

Scherzo

Bewegt. (♩ = 120)



Symphony No.4 in E-flat "Romantic"

ANTON BRUCKNER

Orchestre de la Suisse Romande
Marek Janowski



SUPER AUDIO CD

HYBRID MULTICHANNEL

Anton Bruckner 1824-1896

Symphony No. 4 in E-flat (Version 1878/1880) Romantische (Romantic)

Nowak Edition

- | | | |
|----------|---|---------------|
| 1 | Bewegt, nicht zu schnell | 18. 15 |
| 2 | Andante quasi Allegretto | 15. 29 |
| 3 | Scherzo. Bewegt – Trio. Nicht zu schnell.
Keinesfalls schleppend | 10. 54 |
| 4 | Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell | 18. 47 |

Orchestre de la Suisse Romande

conducted by

Marek Janowski

Total playing time: 54.55

Recording venue : Victoria Hall, Geneva, Switzerland (10/2012)
Executive producer : Job Maarse
Recording producer : Job Maarse
Balance engineer : Erdo Groot
Recording engineer : Roger de Schot
Editing : Ientje Mooij



Radio Télévision
Suisse

"In attaining the goal of permanently establishing his *Orchestre de la Suisse Romande*, Ernest Ansermet early on recognised the potential of public service media as a partner, a partner that assured the dissemination of all of the orchestra's productions in the French-speaking districts of western Switzerland and abroad.

"In its consistently active and vital partnership with the orchestra, the RTS (Radio Télévision Suisse) today continues to pursue this mission, by recording most of the concerts of the OSR for radio, by devoting regular radio and television broadcasts to performances of the OSR (the leading orchestra of the French-speaking districts of western Switzerland) and by publicising the ensemble's activities via the Internet, including by means of online reports.

"This policy continues – despite serious setbacks to both the public service media and the recording industry –, and now enables us to associate our labels with this great Bruckner project under the baton of Maestro Janowski. We wish to express our deep appreciation to all of the artists who have participated in bringing the project to fruition."

Alexandre Barrelet
Culture Department, RTS

Anton Bruckner: Symphony No. 4 in E-flat (‘Romantic’)

Anyone who seriously and intensively studies Anton Bruckner's Symphonies, i.e.: the scores of these works, can, in good conscience, not only consider him/herself a detail-obsessed musical researcher, but clearly a kind of musicological secret agent, as well. For, as recently as the early eighties of the last century, just these versions were regarded as Bruckner's best protected 'intelligence material' (Vetter). It would, above all, be due to the ground-breaking work of Manfred Wagner, Wolfram Steinbeck and Thomas Röder that an unnecessarily long period of darkness came to an end. For far too long, the public in the 'hard-core' Bruckner nations, Germany, Austria and the Netherlands, had stood in total confusion before this version-conundrum because the requisite clarification on the part of musicologists – a clarification that stood at the intersection of musical theory and practice – had hardly commenced. Today, professionals in the field of music are very careful in their use of terms which were once bandied about without hesitation – terms like 'original version,' 'Urtext,' final version' or 'ideal version.' The problems concerning the

different versions of Bruckner's symphonies are now finally receiving the attention they deserve.

If one counts the entire period from the first sketches (1874) until the composer's editing of the engraver's copy in 1888, one can say that it took Bruckner 14 years to compose his Fourth Symphony. Three compositional phases must, in any case, be taken into account: 1874, 1878–1880 and 1886–1889. The New Bruckner Edition prepared by Leopold Nowak, embraces three different versions of the symphony: In 1953, the second version appeared (1878, with the finale of 1878), in 1975, the first version (1874) – the latter two both under the editorship of Nowak himself – and, finally, in 2004, the third version (1888), edited by Benjamin Korstvedt. Accordingly, there are three valid versions of the Fourth Symphony, as well as a valid fourth finale, published by Leopold Nowak separately in 1981 – for the lay-person, clearly a situation fraught with difficulty. The performance by Maestro Marek Janowski presented here offers the listener the universally known second version, i.e., that dating from 1878, but with the finale of 1880.

How the versions came about

Already soon after Bruckner's last, and for him deciding step, toward middle-class stability and security, namely his move from Linz to the Austrian capital in 1868, he was able to reap some of its fruits: in 1868, he was given the position of professor of harmony, organ and counterpoint at the conservatory, as well as that of 'prospective imperial royal court organist.' In artistic terms, this first Viennese phase is the time of the 'second creative stage,' in whose course Symphonies Nos. 2–5 are born within a period of only four years. Obsessed as he is with attaining complete social and financial security, Bruckner views the year 1874 as a crisis year, this due to the loss of his position as an instructor at Vienna's teacher education institute. It is in this frame of mind that Bruckner commences work on Symphony No. 4, on 2 January 1874; the composer himself recorded the time and place of its completion: *"in Vienna, on 22 November 1874, at half past 8 in the evening. Anton Bruckner."* The colossal effort involved in composing the Fourth is placed in sharper relief when one realises that Bruckner began the project only two days after completing his Third Symphony, with its 2,056 bars. In 1875, Bruckner offers the work to the Vienna Philharmonic in a letter, together with the

Third, as it were, through the back door. The move is entirely unsuccessful, and, as a result, Bruckner desists, in the near future, from making any new attempts to get his Symphonies performed publicly in Vienna. Bruckner's intensive contact with the Berlin-based Wagner partisan and writer on music, Wilhelm Tappert, concerning a possible performance in Berlin also fails to yield any positive results. In October 1877, Bruckner requests Tappert to return the score and parts he has sent him, as he hopes to be able to arrange for a performance in Vienna. The score is however not returned. Bruckner now takes a revision of the work in hand: *"I am now entirely convinced that my 4th, romant., symphony urgently requires a thorough revision. E.g., the adagio contains excessively difficult, unplayable violin figures, and here and there, the orchestration is overly heavy and agitated."* And in 1878, revisions of the first, second and fourth movements follow. The Scherzo is replaced with a new "hunt scherzo." Bruckner writes Tappert: *"My 4th, romant., symphony is now entirely finished, albeit that the parts have yet to be written out. With it, I wish your excellency very much pleasure indeed."* The overly explicit wish for a performance which Bruckner once again expresses remains unanswered. In November 1879, Bruckner embarks on yet

another revision, which continues until June 1880. The object of the reworking is now the finale, already revised only two years earlier. On 20 February 1881, the work finally receives its first performance, by the Vienna Philharmonic under the baton of Hans Richter – albeit without the apposition, 'Romantic' –, as part of a benefit concert for the German Educational Society. Between 1886 and 1889, the circle of Bruckner's work on the Fourth eventually closes. He once again reworks the score for the New York-based conductor, Anton Seidl, who tries to find a publisher for it following two failed attempts by the composer (in 1885 and 1886) to get it printed by Bote & Bock and Schott, respectively. For its first printing, by Gutmann in Vienna, Bruckner also subjects the engraver's copy prepared by his pupil, Ferdinand Löwe, to a round of corrections. The score of the symphony can finally be published, in September 1889.

