

ANTON BRUCKNER

(1824–1896)

Symphonie Nr. 4 Es-dur »Romantische«

Symphony no. 4 in E flat major "Romantic"

Symphonie n° 4 en mi bémol majeur «Romantique»

Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore "Romantica"

(Fassung / Version / Versione: 1880, rev. 1886 · Hrsg. / ed. / éditée par / edita da: Leopold Nowak)

- | | |
|--|---------|
| 1. Bewegt, nicht zu schnell | [18'47] |
| 2. Andante quasi Allegretto | [16'00] |
| 3. Scherzo. Bewegt – Trio. Nicht zu schnell.
Keinesfalls schleppend – Scherzo | [11'01] |
| 4. Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell | [20'56] |

Staatskapelle Dresden
GIUSEPPE SINOPOLI

DDD · © 1988 Polydor International GmbH, Hamburg · [66'58]

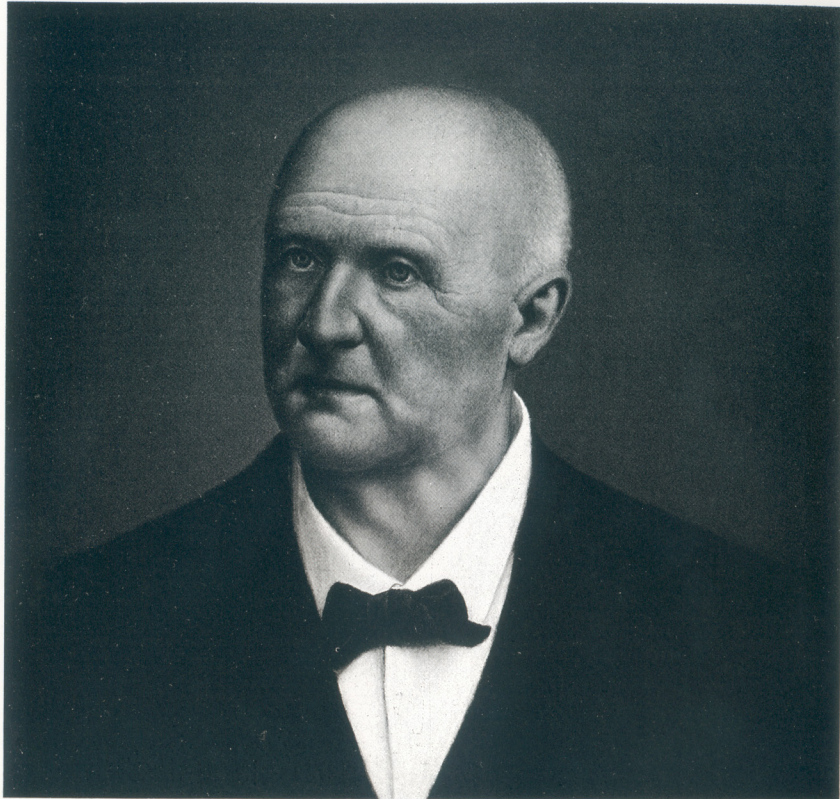

 Deutsche
Grammophon

STEREO 423 677-2 GH

Anton Bruckner
Symphonie No. 4 »Romantische«
 Staatskapelle Dresden · Giuseppe Sinopoli

