

## La vie et l'œuvre du compositeur autrichien Joseph Anton Bruckner (Introduction)

« Bruckner est un mystère Gothique égaré par erreur au XIXe siècle. » (Wilhelm Fürtwängler)

« Si purement musicien qu'il fut, si éloigné de toute association d'idées qu'apparût, chez lui, le flot symphonique issu des sources élémentaires de la musique, Bruckner n'en demande pas moins une disposition d'âme particulière pour être compris et aimé. » (Bruno Walter)

### AB I : Le Romantisme

#### Définition et problématique

Le Romantisme est en réalité un mouvement aux nombreuses faces, pratiquement impossible à définir de manière unitaire. Son essence repose en effet en une conception de la réalité comme quelque chose de multiforme, variable et contradictoire, par opposition à la conception Classique qui privilégie la raison comme loi fondamentale, universelle et immuable de la Nature (« Il n'existe qu'un seul Beau, tout comme il n'existe qu'un seul Vrai. », Winckelmann) . Dans l'esprit Romantique, au contraire, il n'y a que l'individu et sa perception subjective de la Nature. Pour les Romantiques, l'essence de la réalité réside dans le mystère et est inatteignable par les seules forces de la raison, car la Nature elle-même n'est plus un monde matériel régi par des lois mécaniques, mais un individu vivant à part entière, à la vie duquel participe la vie des hommes. Pour Novalis (Georg Philipp Friedrich, Freiherr von Hardenberg, 1772-1801) , la compréhension du monde passe par sa « romantisation » , c'est à dire, « conférer à ce qui est ordinaire un sens plus élevé, au quotidien un aspect mystérieux, à ce qui est connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini » .

Dans le domaine de l'art, on exalte l'individualité et l'originalité du créateur, ainsi que l'unicité de son œuvre, ce qui rend la critique impossible car aucune comparaison ne peut avoir lieu entre des créations uniques. Toute contrainte rationnelle doit être abolie, donc aussi la séparation artificielle des genres littéraires (et musicaux) . Selon Frédéric Schlegel, la poésie Romantique « est encore en devenir : plus, sa véritable essence est qu'elle ne pourra que devenir, sans jamais être accomplie » . Le terme même de poésie ne se rapporte plus simplement à l'écriture en vers, mais prend une signification plus générale correspondante à création. La nature est donc poétique, dans la mesure où elle est le siège d'une œuvre créatrice permanente. La mission de l'art ne consiste pas en l'imitation de la Nature, mais en une sorte de médiation pour en révéler les mouvements intimes.

D'autre part, l'individu devient conscient de sa petitesse et de ses limites face à la Nature, d'où les 2 directions que prendra la poésie Romantique : l'ironie, comme moyen de dépasser les opposés, et la « Sehnsucht » , mal du désir, désir que se nourrit de soi-même et de l'impossibilité de trouver satisfaction.

#### La musique

L'expression de la « Sehnsucht » est donc confiée de préférence non pas à des moyens verbaux, encore trop liés à la raison, mais à la musique qui seule est à même de transmettre la sensation des mouvements de l'âme du monde. Cet

art se voit donc promu au plus haut niveau dans la hiérarchie des arts et, à l'intérieur même du domaine musical, la musique instrumentale tend à prendre la primauté sur la musique vocale. L'invention de la musique Romantique est d'ailleurs non pas le produit du développement organique de la pratique musicale, mais elle sort tout droit des réflexions des philosophes, d'où l'important décalage entre la théorisation de l'art Romantique (fin du XVIIIe siècle) et les Ires œuvres musicales proprement Romantiques (Ire décennie du XIXe siècle) .

La vraie musique Romantique se doit d'être une musique absolue, comme expression de l'univers conçu à la manière pythagoricienne, comme un macrocosme régi par des proportions musicales vivifiantes (la musique comme âme du monde) qui elles-mêmes constituent le lien avec le microcosme des hommes. Dans la musique s'exprime donc l'unité de tous les êtres. Joseph von Eichendorff parle d'une « Grundmelodie » qui parcourt le monde et traverse le cœur de l'homme.

### Willhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798)

Il est l'auteur de « Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders » (1797) et de « Phantasien über die Kunst für die Freunde der Kunst » (1799, écrits posthumes recueillis par son ami Ludwig Tieck) qui constituent une sorte de manifeste de l'art Romantique. Dans le 1er de ces ouvrages, on peut lire la narration intitulée « Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger » qui est le prototype de l'artiste Romantique, torturé par l'opposition inconciliable entre l'essence idéale de la musique et le monde matériel où il doit la faire descendre, condamné à ne pas pouvoir réaliser son rêve de faire de sa courte vie une œuvre musicale.

### Ludwig Tieck (1773-1853)

Il est l'auteur de « Symphonien », où il théorise la supériorité de la musique instrumentale sur la musique vocale. Cette dernière est liée à la sphère de l'humain dont elle exprime les désirs et les passions, c'est donc un art « conditionné », qui ne fait que rehausser le ton de la déclamation et du discours. La musique instrumentale au contraire est un art « indépendant et libre » qui se donne ses propres lois, où la fantaisie peut jouer sans rechercher un but. Cet aspect fait que la musique instrumentale est justement plus apte à exprimer ce qui est profond et merveilleux.

La Symphonie est le genre le plus haut, en face duquel les sonates, trios et autres musiques de chambre font figure d'exercices d'école. La Symphonie est comme un grand drame, mais d'un genre qu'aucun poète ne pourra réaliser, car elle est libre des lois de vraisemblance, dans un monde de pure poésie, avec son propre langage qui manifeste l'énigme profonde des choses (Tieck avait traduit et mis en scène Shakespeare) .

### Ernst Theodor Amadeus (E.T.A.) Hoffmann (1776-1822)

Il est l'interprète le plus génial de la conception Romantique de la musique. Il possédait une personnalité multiforme, en alliant des talents d'écrivain, de caricaturiste, de peintre de scénographies, compositeur, chanteur et chef d'orchestre, voire de fonctionnaire de l'administration prussienne et de juge. Dans ses contes, il entremêle le merveilleux et le

quotidien, le tout avec constamment la musique en arrière-plan. Son Maître de chapelle, Kreisler, est un autre Berglinger, lacéré entre son élan vers l'infini et les contraintes du quotidien, avec en plus un élément démoniaque qui l'amène au bord de la folie.

En 1810, il écrit une étude sur la 5e Symphonie de Beethoven, véritable somme de la musique Romantique : la musique est le seul art vraiment Romantique, puisqu'elle a pour objet l'infini. Il est ainsi le 1er à esquisser un portrait Romantique de Beethoven, suivi par tous les musiciens progressistes : Robert Schumann (1836) , par exemple, décrit les camps opposés, et place Beethoven comme chef de ces musiciens, « jeunes bonnets phrygiens, qui méprisent la forme, les culteurs audaces de la génialité » . Un autre texte fondamental de Hoffmann est « Alte und neue Kirchenmusik » (1814) , où on trouve l'énoncé de ce que sera le Cécilianisme, avec le culte de Palestrina comme représentant de la pureté de l'art. Ce genre musical, malgré son union avec un texte, n'en dépend pas, et est bien de la musique pure qui n'exprime autre chose que le sentiment profond du divin et donne à l'homme le sens de la plénitude suprême de l'existence. On peut presque dire que l'objet du culte c'est justement la musique à travers laquelle s'exprime l'infini. Avec ses contemporains, Hoffmann perçoit la musique de Palestrina comme une suite d'accords verticaux, en négligeant l'aspect mélodique qui pour lui représente quelque chose de décadent et de sensuel. C'est qu'en réalité, dans la philosophie Romantique, l'aspect mélodique et sentimental sont en antithèse avec les aspirations à la pureté et à l'infini.

### Quelques conséquences

La conception élevée de la musique d'art provoque une séparation nette entre ce genre musical et la production mineure, destinée au divertissement et à la consommation populaire. La musique absolue devient une expérience solitaire et l'artiste s'isole de ses contemporains et regarde constamment vers un « futur » qu'il perçoit comme aboutissant d'un mouvement historiciste (déjà présent chez Beethoven) . L'attitude des musiciens Romantiques se fait en tout cas plus iconoclaste, car l'éducation du monde doit se réaliser par la négation des fausses valeurs contemporaines. Cette attitude de rupture dominera les 2 siècles à venir.

### L'historicisme

Le sens de l'histoire, le culte de la nation et le sentiment de la nature sont les ingrédients principaux de la pensée Romantique. Le 18e siècle a connu des styles nationaux, mais perçus comme des particularités rationnelles à traiter scientifiquement, en des mélanges savants et des exercices de style. La musique du 19e, au contraire, n'est pas cosmopolite. Robert Schumann critiquera une ouverture de Heinrich Marschner (1795-1861) en disant que c'est là « une de ces musiques bon marché, où 1 quart est italien, 1 quart français, 1 8e chinois, 3 8es allemands, mais la somme est 0 » .

Les luttes de libération vont aussi faire éclore de nouvelles nations jusque là soumises, toutes avec une musique nouvelle et fraîche. L'histoire d'une nation devient aussi un lieu de contemplation Romantique. Pour le philosophe Romantique, le monde est animé par un esprit volitif, et l'histoire marche dans un sens bien précis, vers le progrès et l'éducation de l'humanité (dialectique, évolutionisme, millénarisme) . Paradoxalement, les temps anciens nous montrent

des hommes plus proches de la nature, et donc plus proches de l'âme du monde (dialectique : thèse antithèse et synthèse) . Culte pour le Moyen-âge, pour le chant populaire, sons de la nature. Les sujets médiévaux inondent les théâtres, tout comme les voix de la nature inondent les musiques Romantiques. L'étude de la musique ancienne ouvre de nouvelles perspectives techniques et expressives : Palestrina, Bach et son art Gothique, identifiés respectivement en la Basilique de Saint-Pierre et en la Cathédrale de Strasbourg (E.T.A Hoffmann) . L'étude de la musique ancienne ainsi vivifie les nouveaux compositeurs, et stimule aussi la naissance de la science musicologique (Schola Cantorum de Paris)

## Le musicien

Le musicien passe de la dépendance d'un mécène ou d'une cour (princière ou ecclésiastique) à la dépendance du public et des maisons d'édition. Cette évolution s'accomplit déjà au cours des dernières décennies du XVIIIe siècle. Mais le musicien Romantique a plus d'orgueil : il est poète (Tondichter) , le grand prêtre de l'éducation du peuple et de la lutte contre la paresse esthétique, isolé, seul contre tous. Sa personnalité va d'ailleurs s'émanciper des fonctions plus techniquement musicales, pour se transformer en une véritable personnalité d'intellectuel, un peu philosophe, un peu politicien, un peu poète et critique.

Dans l'opinion publique aussi, le musicien revêt une aura de grandeur qu'il n'avait pas par le passé : il est poète, créateur d'une œuvre unique et sublime. Sa musique prend de plus en plus les allures d'un texte littéraire, intouchable, écrit, indépendant de son exécution et des aléas de l'interprétation. Ce mouvement va petit-à-petit changer la pratique des interprètes qui cesseront d'improviser et de recréer les musiques qu'ils jouent.

D'autre part, le caractère solitaire et héroïque du musicien va paradoxalement provoquer la surévaluation du virtuosisme : le virtuose (Franz Liszt, Niccolò Paganini) est vif comme un titan aux prises avec la nature brute.

Les contradictions ne manquent pas, ainsi le mépris pour le carcan des formes va amener le triomphe du Poème Symphonique ; la supériorité de la musique instrumentale se voit contredite par l'abondance du répertoire vocal, Lied et Opéra ; dans ce sens, Franz Liszt et Richard Wagner voyent l'union de la musique et de la poésie comme le couronnement de l'art, sur les traces de la 9e de Beethoven. Ceci justement à cause du nouveau rôle du musicien comme intellectuel, qui se doit de lancer des messages au monde. L'exigence d'absolu favorisait aussi cette conception totalisante de l'art, se servant de la musique comme de liant des autres arts.

## Langage et formes

L'aspect mélodique avait été placé par les théoriciens du Romantisme au second plan, derrière l'aspect harmonique. Il ne faut toutefois pas penser que la mélodie soit négligée, bien au contraire, l'expérience nous le montre. Mais Schlegel et Hoffmann, parmi tant d'autres, se rendaient compte que la période historique inaugurée par l'avènement de la basse continue touchait à son terme. Cette période historique avait vu la croissance du poids musical sur la mélodie, jusqu'aux extrêmes de l'Opéra napolitain, où la mélodie triomphait sur un accompagnement à peine perceptible. La fin de cette conception se trouve déjà chez les Classiques viennois que Hoffmann appelait justement Romantiques.

L'accompagnement d'une mélodie n'est plus issu de la basse, mais est le résultat d'un tissu polyphonique complet. Le rôle de porteur de la mélodie est d'ailleurs partagé par toutes les parties, en une sorte de kaléidoscope musical. Et surtout, la mélodie est ici le produit de l'harmonie qui soutient la structure musicale.

Le musicien Romantique va faire de l'harmonie le terrain de recherche principal, en ouvrant au discours musical des tonalités nouvelles, éloignées l'une de l'autre, et une nouvelle harmonie dissonante, issue d'une épaisse polyphonie : la 9e, l'altération et l'énharmonie deviennent des outils habituels.

Le chromatisme fait suivre une dissonance à l'autre, en retardant indéfiniment les résolutions, l'altération rend les accords ambigus et transforme la dissonance en un élément de couleur autonome, l'énharmonie souligne des relations et des affinités entre des harmonies a priori éloignées. Partout, c'est le règne de l'ambiguïté contre la clarté Classique. L'harmonie perd une bonne partie de son dynamisme, et l'accord emblème des Romantiques est la 7e diminuée, accord ambigu par excellence. Le commencement et la fin d'une pièce sont laissés dans une lumière grise, indéterminée, parfois la tonique indiquée par l'armure se fait attendre ou se soustrait tout à fait à l'auditeur.

L'amplification du sentiment tonal, voire sa dissolution, trouvent un écho dans la découverte de la musique de la Renaissance ou du début de l'époque Baroque, favorisée par le mouvement Cécilianiste. Le néo-modalisme va ouvrir la voie à une nouvelle harmonie faite de nouvelles sonorités et gammes, souvent inspirées de musiques extra-européennes. Autre conséquence de ce phénomène : la mélodie perd son équilibre et ses structures tonales, elle se fait tantôt âpre et accidentée, tantôt d'une simplicité désarmante, souvent surprenante. Robert Schumann salue dans la Symphonie Phantastique de Hector Berlioz la dissolution des carrures harmoniques et mélodique qui ramènent le discours musical à la liberté de ses origines. Plus tard, Arnold Schönberg parlera de ce genre de musique libre des contraintes de la carrure comme d'une « prose musicale ». La question de la forme est plus délicate. Si on oppose volontiers la liberté Romantique à la fixité Classique, on oublie que la forme sonate a justement été fixée au XIXe siècle, et que les sonates de Franz-Joseph Haydn manifestent, par exemple, une grande liberté. Il est vrai que le Romantisme montre une tendance au développement libre, mais ce développement est toujours encadré dans un parcours obligé, que ce soit la forme A-B-A, ou une sonate élargie, voire le Poème Symphonique avec toutes ses dérivations où le programme sert de canevas formel pour donner une organisation supérieure aux divers thèmes. Les musiciens Romantiques montrent d'ailleurs une tendance à cultiver les opposés : de la forme miniature (souvent en A-B-A) à la musique démesurée, souvent dérivée de la sonate. L'Opéra, de plus en plus développé, s'oppose au Lied intimiste. Ce dernier aura souvent soit un caractère populaire (donc strophique) soit un caractère plus raffiné, donc « durchkomponiert ».

Cette dernière façon de procéder, dérivée de Beethoven avec sa variation continue, alimente un des filons de la musique Romantique, recherchant la continuité : dans l'Opéra, ce sera l'abolition progressive de la distinction entre air et récitatif, dans la musique instrumentale, on verra l'apparition de la forme cyclique, où quelques idées fondamentales reviennent en permanence toujours égales à elles-mêmes et pourtant toujours différentes (la Sonate en si mineur pour piano de Franz Liszt). L'équivalent dans le domaine théâtral est la construction de l'Opéra par « Leitmotiv » inaugurée par Richard Wagner. En effet, là où la dynamique de la cadence s'estompe, l'organisation formelle ne peut plus reposer que sur le thème qui acquiert ainsi une importance toute nouvelle.

Un dernier aspect de la musique Romantique est l'attention pour le timbre, pour le son brut. Déjà Christoph Willibald Gluck et d'autres musiciens de la fin du XVIIIe siècle avaient commencé à innover dans le domaine de l'orchestration, mais on n'a jamais vu dans ce domaine des progrès tels qu'on en voit au XIXe. Dans le domaine de l'instrument soliste, le développement du virtuosisme conduit à l'exploration de toutes les possibilités offertes par chaque instrument, mais surtout l'orchestre Romantique connaît un développement jusque là inégalé. Toutefois, l'orchestre Romantique privilégie l'homogénéité et la continuité, équivalent sonore de la forme. On entendra donc surtout des amalgames qui créent des sonorités nouvelles au détriment du caractère individuel de chaque instrument. Dans ce sens vont aussi les modifications organologiques apportées à diverses sortes d'instruments tels l'orgue ou même le piano. L'harmonie Romantique elle-même dérive de cette recherche du son pur, du timbre, où les accords ne sont plus réalisés en vue de leur fonction harmonique, mais simplement en vue de leur sonorité.

## AB 2 : La musique dans le domaine allemand

Mieux vaudrait intituler cet article : « la musique dans le domaine germanique », car y seront traités les courants aussi bien spécifiquement allemands qu'autrichiens ou même parfois suisses. L'histoire politique et celle de la musique sont ainsi faites qu'une séparation de ces divers courants se serait révélée arbitraire, et aurait présenté plus d'inconvénients que d'avantages. Que l'on songe à Beethoven ou à Brahms, Allemands de naissance, mais Viennois d'adoption, et inversement à Haydn ou à Schœnberg, Autrichiens de naissance, mais qui se considèrent comme musiciens allemands, et qui, l'un et l'autre, furent chefs de file de la musique « germanique », pour ne pas dire européenne, de leur temps ! Il existe néanmoins en musique, surtout depuis la fin du XVIIIe siècle, un courant par bien des traits proprement autrichien, et qui fit de Vienne, durant un siècle et demi environ, un foyer de création incomparable, voire la capitale musicale du monde.

### Des Carolingiens à Martin Luther

Au cours de la période mouvante et chaotique qui va des Carolingiens à Luther, les pays de langue allemande n'occupèrent en aucune façon la position dominante qui devait être plus tard la leur. Vers 850, des moines musiciens se groupèrent autour de l'abbaye de Saint-Gall, en Suisse ; le plus célèbre d'entre eux, Nokter Balbulus, mourut en 912 après avoir développé l'idée toute nouvelle des tropes. Cette époque vit également poindre la polyphonie : au IXe siècle parut un traité exposant les principes de l'organum et contenant le fameux exemple « Rex celi Domine ». En Autriche, les notations les plus anciennes qui nous sont parvenues (Lamentations du monastère de Saint-Florian et Codex millenarius minor du monastère de Kremsmünster) datent également du IXe siècle. Mais l'Allemagne devait vraiment s'éveiller à la polyphonie bien plus tard que la France : pas avant le XIVe siècle, au début duquel on trouve un Motet (Brumas e mors) dans le style de l'Ars antiqua canonique, suivi quelques décennies plus tard d'un spécimen d'Ars nova authentiquement germanique (une composition à 3 voix avec, comme refrain final, Kyrieleis) ; et, surtout, au XVe siècle, avec l'organiste aveugle Conrad Paumann, de Nuremberg, sur les traces duquel la musique d'orgue connut en Allemagne un essor incomparable.

### La poésie lyrique des troubadours

Au XII<sup>e</sup> siècle, la poésie lyrique des troubadours, par l'intermédiaire des trouvères du nord de la France et des Flandres, gagna les pays germaniques. Ces modèles devaient inspirer, en Allemagne et en Autriche, d'abord l'œuvre des Minnesänger, puis, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, celle des Meistersinger. Ce sont là les 2 premières « écoles musicales » spécifiquement germaniques. À l'époque des Hohenstaufen, les Minnesänger (à la fois poètes et compositeurs) suscitèrent un art lyrique et savant. La 1<sup>re</sup> génération, illustrée par un Reinmar von Hagenau, un Friedrich von Hausen, un Hartwig von Rute, ainsi que par l'Empereur Henri VI lui-même (1165-1197), imita les troubadours. Celle de Walther von der Vogelweide (vers 1170-1230), grand voyageur dont l'œuvre se présente comme une synthèse des goûts de son temps, créa un style plus personnel, représenté également par Tannhäuser et par Wolfram von Eschenbach (vers 1170-1220), qui, sans savoir ni lire ni écrire, traduisit le Perceval (« Parsifal ») de Chrétien de Troyes. Leur succédèrent Witzlaw von Rügen (vers 1268-1315) ou encore le poète errant Heinrich von Meissen, dit Frauenlob (vers 1250-1318). Celui-ci se produisit à la cour de Danemark et assista, aux côtés de Rodolphe de Habsbourg, à la bataille de Marsfeld. En Autriche, l'apogée des Minnesänger se situa à Vienne dans le dernier quart du XII<sup>e</sup> et la 1<sup>re</sup> moitié du XIII<sup>e</sup> siècle : les Allemands Reinmar von Hagenau et Walther von der Vogelweide séjournèrent alors à la cour des derniers ducs de Babenberg (Léopold V, Léopold VI et Frédéric II). Quant aux principaux Minnesänger autrichiens, ce furent Heinrich von Türlein, Albrecht von Scharfenberg, Neidhart von Reuenthal, Hugo von Montfort, le moine bénédictin Hermann von Salzburg ou encore Oswald von Wolkenstein (vers 1377-1445), un des 1<sup>ers</sup> aussi, en disciple de Machaut, à se préoccuper de polyphonie.

### La bourgeoisie

La mort de Frauenlob, qui passe pour le fondateur de la plus ancienne école bourgeoise de chant, et dont le cercueil, dit-on, fut suivi par une foule de jeunes femmes en pleurs, marqua le déclin de l'art précieux, mais noble, des Minnesänger. Cet art se vulgarisa et s'embourgeoisa ; ce ne furent plus des chevaliers qui se firent poètes et compositeurs, mais des marchands, des magistrats municipaux, des artisans de toutes catégories. C'est donc au sein de la bourgeoisie des villes que se recrutèrent les confréries de Meistersinger, qui, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, poursuivirent la tradition de chant monodique des Minnesänger des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Il s'agissait de véritables corporations, où la hiérarchie des membres était très rigide (apprentis, chanteurs, poètes, Maîtres), et où une censure très sévère (sur les rimes, la versification, la grammaire, la forme musicale, la diction, les thèmes traités) était exercée par des juges élus : de là un art maniériste, pédant et formaliste, et cela alors que, à la suite de Conrad Paumann (1410-1473), l'Allemagne s'engageait à son tour dans la voie polyphonique et instrumentale, orgue surtout, comme en témoignent le Buxheimer Orgelbuch, copié en 1470, et l'apparition d'une grande génération d'organistes, dominée par Arnold Schlick (vers 1460-1527) et surtout par l'Autrichien Paul Hofhaimer (1459-1537). Des corporations de Meistersinger furent fondées à Nuremberg, Ulm, Mayence, Breslau, Iglau, et, pour la 1<sup>re</sup> fois, en Autriche, à Schwaz dans le Tyrol (1532). Elles furent illustrées par Michaël Behaim (1416-1474), longtemps au service princier, par Conrad Regenbogen (après 1500) et, à Nuremberg, par Hans Rosenplüt, par Hans Folz (mort vers 1514) et surtout par Hans Sachs (1494-1576), que Wagner, dans les « Maîtres-chanteurs de Nuremberg », traita avec une indulgence exceptionnelle. Les Meistersinger se survécurent jusqu'en 1839, à Ulm, et, jusqu'en 1875, à Meiningen.

### Le lied polyphonique allemand

Les 36 pièces à 2 ou 3 voix d'Oswald von Wolkenstein donnent déjà une idée du lied polyphonique allemand tel qu'il devait se développer à la fin du XVe siècle, puis tout au long du XVIe, en relevant de la notion non pas de Kunstlied (chanson savante), mais de Volkslied, terme traduisible faute de mieux par « chant populaire », mais ne recouvrant pas exactement les mêmes choses que ce vocable français. Si le mot Volkslied fut introduit pour la 1re fois à l'époque moderne par Herder (1744-1803), l'essor du genre en Allemagne remonte bien au XVe siècle surtout. Aux alentours de l'an 1500, beaucoup de ces « chants » furent traités de façon polyphonique par des compositeurs tels Heinrich Finck (vers 1445-1527), le Suisse Ludwig Senfl (vers 1486-1543) et son Maître le franco-flamand Heinrich Isaac (vers 1450-1517); très souvent, ceux-ci laissèrent, de la même mélodie, plusieurs versions, au point de parfois attacher leur nom à tel ou tel air (par exemple, Isaac à Innsbruck, ich muss dich lassen). Comme Paul Hofhaimer, le 1er compositeur autrichien réellement important, tous 3 furent membres, à Innsbruck ou à Vienne, de la chapelle de l'Empereur Maximilien 1er d'Autriche, qui, par sa splendeur, surclassa tout ce que l'Allemagne pouvait offrir de comparable à l'époque. Finck, Senfl, Isaac et bien d'autres s'illustrèrent dans l'instrumental et le vocal, le sacré et le profane, mais c'est largement de cette apogée du Volkslied que témoignent les manuscrits et recueils du temps, comme ceux de Jena (XIIIe siècle) et de Colmar (vers 1460), les 2 manuscrits de Heidelberg, le Glogauer Liederbuch (XVe siècle), ou encore le Livre d'Erhard Oeglin, le 1er à avoir été imprimé (Augsbourg, 1512).

### L'imprimerie musicale

L'invention de l'imprimerie musicale fut, au début du XVIe siècle, une étape essentielle dans l'histoire de la musique et, plus particulièrement, de la polyphonie. Au même moment, un autre événement contribua de façon déterminante à la création d'un art musical spécifiquement allemand : la Réforme de Luther (1483-1546), dont l'apport principal à la musique fut le choral geboren. Cet apport résulta de la volonté de Luther de faire chanter la prière par la foule des fidèles en langue vulgaire, non plus sur des hymnes latines, mais sur des chants allemands (quitte à faire des emprunts, en cas de nécessité, au chant grégorien ou à la chanson populaire). Poète et musicien lui-même, Luther fut un des principaux auteurs des paroles et de la musique (mélodies simples, faciles à chanter et à retenir) des chorals. Participèrent également à cette tâche Ludwig Senfl, Martin Agricola (1486-1556) et, surtout, Johann Walther (1496-1570). Il n'est pas exagéré de dire que la musique allemande commença avec Martin Luther, qui non seulement créa le choral, mais modela ainsi la spiritualité allemande, tout en réussissant l'alliance, si nécessaire, de la sensibilité populaire et de la science musicale. Par une démarche en quelque sorte inverse de celle qui lui avait donné naissance, le choral servit très vite de base à d'imposantes polyphonies vocales qui devaient culminer, dans la 1re moitié du XVIIIe siècle, avec les cantates de Jean-Sébastien Bach. Depuis Luther, presque tous les musiciens d'église allemands ont utilisé le choral (un répertoire que tout le monde connaissait par cœur !) comme matériau de leurs cantates et œuvres d'orgue. Mieux encore, du 1er tiers du XVIe siècle au milieu du XVIIIe, la musique fut pour l'Allemagne luthérienne le seul mode d'activité artistique d'importance, alors que, durant la même période, après la disparition de Holbein l'Ancien (1524), de Dürer (1528) et de Cranach (1553), elle ne produisit plus de grands peintres, et seulement un petit nombre de poètes et d'écrivains.

### La Bavière et l'Autriche

Dans le Sud, la situation évolua différemment. La Bavière et l'Autriche demeurèrent catholiques, et il est significatif que



la chapelle ducale de Guillaume V à Munich qui, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, en partie grâce à l'or des Fugger, fut pour la musique allemande ce que la chapelle de l'Empereur Maximilien I<sup>er</sup> d'Autriche avait été vers l'an 1500 ait eu longtemps à sa tête non un Allemand, mais l'ultime représentant de la grande lignée franco-flamande, Roland de Lassus (1532-1594) . Le prédécesseur de Lassus à ce poste avait été Ludwig Senfl.

### Au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles

Au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, plusieurs Maîtres s'efforcèrent de tirer une synthèse des enseignements de la Réforme, de Lassus et des courants nouveaux venus d'Italie, préparant ainsi la voie à Heinrich Schütz. Leonhard Lechner (vers 1553-1606) et Johannes Eccard (1553-1611) furent des élèves de Lassus. Gregor Aichinger (1564-1628) étudia auprès de Lassus et en Italie. Hans Leo Hassler (1564-1612) , le 1<sup>er</sup> grand musicien allemand à s'être formé en Italie, auprès d'Andrea Gabrieli, introduisit en Allemagne l'écriture polychorale vénitienne. Michaël Prætorius (1571-1621) répandit en pays germanique l'autre grande innovation transalpine, les « concerts vocaux » avec voix solistes, chœurs et instruments obligés. Compositeur et théoricien, astronome, historien et latiniste, Sethus Calvisius (1556-1615) poursuivit pour sa part la synthèse de l'héritage de la Réforme avec l'humanisme, la pensée antique et surtout les idées de la Renaissance musicale italienne.

### Heinrich Schütz

Avec Heinrich Schütz (1585-1672) , l'Allemagne produisit le 1<sup>er</sup> en date de ses très grands musiciens et l'un des 3 ou 4 compositeurs essentiels du XVII<sup>e</sup> siècle. Formé en Italie auprès de Giovanni Gabrieli, puis de Claudio Monteverdi, cet artiste incomparable, qu'on pourrait définir comme un musicien protestant (mais d'esprit œcuménique) , humaniste, allemand et Baroque, passa la plus grande partie de sa longue existence à la cour de Dresde. La grande tragédie de sa vie fut la guerre de Trente Ans. Avec sa production exclusivement sacrée, cet exégète admirable de l'Écriture sainte (il dépassa même Bach sur ce point) fixa définitivement en Allemagne, tout en poursuivant la tradition nationale du pays, le principe concertant, l'intégration des instruments « obligés » (en particulier des cuivres) aux œuvres vocales, le chant soliste, la basse continue et la traduction expressive des textes. Parmi ses contemporains dominant Samuel Scheidt (1587-1654) , auteur de la « Tabulatura nova » (1<sup>er</sup> monument de l'orgue allemand) , de musique sacrée et de danses instrumentales, et Johann Hermann Schein (1586-1630) , prédécesseur de Bach à Saint-Thomas de Leipzig, influencé par l'Italie et par l'esprit du madrigal, et pionnier de la suite de danses. À l'intérieur de la carrière de Schütz s'inscrit celle d'Adam Krieger (1634-1666) , le Maître du lied au XVII<sup>e</sup> siècle.

### La musique d'orgue dans l'Allemagne du XVII<sup>e</sup> siècle

Pour la musique d'orgue, absente du catalogue de Schütz, se dégagèrent progressivement dans l'Allemagne du XVII<sup>e</sup> siècle 2 grandes écoles, celle du Nord et celle du Sud, représentées respectivement par Dietrich Buxtehude (vers 1637-1707) et par Johann Pachelbel (1653-1706) . Issue du Hollandais Sweelinck (1562-1621) ou de son élève Samuel Scheidt, l'école du Nord fut illustrée, outre Buxtehude (le plus grand compositeur allemand entre Schütz et Bach) , par Franz Tunder (1614-1667) , son prédécesseur immédiat à Sainte-Marie de Lübeck, Heinrich Scheidemann (vers 1596-1663) , Johann Adam Reinken (1623-1722) , Nikolaus Bruhns (1665-1697) , Vincent Lübeck (1654-1740) et Georg

Böhm (1661-1733) , qui subit l'influence de la France. Ce fut une école « Romantique » , cultivant la surprise harmonique, la liberté rythmique et formelle. Comme celle du Nord, l'école du Sud aboutit finalement à Bach, qui devait réaliser la synthèse des 2. Caractérisée par une plus grande rigueur et une écriture plus serrée, moins portée vers les contrastes et la violence que vers la clarté de la forme, l'équilibre et la concision, l'école du Sud ne s'en approprias pas moins, fait capital, le choral protestant, naturellement étranger à l'Allemagne méridionale et à l'Autriche, toutes 2 catholiques. Outre Pachelbel, né et mort à Nuremberg, les principaux représentants de cette école qui vient de Girolamo Frescobaldi (1583-1643) et de son élève Johann Jacob Froberger (1616-1667) furent Johann Caspar Kerll (1627-1693) , organiste de la cathédrale Saint-Étienne à Vienne, et Georg Muffat (1653-1703) .

### L'art lyrique

De tous ces compositeurs, la plupart ne se limitèrent pas à l'orgue. Buxtehude fut également important comme auteur de cantates ; Froberger destina toutes ses œuvres au clavier, mais sans jamais préciser s'il s'agissait d'un orgue, d'un clavecin ou d'un clavicorde ; il fut le véritable créateur de la suite de danses dans sa succession allemande - courante - sarabande - gigue. Quant à Muffat, il introduisit en Allemagne le style « Lullyste » (ouverture à la française, suite de danses) et le concerto grosso à l'italienne. Dans les cours surtout, moins fortement dans les villes, les pays germaniques se trouvèrent soumis, à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle, à une forte influence musicale à la fois française et italienne, parfois à une véritable colonisation, face à laquelle les styles et les compositeurs « locaux » eurent du mal à s'imposer, mais qui eut aussi ses effets bénéfiques. Vers 1700, les pays germaniques étaient, en matière d'opéra, très en retard sur la France et l'Italie, et même sur l'Angleterre. Dès le milieu du XVIIe siècle, la cour de Vienne avait donné l'exemple en faisant représenter des opéras italiens de Cavalli et Cesti, coutume qui devait se poursuivre jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et, à la fin de sa vie, Schütz se plaignit de la présence à Dresde (ville qui devait devenir par la suite la capitale de l'italianisme musical en Allemagne) d'une troupe de musiciens dirigée par le castrat italien Bontempi, Maître de musique du prince héritier de Saxe. De Schütz, la Dafne (œuvre malheureusement perdue) était demeurée une expérience isolée (1627) . C'est à Hambourg, ville qui joua pour l'opéra Baroque allemand sensiblement le même rôle que Venise pour l'opéra italien, que fut créée, en 1678, la Ire scène lyrique publique d'Allemagne : cet Opéra du Marché-aux-Oies (Gänsemarktoper) , inauguré avec une œuvre de Johann Theile (1646-1724) , élève de Schütz, devait connaître une période glorieuse avec Johann Sigismund Kusser (1660-1727) et, surtout, avec son élève Reinhard Keiser (1674-1739) , qui y accueillit le jeune Georg Friedrich Händel. En 1725, Telemann y fit représenter son intermède bouffe « Pimpinone » , de 8 ans antérieur à la fameuse « Servante Maîtresse » de Pergolèse. Mais, à la mort de Keiser, l'opéra allemand était déjà en plein déclin face à l'opéra italien bientôt personnifié, dans les pays germaniques, par Johann Adolf Hasse (1699-1783) .

### La musique instrumentale

En musique instrumentale, malgré Johann Krieger (1649-1725) , Johann Kuhnau (1660-1722) et surtout Johann Kaspar Ferdinand Fischer (1650-1746) , le clavecin n'eut jamais en Allemagne, avant Bach, la même importance que l'orgue. Mais la musique de chambre ou d'orchestre, pratiquée par un Buxtehude par exemple, connut des heures de gloire avec Johann Rosenmüller (vers 1620-1684) , Johann Pezel (1639-1694) et, surtout, avec l'Autrichien Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) , le plus grand représentant de l'école de violon en Allemagne à l'époque Baroque ; nul ne

l'égala en ce domaine, ni son Maître Johann Heinrich Schmelzer (vers 1630-1680) ni son continuateur Johann Georg Pisendel (1687-1755), auteur de concertos à la manière de Vivaldi.

En Autriche, Johann Joseph Fux (1660-1741) succéda à une lignée d'Italiens lorsqu'il fut nommé, en 1715, Maître de chapelle de la cour de Vienne. Avec l'Italien Antonio Caldara (1670-1736) ou encore Johann Georg Reutter (1708-1772), qui engagea le jeune Haydn à la Maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne, Fux personnifia le Baroque musical sous l'Empereur Charles VI. Sa célébrité lui vient aussi de son « Gradus ad Parnassum », sans doute le plus remarquable traité de contrepoint jamais écrit.

### Telemann, Händel et Bach

Georg Philipp Telemann (1681-1767), Georg Friedrich Händel (1685-1759) et Johann Sebastian Bach (1685-1750), ces 2 derniers surtout, dominèrent la musique allemande (et, pour Bach, la musique européenne) de la 1<sup>re</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Des 3, Telemann fut de loin (avant de tomber, pour près de 2 siècles, dans un oubli total) le plus célèbre en son temps. Nul plus que lui, sans doute, ne chercha à répondre aux exigences « contradictoires » de l'ancienne polyphonie et du nouveau style galant : d'où ses triomphes (passés et actuels), mais aussi ses limites. Händel mena une carrière internationale. Après avoir connu l'Italie, il passa la plus grande partie de sa vie à Londres, où il chercha d'abord à imposer l'opéra italien, puis trouva sa véritable voie dans l'Oratorio en langue anglaise. Bach, au contraire, ne quitta jamais l'Allemagne du Centre et du Nord. Lui aussi s'ouvrit aux suggestions françaises et italiennes, mais sa production, d'où l'opéra est absent, est totalement personnelle et profondément allemande. On voit aujourd'hui en Bach, non seulement l'aboutissement de tout ce qui l'avait précédé (il porta ces acquisitions à des sommets jamais atteints), mais le point de départ de toute l'évolution qui lui est postérieure. De son vivant, il ne fut pourtant pas toujours considéré comme une personnalité créatrice majeure.