An obsession with revision? But why?

What explains the complex creative process behind the Fourth Symphony? Was it revision mania, formalism or just extreme pedantry? With such explanations, however, we would fail entirely to do justice both to Bruckner's working methods and his symphonic conception. Admittedly, for some

movements, he only retouches the orchestration, replaces or switches individual measures or introduces rhythmic alterations, e.g., in order to smooth out the metre. But the actual interventions concern the work as a whole, its inner architectural plan – the overarching concept of the work. In the foreword to his edition of the symphony, Leopold Nowak, too, concluded: *"This process of 'rethinking,' 'reconception,' indeed, the creation of new versions, is one of the best-known features of Bruckner's compositional practice. And the three-fold incarnation of the finale of the Fourth Symphony is one of the best pieces of evidence we have for it."*

In the cases of Symphonies No. 3 and 4, whose original versions were composed in direct succession, we can observe an extreme form of 'conceptual evolution,' (Manfred Wagner), involving interventions in their overall form and the recomposition of entire movements, in an effort to determine a definitive shape for their central ideas. The obsession with the gigantic that characterises the first version of the Fourth from 1874, with its seemingly uncontrollable, untamable character, and the manageability and relatively tameness and practicality of the version from 1878/80 are truly worlds apart. Worlds in which revolutionary ideas and inventions imbued with explosive power

(by necessity) gave way to the receptional prerequisites of the time. Bruckner's faith in increased understanding for his extraordinary compositional paths in the future is reflected in the both simple and yet highly significant fact that he bequeathed his autograph scores to the court library in Vienna. Nevertheless, there is more behind the later versions of the Fourth Symphony than just a concession to the *Zeitgeist*...

The 'Romantic' – expression of a surge in self-confidence

The composer's own appellation, 'Romantic,' could lead one to conceive of his Fourth as pure programme music. But this would rob the work of all of the musical autonomy in fact implied in it. To be sure, the composer himself – to his detriment – gave the symphony poeticising descriptions, such as *"mediaeval city – sunrise – from the city's towers, morning calls are sounded – the gates open – on their proud steeds, the knights venture out – they are enveloped in the magic of the forest – rushing of the forest – birdsong,"* he subsequently relativised the importance of these poetic album pictures, characterising them as something *"that I myself never associated with the music."* Indeed, according to Rzehulka, he created, in the Fourth, *"Nature as music,"* and not a painting of

nature in the medium of music.

The beginning of the first movement of the symphony has a two-fold function: On the one hand, the 'romantic' horn call above the movement's typical string tremolo constitutes a symbol of nature itself in musical form. On the other, this horn call in symphonic guise is not only the principal theme of the movement, with its all-important interval of the fifth, but, as well, (and especially in the mighty first version) the motto and basic motif of the entire symphony. Despite their highly contrasting natures, the other two main thematic elements of the first movement – the octave-traversing figure with its distinctive Brucknerian rhythm, and the bird-like call in the violins – both develop from this one germ cell. In this way, Bruckner makes the listener a witness to the birth of musical shape and development. The movement's climax is attained in its coda, in which the full power of the horn theme is released in powerful thrusts. – The second movement, with the tempo indication, *Andante quasi Allegretto*, is characterised by expansive song-like melody, whose incipit also contains the fifth-motif of the horn call, and which decays into a "*spatial scenario*" (Rzehulka). The unfolding process of the first movement is reversed. Following the

subordinate theme – an endless cantilena in the violas – a wood-wind choir (third theme) fragmentarily evokes, as a kind of prop, the beginning of the symphony. – The main portion of the scherzo is filled with blaring horn sounds, whose pendant is the graceful, delicately orchestrated trio. For the version heard on this recording, the slightly eccentric scherzo of the first version is replaced by the well-known hunt scherzo, in which both form and tonal arrangement reflect a traditional treatment (with the exception of the movement's unusual 2/4 metre). The scherzo's sound space is successively filled with triplet calls, first in the horns, then the trumpets and finally the trombones – an all-engulfing wake results. Sharp contrast comes from the trio in G-flat – a Ländler with bourdon fifths in the strings. – Following wave-like intensifications above a rhythmic and harmonic structure in the strings, the finale chisels out a mighty principal theme in unison, consisting of a downward octave followed by a major third in the same direction. No recourse to the motto of the first movement can be discerned. The finale is brought into full swing using exclusively its own material, supplemented with intensifying scherzo fanfares. It is not until the conclusion of the first thematic complex that we hear the symphony's motto, in the

work's basic key of E-flat. In complete contrast to the cloying sweetness and Viennese taste of the finales in the first two versions, the song period (*Gesangsperiode*) of the 1880 finale exhibits a substantial portion of hesitant seriousness; in place of any naïveté, detailed links back to the Andante are created. The unison theme serves primarily to generate intensification, while at the same time bringing together elements from the first and second thematic complexes. The peculiarity of the development portion lies in its total ignoring of the symphony's motto. Bruckner's plan for unclamping the outer movements by eliminating the 'clamp' of the motto is successful: the movement's self-based autonomy is protected from external intrusion. At least, thus far, as, in the recapitulation, too, Bruckner makes no use of the motto. Not until the coda, is it brought to apotheosis, via a dramatically building intensification that features a magnificent sequential plan employing the submediant, dominant and tonic. But in this case, Bruckner does not simply have the motto burst out, but rather, organically develop and grow from a harmonic progression. In triumphant confirmation, the central key of E-flat is finally attained. In the upper strings, explicitly discernable, the tone, C-flat, the lowered sixth of E-flat major, is added,

producing a sharp dissonance with the B-flat of the motto. It is nevertheless not the half-step friction itself that is responsible for the excitement of this passage, but rather, the fact that here, at the conclusion of a symphony, the tone which put into harmonic motion the motto with which the first movement, and thus the entire symphony, began, is assigned such a prominent position. As a result, beginning and end are mutually determinant.

When considered in isolation from the other two, each of the finales reflects an *"effort to attain cyclical coherence"* (Röder). In each, this principle of congruence is fulfilled using a different treatment of the motto as the symphony's 'secret' principal theme. The compositional work itself, the composer's approach to his own idea, his reinterpretation of what was originally composed, constitutes the underlying concept of the Brucknerian symphony itself. *"I flee to strength and write powerful music!,"* wrote Bruckner in 1874 while composing his Fourth. While Bruckner was clearly insecure in everyday life, in the medium of music – his music –, he was a powerful ruler, in which capacity he was able to *"move imaginary masses of sound, command imaginary musical armies, fight imaginary battles"* (Gülke). Bruckner possessed the strength convinc-

ingly to compose his Fourth Symphony not just once, but in principle three times. Such a task cannot be accomplished by a 'backward' individual, but only by a self-critical, subtly formulating and, above all, self-confident artist.