NUMERIQUE

DIGITAL
RECORDING



ANTON BRUCKNER

BRUCKNER: SYMPHONIE NR. 4 ES-DUR »ROMANTISCHE«

Als Bruckners Vierte Symphonie am 20.2.1881 in Wien zum ersten Mal erklingen war, schrieb die Wiener Abendpost begeistert: »Das Publikum und zwar das ganze, nahm die Symphonie mit ungeteiltem Enthusiasmus auf. Bruckner schlug glänzend durch, er gehört seit dem verflossenen Sonntag zu unseren bedeutendsten Tonschöpfern und ist unser künstlerisches Gemeingut geworden«. Solch lobende Worte hatte Bruckner noch nicht gehört. Wohl hatte er sich mit seinen drei Messen einen Namen gemacht, seine Symphonien aber hatten bislang entweder kein ungeteiltes Publikum gefunden oder sie waren gänzlich durchgefallen. Insbesondere die Dritte mit ihrer zyklischen Monumentalität und ihren bewußten Wagner-Anklängen hatte beißende Kritik hervorgerufen. Bruckner reagierte auf Einwände gegen sein Werk in einer Weise, die musikgeschichtlich einmalig ist. Er trug den Beanstandungen immer wieder durch umfangreiche Änderungen und vor allem durch zum Teil drastische Kürzungen Rechnung. Die Folge ist, daß wir von den meisten Symphonien Bruckners verschiedene, freilich gleichermaßen authentische Fassungen haben.

Auch von der Vierten existieren mehrere Versionen, von denen die hier eingespielte 1880 beendet wurde, jedoch keineswegs die letzte ist. Weil Bruckner sie später selbst aber als die endgültige bezeichnet hat, gilt sie heute als »Originalfassung«. Sie besteht aus den ersten drei Sätzen der

zweiten Fassung von 1878, in die Bruckner ein völlig neu komponiertes Scherzo im Zweivierteltakt aufnahm, sowie aus der einschneidend veränderten dritten Fassung des Finale. In dieser Gestalt gehört die Symphonie heute zu den meistgespielten Werken Bruckners.

Der Beiname »Romantische« stammt von Bruckner selbst. Man sollte sich jedoch davor hüten, darin einen Hinweis auf ein Programm zu vermuten. Eine solche Sichtweise verstellt eher den Blick auf die besondere Kompositionsweise. Bruckners Symphonik, den inneren Aufbau der Sätze und seine ästhetische Begründung begreifen zu wollen, heißt vielmehr, sich mit der spezifisch musikalischen Struktur seiner Werke auseinanderzusetzen. Vor allem ist es Bruckners eigenwillige Form, die es zu bedenken gilt. Bruckner hat sich jeweils ein Formschema für die einzelnen Sätze zurechtgelegt, an dem er in allen seinen Symphonien konsequent festhält. Dieses Schema wirkt sich auf allen Ebenen des musikalischen Gefüges aus, von der äußeren Großform, über die Blockhaftigkeit der Gliederung bis hin zum gleichsam abgezikelten Bau der Themen und Motive. Eine solch ausgeprägte Schematik jeweils von Symphonie zu Symphonie neu und individuell zu erfüllen, ist die große Kunst dieses Komponisten. Die radikale Bindung an das Schema schafft größtmögliche Freiheit für die innere Anordnung der festen Bausteine. Und genau hierin ist auch der

Grund für Bruckners bereitwillige Änderungen zu suchen. Bruckners Kompositionsweise ist nicht »logisch«, wie man es von Brahms gesagt hat; sie läßt Kürzungen und dem Schema entsprechende Ergänzungen zu. Aber sie ist gleichwohl durch und durch konsequent. Eine weitere Folge insbesondere der Blockhaftigkeit ist der mitunter spröde oder angestrengt wirkende Charakter vor allem der drei ersten Symphonien und der Fünften, die bis 1878 beendet wurden. Die »Romantische« markiert daher in der Tat eine Wende in Bruckners Schaffen. Und der mit der Überschrift angesprochene Charakter des Werkes war es wohl auch, der Bruckner 1881 endlich den »ungeteilten Enthusiasmus« des Publikums und damit den Durchbruch verschaffte.