De 1760 à 1815 environ, c'est en Allemagne, et plus particulièrement en Autriche (dans la mesure où Haydn, Mozart et Beethoven y naquirent ou s'y fixèrent), qu'eurent lieu les événements qui furent le moteur principal de la musique européenne. L'année 1750, qui vit mourir Jean-Sébastien Bach, coupe en 2 parties égales le XVIII<sup>e</sup> siècle. Si nous y voyons un symbole commode, il en alla autrement pour les contemporains. Car (et cela explique qu'on ait vu en Bach, de son vivant, quelqu'un de lourd, de rétrograde, d'attardé) les origines du style de Haydn et Mozart se manifestèrent bien avant la disparition de Bach, et moins chez lui que chez certains de ses contemporains, tels Telemann, Rameau (1683-1764) et principalement Domenico Scarlatti (1685-1757), ou de ses successeurs immédiats, comme ses propres fils, comme Pergolèse (1710-1736) et d'une façon générale les Italiens auteurs d'Opéras bouffes.

### La primauté de la mélodie

Le mot d'ordre était à la primauté de la mélodie : les écrits de compositeurs-théoriciens comme Johann Mattheson (1681-1764) ou Johann Adolf Scheibe (1708-1776) (lequel reconnaissait que Bach était un « grand homme », mais le trouvait « artificiel et confus ») ne laissent aucun doute à ce sujet. Cette simplification de l'écriture, reflet d'un désir de variété et de divertissement, s'accompagna pour commencer, au niveau de la technique musicale, de pertes que seule la maturité de Haydn et de Mozart devait compenser. Elle alla de pair avec l'apparition d'un nouveau public,

issu de la bourgeoisie et destiné à supplanter l'aristocratie dans son rôle de mécène, et avec une commercialisation croissante de la musique et de la vie musicale, dont témoigne le développement sans précédent de l'édition et des salles de concert à entrée payante. Musicalement, ce fut la transformation radicale de l'opéra, du concerto, de la sonate, ainsi que l'apparition des genres nouveaux du Quatuor à cordes et de la Symphonie, et, par là, de l'orchestre moderne.

De ces transformations, les artisans et les foyers furent particulièrement nombreux en Allemagne du Centre et du Sud, malgré l'existence dans le Nord d'une riche école (en particulier à Berlin à la cour de Frédéric II ; lui-même compositeur) regroupant Johann Joachim Quantz (1697-1773) , Carl Heinrich Graun (1701-1759) et le 2e fils musicien de Bach, Carl Philipp Emanuel. Les compositeurs prédécesseurs de Haydn et Mozart (d'un point de vue parfois plus stylistique que chronologique, car plusieurs naquirent après Haydn) furent légion : les 4 fils musiciens de Bach, Wilhelm Friedemann (1710-1784) , Carl Philipp Emanuel (1714-1788) , Johann Christoph Friedrich (1732-1795) et Johann Christian (ou Jean-Christien, 1735-1782) ; les membres de l'orchestre (ou de l'école) de Mannheim, parmi lesquels de nombreux musiciens originaires de Bohême comme Johann Stamitz (1717-1757) , son fils Carl (1745-1801) , ou Franz Xaver Richter (1709-1789) , mais aussi Ignaz Holzbauer (1711-1783) , Anton Filtz (1733-1760) ou Christian Cannabich (1731-1798) ; des Allemands émigrés à Paris, dont le principal fut Johann Schobert (vers 1730-1740-1767) ; Franz Beck (1734-1809) ; des Salzbourgeois comme Leopold Mozart (1719-1787) ou Anton Adlgasser (1729-1777) ; et, en Autriche, Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) , Georg Matthias Monn (1717-1750) , Leopold Hoffmann (1738-1793) , Florian Gassmann (1729-1774) , Johann Michael Haydn (1737-1806) , Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) , Jan Křitel Vaňhal (1739-1813) et Leopold Kozeluch (1747-1818) , ces 2 derniers originaires de Bohême. Le style nouveau fut caractérisé, non seulement par le primat de la mélodie, mais, très vite également, par une exploration systématique des sentiments subjectifs individuels. En gros, il y eut, d'un côté, la « galanterie » , et, de l'autre, l'« Empfindsamkeit » , illustrée notamment par Carl Philipp Emanuel Bach. La synthèse se fit progressivement, avec en particulier ces 2 épisodes héroïques que furent la réforme de l'opéra menée par Christoph Willibald Gluck (1714-1787) (un Allemand qui vécut l'essentiel de sa carrière à Vienne et à Paris) et le « Sturm und Drang » autrichien des alentours de 1770. À noter aussi que le Singspiel, Ire forme d'un nouvel opéra allemand, se développa alors en Allemagne du Nord surtout avec Georg Benda (1722-1795) , originaire de Bohême.

### Joseph Haydn, Mozart et Beethoven

Franz-Joseph Haydn (1732-1809) , Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) , puis Ludwig van Beethoven (1770-1827) portèrent à son apogée le nouveau style, fondé sur le principe de la « forme sonate » , et formèrent ce qu'à tort ou à raison on appelle la « trinité Classique viennoise » . Le Classicisme viennois fit de la capitale autrichienne, pour un temps, la capitale de la musique sur le plan de la création, et la ville en tira un prestige qui subsiste encore de nos jours, en raison également des autres génies que, jusqu'à Schœnberg, Berg et Webern, elle devait accueillir ou voir naître. L'essentiel de la production de Haydn, Mozart et Beethoven (étroitement relié aux idées de l'« Aufklärung » et au climat de réformes qui prévalut sous le règne de l'Empereur Joseph II) correspond aux années au cours desquelles l'Europe vécut intensément les préparatifs, le déroulement et les suites immédiates de la Révolution française. Sans rien perdre de leur identité ni de leur richesse, au contraire en s'affirmant les uns et les autres encore davantage, le savant et le populaire, l'aristocratique et le plébéien ne se mêlèrent jamais aussi étroitement que dans des œuvres

comme « la Flûte enchantée » de Mozart (1791) ou « la Création » de Haydn (1798) , en un temps où non seulement l'on proclamait (comme plus tard dans un dernier geste de défi la 9e Symphonie de Beethoven, 1824) , mais où l'on croyait que tous les hommes étaient frères. S'en trouvèrent rejetés dans l'opposition (comme si, avant le Romantisme européen, nouvel éclatement, un rassemblement de forces d'une ampleur sans précédent s'était révélé nécessaire) les styles qui, d'une façon ou d'une autre, avaient préservé leur autonomie (grand opéra français, dont pourtant Beethoven devait profiter ; courants italiens menant vers Rossini) et aussi, parfois, des contemporains mineurs de Haydn, Mozart et Beethoven, restés superficiels, comme Ignaz Pleyel (1757-1831) , ou annonçant beaucoup plus qu'eux certains aspects du Romantisme, tel Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) , dont la musique pour piano est plus proche de Weber que de Beethoven et annonce même Chopin.

La question de l'appartenance de Beethoven au Classicisme ou au Romantisme a été maintes fois posée. Le compositeur poursuivit jusque dans ses dernières œuvres, et dans le même esprit qu'eux, la démarche de Haydn et de Mozart, s'opposant ainsi à ses contemporains et aussi à la génération des Romantiques de 1830 ; mais sa vie et sa musique furent telles qu'à de rares exceptions près (Weber, Chopin) les compositeurs du XIXe siècle se réclamèrent de lui, tout en donnant à son œuvre les prolongements musicaux, humains et philosophiques les plus variés.

### Le Romantisme musical allemand

Le Romantisme musical allemand est inséparable de la littérature, dans les œuvres elles-mêmes et aussi parce que les discussions sur la nature du Romantisme (bien antérieures aux discussions sur la distinction entre Classicisme et Romantisme ; en Allemagne, elles eurent lieu pour l'essentiel avant 1800) non seulement mêlèrent la musique aux autres arts, mais furent largement menées pour la musique par des non-musiciens, ou par des artistes qui ne l'étaient pas principalement : Goethe (1749-1832) , Johann Paul Friedrich Richter, dit Jean-Paul (1763-1825) , Ernst Theodor Amadeus (E.T.A.) Hoffmann (1776-1822) .

Carl Maria von Weber (1786-1826) et Franz Schubert (1797-1828) moururent jeunes, au même moment que Beethoven. L'un, Allemand du Nord, créa l'opéra national allemand ; l'autre, Viennois de naissance, le lied Romantique, malgré des prédécesseurs comme Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) ou Johann Rudolph Zumsteeg (1760-1802) . En tant que Viennois, Schubert naquit (de même que, avant lui, Haydn et, après lui, Mahler) aux limites du monde slave : d'où, dans la musique de ces 3 Maîtres, des accents qu'on ne retrouve au même degré d'authenticité chez aucun autre compositeur Classique ou Romantique germanique. En outre, Schubert (qui, contrairement à Beethoven, ne connut ni les espoirs ni l'idéalisme à portée universelle de ceux ayant eu 20 ans en 1789, mais grandit sous Metternich) fut le 1er à donner à la musique autrichienne (ou plutôt viennoise) , comme à la même époque en littérature un Franz (Seraphicus) Grillparzer (1791-1872) , ce climat de désillusion, de retrait en soi et d'identification avec la mort qui devait aboutir vers 1900 à la Vienne (à l'Autriche) de Mahler, Wolf et Schönberg, et aussi de Sigmund Freud, Franz Kafka et Karl Kraus.

### Les Romantiques de 1830 et leurs successeurs post-Romantiques

Vers 1810, naquit en Europe une extraordinaire génération de compositeurs, les Romantiques de 1830, dont beaucoup

en Allemagne. Ces compositeurs et leurs successeurs devaient se trouver, vers 1840-1850, autant sinon plus à cause de leurs partisans et thuriféraires que d'eux-mêmes, en 2 camps opposés. L'un, avec Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) , Robert Schumann (1810-1856) , puis Johannes Brahms (1833-1897) , cultiva la musique « pure » et ses grandes formes - Symphonie, musique de chambre - (ce qui n'empêcha pas Schumann d'écrire des pièces pour piano tournant le dos à la sonate et d'être, après Schubert, le 2e grand représentant du lied Romantique) , ce fut l'école dite « de Leipzig » . L'autre, avec cet artiste international que fut Franz Liszt (1811-1886) , avec Richard Wagner (1813-1883) et le Français Hector Berlioz (1803-1869) , pratiqua un art épique, pittoresque, dramatique, faisant de la musique un véhicule d'images et d'idées, un Romantisme révolutionnaire se réclamant du dernier Beethoven et de l'opéra de Weber : ce fut l'école dite « de Weimar » . En Autriche, Anton Bruckner (1824-1896) , d'origine paysanne, fut, comme Symphoniste, opposé à Johannes Brahms et, malgré sa profonde originalité, parfois enrôlé sous la bannière de Wagner, que lui-même d'ailleurs idolâtrait. Simultanément, succédant à Joseph Lanner (1801-1843) et à Johann Strauß père (1804-1849) , Johann Strauß fils (1825-1899) faisait faire à la valse viennoise le tour du monde.

À côté de ces noms pâlisent ceux de Ludwig Spohr (1784-1859) , Otto Nicolai (1810-1849) , Carl Czerny (1791-1857) , pourtant excellent pédagogue du piano, Jakob Beer dit Giacomo Meyerbeer (1791-1864) , Albert Lortzing (1801-1851) , Carl Löwe (1796-1869) , Friedrich von Flotow (1812-1883) , Max Bruch (1838-1920) . Mais, peu après le milieu du siècle, naquirent coup sur coup : dans la province autrichienne de Styrie, Hugo Wolf (1860-1903) , 3e grand représentant du lied Romantique, artiste à la destinée tragique ; aux limites de la Bohême et de la Moravie, Gustav Mahler (1860-1911) , qui mena à terme la tradition Symphonique germano-autrichienne, tout en ouvrant la voie, par ses audaces de langage et de pensée, à des aspects essentiels du XXe siècle ; et, à Munich, Richard Strauß (1864-1949) , qui, après des débuts fracassants, cultiva l'hédonisme, indifférent aux bouleversements qui se produisaient autour de lui. Autre Bavarois, Max Reger (1873-1916) poussa, aussi loin qu'il était possible, dans ses œuvres d'orgue ou de musique de chambre, le « retour à Bach » lancé par le Romantisme en ses débuts. À la même époque que ces 4 compositeurs travaillèrent un Engelbert Humperdinck (1854-1921) , un Max von Schillings (1868-1933) , un Eugen d'Albert (1864-1932) , un Hans Pfitzner (1869-1949) , le Symphoniste autrichien Franz Schmidt (1874-1939) , et, dans le domaine de la valse et de l'Opérette viennoises, un Franz Lehár (1870-1948) .

### La Seconde École de Vienne et leurs successeurs

Comme à la fin du XVIIIe siècle avec Haydn, Mozart et Beethoven, c'est de Vienne, et grâce à une nouvelle « trinité » , qu'au début du XXe vint un renouveau décisif pour la musique germanique et européenne, l'autre pôle de la création étant alors Paris, avec Claude Debussy ou Igor Stravinski. D'autres compositeurs œuvrèrent dans la même direction, en particulier l'Autrichien Josef Matthias Hauer (1883-1959) , mais c'est bien Arnold Schœnberg (1874-1951) et ses 2 élèves Anton Webern (1883-1945) et Alban Berg (1885-1935) , tous 3 natifs de Vienne, qui, tirant les conséquences du chromatisme wagnérien, firent franchir à la musique le pas de l'atonalité, puis du dodécaphonisme sériel. Par cette révolution, Schœnberg crut avoir « assuré pour plus d'un siècle la prédominance de la musique allemande » . Comme toutes les révolutions, la sienne fut aussi consolidation, en l'occurrence, de constantes plus ou moins anciennes de la musique savante occidentale : tyrannie de l'octave, tempérament égal, prédominance des hauteurs sur les autres paramètres musicaux. Il reste que cette musique occidentale n'aurait pu faire l'économie du sérialisme. Mais, comme avant lui le « Classicisme viennois » , le sérialisme déboucha sur un éclatement de la musique en courants fort divers

et sur la réintégration de tendances qui avaient pu sembler marginales : ce devait être la phase post-sérielle de la musique (depuis 1958 environ) , phase que nous vivons encore aujourd'hui.

Autodidacte, Schönberg n'avait eu comme Maître que son futur beau-frère Alexandre von Zemlinsky (1872-1942) . Dans sa descendance et dans celle de Berg, on peut citer 4 Autrichiens, dont les 3 derniers exilés par le nazisme : Franz Schreker (1878-1934) , Alexandre von Spitzmüller (1894-1962) , Egon Wellesz (1885-1974) et Ernst Křenek (1900-1991) . Paul Hindemith (1895-1963) , le principal compositeur allemand apparu entre les 2 guerres, débuta au contraire sous le signe de l'anti-Romantisme et de la « musique d'ameublement » pour évoluer ensuite vers la tradition et vers un style plus spécifiquement germanique, dans la lignée de Max Reger. Dans les années '20, s'imposèrent également Kurt Weill (1900-1950) , connu pour sa collaboration avec Bertolt Brecht, Paul Dessau (1894-1979) et Hanns Eisler (1898-1962) , adepte de l'art engagé et auteur de l'hymne national de la République démocratique allemande. De la même génération relèvent, en Allemagne, Carl Orff (1895-1982) , Werner Egk (1901-1983) , Boris Blacher (1903-1975) , Wolfgang Fortner (1907-1987) , le compositeur « protestant » Hugo Distler (1908-1942) , Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) , Günter Bialas (1907-1995) et, en Autriche, Johann Nepomuk David (1895-1977) , Hanns Jelinek (1901-1969) ou Hans Erich Apostel (1901-1972) .

### La nouvelle musique germanique après la Seconde Guerre mondiale

Un nom a dominé la nouvelle musique germanique après la Seconde Guerre mondiale : celui de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) , principal représentant, avec le Français Pierre Boulez et l'Italien Luigi Nono, des courants sériels, puis post-sériels. Il est probable que le 3e quart du XXe siècle sera défini par les commentateurs de l'avenir comme « l'époque de Stockhausen » . À côté de ce dernier, il convient de citer avant tout Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) , Dieter Schnebel (1931) et Mauricio Kagel (1931) , Argentin fixé en Allemagne, et, pour la musique autrichienne, Friedrich Cerha (1926) . Outre ces chefs de file, la musique allemande contemporaine est représentée, en ses diverses tendances, par Hans Werner Henze (1926) , talent éclectique, Giselher Klebe (1925) , auteur de plusieurs opéras, Günther Becker (1924) , Hans Otte (1926) , Wilhelm Killmeyer (1927) , Gottfried Michaël Koenig (1926) , un des principaux tenants de la musique électronique, Josef Anton Riedl (1929) , Dieter Schönbach (1931) , qui s'est consacré surtout à la musique optique et à l'utilisation conjointe de plusieurs médias, Werner Heider (1930) , Roland Kayn (1933) , Ernstalbrecht Stiebler (1934) , Peter Ronnefeld (1935-1965) , élève d'Olivier Messiaen à Paris, Aribert Reimann (1936) , Hans Zender (1936) , qui poursuit également une carrière de chef d'orchestre, Michaël von Biel (1937) , Hans Joachim Hespos (1938) , Hans Klaus Jungheinrich (1938) , Wilfried Michaël (1940) , Tilo Medek (1940) , Johannes Fritsch (1941) , Konrad Boehmer (1941) , auteur également d'écrits au ton souvent polémique, Rolf Gehlhaar (1943) , York Höller (1944) , Mathias Spahlinger (1944) , Peter Michaël Hamel (1947) , Robert H. P. Platz (1951) , Christopher Pugh (1953) , Günter Steinke (1956) , Johannes Kalitzke (1959) , Michaël Gregor Scholl (1964) . La musique autrichienne, quant à elle, est représentée par Gottfried von Einem (1918) , célèbre par ses opéras, Gerhard Wimberger (1923) , Michaël Gielen (1927) , Gerhard Lampersberger (1928) , Heinz Kratochwil (1933-1995) , Ingomar Grünauer (1938) , Günter Kahowez (1940) , Dieter Kaufmann (1941) , Irmfried Radauer (1928) et Istvan Zelenka (1936) , tenants de l'électronique, Walter Nussgruber (1919) et Anton Heiller (1923-1979) , à qui l'on doit un renouveau du courant liturgique, ainsi que par 2 immigrés de marque, Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994) et surtout György Ligeti (1923-2006) . Des compositeurs venus de l'ancienne République démocratique allemande se dégagent surtout

Paul Heinz Dittrich (1930) , Siegfried Matthus (1934) , Udo Zimmermann (1943) .

### Les années 1970

Dans les années '70 est apparue en Allemagne une nouvelle génération de compositeurs s'efforçant plus ou moins de retrouver la grande tradition Romantique, avec notamment Hans Christian von Dadelsen (1948) , Peter Ruzicka (1948) , Manfred Trojahn (1949) , Wolfgang Rihm (1952) , Reinhard Febel (1952) , Hans Jürgen von Bose (1953) , Wolfgang von Schweinitz (1953) , Markus Spies (1956) , Klaus K. Hübler (1956) , Detlev Müller-Siemens (1957) .

Parmi les principaux festivals, on peut citer les journées de Donaueschingen (octobre) , Musique au XXe siècle de Radio Sarrebrück, Pro Musica Nova de Radio Brême (mai) , les Journées de musique nouvelle et le Festival Beethoven à Bonn, les Journées de musique de chambre contemporaine de Witten (mai) , les Semaines musicales de Berlin, le Festival de Schwetzingen (mai-juin) .

### AB 3 : La musique dans le domaine autrichien

Depuis les origines, la musique autrichienne est un des éléments de la musique germanique et lui consacrer un article à part est dû pour l'essentiel, voire uniquement, à des raisons politico-historiques : cela malgré l'existence en musique, surtout depuis la fin du XVIIIe siècle, d'un courant spécifiquement autrichien. À noter également que, parmi les territoires faisant actuellement partie de l'Autriche, l'un des principaux du point de vue musical, Salzbourg, ne fut rattaché à l'Autriche que par les guerres de Napoléon, et que ce rattachement ne devint définitif qu'en 1816.

### Salzbourg et Vienne

Les 2 centres musicaux les plus importants de l'Autriche furent, au début, Salzbourg et Vienne, et ils le sont restés jusqu'à nos jours. À Salzbourg, l'archevêque Arno (785-821) fut un des propagateurs des réformes carolingiennes et la ville entra très tôt en relations musicales étroites avec Saint-Gall et Metz. Les 2 notations les plus anciennes qui subsistent (Lamentations du monastère de Saint-Florian et Codex millenarius minor du monastère de Kremsmünster) datent de la même époque (IXe siècle) . Comme l'Allemagne, mais un peu plus tard, l'Autriche connut l'art des Minnesänger. Aux alentours de l'an 1200, les Allemands Reinmar von Hagenau et Walther von der Vogelweide (1170-1230) séjournèrent à Vienne à la cour des derniers ducs de Babenberg (Léopold V, Léopold VI, Frédéric II) . Quant aux principaux Minnesänger autrichiens, ce furent Heinrich von Türlein, Albrecht von Scharfenberg, Neidhart von Reuenthal, Hugo von Montfort, le moine bénédictin Hermann von Salzburg ou encore le chevalier tyrolien Oswald von Wolkenstein (vers 1377-1445) , qui, en disciple de Machaut, fut aussi l'un des Iers, non seulement en Autriche, mais en pays germaniques, à se préoccuper de polyphonie. La Ire corporation de Meistersinger fondée en Autriche le fut à Schwaz, dans le Tyrol. D'autres suivirent à Steyr et à Wels.

### La polyphonie

La polyphonie se développa en Autriche à partir de la fin du XVe siècle, grâce notamment au séjour dans les cours de



Graz, Innsbruck et Vienne de Maîtres franco-flamands. C'est ainsi que J. Brassart fut « cantor principalis » de Frédéric III de Styrie, Empereur germanique de 1452 à sa mort. Jusqu'à Lambert de Sayve (1549-1614), natif de Liège et dernier Maître de chapelle Impérial, on compte par dizaines les compositeurs franco-flamands qui, à titre provisoire ou définitif, vinrent s'établir en Autriche. La période la plus faste fut, à cet égard, le règne du successeur de Frédéric III, Maximilien Ier : à ses cours d'Innsbruck et de Vienne, qui pour la musique surclassaient tout ce que l'Allemagne pouvait offrir de comparable à l'époque, séjournèrent le Franco-Flamand Heinrich Isaac (vers 1450-1527), son élève, le Suisse Ludwig Senfl (vers 1486-1543), l'Allemand Heinrich Finck (vers 1445-1527) et l'Autrichien Paul Hofhaimer (1459-1537), tous de très grands noms. Né à Radstadt, près de Salzbourg, Hofhaimer est considéré comme le 1er compositeur autrichien réellement important, en raison notamment de sa position éminente dans l'école d'organistes qui prenait alors en pays germaniques un essor incomparable ailleurs. Il fut organiste à la Cour de Maximilien Ier, puis à la cathédrale de Salzbourg. Parmi d'autres musiciens fixés en Autriche au XVe siècle, citons Arnold von Bruck (1554), d'origine suisse, et surtout le Franco-Flamand Philippe de Monte (1521-1603), qui, de 1568 à sa mort, fut Maître de chapelle Impérial à Vienne, puis à Prague. Né vers 1440, Maître de chapelle à la cathédrale Saint-Étienne, Hermann Jakob Edlerauer a été qualifié de 1er polyphoniste viennois. Œuvrèrent également, aux XVe et XVIe siècles, Conradus Celtis (1459-1508), Wolfgang Grefinger (après 1515), Petrus Tritonius, originaire de Bozen (Bolzano) dans le Sud-Tyrol, ainsi que pour le luth Hans Judenkönig (vers 1450-1526) et les frères Neusiedler, Hans (vers 1509-1563) et Melchior (1507-1590). Au début du XVIe siècle, Johannes Winterburger fut le 1er grand représentant de l'imprimerie musicale à Vienne.

## Le XVIIe siècle

Avec le XVIIe siècle, l'influence de la musique italienne devint prépondérante en Autriche, en particulier dans les domaines de l'opéra et de l'Oratorio. Lors de son accession au trône Impérial (1619), Ferdinand II fit venir de Graz à Vienne sa chapelle musicale, déjà fortement italianisée sous la direction de Giovanni Priuli (vers 1580-1629). La tendance se poursuivit sous Ferdinand III, Léopold Ier et Joseph Ier, respectivement empereurs de 1637 à 1657, de 1657 à 1705 et de 1705 à 1711. Ces souverains furent eux-mêmes compositeurs. Jusqu'à Antonio Salieri (1750-1825), le rival de Wolfgang Amadeus Mozart, beaucoup d'Italiens devaient jouer dans la vie musicale autrichienne et viennoise un rôle de 1er plan. Nombreux furent, aux XVIIe et XVIIIe siècles, les compositeurs italiens vivant en Autriche, ainsi que les ouvrages italiens (ou à l'italienne dus à des compositeurs germaniques) joués. En 1628, l'exécution de la messe solennelle à 53 voix d'Orazio Benevoli (1605-1672) marqua la consécration de la cathédrale de Salzbourg. En matière d'opéra, l'Egisto de Cavalli fut représenté à Vienne en 1642. Antonio Cesti, après avoir travaillé à Innsbruck, fut Maître de chapelle de Léopold Ier, pour le mariage duquel il composa Il Pomo d'oro (1667). Antonio Draghi (1635-1700), qui régna pendant 30 ans en Maître absolu sur la musique à la cour de Vienne, et Francesco Conti (1682-1732) moururent l'un et l'autre dans la capitale autrichienne.

## Les talents autrichiens et étrangers

Cela n'empêcha pas l'éclosion de talents proprement autrichiens ni l'installation en Autriche d'artistes originaires d'autres pays que l'Italie, mais ceux-ci œuvrèrent en général dans d'autres domaines que l'Opéra. Paul Peuerl (vers 1570 - vers 1625) de Styrie et Isaac Posch de Carinthie (mort en 1623) furent des pionniers de la suite et de la

variation instrumentales. Andreas Hofer (1629-1684) fut compositeur de la cour à Salzbourg. À Vienne vécut Johann Jakob Froberger (1616-1667), organiste de la Cour de 1636 à 1657, et Johann Kaspar Kerll (1627-1693) qui, comme organiste à la cathédrale Saint-Étienne, eut comme assistant Johann Pachelbel (1653-1706). Johann Heinrich Schmelzer (vers 1630-1680), Maître de chapelle Impérial, eut pour élève Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), le plus grand représentant de l'école de violon en pays germaniques à l'époque Baroque. Autre Salzbourgeois d'adoption, Georg Muffat (1653-1703) introduisit en Allemagne le style « Lullyste » (ouverture à la française, suite de danses) et le concerto grosso à l'italienne. D'une façon générale, la musique en Autriche fut alors très fortement conditionnée par le fait que, avec la guerre de Trente Ans (1618-1648), l'Empereur s'était imposé en Europe comme le champion de la Contre-Réforme. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, une ordonnance avait été prise à Salzbourg contre les chorals protestants. Grâce notamment aux monastères, la musique religieuse n'en conserva pas moins le contact avec la sève populaire, tandis que dans le domaine du lied s'illustrait Johann Jakob Prinner (1624-1694), auteur d'un Gesangbuch (livre de chant) à l'usage de l'archiduchesse Maria Antonia.

### Les Symphonistes pré-Classiques autrichiens

Avec le règne de Charles VI, Empereur de 1711 à 1740, occupèrent le devant de la scène, les prédécesseurs immédiats de Haydn, ceux dont la musique berça l'enfance et la jeunesse du futur auteur de la « Création ». Les compositeurs que Franz-Joseph Haydn (1732-1809) put entendre à partir de son entrée, en 1740 (l'année où Marie-Thérèse succéda à Charles VI), dans la Maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne de Vienne se répartissaient en réalité en 3 groupes d'âge. Il y avait, d'une part, l'Italien Francesco Conti et les 2 derniers grands représentants du Baroque autrichien en musique, Johann Joseph Fux (1660-1741), né en Styrie et Maître de chapelle de la cour depuis 1715 (poste auquel il avait succédé à une lignée d'Italiens), et l'Italien Antonio Caldara (1670-1736); d'autre part, des compositeurs nés dans les 1<sup>res</sup> années du siècle nouveau, en Autriche ou ailleurs, mais fixés à Vienne, comme Johann Georg Reutter (1708-1772) ce fut lui qui engagea le jeune Haydn à Saint-Étienne, Frantisek Tuma (1704-1774), Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Ignaz Holzbauer (1711-1783), Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) ou Georg Matthias Monn (1717-1750); enfin, des contemporains de Haydn lui-même, comme Franz Aspelmayr (1728-1786), Florian Gassmann (1729-1774), Leopold Hoffmann (1730-1793), Joseph Starzer (1726-1787), Carlos d'Ordonez (1734-1786), Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), Jan Krtitel Vanhal (1739-1813) ou, son propre frère, Johann Michaël Haydn (1737-1806).

La plupart de ces compositeurs sont entrés dans l'histoire sous l'appellation générale de « Symphonistes pré-Classiques autrichiens », cela dans la mesure où ils furent de ceux qui frayèrent la voie ou tinrent compagnie à l'Autrichien Franz-Joseph Haydn (1732-1809), au Salzbourgeois Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) et au Rhénan Ludwig van Beethoven (1770-1827). Il n'y a pas lieu d'examiner ici en détail la position musicale, culturelle et historique unique de cette trinité « Haydn - Mozart - Beethoven », qui, pour la 1<sup>re</sup> fois, fit de Vienne le principal centre européen de création musicale. Précisons néanmoins que, contrairement aux idées reçues, les Symphonistes autrichiens pré-Classiques bénéficièrent en leur temps d'une renommée et d'une diffusion de leurs œuvres bien plus grandes que ceux de l'école de Mannheim, par exemple. Et notons encore, parmi les contemporains autrichiens, ou ayant œuvré en Autriche, de Haydn, de Mozart et de Beethoven, les noms de Leopold Mozart (1719-1787), père de Wolfgang, Johann Ernst Eberlin (1702-1762), Josef Starzer (1726-1787), Anton Adlgasser (1729-1777), Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809),

Maximilian Stadler (1748-1833) , Leopold Kozeluch (1752-1818) , Johann Schenk (1753-1836) , Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) , Ignaz Pleyel (1757-1831) , Pavel (1756-1808) et Antonin (1761-1820) Vranicki, Adalbert Gyrowetz (1763-1850) , Joseph Eybler (1765-1846) , Anton Eberl (1765-1807) , Franz Xaver Süssmayr (1766-1803) , Joseph Weigl (1766-1846) , Wenzel Müller (1767-1835) , Joseph Wölfl (1773-1812) , Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) , Sigismund Neukomm (1778-1858) , Anton Diabelli (1781-1858) .

### L'après-Beethoven

Après Beethoven, Vienne, carrefour entre le Nord et le Midi, entre l'Est et l'Ouest, conserva tout son prestige, malgré l'éclatement en tendances fort diverses et la multiplication des centres de création que signifia le Romantisme, et, jusqu'à Schœnberg en tout cas, le « dialecte » viennois put à maintes reprises, et non sans raisons, être considéré comme le langage universel de la musique. Franz Schubert (1797-1828) fut le 1er musicien de tout 1er plan qui non seulement passa toute sa vie à Vienne, mais y naquit. On hésite à nommer à ses côtés ses contemporains, tel son ami Anselm Hüttenbrenner (1794-1868) . Des grands musiciens Romantiques allemands du XIXe siècle, seul Johannes Brahms (1833-1897) devint viennois d'adoption. En tant que Symphoniste, il eut comme « antipode » dans la capitale autrichienne Anton Bruckner (1824-1896) , natif de Haute-Autriche.

### La valse et l'Opérette viennoises

À la même époque, la naissance de la valse et de l'Opérette viennoises, puis leur conquête du monde furent des phénomènes culturels de la plus haute importance, ne serait-ce que par l'usage « transcédé » que devaient faire de ces types d'expression un Gustav Mahler ou un Richard Strauß. S'imposèrent en ce domaine les noms de Joseph Lanner (1801-1843) , Johann Strauß père (1804-1849) , Johann Strauß fils (1825-1899) , ainsi que ses frères, Joseph Strauß (1827-1870) et Eduard Strauß (1835-1916) , Oscar Strauß (1870-1954) , Karl Millöcker (1842-1899) , Franz von Suppé (1819-1895) , Richard Heuberger (1850-1914) , Josef Hellmesberger fils (1855-1907) , Franz Lehár (1870-1948) , Leo Fall (1873-1925) , Robert Stolz (1880-1977) . À citer également, le compositeur de ballets Joseph Bayer (1852-1913) , le compositeur de musique militaire Alfons Czubulka (1842-1894) , ainsi que plusieurs compositeurs-virtuoses qui firent beaucoup pour l'élargissement du répertoire : Carl Czerny (1791-1857) ou Sigismund Thalberg (1812-1871) pour le piano, Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) ou Josef Hellmesberger (1828-1893) pour le violon.

### Le post-Romantisme autrichien et leurs successeurs

La célébrité de Carl Goldmark (1830-1915) et de Robert Fuchs (1847-1927) , compositeurs et pédagogues, a aujourd'hui bien pâli. Mais, peu après le milieu du siècle, l'Autriche donna naissance, la même année, à 2 compositeurs de 1re importance : Hugo Wolf (1860-1903) et Gustav Mahler (1860-1911) . À leur suite, alors que Johannes Brahms et Anton Bruckner venaient de disparaître, Arnold Schœnberg (1874-1951) , Anton Webern (1883-1945) et Alban Berg (1885-1935) , tous 3 natifs de Vienne (on les désigne parfois sous l'appellation de « seconde trinité viennoise » , par analogie avec la 1re formée de Haydn, de Mozart et de Beethoven) , furent à l'origine d'un renouveau décisif pour toute la musique occidentale.

Leurs contemporains eurent pour noms Alexandre von Zemlinsky (1872-1942) , seul Maître et futur beau-frère de Schönberg ; Joseph Matthias Hauer (1883-1959) ; Franz Schreker (1878-1934) ; Felix von Weingartner (1863-1941) , surtout connu comme chef d'orchestre ; pour l'opéra, Wilhelm Kienzl (1857-1941) , Julius Bittner (1874-1939) , Emil Nikolaus von Reznicek (1860-1945) , Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) ; Joseph Marx (1882-1964) , célèbre en particulier pour ses lieder ; et, pour la tradition Symphonique, Franz Schmidt (1874-1939) . Egon Wellesz (1885-1976) , Alexandre von Spitzmüller (1894-1962) et Ernst Křenek (1900-1991) furent, comme Schönberg, contraints à l'exil à cause du nazisme.

### La tradition Classico-Romantique

La tradition Classico-Romantique, parfois teintée de sérialisme, fut poursuivie en Autriche par Hans Gal (1890-1976) , Johann Nepomuk David (1895-1977) , Franz Salmhofer (1900-1975) , Hanns Jelinek (1901-1969) , Hans Erich Apostel (1901-1972) , Armin Kaufmann (1902-1980) ; puis vinrent Theodor Berger (1905) , Marcel Rubin (1905-1995) , Wilhelm Jerger (1909) , Cesar Bresgen (1913-1988) , Robert Schollum (1913-1987) , Friedrich Wildgans (1913-1965) , Alfred Uhl (1909-1992) , Helmut Eder (1916) , Karl Schiske (1916-1969) , pédagogue de renom, Josef Friedrich Doppelbauer (1918-1989) , Gerhard Wimberger (1923) , Karl Heinz Füssl (1924-1992) , Fritz Leitermeyer (1925) , Paul Angerer (1927) , également chef d'orchestre, le guitariste Karl Scheit (1909-1993) . Le compositeur autrichien qui, depuis 1945, s'est le plus imposé sur le plan international tout en s'intégrant à l'avant-garde européenne est Friedrich Cerha (1926) . À sa suite, on peut citer Richard Hoffmann, Michaël Gielen (1927) , également chef d'orchestre, Gerhard Lampersberger (1928) , Joannes Martin Dürr (1931) , Heinz Kratochvil (1933-1995) , Kurt Schewertsik (1935) , Erich Urbanner (1936) , Gerold Amann (1937) , Gösta Neuwirth (1937) , Ingomar Grünauer (1938) , Martin Bjelik (1940) , Günter Kahowez (1940) , Dieter Kaufmann (1941) . De Gottfried von Einem (1918) , la réputation internationale est actuellement bien établie, surtout grâce à ses opéras. La musique électronique a d'abord été représentée en Autriche par Irmfried Radauer (1928) et par Istvan Zelenka (1936) , et le renouveau du courant liturgique, inauguré par Joseph Messner (1893-1969) , a été poursuivi par Walter Nussgruber (1919) , puis par l'organiste Anton Heiller (1923-1979) et par son élève Peter Planyavsky (1947) . L'école autrichienne compte également 2 immigrés de marque, Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994) et György Ligeti (1923-2006) . Les représentants de la toute jeune génération, pour la plupart élèves de Cerha ou de Haubenstock-Ramati, ont pour noms Rudolf Maria Brandl (1943) , Franz Baimschein (1944) , Klaus Ager (1946) , Wolfgang Danzmayr (1947) , Wilhelm Zobl (1950) , Bruno Liberda (1953) , Thomas Perne (1956) , Thomas Larcher (1963) . Pour la musique contemporaine, on peut citer les festivals Ars Electronica de Linz (septembre) , « Zeitfluss » de Salzbourg (juillet-août) , Aspekte de Salzbourg (mai) , Wien Modern (octobre-novembre) et l'Automne de Styrie (septembre) .

### AB 4 : L'histoire de l'Autriche

L'histoire de l'Autriche désigne l'histoire du pays d'Europe centrale appelé aujourd'hui, Autriche. Mais la définition géopolitique du pays ayant connu de profonds changements au cours des périodes modernes et contemporaine, cette histoire concerne donc aussi les pays voisins : Allemagne, Hongrie, Suisse, Italie, etc.