Franz Steiger

Translation: Nicholas Lakides

Marek Janowski

Marek Janowski has been Artistic Director of the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin since 2002 and in 2005 he was also appointed Musical Director of the Orchestre de la Suisse Romande in Geneva (2005-2012). He is in demand as a guest conductor throughout the world, working on a regular basis in the USA with the Pittsburgh Symphony Orchestra (where he holds the Otto Klemperer Guest Conducting Chair), the Boston and San Francisco Symphony Orchestras, the Philadelphia Orchestra, and in Europe with the Orchestre de Paris, the Orchester der Tonhalle Zürich, the Danish National Symphony Orchestra in Copenhagen and the NDR-Sinfonieorchester Hamburg. Born in 1939 in Warsaw and educated in Germany, Marek Janowski's artistic path led him from Assistant posi-

tions in Aachen, Cologne, Düsseldorf and Hamburg to his appointment as General Music Director in Freiburg im Breisgau (1973-75) and Dortmund (1975-79) Whilst in Dortmund, his reputation grew rapidly and he became greatly involved in the international opera scene. There is not one world-renowned opera house where he has not been a regular guest since the late '70s, from the Metropolitan Opera New York to the Bayerischer Staatsoper Munich; from Chicago and San Francisco to Hamburg; from Vienna and Berlin to Paris. Marek Janowski stepped back from the opera scene in the 1990's in order to concentrate on orchestral work and was thus able to continue the great German conducting tradition in the symphonic repertoire. He now enjoys an outstanding reputation amongst the great orchestras of Europe and North America. He is recognised for his ability to create orchestras of international standing as well as for his innovative programmes and for bringing a fresh and individual interpretation to familiar repertoire. Between 1984 and 2000, as Musical Director of the Orchestre Philharmonique de Radio France, Marek Janowski led the orchestra to international fame as the leading orchestra in France. Marek Janowski led the orchestra to international fame as the leading orchestra in France. From 1986 to 1990, in addition to his

work in France, Janowski held the position of Chief Conductor of the Gürzenich-Orchester in Cologne, and between 1997 and 1999 he was also First Guest Conductor of the Deutsche Symphonie-Orchester Berlin. From 2000 to 2005 Janowski served as Music Director of the Orchestre Philharmonique de Monte- Carlo, and from 2001 to 2003 he also held the position of Chief Conductor with the Dresdner Philharmonie. Marek Janowski has made many recordings over the past 30 years, including many complete operas and symphonic cycles, many of which have been awarded international prizes. To this day, his recording of Richard Wagner's complete tetralogy The Ring Cycle with the Staatskapelle Dresden (1980-83) remains one of the most distinguished and musically interesting recordings that has been made of this work.

Orchestre de la Suisse Romande

The Orchestre de la Suisse Romande is an internationally renowned symphonic ensemble founded in 1918. Its history is intimately linked to Ernest Ansermet. Over the years, it has built its reputation on the basis of its historic recordings and its interpretation of French and Russian music of the 20th century.

A former math teacher, Ernest Ansermet, launched the OSR during his collaboration with the Ballets Russes of Sergei Diaghilev. Initially comprised of 62 musicians contracted for six months per year, the OSR performed in Geneva, Lausanne and in other cities in the French-speaking part of Switzerland. It survived the Great Depression of 1929 and, in 1934, the unexpected (and fortunately temporary) withdrawal of support by the Société suisse de radiodiffusion. In 1937, while scouting a summer home for the OSR, Ansermet became the instigator of the Lucerne Festival. He single-handedly held the reins of his ensemble for almost 50 years. Amongst his successors, we can cite Armin Jordan, who was perceived as his spiritual heir, and Marek Janowski.

The OSR's collaboration with the Radio Suisse Romande, which began in the 1930s, helped it to become known quickly, as did

its recordings with the Decca label starting in the 1940s, a collaboration that would produce more than 100 albums under its founder. At a rate of 5 to 6 vinyl records per year, these recordings were often made at night immediately after concert or opera performances. Ever since, the OSR has collaborated with numerous labels, most recently with PentaTone for the complete symphonies of Anton Bruckner. Also of note is the new collaboration with Chandos.

The OSR's tours have contributed to increasing its renown ever since they began in the 1940s (Edinburgh Festival in 1949). The OSR initially travelled within Europe and then on the West Coast of the United States in 1966, the Universal Exposition in Montréal and New York in 1967, and finally Asia in 1968.

From its earliest days, the OSR has promoted contemporary music. The list of the names of composers whose works it has

premiered is long and impressive: Benjamin Britten, Claude Debussy, Arthur Honegger, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Stravinsky and then later William Blank, Michael Jarrell, Heinz Holliger and Peter Eötvös.

Today, the OSR comprises 113 full-time musicians. It appears regularly around the world, continuously making debut appearances in new venues (for example, the Concertgebouw in Amsterdam in 2006, the Teatro alla Scala in Milan in 2010, the Philharmonic in St. Petersburg in 2012). In addition to its symphonic activities, the OSR has also traditionally participated in opera performances at the Grand Théâtre of Geneva, and organizes an entire program for young audiences.

The arrival of Neeme Järvi opened a new chapter in its history. It shall be defined by the Estonian master's personality, his legendary musical flair, and his wide-ranging taste for repertoire.



Radio Télévision
Suisse

Der Dirigent Ernest
Ansermet hatte

bereits früh erkannt, dass die öffentlich-rechtlichen Medien in einer Partnerschaft erheblich dazu beitragen könnten, *sein* Orchestre de la Suisse Romande dauerhaft zu etablieren. Waren doch die Öffentlich-Rechtlichen in der Lage, sämtliche Produktionen des Orchesters in den französischsprachigen Gebieten der Westschweiz und im Ausland zu verbreiten.

In der nachgerade aktiven und lebendigen Partnerschaft mit dem Orchestre de la Suisse Romande führt RTS (Radio Télévision Suisse) heute diese Aufgabe fort. RTS nimmt einen Großteil der Konzerte des OSR für den Rundfunk auf und widmet regelmäßig Rundfunk- und Fernsehsendungen den Interpretationen des OSR, dem führenden Orchester der französischsprachigen Gebiete der Westschweiz. Des Weiteren verbreitet RTS die musikalischen Aktivitäten des Orchesters auch über den Kanal Internet, etwa durch Online-Berichterstattung.

Trotz erheblicher Rückschläge für die öffentlich-rechtlichen Medien und die Musikindustrie setzen wir unsere Aktivitäten hier weiter fort. Und so strahlt das großangelegte Bruckner-Projekt unter dem Dirigat von Maestro Janowski auch auf unsere Anstalt ab. Wir möchten allen

daran beteiligten Künstlern unseren tief empfundenen Dank aussprechen. Ohne sie hätte das Projekt nicht verwirklicht werden können.