Die Vierte vermeidet die Schroffheiten der vorhergehenden Werke. Sie ist weniger zerklüftet und insgesamt ausgewogener. Großangelegte Steigerungen, gigantische Klangballungen oder registerhafte Wechsel der Klangflächen, eine prägnante Thematik und ihre gewebeähnliche Verarbeitung – all dies findet sich auch hier. Sie führen jedoch zu einer gewissermaßen glatteren, eingängigeren Gesamtanlage. Als »romantisch« haben vor allem auch die Naturlaute dieser Symphonie zu gelten. Das Solohorn zu Beginn evoziert gera-

dezu Natur, und das berühmte Hauptthema, das es vorträgt, baut auf der als »Naturintervall« geltenden Quinte auf. In der Begleitstimme des zweiten Themas soll laut Bruckner ein Vogelruf imitiert sein, während die eigentliche Themenmelodie »das Glücksgefühl« beim Lauschen auf »solch trauliche Naturstimmen« ausdrücke. Den dritten Satz nennt Bruckner »Jagdscherzo« und im idyllischen Trio höre man die »Tanzweise während der Mahlzeit zur Jagd«. Über die endgültige Fassung des Finale soll Bruckner aber gesagt haben: »da weiß i selber nimmer mehr, was i dabei denkt hab'«.

Die neue Ausgewogenheit der »Romantischen« wird auch durch die besondere Einheit der Themenbildung erzeugt. Die wichtigsten Themen aller Sätze bauen auf dem ersten Thema des Kopfsatzes, insbesondere auf dem Quintintervall auf, das sich damit in der Tat als Hauptthema der Symphonie erweist. Die früheren Versionen des Finale begannen sogar in kalkuliertem Rückgriff auf den Kopfsatz mit diesem Thema. In der endgültigen Fassung ist es dort zwar getilgt, aber nur, um am Satzende und im Höhepunkt des ganzen Werkes um so wirkungsvoller zum Durchbruch zu gelangen und den alles krönenden Abschluß zu bilden.

Wolfram Steinbeck

BRUCKNER: SYMPHONY NO. 4 IN E FLAT MAJOR "ROMANTIC"

The nickname that has become associated with this Fourth Symphony, the "Romantic", was current during Bruckner's lifetime and even, it seems, at times positively encouraged by the composer himself. In the broadest sense, of course, any of his symphonies could have been so apostrophized, for the language which Bruckner forged for himself was unambiguously centred within the Romantic tradition of the second half of the 19th century. But what he recognized as the peculiarly "Romantic" tone of the Fourth, distinct enough to set it apart from its congeners, was a set of characteristics that we would now more confidently assign to an earlier 19th-century generation than Bruckner's own. The loose, rather wishful programmes that he attached to each of the four movements evoke a kind of allegory of the natural world, a hymn to creation in the broadest sense, that is much closer to the sensibilities of, say, Weber than to the Wagnerian expressivity that was Bruckner's natural domain. Nevertheless the programmatic associations and the correspondingly straightforward musical imagery they elicited in the symphony undoubtedly contributed to its early popularity: after the structural problems of its predecessors – and one need only compare the tortuous formal procedures of the Third with the confidently directed assertiveness of this work to perceive how much more successful Bruckner had become in shaping his invention – the pro-

gramme, however notional and however approximate, gave for one work at least a lucidity and approachability that won him many new admirers. The symphony unfolds with natural, unhurried generosity, but the form in which we know it now was nonetheless the result of protracted cogitation. Bruckner started work on the Fourth in 1874, only to rework it three years later, replacing both the original (very different) Scherzo and the Finale with the movements familiar today. The version of 1878 was modified two years later (the Finale in particular caused continued problems and was recast at this point), and the 1880 version was first performed, with great success, under Hans Richter's direction in Vienna on 20 February of the following year. In 1886 Bruckner made some minor revisions to this, the definitive version of the work. (To complicate matters, in 1887–88 his disciples Franz Schalk and Ferdinand Löwe took it upon themselves to create their own version of the symphony, in which Bruckner's orchestration was "improved" and the score itself cut. It was published in 1889 and, unfortunately, for over four decades was the only version of the work in print.) The present recording is based upon the 1880 text, in the critical edition of Leopold Nowak incorporating the composer's revisions of 1886. It is perhaps significant that the two movements of the Fourth Symphony which caused Bruckner fewest problems, the first and second, are also the