Déjà peuplée par les Celtes (Civilisation de Hallstatt) , appartenant à l'Empire romain (Provinces Norique ainsi qu'une

partie de la Pannonie et de la Rhétie) puis en partie possédée par la Francie orientale, l'Autriche est pendant tout le Moyen-âge une des nombreuses principautés de langue allemande composant le Saint-Empire romain germanique. Grâce au « Privilegium Minus » et à la Maison de Babenberg, indépendante de la Bavière depuis 1156, l'Autriche adoptée par la maison de Habsbourg en 1278 (Rodolphe 1er) a longtemps été la force dominante de l'Empire, plaçant à sa tête beaucoup de ses souverains, jusqu'à sa dissolution en 1806 par le « double-Empereur » autrichien François II/I.

À la fin du Moyen-âge, la maison de Habsbourg (plus tard, Habsbourg-Lorraine) transforme ses possessions en puissance européenne par rattachement des pays germanophones et non-germanophones, centralise l'administration et le droit dans l'Archiduché d'Autriche (notamment, après la guerre de Succession d'Autriche par Marie-Thérèse et son fils Joseph II) et forme enfin, en 1804, l'Empire d'Autriche. En 1815 (suite au Congrès de Vienne), l'Autriche et les autres pays germanophones essayent à nouveau de former une Confédération allemande, mais l'opposition austro-prussienne domine, donc la guerre austro-prussienne achève cette Confédération, en 1866, et résout la question allemande définitivement de la part de l'Autriche. En 1867, l'Autriche, sous le règne de François-Joseph 1er, se tourne vers le sud-est de l'Europe de sorte que l'Empire d'Autriche se transforme et s'agrandit pour former la « monarchie danubienne » (« Donaumonarchie »), l'Autriche-Hongrie.

La défaite des Empires centraux, à la fin de la Première Guerre mondiale, voit le territoire de la monarchie danubienne morcelé en plusieurs nouveaux États indépendants. L'Autriche est alors réduite à son territoire actuel. Le pays se laisse alors tenter par l'austro-fascisme, puis par le nazisme. En 1938, l'Autriche est purement et simplement annexé au 3e « Reich » (« Anschluß »). La défaite hitlérienne, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, laisse le pays exsangue. Vienne, la capitale historique, connaît alors pendant 10 ans un sort similaire à celui de Berlin et connaît une division quadripartite. En 1955, le pays recouvre sa souveraineté et mène une politique de stricte neutralité.

Aujourd'hui, en dépit d'un rapport parfois difficile avec son passé, l'Autriche est un pays de l'Union européenne.

Le nom « Ostarrîchi » (nom populaire, du latin : « Marcha orientalis » ; Marche de l'est) est documenté dans un acte impérial d'Otton III pour la 1re fois, en novembre 996. Il est à l'origine à la fois de l'allemand moderne « Österreich » et du nom français Autriche. En latin, on emploie la forme courte « Austria » dès le XIIe siècle.

Dès l'époque paléolithique et jusqu'à environ 8,000 ans avant Jésus-Christ, le territoire de l'Autriche actuelle, la vallée fertile du Danube et les vallées des Alpes, est peuplé. À l'époque des Celtes (800 à 400 ans avant Jésus-Christ) naît un 1er royaume, la Norique, dont les agglomérations prospèrent notamment grâce à la production et au commerce du sel. Des trouvailles archéologiques à Hallstatt, donnent son nom à cette époque : la période de Hallstatt.

Elle fut réunie à l'Empire romain sous Tibère, vers l'an 33. En 69, « l'année des 4 Empereurs », les troupes de Vitellius (armée du Rhin) et de Vespasien (armée du Danube) s'affrontent sur l'Inn. En 70, l'Empereur Vespasien fonde la ville de « Flavia Solva » (actuellement, Leibnitz). La ville obtient le statut de municipes. Un régiment de cavaliers est stationné à « Vindobona » (Vienne). L'Empire renforce ainsi l'édification militaire du limes.

Vers 106, l'Empereur romain Trajan divise la province de Pannonie en Pannonie supérieure à l'ouest, dont la capitale

est « Carnuntum » ; et Pannonie inférieure à l'est, dont la capitale est « Aquincum » (Budapest) .

Au début du Moyen-âge, le territoire de l'Autriche est partagé en 2 zones : l'ouest du Steyr appartient à la Bavière, sous l'influence des Francs, dirigée par les Agilolfides. Straubing est le noyau de leur territoire qu'ils agrandissent avec la Haute-Autriche actuelle et jusqu'au Tyrol du Sud. Ces territoires sont peu peuplés. L'est est sous influence slave. Les Lombards installés sur les bords du Danube migrent à partir de 568 vers l'Italie. Les Avars prennent leur place.

Tassilon III (741-794) , chef des Agilolfides, s'allie avec les Lombards maintenant au sud, ainsi qu'avec le pape. Cette distance avec les Carolingiens n'est pas du goût de Charlemagne qui anéantit les Lombards, en 774. En 787, le pape ne soutient plus non plus Tassilon III, qui se retrouve isolé. Charlemagne le vainc militairement et intègre son territoire au royaume des Francs, en 800.

Charlemagne ne souhaite plus qu'existe un duché de Bavière. Après avoir défait les Avars, en 791, il place le territoire « autrichien » directement sous sa tutelle.

Le IXe siècle voit le christianisme s'installer durablement en Autriche actuelle. En 841, le nom de Vienne apparaît pour la 1re fois. Salzburg, fondée en 791, est la plus grande ville.

À la fin du IXe siècle, un nouveau peuple entre en jeu : les Hongrois. Ils conquièrent une grande partie de la plaine de Pannonie. En 881, près de Vienne, et en 907, près de Bratislava, ils vainquent les Bavarois qui doivent céder les territoires situés à l'est de l'Enns. Cependant, en 945, Otton Ier du Saint-Empire arrête les Hongrois à Lerchenfeld, près d'Augsbourg.

En 976, Léopold de Babenberg est nommé comte de la marche sur le Danube. En 1056, Ottokar I est installé au même titre à la tête de la Styrie. En 996, le territoire danubien apparaît pour la 1re fois sous le nom de « Ostarrichi » .

Léopold III (1095-1136) fonde de nombreux cloîtres, dont celui de Klosterneuburg en 1114, qui devait enfermer les sépultures familiales. À côté de ce cloître a été construit un château, résidence des Babenberg, faisant de Klosterneuburg la 1re capitale de l'Autriche.

En 1105 intervient un conflit entre Henri IV et Henri V. Henri V promet sa sœur en mariage à Léopold, en échange de son soutien. Léopold épouse Agnès, de la dynastie franconienne. Elle est la fille de l'Empereur Henri IV, la sœur d'Henri V et la mère de Conrad III qu'elle a eu d'un 1er mariage avec le duc de Souabe. Ce mariage fera de Léopold un candidat possible au trône du Saint-Empire, en 1125.

À la mort de Léopold, son fils Henri V décide de s'installer à Vienne et développe la ville.

Dans les années 1140, un conflit oppose les Babenberg aux Welf qui règnent sur la Bavière et la Saxe. Conrad III, Empereur et beau-frère de Henri V, retire la Bavière des possessions des Welf pour l'offrir aux Babenberg. Les

Babenberg déçoivent les attentes de l'Empereur. Au couronnement du nouvel Empereur, Frédéric Barberousse, celui-ci veut se réconcilier avec les Welf, et leur rend la Bavière. Pour vaincre les réticences des Babenberg, il élève l'Autriche au rang de duché dans le « Privilegium Minus » (1156) . C'est la fin de l'influence des Babenberg sur la Bavière, qui se concentrent maintenant sur l'Autriche.

En 1186, les Babenberg signent un traité d'héritage avec les Ottokar qui régnaient sur la Styrie voisine. Ce traité offre la Styrie à l'Autriche si un Ottokar venait à mourir sans héritier, mais à la condition que les droits particuliers de la Styrie soient préservés. En 1192, Ottokar meurt sans descendance, et les Babenberg héritent de la Styrie.

En 1236 éclate un conflit entre les Babenberg et l'Empereur Frédéric II. Celui-ci reproche au duc ses nombreux conflits avec ses voisins depuis la mort de Leopold VI, en 1230. L'Empereur veut chasser les Babenberg et prendre l'Autriche sous sa tutelle. Dès 1236, il commence à ôter aux Babenberg leurs droits ducaux. Il se rend à Vienne, où la population le soutient. Le duc se retire à « Wiener Neustadt » et laisse son territoire à l'Empereur. Vienne devient ville d'Empire. Le duc essaye de reconquérir son territoire. En 1239, toute l'Autriche est à nouveau sous sa coupe, sauf Vienne, qu'il assiège. En 1240, la ville tombe et il est à nouveau duc d'Autriche et de Styrie. Il se réconcilie avec l'Empereur qui lui rend ses droits.

En 1246, le duc meurt lors d'une bataille contre les Hongrois. Seules 2 femmes peuvent accéder au trône, sa sœur et sa nièce. Or, la noblesse étant puissante, elle se considère la seule à pouvoir décider du futur duc. Les Styriens se tournent vers le roi de Hongrie, tandis que les Autrichiens souhaitent le roi de Bohême. En 1251, c'est finalement le Ottokar II de Bohême qui devient duc d'Autriche. L'Empereur avait auparavant essayé de récupérer le pouvoir sur l'Autriche, mais sans succès.

Ottokar étend vite son pouvoir sur la Styrie, dont la noblesse fut vite insatisfaite par le roi de Hongrie, qui essayait de limiter leurs droits. Ainsi, son royaume s'étend de la Bohême jusqu'à la mer Adriatique.

En 1269, il reçoit la Carinthie en héritage à la suite de la mort du dernier Spanheimer sans héritier. Le royaume d'Ottokar n'est qu'un assemblage assez fragile de territoires qui ne tiendra pas longtemps.

Ottokar installe sa cour à Prague. Mais Vienne continue de s'agrandir et devient la 2e plus grande ville du Saint-Empire après Cologne.

En 1273, Rodolphe de Habsbourg devient Empereur. Dès 1276, l'Empereur tente une action en justice pour chasser Ottokar du pouvoir. Il est soutenu par de nombreux mécontents, en Autriche et en Styrie. Le 18 octobre 1276, après une courte bataille près de Vienne, Ottokar abandonne la Styrie. Sur les bords du Danube, l'Empereur ne rencontre que peu de résistance. Allié à la Hongrie, il encerclé Ottokar qui négocie. Il accepte de rendre les territoires acquis depuis 1252, s'il se voit confirmer son autorité sur ses territoires originels. Ottokar conserve cependant des partisans à Vienne. Pour les amadouer, l'Empereur accorde des privilèges à la ville. En 1278, Ottokar s'appuie sur ses partisans pour tenter un dernier combat. Il meurt à la bataille de Marchegg. L'Autriche est définitivement aux mains des Habsbourg.

L'arrivée sur le trône de Rodolphe de Habsbourg constitue une césure dans l'histoire de l'Autriche. C'est la fin du grand Empire fondé par Ottokar, ce qui offre à Rodolphe la possibilité de ré-organiser son territoire. Voulant respecter les droits de successions d'Ottokar, il cède la Bohême. Il est autorisé par les princes électeurs à garder les autres provinces (Autriche, Styrie, Carinthie, Carniole) . En 1282, il cède l'Autriche et la Styrie à ses 2 fils, et offre la Carinthie au comte du Tyrol, Meinhard von Görz-Tirol, en remerciement pour son aide face à Ottokar.

Albert Ier et Rodolphe II doivent donc régner ensemble sur l'Autriche et la Styrie. Par crainte d'une rivalité, ils signent un accord donnant la direction des territoires à Albert seul, tout en assurant à Rodolphe le trône du prochain territoire sans monarque. Albert règne donc seul à partir de 1283 et consolide la puissance des Habsbourg, malgré les difficultés, en accordant des privilèges, notamment à la ville de Vienne. Cependant, les Viennois se rebellent contre Albert en 1287-1288, sans avoir de soutien extérieur. Albert quitte la ville et bloque son approvisionnement en vivres. Les prix augmentent et les pauvres sont les premiers punis. Les artisans se désolidarisent de la noblesse, obligeant celle-ci à capituler. Albert annule les privilèges de la ville qui cesse définitivement d'être une ville d'Empire.

En 1291, Rodolphe Ier du Saint-Empire meurt. Les princes électeurs choisissent délibérément un Empereur faible pour assurer leur propre pouvoir, Adolphe de Nassau. En 1298, Albert I, devenu puissant en Autriche, se décide à lutter contre Adolphe de Nassau pour obtenir le trône. Il n'a cependant pas le soutien des princes électeurs. Il remporte la bataille de Göllheim cette année-là, et devient ainsi roi du Saint-Empire. Son règne reste marqué par des tensions fréquentes avec les princes électeurs.

Albert I est assassiné en 1308 par Johann Parricida, fils de Rodolphe II, par vengeance car son père n'avait jamais reçu le trône promis. Le fils d'Albert, Frédéric le Bel, essayera par 2 fois de monter sur le trône du Saint-Empire, sans succès. Henri VII lui est préféré en 1308 et, en 1314, il est élu conjointement à Louis IV mais doit renoncer à la couronne en 1322, après avoir perdu la bataille de Mühldorf am Inn.

À partir de 1330, Albrecht II règne sur toutes les provinces d'Autriche. Il agrandit le territoire des Habsbourg en obtenant la Carinthie. En effet, la dynastie tyrolienne se trouve sans héritier mâle. Les Wittelsbach de Bavière et les Habsbourg signent un accord : les Wittelsbach obtiennent le Tyrol, et les Habsbourg la Carinthie. Cependant, l'héritière Margarethe Maultasch épouse un membre de la famille Luxembourg, empêchant les Wittelsbach de s'imposer au Tyrol.

En 1345, Rodolphe IV, fils d'Albrecht II, épouse la fille de l'Empereur Charles IV, normalisant les relations entre les 2 familles (Habsbourg et Luxembourg) . À la mort de Charles IV, en 1378, son fils lui succède sur le trône et soutient les Habsbourg.

Le règne d'Albert II est aussi marqué par une situation économique difficile, aggravée par la Grande Peste qui atteint Vienne, au printemps de 1349. Les conséquences sont plus dramatiques dans les villes que dans les campagnes.

À la mort d'Albert II, en 1358, Rodolphe IV lui succède. Dès 1365, il obtient le Tyrol, créant ainsi un lien entre les possessions habsbourgeoises à l'est et celles de l'ouest. La noblesse tyrolienne s'était rebellé contre le 1er mari de Margarete Maultasch, un Luxembourgeois. Celle-ci le répudie et épouse un Wittelsbach, sans l'accord du pape. Albert II



intervient et obtient l'annulation du 1er mariage. En 1362, le second mari meurt, sans descendance. Rodolphe IV signe un accord avec Margarete, qui règne officiellement sur le Tyrol. Elle est cependant emmenée à Vienne, laissant la province, de facto, aux mains des Habsbourg.

Un conflit oppose Rodolphe IV et l'Empereur Charles IV au sujet du « privilegium maius », un document falsifié par Rodolphe IV qui donne aux Habsbourg le titre de princes électeurs, bien qu'ils n'aient pas été mentionnés dans la bulle d'or qui règle la question. La falsification est découverte, mais le document sera officialisé un siècle plus tard par Frédéric III.

La concurrence entre Rodolphe et Charles s'exprime aussi sur le plan religieux. Charles fait construire la Cathédrale Saint-Guy de Prague qui devient un diocèse. Rodolphe décide alors d'agrandir l'église Saint-Étienne de Vienne qui devient cathédrale. Il demande aussi au pape la création d'un diocèse pour Vienne, dépendante de Passau, demande refusée à cause de la résistance de Passau, bien que Rodolphe ait fait transférer de nombreuses reliques à Vienne, transformant la ville en un grand centre religieux d'Europe centrale.

De même que Charles IV contribue au développement de Prague, Rodolphe IV fait développer Vienne. Les 2 inaugurent une Université dans leur ville respective (1348, à Prague ; 1365, à Vienne) . L'Université de Vienne connaît cependant des débuts financièrement difficiles, car Rodolphe meurt quelques mois après son inauguration et ne peut donc la soutenir financièrement. Ses successeurs ne lui montrent que peu d'intérêt.

À sa mort à 27 ans, en 1365, Rodolphe n'avait pas eu le temps de régler la question de sa succession. Ses 2 frères, de 14 et 16 ans, sont désignés comme ses héritiers et règnent ensemble. Or, dès les années 1370, des tensions apparaissent, si bien que l'on pense à diviser le territoire. En 1379, le traité de Neuberg concrétise cette division : Albert règne sur l'Autriche, et Léopold sur le reste (Styrie, Carniole, Carinthie, Tyrol et Autriche intérieure) . Cette division assure aux 2 frères des revenus équivalents, mais prive Léopold d'une ville, l'obligeant à tenir une cour itinérante.

Léopold meurt en 1386 et Guillaume, son fils, lui succède. Albert meurt en 1395. Son fils Albert et son neveu Guillaume se disputent la succession. Guillaume est soutenu par les corporations d'artisans viennois, majoritaire en ville. Il s'impose et octroie des privilèges à la ville (un conseil municipal avec un maire élu) .

L'Autriche alors unie, devient la 2e plus grande principauté du Saint-Empire. Or, les luttes familiales provoqueront une nouvelle division du territoire en 1411. 3 parties sont distinguées, donnant naissances à 3 lignes de Habsbourg :

La Haute-Autriche, formée du Tyrol et des possessions plus à l'ouest.

L'Autriche intérieure, formée de la Styrie, de la Carinthie et de la Carniole.

La Basse-Autriche, formée des provinces danubiennes.

Les tentatives de gouvernement commun échouent. La règle faisant de chacun des monarques le régent d'un territoire si l'héritier est trop jeune provoque de nombreuses frictions. L'unité ne peut être préservée. De plus, la géo-politique influence les actions de chaque ligne. La Haute-Autriche regarde vers l'ouest et le sud et soutient le pape d'Avignon, à l'inverse des autres lignes, soutiens du pape de Rome et intéressés par les politiques bohémienne et hongroise.

À Vienne et en Basse-Autriche règne Albert V, à partir de 1411. En 1422, il épouse Elisabeth, la fille du dernier représentant mâle des Luxembourg, Sigismond, Empereur du Saint-Empire, roi de Bohême et de Hongrie. À la mort de celui-ci, en 1437, Albert hérite donc de la Bohême et de la Hongrie. Il se fait aussi élire roi du Saint-Empire. Il meurt en 1439. Son règne est aussi marqué par la Gesera en 1421, expulsion voire exécution de tous les juifs du territoire, à laquelle il prend activement part.

Les autres branches restent dans l'ombre d'Albert V jusqu'à sa mort. À ce moment, son héritier est trop jeune, de même que celui de la Haute-Autriche, Frédéric III d'Autriche intérieure prend le pouvoir et réunit toute l'Autriche. La noblesse de Vienne lui oppose cependant une résistance massive. Il est élu roi du Saint-Empire en 1440 mais ne peut partir à Rome qu'en 1452 pour se faire couronner Empereur.

Élisabeth, veuve d'Albert V, avait essayé de préserver à son fils Ladislav le trône de Hongrie. Son fils ne fut cependant pas reconnu, et c'est une noble hongrois Jean Hunyadi qui s'imposa à la tête de la Hongrie. En Bohême, le mouvement hussite reprit de l'ampleur. Georges de Bohême accepta le règne de Ladislav, mais uniquement de manière formelle. Ainsi, l'Empereur Frédéric III n'exerçait-il que la régence de Ladislav en Autriche, tandis qu'en Hongrie et en Bohême, des nobles du cru s'étaient emparé du pouvoir. En 1452, Frédéric III emmène Ladislav avec lui à Rome pour son couronnement. Un noble autrichien, Eytzing, profite de cette absence pour fomenter un complot et prendre à Frédéric le rôle de régent. Lors de son retour, Frédéric reste bloqué à « Wiener Neustadt » et doit céder Ladislav qui est ramené à Vienne par Eytzing. Frédéric III se retrouve sans pouvoir.

Or, en 1457, Ladislav meurt à l'âge de 16 ans. Frédéric essaye de récupérer tous les trônes.

En Hongrie, les Hunyadi veulent conserver le trône et le fils de Jean (mort en 1456), Matthias, se fait élire. Frédéric réussit cependant à obtenir les suffrages des nobles de l'ouest de la Hongrie, et se fait couronner à Gössing, car ce sont les Habsbourg qui étaient en possession de la couronne.

En Bohême, Georges est sans concurrence et devient donc le roi.

En Autriche, les prétendants au trône sont Frédéric, son frère Albert III et Sigmund de la branche tyrolienne. La lutte se fait essentiellement à Vienne. En 1460-1461, la situation est favorable à Frédéric qui accorde des privilèges à la ville en remerciement, ainsi que le droit d'apposer l'aigle à 2 têtes et la couronne impériale sur les armoiries de la ville. Pourtant, dès 1462, les viennois se retournent contre Frédéric, montent un siège de 6 semaines devant le palais impérial. Frédéric quitte alors la ville et la laisse à son frère. Celui meurt en 1463, Frédéric hérite finalement de toute l'Autriche.

Frédéric signe un traité de paix avec Matthias de Hongrie : Frédéric garde le titre de roi de Hongrie, mais signe un traité d'héritage : si l'une des familles s'éteint sans héritier, c'est l'autre qui hérite de tous les territoires.

(Image) Ce tableau de Bernhard Strigel (vers 1520) témoigne de l'habile politique de mariage qui donna aux Habsbourg le contrôle de près de la moitié de l'Europe. Maximilien Ier du Saint-Empire (en haut à gauche) acquiesça les Pays-Bas et la Franche-Comté en épousant Marie de Bourgogne (en haut à droite) . Ferdinand Ier (en bas à gauche) , mari d'Anne de Bohême et de Hongrie, hérita de la Bohême en 1526. Philippe Ier (au centre en haut) épousa Jeanne de Castille et d'Aragon en 1496 et obtint l'Espagne ; son fils Charles Quint (en bas au centre) , hérita de l'Espagne en 1516.

En 1471, Georges de Bohême s'éteint sans héritier. Frédéric, Matthias et le roi de Pologne se montrent intéressés par l'héritage. Matthias obtient la Moravie et le roi de Pologne la Bohême. La puissance de Matthias croît, et il essaye alors d'annuler le traité signé avec Frédéric. De nombreux incidents les opposent, mais aucun conflit militaire n'a lieu jusque dans les années 1480. Matthias prend des mesures pour conquérir l'Autriche militairement. En 1485, il assiège Vienne et la conquiert. Frédéric fuit et s'établit à Vienne. 2 ans plus tard, c'est « Wiener Neustadt » qui est conquise. Matthias est en possession de toute la Basse-Autriche. Vienne devient la capitale de la Hongrie. La cour est fastueuse mais coûte beaucoup à la ville de Vienne, car de nombreux nobles et marchands autrichiens quittent la ville. La mort de Matthias, en 1490, permit à Frédéric de récupérer Vienne et la Basse-Autriche.

Frédéric III meurt en 1493 après avoir réunifié toute l'Autriche. Son fils Maximilien I contribua à agrandir l'Autriche et à en faire une des plus grandes puissances mondiales. Il agit cependant plus par mariages que par guerres. En effet, il épouse en 1477 Marie de Bourgogne, héritière des ducs de Bourgogne. À sa mort accidentelle, en 1482, Maximilien (en fait, son fils) hérite des Pays-bas, de la Franche-Comté et de la Bourgogne. La Bourgogne, duché vassal de la France, fut cependant immédiatement occupée par la France.

En 1486, du vivant de son père, il est élu Empereur du Saint-Empire. La même année, lors du conflit qui l'opposait à la France sur l'héritage bourguignon, il fut fait prisonnier à Gand. Mais son père leva une armée pour le libérer, stabilisant du même coup la situation dans cette région.

En 1495, face aux tentatives françaises de percer à Milan, Maximilien s'allia avec le Pape, le duc de Milan, la République de Venise et Ferdinand II d'Aragon. Il fiança sa fille à Jean d'Aragon, fils de Ferdinand II et héritier d'Aragon et de Castille. L'année suivante, Philippe, fils de Maximilien, épousa Jeanne la Folle, fille de Ferdinand II. Comme l'héritier espagnol mourut, c'est Jeanne qui devint l'héritière.

La puissance des Habsbourg n'étaient pas du goût de tous, et plusieurs États européens se sentirent menacés. Pour pacifier l'atmosphère, Maximilien rencontra le roi de Hongrie et Bohême, Vladislas IV, ainsi que le roi de Pologne, Sigismond I, à Vienne. Il y arrangea le mariage de son petit-fils Ferdinand avec Anna, la fille du roi de Hongrie et Bohême, ainsi que celui de Marie d'Autriche avec Louis, le fils du roi de Hongrie et de Bohême.

La devise de l'Autriche sous Maximilien Ier est la suivante : « Bella gerant alii, tu felix Austria nube ! » ; « Que les

guerres soient menées par les autres, toi, heureuse Autriche, marie-toi ! » , l'Empereur Maximilien Ier menant une politique d'alliances systématiques. C'est ainsi que l'Autriche s'étend de manière importante au XVI<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, à la mort de Ferdinand II d'Aragon, en 1516, les Habsbourg héritent de l'Espagne et de ses colonies. En 1526, lorsque Louis, roi de Hongrie et de Bohême, meurt, ces 2 provinces reviennent aux Habsbourg.

Le mariage de Maximilien avec Marie de Bourgogne (en 1477) donna à la maison d'Autriche les Pays-Bas et une grande partie de la Bourgogne ; l'avènement de Charles Quint y joignit l'Espagne avec ses immenses possessions dans les 2 mondes. La Réforme luthérienne touche les États autrichiens. Les persécutions que subissent les protestants entraînent divers mouvements de population. Les anabaptistes du Tyrol trouvent refuge en Moravie, avant de partir pour l'Amérique du Nord. Près de 100,000 luthériens s'enfuient vers les villes d'Allemagne, de Suisse, de Suède et dans les provinces baltiques suédoises.

Par le partage de 1521 entre Charles Quint et l'archiduc Ferdinand, son frère, les Pays-Bas et le cercle de Bourgogne échurent à la branche espagnole d'Autriche ; Ferdinand conserva l'archiduché d'Autriche et toutes ses dépendances, auxquelles il joignit la Bohême et la Hongrie, puis la Moravie, la Silésie et la Lusace. Le traité de Westphalie (en 1648) enleva cette dernière province, ainsi que l'Alsace, à l'Autriche, qui répara cette perte par l'acquisition de la Transylvanie et de la Croatie.

Par les traités d'Utrecht (1713) et de Rastadt (1714) , l'Autriche reçut comme héritage de Charles II, roi d'Espagne, le cercle de Bourgogne, le duché de Mantoue, le royaume de Naples et de Sardaigne ; en 1714, elle échangea avec les États de Savoie le royaume de Sardaigne contre la Sicile. Après 1735, elle rendit les 2 Siciles à l'infant don Carlos et reçut en échange Parme, Plaisance et Guastalla. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Empereur Charles VI cherche à augmenter la population de Hongrie en y établissant des Allemands. Après l'occupation du Banat, en 1718, des marchands et des artisans allemands et quelque 15,000 paysans de Rhénanie, de Souabe et de Franconie forment un nouveau noyau germanique.

En 1740, la branche masculine de la maison d'Autriche s'étant éteinte, ses États héréditaires échurent à Marie-Thérèse, fille de l'Empereur Charles VI, dont le mari, François III de Lorraine, fut, après de longs démêlés, reconnu Empereur en 1745, sous le nom de François Ier, et devint le chef de la nouvelle maison d'Autriche-Lorraine. L'Impératrice Marie-Thérèse, soucieuse de progrès agricoles, installa sur les domaines royaux 45,000 mille colons, des Bavares entre autres. Le Banat et la région voisine de la Batschka sont totalement de culture allemande. 100,000 à 200,000 colons Allemands s'établissent en Autriche, entre 1740 et 1780, à la recherche de terres plus productives. Joseph II confirme les privilèges des 13,000 colons allemands établis en Galicie et en Bucovine.

L'Autriche eut depuis à soutenir contre la Prusse la guerre de Sept Ans, qui lui fit perdre la Silésie (1756-1763) ; elle se dédommagea, lors des 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> partages de la Pologne (en 1772 et en 1795) , en se faisant adjuger la Galicie et la Lodomerie, auxquelles elle a joint depuis le territoire de Cracovie. En 1791, elle entra, par le traité de Pillnitz, dans la coalition contre la France, ce qui attira sur elle les plus grandes calamités : après avoir vu sa capitale occupée par les Français, l'Empereur François Ier fut contraint de renoncer au titre d'Empereur du Saint-Empire en 1806, et de se

borner à ses États héréditaires, avec le titre d'Empereur d'Autriche, qu'il s'était octroyé en 1804.

Jusqu'à cette date, le Saint-Empire romain germanique est le régime en place en Autriche. La devise des Habsbourg est désignée par AEIOU :

AEIOU, en latin : « Austriae Est Imperare Orbi Universo » (Il revient à l'Autriche de commander au monde entier.)

AEIOU, en allemand : « Alles Erdreich ist Österreich untertan » (Tout ce qui est terrestre est soumis à l'Autriche.)

La « Pragmatique Sanction » est un édit de l'Empereur Charles VI pour s'assurer que le trône d'Autriche et du territoire des Habsbourg puisse être hérité par une femme.

Les guerres de la Révolution française et de l'Empire ont enlevé à l'Autriche une grande partie de ses possessions en Allemagne et toute l'Italie ; mais le Congrès de Vienne de 1814-1815 les lui rend, à l'exception du cercle de Bourgogne, dont la perte est compensée par les provinces de Lombardie et de Vénétie, en Italie. De 1815 à 1848, la vie politique autrichienne est dominée par la personnalité du Chancelier Klemens Wenzel von Metternich qui devient, à partir de 1817, le principal ministre de François Ier.

En septembre 1815, Metternich accepte de participer à la Sainte-Alliance proposée aux puissances conservatrices par l'Empereur Alexandre Ier : les souverains de Russie, d'Autriche et de Prusse, en vertu du principe du christianisme, affirment leur solidarité et se promettent aide et secours mutuel. Metternich demeure sceptique vis-à-vis de cette alliance et voyait dans le renouvellement du pacte de Chaumont de 1814, en novembre 1815, un moyen plus sûr de maintenir l'ordre établi par le Congrès de Vienne. Les grandes puissances promettent de se réunir ponctuellement sous forme de conférence et se donnent le droit d'intervenir dans d'autres pays pour maintenir l'ordre. Au Congrès de Troppau, en décembre 1820, l'Autriche reçoit le mandat d'intervenir contre la révolution napolitaine qui menace les intérêts de l'Autriche. L'armée autrichienne rétablit à Naples le pouvoir absolu du roi Ferdinand Ier de Bourbon et, en avril, intervient dans le Piémont à la demande du roi de Sardaigne Victor-Emmanuel Ier.

Lors de l'insurrection des Grecs, Metternich refuse d'intervenir au profit des insurgés chrétiens car il désire maintenir le statu quo dans les Balkans. Toute modification dans les Balkans, selon lui, profiterait à la Russie. Il s'inquiète lorsque la Russie intervient officiellement auprès des insurgés, en 1828, mais le traité d'Andrinople maintient le principe de l'intégrité de l'Empire ottoman et contient la poussée russe dans les Balkans.

La révolution de 1830 met à mal le système imposé par les puissances conservatrices. Partie de France, elle se propage dans le reste de l'Europe sans que l'Autriche puisse toujours faire quelque chose. Metternich n'intervient pas dans la crise belge dans la mesure où il estime que la Belgique est trop loin et qu'il s'inquiète de l'Italie. Il aurait voulu une intervention des autres puissances mais ces dernières ne veulent pas intervenir sans l'Autriche. Par contre, Metternich envoie l'armée autrichienne lorsque la Romagne se soulève contre le Saint-Siège. L'occupation de la Romagne provoque l'intervention de la France qui menace d'une intervention armée si l'Autriche ne retire pas ses troupes une fois l'ordre rétabli. Metternich respecte sa promesse mais les Romagnols se soulèvent 6 mois plus tard, si

bien qu'il fait occuper Bologne. Casimir Perier fait alors occuper Ancône tant que les troupes autrichiennes n'auront pas évacué Bologne. La présence française en Italie est propice aux insurrections Libérales mais ces dernières sont matées par les souverains soucieux de leurs prérogatives. Paris refuse de soutenir les insurgés.

Le mouvement Libéral et national s'étend dans la Confédération germanique ce qui inquiète Metternich qui obtient aisément le soutien du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume III. Metternich parvient à restaurer une politique autoritaire dans les États de la Confédération. Ayant eu besoin de l'appui de la Prusse pour mater les Libéraux, Metternich ne peut plus réagir contre l'union douanière - le « Zollverein » - que la Prusse organise en Allemagne du Nord. Metternich comprend que les États allemands vont désormais former un bloc compact dirigé par la Prusse.

Dans les années 1840, le système international mis en place par Metternich s'effrite du fait de la concurrence des grandes puissances. Autriche et Prusse s'affrontent au sujet de l'unité allemande. Autriche et Russie s'affrontent au sujet des Balkans, Metternich souhaitant un statu quo et le tsar souhaitant le démembrement de l'Empire ottoman. À la suite du retour des Libéraux en Grande-Bretagne, les rapports entre les 2 puissances se dégradent. C'est pourquoi, Metternich entame un rapprochement avec la France de Guizot, lequel appliquait une politique très conservatrice.

En politique intérieure, Metternich n'est pas le seul Maître et doit composer avec l'Empereur François jusqu'au décès de ce dernier, en 1835. Son successeur Ferdinand, simple d'esprit, laisse la réalité du pouvoir au duo Metternich-Kollowrath. Soucieux de lutter contre les idées révolutionnaires, le gouvernement autrichien est un peu plus favorable à l'Église. Le clergé retrouve son droit d'inspection sur les écoles primaires et les collèges. Le clergé est assimilé à un corps de fonctionnaires, dispensateurs de sacrements. Si la plupart des membres du clergé sont satisfaits de leur situation, certains, les catholiques Romantiques tentent de redonner une dimension mystique dans la vie de l'Église. En 1840, le service militaire est ramené de 10 ans à 8 ans, sauf en Hongrie et de nombreuses exemptions continuent d'être accordées aux nobles, fonctionnaires, médecins, étudiants, gros cultivateurs et soutiens de famille.

En 1848, une violente insurrection éclate à Vienne ; en même temps, la Hongrie et les provinces italiennes s'insurgent, mais l'Italie est soumise, malgré l'appui du roi de Piémont, qui perd la bataille décisive de Novare (en mai 1849) , et la Hongrie est après une longue résistance réduite avec l'aide de l'Empire russe (en 1849) : une Constitution lui est octroyée en 1861, puis une nouvelle en 1865, qui établit une diète et un ministère hongrois, et calme les esprits.

En 1859, l'Empereur, menacé dans ses possessions italiennes par les États sardes, les envahit ; repoussé par les Piémontais et les Français, notamment à la Bataille de Magenta et à celle de Solferino, il signe le traité de Zurich, et cède la Lombardie.

Des oppositions croissantes avec la moderne Prusse conduisent à la guerre de 1866. Les Prussiens s'allient à l'Italie afin d'encercler l'Empire. Les Italiens sont défaits à la bataille de Custoza (le 24 juin) , mais l'Empire est vaincu par la Prusse à la bataille de Sadowa, le 3 juillet 1866, et est contraint de céder la Vénétie. Par le traité de Prague (du 23 août) , l'Autriche abandonne la Confédération allemande, qui est reconstituée plus tard comme Empire allemand sans sa participation.

Pour calmer les tensions nationalistes, l'Empire d'Autriche devient une double monarchie (impériale et royale) en intégrant la couronne hongroise et devient l'Autriche-Hongrie. L'Empire austro-hongrois, est alors un État constitué de l'Empire d'Autriche et du Royaume de Hongrie, unis par la famille des Habsbourg-Lorraine. La « Double Monarchie » est officialisée en 1867 par le « compromis austro-hongrois » .

Cet État existe jusqu'en 1918. Il a inclus les actuelles Autriche et Hongrie au centre, la République tchèque et la Slovaquie au nord, les Slovénie, Croatie et Bosnie-Herzégovine au sud, ainsi qu'une partie des territoires de l'Italie, de la Pologne, de la Roumanie, de la Serbie et de l'Ukraine.

Le 28 juin 1914, l'héritier au trône impérial, l'archiduc François-Ferdinand et sa femme sont assassinés à Sarajevo par Gavrilo Princip, un nationaliste serbe. Après avoir envoyé un pseudo-ultimatum à la Serbie et s'être assurée du soutien total de l'Empire allemand, le vieil Empereur François-Joseph Ier (âgé de 83 ans) déclare la guerre à la Serbie, le 28 juillet. En moins d'une semaine, le conflit se transforme en une Guerre mondiale.

L'Autriche-Hongrie s'engage dans cette guerre avec morosité, n'éprouvant aucunement le même enthousiasme que connaissent l'Allemagne ou la France au début du conflit. En effet, le pays connaît de nombreux troubles nationalistes et ethniques, ainsi qu'une aspiration républicaine qui se fait de plus en plus importante. Les Hongrois refusent également, dans un 1er temps, de se mobiliser pour l'effort de guerre.

De plus, les fragiles finances de l'Empire empêchent d'entretenir l'effort de guerre, même avec une aide allemande considérable. Si l'Armée austro-hongroise est considérée comme l'une des principales puissances militaires et si le peuple compte sur une victoire rapide, en réalité, l'armée ne dispose que de 1,800,000 hommes pour 52,000,000 d'habitants ! De plus, celle-ci est assez mal équipée et, surtout, très peu motivée pour un conflit de cette envergure. Son budget militaire, nettement inférieur à celui de la France, de l'Allemagne ou du Royaume-Uni, va vite se révéler responsable des capacités limitées de l'armée.

En 1914, le théâtre d'opération peut se résumer à la Russie et à la Serbie. Le début de la guerre est catastrophique pour l'Autriche-Hongrie. La 1re grande offensive est russe, avec la prise de la province autrichienne de Galicie. L'Armée impériale et la « Landwehr » autrichienne ne brillent pas dans les rudes combats des 1res semaines, et l'artillerie autrichienne, qui se révèle toutefois supérieure à celle de l'Entente et fait parler sa puissance de feu, ne suffit pas à rétablir la situation. Les forces austro-allemandes arrivent toutefois à défaire les Russes à Tannenberg, le 29 août.