Alexandre Barrelet
Abteilung Kultur, RTS

Anton Bruckner: Symphonie Nr. 4 Es-Dur „Romantische“

Wer sich ernsthaft und intensiv mit Anton Bruckners Symphonien, will sagen: mit deren musikalischen Werktexten beschäftigt, darf sich guten Gewissens nicht nur als akribischer Musikforscher bezeichnen, sondern durchaus als eine Art musikwissenschaftlicher Geheimagent. Denn noch bis in die 1980er Jahre hinein galten eben diese Fassungen als das am besten gehütete „Geheimdienstmaterial“ (Vetter) Bruckners. Vor allem die bahnbrechenden Arbeiten von Manfred Wagner, Wolfram Steinbeck und Thomas Röder brachten dann endlich Licht in das viel zu lange währende Versionsdunkel. Das Publikum in den primären „Bruckner“-Ländern Deutschland, Österreich und den Niederlanden stand oft fassungslos vor dem Rätsel der

Brucknerschen Symphoniefassungen, da die notwendige Aufklärung seitens der Musikwissenschaft an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis kaum stattgefunden hatte. Heute geht man im Musikbetrieb durchaus sorgfältig mit früher relativ unreflektiert verwendeten Begriffen wie „Originalfassung“, „Urfassung“, „Endfassung“ oder „Idealfassung“ um. Man ist sich der Fassungs-Problematik bei Bruckner sehr bewusst geworden.

Anton Bruckners Symphonie Nr. 4 entstand, von den ersten Skizzen 1874 bis zur letzten Durchsicht der Stichvorlage durch Bruckner im Jahre 1888 gerechnet, in einem Zeitraum von 14 Jahren. Dabei muss man für das Werk drei Entstehungsphasen geltend machen: 1874, 1878-80 und 1886-89. In der von Leopold Nowak vorgelegten „Neuen Bruckner-Gesamtausgabe“ finden sich drei Fassungen: 1953 erschien die 2. Fassung (1878 mit dem Finale von 1878), 1975 die 1. Fassung (1874), jeweils von Leopold Nowak herausgegeben) und 2004 letztlich die 3. Fassung (1888), ediert von Benjamin Korstvedt. Man muss demnach bei der Symphonie Nr. 4 von drei gültigen Versionen plus einem weiteren, also vierten Finale (1981 separat von Leopold Nowak herausgegeben) sprechen. Eine für den Laien kaum durchschaubare Gemengelage.

Die vorliegende Interpretation von Maestro Marek Janowski bietet dem Hörer die allseits bekannte 2. Fassung, also die Version aus dem Jahre 1878, mit dem Finale aus dem Jahr 1880.

Zur Entstehung der Fassungen

Bruckner hat nach seiner Übersiedlung von Linz in die österreichische Hauptstadt Wien im Jahr 1868, dem letzten, für ihn entscheidenden Schritt in die bürgerliche Verankerung und Absicherung, bereits einige Erfolge erringen können: 1868 wird er als Professor für Harmonielehre, Orgelspiel und Kontrapunkt am Konservatorium angestellt sowie zum „*expectierenden k.k. Hoforganisten*“ berufen. Künstlerisch bringt diese erste Wiener Phase den zweiten „Schaffensschub“, in dessen Verlauf innerhalb von nur vier Jahren die Symphonien Nr. 2-5 entstehen. Das Jahr 1874 empfindet der auf völlige soziale und finanzielle Absicherung fixierte Bruckner als Krisenzeit, denn er verliert u.a. seinen Lehrauftrag an der Lehrerbildungsanstalt. In dieser Stimmung beginnt Bruckner am 2. Januar 1874 die Arbeit an der Symphonie Nr. 4, vollendet ist das Werk mit dem Finale am „22. November 1874 in Wien ½ 9 Uhr Abends. Anton Bruckner“. Der immense Arbeitsaufwand Bruckners an der Vierten wird noch deutlicher, wenn

man weiß, dass der Komponist lediglich zwei Tage nach Abschluss der Symphonie Nr. 3 mit ihren 2056 Takten die Arbeit am nächsten symphonischen Werk begann. 1875 bietet Bruckner das Werk den Wiener Philharmonikern in einem Schreiben zusammen mit der Dritten quasi als Anhängsel durch die Hintertür an. Erfolglos - und Bruckner unternimmt in Wien vorerst keinen weiteren Versuch, seine Symphonien auf die Konzertprogramme zu bringen. Auch der recht intensive Kontakt mit dem Berliner Musikschriftsteller und Wagner-Anhänger Wilhelm Tappert über eine mögliche Aufführung in Berlin führt zu keinem Erfolg. Im Oktober 1877 erbittet Bruckner bei Tappert dann die Rücksendung der diesem überlassenen Partitur und Stimmen, da er auf eine Aufführung in Wien hofft. Die Partitur trifft jedoch nicht ein. Bruckner hat den Plan zu einer Überarbeitung des Werkes gefasst: *„Ich bin zu der vollen Überzeugung gelangt, dass meine 4. romant. Sinfonie einer gründlichen Umarbeitung dringend bedarf. Es sind z.B. im Adagio zu schwierige, unspielbare Violinfiguren, die Instrumentation hier und da zu überladen u. zu unruhig.“* Und 1878 werden dann der erste, zweite und vierte Satz der Symphonie umgestaltet. Das Scherzo ersetzt Bruckner durch das neue „Jagdscherzo“. Bruckner schreibt an

Tappert: *„Mittlerweile ist die 4. rom. Sinfonie ganz fertig geworden, jedoch noch nicht in die Stimmen geschrieben. Mit der hoffe ich Euer Hochwohlgeb. ganz besonders Freude zu machen.“* Bruckners erneut überdeutlich formulierter Wunsch nach einer Aufführung bleibt unbeantwortet. Im November 1879 beginnt er mit einer weiteren Umarbeitung, die bis Juni 1880 andauert. Gegenstand ist diesmal das Finale, das er ja bereits 1878 neu gefasst hatte! Und am 20. Februar 1881 bringen die Philharmoniker unter Hans Richters Leitung die - nicht als „Romantische“ angekündigte - Symphonie im Rahmen eines Benefizkonzerts zugunsten des Deutschen Schulvereins zur Uraufführung. In den Jahren 1886 bis 1889 schließt sich der Kreis um Bruckners Arbeit an der Vierten. Er überarbeitet die Partitur erneut für den Dirigenten Anton Seidl in New York, der einen Verleger sucht, nachdem 1885 und 1886 zwei Versuche Bruckners erfolglos blieben, das Werk bei Bote & Bock und bei Schott drucken zu lassen. Für die Drucklegung bei Gutmann in Wien sieht Bruckner die von seinem Schüler Ferdinand Löwe bearbeitete Stichvorlage noch bis zu dreimal durch, bevor die Symphonie im September 1889 als Partitur erscheint.