ones in which the shades of early Romanticism are most strongly felt. The opening immediately conjures images of an awakening natural world – the solo horn rising out of a *tremolando* string chord of E flat signifies an indelible affinity with Weberian Romanticism, and the thematic seeds it contains will generate material for each of the succeeding movements. The opening movement proceeds via three groups of themes, the first built around the horn call, the second from a *pp* string line referred to by Bruckner as having been derived from the call of a bird, the third reworking the rhythmic shapes of the first. The development starts from the same world of becalmed enchantment as the symphony itself, only to culminate in a majestic threefold chorale, while the ultimate goal of the recapitulation, quite naturally, is a triumphant assertion of the horn call.

If the Fourth begins quite differently from any other work in the Bruckner canon, there is also no equivalent for its slow movement. Every other symphony has an Adagio, often hymn-like; here the marking is Andante quasi Allegretto, and the character much more that of a nocturne, suggesting a walk, or perhaps a slow march, through a

moonlit landscape that would seem the very epitome of Romantic allusion. There is nothing rhapsodical about its structure, however, which alternates statements of the two main themes (introduced by cellos and violas respectively) with the chorale-like verses.

Both Scherzo and Finale seem in this context more self-consciously dramatic. The former is a traditional “hunting scherzo” writ large, with the material of the symphony’s opening given a new, imperious treatment, and a trio which relaxes into an elegantly shaped Ländler. The Finale begins with almost theatrical vividness, setting the scene for its discourse in a stormy introduction in which fragments of earlier themes are recalled, almost as if being tested for their relevance. When it arrives, however, the main theme, given out by the full orchestra in unison, proves to be totally new; though it later spawns subsidiaries, its own energy and propulsiveness dominate the movement and in the swelling coda prepare the way for the symphony’s final rhetorical moment, the return of the horn call in its most majestic and gilded form.

Andrew Clements

BRUCKNER: SYMPHONIE N° 4 EN MI BÉMOL MAJEUR «ROMANTIQUE»

Nommé professeur au Conservatoire et organiste à la Cour en 1868, Bruckner passa les vingt-huit dernières années de son existence à Vienne. Ce changement de mode de vie, important pour celui qui jusque-là n'avait vécu qu'à Linz ou dans ses environs et se sentait toujours un homme de la campagne, s'est accompagné de nouvelles orientations dans le domaine de ses activités créatrices. Parallèlement à l'abandon presque total de la musique religieuse, le compositeur s'est engagé dans la voie de la musique symphonique qui allait marquer son œuvre d'une manière originale et personnelle. Elle devait également mener Bruckner à participer malgré lui à la rivalité qui opposa les tenants de la musique pure à ceux de la musique dramatique, en d'autres termes les brahmisiens aux wagnériens. L'ensemble de ses symphonies (hormis la *Première*) avec leurs multiples remaniements fut conçu lors de son séjour dans la capitale du nouvel empire austro-hongrois. Cependant, dès 1862, en pleine vogue de la musique à programme et plus de dix ans avant que Brahms n'aborde le domaine de la symphonie, Bruckner avait déjà entrepris une œuvre orchestrale dans l'esprit de la musique pure, telle que l'avait pratiquée Beethoven et Schubert.

Bruckner commença sa *Quatrième Symphonie* alors qu'il travaillait encore à la mise au point finale de sa *Troisième*, dite «*Wagner-Symphonie*». Cette nouvelle composition l'occupa tout au long