Mais si les Allemands peuvent contenir les Russes, il n'en est pas de même pour les Autrichiens, qui sont à nouveau écrasés lors de la bataille de Lemberg, le 11 septembre. Les Russes sont finalement stoppés en novembre, après avoir totalement envahi la Galicie, les Carpates et la Bucovine. Les Autrichiens misent alors tout sur les Balkans : ils veulent en finir rapidement avec la Serbie et le Monténégro pour pouvoir reprendre l'offensive à l'est, l'année suivante. Le 24 août, les Autrichiens lancent une offensive à Cer, mais sont ridiculisés une 1re fois. Une nouvelle offensive, le 6 novembre, leur permet de prendre la ville de Belgrade, qui sera perdue le 13 décembre après les défaites de Rudnik et des Monts Putnik. Le bilan pour l'année 1914 est alarmant : l'armée autrichienne se révèle bien vite incapable de venir à bout de la modeste mais courageuse armée serbe et ne peut rien contre les Russes sans l'aide allemande. La

situation va finalement évoluer grâce à l'intervention de troupes allemandes en Serbie et, surtout, grâce aux chefs politiques hongrois qui décident de soutenir l'effort de guerre autrichien principalement parce qu'ils craignent qu'une victoire russe n'entraîne la sécession des minorités slaves de Hongrie. Les Hongrois mobilisent alors près de 4,000,000 d'hommes qui s'incorporent dans la « Honved » hongroise.

Début 1915, l'Autriche-Hongrie progresse à nouveau face aux troupes russes qui remportent toutefois quelques batailles, mais ne parviennent pas à stopper l'avancée des troupes de la Triple-Alliance. Mais, en mai 1915, l'Italie, qui s'était déclarée neutre en 1914, quitte la Triple-Alliance et entre en guerre du côté des Alliés. L'armée austro-hongroise, prise à revers, essuie de nombreuses défaites. Le 23 juin, les Italiens lancent une offensive sur l'Isonzo. Mais l'Armée autrichienne se reprend et stoppe l'offensive, le 5 juillet. À l'est, celle-ci s'empare également avec l'Allemagne du territoire polonais le 31 août, et bouscule l'armée Russe en Ukraine. Dans les Balkans, les Serbes sont à bout de souffle : Belgrade tombe le 9 octobre. Le Monténégro est également à genoux et les Italiens voient de leur côté toutes leurs offensives mises en déroute. Les généraux et le peuple reprennent espoir devant l'évolution du conflit.

Début 1916, les Autrichiens repoussent une nouvelle offensive italienne et acceptent la capitulation du Monténégro le 13 janvier. Les Russes sont également incapables de défendre l'immense front de l'Est, ce qui profite évidemment aux forces de la Triple-Alliance. Mais, le 19 avril, les autrichiens perdent le contrôle du col de Di Lana, au profit des Italiens. Une contre-offensive est lancée le 15 mai dans le Sud-Tyrol, mais elle aboutit à un échec. Les Russes en profitent pour lancer, à leur tour, une large offensive le 5 juin, qui s'avère être, là aussi, un désastre total. Une nouvelle offensive italienne, le 6 août, met à mal les forces autrichiennes et, le 17 août, c'est la prise de Gorizia par les Italiens. Ceux-ci continuent à harceler les troupes austro-hongroises, débarquent en Macédoine, le 20 août, et attaquent Salonique, le 22 août. Pire, la Roumanie rejoint l'Entente et attaque l'Autriche-Hongrie le 27 août. Les mois qui suivent sont éprouvants pour la Double Monarchie, subissant 3 nouvelles offensives italiennes ainsi qu'un assaut britannique dans les Balkans, le 5 octobre.

En 1917, les revendications nationalistes, provoqué par la mort de François-Joseph Ier en 1916, se font toujours plus pressante, notamment au sein même de l'armée austro-hongroise. Les Italiens lancent une 10e offensive sur l'Isonzo, le 12 mai, et les Russes tentent d'affaiblir les Autrichiens à l'est, le 1er juillet. Le 17 août, l'offensive des Italiens sur l'Isonzo qui ne sera stoppée que le 12 septembre. Malgré une certaine démoralisation des Italiens, à cause des incessantes offensives et la perspective d'une paix proche avec la Russie, le nouvel Empereur Charles Ier constate que son pays est dans un état critique et tente de conclure une paix séparée avec les membres de l'Entente, ce qui déplaît fortement aux Allemands. Cet aveu de faiblesse conduit les représentants des nations opprimées tchèques, polonaise et yougoslaves à tenter de se faire reconnaître par les pays alliés en tant que nations souveraines.

Au printemps de 1918, les armées austro-hongroise sont au bord de la rupture. En manque de ravitaillement et en proie au climat séparatiste, elles reculent sur la plupart des fronts et connaissent de graves mutineries. À l'intérieur du pays, l'agitation nationaliste conduit à la formation de Conseils nationaux indépendants qui ébranlent la Double-Monarchie. De plus, le pays connaît des grèves générales à Budapest et Prague, à partir du 15 janvier, qui l'empêche de poursuivre son effort de guerre. Les traités de paix avec la Russie puis avec la Roumanie, le 7 mai, ne changent absolument rien, les minorités réclament toujours plus d'autonomie et le manifestent violemment. En ultime recours,



l'Empereur reconnaît les droits des peuples autrichiens à l'auto-détermination le 4 octobre 1918 et tente de transformer la monarchie en fédération le 17 octobre, mais cela n'empêche pas les Slaves du sud d'approuver, le 7 octobre 1918, l'union avec la Serbie, rejoint par les Tchèques qui proclament leur indépendance le 28 octobre. L'armistice intervient finalement le 3 novembre 1918, en même temps que le gouvernement hongrois annonce sa séparation avec l'Autriche. Charles Ier quitte le pouvoir et le pays, le 12 novembre, permettant aux 2 pays de devenir officiellement des républiques. Le traité de Saint-Germain-en-Laye entre en vigueur le 16 juillet 1920, sans aucune consultation de la part de l'Autriche, abolissant définitivement l'Empire des Habsbourg et affaiblissant le pays de manière considérable par de lourdes sanctions économiques, militaire et géographique.

Les partis politiques de la République ont été fondés sous la monarchie. Ils sont 3 à jouer un rôle de 1er plan après la Première Guerre mondiale et l'effondrement de la monarchie :

Le SDAP (« Sozialistische Demokratische Arbeiter Partei » : Parti Social-Démocrate des travailleurs) , créé en 1889, qui demande plus de parlementarisme ainsi que la protection des travailleurs. Viktor Adler en est un représentant.

Le CS (« Christlich Sozial » : Chrétiens-Sociaux) , créé en 1892, catholique, de Leopold Kumschak ou Karl Lueger. Ils demandent des réformes sociales sur fond de catholicisme et une relation étroite entre l'Église et l'État.

Le DNV (« Deutschnational Verband » : Association nationale allemande ; ou « großdeutsche » Grand allemand) . Ce n'est pas un Parti de masse, il défend les Allemands face aux autres minorités de l'Empire.

Ces 3 Partis veulent fonder une République et forment des camps politiques qui font perdre le pouvoir à la monarchie. D'autres groupes se tournent aussi contre la monarchie (notamment, les Tchèques) . Le nationalisme est un obstacle à la création d'un État-nation. Le « pseudo-parlementarisme » est aussi une faiblesse de la monarchie. Les Partis sont donc des réserves de pouvoir pour la période qui suivra la chute de la monarchie, causée aussi, évidemment, par la défaite militaire en 1918.

Les représentants des Partis de la monarchie seront les 1ers représentant de la République. Le parti majoritaire est le DV, puis le CS, et enfin le SDAP. Si le DV et le CS tiennent à la monarchie, le SDAP arrive à les convaincre qu'elle est anachronique et responsable de la défaite militaire. Une république serait plus forte, d'autant plus qu'elle serait rattachée à l'Allemagne. La République, proclamée le 12 novembre 1918, comble pour le moment un vide politique.

L'Assemblée doit aussi rédiger une constitution pour la République, mais comme elle est issue de la monarchie, de nouvelles élections doivent être organisées. Elles le sont au printemps de 1919, les femmes prennent part au vote. S'ensuit un renversement des forces politiques : le SDAP devient le 1er Parti, suivi du CS et du DV. Cela aura des conséquences sur la forme de la Constitution. Karl Renner (SDAP) devient Chancelier ; Jodok Fink (CS) , vice-Chancelier ; et Joseph Schumpeter (sans parti) , ministre des finances. Malgré le vote à la proportionnelle, les 3 Partis obtiennent presque la totalité des voix. Même si les communistes ont joué un rôle dans les grèves de 1918, ils sont fortement concurrencés par le SDAP, très orienté à gauche. Les relations entre SDAP et CS sont tendues malgré la coalition.

Un débat entre les Partis sur la forme de la Constitution a lieu après l'élection de la coalition. Ce débat est tendu, et mènera à la fin de la coalition. La Constitution entre en vigueur en novembre 1920. Elle est un compromis entre les volontés des différents Partis. Le CS souhaitait une république fédérale avec un chef d'État puissant, le SDAP une république centralisée sans chef d'État (seulement le Chancelier) . La république adoptée est fédérale mais ses régions n'ont que peu d'autonomie, le chef d'État a des compétences limitées.

Les armes de l'Autriche sont un aigle avec une faucille, un marteau et une couronne. Ils symbolisent les 3 classes de la société autrichienne : les paysans, les ouvriers et les bourgeois. Les couleurs rappellent la volonté de rattachement à l'Allemagne : noir, rouge et jaune.

Il existe une autre assemblée, le « Bundesrat », qui représente les « Länder », ainsi qu'un Président qui n'est pas élu au suffrage universel direct. Le 1er est Michael Hainisch, un économiste représentant du Libéralisme mais prônant des réformes sociales.

La rupture de la coalition survient en juillet 1920. Les 1res élections législatives sont organisées pour former un nouveau gouvernement. Le CS devient le 1er Parti du pays et forme une coalition avec le DV, elle est appelée « Bürgerblock » et durera jusqu'à la fin de la République. Néanmoins, aucun gouvernement ne restera plus de 1 an et 3 mois en place. Les Partis éprouvent des difficultés à s'entendre, et la situation économique ne leur est pas favorable.

Après la chute de la monarchie, les « non-Allemands » obtiennent l'indépendance et sont rattachés aux différents pays frontaliers (Pologne ...), et les « Allemands » fondent leur propre État, l'Autriche. La République autrichienne est proclamée le 12 novembre 1918. Le régime de l'État a été changé à cause des problèmes sociaux : la faim et les mauvaises conditions de vie provoquent de grandes grèves dès janvier 1918.

Le rattachement à l'Allemagne est proposé, justifié par le Programme du président américain Woodrow Wilson, dans lequel il exige l'auto-détermination des peuples, permettant ainsi aux germanophones d'Allemagne et d'Autriche de se considérer comme un seul et même peuple. La république « austro-allemande » (« Deutschösterreich ») naît, le rattachement à l'Allemagne étant prévu pour plus tard : parallèlement au choix de la République, les députés se prononcent aussi pour le rattachement à l'Allemagne.

Dans le « Vorarlberg », 80 % de la population souhaitent être intégrés à la Suisse, mais celle-ci refuse pour ne pas compromettre l'équilibre des confessions sur son territoire. De plus, 98,5 % des Tyroliens et 99,2 % des habitants du « Land » de Salzbourg souhaitent un rattachement de leur région à l'Allemagne. Les alliés se prononcent contre, et l'Allemagne aussi, pour raisons diplomatiques. L'Autriche souhaitait ce rattachement car elle était devenue trop petite et ne possédait plus assez d'industrie. De plus, l'Allemagne était aussi dirigée par les Sociaux-Démocrates.

L'Autriche est un pays vaincu, les négociations de paix se font donc avec les pays vainqueurs. Selon le principe de l'auto-détermination des peuples, on aurait pu penser à un rattachement de l'Autriche à l'Allemagne, or, le traité de Saint-Germain-en-Laye (en 1919) l'interdit formellement pour ne pas renforcer l'Allemagne. De plus, l'Autriche-Hongrie représentait pour Georges Clemenceau le cléricalisme, il n'était donc pas question de le favoriser. Ce traité redéfinit les

frontières de l'Autriche. Elle cède le Tyrol du Sud, le Sud de la Styrie et une partie du « Burgenland » .

Durant l'hiver 1919-1920, l'Autriche connaît une période de difficultés économiques, notamment d'inflation, qui entraînent grèves et manifestations. Le gouvernement cherche à emprunter de l'argent à d'autres États. Cette politique est prise en charge par le chancelier Ignaz Seipel, très actif diplomatiquement.

Il signe le protocole de Genève le 4 octobre 1922 ; un accord avec la France, le Royaume-Uni, l'Italie et la Tchécoslovaquie permettant le sauvetage économique de l'Autriche par la Société des Nations qui garantit des prêts à l'Autriche en échange desquels cette dernière promet de garder son indépendance, même si peu y croient vraiment. Un vide politique pour raisons économiques serait dangereux pour l'équilibre de l'Europe centrale.

Les finances sont assainies : le nombre de fonctionnaires baisse, l'État dépense moins. Malgré la montée du chômage, la politique économique de Seipel est approuvée et conduit à un succès électoral de son parti en 1923.

Une nouvelle monnaie est mise en place en janvier 1925 : le Schilling autrichien.

Seipel est victime d'un attentat et démissionne en 1924. Il reprend ses fonctions en 1926. Cet attentat est une illustration de la violence de plus en plus vive dans la vie politique, surtout depuis la fin de la coalition en 1920. Les 2 principaux Partis s'affrontent de plus en plus, et sont soutenus par des organisations para-militaires :

Les « Heimwehren » pour le CS (Chrétiens-Sociaux) et le DNV. Petits groupes d'auto-défense, ils apparaissent à la fin de la Première Guerre mondiale. Ils n'ont pas de but politique au départ, mais se rapprochent vite du CS et du DNV. Ils se radicalisent et rédigent leur propre programme politique en 1930, le Programme de Korneubourg, dans lequel ils rejettent la démocratie et le système parlementaire et se prononcent pour le « Führerprinzip » et un État corporatiste.

Le « Republikanischer Schutzbund » pour le SDAP. Centralisé et organisé militairement, il compte quelque 80,000 membres.

De nombreux anciens soldats retrouvent une place dans ces organisations, notamment ceux frappés par la montée du chômage.

Lors des élections d'avril 1927, le CS n'a plus qu'un siège de plus que le SDAP à l'assemblée. La vie politique se radicalise encore. Le SDAP avait inscrit dans son programme de 1926 (« Programme de Linz ») la dictature du prolétariat, qui fut interprété par le CS comme un défi.

En janvier 1927, à Schattendorf, ont lieu des combats de rue entre les « Heimwehren » et le « republikanische Schutzbund » qui font 2 morts du côté des « Heimwehren » . Le procès se tient en juillet, et les prévenus sont acquittés le 15 juillet 1927. Des manifestations spontanées en résultent et le Palais de Justice, symbole de l'État injuste, est incendié (« Révolte de Juillet ») . Johann Schober, le chef de la police, fait tirer sur les manifestants,

provoquant 90 morts dont 4 policiers. Cette répression policière signe la séparation définitive du CS et du SDAP. La population s'éloigne du gouvernement. Les manifestants sont condamnés et le chancelier Ignaz Seipel (prêtre, par ailleurs) refuse de les amnistier. Quelque 30,000 Autrichiens se retirent de l'Église catholique.

Pour sortir de cette crise, on décide de renforcer le pouvoir exécutif. Une modification de la Constitution est décidée en 1929 : le président est désormais élu directement par le peuple et ses pouvoirs sont élargis. C'est l'expression des tendances autoritaires et anti-parlementaires européennes. À cause de problèmes internes aux Partis politiques, le prochain président n'est pas élu directement par le peuple, mais reçoit tout de même plus de pouvoir.

La crise économique mondiale n'épargne pas l'Autriche. Le mécontentement croît et le gouvernement est tenu pour responsable. Ainsi, aux élections de 1930, le SDAP devient le 1er Parti. De plus, une nouvelle force politique fait son entrée : les « Heimwehren » se sont en effet constitués en Parti. Ils sont plus nationalistes et tiennent moins aux principes démocratiques que le CS et prennent des voix à ce dernier. Malgré cela, la coalition CS/DNV continue de fonctionner.

Le résultat des élections de 1930 a choqué le CS qui réfléchit à un moyen d'éviter les prochaines élections, pensant que le résultat serait bien pire.

2 autres crises viennent renforcer la crise économique :

La France, l'Italie et la Tchécoslovaquie interdisent une union douanière entre l'Autriche et l'Allemagne, car elles y voient la préparation d'un rattachement. Cette union douanière aurait permis à l'Autriche de sortir de la crise économique, et les Partis la souhaitaient car ils souhaitaient toujours le rattachement pur et simple de l'Autriche à son voisin (même le CS qui, en 1919, n'y était pas favorable pour des raisons religieuses et parce qu'il tenait à la monarchie) .

Le DNV se retire de la coalition en 1932 car ne souhaite pas être tenu pour responsable de la situation. Elle voit, par ailleurs progressivement, son électorat fuir vers les « Heimwehren » et le Parti nazi, qui connaît ses 1ers succès aux élections régionales.

En septembre 1931, Walter Pfrimer, chef des « Heimwehren » tente un coup d'État qui échoue rapidement.

À droite, le Parti nazi, et à gauche, le SDAP, deviennent de plus en plus forts. Le CS décide d'empêcher les prochaines élections. Le régime présidentiel de Paul von Hindenburg, en Allemagne, montre qu'il est possible de gouverner un pays sans parlement.

Le 4 mars 1933, le parlement s'auto-dissout : le président du parlement, qui n'a pas le droit de prendre part aux votes, démissionne pour pouvoir apporter sa voix à son camp ; le 1er vice-président fait de même, ainsi que le 2e. Pour le chancelier Engelbert Dollfuß, le parlement a montré qu'il n'était pas capable de fonctionner et déclare, le 7 mars, qu'il gouvernera sans lui. Le 15, une session du parlement est organisée par quelques députés, mais empêchée

par le gouvernement.

Plusieurs mesures annoncent un changement idéologique, le passage d'un État démocratique à un État autoritaire : le « republikanische Schutzbund » est dissous et les « Heimwehren » s'organisent en milices. Le SDAP réagit en créant un mouvement à l'intérieur du Parti, les Socialistes révolutionnaires. Ils prônent la résistance armée en cas de dissolution des Partis, d'interdiction des syndicats, d'attaques contre Vienne la rouge (dirigée par le SDAP) et de constitution fasciste.

Des difficultés apparaissent entre l'Autriche et l'Allemagne, même s'ils sont des États autoritaires et idéologiquement proches. Pour Adolf Hitler, Dollfuß ne va pas assez loin, n'est pas assez radical. Il souhaite prendre le pouvoir en Autriche.

Des attentats sont perpétrés en Autriche par les Nazis, et le Parti est interdit en juin 1933. Hitler menace d'annexion, et l'Autriche cherche du soutien chez ses voisins hongrois et italiens. En août 1933, Benito Mussolini exige une fascisation plus importante de l'Autriche, en échange de son soutien. Le gouvernement autrichien crée alors un Parti unique fasciste : le Front patriotique.

L'austro-fascisme est un fascisme dont le catholicisme est une composante essentielle. Sur les armes de l'Autriche est ajoutée une auréole. Cette référence à la religion différencie la dictature autrichienne des autres formes de dictatures européennes qui voient la religion comme concurrente. L'État est fasciste mais pas autoritaire, corporatiste mais sans lois raciales. Il y a un Parti unique, mais pas de contrôle total de la vie politique. Ce n'est pas un nouveau Parti qui arrive au pouvoir, mais un ancien qui s'est transformé.

L'état corporatiste autrichien est hiérarchisé et a pour modèle le Moyen-âge avec une composante catholique. Le programme est établi en septembre 1933 (mois du 250e anniversaire de la libération de Vienne des Turcs) . Il est présenté comme une libération nationale des ennemis de l'intérieur :

« Nous voulons un État autrichien chrétien et allemand sur une base corporatiste et avec un dirigeant autoritaire. »

Les ennemis sont le marxisme, le capitalisme, le Parti nazi et la domination des Partis sur l'État.

Dollfuß reste chancelier, créant donc une continuité entre la démocratie et le fascisme. Il utilise les moyens constitutionnels pour créer ce nouveau régime, mais n'arrive pas au pouvoir à la suite d'élections, puisqu'il y est déjà. Il en profite pour empêcher de nouvelles élections. L'austro-fascisme n'est pas une nouvelle idéologie mais la transformation d'un ancien Parti démocratique.

Une nouvelle constitution est rédigée : la « constitution de Mai » entre en vigueur le 1er mai 1934. La date a été choisie pour essayer de rallier les travailleurs en leur montrant que le nouveau régime ne les oublie pas. Le préambule déclare :

« Au nom de Dieu tout puissant, duquel tous les droits émanent, le peuple autrichien adopte cette constitution pour son État fédéral, allemand et chrétien. »

Les anciennes valeurs du fédéralisme et du catholicisme sont ré-affirmées. L'accentuation du caractère allemand de l'Autriche est, elle, nouvelle.

En février 1934 éclate une guerre civile. Le gouvernement ordonne des perquisitions pour trouver des armes chez les anciens membres du « republikanischer Schutzbund ». Ceux-ci se défendent, provoquant des combats de rues avec la police et l'armée, ainsi que les « Heimwehren ». On dénombre environ 1,500 morts et blessés. Certains représentants du SDAP sont exécutés et le Parti est interdit. Les autres fuient à l'étranger. Le régime en place en sort renforcé car son principal opposant est éliminé.

En juillet 1934, les Nazis autrichiens tentent un coup d'État. Il échoue et fait environ 270 morts. 13 personnes sont exécutées et 4 se suicident avant. Le chancelier Dollfuß est assassiné, Kurt von Schuschnigg lui succède et reste à la chancellerie jusqu'en mars 1938. Pendant ce coup d'État, l'Allemagne reste neutre car elle n'est pas encore assez forte militairement pour intervenir. Mussolini envoie des soldats à la frontière autrichienne pour protéger l'indépendance de l'Autriche si elle venait à être menacée.

La population allemande souhaite de plus en plus le rattachement de l'Autriche à l'Allemagne, parce qu'elle est dans le programme du Parti nazi et parce qu'elle serait un moyen de s'opposer au traité de Versailles. Mais la population autrichienne y est de moins en moins favorable. La situation économique s'améliore, et les élites ne souhaitent pas perdre leurs positions.

Le contexte international évolue en 1935 en faveur des Nazis. L'Allemagne est re-militarisée, un référendum est organisé en Sarre lors duquel la population locale se prononce pour l'intégration à l'Allemagne. Ce référendum est reconnu internationalement et l'Allemagne peut en souhaiter un similaire en Autriche.

L'Italie se lance dans une politique de colonisation en Afrique et s'intéresse donc moins à l'Autriche, laissant plus de marge de manœuvre à l'Allemagne pour lui permettre d'étendre son influence.

En juillet 1936 est signé « l'accord de Juillet » entre l'Allemagne et l'Autriche : l'Autriche se définit comme État allemand, renonce à sa politique étrangère et amnistie les Nazis autrichiens condamnés.

Le Parti unique est de plus en plus contrôlé par les Nazis qui y adhèrent pour s'en emparer. Le rattachement (« Anschluss ») se prépare. De nombreux Nazis occupent déjà de hautes-fonctions dans l'État autrichien.

Bulletin de vote du 10 avril 1938, il est écrit :

« Es-tu d'accord avec la réunification de l'Autriche avec l'Empire germanique qui fut décrétée le 13 mars 1938, et votes-tu pour le Parti de notre chef Adolf Hitler ? »

Le grand cercle est marqué Oui ; le plus petit, Non.

En février 1938, Hitler et Schuschnigg se rencontrent et Hitler exige qu'Arthur Seyß-Inquart (Nazi) soit nommé ministre de l'intérieur et que l'Autriche unifie son système économique avec celui d'Allemagne. Un ultimatum est lancé pour le 15 mars.

Schuschnigg s'entretient avec les différents chefs de Partis. Otto von Habsburg, chef du Parti monarchiste, propose une réconciliation avec les Partis de gauche, qui sont aussi d'accord. Schuschnigg refuse.

Il organise alors un référendum contre Hitler, annoncé le 9 mars et organisé pour le 13. Il lance la devise « rot-weiß-rot bis in dem Tod » (rouge-blanc-rouge jusqu'à la mort) . La question demande si le peuple veut « une Autriche libre et allemande, indépendante et sociale, chrétienne et unie. »

Hitler exige la démission de Schuschnigg, qui obéit sous la pression. Le 12 mars, les troupes allemandes entrent en Autriche sous les cris de joie de la foule. Ceux qui étaient contre ne souhaitant évidemment pas se manifester. La population voyait dans l' « Anschluß » un moyen d'améliorer la situation économique du pays.

Lors du référendum du 10 avril 1938 sur l' « Anschluß » , 99,73 % de la population se prononce pour, selon les résultats officiels. On parle alors de « réunification » .

Ce rattachement s'est fait sans violence, car sans résistance de l'armée autrichienne.

Le président Wilhelm Miklas n'a pas signé la loi sur l' « Anschluß » .

L'enthousiasme de la population s'est traduit en une foule importante qui a acclamé le discours d'Hitler sur la place des Héros, à Vienne, le 15 mars 1938.

La communauté internationale ne réagit pas. Seul le Mexique proteste officiellement, en mettant un veto à la Société des Nations.

L'histoire de l'Autriche se confond avec celle de l'Allemagne de 1938 à 1945, dans le cadre d'une nouvelle entité politique le Grand « Reich » . Intégrée dès lors au « Reich » depuis l' « Anschluß » , ses anciennes institutions sont dissoutes le 17 mars 1938. Le 1er convoi vers Dachau part dès le 1er avril et, en mai, est construit le camp de concentration de Mauthausen.

L'Allemagne profite des ressources naturelles de l'Autriche, elle s'empare de la banque nationale et des industries. Une guerre se prépare et elle ne sera un succès que si l'économie fonctionne bien et permet un bon armement. L'Autriche produit beaucoup d'énergie grâce à son eau et son pétrole en Basse-Autriche. Elle possède aussi des industries lourdes à Linz. Le chômage baisse, mais de nombreux Autrichiens ont déjà quitté leur pays.

L'administration est occupée par les Allemands, mais les Autrichiens occupent aussi des postes importants et ne sont pas que victimes. Le 30 mai 1938, l'Autriche est divisée en 7 « Gaue », appelés « Ostmark » en 1939 ; puis « Gaue » des Alpes et du Danube », en 1942.

La persécution des Juifs ne rencontre pas de vive opposition en Autriche, l'antisémitisme étant une longue tradition, surtout à Vienne. Ils subissent le même sort que les Juifs allemands. Environ 130,000 fuient, la plupart au Royaume-Uni. 70,000 meurent en camps de concentration.

Si la population autrichienne ne représente que 8 % de la population de la Grande Allemagne, les Autrichiens constituent 14 % des membres de la SS et 40 % du personnel lié à la mise en œuvre de l'assassinat des malades mentaux et de la Shoah. Parmi les Autrichiens ayant occupé de haut-postes au sein du 3e « Reich », on peut citer Franz Böhme, Lothar Rendulic, Julius Ringel et Alexander Löhr, généraux dans la « Wehrmacht » et la « Luftwaffe », Adolf Eichmann, l'un des principaux organisateurs de la Shoah, Odilo Globocnik, lui aussi impliqué dans la Shoah, Amon Göth, commandant du camp de concentration de Plaszow, Franz Stangl, commandant des camps d'extermination de Sobibor et Treblinka, Ernst Kaltenbrunner, successeur de Reinhard Heydrich à la tête du RSHA, ou Otto Skorzeny, qui organisa notamment l'évasion de Benito Mussolini du Gran Sasso. Quant à Arthur Seyss-Inquart, après avoir été l'adjoint de Hans Frank en Pologne, il fut commissaire du « Reich » aux Pays-Bas. Enfin, Adolf Hitler lui-même était natif de Basse-Autriche et y avait été élevé.

Ne s'en posant pas moins après la guerre en « 1re victime du Nazisme », l'Autriche refusera durablement toute responsabilité et toute indemnisation des victimes juives.

L'Autriche est plus longtemps épargnée par les combats que l'Allemagne. Elle ne devient champ de bataille qu'à partir d'avril 1945.

245,000 soldats autrichiens meurent ou sont portés disparus. 20,000 civils meurent sous les bombardements. 1,5 million d'Autrichiens ont pris part à la guerre.

La résistance (« Österreichische Freiheitsfront ») est présente mais n'obtient que peu de succès. Elle est souvent intellectuelle, elle diffuse des tracts contre la propagande par exemple. Elle ne s'arme qu'à la fin de la guerre et libère même la ville d'Innsbruck avant l'arrivée des troupes alliées.

La prison ou les camps de concentration ont eu pour effet de rapprocher les différents Partis autrichiens pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est ainsi que les Sociaux-Démocrates et les Chrétiens-Sociaux commencent à travailler ensemble dès la fin de la guerre.

En avril 1945, l'ancien chancelier social-démocrate Karl Renner est déjà en contact avec les autorités soviétiques, qui le soutiennent dans la formation d'un gouvernement provisoire. Il pouvait permettre à l'Union soviétique d'étendre son influence en Autriche. Renner accepte ce soutien, mais il n'est reconnu que par la seule URSS. Le 27 avril, un



gouvernement est formé. Il est composé de 3 Partis : le Parti Social-Démocrate (SPÖ) , le Parti communiste (KPÖ) et le Parti populaire autrichien (ÖVP, anciens Chrétiens-Sociaux) .

Le 28 avril est signée la Déclaration d'Indépendance. La nouvelle République devait être fondée dans l'esprit de la Constitution de 1920 mais, sous la pression des Alliés, c'est sur la Constitution de 1929 (donnant plus de pouvoir au président) que la IIe République s'appuiera, car elle est la dernière à avoir été en vigueur en Autriche.

Les pays occidentaux furent méfiants vis-à-vis de l'Autriche, car celle-ci faisait partie intégrante du « Reich » et elle est maintenant soutenue par l'URSS. Ils reconnaissent finalement le gouvernement autrichien, notamment après que les conservateurs eurent perdu le pouvoir au Royaume-Uni.

L'Autriche est divisée en 4 zones, comme l'Allemagne et Vienne en 4 secteurs, comme Berlin. Cependant, l'Autriche étant considérée comme la Ire victime de la guerre, les Alliés lui laissent un gouvernement.

Les Ires élections ont lieu le 25 novembre 1945. Il y a 3,5 millions d'électeurs et 64 % sont des femmes. L'ÖVP (anciens Chrétiens-Sociaux) obtiennent 49,8 % des voix, le SPÖ 44,8 % et le parti communiste 5,4 % (la propagande nazie anti-communiste avait laissé des traces, et l'Armée rouge avait une mauvaise image dans la population, notamment à cause des violences qu'elle a causé à Vienne) . Leopold Figl devient chancelier, Schärff vice-chancelier. Bien que le ÖVP eut la majorité absolue en sièges, une coalition est formée par ces 3 Partis (le Parti communiste ne disposant cependant que d'un ministère) car c'était encore le temps de la reconstruction du pays.

De nombreux anciens résistants ou opposants au Nazisme se retrouvent au pouvoir, mais leur pouvoir reste limité à cause du conseil de contrôle allié : comme en Allemagne, les Alliés gardent un œil sur la politique autrichienne. Ce conseil est modifié dès le 28 juin 1946 : les Alliés n'ont plus qu'un droit de veto en ce qui concerne les changements constitutionnels. De plus, les désaccords entre Américains et Soviétiques laissent plus de marge de manœuvre au gouvernement autrichien, tout en étant un obstacle à une décision quant au futur de l'Autriche. Il n'y a pas de traité de paix, l'Autriche reste occupée jusqu'en 1955, l'Est et l'Ouest ayant peur qu'une Autriche définitivement libre se rapproche du camp adverse.

Les anciens problèmes frontaliers ne sont pas réglés par la Seconde Guerre mondiale. Si la Déclaration de Moscou règle enfin ceux avec l'Allemagne, l'Italie et la Tchécoslovaquie posent encore problème. Il existe une minorité germanophone au Tyrol du Sud (italien depuis 1918) . Le 5 septembre 1946 est signé l'accord Gruber - DeGasperi qui prévoit que cette région soit évoquée dans le traité de paix. L'Europe occidentale cherche à favoriser l'Italie et surtout à éviter une situation qui mènerait à la création d'un Parti révolutionnaire qui s'opposerait à toute concession quant à cette région (en 1948, 35 % des Italiens votaient pour le Parti communiste ...) . Les relations italo-autrichiennes resteront mauvaises jusqu'en 1969. L'Italie empêchera même l'entrée de l'Autriche dans l'Union européenne. En Carinthie du Sud (Autriche) , c'est la minorité yougoslave qui pose problème. Cette région aurait dû être rattachée à la Yougoslavie car elle fait partie des vainqueurs de la guerre, mais comme ses relations avec l'URSS sont exécrables, la Carinthie du Sud reste autrichienne.

La dénazification de l'Autriche se fait dans chaque zone d'occupation différemment. Elle est prise en charge par les autorités autrichiennes à partir de 1946. 134,000 personnes passent devant la Justice, 17 % d'entre eux sont condamnés dont 34 à mort. 100,000 personnes perdent leur place dans le service public. Mais cette dénazification se termine vite car, en temps de reconstruction, chacun est utile, et peu importe quel est son passé politique. En 1948, 480,000 personnes reconnues coupables de faits mineurs sont amnistiées. Elles ont à nouveau le droit de vote. Un nouveau Parti se crée en 1949, visant à démocratiser les anciens Nazis : le VdU (Union des Indépendants, centre, devient FPÖ en 1955) . Il est soutenu par le SPÖ car il peut faire perdre des voix à l'ÖVP.

Aux élections de 1949, l'ÖVP recueille 44 % des voix, le SPÖ 38,7 %, le VdU 11,7 et le KPÖ 05,1. La grande coalition fonctionne toujours (jusqu'en 1966) mais sans les communistes qui ont quitté le gouvernement en 1947 lorsque l'Autriche a accepté le plan Marshall. Ils espèrent continuer à avoir une influence dans la rue. Ils auront une certaine importance lors de la crise économique de 1949-1950 consécutive à la guerre de Corée, qui a entraîné une hausse des prix, un appauvrissement de la population et une détérioration de la situation sociale, mais les grandes grèves de 1950 seront un échec, et le KPÖ restera marginal.

Les années 1949-1950 marquent la fin de l'après-guerre. Un nouveau Parti de droite est créé, un ancien Parti de gauche perd de son importance, de nouvelles institutions sont mises en place, les anciens Nazis sont libérés. Le chancelier Karl Renner meurt en 1950, une nouvelle génération d'hommes politiques entre en scène, dont le président Theodor Körner (SPÖ) , élu pour 6 ans. Un nouveau gouvernement est formé en 1953 après de nouvelles élections. Julius Raab remplace Figl à la chancellerie.

Une question reste cependant en suspens : l'occupation. Le 15 mai 1955 est signé le Traité d'État entre les 4 puissances alliées et l'Autriche. C'est un traité de paix dans lequel l'Autriche proclame sa « neutralité permanente » , suivant le modèle suisse. En échange, les Alliés quittent l'Autriche. Les troupes étrangères se retirent le 25 octobre et, le lendemain, le parlement adopte officiellement ce traité, faisant du 26 octobre la fête nationale autrichienne. De plus, en décembre de cette même année, l'Autriche entre à l'ONU.

La situation économique s'améliore grâce au plan Marshall qui accélère la reconstruction. La prospérité s'installe, donnant confiance aux Autrichiens en la République. Les 2 Partis gouvernants seront reconduits au gouvernement jusqu'en 1966. Aucun remous intérieur ne vient troubler la paisible Autriche. Seule la crise de Hongrie, en 1956, révolte réprimée par l'Armée Rouge, provoque l'arrivée massive de 150,000 réfugiés en Autriche.

## La Haute-Autriche

Le « Land » de Haute-Autriche (« Oberösterreich ») est l'un des 9 États fédérés de l'Autriche. Sa capitale est la ville de Linz. La Haute-Autriche possède des frontières communes avec l'Allemagne et la République tchèque ; elle a aussi des frontières internes avec la Basse-Autriche, la Styrie et Salzbourg. Avec une superficie de 12,127 kilomètres carrés, la Haute-Autriche est le 3e État autrichien en superficie après la Basse-Autriche et la Styrie et le 3e plus peuplé après Vienne et la Basse-Autriche.

À l'origine cette région fait partie du duché de Bavière, avant d'être rattachée au XIIe siècle au duché d'Autriche. À partir de 1490, la Haute-Autriche prend une certaine indépendance en tant que « principauté d'Autriche-sur-Enns ». En 1780, son territoire est agrandi par l'incorporation de la région d'Innviertel, cédée par la Bavière. Pendant les campagnes de Napoléon, la Haute-Autriche est occupée plusieurs fois. En 1918, cet État fédéral de la République d'Autriche prend le nom officiel de Haute-Autriche. Après l'« Anschluß », le 13 mars 1938, il est renommé « Gau d'Oberdonau » avant d'être re-créé en 1945 comme « Land » autrichien de la Haute-Autriche.

La Haute-Autriche comprend traditionnellement 4 régions : le « Hausruckviertel » (région de Hausruck) ; l'« Innviertel » (région de l'Inn) ; le « Mühlviertel » (région de Mühl) ; et le « Traunviertel » (région de Traun) . Ce dernier est, de plus, sub-divisé en « Salzkammergut » et la sous-région « Pyhrn-Eisenwurzen » .

Le territoire entre les villes de Linz, Eferding, Wels, Steyr et Enns est aujourd'hui aussi appelé « Zentralraum » (territoire central) .

Administrativement, la Haute-Autriche est divisée en 15 Districts et 3 villes à statut.

Villes à statut : Linz, Steyr, Wels.