Umarbeitungswahn? Warum nur?

Was verbirgt sich nun hinter diesem komplexen Entstehungsprozess der Symphonie Nr. 4? Umarbeitungswahn, Formalismus oder gar pure Pedanterie? Damit würde man die Arbeitsweise Bruckners und auch seine Symphoniekonzeption völlig verkennen. Gewiss nimmt er an einigen Sätzen nur Retuschen in der Instrumentierung vor, ersetzt oder vertauscht einzelne Takte, greift in den Rhythmus ein, etwa um das Metrum zu glätten. Aber die eigentlichen Eingriffe betreffen das Werk als Ganzes, dessen inneren Bauplan, das Konzept der Symphonie. Auch Leopold Nowak kam in seinem Vorwort zur Ausgabe der Vierten Symphonie zu dem Schluss: *„Dieses ‘Umdenken’, ‘Neudenken’, eben ‘Neu-Fassen’, gehört zu den bekanntesten Eigentümlichkeiten im Schaffen Bruckners. Einer der besten Zeugen dafür ist in seiner dreifachen Gestalt das Finale zur IV. Symphonie“.*

Die, in ihren Erstfassungen unmittelbar aufeinander folgend komponierten Symphonien 3 und 4 stellen Extremfälle eines „Konzeptwandels“ (Manfred Wagner) dar, bei denen Bruckner in den Ablauf der großformalen Form eingreift, ganze Sätze neu komponiert, um die zentral-neuen Iden auch schlüssig gestalten zu können. Zwischen dem riesenhaften, gigantomanischen Wurf der 1. Fassung aus dem Jahr

1874 mit ihrer ausufernden und ungebändigten Gestalt und der handlichen, gezähmten, eher praktischen Fassung der Jahre 1878/80 liegen Welten. Welten, in denen revolutionäre Ideen und Entwürfe voller Sprengkraft dem Zugeständnis an die Rezeptionsbedingungen der damaligen Zeit weichen (mussten). Dass Bruckner auf die Zukunft und auf mehr Verständnis für seine außergewöhnlichen Wege hoffte, lässt sich aus der simplen wie vielsagenden Tatsache ableiten, dass er seine autographen Partituren der Hofbibliothek in Wien vermachte. Aber hinter den Neufassungen verbirgt sich mehr als nur eine Anpassung an den herrschenden Zeitgeist ...

Die „Romantische“ – Ausdruck eines gewachsenen Selbstbewusstseins

Der von Bruckner gewählte Beiname "Romantische" kann verleiten, die Symphonie Nr. 4 als reine Programmmusik zu interpretieren, eine Sicht, die dem Werk die zweifellos implizierte musikalische Autonomie nimmt. Bruckner gab zwar - zu seinem Unglück - dem Werk poetisierende Erläuterungen bei wie *„Mittelalterliche Stadt - Morgendämmerung - von den Stadttürmen ertönen Morgenweckrufe - die Tore öffnen sich - auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie - der Zauber*

des Waldes umfängt sie - Waldesrauschen - Vogelgesang-, schränkte den Stellenwert dieser Poesiealumbilder aber selbst wieder ein: „Ja, das woaß i selber nimmer, was i mir dabei denkt hab“. Vielmehr entwirft er in der Vierten „Natur a l s Musik“ (Rzehulka) und kein Naturgemälde durch Musik.

Der Beginn des Kopfsatzes besitzt eine doppelte Funktion: einerseits bildet dieser "romantische" Hornruf über dem charakteristischen Streicher-Tremolo das musikalische Symbol von Natur *par excellence* und andererseits ist dieses Signal im symphonischen Kontext nicht nur Hauptthema des Satzes mit dem alles bestimmenden Quintintervall, sondern auch (vor allem in der gewaltigen 1. Fassung) das Motto und motivischer Gestaltgeber der ganzen Symphonie. Die beiden weiteren Themengestalten des Kopfsatzes – der markante Brucknerrhythmus mit der durchmessenen Oktave und der vogelartige Ruf in den Violinen – wachsen trotz all ihrer Gegensätzlichkeit aus dieser Keimzelle heraus. Bruckner macht den Hörer hier zum Zeugen der Entstehung von musikalischer Gestalt und Entwicklung. Höhepunkt des Satzes ist die Coda, in der sich die ganze Macht des Hornthemas in gewaltigen Schüben entlädt. – Der zweite Satz, ein Andante quasi Allegretto, wird von sich

weit ausschwingender liedhafter Melodik geprägt, die als Incipit das Quintmotiv des Hornrufes in sich trägt, und die in ein "räumliches Szenarium" (Rzehulka) zerfällt. Der Entstehungsprozess des Kopfsatzes wird umgekehrt. Nach dem Seitenthema – einer endlos wirkenden Kantilene der Bratschen – evoziert ein Holzbläserchor (3. Thema) als Versatzstück fragmentartig den Symphoniebeginn. – Der Hauptteil des Scherzos ist erfüllt von schmetterndem Hörnerschall, dessen Gegenstück ein anmutiges, zart instrumentiertes Trio bildet. Das berühmte Jagd-Scherzo ersetzte in der hier erklingenden Fassung jene leicht „verschrobene“ Scherzo-Alternative aus der 1. Fassung. Form und Tonartenkonstellation sind nun traditionell gelöst, nicht aber der außergewöhnliche 2/4-Takt. Hier wird der Klangraum sukzessive mit triolischen Signalen zuerst der Hörner, dann der Trompeten und endlich der Posaunen gefüllt. Ein Sog, dem sich niemand entziehen kann. In scharfem Kontrast dazu steht das Ges-Dur-Trio, ein Ländler mit Bordunquinten in den Streichern. – Das Finale meißelt nach wellenartigen Steigerungsvorgängen über rhythmischem und harmonischem Grundgerüst der Streicher ein gewaltiges Unisono-Hauptthema bestehend aus Oktavfall und anschließender großer Terz

heraus. Keine Rückgriffe auf das Kopfsatz-Motto sind hier spürbar, das Finale wird mit satzimmanentem Material und Steigerungsunterstützenden Scherzo-Fanfaren auf Fahrt gebracht. Erst der Abschluss des ersten Themenkomplexes präsentiert nun erstmals das Motto in der Grundtonart Es-Dur. Die Gesangsperiode zeigt im Finale von 1880 ganz im Gegensatz zur Süßlichkeit und dem Wiener'schen Geschmack der ersten beiden Fassungen eine gehörige Portion zögerlichen Ernst. Kein naiver Touch ist hier spürbar, stattdessen werden im Detail Verknüpfungen zum Andante hergestellt. Das Unisono-Thema erfüllt primär die Aufgabe, Steigerungen zu entwickeln, und es vereinigt hier Elemente aus dem ersten und dem zweiten Themenkomplex. Die Besonderheit der Durchführung liegt in der totalen Nichtbeachtung des Mottos. Bruckners Rezept, von der Ecksatzverklammerung durch Ausschalten eben jener „Klammer“ - also des Mottos - wegzukommen, geht vollends auf, die satzimmanente Geschlossenheit bleibt vor äußeren Einbrüchen bewahrt. Noch. Denn auch in der Reprise verzichtet Bruckner auf das Motto. Erst in der Coda wird es über einer dramatisch sich aufbauenden Steigerung, die ein wundervolles Sequenzmodell über die VI., V. und I. Stufe beinhaltet, zur

