckners Schüler Ferdinand Löwe stammten. Dabei lagen die eigenen Korrekturen des Komponisten schon damals vor: in einer Partiturabschrift, die Bruckner ein Jahr zuvor dem Dirigenten Anton Seidl nach New York mitgegeben hatte. Dieses Manuskript edierte Leopold Nowak erst 1953 im Rahmen der 2. Bruckner-Gesamtausgabe, während die Erste Fassung des Werks erstmals im Jahr 1975 erschien.

Bereits im Manuskript der „ersten Fassung“ von 1874, die dieser Aufnahme zugrunde liegt, betitelte Bruckner seine 4. Sinfonie als „romantische“, wobei er im Sinn einer „religiös-misteriös[en]“ Romantik „à la Lohengrin“ erklärtermaßen auf das Geheimnisvolle, Gottesfürchtige und Reine abzielte. Später soll er dem Chordirektor von Sankt Florian, Bernhard Deubler, den ersten Satz der Sinfonie mit den Worten erläutert haben: „Mittelalterliche Stadt – Morgendämmerung – von den Stadttürmen ertönen Morgenweckrufe – die Tore öffnen sich – Auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie – der Zauber der Natur umfängt sie – Waldesrauschen – Vogelgesang – und so entwickelt sich das romantische Bild weiter ...“ Dieses vermeintliche Programm wirkt so, als sei es nachträglich aus den Regieanweisungen zu Wagners Lohengrin und Siegfried zusammengewürfelt worden. Den Ring lernte Bruckner jedoch erst im August 1876 in Bayreuth kennen. Das Horn-Motiv mit dem abwärts gerichteten und umgehend wieder zum Ausgangston zurückkehrenden Quintschritt durchzieht das gesamte Werk als elementares Motiv. Nach feierlicher Steigerung folgt bald der berühmte „Vogelruf“ der Violinen, allerdings anders als in den späteren Sinfoniefassungen nach einer langen Generalpause.

Den zweiten Satz eröffnet ein an Schubert erinnernder Marschrhythmus, der den Eintritt des Hauptthemas in den Violoncelli vorbereitet: eine durch und durch elegische, resignative Musik, die durch den ab- und aufsteigenden Quintschritt mit dem Kopfsatz verwandt ist und auch in ihren Steigerungswellen abschattiert bleibt. Der dritte Satz, der in der ursprünglichen Fassung noch nicht mit „Scherzo“ überschrieben ist, besteht (anders als das spätere „Jagd“-Scherzo) aus einem Hornruf, dem das Orchester mit einer ersten Steigerungswelle antwortet. Anschließend setzt die mehrfach variierte Wiederholung dieses Hornmotivs eine großräumige Entwicklung von Impulssetzung und Nachklang in Gang, an deren Ende der Ruf in einer mächtigen Kadenz im dreifachen Forte eingebettet wird. Das im Zentrum stehende Trio entfaltet einen eng verflochtenen Dialog aus Bratschen und Oboen, bevor mit der Scherzo-Wiederholung der Hornruf zurückkehrt.

Auch das Finale hat Bruckner mehrfach überarbeitet. In der vorliegenden ersten Fassung kombiniert er im Schlusssatz noch das Hauptthema des Kopfsatzes mit dem des Schlusssatzes. Eine Idee, die er in späteren Versionen fallen ließ. Später soll der Komponist bezüglich dieser Musik selbst vom „Schauer der Nacht“ gesprochen haben, und auch Hermann Kretzschmar beschrieb die Musik als „Schrecken des Waldes“. Tatsächlich breitet sich über den grundierenden Ostinati der Streicher eine drohende „Gewitterstimmung“ aus. Sie gipfelt in einem Elementartheme, das im Fortissimo des vollen Orchesters mit aller Macht über den Hörer einbricht. Erneut fallen gliedernde Generalpausen auf, die Bruckner später eliminierte – ebenso wie die zerklüftet-blockhaften „Registrierungen“, die Bruckners Herkunft von der Orgel noch deutlicher zeigen als die späteren Versionen. Interessanterweise erzielt Bruckner diesen Eindruck im Rahmen der Erstfassung mit einer leicht reduzierten Besetzung, nämlich ohne Tuba!