de l'année 1874 mais, comme pour la plupart de ses autres symphonies, il y revint à plusieurs reprises par la suite pour lui faire subir de profondes modifications. Ainsi, entre 1878 et 1880, le compositeur écrivit un nouveau *Scherzo*, celui qui est désormais attaché à cette symphonie, et corrigea en grande partie la *Finale*. C'est cette version qui fut présentée pour la première fois au public en février 1881 par Hans Richter et qui a prévalu jusqu'à nos jours. Dès sa création, la *Quatrième Symphonie* obtint un succès public auquel Bruckner n'avait jamais été vraiment habitué jusque-là. Même Hanslick, le redoutable critique de la presse viennoise, adversaire acharné du compositeur, fut contraint de la reconnaître. Dans cette œuvre, le compositeur poursuit l'affermissement d'un style dont les caractéristiques étaient déjà apparues dans sa symphonie précédente: des mouvements extrêmes qui allient une fermeté de structure héritée de Beethoven à des audaces harmoniques inspirées de Wagner, un mouvement lent où prédomine le sentiment religieux et un *Scherzo* dynamique dont le *Trio*, avec ses inflexions populaires, rattache le compositeur à sa province natale de Haute-Autriche.

Seule de ses symphonies à posséder un sous-titre de la main de l'auteur, la *Quatrième Symphonie* «*Romantique*» cède à l'influence de la musique à programme que les poèmes symphoniques de Liszt avaient mise à la mode. Par ce terme de «Ro-

manrique», Bruckner fait référence de manière naïve à un moyen âge idéalisé qui mêle chevalerie et nature, et non à une quelconque exploration des sentiments ou des passions, domaines totalement étrangers en tant que tels au compositeur. «Ville moyennageuse – crépuscule – des cris d'éveil matinal s'élançant des tours de la ville – les portes s'ouvrent – les chevaliers prennent le large sur leurs fiers coursiers – l'enchantement de la forêt les enveloppe – murmure de la forêt – chant d'oiseaux...» L'exaltation des bois et des forêts, composante essentiel d'un premier état du romantisme allemand, apparaît également dans le réalisme du *Scherzo* qui évoque une scène de chasse. Dans sa volonté de description de la nature, Bruckner a en fait dépassé le cadre qu'il s'était fixé. La «*Romantique*» apparaît comme une Pastorale qui s'inscrit à la suite de la *Sixième Symphonie* de Beethoven et qui annonce certains développements mahlériens. Selon Max Auer, «c'est une autre espèce de romantisme qui projette hors de cette œuvre son rayonnement universellement intelligible: c'est le romantisme-nature. Chevaliers et Moyen-âge peuvent fort bien être supprimés sans que l'indication de romantique s'en trouve affaiblie.» Si le *Scherzo*, par son rythme interne et par la prépondérance donnée au cor, garde un véritable rôle descriptif, le *Finale*, pour sa part, intitulé dans un premier temps «Volksfest» (Fête po-

pulaire), renonce à toute description simpliste. Bruckner lui-même avoua en le composant qu'il ne «savait pas à quoi il avait pensé».

Le premier mouvement est bâti sur deux thèmes qui, selon la rhétorique brucknérienne, traduisent l'épopée et le lyrisme. Un appel vigoureux de quinte au cor et une mélodie contrapuntique aux cordes forment la trame de ce mouvement qui a la fin. Dans le mouvement lent, les violoncelles énoncent sur un rythme de marche le thème dont l'incipit évoque le choral luthérien «Aus tiefer Not». Dans l'esprit de Bruckner, il s'agit donc d'une marche funèbre à laquelle il ajoute une dimension spirituelle. Le compositeur apparaît ici comme «le successeur de ces mystiques allemands qui ont nom Maître Eckhart, Jacob Böhme» (Furtwängler). Le *Scherzo* impressionnera suffisamment le jeune Mahler, élève et admirateur de Bruckner, pour que celui-ci en fasse plusieurs citations dans sa *Deuxième Symphonie*. A la scène de chasse qui ouvre ce mouvement s'enchaîne une danse campagnarde, véritable laendler rustique. Le *Finale*, organisé autour de trois thèmes, exploite les intervalles d'octave et de tierce. Le retour du choral et du rythme du thème initial de l'œuvre conclut de manière unitaire cette symphonie restée la plus populaire parmi toutes celles composées par Bruckner.