Districts :

Braunau am Inn

Eferding

Freistadt

Gmunden

Grieskirchen

Kirchdorf an der Krems

Linz-Land

Perg

Ried im Innkreis

Rohrbach

Schärding

Steyr-Land

Urfahr-Umgebung

Vöcklabruck

Wels-Land

La région possède de nombreuses attractions naturelles, touristiques ou sportives.

De nombreuses villes aux centres historiques bien conservés : Linz, Wels, Steyr, Enns, Freistadt, Schärding, Braunau am Inn, Eferding, Vöcklabruck, Gmunden et Bad Ischl entre autres.

Le « Salzkammergut », réputé pour ses montagnes et ses lacs.

Hallstatt est classé patrimoine mondial de l'UNESCO.

De nombreux bâtiments religieux dont les abbayes de Saint-Florian, Lambach, Kremsmünster ou Wilhering.

Des événements culturels : « Ars Festival » et « Bruckner Fest » à Linz, marchés de Noël un peu partout, etc.

...

Upper-Austria (« Oberösterreich », or « Obaöstarreich » in Austro-Bavarian) is one of the 9 States or « Bundesländer » of Austria. Its capital is Linz. Upper-Austria borders on Germany and the Czech Republic, as well as on the other Austrian States of Lower-Austria, Styria, and Salzburg. With an area of 11,982 square kilometers, Upper-Austria is the 4th largest Austrian State by land area, and the 3rd largest by population.

For a long period of the Middle-Ages, much of Upper-Austria belonged to the Duchy of Styria. In the mid- 13th Century, it became known as the Principality above the Enns River, this name being 1st recorded in 1264. (At the time, the term « Upper-Austria » also included Tyrol and various scattered Habsburg possessions in South Germany.)

In 1490, the area was given a measure of independence within the Holy-Roman Empire, with the status of a principality. By 1550, there was a Protestant majority. In 1564, Upper-Austria, together with Lower-Austria and the Bohemian territories, fell under Holy-Roman Emperor Maximilian II.

At the start of the 17th Century, the Counter-Reformation was instituted under Emperor Rudolf II and his successor Matthias. After a military campaign, the area was under the control of Bavaria for some years, in the early 17th

Century.

The « Innviertel » was ceded from the Duchy of Bavaria to Upper-Austria in the Treaty of Teschen, in 1779. During the Napoleonic Wars, Upper-Austria was occupied by the French army on more than one occasion.

In 1918, after the collapse of Austria-Hungary, the name « Oberösterreich » was used to describe the province of the new Austria. After Austria was annexed by Adolf Hitler, the Nazi dictator who had been born in the Upper-Austrian town of Braunau am Inn and raised in Upper-Austria, Upper-Austria became « Reichsgau Oberdonau », although this also included the southern part of the Sudetenland, annexed from Czechoslovakia, and a small part of Styria. In 1945, Upper-Austria was partitioned between the American zone to the south and the Soviet zone to the north.

...

Die Geschichte Oberösterreichs deckt sich in vielen Epochen mit der österreichischen Geschichte. Dieser Artikel ist ein Überblick über die regionsspezifischen Eigenheiten der historischen Entwicklung bis zum heutigen Bundesland Oberösterreich.

Die Urgeschichte Österreichs reicht vom ersten Nachweis der Anwesenheit von Menschen auf österreichischem Boden bis zum Einsetzen der Schriftgeschichte durch die römische Okkupation. Dies umfasst etwa einen Zeitraum von vor 300.000 Jahren bis um Christi Geburt. Auch auf Grund der geographischen Besonderheiten war Österreich nicht zu allen Epochen gleichmäßig dicht besiedelt und einheitlich kulturell geprägt.

Während der Eiszeiten war der Alpenraum vergletschert und primär eisfreie Gebiete wurden vom Menschen begangen. Die ältesten Spuren von Menschen von vor 300.000 Jahren stammen aus der Repolusthöhle in der Steiermark. Etwa 70.000 Jahre alte Spuren des Neandertalers sind aus der Gudenushöhle (unter Burg Hartenstein) im nordwestlichen Niederösterreich bekannt. Über 50 % der bisherigen altsteinzeitlichen Funde stammen aus den zumeist jungpaläolithischen Freilandstationen Niederösterreichs.

Neben den zahlreichen Spuren der jungpaläolithischen Steingeräteherstellung (und andere Silex, Bergkristall) sind in Grub bei Stillfried und Stratzing (Niederösterreich) auch seltene Nachweise von zeltartigen Behausungen gelungen. Besonderheiten sind Kunstwerke aus dieser Zeit. Die 1988 entdeckte Statuette aus der Aurignacien-Station von Stratzing/Krems-Rehberg (Tanzende Fanny) ist eine 7,2 centimeter große Reliefplastik aus grünlichem Amphibolit-Schiefer. Sie ist rund 32.000 Jahre alt und fügt sich nicht in das gängige Bild fettleibiger Frauen dieser Epoche ein, wie die aus Kalkstein gefertigte und ehemals rot bemalte Venus von Willendorf (circa 27.000 Jahre alt, 11 centimeter hoch) .

Menschliche Skelettreste aus der Altsteinzeit sind sehr selten. Sie sind in Österreich erst für das Jungpaläolithikum, der Zeit des « Jetztmenschen » Homo sapiens nachgewiesen. Im 19. Jahrhundert wurde in Spitz/Mießlingtal und am Krems/Hundsteig Menschenknochen gefunden, die aber aus Aberglaube und Unkenntnis zerstört wurden. Weitere spärliche Relikte stammen aus Willendorf, Aggsbach und Schletz. Im Herbst 2005 wurde bei Ausgrabung der Gravettien-Station Krems-Wachtberg eine 27.000 Jahre alte Säuglings-Doppelbestattung entdeckt. Die Kleinkinder waren mit Röteln unter

einem Mammutschulterblatt gemeinsam und in gleicher Haltung bestattet worden. Eine Kette mit tropfenförmigen Elfenbeinperlen gehörte zur Grabausstattung. Die älteste Epoche der menschlichen Geschichte endet in Österreich vor rund 10.000 Jahren.

Fundplätze des Mesolithikums sind bisher wenig bekannt. Im Bodensee-Rheintal wurden mesolithisch genutzte Abris untersucht. Aufsammlungen zeigen, daß auch mit hochgelegenen Fundstellen in Nordtirol (Loaser Sattel, Schwaz), Tuxer Joch (Hintertux) zu rechnen ist. Zu den frühmesolithischen Fundstellen gehören auch andere Salzburg-Maxglan, Kamegg, Limberg und Bisamberg (Niederösterreich). In Elsbethen bei Salzburg wurde bei der Untersuchung eines Abris eine Kinderbestattung aus dem Spätmesolithikum entdeckt. Ebenfalls an die Schwelle zur frühen Jungsteinzeit sind die Fundstellen von Rheinbalme bei Koblach (Vorarlberg), Neusiedl am See (Burgenland) und Mühlfeld (Niederösterreich) zu datieren.

Während der Jungsteinzeit werden nach und nach alle Regionen Österreichs, in denen Landwirtschaft möglich ist, besiedelt. Die Linearbandkeramik ist in Niederösterreich (Brunn am Gebirge) und Burgenland (siehe auch Geschichte des Burgenlandes) ab dem 6. Jahrtausend vor Christus nachgewiesen. In den inneralpinen Gebieten stehen solche Nachweise noch aus. Im Graben, der die Siedlung von Schletz (Niederösterreich) umgab, fanden sich zahlreiche Tote. Das Altersspektrum der Toten, deren Verletzungen durch Schuhleistenkeile, die Tatsache, daß eine reguläre Bestattung der Leichen ausblieb (die Skelette wiesen Verbisspuren von Aasfressern auf) sowie das Auflösen der Siedlung (am Ende der Bandkeramik) weisen auf einen kriegerischen Überfall oder auf einen Opferkult hin. Im 5. Jahrtausend wird der Westen Österreichs von der Rössener Kultur neolithisiert. Weiter im Osten wird während der Bemaltkeramik/Lengyel-Kultur die Siedlungstätigkeit bis in die Becken- und Tallandschaften der Steiermark, Kärntens und Salzburgs ausgeweitet. Kärnten weist zudem oberitalische Einflüsse auf. Namensgebend für diesen mittleren Zeitabschnitt der Jungsteinzeit ist die Sitte, Keramiken mit dekorativen, geometrischen Mustern (zum Beispiel Hakenmäander) zu bemalen, in der älteren Phase gelb-schwarz-rot, in der jüngeren weiß-rot. Das breite Gefäßspektrum wird durch hohe Fußschüsseln, kleine würfelförmige Gefäße, Deckel und Griffe in Tier- und Menschengestalt besonders auffällig. Frauenfiguren aus gebranntem Ton (das Aufkommen ist gegenüber den altsteinzeitlichen Frauendarstellungen sehr häufig) werden mit breiten Hüften, waagrecht abstehenden Stummelarmen, zierlichen Brüsten und kleinen Köpfen dargestellt. Ritzungen und / oder Bemalungen deuten Bekleidung und Schmuck an. Neben unbefestigten Siedlungen sind auch mit bis zu dreifachen Grabensystemen befestigte Plätze (Kreisgrabenanlagen) in Niederösterreich (und andere Friebritz, Kamegg Wetzleinsdorf) mehrfach nachgewiesen. Der älteste Bergbau datiert in den mittleren Abschnitt der Jungsteinzeit. Auf der Antonshöhe in Mauer im 23. Wiener Gemeindebezirk, am Flohberg und am Roten Berg im 13. Wiener Gemeindebezirk wurde Radiolarit im Tagebau und Untertagebau gewonnen.

Kupferzeitliche Erzsucher dürften bei der Erschließung der inneralpinen Gebiete von Anfang an (Epi-Lengyel-Horizont) eine Rolle gespielt haben. Die ältesten Artefakte aus Kupfer dürften aus dem Karpatenbecken nach Österreich verhandelt worden sein. Kleine Perlen aus einem Kindergrab bei Bisamberg sowie der Depotfund von Stollhof (Niederösterreich) gehören zu den wenigen Metallfunden dieser Zeit. Der Osten und Südosten Österreichs wird vom Balkan und aus dem Karpatenbecken beeinflusst, der Westen profitiert von den Michelsberger Kultur und Pfyner Kultur. Während der Kupferzeit (3900 - 2300/2200 vor Christus) formen sich die inneralpine Mondseekultur mit ihren Pfahlbauten und Seeuferrandsiedlungen sowie die pannonisch-karpatenländische Badener Kultur (3300-2900 vor Christus) mit

Höhensiedlungen. Der Fund eines zu Lebzeiten des Mannes erfolgreich verlaufenen Schabtrepanation (Schädelöffnungen) stammt aus Zillingtal (Burgenland) und gehört der Badener Kultur an. Gusslöffel in Befunden der Mondseekultur sprechen für den Anteil der Pfahlbaukulturen an der Lagerstättenprospektion, Kupferverarbeitung und Transport über Wasserrouten sowie den Alpenhauptkamm. Die Klimaverschlechterung und der damit verbundene Anstieg des Wasserspiegels im Laufe der späten Kupferzeit dürfte zur Aufgabe der Seeuferrandsiedlungen geführt haben. Die von Nordosteuropa, Polen, Deutschland, Böhmen, Mähren bis Österreich verbreitete Kultur der Schnurkeramik (2900 - 2300/2200 vor Christus) steht mit der Glockenbecherkultur bereits an der Schwelle zur Frühbronzezeit. Die typischen glockenförmigen, zonal verzierten Gefäße dieser Zeit sowie steinernen oder knöchernen Armschutzplatten für Bogenschützen sind auch in Österreich (und andere Laa an der Thaya) mehrfach gefunden worden.

Die kulturelle Vielfalt der bronzezeitlichen Gruppen wird auch durch die geografischen Möglichkeiten von umliegenden kulturellen Einflüssen bestimmt. Die Kulturgruppen werden zumeist durch ihre Keramikprodukte (meist Taßenformen) definiert.

So ist Niederösterreich während der Frühbronzezeit zwischen 2300 und 1600 vor Christus in drei « Provinzen » aufgliedert. Zwischen Enns (Fluß) und Wienerwald liegt das Gebiet der Unterwölblinger Kulturgruppe, die in Oberösterreich vom Straubinger Bereich beeinflusst wird. Östlich des Wienerwaldes (Niederösterreich, Burgenland, Westungarn) ist die Wieselburger-Kultur verbreitet, deren Kulturträger leichteren, getriebenen Bronzeschmuck verwendeten. Nördlich der Donau liegt das Einflussgebiet der Aunjetitzer Kultur, die Menschen in diesem Gebiet bevorzugten gegossenen, schweren Schmuck. Entlang von Handelswegen und im Umfeld von Lagerstätten, fallen die Ausstattungen reicher aus. Unter den Siedlungen nehmen gut befestigte Wallanlagen (Abschnittsbefestigungen) wie in Böheimkirchen (Niederösterreich) eine Sonderstellung ein. Sie sind Beispiele für den gesellschaftlichen Wandel in Bauern, Handwerker, Händler, Krieger. Der alpine Kupferbergbau ist in der Grauwackenzone in Schwaz, auf der Kelchalm (Tirol) , am Mitterberg (Salzburg) und am Preinergebiet (Niederösterreich) nachgewiesen.

Die vorherrschende Bestattungssitte ist es die Toten in Seitenlage mit angehockten Beinen (Hockergrab, Schlafhaltung) beizusetzen. Auf größeren Gräberfeldern können Orientierungsregeln festgestellt werden. Die Toten wurden oft geschlechtsspezifisch auf die linke oder rechte Seite gelegt, wobei eine bestimmte Blickrichtung beibehalten wurde. Im Westen Österreichs wurden Frauen daher eher auf der rechten Seite mit dem Kopf nach Süden und Männer vermehrt auf der linken Seite mit dem Kopf nach Norden sowie beide Geschlechter mit Blick nach Osten bestattet. Im Osten laßen sich innerhalb der Gräberfelder einheitlichere (keine Geschlechtsunterschiede) Bestattungssitten feststellen, diese sind aber andere Besonderheiten der jeweiligen Kulturgruppe geprägt. Bekannt sind aus dieser Zeit vor allem die Schmuckensembles aus Bronze-, Knochen-, Muschel- und Schneckenschmuck der Frauengräber von Franzhausen in Niederösterreich. Auffällig darunter sind die noch erhaltenen Bronzebleche der einstigen Kopfbedeckungen.

Am Ende der frühen und an der Schwelle zur mittleren Bronzezeit (Hügelgräberbronzezeit, 1600-1300 vor Christus) sprechen erste Funde von Trensenteilen (Guntramsdorf, Niederösterreich) für die Nutzung von Pferden, möglicherweise auch im Zusammenhang mit zweirädrigen Streitwagen. Ostösterreich ist zu Beginn der Mittelbronzezeit nördlich der Donau mit der Věteřov-Kultur der Hügelgräberkultur Südmährens und Westslowakei verbunden. Südlich der Donau sind Einflüsse des Karpatenbeckens und der Lausitzer-Kultur spürbar.

Die Dolche der Frühbronzezeit werden durch teils prachtvoll verzierte Schwerter abgelöst, der Bronzeschmuck wird deutlich größer und wird als Hals-, Brust-, Arm- und Beinschmuck getragen. Metallgürtel und Diademe wie in die drei prächtigen Exemplare von Pitten (Niederösterreich) sind nicht die Regel. Große Bronzespiralen für Arme und Beine, Bronzebeschläge mit Mittelstachel sind dagegen häufig. Auch die Keramik der mittleren Bronzezeit wird verzierungsreicher. Verstorbene werden unter Grabhügeln bestattet. Anfänglich sind diese Bestattungen Körpergräber, später wird zur Brandbestattung (Feuerbestattung) übergegangen. Einzelfunde wie das thron-/trommelförmige Kultgerät von Haschendorf (Neckenmarkt, Burgenland) sind rätselhafte Zeugnisse des kultischen Lebens.

Die späte Bronzezeit (1300-750 vor Christus) wird auf Grund der vorherrschenden Bestattungssitte auch Urnenfelderzeit genannt. Der nordalpine Raum gehört zum Kerngebiet der Urnenfelderkultur. In Vorarlberg und südlich des Alpenhauptkammes, von Engadin, Südtirol bis Kärnten ist zusätzlich Keramik des Typs Laugen-Melaun gebräuchlich. Während der Urnenfelderzeit wurden die Toten in ihrer Tracht verbrannt und die Scheiterhaufenreste in Urnen beigesetzt. Anfangs noch unter größeren Grabhügeln wie die der Čaka-Kultur zugehörigen Hügelgräbergruppe von Siegendorf (Burgenland), werden diese später von Flachgräbern abgelöst. Im Inneralpinen Raum werden Steinkisten aus größeren Platten gebaut. Außerhalb dieses Gebietes sind Steinkisten wie der mit Ritzmustern versehene Fund von Mannersdorf am Leithagebirge (Niederösterreich) oder der Ritzverzierte Grabstein von Illmitz (Burgenland) selten. Pferdezaumzeuge weisen auf intensive Beziehungen zum Karpatenbecken.

Während der Urnenfelderzeit häufen sich Metalldepots, die sowohl Altwaren als auch gußfrische Produkte enthalten können. Am Pass Lueg (Salzburg) wurde in einem Depotfund ein Gußkuchen, Werkzeuge und ein Helm mit Kamm und Wangenklappen entdeckt, der Fund wird als Weihegabe nach erfolgreicher Passüberquerung interpretiert. Große, gut befestigte Wallanlagen wie in Stillfried oder die Schanze von Thunau am Kamp (Niederösterreich) sind Zentralorte, die auch während der Eisenzeit ihre Bedeutung beibehalten. Bereits zur Zeit der Urnenfelderkultur wurde in der Nordgruppe des für die nachfolgende Eisenzeit so bedeutenden Bergwerks von Hallstatt Salz abgebaut. Durch die Salzkonservierung haben sich organische Materialien wie Tragsäcke aus Rindshaut (Tragkraft 45 Kilogramm kleinstückiges Salz), zu Fackeln gebündelte Kienspanreste, Gewebestücke von Gewändern, Fellmützen, Essensreste (Ritschert) und auch Kot sowie benutztes und unbenutztes « WC-Papier » aus praktisch gebündelten Pestwurzblättern erhalten.

Die Eisenzeit (750 - um Christus Geboren) wird zweigeteilt. Die ältere Eisenzeit (Hallstattzeit) (750-450 vor Christus) wurde nach dem berühmten oberösterreichischen Gräberfeld und Salzbergbau von Hallstatt benannt. Die jüngere Eisenzeit (450 - um Christus Geboren) nach einem Fundort in der Schweiz Latène-Kultur.

Im mediterranen Raum breiteten sich während der Hallstattzeit Stadtkulturen aus, im Alpenraum entstanden gleichzeitig Eisen-, Blei- und Salzzentren. Die Hallstattkultur war über fast ganz Mitteleuropa verbreitet und wird in zwei Formenkreise unterschieden. Der West- und Osthallstattkreis wird durch die Flüsse Enns, Ybbs und Inn getrennt. Der Westhallstattkreis stand in Kontakt mit den griechischen Kolonien an der ligurischen Küste. In den Alpen werden Kontakte zu den Etruskern und den unter griechischem Einfluß stehenden Regionen in Italien gepflogen. Der Osten hatte enge Verbindungen zu den Steppenvölkern, die vom Karpatenbecken bis zu den südrussischen Steppengebieten beheimatet waren.



Der Salzabbau von Hallstatt wurde in der Ostgruppe aufgenommen. Auch hier fanden sich zahlreiche Spuren organischen Materials, die gute Schlüsse auf Abbautechnik, Verwaltung des Bergwerks und vor allem den Alltag der Bergleute zulassen. Kennzeichnende Funde sind flache, breite Kienspäne, Knieholzschäftungen, mit schlanken Stiel für bronzene Lappenpickel, Schaufeln mit ovalen Blatt, Fellbeutel, zipfel- oder baskenmützenartige Kopfbedeckungen sowie herzförmige Abbauspuren. Ein weiteres bedeutendes Gräberfeld befindet sich am Burgstallkogel bei Kleinklein nahe Leibnitz. Die Westgruppe wurde durch den modernen Bergbau am frühesten zerstört und ist am wenigsten erforscht.

Die Funde im Gräberfeld von Hallstatt spiegeln durch den Salzhandel entstanden Wohlstand und die weit reichende Handelsbeziehungen. Importierten Luxusgüter sind : Wein, Speisen, Bronzegerätschaften, Glas, Seidenstoffe und Brokate, Bernstein von Nord- und Ostsee und Elfenbein aus Afrika. Das Repräsentationsbedürfnis und damit verbundene prachtvolle Hofhaltung der reichen Oberschicht wird durch szenische Darstellungen auf Bronzeobjekten deutlich. Naturalistisch verzierte Bronzebecken wie die Situla von Kuffern (Niederösterreich) , die bereits den Übergang zur jüngeren Eisenzeit markiert, oder die Situla von Welzelach (Osttirol) gehörten einst zu mehrteiligen Weinservicen, die aus Transport- und Mischgefäßen, Sieben, Schöpfkellen oder -gefäßen und Trinkschalen bestanden. Die Darstellungen zeigen Wettkämpfe, bewaffnete Krieger, Prozessionen, Jagden, Gastmahle und vieles mehr. Gürtelbleche und -haken, Schwerter und Dolchscheiden sowie Fibeln konnten ebenso figürlich (manchmal mit erotischen Motiven) verziert sein. Bildliche, aber stilisiertere, Darstellungen von Alltagsszenen kommen auch auf Keramik vor.

Grabsausstattungen und Bildquellen zeigen, daß Männer Mützen oder breitkrepelige Hüte und knielange Obergewänder, die mit Gürtel gehalten wurden, trugen. Bronzenadeln hielten Umhänge auf der Brust zusammen. Reiche Männer des Westkreises trugen einen goldenen Halsreif. Die Bewaffnung waren Schwerter und später Dolche. Reiterkrieger mit Streitaxt und Lanze, Pfeil und Bogen kamen später noch dazu, sind typisch für den Osten. Die Ausstattung wurde durch Helme und Brustpanzer ergänzt. Lange mit Nadeln in den Haaren befestigte Schleier gehören zur Frauentracht. Die Frisuren wurden mit Lockenringen aus Bronze oder Gold gehalten. Die Kleider waren knöchellang und wurden durch Fibeln verschlossen. Reiche Frauen trugen wertvolle und recht schwere Arm- und Fußbreife, Fingerringe, Fibeln mit Klapperblechen, Halsketten mit zahlreichen kleinen Anhängern aus Gold und Bronze, Glas- sowie Bernsteinperlen sowie Gürtel aus Bronzeblech.

Flachgräber, Hügelgräber mit Holzkammern mit Brand- oder Körperbestattungen, haben gemeinsam, daß im Zuge der Beisetzung sämtliche Beigaben für die Trauergäste gut sichtbar arrangiert wurden. Typisch für den Westkreis ist die Wagenbestattung (Mitterkirchner Prunkwagen im Keltendorf Mitterkirchen) . In Frauengräbern des Ostkreises kommen häufig Feuerböcke (so genannt « Mondidole ») vor. Männergräber können Stierkopffgefäße enthalten.

Die Keramik dieser Zeit ist oft schwarz-rot mit geometrischen Mustern bemalt. Im Ostkreis ist die üppig mit gekerbten Tonleisten verzierte Ware der Kalenderbergkultur (benannt nach dem Fundort am Kalenderberg bei Mödling, Niederösterreich) verbreitet.

Zeugnisse des religiösen Lebens sind Kultwagen. Am bekanntesten ist der große bronzene Kultwagen von Strettweg (Steiermark) . Um eine große stehende weibliche Mittelfigur, die mit den Armen einen Kessel über dem Haupt trägt,

sind, in symmetrisch nach vorne und hinten gerichtet, jeweils zwei Figuren, die einen Hirsch am Geweih halten, dahinter je eine Frau mit Ohrringen und ein Mann mit Beil, flankiert von je zwei Reitern mit Helm, Schild und Speer, positioniert. In ähnlichen kultischen Zusammenhang sind vielleicht auch Funde kompletter Hirschskelette (zum Beispiel Stillfried, Niederösterreich) oder Spuren von Aufzäunungen an Gebißen von Hirschkühen in Siedlungsarealen zu stellen.

Die Latène-Kultur der jüngeren Eisenzeit (450 - um Christus Geboren) löste unter anfänglicher Fortführung hallstattischer Traditionen die Hallstattzeit ab. Die Salzmetropolen am Dürrnberg (Salzburg) und in Hallstatt geben dafür gutes Beispiel. In Tirol bilden sich mit der Fritzens-Sanzano-Kultur und im Bodensee-Rheintal mit der Schneller-Ware lokale Besonderheiten heraus. Die Latène-Kultur wird dreigeteilt : Ältere (450-250 vor Christus) , Mittlere (250-120 vor Christus) und Späte Latènezeit (120 - um Christus Geboren) .

Durch die antiken Hochkulturen des Mittelmeerraumes stehen die Kelten an der Schwelle zur Frühgeschichte. Ohne eigenständige Schriftgeschichte, wird doch in antiken Quellen immer wieder über sie berichtet. Daher kann jetzt erstmals ein Volk auf österreichischem Boden beim Namen genannt werden. Träger der Latène-Kultur waren die Kelten, von denen auch in Österreich zahlreiche Stammesnamen bekannt sind und regional zugeordnet werden können. Das erste politische Gebilde auf österreichischen Boden ist das Regnum Noricum. Um 170 vor Christus verhandelte, wie Titus Livius berichtet, eine römische Gesandtschaft mit dem Stammesbündnis zu dem nicht nur die Noricer, sondern weitere Stämme gehörten. Möglicherweise ging es um einen Freundschaftsvertrag, um weiteren Raubzügen vorzubeugen, oder um ein Handelsabkommen mit der um 181-182 vor Christus gegründeten Siedlung Aquileia zu sichern.

Bedeutende Neuerungen dieser Zeit sind auf der Töpferscheibe gedrehte Keramik und die Prägung von Münzen. Die eigenständige Münzproduktion wurde ausgelöst durch Zahlungen an keltische Söldner mit Prägungen von Philipp II. (Makedonien) und Alexander der Große sowie durch Handelskontakte zu Italien und Griechenland. Die keltischen Münzen lassen trotz der typisch keltischen Motive ihre ursprünglichen Vorlagen noch erkennen. Der Kulturkontakt zu Griechenland zeigt sich besonders interessant durch eine Reihe gleichartiger Bohrtrepanationen, die mit einem Kronentrepan griechischer Herkunft in Katzelsdorf und Guntramsdorf (Niederösterreich) durchgeführt wurden. Spärliche Nachweise von Schrift mit Beziehungen zum etruskischen Alphabet belegen den Kontakt mit Italien. Rätische Weiheinschriften vom Schneidjoch (Tirol) und venetische Weiheäpfelchen und Felsinschriften am Plöckenpass und Findening-Thörl zeugen von erfolgreichen Überquerungen und weisen vielleicht auf ein Heiligtum auf der Gurina bei Dellach (Kärnten) .

Reiche Rohstoffvorkommen und die blühende Eisenindustrie (siehe auch Geschichte des Burgenlandes) brachte im Kontakt mit dem Römern wirtschaftlichen Aufschwung. Das im Römischen Reich begehrte Ferrum Noricum (Norisches Eisen) reichte an die Qualität von Werkzeugstahl heran. Im Bezirk Oberpullendorf (Burgenland) wurden rund 20.000 Pingen als Spuren des Tagebaus auf Raseneisenerz gezählt. Von den Verhüttungsplätzen, wo in Rennöfen (Rennofen Typ Burgenland) das Eisen ausgeschmolzen wurde, sind zahllose Oberflächenfunde bekannt.

Befestigte Höhensiedlungen, die teils schon in der Bronzezeit bestanden, wurden bis zur Spätlatènezeit zu Zentren des kulturellen und rechtlichen Lebens ausgebaut. Ein solcher Zentralort wird auf Grund der Beschreibungen bei Julius Cæsar oft als Oppidum bezeichnet. Befestigte Höhensiedlungen mit Zentralortfunktion befanden sich und andere am

Magdalensberg (Kärnten) , am Braunsberg bei Hainburg unweit von Carnuntum, am Oberleiserberg am Umlaufberg von Altenburg (Niederösterreich) , am Leopoldsberg (Wien, siehe auch Geschichte Wiens) , am Gründberg und dem Freinberg in Linz (Oberösterreich) und dem Kulm bei Weiz (Steiermark) , schließlich ist die Höhsiedlung Burg in Schwarzenbach zu nennen. Schwarzenbach mit seinem guten Blick in die Oberpullendorfer Bucht dürfte die Eisenindustrie des Mittelburgenlands (siehe auch Geschichte des Burgenlandes) kontrolliert haben. Die Siedlung auf dem Magdalensberg in Kärnten hatte hingegen große Bedeutung als Handelszentrum zwischen dem rasch wachsenden Imperium Romanum und dem Königreich Noricum. Etliche dieser Oppida wurden nach der Eingliederung ins Römische Reich von den Römern übernommen und überbaut. So wurde das Zentrum der Brigantii zuerst zum römischen Brigantium und schließlich zum heutigen Bregenz (Vorarlberg) . Mit der römischen Übernahme der keltischen Gebiete endet die Urgeschichte in weiten Teilen Österreichs. Die Gebiete nördlich der Donau rücken in das Licht der germanischen Frühgeschichte.

...

In der Epoche des Mittelpaläolithikums lebte auch in Oberösterreich vor etwa 130.000 Jahren der Neandertaler, der bis spätestens vor 30.000 Jahren endgültig vom modernen Menschen, dem Homo sapiens, abgelöst wurde.

Die Gegend um die Donau war in der Urgeschichte Lebensraum von Jägern und Sammlern. Auf den Zeitraum von 65.000 bis 30.000 vor Christus konnten Schneid- und Schabwerkzeuge aus Stein datiert werden, die in der Ramesch-Bärenhöhle im Toten Gebirge gefunden wurden.

Im 6. Jahrtausend vor Christus wurden die Menschen in Oberösterreich sesshaft. Die Neolithische Revolution machte aus ihnen Ackerbauern und die Bandkeramische Kultur entwickelte sich. In vielen Gemeinden Oberösterreichs wurden jungsteinzeitliche und bronzezeitliche Beile und Speerspitzen aus der Urnenfelderzeit und der Hallstattzeit gefunden, im Salzkammergut bildet sich die Mondseekultur mit ihren heute zum UNESCO-Welterbe zählenden Pfahlbausiedlungen.

...

In der Bronze- und Urnenfelderzeit entwickelte sich in Mitteleuropa ein bedeutender Kulturkomplex, der in Oberösterreich mit zahlreichen Funden bezeugt ist. Eine der bedeutendsten Kulturen des Landes war die Mondseekultur der späten Jungsteinzeit zwischen 3600 und 3300 vor Christus mit ihren seefernen Pfahlbausiedlungen. Schon die Kelten ab 450 vor Christus und davor eine präkeltische, alteuropäische Kulturgruppe (früher fälschlich als Illyrer bezeichnet) bauten im Salzkammergut Salz, das « Weiße Gold » ab. Am Hallstätter Salzberg wurde schon um 1000 vor Christus mit dem Abbau begonnen. Die Siedlungen der Region waren von jeher durch den Reichtum an Salz geprägt. Eine ganze Epoche, die ältere Eisenzeit (800-400 vor Christus) - die Hallstattzeit ist nach dem Ort Hallstatt am Hallstätter See benannt.

...

In der La-Tène-Zeit und Antike seit 450 vor Christus lebten Kelten, unter anderem Alaunen und Sevaken im oberösterreichischen Voralpenraum und errichteten mit Noricum das erste und einzige keltische Staatsgebilde der Region.

15 vor Christus wurde das Königreich Noricum Teil des Römischen Reiches. Die keltischen Völker wurden schließlich nach dem Pannonischen Aufstand 6-9 nach Christus endgültig unterworfen. Die Region des heutigen Oberösterreich südlich der Donau wurde in die römische Provinz Noricum eingegliedert. Im ersten Jahrhundert nach Christus erfolgte die allmähliche Romanisierung der norischen Bevölkerung. Um 170 brachen die germanischen Stämme der Markomannen und Quaden in die Provinz Noricum ein. Um 240, zur Zeit des Kaisers Diokletian, gehörte der größte Teil des heutigen Oberösterreich wie das Ennstal zum Provinzteil Ufernorikum (Noricum ripense). Diokletian machte die Colonia Ovilava, das spätere Wels, im Rahmen seiner Reform des Provinzen-Systems zu einer Hauptstadt, die das Gebiet des Römischen Reiches nördlich der Alpen verwaltete.

Lauriacum, heute Lorch, wurde zur bedeutendsten römischen Stadt auf dem Gebiet des heutigen Oberösterreich. Im Römerlager Lauriacum waren bis zu 6.400 Soldaten stationiert. Die Zivilstadt erhielt bereits 212 durch Kaiser Caracalla das Stadtrecht. Damals lebten etwa 30.000 Menschen in Lauriacum. Hier wurde der heilige Florian, ein frühchristlicher Märtyrer Österreichs, am 4. Mai 304 in der Enns ertränkt. Um das Jahr 370 wurde auf den Resten eines Tempels eine frühchristliche Basilika erbaut, Lauriacum war bis 488 Bischofssitz. Unter der Basilika von Lorch konnte bei Grabungen die frühchristliche Kirche nachgewiesen werden. Weitere römische Siedlungsreste wurden unter anderem in Ad Mauros (Eferding) gefunden.

Während der Völkerwanderung durchzogen oder besetzten Westgoten, Hunnen, Ostgoten, Rugier und Langobarden nacheinander das Land. Um 451 fielen Ovilava und Lauriacum den Hunnen zum Opfer. Der heilige Severin sammelte die römische Bevölkerung Ufernorikums zeitweise in Lauriacum, um sie vor Übergriffen schützen zu können. Über das weitere Schicksal der römisch-norischen Bevölkerung ist wenig überliefert. Ein Teil hat das Land in Richtung Süden oder Westen verlassen, ein anderer Teil dürfte in einigen Siedlungen und in Seitentälern überlebt haben. Wahrscheinlich sind nur die Oberschicht und der Klerus dem Räumungsbefehl Odoakers für Noricum 488 nachgekommen. Insbesondere in den Gebieten von Lorch, Wels, dem Attergau und dem Inntal wurden Hinweise auf eine fortdauernde Besiedlung gefunden. Die kulturellen und wirtschaftlichen Zentren der Römer verfielen jedenfalls.

Nach dem Zusammenbruch des Römischen Reichs hatten ab dem 6. Jahrhundert das Volk der Awaren sowie die von den Awaren bedrängten Slawen, aus dem Osten oder Südosten kommend, die ehemaligen römischen Provinzen Pannonia und Noricum teilweise besiedelt. Etwa gleichzeitig bildete sich ab Mitte des 6. Jahrhunderts mit den Agilolfingern die erste bairische Stammesdynastie. Von ihrem Herrschaftssitz in Regensburg aus erweiterten diese ihr Hoheitsgebiet, verbunden mit einer Besiedlung durch die Bajuwaren, bis Mitte des 8. Jahrhunderts nach Osten bis zur Enns und nach Süden bis ins heutige Südtirol. Die bairische Siedlungsgrenze an der Enns dürfte sich im Laufe des 7. Jahrhunderts gebildet haben. Das Benediktinerstift Kremsmünster wurde im Jahre 777 durch den Agilolfinger Tassilo III. gegründet.

Der Frankenkönig Karl der Große schloß im Jahr 788 das bis dahin selbstständige Herzogtum Baiern seinem Reich an. Östlich davon errichtete er um 800 die sogenannte Awarenmark sowie südlich davon die Mark Karantanien. Diese wurden als Lehen vergeben und sollten zum Schutz seines Reichs, gegen die von Osten vordringenden Awaren dienen. 803 wurden der Traungau und das Mühlviertel durch Kaiser Karl von Baiern abgespalten und den Marken angegliedert. Nach den Erbfolgekämpfen unter Karls Nachfolgern und dem daraus resultierenden Vertrag von Verdun 843 gehörte das Herzogtum Baiern mit den beiden Marken schließlich dem Ostfrankenreich an. Durch die Niederlage der Baiern 907

gegen die Magyaren bei Pressburg wurde die Enns vorübergehend wieder die Ostgrenze des Reiches.

Das Christentum breitete sich, von Salzburg ausgehend, allmählich wieder im Donautal aus. Salzburg war zum Metropolitansitz erhoben worden und betrieb die Christianisierung der östlichen Gebiete. Schon mit Beginn der fränkischen Oberherrschaft wurde die im Frankenreich übliche Grundherrschaft in den Ostalpenländern eingeführt, wo sie die entscheidende Organisationsform für die weitere Besiedlung dieser Gebiete darstellen sollte. Der gesamte Grund und Boden war an den Frankenkönig und in der Folge an seine Nachfolger gekommen, die nun reichlich Königsgut an die Kirche und ihre Getreuen vergaben, womit die deutsche Besiedlung der Ostalpenländer eingeleitet wurde. Die Grundherren holten zum Zwecke der besseren Nutzung ihrer ausgedehnten und dünn besiedelten Ländereien deutsche Siedler herbei, die zum größten Teil aus den altbayrischen Gebieten kamen. Zu einer stärkeren Zuwanderung deutscher Siedler kam es aber erst nach der Schlacht auf dem Lechfeld 955. Bis dahin mußten sich die ostfränkischen Könige gegen die vordrängenden Magyaren wehren, bis diese sich nach der Niederlage auf dem Lechfeld auf Dauer zurückzogen.

Die Babenberger griffen schon früh, mit der Erwerbung des östlichen Mühlviertels 976 auf heute oberösterreichisches Gebiet über. 1035 übernahmen die Grafen von Lambach die Mark an der Mur und damit auch den Traungau. Im Jahr 1056 wurde die Karantanische Mark an Otakar von Steyr, als erstem Markgrafen aus dem Geschlecht der Traungauer, einem Verwandten der Lambacher, verliehen. Die Hauptburg der Traungauer war Steyr, die der Steiermark den Namen gab. Ein guter Teil Oberösterreichs, in etwa das heutige Traun- und östliche Hausruckviertel, gehörte damals zum Herzogtum Steier, während der Donauraum bis zum Hausruck wohl zum babenbergischen Einflußgebiet gerechnet werden kann (Machland, 1115 Riedmark). Bis zur Erhebung zum Herzogtum Österreich 1156 und Herzogtum Steiermark 1180, standen Babenberger und Otakare noch unter der nominellen Lehenshoheit der Bayernherzöge.