Apotheose gebracht. Aber in diesem Fall lässt er das Motto eben nicht einfach herausbrechen, sondern es sich organisch aus einer harmonischen Folge herausentwickeln, herauswachsen. Die Grundtonart Es-Dur wird in triumphaler Bestätigung erreicht. Dazu tritt in den hohen Streichern explizit hörbar das *ces*, die tieferalterierte Sexte von Es-Dur, die mit dem *b* des Mottos eine scharfe Dissonanz bildet. Doch nicht die Sekundreibung selbst macht hier das Aufregende dieser Stelle aus, sondern das Faktum, dass am Ende einer Symphonie der Ton, der das Motto zu Beginn des Kopfsatzes und damit die gesamte Symphonie in harmonische Bewegung brachte, eine derart exponierte Stellung besitzt. Anfang und Ende bedingen sich gegenseitig.

Betrachtete man die drei Finalsätze isoliert für sich, so ließe sich das *„Bemühen um eine zyklische Kohärenz“* (Röder) in allen drei Fassungen erspüren. Diese Kongruenz-Idee wird durch die unterschiedliche Behandlung des Mottos als des „geheimen“ Hauptthemas der Symphonie erreicht. Das Arbeiten selbst, der kompositorische Umgang mit der eigenen Idee, die Re-Interpretation des ursprünglich Geschaffenen, macht das Konzept der Bruckner-Symphonie selbst aus. *„[Ich] flüchte zur Stärke und schreibe kraftvolle Musik!“*, schreibt Bruckner 1874

zur Entstehungszeit der Vierten. Bruckner war im alltäglichen Leben gewiss ein unsicherer Mensch, aber in der Musik, in seiner Musik, war er mächtig, ein Machthaber, als der er *"imaginäre Klangmassen bewegen, imaginäre musikalischer Heere befehligen, imaginäre Schlachten schlagen"* (Gülke) konnte. Bruckner hatte die Kraft, ein Werk wie die Symphonie Nr. 4 nicht nur einmal, sondern prinzipiell dreimal schlüssig zu komponieren. Das vermag kein Sonderling, sondern nur ein selbstkritischer, subtil formulierender und vor allem selbstbewusster Künstler.

Franz Steiger



"Afin de pérenniser son Orchestre de la

Suisse Romande, Ernest Ansermet avait eu très tôt l'intuition que les médias de service public seraient un partenaire essentiel de la formation, assurant la diffusion en Suisse romande et à l'étranger de l'ensemble de la production de l'OSR.

Dans un partenariat toujours actif et renouvelé, la RTS (Radio Télévision Suisse) poursuit aujourd'hui cette mission, en enregistrant pour la radio la plupart des concerts de l'OSR, en consacrant régulièrement des émissions de radio et de télévision au principal orchestre symphonique de Suisse romande, en valorisant sur internet la production de l'ensemble, ainsi que nos traitements journalistiques.

Malgré les profonds bouleversements que connaissent à la fois les médias et le marché du disque, cette politique reste d'actualité et permet à nouveau d'associer nos labels pour ce grand projet Bruckner, sous la direction du maestro Janowski. Que tous les artisans de cette intégrale désormais achevée soient ici remerciés.

Alexandre Barrelet

Rédaction Culture RTS"

Anton Bruckner : Symphonie no 4 en Mi bémol (« Romantique »)

Quiconque étudie sérieusement et intensivement les symphonies d'Anton Bruckner, c'est-à-dire les partitions de ces oeuvres, ne peut, en toute honnêteté, se considérer seulement comme un chercheur musical obsédé par le détail mais aussi, très nettement, comme un genre d'agent secret. En effet, aussi récemment encore que dans les années quatre-vingts du siècle dernier, ce sont justement ces versions qui furent considérées comme les « documents stratégiques » les mieux protégés de Bruckner (Vetter). Et c'est avant tout grâce au travail novateur de Manfred Wagner, Wolfram Steinbeck et Thomas Röder qu'une longue période inutile d'obscurité a pris fin. Pendant bien trop longtemps, le public du « noyau dur » des pays d'Anton Bruckner – l'Allemagne, l'Autriche et les Pays-Bas, dans la confusion la plus totale devant cette version-énigme, la clarification requise des musicologues – une clarification à l'intersection de la théorie et de la pratique musicales – ne faisant que commencer. De nos jours, les professionnels du domaine de la musique font preuve d'une grande prudence en ce qui concerne leur utilisation

de termes qui furent un jour avancés sans hésitation – des termes tels que « version originale », « *Urtext* », « version finale » ou « version idéale ». Les problèmes concernant les différentes versions des symphonies de Bruckner reçoivent à présent, enfin, l'attention qu'elles méritent.

Si l'on compte la période entière allant des premières ébauches (1874) jusqu'à la publication de la copie d'édition en 1888, on peut dire que Bruckner mit quatorze ans à composer sa Quatrième Symphonie. Il faut en tout cas tenir compte de trois phases compositionnelles : 1874, 1878–1880 et 1886–1889. La nouvelle édition de Bruckner, préparée par Leopold Nowak, englobe trois versions différentes de la symphonie : en 1953, la deuxième version vit le jour (1878, avec le finale de 1878), en 1975, ce fut le tour de la première version (1874) – toutes deux sous la plume de Nowak lui-même – puis, finalement, en 2004, vint la troisième version (1888), éditée par Benjamin Korstvedt. Dès lors, il existe trois versions valables de la Quatrième Symphonie de même qu'un quatrième finale tout aussi valide, publié par Leopold Nowak séparément en 1981 – ce qui confronte manifestement le profane à de nombreuses difficultés. L'interprétation du Maestro Marek Janowski présentée ici offre aux auditeurs la deuxième version

universellement connue, c'est-à-dire celle qui date de 1878, mais avec le finale de 1880.

Comment ces versions virent-elles le jour ?