Widersprechen diese Befunde dem Wesen einer „romantischen“ Sinfonie, als die Bruckners Vierte in den Konzertsälen der Welt geschätzt wird? Womöglich unterstreicht gerade diese Erste Fassung von 1874 die romantischen Züge des Werks. Romantik hier nicht verstanden als Restitution eines brüchig gewordenen Verhältnisses von Mensch und Natur, sondern als eine Epoche, in welcher Dichter wie Novalis die Nachtseiten der Vernunft in den Blick genommen haben und in der das Wesen der Kunst als das einer stets unvollendeten, stets werdenden benannt wird. „Die romantische Dichtung ist noch im Werden“, schrieb Friedrich Schlegel, „ja, das ist ihr eigentliches Wesen, dass ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“ Als solche stellt sich Bruckners 4. Sinfonie gerade in dieser frühen Fassung dar: als „unendliche Annäherung“.

## François-Xavier Roth

Der 1971 in Neuilly-sur-Seine geborene Dirigent ist seit 2015 Gürzenich-Kapellmeister und Generalmusikdirektor der Stadt Köln und gehört zu den charismatischsten und mutigsten Musikerpersönlichkeiten seiner Generation. François-Xavier Roths Repertoire reicht von der Musik des 17. Jahrhunderts bis zu zeitgenössischen Werken und umfasst alle Gattungen. Er ist Principal Guest Conductor des London Symphony Orchestra und Associate Artist der Pariser Philharmonie, die diese Position eigens für ihn schuf, um die Vielfalt seines Wirkens zu würdigen. Bereits 2003 gründete Roth mit *Les Siècles* sein eigenes Orchester, das sowohl auf neuen wie auf alten Instrumenten musiziert, je nach Werk und oftmals im Wechsel während des gleichen Konzertes. Roth ist für seine ungewöhnliche Programmgestaltung bekannt, sein geradliniger Ansatz, sein Streben nach Authentizität und seine Überzeugungskraft werden in aller Welt geschätzt. Er arbeitet weltweit mit führenden Orchestern zusammen, darunter die Berliner Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die Wiener Philharmoniker, das London Symphony Orchestra sowie das Boston Symphony und das Cleveland Orchestra.

Eine umfangreiche Diskografie dokumentiert François-Xavier Roths Kreativität. 2020 wurde er mit dem Ehrenpreis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Mit dem Gürzenich-Orchester Köln hat er beim Label harmonia mundi Gustav Mahlers 3. und 5. Sinfonie sowie Richard Strauss' „Don Quixote“ auf CD vorgelegt. Bei myrios classics erschien bereits ein von der internationalen Presse gefeiertes SACD-Album mit den Symphonien 1&4 von Robert Schumann – „Schumann at his best!“, so das Urteil der FAZ.

Für seine Verdienste als Musiker, Dirigent und Lehrer wurde François-Xavier Roth 2017 mit dem französischen Verdienstorden *Chevalier de la Légion d'Honneur* geehrt.



# L'appel du Romantisme

Par Harald Hodeige

## La première version de la Quatrième Symphonie de Bruckner

Les trémolos des instruments à cordes, en pianissimo, forment une toile de fond vibrante, comme un brouillard scénique, sur lequel plane l'entrée du cor solo. Comme indication de puissance sonore, le compositeur note simplement *piano*. C'est une entrée qui donne des sueurs froides à tous les cornistes solos... L'instrument répondra-t-il ? Dans cette dynamique ? « L'appel du Romantisme » n'accorde aucun compromis, même pas au compositeur. Mais ceci est-il exact ?