Durch einen Erbfolgevertrag, der Georgenberger Handfeste von 1186, kam die Steiermark und damit das Traunviertel und das westliche Mühlviertel, 1192 an den Babenberger Herzog Leopold V. von Österreich und dessen Sohn Friedrich.

Bis 1210 war Linz jedoch noch ein Teil Bayerns, wurde dann von Leopold VI. genauso wie Enns und Wels erworben. Mit der Verleihung des Stadtrechts durch Leopold VI. im Jahr 1212 wurde Enns zur Stadt, und ist damit noch vor Wien (1221) die älteste Stadt Österreichs. Erst nach dem Tod des letzten Babenbergers, Friedrich des Streitbaren, wurde (neben der Grafschaft Pitten) auch der Traungau und mit ihm die Stadt Enns von der Steiermark getrennt und damit zur Keimzelle für die Landesherrschaft, aus der sich das Land Oberösterreich entwickeln sollte.

Das erfolgreiche Vordringen der Babenberger in den Raum Oberösterreichs auf Kosten Bayerns führte zu zunehmenden Spannungen. 1233 drang Herzog Otto II. von Bayern in das Herrschaftsgebiet der Babenberger ein, zerstörte das Stift Lambach und besetzte Wels. Er mußte sich auf militärischen Druck König Heinrichs VII. aber schließlich zurückziehen. Die oberösterreichischen Adligen lösten sich um 1235 vom steirischen Adel und schlossen sich dem (nieder-)österreichischen an. Nach dem Tod Friedrich des Streitbaren wurde Otto vom Kaiser 1248 kurzzeitig als Statthalter für Österreich eingesetzt. Ottos Sohn Ludwig besetzte daraufhin Linz und Enns.

König Ottokar II. Přemysl von Böhmen trennte während seiner Herrschaft den zur Steiermark gehörenden Traungau

1254 im Frieden von Ofen und 1261 im Frieden von Wien von dieser ab und gestaltete das Land zum Fürstentum ob der Enns um. Historiker bezeichnen die Jahre 1254-1261 als Geburtsjahre des Landes ob der Enns. Im Jahre 1262-1263 wurde der Name Austria superior (« Oberösterreich ») oder supra anasum (« ob der Enns ») urkundlich das erste Mal erwähnt und Konrad von Sumerau wurde 1264 als Landrichter der Provinz Oberösterreich urkundlich erwähnt.

Ansätze zu einer administrativen Teilung des Herzogtums Österreich entlang der Enns finden sich zwar schon bei Ottokar II., doch erst unter den Habsburgern etablierten sich eigene Stände für das Land ob der Enns in Linz. Ab 1329 regierte ein eigener Landeshauptmann das Land. Durch einen Erbvertrag wurde nach dem Tod von Ladislaus Postumus im Jahr 1458 Friedrich III. Österreich unter der Enns, das heutige Niederösterreich, zugesprochen, während sein Bruder Albrecht VI. Österreich ob der Enns erhielt. Dennoch galten beide Territorien lange als zwei Teile desselben Erzherzogtums.

Mitte des 14. Jahrhunderts gab es im Land sieben landesfürstliche Städte : Linz, Enns, Steyr, Wels, Freistadt, Gmunden und Vöcklabruck. Als Festungen und Handelszentren wurden sie seit dem 13. Jahrhundert vom Landesfürsten besonders gefördert. Weitere Städte auf dem Gebiet des heutigen Oberösterreichs waren Eferding, das den Schauenbergern gehörte und die noch bairischen Städte Schärding und Braunau.

Die Grafschaft Schauenberg, die seit Mitte des 12. Jahrhunderts das Hausruckviertel umfaßte, hatte eine Sonderstellung am Rande des habsburgischen Herzogtums. Herzog Albrecht III. setzte in der Schauenberger Fehde (1380-1381 und 1386-1387) dieser Sonderstellung ein Ende. Er besetzte bis auf die Burg Schauenberg die Burgen des Gebietes und die Stadt Eferding. Die Schauenberger mussten schließlich die Lehenshoheit der Habsburger anerkennen, konnten jedoch noch etwa ein Jahrhundert lang gewisse Vorrechte behaupten.

Das Salzkammergut war früh unmittelbarer Besitz der Habsburger. Kammergut bezeichnete eine Region, die direkter Besitz des Landesherrn war. Sie umfaßte die Grundherrschaft der Burg Wildenstein in Bad Ischl, die sich vom Südende des Traunsees bis zum Dachstein erstreckte. Sie gehörte seit 1419 dem Hause Habsburg, also meist dem Kaiser. Bis ins 19. Jahrhundert war die Region Salzkammergut unmittelbar dem Salzamt der Wiener Finanzbehörde, der Hofkammer, unterstellt, die das staatliche Salzmonopol verwaltete. Während dieser Zeit wurden weitere Gebiete dem Salzkammergut angegliedert, um den großen Holzbedarf der Sudpfannen in den Salinen, zuerst in Bad Ischl, dann in Ebensee, zu decken.

Der erste oberösterreichische Landtag wurde 1452 in Wels abgehalten. Der zweite fand 1457 auf dem Linzer Schloß statt. 1458-1463 regierte Erzherzog Albrecht VI. das eigenständige Fürstentum Österreich ob der Enns. 1478 erfolgte die Vierteileinteilung (Hausruck-, Traun-, Mühl- und Machlandviertel) des Landes aus Gründen der Friedenswahrung und der Landesverteidigung. Albrechts Bruder Kaiser Friedrich III. wählte Linz als Residenzstadt aus und machte sie so von 1484 bis zu seinem Tod 1493 (in Linz) gleichermaßen zum Mittelpunkt des Heiligen Römischen Reichs, nachdem Wien vom ungarischen König Matthias Corvinus erobert worden war.

Datum / Einwohner :

um 1527	315.000
um 1600	380.000
um 1700	450.000
1754	540.000
1781	609.000
1790	623.000
1800	629.000
1817	637.000
1821	651.911
1830	682.140
1840	699.324
1851	706.316
1869	736.856
1880	760.091
1890	786.496
1900	810.854
1910	853.595
1923	876.698
1934	902.965
1939	927.583

Nach 1490 erlangte das Teilfürstentum Österreich ob der Enns eine gewisse Selbständigkeit im Heiligen Römischen Reich. Seit dieser Zeit hielten die Stände des Landes eigene Landtage in Linz ab, das 1490 zur Landeshauptstadt erhoben wurde. Neben Herren, Rittern und Prälaten spielten dabei auch die landesfürstlichen Städte eine wichtige Rolle. Oberösterreich galt auch in der Neuzeit staatsrechtlich als Teil des Erzherzogtums Österreich, seine Stellung blieb jedoch stets umstritten.

1506 gewann der spätere Kaiser Maximilian I. das bayerische Mondsee- und Sankt-Wolfgangland, das jedoch aus Geldnot bis 1565 an das Erzbistum Salzburg verpfändet blieb. Wie sein Vater hielt sich auch Maximilian oft in Oberösterreich, vorzugsweise Linz und Gmunden auf, und starb 1519 in der Welser Burg.

Seit 1520 öffnete sich das Land der Reformation, eine Generation später waren die Oberösterreicher mehrheitlich evangelisch. Bei der habsburgischen Länderteilung von 1564 fiel Oberösterreich zusammen mit Niederösterreich und den böhmischen Ländern an den römisch-deutschen Kaiser Maximilian II. Nach 1600 setzte unter Kaiser Rudolf II. und seinem Nachfolger Matthias, der als Erzherzog 1582-1593 vom Linzer Schloß aus regiert hatte, die Gegenreformation ein. Deshalb gingen die Stände in Oberösterreich 1619 ein Bündnis mit den böhmischen Aufständischen ein. Im Auftrag Kaiser Ferdinands II. besiegten die Truppen des bayrischen Kurfürsten Maximilian I. 1620 die Aufständischen. Für einige Jahre kam das Fürstentum als Pfand unter die Herrschaft des Kurfürsten. Obwohl er die oberösterreichischen Stände nicht in dem gleichen Maße ihrer Rechte beraubte wie er es nach 1620 in Böhmen tat, war das Pardonierungsdekret, das Ferdinand II. am 27. Februar 1625 erließ und in dem er von den Ständen « die demütige Abbitte und

vollkommene Unterwerfung » forderte, nicht nur endgültiges Zeichen der Niederlage der Aufständischen, sondern vor allem ein großer Schritt hin zu einer absolutistischen Landesherrschaft. Nicht zuletzt hatte sich der Kaiser die Macht zur alleinigen Bestimmung der Religion und damit zur Durchführung einer umfassenden Gegenreformation genommen. Der evangelische Adel bekam die Wahl, zu konvertieren oder das Land zu verlassen.

Die bäuerliche Bevölkerung lehnte sich in heftigen Aufständen 1525, 1594-1598 und 1626 gegen Bedrückungen durch das grundherrschaftliche System und die seit 1600 verschärfte Gegenreformation auf. Der Oberösterreichische Bauernkrieg von 1626 richtete sich auch primär gegen die Gegenreformation, und wurde konkret von der bayerischen Besetzung durch das Frankensburger Würfelspiel ausgelöst. Die aufständischen Bauern unter der Führung Stefan Fadingers belagerten Linz bis zu dessen Tod neun Wochen lang. Freistadt wurde belagert und erobert, auch Wels wurde angegriffen und brannte fast vollständig nieder. Beide Städte erholten sich lange nicht von den Verwüstungen. Der Bauernkrieg von 1626 war die schwerste kriegerische Auseinandersetzung auf österreichischem Gebiet während des Dreißigjährigen Krieges. Von rund 40.000 aufständischen Bauern kamen etwa 12.000 um, die Anführer wurden wie schon 1597 hingerichtet.

Die Türkenkriege, vor allem während der Zweiten Wiener Türkenbelagerung waren für weite Teile des Landes verheerend, ebenso wie die Feldzüge im Verlauf des Spanischen- und des Österreichischen Erbfolgekrieges. Das Land wurde 1741 von bayerischen und französischen Truppen besetzt, bis diese von Feldmarschall Khevenhüller und Franz Stephan von Lothringen bei der Belagerung von Linz am 23. Jänner 1742 besiegt wurden. Die oberösterreichischen Stände, die dem bayerischen Kurfürsten Karl Albrecht gehuldigt hatten, wurden von Maria Theresia beinahe aufgelöst, letztlich aber nur teilweise entmachtet.

Die heutige Westgrenze des Mühlviertels, nördlich des Jochensteins zwischen Bayern und Oberösterreich, wurde 1765 durch einen Staatsvertrag zwischen dem Fürstbistum Passau und Österreich festgelegt.

Bis zum Bayerischen Erbfolgekrieg war das Gebiet des späteren Innviertels als Innbaiern ein Teil von Bayern. Nach dem Frieden von Teschen kam das Innviertel 1779 (endgültig 1816) zum habsburgischen Österreich ob der Enns. 1782 gelang auch die Einverleibung der bis dahin passauischen Herrschaften Obernberg am Inn und Vichtenstein an der Donau. Die josephinischen Verwaltungsreformen entmachteten die Stände schließlich vollends. 1783-1784 wurde das Land Österreich ob der Enns von Kaiser Josef II. zum selbständigen Kronland erhoben (wenn auch die staatsrechtliche Stellung bis 1861 unklar blieb), verbunden mit einer eigenen Landesregierung und der Einrichtung der Diözese Linz 1785. Mit dem Toleranzpatent von Josef II. wurde 1781 nach fast 200 Jahren die Gegenreformation beendet. Nach 1781 bildeten sich neun evangelische Toleranzgemeinden - Bad Goisern, Eferding, Gosau, Linz, Neukematen, Rutzenmoos, Scharten, Wallern und Wels. Der evangelische Glaube wurde nur geduldet, der katholische Glaube blieb dominant. 1783 wurde die evangelische Superintendenz für Oberösterreich in Linz gegründet.

Während der Napoléonischen Kriege wurde Oberösterreich mehrfach von französischen Truppen besetzt. 1800 mußte nach verlustreichen Gefechten eine lange Einquartierung der französischen Revolutionsarmee hingenommen werden, die das Land schwer belastete. Im Dezember 1802 wurde das aufgelöste Fürstbistum Passau zwischen dem Land ob der Enns, Bayern und dem säkularisierten Kurfürstentum Salzburg aufgeteilt. Im November 1805 zogen wieder französische



Truppen in Oberösterreich ein. Napoléon residierte in Linz, nach der Schlacht von Austerlitz dauerte die Besetzung noch bis März 1806. Auch 1809 kam es wieder zu heftigen Kämpfen gegen Frankreich und seine deutschen Verbündeten, die das Land verwüsteten und erneut in einer Niederlage endeten. Das Innviertel und das westliche Hausruckviertel wurden im Frieden von Schönbrunn an das Königreich Bayern abgetreten, die französische Besetzung blieb bis 1810 auch im Osten des Landes.

Nach dem Wiener Kongreß kamen die an Bayern abgetretenen Westgebiete wieder zu Oberösterreich. Die Landeshauptstadt Linz verwaltete von 1814 bis 1854 auch das neu erworbene Land Salzburg als fünften Kreis (Salzburgkreis) mit. 1861 wurde das Kronland Österreich ob der Enns im Rahmen des Februarpatents von Kaiser Franz Josef zu einem eigenen Erzherzogtum erhoben. Der erste Landtag wurde Ende März 1861 gewählt, am 6. April konstituierte sich der erste vom Volk gewählte Landtag. Die Lage der Bauern verbesserte sich nach 1848 durch die Aufhebung der Untertanenverhältnisse und der Abschaffung des Zehents entscheidend. Im Zuge der Verwaltungsreform 1848 wurden 46 gemischte Bezirksämter (keine Trennung von Verwaltung und Justiz) eingerichtet, bevor am 31. August 1868 12 Bezirkshauptmannschaften im heutigen Sinn eingerichtet wurden.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Dampfschiffahrt auf der Donau eingeführt. Die 1832 von Budweis nach Linz errichtete Pferdeeisenbahn war die erste öffentliche Eisenbahn auf dem europäischen Kontinent. Von 1856 bis 1860-1861 wurde Oberösterreich durch die Westbahn (Kaiserin Elisabeth-Bahn) mit Wien und Salzburg verbunden. Die zunehmende Industrialisierung bewirkte eine Zunahme an Fabriken im Lande, von 187 mit rund 10.000 Beschäftigten im Jahre 1852, auf 551 im Jahre 1914, mit rund 45.000 Beschäftigten. Auch der Fremdenverkehr, vor allem im Salzkammergut entwickelte sich : 1900 zählte man rund 100.000 Touristen.

Für die kulturelle Entwicklung des Landes stehen Personen wie der Komponist Anton Bruckner, der Schriftsteller Adalbert Stifter, der Maler Alfred Kubin und der Mediziner Julius Wagner-Jauregg.

Im 26. Juli 1914 wurde wegen des bevorstehenden Ersten Weltkriegs der Landtag aufgehoben, während Landeshauptmann Prälat Johann Nepomuk Hauser der seit 1908 regierte, noch bis 1927 weiter amtieren konnte. Obwohl Oberösterreich weit entfernt von den Fronten lag, beherbergte es viele Kriegsgefangenenlager. Die Größten waren : Braunau für 50.000 bis 60.000, Mauthausen und Marchtrenk für je 25.000 und Freistadt für bis zu 20.000 Gefangene. 22.500 oberösterreichische Soldaten fielen im Krieg, rund 10.000 schwerst Verwundete (Invaliden) lebten nach dem Krieg im Land. Die Versorgungslage der Bevölkerung während des Krieges, war im Agrarland Oberösterreich, in dem 1914 noch 53 % in Land- und Forstwirtschaft tätig waren (1923 waren es sogar wieder 60 %) , insgesamt besser als in den meisten anderen Kronländern, lediglich in den städtischen Ballungsräumen und im Salzkammergut kam es zu Mangelerscheinungen.

Nach dem Ersten Weltkrieg und dem Zerfall des Vielvölkerstaates Österreich-Ungarn, wurde der Name Oberösterreich, der seit dem 17. Jahrhundert inoffiziell galt, in der neuen Republik Deutschösterreich als offizieller Name des Landes festgelegt. « Als mit Schreiben vom 2. November 1918 der Kaiserlich-Königlich Statthalter in Oberösterreich einer provisorischen Landesregierung in Oberösterreich die Geschäfte übertrug, war (schon 10 Tage vor der Ausrufung der Republik in Wien) in diesem Schriftstück erstmals nicht mehr vom “ Erzherzogtum Österreich ob der Enns ” die Rede,

sondern von einem Land, das sich offiziell Oberösterreich nennt. »

Am 18. November 1918 konstituierte sich die Provisorische Landesversammlung Oberösterreich, die bis zum 15. Mai 1919 amtierte und die Basis für die Tätigkeit des Oberösterreichischen Landtags nach der Landtagswahl 1919 legte.

Unruhen und Ausschreitungen gab es 1918-1920 vor allem ausgehend von durchziehenden ehemaligen Soldaten und revolutionären Arbeitern in den Industriezentren des Landes. In Linz wurde am 10. Mai 1920, als Tumulte 9 Todesopfer forderten, das Standrecht verhängt. Die Rätebewegung verlor jedoch unter dem Eindruck der Geschehnisse in Ungarn und Russland rasch an Bedeutung.

In den Jahren 1920-1921 wurde in den meisten Gemeinden ein Notgeld in Heller herausgegeben, um den Kleingeldmangel zu lindern. Die Landeshauptstadt Linz gab das erste Offizielle am 3. März 1920 heraus, am 13. April folgte das Land, nachdem ein inoffizielles Notgeld bereits seit Herbst 1919 im Umlauf war. Im Laufe des Jahres 1920 gaben 425 von 503 Gemeinden ein Notgeld heraus, für das die jeweilige Gemeinde haftete. Bis 1. Oktober 1921 war das Notgeld im Umlauf, dann verlor es seine Gültigkeit. Bereits vorher wurden, durch die damalige Hyperinflation, die Kleinstbeträge nicht mehr benötigt.

Zur Zeit des Austrofaschismus begannen am 12. Februar 1934 im Linzer Hotel Schiff die Februarkämpfe. Auslöser war eine Durchsuchung nach Waffen durch Truppen der Heimwehr, im dortigen Parteilokal der Sozialdemokraten. Der Schutzbund leistete jedoch bewaffneten Widerstand, der in den Österreichischen Bürgerkrieg mündete. Bei den Kämpfen die von 13. bis 18. Februar andauerten, standen den 1.400 Kämpfern des Schutzbundes 4.700 Mitglieder des Bundesheeres, der Polizei und der Gendarmerie, unterstützt von Heimwehr, Freiheitsbund und Deutschem Turnerbund, gegenüber. Der Bürgerkrieg forderte in Oberösterreich letztlich 60 Tote und etwa 200 Verletzte. Bei den anschließenden Prozessen gegen die unterlegenen Mitglieder des Schutzbundes wurden vier Todesurteile verkündet und zwei auch vollstreckt. Die gemeinsame Grenze zu Deutschland stärkte die Möglichkeiten der illegalen Nationalsozialisten in Oberösterreich. Auch nach dem gescheiterten Juliputsch 1934 gingen deren Aktivitäten nur kurz zurück.

Nach dem « Anschluß » Österreichs an das Deutsche Reich am 13. März 1938 wurde August Eigruber, zuvor Gauleiter der illegalen NSDAP in Oberösterreich, Landeshauptmann und 1940 Reichsstatthalter des 1939 gebildeten « Reichsgaues Oberdonau ». Mit der Neugliederung des Landes in zwei Stadtkreise (Linz, Steyr) und 15 Landkreise (vormals : Bezirke) am 1. November 1938 wurden die Bezirke Eferding und Urfahr-Umgebung aufgelöst, dafür kamen die Bezirke Kaplitz und Krumau in Südböhmen hinzu. Ebelsberg und Sankt Magdalena wurden der Hauptstadt eingemeindet. Die Gemeinden Lichtenegg und Pernau wurden Teile der Stadt Wels. Am 1. Mai 1939 wurde durch das Ostmarkgesetz vom 14. April 1939 auf dem Gebiet Oberösterreichs der Reichsgau Oberdonau gebildet, der auch die im Herbst 1938 annektierten, deutsch besiedelten südböhmischen Gebiete gemäß dem Münchner Abkommen einschloss sowie das von der Steiermark abgetrennte Außer Land. Das vergrößerte Land Oberdonau hatte damit eine Fläche von 14.214 Quadratkilometern und 1.042.000 Einwohner in 716 Gemeinden.

Linz wurde als die « Patenstadt des Führers » bezeichnet, weil der gebürtige Oberösterreichler Hitler hier von 1900 bis 1903 die Schule besucht und ab 1905 mehrere Jahre in der Stadt gelebt hatte. Nach Hitlers Planungen sollte Linz

nach dem Ende des Krieges grundlegend umgestaltet werden, um Wien zu überflügeln beziehungsweise ein « Deutsches Budapest » zu werden. Neben den repräsentativen Bauten wurde Linz vor allem zu einem Zentrum der Schwer- und Rüstungsindustrie ausgebaut. Schon am 4. Mai 1938 erfolgte die Gründung der Reichswerke AG für Erzbergbau und Eisenhütten Hermann Göring zur Herstellung von Eisen und Stahl.

Aus der Zeit des Nationalsozialismus stammt die Charakterisierung von Linz als Industriestadt, mit der Gründung der sechs Quadratkilometer großen Industrieanlagen der « Hermann-Göring-Werke » (ab 1946 VÖEST, heute Voestalpine) sowie der « Stickstoffwerke Ostmark » (später Chemie Linz und heute Agrolinz Melamine International) und Wohnhausanlagen mit rund 10.000 Wohnungen, vorwiegend für Arbeiter der neuen großen Industriebetriebe. Ein weiteres Großprojekt, neben den « Hermann Göring Werken », in die auch die Steyr Daimler Puch AG eingegliedert wurde, war die Schiffswerft Linz (heute ÖSWAG) .

Das KZ Mauthausen im Bezirk Perg war das größte Konzentrationslager der Nationalsozialisten in Österreich. In Mauthausen und seinen Nebenlagern wurden von insgesamt 205.000 Häftlingen rund 105.000 ermordet oder starben in Zuge des « Arbeitseinsatzes » . Allein im wichtigsten Nebenlager, dem KZ Gusen östlich von Linz, wurden über 40.000 Menschen getötet. Im KZ Ebensee wurden Häftlinge eingesetzt, um Höhlen für die unterirdische Produktion von V2-Raketen auszuheben. Von den rund 27.000 Häftlingen, die nach Ebensee deportiert wurden, kamen mehr als 8.500 ums Leben. Viele Oberösterreicher wie Ernst Kaltenbrunner, Franz Stangl oder Franz Reichleitner waren führend am Holocaust beteiligt. Auch Adolf Eichmann stammte aus dem deutschnationalen Milieu von Linz.

Die NS-Tötungsanstalt Hartheim war eine « Euthanasie » -Anstalt im Schloß Hartheim westlich von Linz. Hier wurden im Zeitraum vom Mai 1940 bis August 1941 18.269 Menschen in einer Gaskammer ermordet. Insgesamt wird die Anzahl der Ermordeten im Schloß Hartheim auf über 30.000 geschätzt. Unter den Ermordeten waren Kranke, Behinderte und Häftlinge aus Konzentrationslagern.

Die Anzahl der im Gau Oberdonau befindlichen Zwangsarbeiter betrug im Herbst 1944 knapp über 100.000, die meisten davon Italiener und Polen. Ab 1944 war auch Oberösterreich von alliierten Bombenangriffen betroffen. Die Panzerproduktion in Steyr war unter den ersten Zielen. Insgesamt 25.000 Tonnen Bomben wurden auf den Gau Oberdonau abgeworfen. 22 Luftangriffe auf Linz kosteten 1679 Menschen das Leben.

Im Februar 1945 wurden bei der sogenannten Mühlviertler Hasenjagd durch nationalsozialistische Verbände, Soldaten, Gendarmerie und Zivilisten etwa 500 entflohen sowjetische Häftlinge, nach einem Großausbruch aus dem KZ Mauthausen, im Mühlviertel « gejagt » und ermordet.

Gauleiter Eigruber wollte gegen Kriegsende den Kampf nicht aufgeben. Er ließ Deserteure und KZ-Häftlinge töten, die aus Wien geflohenen NS-Funktionäre verhaften und plante, die im Salzbergwerk Altaussee versteckten Kunstschatze aus ganz Europa zu zerstören. Als Folge der anhaltenden Kämpfe flogen die Alliierten weitere Bomberangriffe gegen Linz, Wels und Attnang-Puchheim, denen in den letzten Kriegstagen noch hunderte Menschen zum Opfer fielen. Am 5. Mai schließlich kapitulierte der Militärbefehlshaber von Linz und Truppen der 3. US-Armee befreiten als letztes der Konzentrationslager des Deutschen Reiches das KZ-Mauthausen. Im Rahmen der Dachauer Prozesse wurde Eigruber nach

Kriegsende wegen seiner Verantwortung für die Verbrechen im KZ Mauthausen zum Tode verurteilt und 1947 hingerichtet.

Nach dem Zweiten Weltkrieg waren vom Mai 1945 an die in der NS-Zeit vorgenommenen Gebietsänderungen hinfällig. Oberösterreich südlich der Donau wurde inklusive Ausseer Land US-amerikanische Besatzungszone, während der Norden, das Mühlviertel, sowjetisch besetzt war. Die US-Truppen zogen sich bis Ende Juli aus dem Mühlviertel zurück, während die Rote Armee bis 8. August 1945 die Besetzung abgeschlossen hatte. Die Grenze zwischen den beiden Zonen, an der die Identitätskarten vorzuweisen waren, verlief quer über die Linzer Donaubrücke.

Im Mühlviertel hatte die neue Regierung unter Karl Renner anfangs nur marginalen Einfluß ; die Verbindung mit Rest-Oberösterreich wurde bis 11. August 1955 durch die Zivilverwaltung Mühlviertel gewährleistet. Ausschreitungen der sowjetischen Besatzungsmacht waren in den ersten Monaten noch sehr verbreitet. Die wirtschaftliche Entwicklung des Mühlviertels blieb in Folge durch mangelnde Investitionen noch lange Zeit beeinträchtigt. Die US-Marshallplanhilfe unterstützte nur die amerikanische Besatzungszone.

Amerikanische Besatzer gründeten im Juni 1945 die « Oberösterreichischen Nachrichten », bis heute die führende regionale Tageszeitung. Den Landeshauptmann stellt seit 1945 die Österreichische Volkspartei. Die Zahl der wegen ihrer NS-Vergangenheit registrierten Oberösterreicher, denen vorübergehend auch das Wahlrecht entzogen wurde, betrug mit über 80.000 etwa 8 % der Bevölkerung. Rund 8.000 davon wurden auch inhaftiert. Die erste Nationalratswahl im November 1945, bei der registrierte Nationalsozialisten nicht mitwählen durften, erbrachte in Oberösterreich eine Mehrheit von 59 % für die ÖVP, 38,4 % erzielte die SPÖ und nur 2,6 % die KPÖ. Bei der Landtagswahl in Oberösterreich 1949 erhielt die ÖVP 45 % , die SPÖ 30,8 % und die Wahlpartei der Unabhängigen (WdU) 20,8 % , da die minderbelasteten Nationalsozialisten wieder wählen durften.

Zehntausende vertriebene Deutschböhemn und -mäher, geografisch falsch oft alle als Sudetendeutsche bezeichnet, wurden im Land angesiedelt und brachten ihm in den folgenden Jahrzehnten wesentliche wirtschaftliche Impulse. Bis 1938 noch überwiegend agrarisch geprägt, wurde Oberösterreich das wichtigste Industrieland Österreichs mit heute (2008) über 24 % der industriellen Produktion Österreichs. Ab 1955 folgten Jahre mit überdurchschnittlich hohen Wachstumsraten und hoher Beschäftigung und dementsprechender demografischer Entwicklung.

Der größte industrielle Arbeitgeber ist bis heute die ehemals verstaatlichte VÖEST in Linz. Ihr Linz-Donawitz-Verfahren, 1949 entwickelt, war der Stolz Nachkriegsösterreichs und hat sich in der Welt durchgesetzt. Die 1951 in Oberösterreich gegossene Pummerin, die Hauptglocke des Wiener Stephansdoms, wurde 1952 als Geschenk des Landes Oberösterreich quasi « im Triumphzug » in die Bundeshauptstadt gebracht, - auch sie Zeichen der Selbstvergewisserung des Landes nach der furchtbaren NS-Ära.

1955 wurde die Besetzung des Landes durch Amerikaner und « Russen » beendet ; die vier Alliierten schloßen mit Österreich den Staatsvertrag, der die Republik souverän machte. 1958 erhielt Oberösterreich von Niederösterreich die Gemeinde Münchenholz, die der Stadt Steyr einverleibt wurde.

...

Im Mittelalter gehörte ein großer Teil Oberösterreichs lange Zeit zum Herzogtum Steiermark. König Ottokar Přemysl von Böhmen trennte den zur Steiermark gehörenden Traungau 1254 im Frieden von Ofen und 1261 im Frieden von Wien von dieser ab und gestaltete das Land zum Fürstentum ob der Enns aus. Julius Strnadt bezeichnet mit historischer Wahrscheinlichkeit das Jahr 1260 als Geburtsjahr des Landes ob der Enns. Im Jahre 1264 wurde der Name *supra anasum* (« Ob(erhalb) der Enns ») erstmals urkundlich erwähnt, und Konrad von Sumerau wird in einer Urkunde als Landrichter der Provinz Oberösterreich bezeichnet, obwohl die Bezeichnung *Austria superior* (« Oberösterreich ») zu diesem Zeitpunkt noch für Tirol und Vorderösterreich galt.

Nach 1490 erlangte das Gebiet als Teilfürstentum Österreich ob der Enns eine gewisse Selbstständigkeit im Heiligen Römischen Reich und die Stände hielten eigene Landtage in Linz ab. Neben Herren, Rittern und Prälaten spielten dabei auch die landesfürstlichen Städte eine wichtige Rolle. Ab 1520 öffnete sich das Land der Reformation, 30 Jahre später waren die Oberösterreicher mehrheitlich evangelisch. Bei der Habsburgischen Länderteilung von 1564 fiel Oberösterreich zusammen mit Niederösterreich und den böhmischen Ländern an den römisch-deutschen Kaiser Maximilian II. Nach 1600 setzte unter Kaiser Rudolf II. und seinem Nachfolger Matthias die Gegenreformation ein. Deshalb gingen die Stände in Oberösterreich 1619 ein Bündnis mit den böhmischen Ländern ein. Im Auftrag Kaiser Ferdinands II. bekämpften und besiegten die Truppen des bayerischen Kurfürsten Maximilian I. 1620 die Aufständischen. Für einige Jahre kam das Fürstentum unter die Herrschaft des Kurfürsten. Der evangelische Adel bekam die Wahl, zu konvertieren oder das Land zu verlassen.

1779 kam im Frieden von Teschen das vorher zum Herzogtum Baiern gehörende Innviertel zu Oberösterreich. Während der Napoléonischen Kriege wurde Oberösterreich mehrfach von französischen Truppen besetzt. Die Landeshauptstadt Linz verwaltete von 1814 bis 1854 auch das Land Salzburg. 1918, nach dem Ersten Weltkrieg und dem Untergang des Vielvölkerstaates Österreich-Ungarn, wurde von der neuen Republik Deutschösterreich « Oberösterreich » als offizieller Name der Region festgelegt. Ein Jahr nach dem Anschluß Österreichs an das Deutsche Reich am 13. März 1938 wurde zum 1. Mai 1939 auf dem Gebiet Oberösterreichs der Reichsgau Oberdonau gebildet, der auch die deutsch besiedelten südböhmischen Gebiete gemäß dem Münchner Abkommen einschloß, sowie das von der Steiermark abgetrennte Außer Land. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden diese Gebiete 1945 wieder rückgegliedert, Oberösterreich südlich der Donau wurde inklusive des Außer Landes bis 1955 US-amerikanische Besatzungszone, nördlich der Donau war es bis 1955 sowjetisch besetzt.

## La Basse-Autriche

La Basse-Autriche (« Niederösterreich ») est le plus étendu des États fédérés d'Autriche et le 2e plus peuplé après celui de Vienne. Elle partage des frontières avec la Slovaquie, la République tchèque et les États fédéraux de Haute-Autriche, de Styrie et du « Burgenland ». Elle entoure complètement l'État fédéré de Vienne, dont elle a été séparée en 1922.

Le 10 novembre 1920, jour de l'entrée en vigueur de la Constitution fédérale de l'Autriche, la Ville-État de Vienne jouit

du droit d'être un « Land » indépendant de celui de la Basse-Autriche. Cependant, les instances décisionnelles (gouvernement et parlement) de Basse-Autriche restent dans la capitale de la jeune République autrichienne, et il faut attendre 1986 pour que Vienne cesse d'être la capitale du « Land ». C'est alors la ville de « Sankt Pölten » qui le devient officiellement. 10 années supplémentaires seront nécessaires pour que celle-ci puisse accueillir, de facto, les institutions officielles.

...

Die Geschichte Niederösterreichs deckt sich, da Niederösterreich das Kernland der heutigen Republik Österreich bildet, in vielen Epochen mit der österreichischen Geschichte. Dieser Artikel zeigt die regionsspezifischen Eigenheiten und die Entwicklung zum heutigen Bundesland auf.

Das Gebiet des heutigen Niederösterreichs lag über Millionen Jahre in und am Randmeer Paratethys, an der Bruchlinie zwischen Laurasia und Gondwana, den Urkontinenten, die sich aus dem letzten Superkontinent Pangaea gebildet hatten. Prägend für die Geologie Niederösterreichs war die Alpidische Gebirgsbildung.

Die ersten Spuren menschlicher Besiedlung in Niederösterreich stammen aus dem Mittelpaläolithikum und sind etwa 60.000 Jahre alt. Es handelt sich dabei um primitive Werkzeuge, die Neandertaler in der Gudenushöhle und der Teufelslucken zurückgelassen haben. Mehr Funde sind aus dem Jungpaläolithikum (etwa 40.000-9.700 vor Christus) erhalten. Der bekannteste ist die Venus von Willendorf, vorwiegend fand man Jagdwaffen. Die Jäger und Sammler lebten vor allem im Gebiet entlang der Donau, es entstanden bereits Wandersiedlungen für 30 bis 100 Personen, anfangs um Höhlen und Felsdächer herum. Man benötigte große Streifgebiete um genügend Nahrung zu finden und bevorzugte Gegenden mit schwachem Waldwuchs. Während der Mittelsteinzeit (etwa 9.700-4.500 vor Christus) besserten sich die Lebensverhältnisse durch einen starken Temperaturanstieg. Man fand Geräte aus Holz, Knochen und Horn sowie größere Steinbeile. Die Menschen begannen Hunde als Haustiere zu halten, betrieben Jagd mit Pfeil und Bogen, Fischfang mit Harpunen, Angeln und Netzen und sammelten Früchte.

Die Jungsteinzeit, in der der Mensch sesshaft wurde, dauerte in Niederösterreich etwa von 4.500 bis 1.800 vor Christus. Es entstanden erste dauerhafte Bauernsiedlungen, die verschiedene Getreidearten für die Broterzeugung sowie Bohnen, Linsen, Erbsen und Mohn anbauten. Abseits der mit einfachem Werkzeug bearbeiteten Äcker wurden auch Äpfel und Birnen kultiviert. An Tieren wurden Ziegen, Schafe und Schweine, später auch Pferde und Rinder gehalten, die Schafwolle wurde wie der Gemeiner Lein zu Kleidungsstücken verarbeitet. Die Holz- und Steinbearbeitung wurde qualitativ besser, Frauen- und Tierplastiken sowie erste Tongefäße entstanden. Die meisten Siedlungsgebiete findet man im Weinviertel. Sie bestanden aus bereits festeren Häusern mit Ställen und Vorratsspeichern, die in kleinen, Dörfern zusammenstanden, die nach Rodungen im weiten Eichenmischwald errichtet werden konnten. Man kann für diese Zeit bereits unterschiedliche Stämme, vielleicht auch unterschiedliche Kulturen im Raum Niederösterreich vermuten. Seit etwa 2.000 vor Christus kam es zu einschneidenden sozialen Änderungen, als erstmals hierarchisch höher stehende, adelige Führungsgruppen entstanden. Dies schließt man aus Siedlungsfunden, die nicht mehr nur aus vielen kleinen Häusern bestehen, sondern um einen zentralen Ort, wie etwa einer Höhle gruppiert sind. Die älteste Wallburg mit einem Durchmesser von 400 Meter wurde in Falkenstein ergraben. Während der Jungsteinzeit arbeitete man in Niederösterreich auch schon mit

Kupfer, die Toten wurden oft in Hockstellung begraben. Die Hauptfundplätze liegen im östlichen Waldviertel und südlich der Donau. Gegen Ende der Jungsteinzeit scheinen auch Wien und Gebiete im Süden der Stadt stärker besiedelt worden zu sein.

Die über ganz Mitteleuropa verbreitete sogenannte Bandkeramische Kultur wurde in Niederösterreich gegen 3.900 vor Christus von der Lengyel-Kultur abgelöst, aus der Beispiele von Kannibalismus bekannt sind. Seit etwa 2.500 vor Christus trat die Trichterbecherkultur an ihre Stelle. Gegen 1.900 wurde sie von der Schnurkeramik abgelöst, um 1.800 erreichte die von Spanien ausgehende und ab da bald dominierende Glockenbecherkultur Niederösterreich. Auch die Badener Kultur fällt in diese Zeit, für sie ist bereits die Verwendung von Wagen belegt.