Très peu de temps après avoir franchi la dernière étape, pour lui décisive, en direction de la stabilité et de la sécurité de la classe moyenne, à savoir son départ de Linz pour la capitale autrichienne, en 1868, Bruckner fut en mesure de récolter quelques-uns des fruits de ses efforts. En effet, en 1868, il fut nommé professeur d'harmonie, d'orgue et de contrepoint au conservatoire, ainsi que d'« organiste titulaire de la cour impériale et royale ». En termes artistiques, cette première phase viennoise correspond à l'époque de la « deuxième phase créative », au cours de laquelle naquirent les Symphonies n° 2-5 sur une période de quatre ans seulement. Obsédé comme il l'était par le besoin de parvenir à une sécurité sociale et financière totale, Bruckner considéra l'an 1874 comme une année de crise, en raison de la perte de son poste d'instructeur à l'Institut éducatif de Vienne pour les professeurs. C'est dans cet état d'esprit que Bruckner se mit à travailler à sa Symphonie n° 4, le 2 janvier 1874 ; le compositeur lui-même nota l'heure et le lieu de son achèvement : « à Vienne, le 22

novembre 1874, à huit heures et demi du soir. Anton Bruckner. » L'effort colossal qu'il dut fournir pour composer la Quatrième se révèle dans toute son amplitude lorsque l'on réalise que Bruckner entreprit ce projet deux jours seulement après avoir achevé sa Troisième Symphonie, avec ses 2056 mesures. En 1875, Bruckner proposa cette oeuvre à l'orchestre Philharmonique de Vienne dans une lettre, à laquelle était jointe sa Troisième, pour ainsi dire en catimini. Cette action fut totalement infructueuse et, en fin de compte, Bruckner renonça à faire toute nouvelle tentative de faire jouer ses Symphonies à Vienne dans un avenir proche. Le contact intensif de Bruckner avec Wilhelm Tappert - un partisan de Wagner qui écrivait sur sa musique et vivait à Berlin - à propos d'un éventuel concert à Berlin n'obtint par plus de succès. En octobre 1877, Bruckner demanda à Tappert de lui retourner la partition et les mouvements qu'il lui avait envoyés, espérant pouvoir l'arranger pour un concert à Vienne. Toutefois, la partition ne lui fut pas rendue. Bruckner se mit alors à réviser l'oeuvre qu'il détenait : « *Je suis à présent entièrement convaincu que ma 4^{ème} symphonie romantique requiert d'urgence une révision approfondie. Par exemple, l'adagio contient des motifs de violon excessivement difficiles et injouables, et ça et là, l'orchestra-*

tion est trop lourde et agitée. » Et en 1878, des révisions des premier, deuxième et quatrième mouvements suivirent. Le Scherzo fut remplacé par un nouveau scherzo « de chasse ». Bruckner écrivit à Tappert: « *Ma 4^{ème} symphonie romantique est maintenant entièrement terminée, même si les mouvements doivent encore être entièrement mis au propre. Sur ce, je souhaite à votre excellence beaucoup de plaisir.* » Le souhait tries explicite d'un concert qu'exprima Bruckner demeura encore un fois sans réponse. En novembre 1879, Bruckner s'embarqua dans une autre révision, qui se poursuivit jusqu'en juin 1880. L'objet de ce remaniement était à présent le finale, déjà révisé à peine deux ans auparavant. Le 20 février 1881, l'œuvre fut finalement jouée pour la première fois, par l'Orchestre Philharmonique de Vienne dirigé par Hans Richter – bien que sans l'apposition « romantique » – dans le cadre d'un concert de bienfaisance donné en faveur de la Société germanique d'éducation. Entre 1886 et 1889, le cycle du travail de Bruckner sur la Quatrième se termina. Il retravailla encore une fois la partition pour le chef d'orchestre Anton Seidl, qui vivait à New York et tenta de trouver un éditeur pour cette dernière, suite à deux tentatives ratées du compositeur (en 1885 et en 1886) pour la faire imprimer, respectivement chez Bote

& Bock et Schott. Pour son premier tirage, chez Gutmann, à Vienne, Bruckner soumit également la copie d'éditeur préparée par son élève, Ferdinand Löwe, à un nouveau cycle de corrections. La partition de la symphonie put finalement être imprimée en septembre 1889.

Quels étaient les motifs de cette obsession de la révision ?

Qu'est-ce qui explique le processus créatif complexe de la Quatrième Symphonie ? S'agissait-il d'une manie de la révision, de formalisme ou bien seulement d'une extrême pédanterie ? Avec de telles explications, toutefois, nous ne rendrions pas entièrement justice, ni aux méthodes de travail de Bruckner, ni à sa conception symphonique. Il faut avouer que concernant certains mouvements, il se contenta de retoucher l'orchestration, de remplacer ou de déplacer des mesures individuelles, ou bien d'introduire des altérations rythmiques, par exemple pour fluidifier la mesure. Mais les véritables interventions se rapportent à l'œuvre dans son ensemble, son plan architectural intérieur – le concept global de l'œuvre. Dans la préface de cette édition de la symphonie, Leopold Nowak conclut lui aussi : « *Ce processus de « reconsidération », de « reconception », en fait la création de nou-*

velles versions, est l'une des caractéristiques les mieux connues de la pratique compositionnelle de Bruckner. Et l'incarnation tripartite du finale de la Quatrième Symphonie est l'une des meilleures preuves que nous en ayons. »

Dans le cas des Symphonies n° 3 et 4, dont les versions originales furent composées directement les unes après les autres, nous pouvons observer une forme extrême d'« évolution conceptuelle » (Manfred Wagner), englobant des interventions dans leur forme générale et la recomposition de mouvements entiers, dans un effort de détermination d'une forme définitive pour leurs idées centrales. L'obsession du gigantisme qui détermine la première version de la Quatrième, de 1874, avec son caractère apparemment incontrôlable et indomptable, et la qualité gérable et relativement docile et exécutable de la version de 1878-1880 représentent véritablement des mondes à part. Des mondes dans lesquels les idées et inventions révolutionnaires, imprégnées d'une puissance explosive (par nécessité) ouvrent la voie aux conditions nécessaires à l'époque à l'accueil favorable d'oeuvres musicales. Bruckner crut véritablement que ses extraordinaires voies compositionnelles seraient mieux comprises à l'avenir, comme en témoigne le fait, à la fois simple mais hautement significatif, qu'il légua ses

partitions autographes à la librairie de la cour de Vienne. Néanmoins, il se cache bien davantage derrière les dernières versions de la Quatrième Symphonie qu'une simple concession à l'esprit de l'époque...

Le « Romantisme », expression d'un élan de confiance en soi

La propre qualification du compositeur, « romantique », pourrait faire croire que la Quatrième offre une musique purement programmatique. Mais cela serait voler à l'oeuvre toute l'autonomie musicale qu'elle contient. Bien entendu, le compositeur lui-même donna à la symphonie à son détriment - des descriptions « poétisantes », telles que « *ville médiévale – aube – des appels matinaux résonnent des tours de la ville – les portes s'ouvrent – les chevaliers s'élancent sur leurs fiers coursiers – ils sont enveloppés de la magie de la forêt – bruits forestiers – chants d'oiseaux* ». Ensuite, il relativisa l'importance des ces images d'album de poésie, les définissant comme quelque chose « *que moi-même, je n'associe jamais à la musique* ». En effet, selon Rzehulka, il créa dans la Quatrième « *la nature en tant que musique* », et non pas un tableau de la nature au moyen de la musique.