Quiconque s'intéresse de près aux symphonies d'Anton Bruckner ne peut éviter d'aborder le problème des différentes versions. Car chez ce compositeur, les variantes d'une même œuvre ne constituent pas l'exception, mais la règle : seules la 5<sup>ème</sup>, la 6<sup>ème</sup> et la 7<sup>ème</sup> symphonie ne comportent qu'une seule et unique version. Nous possédons deux versions des 1<sup>ère</sup>, 2<sup>ème</sup> et 8<sup>ème</sup> Symphonies, et même trois de la 3<sup>ème</sup> et de la 4<sup>ème</sup>. L'état des sources atteint une confusion totale si l'on tient compte du fait que presque toutes les premières éditions des Symphonies de Bruckner ont été publiées dans des arrangements de ses amis ou de ses élèves, qui y ont apporté de profonds remaniements sans que le compositeur n'en soit informé. Cependant, ces modifications ont entre-temps été clairement explicitées dans le cadre de la nouvelle édition intégrale historique et critique des œuvres de Bruckner (Bruckner-Gesamtausgabe).

La révision de la Quatrième est l'œuvre d'Anton Bruckner lui-même, pour des résultats fort différents qui amènent à s'interroger sur les motifs du compositeur : A-t-il fait ces modifications pour des raisons personnelles ou y a-t-il été contraint ? La controverse est toujours d'actualité. En effet, plusieurs variantes sont le reflet de l'évolution personnelle de Bruckner dans sa manière de composer, mais bon nombre de modifications sont aussi le fruit de concessions au goût du temps, dans le seul but d'accroître les chances de représentation de l'œuvre en question – souvent sur les conseils bienveillants de ses amis, notamment les frères Josef et Franz Schalk. Fervent admirateur de Wagner, Bruckner fut de ce fait récupéré par les adeptes de la « Nouvelle École allemande », car il était organiste et non pas chef d'orchestre. Il dépendait donc dans une certaine mesure des chefs d'orchestre qui s'attachaient à ses compositions (et qui appartenaient généralement à la fraction Wagner), d'où un certain nombre d'accommodements qui compliquent considérablement l'évaluation des différentes sources d'un point de vue actuel.

Toutes les symphonies de Bruckner sont empreintes de changements dynamiques abrupts, où le nivellement sonore modérateur est systématiquement évité : ces grappes sonores participent essentiellement au caractère monumental de sa musique. Ce n'est pas un hasard si elle est régulièrement comparée à d'imposantes cathédrales. Dans ces blocs sonores, Bruckner utilise l'orchestre dans son intégralité, en double ou triple *forte* ; il conserve souvent cette puissance de manière « verticale » dans toutes les voix, et « horizontale » sur toute la durée du bloc. En fin de compte, Bruckner cherche à structurer plus clairement sa musique : sur le plan des périodes et des thèmes, il la découpe en phrases courtes, claires et bien délimitées de 4, 8 ou 16 mesures qu'il contrôle méticuleusement. C'est le cas dans la 4<sup>ème</sup> Symphonie notamment.

Dans cette structure carrée en groupes sonores alternants, y compris les nombreuses reprises, les spécialistes de Bruckner voient une marque de son instrumentation « en registration », comme à l'orgue, que l'on retrouvera de manière similaire dans les partitions d'Olivier Messiaen : tout comme Bruckner, ce dernier avait été pendant de nombreuses années titulaire d'un orgue au service de l'Église. Les deux compositeurs, Messiaen et Bruckner, ont tenu compte dans leurs partitions de la durée de réverbération du son dont ils avaient fait l'expérience dans les églises. En cela, Bruckner s'est fondamentalement différencié de son idole Richard Wagner, en traitant l'orchestration d'une manière révolutionnaire pour son époque. Il se heurta de ce fait à une profonde incompréhension. Maître de la transition imperceptible, Wagner favorisait en effet les sonorités mixtes complexes en combinant les diverses couleurs instrumentales, pour les fondre dans une sonorité générale unique dans laquelle les divers instruments n'étaient plus perceptibles individuellement. Et la plupart des chefs d'orchestre qui s'engageaient en faveur de la musique de Bruckner faisaient partie du cercle du « Maître de Bayreuth », ce qui les incitait à « lisser » certains éléments dans ses partitions.