Jean-Jacques Velly

BRUCKNER: SINFONIA N. 4 IN MI BEMOLLE MAGGIORE “ROMANTICA”

La genesi della Quarta di Bruckner è particolarmente complessa. Una prima versione fu compiuta tra il gennaio e il novembre 1874: non fu mai eseguita durante la vita di Bruckner perché egli decise di rivederla e vi ritornò sopra nel 1878 e tra la fine del 1879 e il giugno 1880. Il risultato di queste revisioni è la versione che si è soliti considerare definitiva, e che fu eseguita per la prima volta a Vienna sotto la direzione di Hans Richter il 20 febbraio 1881 (una successiva versione, del 1887-88, fu stampata nel 1889; ma presenta la problematicità di altre versioni tarde delle Sinfonie bruckneriane).

Per la Quarta, caso unico tra le Sinfonie di Bruckner, esiste un titolo, “Romantica”, e qualche frammentaria indicazione riguardante un “programma”, che si limita in verità a timide suggestioni di natura evocativa. A proposito del primo movimento una testimonianza indiretta del 1905, dovuta a Theodor Helm, afferma che Bruckner avrebbe voluto evocare queste immagini: “Città medievale – Alba – Dalle torri della città risuonano segnali che salutano il mattino – Le porte si aprono – Su fieri cavalli i cavalieri galoppo fuori all'aperto, l'incanto della natura li avvolge – Mormorio del bosco – Canto di uccelli – e così si sviluppa questo quadro romantico...”. Questa testimonianza trova conferma in una lettera di Bruckner a Paul Heyse del 10 dicembre 1890, dove fra l'altro il secondo tema del primo movimento è

collegato al “zi-zi-be” della cinciaglia, il secondo tempo è definito “Lied, preghiera, serenata”, il terzo fa riferimento a scene di caccia. Tutti i critici, del resto, riconobbero nel primo movimento della Quarta l'evocazione di paesaggi, la suggestione di una mistica della Natura, e il titolo stesso di “Romantica” ne è una ulteriore conferma. “Romantico” era per Bruckner un mondo affine a quello del *Lohengrin*, “religioso, misterioso e libero da tutto ciò che è impuro” (così scrisse, con riferimento ad un progetto d'opera, in una lettera a Gertrud Bollé-Hellmund il 5 settembre 1893). Queste indicazioni definiscono alcuni aspetti del clima poetico della Quarta senza delineare un programma propriamente detto, e senza concessioni ad un banale descrittivismo. Nella pacata, luminosa grandezza di questa Sinfonia (che conosce anche momenti di riflessivo ripiegamento), più ancora della influenza wagneriana si coglie con immediata suggestione l'eredità di Schubert e Weber, e nella felicità di alcune invenzioni melodiche si svelano atmosfere di agreste amabilità di carattere “austriaco”.

Le prime battute propongono un tipico inizio bruckneriano, di elementare e arcana suggestione (cui funge da lontano modello l'attacco della Nona di Beethoven): sul tremolo in pianissimo degli archi si profilano gli appelli del corno in un clima sospeso, senza tempo, finché prende forma la prima vigorosa ondata sinfonica, fondata su una nuova

idea di cinque note (dal caratteristico ritmo: dui-na + terzina di quarti). Nel profilarsi di questo primo gruppo tematico si ha un esempio dell'organico svilupparsi e crescere dei blocchi bruckneriani, della dinamica formale che regge il divenire del flusso sinfonico. Esso perviene ad una prima cesura, ad un arresto, dopo il quale il secondo tema apre un episodio completamente diverso, una parentesi cantabile fondata su una doppia idea: al lirico canto delle viole i primi violini sovrappongono un disegno che imita liberamente il "zi-zi-be" della cinciaglia. Poi la sezione conclusiva dell'esposizione non presenta un nuovo tema, ma trasforma l'idea di cinque note del primo gruppo tematico: un poderoso crescendo approda ad una zona "vuota", di attesa, alla sospensione che precede lo sviluppo. Esso è relativamente conciso, articolato in due blocchi e culminante (nel secondo di questi) in un corale di ampio respiro, che prende le mosse dall'idea iniziale dei corni. Una breve ed intensamente espressiva trasformazione del secondo tema conduce quindi alla ripresa, dopo la quale una maestosa coda ribadisce accenti di grandiosa e serena vastità.