Die Bronzezeit dauerte in Niederösterreich etwa von 1.800 bis 800 vor Christus. Es gab die Urnenfelderzeit und die Hallstattzeit. So wurde im Weinviertel bei Schleinbach bronzezeitliche Gräber aus dem Aunjetitzer Kulturkreis entdeckt, deren Fundstücke im Museum für Urgeschichte in Asparn an der Zaya verwahrt werden.

Die Eisenzeit dauerte in Niederösterreich etwa von 800 vor Christus bis zur Zeitenwende.

In der Frühgeschichte und Antike im 2. Jahrhundert vor Christus lebten Kelten im niederösterreichischen Voralpenraum und errichteten mit Noricum das erste und einzige keltische Staatsgebilde. Die keltischen Völker mußten dem wachsenden Einfluß des Römischen Reichs im Alpenraum nach und nach weichen und wurden schließlich nach dem Pannonischen Aufstand um das Jahr 8 nach Christus endgültig unterworfen.

Die Region des heutigen Niederösterreichs südlich der Donau wurde in die römische Provinz Pannonia eingegliedert, im Lauf des 1. Jahrhunderts nach Christus wuchs die Garnisonsstadt Carnuntum zur Hauptstadt der Provinz heran. Bis heute sind die Ruinen eine Touristenattraktion. Das Heidentor bei Carnuntum ist der einzige oberirdisch erhaltene gebliebene Bau aus der Römerzeit. In dieser Zeit entstand auch entlang der Donau der Limes als Verteidigungswall gegen Norden. Auch da gibt es einige erhaltene Reste wie in Tulln oder Zeiselmauer. Der römische Einfluß ging mit der Völkerwanderung zurück und verschwand im ausgehenden 6. Jahrhundert vollständig.

Nach dem Zusammenbruch des Römischen Reichs hatten ab dem 6. Jahrhundert das asiatische Volk der Awaren sowie die von den Awaren bedrängten Slawen aus dem Osten beziehungsweise Südosten kommend die ehemaligen römischen Provinzen Pannonia und Noricum teilweise besiedelt. Etwa gleichzeitig bildete sich ab Mitte des 6. Jahrhunderts mit den Agilolfingern die erste bairische Stammesdynastie, die von ihrem Herrschaftssitz in Regensburg aus ihr Hoheitsgebiet bis Mitte des 8. Jahrhunderts nach Osten bis zur Enns und nach Süden bis ins heutige Südtirol erweiterten.

Der Frankenkönig Karl der Große verleihte im Jahr 788 das bis dahin selbstständige Herzogtum Baiern in sein Reich ein. Östlich davon errichtete er um 800 die sogenannte Awarenmark sowie südlich davon die Mark Karantanien, die, als Lehen vergeben, zum Schutz seines Reichs gegen die von Osten vordringenden Awaren dienen sollten. Nach den Erbfolgekämpfen unter Karls Nachfolgern und dem daraus resultierenden Vertrag von Verdun 843 gehörte das Herzogtum Baiern mit den beiden Marken schließlich dem Ostfrankenreich an. Die auf dem Gebiet der vormaligen Awarenmark eingerichtete Provinz Marcha Orientalis « Mark im Osten » reichte beiderseits der Donau von der Enns im

Westen bis zur March und Leitha im Osten.

Die ostfränkischen Könige mußten sich im 10. Jahrhundert gegen die aus Osten nach Mitteleuropa vordringenden Magyaren wehren, bis diese sich nach der Niederlage in der Schlacht auf dem Lechfeld 955 zurückzogen.

Zwanzig Jahre später, um 975, etablierte sich in der Marcha Orientalis die Dynastie der Babenberger ; es wird vermutet, daß der Begründer dieser Dynastie, Liutpold, Graf des Donaugaus, von Kaiser Otto II. als Belohnung für seine Treue während des bairischen Aufstandes 976 zum Graf der Marchia Orientalis ernannt wurde. Liutpold und seine Nachfolger (die Babenberger regierten bis 1246) dehnten ihr Herrschaftsgebiet auf Kosten vor allem der Ungarn sukzessive aus. Die Markgrafschaft wurde auch als Ostarrîchi (spätere Schreibweise : Österreich) bezeichnet, was als volkssprachliche Übersetzung für Marchia Orientalis gilt.

Besonders Markgraf Leopold III. (später heiliggesprochen, heute Landespatron) erwarb sich durch seine Klostergründungen (vor allem das Stift Klosterneuburg) große Verdienste um die Urbarmachung des Landes. Die Gewinnung von Raum im Bereich des Wienerwaldes und östlich davon drückte sich auch in der Verlegung der Residenz der Markgrafen aus, die von Pöchlarn zuerst nach Melk, dann nach Klosterneuburg verlegt wurde, ehe 1142 Heinrich II. Wien zur Hauptstadt der Markgrafschaft erhob. 1156 wurde Ostarrîchi durch das Privilegium Minus zum Herzogtum erhoben. Mit der Ausdehnung der Babenberger Herrschaft 1192 auf die Steiermark begann auch für große Gebiete westlich der Enns die Geschichte Österreichs.

Mit dem Tode des letzten Babenbergers, Herzog Friedrichs II. des Streitbaren in der Schlacht an der Leitha im Jahr 1246 kam es zum Erbfolgestreit zwischen seiner Schwester Margarete und seiner Nichte Gertrud, die in Alland im Wienerwald residierte. Margarete siegte letztlich durch ihre Heirat mit Ottokar II. Přemysl, der dadurch die babenbergischen Länder mit Böhmen vereinigen konnte. Ottokar setzte die Kolonisierung des Landes fort, unter anderem durch Neugründung von Städten.

Im Jahr 1278, nach der Schlacht auf dem Marchfeld, kam das Gebiet unter habsburgische Herrschaft und wurde zu deren Kernland. Da die Habsburger in der Goldenen Bulle übergangen worden waren, versuchten sie auf andere Weise eine den Kurfürsten ähnliche Stellung zu erlangen. Herzog Rudolf IV. ließ mit dem Privilegium Maius eine Fälschung anfertigen, in dem das Land zu einem Erzherzogtum erhöht wurde. Anerkannt wurde dies aber erst am 6. Jänner 1453 von Kaiser Friedrich III. , der selbst Habsburger war.

Ansätze zu einer administrativen Teilung des Herzogtums Österreich entlang der Enns finden sich bereits bei Ottokar Přemysl, doch erst unter den Habsburgern etablierten sich eigene Stände für das Land ob der Enns in Linz. Durch einen Erbvertrag wurde nach dem Tod von Ladislaus Postumus im Jahr 1458 Friedrich III. Österreich unter der Enns, das heutige Niederösterreich, zugesprochen, während sein Bruder Albrecht VI. Österreich ob der Enns (heutiges Oberösterreich) erhielt. Gleichwohl galten beide Territorien bis zum Februarpatent 1861 als zwei Teile deßelben Erzherzogtums, erst dann wurde Österreich ob der Enns ein eigenständiges Erzherzogtum.

Im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit war der niederösterreichische Raum ständig von Unruhen betroffen,



angefangen mit den Erbstreitigkeiten der Habsburger um 1400, über die Hussitenkriege und die ständigen Behauptungsversuche Friedrichs III., bis zu den Invasionen des Ungarnkönigs Matthias Corvinus im 15. Jahrhundert. Viele dieser Kämpfe verselbständigten sich und das « Fehdewesen » wurde allgemein als Landplage empfunden, das die öffentliche Ordnung an den Rand der Auflösung brachte. Erst Ferdinand I. konnte die Ordnung wiederherstellen, allerdings zu einem hohen Preis : Den Städten wurde jegliche Selbstverwaltung genommen und Proteste wurden wie beim Wiener Neustädter Blutgericht im Keim erstickt.

Im Jahr 1349 führte die Pest zur Reduktion der Bevölkerung in Niederösterreich um rund 20 % und viele Siedlungen wurden im Zuge von Restrukturierungen der herrschaftlichen Besitzungen aufgegeben.

Zu Beginn der Neuzeit, Niederösterreich befand sich weiterhin unter der Herrschaft des Hauses Habsburg, waren zwei Ereignisse für die weitere Entwicklung des Landes maßgebend : Die mit Beginn des 16. Jahrhunderts aufkommende Reformationsbewegung (der Protestantismus fand gerade in Niederösterreich besonders breite Resonanz) sowie die Bedrohung durch die Osmanen.

Das Land war 1529 bei der Ersten Türkenbelagerung Wiens stark betroffen. Dabei wurde das Umland Wiens von den Akinci, einer etwa 20.000 Mann starken Reitertruppe im Dienst der Osmanen, schwer heimgesucht. Ein drastischer Bevölkerungsrückgang in ganz Niederösterreich war die Folge.

Die Gegenreformation setzte in dem protestantisch gewordenen Land erst ab den 1570er Jahren ein, dann aber mit aller Vehemenz. Protagonisten waren vor allem die Jesuiten, die Schulen und Universitäten übernahmen. Eine wichtige Figur der Rekatholisierung war Kardinal Melchior Khlesl, der Sekretär des späteren Kaisers Matthias. Zur Wahrung ihrer politischen und religiösen Freiheiten schloßen die protestantischen Stände 1619 ein Bündnis mit den Ständen des Königreichs Böhmen (Beitritt zur Confoederatio Bohemica), das gegen den habsburgischen Landesherren Kaiser Ferdinand II. gerichtet war. Zuvor hatten sie allerdings mit der so genannten Sturmpetition versucht ihn zum Abschluß eines Friedens mit den aufständischen Böhmen und zu Zugeständnissen in Glaubenssachen zu nötigen. Zunächst blieb daher nur die katholische Minderheit dem Kaiser treu. Die militärische Niederlage der Protestanten in der Schlacht am Weißen Berg machte auch in Niederösterreich den Weg für die gewaltsam erzwungene Gegenreformation frei. Die untertänige Bevölkerung mußte in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts ausnahmslos wieder zum katholischen Glauben wechseln. Verschont blieben nur wenige protestantische Adlige, die sich nicht am Aufstand gegen den Kaiser beteiligt hatten. Die übrigen evangelischen Herren und Ritter mußten, wenn sie nicht konvertierten, das Land verlassen. Ihr Besitz wurde an katholische Parteigänger des Kaisers vergeben. Der Klerus gewann durch die Gegenreformation wieder an Bedeutung, wichtige Klöster waren das Stift Melk, Klosterneuburg und das Stift Göttweig.

Der Dreißigjährige Krieg schien Niederösterreich lange Zeit wenig zu berühren, lediglich zu Beginn dieses langen Krieges, als Graf Heinrich Matthias von Thurn mit dem Heer der aufständischen Böhmen auf Wien vorrückte, wurden einige Orte entlang der heutigen Brünner Straße geplündert. Gegen Ende des Krieges kam es jedoch weit schlimmer : Bei Jankau in Böhmen, etwa 60 Kilometer südöstlich von Prag, fand die letzte große Schlacht des Dreißigjährigen Krieges statt. Am 6. März 1645 besiegte ein schwedisch-protestantisches Heer unter Feldmarschall Lennart Torstensson die kaiserlich-habsburgischen Truppen unter Feldmarschall Melchior Graf von Hatzfeldt, womit für die Schweden der Weg

nach Wien offen stand. Die schwedischen Truppen verwüsteten große Teile des Weinviertels, etliche Burgen wie Staats und Falkenstein sind seitdem Ruinen. Der Markt Gaunersdorf, also das heutige Gaweinstal, wurde vollständig niedergebrannt.

Nach der Schlacht bei Mohács 1526 und dem darauf folgenden Zusammenbruch des ungarischen Königreiches war Niederösterreich zum Grenzgebiet des Heiligen Römischen Reichs geworden und es bis 1683 geblieben, als die Osmanen nach der erfolglosen Zweiten Belagerung Wiens zurückgedrängt wurden. Da die Bevölkerung durch die bis zu 300.000 Mann umfassende türkische Armee schwerste Verluste erlitten hatte (Wien hatte zu dieser Zeit etwa 20.000 Einwohner), kam es zur Neubesiedlung weiter Teile Niederösterreichs durch Köhler, Holzknechte und Bauern aus der Steiermark, dem Salzkammergut, Oberösterreich, Tirol, Bayern und Schwaben, etwa in Sankt Corona, Klausen-Leopoldsdorf, Hochstraß und Pressbaum.

In dieser Zeit wurden die Herrschaftssitze des Landadels im Barockstil neu errichtet oder ausgebaut ; so zum Beispiel das Schloß Artstetten, das um 1710 stark erweitert wurde, oder Schloß Hof, das Prinz Eugen 1726 aufgekauft und vergrößert hatte.

Auch nach dem Wegfall der Bedrohung durch die Osmanen blieb Niederösterreich von Schlachten und Kriegen nicht verschont. Neben den Verheerungen durch die Kuruzen zu Beginn des 18. Jahrhunderts und den späteren Einfällen der Preußen (zuletzt 1866) waren vor allem die Napoleonischen Kriege von 1805 und 1809 für Niederösterreich von Bedeutung. Im Vor- und Umfeld der niederösterreichischen Ereignisse Schlacht von Aspern und Schlacht bei Wagram kam es zu Plünderungen und Vergewaltigungen der nach wie vor vorwiegend bäuerlichen Bevölkerung.

Im Zuge der Industriellen Revolution wurde das Eisenbahnnetz mit dem Zentrum in Wien errichtet, beginnend mit der Kaiser Ferdinands-Nordbahn, deren erste Teilstrecke, (Wien) Floridsdorf - Deutsch-Wagram, 1837 als erste Dampfeisenbahn Österreichs eröffnet wurde. (Die Nordbahn blieb bis zum Ende der Monarchie, 1918, die wichtigste Bahnlinie Niederösterreichs.) Die Semmeringbahn erschloß von 1854 an das Bergbauggebiet in der östlichen Steiermark, Ostbahn und Westbahn verbanden dieses mit den entstehenden Industrien in Böhmen, Ober- und Niederösterreich und dem agrarwirtschaftlich geprägten Ungarn. Das Umland der Kaiserlich-Königlich Reichshaupt- und Residenzstadt Kaiser Franz Josefs I. profitierte von ihr und wurde dadurch mit zum Kristallisationspunkt des geistigen und künstlerischen Potentials Mitteleuropas. Das « Fin de siècle » prägte das Land architektonisch und kulturell. Noch heute lebt diese Atmosphäre zum Beispiel durch die Tragödie von Kronprinz Rudolf in Mayerling, die Jugendstilbauten in Neuhaus, Villen am Semmering und die Biedermeierbauten in Baden fort.

Mit der administrativen Trennung Oberösterreichs vom Kernland Österreich hatte Ottokar II. Přemysl das spätere Bundesland Niederösterreich Ende des 13. Jahrhunderts als Verwaltungseinheit geschaffen.

Während aber die Babenberger bis 1246 und Ottokar bis 1278 ausschließlich das Gerichtswesen an Hof- und Landtaidingen delegiert hatten, entwickelten sich diese im Laufe des 14. Jahrhunderts zu ständischen Landtagen die den Fürsten auch in militärischen und steuerlichen Belangen berieten. Dieser Rat hatte Beschwerde- und Petitionsrecht und die Möglichkeit zu Gesetzesinitiativen. Die Gesetze selbst wurden allerdings per Patent vom Fürsten selbst erlassen.

Neben den landesfürstlichen Erbämtern Marschall, Kämmerer, Truchsess und Mundschenk entstanden Verwaltungsbehörden der Landstände. Die Mitglieder der Landtage der Landschaft des späten Mittelalters und der Neuzeit waren einerseits adelige, grundbesitzende Herren und Ritter und geistliche Würdenträger wie Pröpste und Äbte im Prälatenstand. Auch der Vierte Stand war in der Ständeordnung durch Bürgermeister, Klostervorsteher oder Stadtrichter vertreten.

Im Jahr 1513 kauften die niederösterreichischen Stände von den Liechtensteinern ein Palais, das heutige Palais Niederösterreich, in der Herrngasse in Wien, das zum Landhaus und Verwaltungszentrum umgestaltet wurde. Die Stände verloren Mitte des 18. Jahrhunderts durch Maria Theresia und die Josephinischen Reformen viele ihrer Kompetenzen, die sie nur zum Teil unter Leopold II. (1790-1792) wiedererlangten.

Nach den Napoleonischen Kriegen, dem Wiener Kongress 1814-1815 und dem metternichschen System im Biedermeier, brachte die Märzrevolution von 1848 den Rücktritt von Kaiser Ferdinand I., das Ende der ständischen Vertretung und die Rückkehr zu Zentralismus und Absolutismus- die Restauration der Monarchie unter dem neuen, jungen Kaiser Franz Josef I. brach an.

Im Erzherzogtum Österreich unter der Enns trat am 6. April 1861 der erste gewählte Landtag von Niederösterreich zusammen. Durch das Zensuswahlrecht, das an eine bestimmte Steuerleistung des Wählers gebunden war, wählten kaum zehn Prozent der Einwohner Niederösterreichs die 66 Mitglieder des Landtages. Grundlage von Verfassung, Landesordnung und Landtagswahlordnung war das kaiserliche Februarpatent des gleichen Jahres, das die alten Befugnisse der Landtage zugunsten des Reichsrates stark beschneidete, und im Wesentlichen bis zum Ende der Kaiserlich und Königlich Monarchie im Wertewandel des Ersten Weltkriegs galt.

Nach dem Ersten Weltkrieg und dem Zerfall Österreich-Ungarns wurde Niederösterreich im Spätherbst 1918 zum Grenzland. Das deutsch besiedelte Südmähren (aus dem die späteren österreichischen Bundespräsidenten Karl Renner und Adolf Schärf stammten) wollte sich 1918 an Deutschösterreich beziehungsweise Niederösterreich anschließen, doch wurde dieser Landesteil sehr rasch von tschechischen Truppen besetzt. In Saint-Germain wurde dann definitiv bestimmt, daß Südmähren ungeachtet der deutschen Muttersprache der Mehrheitsbevölkerung zur Tschechoslowakei zu gehören habe. Dies wirkte sich negativ auf die politische Stabilität und die Zufriedenheit der Bevölkerung aus.

Die neu entstandene Tschechoslowakei forderte zudem die Abtretung niederösterreichischen Gebietes, das sie ab November 1918 großteils bereits besetzt hatte, und bekam dieses am 10. September 1919 im Vertrag von Saint-Germain auch zugesprochen. In den Verhandlungen von Saint-Germain, auf die die Vertreter Deutschösterreichs fast keinen Einfluß hatten, während die Tschechen zu den Siegermächten gezählt wurden, wurden das gesamte Gebiet der Bahnstrecke Lundenburg-Grusbach (Břeclav-Hrušovany nad Jevišovkou) und der Gmünder Hauptbahnhof von der Tschechoslowakei beansprucht, obwohl die betroffenen Bahnstrecken zum Teil in Niederösterreich verliefen (siehe Feldsberg), da zum Zeitpunkt des Baues niemand damit rechnen konnte, daß aus dieser Landesgrenze jemals eine Staatsgrenze werden könnte. Österreich bot der Tschechoslowakei die Neutrassierung der Strecke über mährisches Gebiet auf eigene Kosten an, was von tschechoslowakischer Seite abgelehnt wurde. Im Friedensvertrag von Saint-Germain wurde deshalb die Stadt Feldsberg, wo sich die Niederösterreichische Weinbauakademie befand, mit den Nachbargemeinden im

nordöstlichen Weinviertel der Tschechoslowakei zugesprochen; der österreichische Bahnknotenpunkt Gmünd (siehe auch České Velenice) mußte auf bei Österreich verbliebenem Gebiet des Waldviertels neu errichtet werden.

Von 1934 an war auch das von der ČSR 1919 neu gewonnene niederösterreichische Gebiet der Planung und Ausführung des Tschechoslowakischen Walls unterworfen, mit dem man sich vor allem gegen das expandierende nationalsozialistische Deutsche Reich sichern wollte. 1938 wurden die Arbeiten daran eingestellt, als die Tschechoslowakei die deutsch besiedelten Grenzgebiete auf Grund des Münchner Abkommens an das Deutsche Reich abtreten mußte.

Die traditionellen wirtschaftlichen und Verkehrsverbindungen Niederösterreichs nach Böhmen und Mähren wurden durch die 1918 entstandene neue Staatsgrenze beeinträchtigt, was sich negativ auf die fragile Nachkriegswirtschaft auswirkte.

Niederösterreich wurde zum größten und bevölkerungsreichsten unter den vorerst sieben Bundesländern der neuen Republik (das Burgenland war noch nicht Teil Österreichs) und erhielt auf Grund der Zugehörigkeit Wiens zum Land einen sozialdemokratischen Wiener, Albert Sever, als Landeshauptmann. Um die Dominanz Niederösterreichs in der föderalen Struktur abzubauen und den Gegensatz zwischen überwiegend roten Hauptstädtern und schwarzen Bauern zu beheben, wurde, vor allem aufgrund des Drängens des niederösterreichischen Bauernbundes, im am 1. Oktober 1920 beschlossenen und am 10. November 1920 in Kraft getretenen Bundes-Verfassungsgesetz Wien von diesem Tag an als eigenes Bundesland definiert ; es beschloß an diesem Tag auch seine eigene Stadt- und Landesverfassung. Der Wiener Bürgermeister war nun auch Landeshauptmann von Wien.

Nach etwa ein Jahr dauernden Trennungsverhandlungen, die sich auf öffentliche Einrichtungen und bisher gemeinsamen Liegenschaftsbesitz konzentrierten, trat Sever im November 1921 zurück. Ende Dezember 1921 beschloßen der seit 10. November 1920 bestehende Wiener Landtag und der niederösterreichische Landtag ohne Wiener Abgeordnete in getrennten Vorgängen das in beiden Ländern gleichlautende Trennungsgesetz, das am 1. Jänner 1922 in Kraft trat. (Das historische niederösterreichische Landhaus in der Wiener Herrengasse ging erst 1995 in das Alleineigentum Niederösterreichs über.) Somit hatte Niederösterreich zwar keine offizielle Hauptstadt mehr, die Landesverwaltung blieb aber weiterhin in Wien.

Zwei zur gesamtösterreichischen Geschichte gehörige Ereignisse haben zwischen Erstem und Zweitem Weltkrieg in Niederösterreich stattgefunden : der Korneuburger Eid, mit dem dem demokratischen Parlamentarismus und dem Parteienstaat der Kampf angesagt wurde, und das Anhaltelager Wöllersdorf, wo der Ständestaat Gegner gefangen hielt.

In der Zeit des Nationalsozialismus 1938 bis 1945 verschwand jeder Bezug zum österreichischen Namen, das Land hieß gemäß dem Ostmarkgesetz vom 14. April 1939 Niederdonau. Wien blieb zwar der Verwaltungssitz, Krems wurde aber zur « Gauhauptstadt » erhoben. Von Mai 1938 bis zum Ende des Krieges war Hugo Jury Gauleiter des Gaues Niederdonau. Durch die Bildung von Groß-Wien im Herbst 1938 verlor Niederösterreich die Wiener Umlandgemeinden, die die wirtschaftlich stärksten Gebiete waren. Das nach dem (der Tschechoslowakei aufgezwungenen) Münchner Abkommen am 1. Oktober 1938 vom Deutschen Reich annektierte Südmähren gehörte vom 15. April 1939 bis zum 8. Mai 1945 zum Gau Niederdonau. Hitler ließ das Burgenland auflösen ; die Städte Eisenstadt und Rust und die Bezirke Eisenstadt, Mattersburg, Neusiedl am See und Oberpullendorf wurden per 15. Oktober 1938 ebenfalls dem Gau Niederdonau

zugeschlagen und verblieben dort bis Herbst 1945.

Im Waldviertel wurden viele Menschen rund um Döllersheim ausgesiedelt, das Gebiet zum Heeressperrbezirk erklärt und der größte Truppenübungsplatz des Deutschen Reiches errichtet. Hier wurden Kampfverbände für den Osten zusammengestellt und Sammellager für Beutegut angelegt. Hierfür wurden Landbesitzer enteignet. Entlang der Thermenlinie wurde auf Grund strategisch günstiger Position die kriegswichtige Schwerindustrie, wie der Flugzeugbau, angesiedelt, die im Zweiten Weltkrieg 1944-1945 von den Alliierten stark bombardiert wurde. Speziell Wiener Neustadt war immer wieder das Ziel der amerikanischen Bomberflotten. In der Nähe der Rüstungsbetriebe wurden auch Lager für Zwangsarbeiter eingerichtet. Die abschließende sowjetische Offensive (Schlacht um Wien) gegen die Truppen der Wehrmacht fand in der ersten Aprilhälfte 1945 statt.

Die Rote Armee besetzte Wien und ganz Ostösterreich. Die alliierten Siegermächte vereinbarten, Niederösterreich der sowjetischen Besatzungszone zuzuschlagen und machten aus Wien (in den Grenzen von 1937) eine Vier-Sektoren-Stadt. 1946 beschloßen Wien, Niederösterreich und der Nationalrat, viele der 1938 Groß-Wien eingemeindeten Ortschaften wieder an Niederösterreich zurückzugeben. Auf Grund eines Vetos der sowjetischen Besatzungsmacht konnte dieses Gesetz erst 1954 kundgemacht werden und in Kraft treten.

Der Zusammenbruch des Dritten Reiches 1945 war vor allem in Ostniederösterreich mit schweren Heimsuchungen verbunden. Bombardierungen, Kampfhandlungen, Zerstörungen, Plünderungen, Vergewaltigungen sowie vereinzelte Verhaftungen und Entführungen politisch missliebiger Personen durch sowjetische Kräfte prägten die ersten Nachkriegsjahre. Dies sowie die zehnjährige sowjetische Besetzung und die Eingliederung vieler Betriebe in die USIA-Gruppe komplizierten und verlangsamten den Wiederaufbau. Niederösterreich geriet dadurch gegenüber den westlichen Bundesländern ins Hintertreffen. Erst nach Abzug der sowjetischen Besatzungstruppen 1955 nach dem Abschluß des Österreichischen Staatsvertrags war eine freie politische und ökonomische Entwicklung möglich.

...

Niederösterreich (dessen Name auf das Vorgängerterritorium, das Erzherzogtum Österreich unter der Enns, zurückgeht) und Oberösterreich (zuvor : Österreich ob der Enns) sind die historischen Kernländer Österreichs und Teil der habsburgischen Erblande.

Es hieß ursprünglich « nur » Österreich (später : unter der Enns, manchmal auch nieder der Enns) und gab der Dynastie Habsburg beziehungsweise Habsburg-Lothringen (« Haus Österreich ») und dem jeweiligen Gesamtstaat (Österreichische Monarchie, Kaisertum Österreich, Österreich-Ungarn, Republik Österreich) den Namen.

Das heutige Bundesland besitzt daher kaum historische Traditionen, die von der österreichischen Geschichte abweichen. Es war 1278 Schauplatz einer Entscheidungsschlacht, die die Habsburger hier an die Macht brachte, und 1918-1919 Ort der « inneren Emigration » des letzten Kaisers Karl I. vor der Ausreise ins Exil.

Seit dem 10. November 1920, dem Tag des Inkrafttretens der Bundesverfassung, hatte Wien die Rechte eines politisch

von Niederösterreich unabhängigen Bundeslandes. Die eigentumsrechtliche Trennung wurde bis Ende 1921 mit dem so genannten Trennungsgesetz entschieden, das gleichlautend in Niederösterreich (ohne Wien) und in Wien beschlossen wurde. Parallel dazu wurden die verbliebenen gemeinsamen politischen Organe aufgelöst.

In der NS-Zeit Gau Niederdonau genannt, wurden dem Land im Herbst 1938 das nördliche Burgenland und Südmähren zugeschlagen ; gleichzeitig mußte es an das neue Groß-Wien zahlreiche Gemeinden abtreten. Fast alle diese Änderungen wurden 1945 rückgängig gemacht. 1946 wurde eine stark reduzierte Erweiterung Wiens beschlossen, konnte aber wegen eines sowjetischen Einspruchs erst 1954 in Kraft treten.

## AB 5 : Le joséphisme

Le joséphisme (mot qui vient de l'Empereur Joseph II) désigne, en Autriche et dans le Saint-Empire romain, la subordination systématique des affaires sociales à l'administration de l'État d'après les principes de la Raison tels qu'on les comprenait à l'époque des Lumières. On distingue le joséphisme au sens large, qui concerne toute la vie sociale, et le joséphisme au sens plus étroit qui est une façon pour l'État de placer la religion et les Églises sous son contrôle.

« Dans quelle mesure les différentes mesures qui constituent l'œuvre de Joseph II forment-elles un système coordonné méritant le nom de joséphisme, concept désignant un mythe ou plutôt 2 mythes antagonistes, objet lui-même de bien des vicissitudes ? » (R. Bauer.)

On s'accorde aujourd'hui à penser que les réformes de Joseph II ont été le couronnement et l'aboutissement d'une évolution fort longue, la personnalité de l'Empereur disparaissant derrière la trame de la conjoncture politique, administrative, religieuse alors dominante dans l'Europe. Ce n'est plus l'Empereur, mais le contenu spirituel lui-même auquel on a donné son nom qui est maintenant mythifié : d'un côté, le Baroque autrichien, impérial, aristocratique, catholique et terrien ; de l'autre, le joséphisme anti-catholique, voltairien, fébronien, laïque, voire Libéral et étatique.

En fait, les idées de Joseph II, aussi éloignées de la philosophie du Siècle des lumières que du Libéralisme d'inspiration française ou de l'utilitarisme britannique, aboutissent à renforcer l'absolutisme monarchique à l'image d'un Empereur fonctionnaire, serviteur de l'État, épousant le germanisme par nécessité administrative, au sein d'un État supra-national, ennemi des privilèges de la noblesse terrienne et courtisane, favorisant la naissance, difficile et tardive, d'une bourgeoisie nouvelle, support d'une vie intellectuelle renouvelée, s'imposant d'elle-même à l'Église, dans laquelle elle voit une institution d'État, le prêtre étant considéré comme un professeur de morale et un administrateur (tolérant) des âmes.

Ainsi s'expliquent et la complexité de la notion de « joséphisme » , qui a été souvent l'objet d'interprétations partisans et passionnées, et les résistances diverses (sociale, linguistique, religieuse, nobiliaire, économique) qu'a rencontrées l'Empereur face à une société dont il voulait faire le bonheur et qui ne l'aimait pas. Plus que la nécessité du changement inéluctable, au moment des grandes mutations structurelles de l'Occident européen, c'est cependant la méthode employée par Joseph II (rupture brutale avec le passé) qui a fait l'objet des critiques les plus vives. Mais,

était-il possible de faire autrement pour créer un État moderne, pour affirmer dans la bureaucratie la synthèse des forces rationnelles (M. Weber) , pour éveiller au sein des différents peuples une conscience nouvelle dans une tentative (peut-être utopique) d'État supra-national et autour d'une capitale, Vienne, en plein éclat, pour libérer l'homme tout en assurant la prospérité de tous ?

### Le gouvernement des États autrichiens

Bureaucratie, législation, centralisation, tels sont les 3 volets de l'œuvre qu'à la suite de sa mère poursuit Joseph II pour essayer d'assurer plus de cohésion à cet État des Habsbourg aux membres dispersés. Bureaucratie et police vont de pair dans la création d'un corps de fonctionnaires instruits et dévoués, exacts et efficaces. L'œuvre législative est importante : 6,000 décrets et 11,000 lois nouvelles sont signés ; des codes juridiques (1786-1787) en réel progrès sont publiés ; la centralisation est accentuée grâce à l'instauration de nouvelles unités administratives, les cercles avec les « Kreishauptleute » , et à la création de chancelleries qui empiètent sur les pouvoirs des anciens États et brisent les anciennes limites ; les États ne sont plus convoqués. On lutte contre les privilèges territoriaux et fiscaux de la noblesse féodale, contre les « magistrats » des villes. Une langue unique et officielle, l'allemand, est imposée aux Magyars, aux Polonais, aux Tchèques. La tentative de création d'une armée nationale s'opère sur le modèle prussien, admiré profondément. Regroupements et simplification, tels sont les principes directeurs.

### Économie et société

L'économie est, au 1er chef, affaire d'État et repose sur le travail de tous, sujets et dirigeants. Écarter les obstacles, développer tous les facteurs de richesse, assurer la prospérité de l'ensemble, tel est le programme. Les obstacles ? Ce sont les entraves que constituent les corporations ; la liberté du travail est établie en 1782 ; la mainmorte (« Leibeigenschaft ») est abolie ; sont supprimés également les abus (droit de chasse) , les monopoles seigneuriaux ; corvées et redevances sont réglementées (1781-1785) .

Joseph II est à la fois physiocrate et mercantiliste. La source de la richesse est la terre, qu'il faut cadastrer (le cadastre sera achevé en 1789) ; peupler (malgré les famines de 1770 et les épidémies de 1781 en Bohême) ; imposer équitablement (en frappant les revenus des nobles) . Aux impôts directs s'ajoutent les taxes indirectes (accises, douanes, timbre, sel, tabac, loterie) . Un budget régulier est établi. Mercantiliste, l'Empereur, au sein de cet immense Empire rural, veut moins développer l'industrie que protéger ce qui existe : éviter les importations coûteuses (café, chocolat, verreries, velours) , qui entraînent une augmentation du coût de la vie. Hostile à l'idée d'une banque d'État, il vient en aide aux banques privées. Le commerce, source de richesses, l'intéresse : l'Empereur permet aux nobles de commercer sans déroger, encourage les foires (« Lemberg ») , signe des traités de commerce avec la Turquie et le Maroc, rêve de faire de son Empire une puissance maritime. Il s'intéresse à Ostende, sans parler d'Anvers (bloqué depuis 1648) à Trieste, au bas Danube, d'où s'exportent blé et bovins. Il supprime les monopoles commerciaux et, lors d'une famine, introduit la liberté de commerce à l'intérieur de la monarchie.

### La politique religieuse

L'anti-cléricalisme est issu de l'esprit philosophique. L'édit de tolérance de 1781 apparaît comme une concession à l'esprit du siècle (l'« Aufklärung ») et à l'utilité de l'État. Il accorde la liberté de conscience aux dissidents, permet l'édification de maisons de prière (les temples) sans clocher, accorde aux Juifs des conditions de résidence et de culte (privé) plus favorables.

La suppression de l'Ordre des Jésuites, effectuée sous le règne de sa mère, accompagnée de la confiscation des biens, attribués au « Studienfonds » (1774), entraîne en 1781 une ré-organisation générale des ordres monastiques (suppression des établissements ne se livrant ni à l'enseignement, ni à l'assistance) et de l'éducation, déjà commencée sous le règne précédent. Les revenus récupérés sont utilisés pour la modernisation des hôpitaux, pour la multiplication des « écoles moyennes » et des Universités, dont celle de Vienne, pour l'établissement de séminaires, où les élèves sont formés selon les principes de l'« Aufklärung ».

La formation du clergé, qui reçoit un traitement, appartient à l'État ; le catholicisme reste religion officielle. Le pape Pie VI est accueilli à Vienne, en 1782, mais l'Empereur, soutenu par Kaunitz et Ludwig Cobenzl, reste ferme sur ses positions. Il se rend à Rome, l'année suivante ; un concordat est signé pour la Lombardie. Le fébronianisme se manifeste par l'adhésion de Joseph II aux 23 articles de la Punctuation d'Ems (1786), qui tend à réduire les pouvoirs des papes à leurs attributions du 3<sup>e</sup> siècle. Instrument de lutte intérieure, le joséphisme apparaît également comme un article d'exportation.

### La politique extérieure

Le but de cette politique est d'assurer plus de cohésion à ses États, d'arrondir ses possessions en suivant non plus l'esprit de l'« Aufklärung », mais les principes les plus traditionnels de l'ambition monarchique : question allemande, politique des partages, question d'Orient, autant d'éléments à considérer successivement.

Le 1<sup>er</sup> élément, qui tourne autour de la Bavière, objet des convoitises de l'Empereur, a débuté au temps de la régence, Joseph II ayant épousé en secondes noces la fille de l'Électeur Maximilien III Joseph, mort en 1777 sans laisser d'héritiers. La guerre éclate entre l'Autriche et la Prusse ; engagée en Amérique, la France reste neutre. Par la paix de Teschen (13 mai 1779), l'Autriche renonce à la succession de Bavière. En 1785, Joseph II reprend ses projets, essaie à la fois d'obtenir la libre navigation sur l'Escaut et le troc de la Bavière contre les Pays-Bas autrichiens. Nouvel échec du fait de l'appui tiède de la France et de la constitution en Allemagne d'une ligue des Princes (« Fürstenbund ») sous l'inspiration de Frédéric II. En 1788, éclate la révolution brabançonne, qui ruine la domination autrichienne aux Pays-Bas.

Le 2<sup>e</sup> élément tourne autour de la crise polonaise, ouverte, après la mort d'Auguste III, en 1763, par l'élection, sous la pression russe, de Stanislas-Auguste Poniatowski. Le traité de partage de février-mars 1772 entre l'Autriche, la Prusse et la Russie, véritable attentat contre le droit des gens, accorde à l'Autriche 2,300,000 âmes en Galicie orientale et la Petite Pologne moins Cracovie.

Le dernier élément traite des rapports avec les Turcs, au moment où la Russie de Catherine II fonce vers la mer Noire,



qu'elle atteint au traité de Kutchuk-Kaïnardji (1774) , l'Autriche obtenant en 1775 la Bucovine. L'idée d'un partage de l'Empire turc fait du chemin : Joseph II déclare la guerre aux Turcs en février 1788, mais la situation est mauvaise : le Saint-Empire est en effervescence, et la Prusse est menaçante. Selim III succède en 1789 au faible Abdülhamid Ier. Laudon s'empare de Belgrade, en octobre de la même année. L'Empereur meurt le 20 février 1790. Une paix peu glorieuse est conclue à Sistova (Svištov) par Léopold II (4 août 1791) , au moment où, mettant en jeu principes et territoires, va s'ouvrir le grand conflit qui opposera l'Autriche des Habsbourg à la France révolutionnaire, qui a rejeté les Bourbons.