L'historique de la Quatrième Symphonie est long et compliqué : Bruckner a travaillé pendant tout juste onze mois à la version originale de la partition, en 1874. Les efforts entrepris pour qu'elle soit donnée à Vienne demeurèrent vains, de sorte que le compositeur chercha à la faire jouer à Berlin, avec l'aide du critique musical Wilhelm von Tappert, dont il avait fait la connaissance en 1876 lors du premier Festival de Bayreuth, au cours d'une soirée à la Villa Wahnfried. Cet espoir fut également déçu, mais encouragé par son ami le chef d'orchestre Johann Herbeck, Bruckner mit cet échec au compte de sa partition qu'il révisa de fond en comble – « de son propre chef », selon ses dires. Outre certains remaniements considérables, il composa un Scherzo totalement neuf, « qui décrit une scène de chasse », comme il le confia à Wilhelm von Tappert le 9 octobre 1877.

Toutefois la Quatrième Symphonie ne sera ni représentée, ni imprimée dans cette version, de sorte qu'en 1879/80, Bruckner procède à un troisième remaniement de la deuxième version du Finale de cette symphonie, intitulé « Fête populaire ». C'est la suite directe de l'échange du Scherzo, puisque le compositeur y entremêle entre autres des appels de « chasse », qui se réfèrent au mouvement précédent. C'est sous cette forme que la deuxième version de la 4<sup>ème</sup> Symphonie est créée à Vienne par l'Orchestre Philharmonique de Vienne sous la direction de Hans Richter, au cours d'un concert de l'Association Wagner (*Wagner-Verein*), avec un Finale remanié par trois fois. Cette première remporte un grand succès.

Bruckner procédera encore à d'autres retouches, mais elles ne seront toutefois pas reprises dans la première édition de 1889. Au lieu de cela, on publie une variante composée en 1887/88, mais dont les modifications étaient dues en majeure partie à l'élève de Bruckner Ferdinand Löwe. Pourtant, il existait à cette époque déjà un certain nombre de corrections faites par le compositeur et notées dans une copie de la partition que Bruckner avait confiée au chef d'orchestre Anton Seidl pour qu'il l'emporte à New York. Ce manuscrit ne sera publié qu'en 1953 par Leopold Nowak dans le cadre de la 2<sup>ème</sup> édition intégrale des œuvres de Bruckner, alors que la toute première version de la symphonie ne parut pour la première fois qu'en 1975.

Dans le manuscrit de la « première version » de 1874 que suit le présent enregistrement, Bruckner qualifie sa Quatrième Symphonie de « romantique » ; mais il utilise ce terme dans le sens d'un Romantisme « de mystère religieux » à la *Lohengrin*, en quête de secret, de piété et de pureté. Plus tard, il aurait noté ces mots pour décrire le premier mouvement de la symphonie à l'attention du chef des chœurs de St. Florian, Bernhard Deubler : « Une ville moyenâgeuse – à l'aube – depuis les tours de la ville retentissent les sonneries du réveil – on ouvre les portes de la ville – les chevaliers, sur leurs fiers chevaux, se ruent à l'extérieur – ils sont saisis par l'enchantement de la nature – bruits de la forêt – chants d'oiseaux – et le tableau romantique continue à se dérouler... » Cette description programmatique sonne comme une compilation des indications scéniques de *Lohengrin* ou *Siegfried* de Wagner. Mais Bruckner ne découvrira le *Ring* qu'au mois d'août 1876, à Bayreuth. Le motif de cor sur une quinte descendante, qui revient immédiatement à la note initiale, jalonne toute l'œuvre comme une arabesque élémentaire. Après une progression solennelle on perçoit le célèbre « appel des oiseaux » aux violons, mais, contrairement aux versions ultérieures de la symphonie, après une longue pause générale.