L'inizio dell'*Andante quasi Allegretto* rimanda immediatamente a certi malinconici andamenti di marcia schubertiani, ripensati però originalmente, in un clima velato, di struggente mestizia. Nell'elegico canto dei violoncelli in do minore si avverte l'eco lontana di una marcia funebre; poi si passa ad una nuova idea, un assorto andamento di corale, e infine, dopo una cesura netta, le viole presentano una lunga melodia sullo sfondo del pizzicato degli altri archi con sordino. Sono queste le idee principali del secondo movimento, presentate nella lunga sezione iniziale, che indugia in un clima di assorta, dolente contemplazione, sostanzialmente

statica. Solo dopo la terza idea il brano si apre ad un moto espansivo, ascensionale, che su frammenti della prima idea conduce ad un grande crescendo e ad un primo momento culminante. La seguente ripresa omette la seconda idea e approda quindi più rapidamente ad una nuova sezione espansiva, ad una perorazione ancora più intensa, ad un più massiccio accumulo di sonorità. Nel suo disegno complessivo il brano va visto soprattutto in questa alternanza di zone di intimo, malinconico raccoglimento e di esuberanti espansioni. La chiusa però ci riporta alla vena più segreta e accorata, con una pagina di rara suggestione, in cui si avvertono più evidenti presagi mahleriani. Non è chiara la pertinenza delle indicazioni programmatiche di Bruckner ("Lied, preghiera, serenata": l'idea della serenata sembra ironicamente l'opposto della serietà dolente o dei momenti espansivi del pezzo).

Nello Scherzo invece si coglie con evidenza il riferimento ad evocazioni naturalistiche e cavalleresche, a scene e paesaggi di caccia: è una pagina di robusta vitalità ritmica e di immediata, elementare efficacia, dove agli squilli di fanfare si affianca una seconda idea nettamente differenziata con le sue inflessioni cromatiche. Il Trio schiude una parentesi di delicato idillio, con le sue tenere movenze di *Ländler*.

Il Finale fu forse il movimento più ampiamente e tormentosamente rimaneggiato nelle diverse rielaborazioni della Sinfonia. Il materiale tematico richiama in parte quello dei movimenti precedenti, confermando la tendenza della Sinfonia ad una integrazione tematica. Una cupa, misteriosa introduzione conduce, in un crescendo di tensione, alla magniloquente affermazione del primo tema: con il carattere massiccio dell'epico blocco di apertura contrasta poi un secondo gruppo tematico basato

su idee diverse, che dopo un inizio elegiaco conducono a toni più "leggeri" e semplici, non senza movenze umoristiche e reminiscenze schubertiane. Una nuova sezione a piena orchestra conclude l'esposizione. Lo sviluppo culmina anche qui in un solenne corale ed è segnato da violenti contrasti,

da drammatiche impennate: solo la coda risolve questo tempestoso Finale in chiave francamente affermativa, concludendo maestosamente il movimento più tormentato e complesso della Sinfonia.

Paolo Petazzi



Recording: Dresden, Lukaskirche, 9/1987

Production: Günther Breest

Recording Supervision: Wolfgang Stengel

Balance Engineer: Klaus Hiemann

Editing: Ulrich Vette

© 1988 Polydor International GmbH, Hamburg

© 1988 Prof. Dr. Wolfram Steinbeck, Andrew Clements, Dr. Jean-Jacques Velly, Dr. Paolo Petazzi

Cover Photo: Mavi Cappa Bava, Torino

Art Direction: Hartmut Pfeiffer

Printed in West Germany/Imprimé en RFA par Neef, Wittingen