Le début du premier mouvement de la symphonie a une double fonction : d'une

part, l'appel du cor « romantique » au-dessus des trémolos de cordes typiques du mouvement constitue un symbole de la nature elle-même, sous forme musicale. D'autre part, cet appel du cor sur le mode symphonique n'est pas uniquement le thème principal du mouvement, avec son intervalle de quinte essentiel, mais également (et notamment dans l'imposante première version) le leitmotiv et le motif de base de toute la symphonie. Malgré leurs natures extrêmement contrastantes, les deux autres principaux éléments thématiques du premier mouvement – le motif traversant l'octave avec son rythme brucknérien distinctif, et l'appel des violons semblable à des chants d'oiseaux – se développent chacun à partir de leur propre cellule générative. De cette façon, Bruckner rend l'auditeur témoin de la naissance de la forme et du développement musicaux. L'apogée du mouvement est atteint dans sa coda, où la force entière du thème du cor se libère en poussées vigoureuses. – Le deuxième mouvement, avec l'indication de tempo *Andante quasi Allegretto*, se caractérise par de vastes mélodies chantantes, dont l'incipit contient également le motif de quinte de l'appel du cor, et qui se délite en un « scénario spatial » (Rzehulka). Le déroulement du premier mouvement est inversé. Suivant le thème

subordonné – une cantilène sans fin dans les altos – un chœur de vents (troisième thème) évoque de façon fragmentaire, comme un soutien, en quelque sorte, du début de la symphonie. – La principale partie du scherzo est remplie de sons de cor stridents, dont le trio gracieux et délicatement orchestré forme le pendant. Pour la version entendue sur cet enregistrement, le scherzo légèrement excentrique de la première version a été remplacé par le scherzo de chasse bien connu, où la forme comme l'arrangement tonal reflètent une texture traditionnelle (à l'exception de l'inhabituelle mesure en 2/4 du mouvement). L'espace sonore du scherzo est successivement empli de triolets, d'abord dans les cors, puis dans les trompettes et finalement dans les trombones – un réveil s'ensuit qui submerge tout. Un fort contraste vient du trio en Sol -bémol – un Ländler avec des quintes de bourdon dans les cordes. – Suite à des intensifications, telles des vagues, au-dessus d'une structure rythmique et harmonique dans les cordes, le finale cisèle un imposant thème principal à l'unisson, consistant en une octave descendante suivie d'une tierce majeure allant elle aussi du plus aigu au plus grave. Aucun recours au leitmotiv du premier mouvement ne peut être discerné. Le finale est porté à son essor exclusivement par son propre matériel, auquel s'ajoutent

des fanfares de scherzo allant en s'intensifiant. Ce n'est qu'à la conclusion du premier complexe thématique que l'on entend le leitmotiv de la symphonie, dans la clé de base de l'oeuvre en Mi-bémol. Par contraste complet avec la douceur sucrée et le goût viennois des finales des deux premières versions, la période de chant (*Gesangsperiode*) du finale de 1880 fait montre d'une part substantielle de gravité hésitante ; au lieu d'une naïveté quelconque, des liens détaillés revenant à l'Andante sont créés. Le thème à l'unisson sert en premier lieu à générer une intensification, tout en réunissant simultanément les éléments des premier et deuxième complexes thématiques. La particularité de la section du développement se trouve dans son ignorance totale du leitmotiv de la symphonie. Le plan de Bruckner pour dégager les mouvements extérieurs en éliminant la « contraction » du leitmotiv porte ses fruits : l'autonomie du mouvement, basée sur elle-même, est protégée de toute intrusion extérieure. Au moins jusque dans la récapitulation, également, Bruckner n'utilise pas le leitmotiv. Il ne le fait pas avant la coda, qu'il mène à une apothéose au moyen d'une intensification construite dramatiquement, qui représente un magnifique plan séquentiel employant le sous-médiant, le dominant et le tonique.

Mais dans ce cas, Bruckner ne se contente pas de faire éclater le leitmotiv, mais le développe plutôt de façon organique et le laisse croître à partir d'une progression harmonique. Dans une confirmation triomphante, la clé centrale de Mi-bémol est finalement atteinte. Dans les cordes supérieures, explicitement discernable, la note de Do-bémol, la sixte surbaissée du Mi-bémol majeur, est ajoutée, produisant une forte dissonance avec le Si-bémol du leitmotiv. Néanmoins, ce n'est pas la friction en demi-ton elle-même qui est responsable de l'excitation produite par ce passage, mais plutôt le fait - même qu'ici, à la conclusion d'une symphonie, la note qui met en mouvement harmonique le leitmotiv qui introduit le premier mouvement, et donc la symphonie toute entière, se voit confier une place si proéminente. En conséquence, le début et la fin se définissent mutuellement.

Quand on les considère séparément des deux autres, chacun des finales reflète un « *effort pour atteindre la cohérence cyclique* » (Röder). Dans chacun d'entre eux, ce principe de congruence est respecté par l'utilisation d'un traitement différent du leitmotiv en tant que thème principal « secret » de la symphonie. L'oeuvre compositionnelle elle-même, l'approche par le compositeur de sa propre idée, sa réinterprétation de ce

qui avait été composé à l'origine, constitue le concept qui sous-tend la symphonie brucknérienne elle-même. « *Je fais pour renforcer et écrire une musique puissante !* », écrivait Bruckner en 1874 alors qu'il composait sa Quatrième. Alors que Bruckner manquait manifestement de confiance en lui dans la vie quotidienne, au moyen de la musique – sa musique – il était un maître puissant et, en cette qualité, il pouvait « *déplacer des masses de sons imaginaires, commander des armées musicales imaginaires, mener des batailles imaginaires* » (Gülke). Bruckner possédait la force convaincante nécessaire à la composition de sa Quatrième Symphonie non seulement une, mais en principe trois fois. Une telle tâche ne peut être accomplie par un individu « de second plan », mais uniquement par un artiste capable de faire son autocritique et de formuler subtilement et, par-dessus tout, sûr de lui.

Franz Steiger

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret

ANTON BRUCKNER MESSE F-MOLL



LENNEKE RUITEN
IRIS VERMILLION
SHAWN MATHEY
FRANZ JOSEF SELIG

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

ORCHESTRE
DE LA SUISSE ROMANDE
RUNDfunkchor BERLIN
MAREK JANOWSKI

PTC 5186 501

Scherzo

Bewegt. (♩. 120)



PentaTone
classics

ANTON BRUCKNER

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 450
Made in Germany