Le deuxième mouvement s'ouvre sur un rythme de marche qui rappelle Schubert ; il prépare l'entrée du thème principal aux violoncelles. C'est une musique élégiaque et résignée de bout en bout, qui s'apparente au premier mouvement par les degrés de quinte ascendantes et descendantes, mais dont les vagues *crescendo* demeurent atténuées. Le troisième mouvement, qui ne porte pas encore le titre de « Scherzo » dans la version première, est construit sur un appel de cor (contrairement au Scherzo « de la chasse » ultérieur), auquel répond l'orchestre dans une première vague *crescendo*. La reprise plusieurs fois variée de ce motif de cor amorce ensuite un vaste développement constitué d'idées nouvelles et d'échos, dans lequel l'appel réapparaît à la fin dans une puissante cadence en triple *forte*. Le Trio central développe un dialogue intimement entrecroisé des altos et des hautbois, avant que ne revienne l'appel de cor, avec la reprise du Scherzo.

Bruckner a également remanié le Final à plusieurs reprises. Dans la première version que nous présentons ici, il combine à nouveau le thème principal du premier mouvement avec celui du Final. Dans les versions ultérieures, il abandonnera cette idée. Il est rapporté que le compositeur qualifia plus tard cette musique d'« effroi nocturne », et Hermann Kretzschmar a aussi décrit la musique comme « frayeur de la forêt ». En effet, le rythme ostinato sur lequel s'appuient les instruments à vent répand une « atmosphère d'orage » menaçante ; elle culmine dans un thème élémentaire qui saisit avec force le public dans un *fortissimo* de l'orchestre au grand complet. On retrouve les pauses générales que Bruckner éliminera plus tard – tout comme les « registrations » massives et tourmentées qui dévoilent les relations du compositeur avec l'orgue encore plus nettement que dans les versions ultérieures. Il est intéressant de noter que Bruckner obtient cet effet, dans le cadre de la version originale, avec une distribution légèrement réduite – sans les tubas !

Ces constats contredisent-ils l'essence d'une symphonie « romantique », qui font que l'on apprécie la Quatrième de Bruckner dans les salles de concert du monde entier ? Peut-être cette première version de 1874 souligne-t-elle au contraire encore plus ce caractère romantique de l'œuvre. Un romantisme qui n'est pas compris ici en tant que description d'un rapport devenu fragile entre l'homme et la nature, mais comme celle d'une époque dans laquelle des poètes comme Novalis ont étudié de près les côtés obscurs de la raison, et où l'essence de l'art est d'être toujours inachevé, sans cesse en devenir. « La poésie romantique est encore en devenir », a écrit Friedrich Schlegel, « oui, c'est son véritable caractère de ne pouvoir être qu'éternelle, de ne jamais être achevée ». C'est dans ce sens que la Quatrième Symphonie de Bruckner, dans cette première version, se présente comme une « approche sans fin ».

Traduction française : Geneviève Geffray

Recorded live at the concerts 19-21 September 2021 at Kölner Philharmonie

Recording Producer: Stephan Cahen  
Recording Engineers: Daniel Przemus & Stephan Cahen  
Balance Engineer & Digital Editing: Stephan Cahen

Recorded in DXD (Digital eXtreme Definition) 352.8kHz/24 Bit  
Microphones by DPA, Sonodore, Sennheiser, Schoeps and Neumann  
Microphone Preamps by Grace Design and Merging Technologies  
A/D converters HORUS and Pyramix Digital Audio Workstation by Merging Technologies  
Recorded and mixed using B&W Nautilus and ATC SCM16 loudspeakers

Photos: Marco Borggreve  
Design: Knut Schötteldreier

Heartfelt thanks to the administration and production staff of the Gürzenich Orchestra,  
the stage crew at Kölner Philharmonie, Marco Borggreve and Daniel Cahen.

Thank YOU for listening!

MYR032 © & C 2022 myrios classics  
Stephan Cahen Musikproduktion  
Postfach 940174 | 51089 Köln | Germany  
Thank YOU for listening!

Eine Co-Produktion mit