### Le joséphisme administratif

Le mot d'ordre de Joseph II était : « Tout pour le peuple ; rien par le peuple. » . C'est pourquoi les réformes qu'il a mises en œuvre sont à comprendre comme une « révolution par le haut » , où il se mêle une volonté de progrès et une tentative de consolider la monarchie, grâce à des mesures qu'il prenait sous l'inspiration des philosophes rationalistes Grotius, Pufendorf ou Thomasius. Joseph II peut être considéré comme l'archétype du despote éclairé.

Pour rendre plus efficaces ses mesures, il renforça les contrôles et la bureaucratie. C'est ainsi qu'il introduisit la déclaration de domicile ou la numérotation des maisons. C'est lui qui, en 1781, supprima le servage, ce qui lui valut par la suite le surnom de « Libérateur des paysans » . Il mit en place le 1er système de surveillance policière avec indicateurs de police, interdit les corsets à baleines pour les jeunes filles, imposa la laisse pour les chiens et abolit la peine de mort pour des considérations utilitaires, puisqu'il voyait dans les délinquants de la main-d'œuvre, par exemple pour le halage des bateaux sur le Danube. Son utilitarisme le détermina à construire à Vienne non des châteaux luxueux mais des hôpitaux comme l'Hôpital général avec sa « Tour des fous » .

### Le joséphisme religieux

Le joséphisme religieux se veut mouvement de réforme de l'Église, né avec la Réforme et cherchant à placer sous la tutelle de l'état toute l'administration religieuse. Ce courant, très répandu dans l'Europe moderne, se manifeste en Autriche par la volonté forte de contrer l'influence qu'exerce l'Église auprès des catholiques de l'Empire, et de s'opposer au pouvoir temporel des États pontificaux.

Le joséphisme cherche à rationaliser le culte et à libérer le clergé (et donc, le peuple) de l'influence de la Papauté et des Jésuites. L'idéologie qui inspire le joséphisme remonte en Autriche au 13e siècle mais surtout au 16e siècle en ce qui concerne l'administration des biens de l'Église. Elle a connu son apogée dans la 2e moitié du 18e siècle où les idées fébronniennes et jansénistes se sont alliées aux principes gallicans. Le chancelier Kaunitz, qui conduisit la politique autrichienne à partir de 1753, était un ami personnel de Voltaire et un défenseur du gallicanisme. Le janséniste van Swieten (médecin de Cour de Marie-Thérèse) présidait la commission impériale pour l'éducation. À l'Université, les Lumières avaient en Martini, Sonnenfels et Riegger des défenseurs influents ; c'est tout ce milieu qui a donné à l'esprit de Joseph II la base juridique pour créer une Église d'État nationale.

Le joséphisme allie donc un anti-curialisme, c'est-à-dire une opposition à la toute-puissance de la Curie romaine (le

Pape et son entourage) à un système synodal radical, qui prône la supériorité du Collège des évêques sur le pape. Il partage aussi avec le jansénisme une forte hostilité aux Jésuites, ordre perçu à l'époque comme très influent, sans appartenance nationale, et directement soumis au pape.

Joseph II a une volonté de séculariser le rôle de l'Église. Pour lui et ses conseillers, selon le « droit naturel », le but d'un État est d'apporter à ses ressortissants tout le bonheur possible. Seule la religion qui lie les consciences peut empêcher les individus de négliger leurs devoirs et de manquer de bienveillance les uns envers les autres, et c'est pourquoi l'État voit en elle le facteur principal de l'éducation :

« L'Église est une section de la police, elle doit servir aux desseins de l'État jusqu'à ce que le peuple soit suffisamment éclairé pour qu'une police universelle la remplace. » (Sonnenfels)

Riegger, un érudit, tirait de la théorie du contrat primitif la prédominance de l'État sur l'Église (« pactum unionis ») en ce sens que le gouvernement, au nom de tous les individus, exerce une certaine juridiction religieuse, les « jura circa sacra ». Un autre érudit (Gmeiner) formulait la théorie que toute législation qui contredit les intérêts de l'État contredit le droit naturel et, par conséquent, la volonté du Christ ; il en résulte que l'Église n'a pas le droit de prescrire de telles lois et que l'État ne saurait les accepter.

Kaunitz réduisait ces principes à la déclaration suivante :

« La suprématie de l'État sur l'Église s'étend à l'ensemble de la législation et de la pratique religieuse. Par conséquent, l'État doit toujours avoir le droit de limiter, de changer ou d'annuler les concessions faites auparavant chaque fois que le réclament la raison d'État, la correction d'abus ou des circonstances nouvelles. »

Joseph II fit de ces intentions des principes de gouvernement et considéra les institutions religieuses comme des affaires publiques de l'État. C'est ainsi qu'il a soumis les décisions du pape à son approbation pour leur application dans son Empire, qu'il a de sa propre autorité réduit le nombre de jours fériés, limité les droits des congrégations étrangères, etc.

Marie Thérèse, sa mère, auprès de laquelle Joseph II avait été co-Empereur, était extrêmement réservée à l'égard du joséphisme. Dans la perspective juridique d'une Église d'État, le joséphisme représentait une tentative de mettre l'autorité spirituelle de la papauté, incarnation du catholicisme, au service de la monarchie. Cependant, une Église d'État d'inspiration catholique ne pouvait qu'échouer du fait de l'exigence de compétence universelle des papes (dans les questions de foi et de morale), même si elle pouvait temporairement faire l'objet de compromis (avec un Concordat, par exemple) : cette exigence était inséparable de l'idée que l'Église se faisait d'elle-même.

## Les réformes

Les réformes s'étendirent à l'Église catholique à l'intérieur du territoire autrichien dans l'idée de créer une Église nationale. Évêchés, Ordres religieux et fondations dépendaient jusqu'à présent d'une multitude de juridictions

différentes, étrangères les unes aux autres et qui se chevauchaient. L'action de Joseph II visa à supprimer ces différentes juridictions pour tout regrouper sous la juridiction de l'État.

Toutes les ordonnances religieuses, aussi bien celles du pape que les autres furent subordonnées au consentement impérial, au « placet » ; les dispenses pour le mariage relevèrent des évêques ; il fut interdit aux évêques de communiquer avec Rome et aux ordres religieux avec leurs généraux s'ils résidaient à l'étranger, partiellement pour des raisons d'économie politique. Cette dernière mesure était également une manière déguisée de contrer l'influence des Jésuites. Les Jésuites furent interdits dans l'Empire, en 1768.

En 1783, pendant un séjour à Rome, Joseph menaça de créer une Église d'État indépendante. Il instaura, cette année-là, des séminaires généraux qui instruisaient les futurs prêtres sous le contrôle de l'État. Cette mesure, adoptée dans tout l'Empire autrichien, fut cependant abolie dès la mort de Joseph II, en 1790.

Il abolit la dépendance de l'autorité épiscopale et fit prêter aux évêques un serment par lequel ils se soumettaient à l'État. La réception de titres pontificaux et les études à l'Université allemande de Rome furent interdites ; à Pavie, fut ouverte une Université allemande pour lui faire concurrence.

La Lombardie, possession autrichienne au 18<sup>e</sup> siècle, fut un champ d'expérimentation du joséphisme. Dès le règne de Marie-Thérèse d'Autriche (1740-1780), on retira le droit de censure à l'Inquisition et on l'empêcha de renouveler ses membres, ce qui amena sa fin progressive.

Les ordres monastiques en Lombardie ont également été visés. Selon une vision courante au siècle des Lumières, les moines et moniales cloîtrés sont considérés comme inutiles à la société et donc nuisibles. Les actions de Marie Thérèse, à partir des années 1770, puis de Joseph II, sont allées vers une fermeture des monastères contemplatifs dont les biens devaient être redonnés aux paroisses. Mais la population locale rejeta le joséphisme et resta attachée aux anciennes pratiques et dévotions.

### Le principe du centralisme

Ces mesures s'accompagnaient d'un nombre invraisemblable de prescriptions minutieuses dans le domaine religieux. C'est ainsi que, le 23 août 1784, Joseph II ordonna la fermeture de tous les cimetières « intra muros » par mesure d'hygiène. Dans les enterrements, il fallait désormais remplacer l'ancien cercueil massif par un cercueil léger, économique et réutilisable ; la mesure fut rapportée tout de suite devant l'hostilité de la population. Comme la Contre-Réforme avait multiplié les rites ostentatoires, Joseph II publia des décrets qui allaient jusqu'à préciser le nombre des cierges et leur longueur, ainsi que la façon dont il fallait prêcher, prier et chanter. Tous les autels inutiles ainsi que tous les ornements liturgiques et tous les tableaux trop luxueux devaient être écartés ; on alla jusqu'à coller des pages dans les bréviaires. Aucune question de dogme ne devait être discutée en chaire ; il fallait plutôt faire des annonces officielles, donner des instructions pratiques, pour le labourage par exemple. « Notre frère, le sacristain » était le surnom donné à Joseph par Frédéric II, qui voyait en lui le créateur d'un service religieux simplifié.

## Le Fonds pour la Religion

L'idée fondamentale d'une Église nationale est que l'État est l'administrateur des biens temporels de l'Église. Joseph concrétisa cette conception dans une loi qui mettait toutes les possessions de l'Église dans une grande caisse commune destinée à couvrir toutes les dépenses pour l'exercice du culte : ce qu'on appelait le Fonds pour la Religion.

C'est que les biens de l'Église s'étaient considérablement accrus à l'occasion de la Contre-Réforme. À Vienne, le nombre des couvents avait enflé de 25, en 1660, à 125, en 1700. En 1770, le nombre des couvents se montait dans les territoires autrichiens héréditaires et en Hongrie à 2,163 avec 45,000 religieux.

L'ensemble des propriétés ecclésiastiques, mobilières et immobilières, fut transféré à ce fond. En 1782, c'est aux ordres contemplatifs qu'on s'en prit. Le Fonds pour la Religion, formé à partir des biens des couvents, prit dans la politique de Joseph une nouvelle direction. Au 1er plan se trouvaient les prélats trop riches qui furent la cible principale de ses mesures de confiscation, à partir de 1783. Pie VI se rendit à Vienne mais n'obtint rien. L'Autriche germanophone, la Bohême, la Moravie et la Galicie comptaient, en 1780, 915 couvents (762 couvents d'hommes et 153 couvents de femmes) ; il n'en subsista bientôt que 388. Toutes ces mesures accrurent considérablement le Fonds pour la Religion qui atteignit 35,000,000 de « Gulden » (florins) .

C'est que Joseph II considérait que les ordres religieux étaient à l'origine de la superstition et du fanatisme ; il consacra la moitié de leurs biens à des buts pédagogiques ; quant à l'autre moitié, « avec tous ses privilèges religieux, revenus et propriétés » , il en transféra la propriété à une institution de bienfaisance, qui avait le caractère d'un ordre religieux et dont la destination était de venir en aide à tous ceux qui en avaient besoin.

## Pour les non-catholiques : l'Acte de tolérance

L'Acte de tolérance accorda enfin (13 octobre 1781) aux Grecs orthodoxes et aux Protestants la liberté d'exercice pour leur religion et les droits de citoyenneté. La création de lieux de culte protestants était autorisée (sans clocher ni entrée directe sur la rue) ; et les enfants des protestants eurent, eux aussi, le droit de faire des études à l'Université. Toutefois, l'autorisation de se convertir restait limitée ; à partir de 1787, si quelqu'un voulait se convertir il devait, avant de franchir le pas et quitter l'Église catholique, se soumettre à un cours de religion pendant 6 semaines.

Le 2 novembre 1782, la tolérance s'étendit aux Juifs, particulièrement à ceux qui vivaient, en nombre considérable, dans les possessions orientales de la monarchie ; elle leur donnait ainsi de nouvelles possibilités de se développer et eut un grand retentissement dans la Haskala, courant qui à cette époque correspondait aux Lumières chez les Juifs.

Un décret impérial du 11 décembre 1785 soumettait les loges maçonniques à un contrôle d'État minutieux. Une Grande Loge autrichienne fut créée, beaucoup de loges viennoises durent fusionner ou se conformer à l'ordonnance maçonnique, le nombre de loges dans les terres de la Couronne fut limité à ce qui pouvait dépendre hiérarchiquement de la Grande Loge. Joseph II voyait dans les groupes qui s'écartaient de la maçonnerie officielle des rassemblements d'illuminés, conspirateurs en puissance et qui pouvaient mettre l'État en danger ; aussi les Croix d'Or, les Rose-Croix,

les Frères d'Asie et le « Klerikat » se virent-ils implicitement interdits. Si ce décret sur les Francs-Maçons, où la maçonnerie est plus ou moins décrite comme une fumisterie, déçut et consterna ceux qui avaient été au début partisans de l'Empereur, il faut le comprendre dans un contexte où l'on voyait partout des conspirations après la découverte de l'Ordre des Illuminés en Europe (1784) .

### Conclusion

Le joséphisme a donc été une tentative radicale de rationalisation de la religion et une mise en pratique de toutes les idées richéristes, gallicanes ou fébronniennes qui traversaient les opinions cléricales et laïques au 18e siècle. Si l'originalité du joséphisme est réelle, cela tient surtout au fait que les principes ont été mis en pratique. Mais beaucoup de souverains de l'époque partageaient plus ou moins ces idées, sans pour autant aller aussi loin. Pour mémoire, on peut rappeler l'hostilité de tous les souverains de l'époque pour les Jésuites, qui ont été expulsés de tous les royaumes, dans les années 1760 à 1770, avant d'être interdits par le pape (mais contre sa volonté) en 1773.

Le joséphisme a trouvé une postérité dans l'organisation de l'Église constitutionnelle française, issue de la Constitution civile du clergé de 1791, qui en a repris la plupart des principes. C'est pourquoi l'acceptation de la plupart d'entre eux parut envisageable aux évêques de France, députés à la Constituante, qui, derrière l'archevêque d'Aix, Monseigneur de Boisgelin, influencèrent Louis XVI en ce sens, persuadés qu'ils étaient que le Pape ne saurait être moins conciliant avec la France, « fille aînée de l'Église » , qu'il l'avait été avec l'Autriche. La condamnation en bloc par Pie VI de la nouvelle organisation ecclésiastique française, après une longue année de silence, n'en fut que plus brutale, avec des conséquences immédiates pour le Roi et pour les Français, sommés de choisir entre la citoyenneté et le schisme.

### AB 6 : Anton Bruckner (1824 à 1878)

Le père de Bruckner, Anton (1791-1837) est Maître d'école, une charge qui implique la direction de la musique du village et la tenue de l'orgue à l'église. Il joue également du violon dans les cafés.

Bruckner est le plus âgé de 11 enfants dont 5 seulement ont survécu. Il semble qu'il est initié très jeune à la musique. En 1835, il est confié à son cousin Johann Baptist (von) Weiß (1813-1850) , Maître d'école et assistant de l'organiste d'un village voisin, Hörsching, qui a une vie musicale plus solide qu'à Ansfelden.

On sait peu de choses sur l'enseignement musical de Johann Baptist (von) Weiß, sinon que Bruckner y étudia des œuvres de Franz-Joseph Haydn. En 1836, suite à la maladie de son père, Bruckner retourne à Ansfelden pour soutenir ses charges à l'école, à l'église et dans les engagements dans les cafés. Son père meurt le 7 juin 1837. Sa mère obtient du prieur Michaël Arneth (1771-1854) que Bruckner soit admis comme choriste au monastère de Saint-Florian.

Pendant son séjour au monastère, il se familiarise avec les musiques de Johann Michael Haydn, Franz Seraph Aumann (1728-1797) , compositeur de Saint-Florian admiré par Bruckner, Johann Georg Albrechtsberger, Franz-Joseph Haydn, Mozart, Franz Schubert. En dehors de la musique d'Antonio Caldara, il n'aborde pas les musiques anciennes.

Il termine sa scolarité en 1839. Il prend des cours de violon avec Franz Gruber, des cours de chant avec Michaël Bogner et des cours d'orgue avec l'organiste bénédictin du monastère, Anton Kattinger (1798-1852) , dont il devient l'assistant aux Messes du dimanche. Le jeune Bruckner est impressionné par ses talents d'improvisateur ; bientôt, l'élève surpassera le Maître !

De l'automne 1841 à janvier 1843, il est l'assistant auprès du Maître d'école de Windhaag près de Perg, un village de Haute-Autriche, dans le Mühlviertal. Il assure également le service à l'église et doit participer aux travaux des champs. Comme son père, il joue du violon lors des festivités.

Par l'entremise du prieur Michaël Arneth, il obtient un poste dans le village de Kronstorf au sud de Linz. 3 fois par semaine, il se rend au bourg de Enns pour étudier la théorie avec le chef de chœur de Leopold von Zenetti (1805-1892) qui connaît bien l'école Classique viennoise. Il peut aussi jouer sur un bon orgue à Steyr, autre bourg proche de Kronstorf.

Pendant cette période, il a composé, mais les manuscrits autographes ne sont pas datés. Il existe en toute certitude une Messe en do majeur, pour alto solo, cors et orgue, composée à Windhaag et 2 Messes à Kronstorf. Des musiques de circonstance, comme celle pour l'anniversaire du pasteur de l'église paroissiale Sainte-Marie de Enns (« Stadtpfarrkirche Sankt-Marien ») , le théologien Josef (Ritter) von Peßler (jouée le 19 septembre 1843) .

Le 25 septembre 1845, il est nommé assistant au Maître d'école au monastère de Saint-Florian. En 1849, il obtient la charge supplémentaire de diriger le chœur des enfants. Il étudie le Latin, suit des cours à Linz en vue de sa promotion sociale, tout en continuant sa charge à l'école et son métier de musicien. En 1850, il obtient à titre provisoire l'orgue du monastère.

Bruckner peut compter sur des appuis auxquels il dédicace plusieurs œuvres : la famille de Michaël Arneth, le Maître d'école Michaël Bogner, le chef de chœur Ignaz P. Traumihler (1815-1884) , l'administrateur du monastère, Franz Sailer, un ami proche (le parrain de son frère aîné Ignaz) pour lequel il compose le « Requiem » en ré mineur.

À sa mort, survenue en 1848, Sailer lui lègue son piano à queue « Bösendorfer » , son harmonium « Matthäus Mauracher » de Salzbourg (2 instruments qu'il jouera toute sa vie) de même qu'une petite table et quelques chaises. (Le piano fut probablement acquis lors d'une exposition tenue dans une maison de campagne à Linz, en 1848.) Il y a aussi le prieur Friedrich Mayer, qui a organisé le retour de Bruckner à Saint-Florian en 1845, et qui succédera à Michaël Arneth en 1854.

Dans les années 1850, sa situation à Saint-Florian ne semble plus lui convenir. Bruckner écrit, le 30 juillet 1852, au Maître de chapelle de la Cour de Vienne Ignaz von Abmayr auquel il dédicace son « Psaume 114 » :

« Ich habe hier keinen Menschen, dem ich mein Herz öffnen dürfte, werde auch in mancher Beziehung verkannt, was mir heimlich oft schwer fällt. Unser Stift behandelt Musik und Musiker ganz gleichgültig ... ich kann hier nie heiter sein und darf von Plänen nichts merken lassen. » (Max Auer, lettre numéro 2, page 20)

(« Je n'ai aucune personne à laquelle il me soit permis d'ouvrir mon cœur, et parfois, dans certains cercles, je ne suis pas reconnu, ce qui me blesse en secret. Notre établissement emploie la musique et les musicien dans l'indifférence. Ici, je ne peux jamais être gai, personne doit remarquer mes projets. »)

En 1855, il est reçu à l'examen de professeur à Linz. Pendant l'été, il échoue au concours pour un poste d'organiste à Olmütz (Olomouc) et commence des cours de théorie musicale avec Simon Sechter. Le 8 décembre 1855, il inaugure son poste d'organiste à la cathédrale et à l'église communale et en obtient la charge pleine le 25 janvier 1856. Il se consacre dès lors à la musique et abandonne sa carrière de professeur.

Au cours de la même année, il intègre le Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » (une Société chorale) en tant que 2<sup>e</sup> ténor. Il sera par 2 fois le directeur de l'ensemble.

Le 11 novembre 1860, la mère de Bruckner, Maria Theresia Helm, rend l'âme à Ebelsberg à l'âge de 59 ans. Après la mort subite de son mari à Ansfelden le 7 juin 1837, elle sacrifiera beaucoup en y déménageant à avec le reste de ses enfants. Elle travaillera comme servante après s'être assurée que son fils Anton soit pris en charge par le monastère de Saint-Florian. Plus tard, Bruckner lui viendra en aide financièrement, chaque fois que possible. Il gardera avec lui la photographie sur son lit de mort pour le reste de sa vie.

Pendant ces années, il compose peu. Il se consacre aux exercices données par Simon Sechter avec lequel il communique par correspondance ou par de brèves visites à Vienne. On conserve des milliers de pages de ces exercices. Le 26 mars 1861, Sechter lui délivre son certificat de fin d'études en Harmonie.

Le 21 novembre 1861, il est examiné à sa demande par la « Gesellschaft der Musikfreunde in Wien » (Société des Amis de la Musique de Vienne) afin d'obtenir une reconnaissance officielle.

Peu après, il entame des études de forme et d'orchestration avec Otto Kitzler (1834-1915), le chef d'orchestre du Théâtre de Linz. Suite à un concours, il publie pour la 1<sup>re</sup> fois une de ses œuvres en 1865.

Il est un fervent wagnérien dont plusieurs œuvres ont été données à Linz. En mai et en juin 1865, il se rend à Munich sur l'invitation de Wagner pour assister à la première de « Tristan und Isolde ».

Le 15 août 1865, il est à Budapest pour la première de « la Légende de Sainte-Elisabeth » de Franz Liszt et, le 16 décembre 1866, il assiste à Vienne à la « Damnation de Faust », dirigée par Hector Berlioz en personne.

Johann Herbeck, l'un de ses examinateurs de 1861 à Vienne, dirige sa Messe en ré mineur à la Cour de Vienne, le 10 février 1867.

Pendant le printemps et l'été 1867, il fait un séjour au sanatorium de Bad Kreuzen pour y soigner une dépression. De retour à Linz, il se met en quête d'un nouvel emploi. Le 14 octobre 1867, il sollicite la Chapelle de la Cour à Vienne, le 2 novembre, l'Université de Vienne, le Mozarteum de Salzbourg le 29 mars. Il écrit à Hans von Bülow en vue

d'obtenir un poste d'organiste à Munich.

Il hésite, pour des raisons pécuniaires à accepter le poste de professeur d'harmonie au Conservatoire de Vienne en remplacement de Simon Sechter, mort le 10 septembre 1867. Johann Herbeck se déplace même à Linz en mai 1868 pour convaincre Bruckner d'accepter le poste laissé vacant. Il obtient quelques conditions avantageuses. Il est à Vienne le 28 juin 1868 et inaugure son poste de professeur au Conservatoire en octobre.

En 1869, des tournées passant par Nancy pour inaugurer l'orgue de la Basilique Saint-Epvre, construit par les facteurs parisiens « Merklin et Schütze », lors de la tenue d'un concours international des organistes. Il s'agissait en l'occurrence d'une sorte de joute musicale organisée par le vicaire de l'église, à laquelle allaient participer les organistes de renom. Puis, Paris et Londres le font connaître comme un virtuose incontesté de l'orgue.

En août 1873, il se rend à Marienbad (Mariánské Lázně) pour son travail. Il en profite pour rendre visite à Wagner et lui demander d'accepter la dédicace d'une de ses œuvres. Bruckner, selon le choix de Wagner, lui dédie sa 3<sup>e</sup> Symphonie.

Malgré l'opposition du critique Édouard Hanslick, il est lecteur pour l'harmonie et le contrepoint à l'Université de Vienne en 1875.

Entre 1875 et 1878, il est second Maître de chant et second archiviste à la chapelle de la Cour. En 1892, il y est l'un des 3 organistes.

### AB 7 : Anton Bruckner (Wikipédia)

Anton Bruckner est un organiste et compositeur autrichien. Figure éminente du post-Romantisme allemand, sa rencontre avec Richard Wagner, en septembre 1873, laissa sur lui une empreinte ineffaçable. Sa musique théologique, à l'orchestration par blocs différenciés à partir d'une cellule de base, fut mal accueillie par une critique intransigente et un public viennois tout acquis à la musique de Brahms. Défendu par Gustav Mahler et d'autres grands chefs d'orchestre, dont Wagner, Bruckner, longtemps musicien incompris, est aujourd'hui un pilier du répertoire Symphonique des programmes de concerts. Infatigable perfectionniste, il laissa de ses Symphonies de nombreuses versions et éditions. Pédagogue de talent et brillant improvisateur, le Maître de Saint-Florian, outre ses maladresses et sa naïveté rustiques, laisse de la grande forme Symphonique une vision transcendante, par ce que d'aucuns nommeront son parfum d'éternité.

Josef Anton Bruckner est né le 4 septembre 1824 à Ansfelden, petit village situé près de Linz, en Haute-Autriche. Il était le 1<sup>er</sup> enfant d'Anton, Maître d'école et de son épouse, Maria Theresia Helm. Très vite ses parents se rendirent compte des dons musicaux de l'enfant, qui, à l'âge de 10 ans, était en mesure de remplacer son père à l'orgue paroissial. Ses parents l'envoyèrent compléter sa formation musicale auprès d'un cousin, Johann Baptist (von) Weiß, qui, pendant près de 2 ans, l'initia à la théorie musicale, l'harmonie et l'orgue. Bruckner s'essayait déjà à cette époque à l'improvisation sur l'orgue. En 1837, son père décéda, et il fut conduit par sa mère à l'Abbaye de Saint-Florian. Le



jeune garçon passa 3 ans dans ce havre de paix, et ces 3 années le marquèrent pour la vie de piété et de modestie. Il y reçut principalement une solide formation générale et musicale. Il prépara ensuite le concours d'entrée à l'École normale de Linz. Il y fut admis et en 1841, obtint le diplôme d'instituteur adjoint. En 1843, il fut nommé à un poste près de l'abbaye de Saint-Florian, et put ainsi approfondir ses connaissances auprès du professeur Hans Schläger qui lui enseigna l'écriture polyphonique pour chœur mixte et chœur d'hommes, et de Leopold von Zenetti pour les claviers. En 1845, il fut nommé instituteur titulaire. Cette nomination obtenue, il devint assistant à l'école paroissiale de Saint-Florian de 1845 à 1855, où il continua à parfaire ses connaissances musicales auprès de Schläger et de Zenetti.

Durant cette période, il composa une trentaine d'œuvres destinées aux célébrations liturgiques, notamment 2 « Requiem », 4 Messes, dont la « Missa solemnis » pour l'intronisation en 1854 du nouvel abbé, 2 psaumes, un Magnificat, la cantate Saint-Jodok, « Sproß aus edlem Stamme », un « Libera me », une vingtaine d'autres Motets, ainsi qu'une vingtaine d'œuvres chorales profanes, et quelques compositions pour le piano et l'orgue. En 1851, il remplaça Anton Kattinger en tant qu'organiste titulaire de Saint-Florian.

En 1855, il obtint le diplôme d'instituteur de l'enseignement primaire. Il se rendit à Vienne et présenta à l'organiste renommé Simon Sechter la « Missa solemnis » qu'il avait composée l'année précédente. Sechter reconnut les qualités de l'œuvre et accepta de le prendre comme élève. Bruckner réussit cette même année, grâce à une improvisation géniale, le concours d'admission au poste d'organiste à la cathédrale de Linz.

Bruckner vécut à Linz de 1855 à 1868, de 1855 à 1861 comme élève de Simon Sechter, auprès de qui il approfondit sa connaissance du contrepoint. Durant cette période, il termina la composition du magistral (et trop peu connu) « Psaume 146 », initiée plusieurs années auparavant. Hormis celle d'un 1er « Ave Maria » composé en 1856, il ne reprit la composition qu'à la fin de l'année 1860 avec quelques œuvres vocales, dont un second « Ave Maria » à 7 voix et l'offertoire « Afferentur regi ». En 1861, il réussit brillamment l'examen du Conservatoire de Vienne et obtint le diplôme de Professeur de musique.

De 1861 à 1863, Bruckner poursuivit ses études avec le chef d'orchestre d'Opéra Otto Kitzler, qui l'initia à la musique de Richard Wagner. En 1862, il composa la Cantate festive « Preiset den Herrn » pour la pose de la Ire pierre du « Maria Empfängnis Dom » de Linz. En 1862, Kitzler lui demanda de composer, en guise d'exercice, le Quatuor à cordes, les 4 petites pièces pour orchestre, et l'Ouverture en sol mineur et, en 1863, le « Psaume 112 » pour double chœur et orchestre. Durant cette période, Bruckner composa aussi quelques pièces vocales profanes, dont les esquisses du « Germanenzug » qu'il termina l'année suivante.

La révélation du désir de composer de Bruckner intervint en 1863 lorsqu'il assista à une représentation du « Tannhäuser » de Richard Wagner, qui lui inspira la composition, cette même année, de sa Ire Symphonie en fa mineur. Otto Kitzler ne la trouva cependant pas très originale. Il composa ensuite, coup sur coup, les Messes en ré mineur (1864) et en mi mineur (1866), la Ire Symphonie en do mineur (1866), la Messe en fa mineur (1868) et la Symphonie en ré mineur (1869), qu'il renia ensuite, l'estimant insuffisante. Il nota sur sa page de garde annulliert (annulée) avec le sigle Ø, ce qui la fit ultérieurement appeler « Die Nullte », la Symphonie n° 0.

En octobre 1868, Bruckner sollicite un poste de professeur d'orgue, d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire de Vienne, et il y remplaça son ancien professeur Simon Sechter, décédé. Les jeunes Hans Rott et Gustav Mahler, notamment, furent ses élèves. En 1869, Bruckner fut invité en France pour l'inauguration de l'orgue « Merklin et Schütze » de la Basilique Saint-Epvre à Nancy ; il enchantait les constructeurs de l'orgue, qui l'invitèrent à jouer à Notre-Dame. Il eut parmi son public des compositeurs tels que César Franck, Camille Saint-Saëns, Charles Gounod, qu'il impressionna avec ses fugues improvisées. 2 ans plus tard, il eut l'occasion de se faire entendre à Londres sur l'orgue géant du « Royal Albert Hall ». En 1872, il termina sa 2e Symphonie en do mineur, en fait la 3e qu'il a composée.

Bruckner, alors proche de la cinquantaine, était encore méconnu comme compositeur : suite à la dédicace de sa 3e Symphonie à Wagner, il dut faire face à l'opposition farouche d'Eduard Hanslick, célèbre critique musical viennois, opposé avec Brahms à l'École wagnérienne. En 1879, il composa un Quintette à cordes, sa seule œuvre de musique de chambre avec le Quatuor à cordes composé en 1862, et le bref « Abendklänge » pour violon et piano composé en 1866.

Bruckner connut son 1er triomphe viennois en 1881 avec la 4e Symphonie dite « Romantique », sous la direction de Hans Richter. La consécration internationale n'arriva cependant qu'avec la 7e Symphonie, la seule avec la 6e Symphonie qu'il n'ait jamais remaniée. Elle a été créée à Leipzig en 1884.

En 1886, Bruckner connut à nouveau le succès avec le « Te Deum » que même Hanslick admira. En 1890, il fut reçu par l'Empereur en remerciement de sa dédicace de la 8e Symphonie, l'une des plus longues de son répertoire. Malheureusement la santé déclinante du compositeur vint ternir ce début de gloire.

En 1892, Bruckner alla une nouvelle fois à Bayreuth se recueillir sur la tombe de Wagner. Il eut encore l'occasion de se rendre à Berlin en 1894 pour des représentations de ses œuvres, et sa 9e Symphonie demeura inachevée. Le Maître s'éteignit à Vienne, le 11 octobre 1896. Il repose à l'entrée de la Basilique de Saint-Florian, sous le grand-orgue. C'est au cours des travaux de terrassement entrepris pour construire la crypte que l'on a découvert 6,000 squelettes provenant, sans doute, d'un champ de bataille de l'époque des Huns. Ainsi, les crânes minutieusement alignés semblent admirer, dans un silence absolu et impressionnant, celui que l'on a surnommé le « Ménestrel de Dieu ».

Certains aspects du langage musical formel de Bruckner sont peut-être à mettre en relation avec la décompensation de sa névrose obsessionnelle survenue en mai 1867 et qui nécessita 3 mois de cure (nous dirions aujourd'hui qu'il s'agissait de « TOC », consistant en comptomanie : dénombrer les feuilles des arbres, les pierres sur la route, les pavés de la chaussée, les fenêtres des immeubles et les perles des colliers des dames ; jusque dans son grand âge, il grimpa au sommet des clochers pour analyser les positions respectives de la croix, du paratonnerre et de la pomme, élément de décoration des églises autrichiennes).

Les procédés de composition d'Anton Bruckner poussent à l'extrême la logique mathématique de l'écriture musicale : ainsi il introduit dans la Symphonie le trithématisme (au lieu des 2 thèmes habituels de la forme sonate), le silence comme moyen d'isoler les thèmes musicaux, si bien que l'agencement des thèmes musicaux d'une Symphonie de Bruckner peut être facilement rendu par des tableaux. Cet agencement illustre les propriétés de la relation R qui

permet de classer tous les éléments de la chaîne parlée chez l'obsessionnel (selon Charles Melman) : réflexivité qui tient au caractère cyclique du thème initial qui vient inmanquablement conclure le mouvement : A R A ; anti-symétrie : la succession des thèmes se fait A R B puis B R C, jamais en sens inverse (quelques exceptions ultérieures comme le renversement et le parcours à rebours des thèmes dans le 4e mouvement de la 7e Symphonie) ; enfin transitivité : après la succession des thèmes A R B et B R C survient l'enchaînement A R C. Peuvent témoigner également de cette obsessionnalité les difficultés de comptage de ses Symphonies (il existe une « Nulle » n° 0 et une « Double nulle » n° 00), le travail de révision incessant permettant d'inventorier 17 versions, enfin la difficulté d'achever la 9e Symphonie en laissant en suspens pendant 2 ans le dernier mouvement, impossibilité qu'un critique aussi averti qu'Harry Halbreich attribue à la saturation des possibilités du système mathématique d'écriture musicale élaboré par Bruckner.

Les Symphonies de Bruckner sont caractérisées par l'ampleur, la dominance de la sonorité cuivrée, l'utilisation du choral instrumental et de motifs tirés du folklore autrichien. Dans les pays latins, on a longtemps considéré l'œuvre de Bruckner comme typiquement autrichienne et, par là même, réservée aux oreilles germaniques ou anglo saxonnes. L'originalité de Bruckner lui vaut aujourd'hui l'enthousiasme croissant de nombreux mélomanes et musiciens.

En outre, il ouvre la voie à Gustav Mahler, d'ailleurs son élève à Vienne, par l'audace qu'il déploie en explorant les limites de la tonalité, notamment dans sa 9e Symphonie. À ce titre, Anton Bruckner mérite de figurer parmi les plus grands Symphonistes de l'histoire de la musique. La profondeur spirituelle de son œuvre, notamment des divers mouvements lents de ses Symphonies, ne laisse aucun mélomane insensible, et la compréhension du langage brucknérien apporte une dimension supplémentaire aux connaissances du spectre musical.

La structure des Symphonies de Bruckner est en quelque sorte une extension de celle des Symphonies de Beethoven. Le 1er mouvement, en 4/4 ou 2/2, est en forme sonate avec 3 groupes thématiques. Le 1er groupe thématique est généralement exposé en piano ou pianissimo sur un trémolo des cordes et est après un long crescendo réexposé en tutti. Le 2e groupe, mélodique et en forme Lied A-B-A', est généralement de structure contrapuntique. Le 3e groupe, généralement rythmique, est souvent exposé en unisson.

Le mouvement lent, généralement un Adagio en 4/4, est en forme Lied à 3 parties (A-B-A'-B'-A''). Le 1er groupe thématique, parfois rythmique, est développé et magnifié dans les 2e et 3e parties. Le second groupe est généralement une large cantilène. Font exception la Symphonie d'études et la 1re Symphonie, dont le mouvement lent a une structure de type A-B-C-A'-B', et la 6e Symphonie dont le mouvement lent est en forme sonate avec 3 groupes thématiques. Le mouvement lent est placé en 3e position dans la version initiale de la 2e Symphonie et dans les 8e et 9e Symphonies.

Le Scherzo en 3/4 et en mode mineur (fait exception le « Scherzo de la Chasse » de la 4e Symphonie, qui est en 2/4 et en mode majeur) est souvent de caractère fougueux. Le Trio, parfois très bref, est plus mélodique et souvent en forme de « Ländler ». La reprise da capo du Scherzo est suivie dans quelques cas (Symphonie n° 0, 1re et 2e Symphonies, version 1877 de la 3e Symphonie et version initiale de la 4e Symphonie) par une puissante Coda. Le Scherzo est placé en 2e position dans la version initiale de la 2e Symphonie et dans les 8e et 9e Symphonies.

Le Finale, en 4/4 ou 2/2, est, comme le 1er mouvement, en forme sonate avec 3 groupes thématiques. Le 1er groupe thématique, souvent à caractère d'introduction, est suivi par un 2e groupe mélodique et souvent contrapuntique, et un 3e groupe généralement rythmique et souvent en unisson. Le développement, souvent à caractère dramatique, est suivi par une reprise moins formelle, parfois inversée (C'- B'- A') comme dans la 7e Symphonie, et une Coda dans laquelle, à partir de la 2e Symphonie, le motif initial du 1er mouvement est magnifié. Dans la Coda de la 8e Symphonie, les motifs initiaux des 4 mouvements sont repris et magnifiés.

Le « Problème Bruckner » est un terme initialement utilisé par le musicologue anglais Deryck Cooke, qui fait référence aux difficultés qui résultent des nombreuses versions et éditions de la plupart des Symphonies de Bruckner.

Outre ces 11 Symphonies, il existe une esquisse d'un 1er mouvement d'une Symphonie en si bémol majeur, datant de 1896. Quoiqu'en mode majeur elle préfigure en quelque sorte le début du 1er mouvement de la 2e Symphonie.

Les 1res versions des Symphonies présentent souvent une complexité instrumentale, contrapuntique et rythmique (rythme brucknérien « 2+3 », usage de quintolets), dont l'originalité n'a pas été comprise par ses contemporains et qui a été considérée comme injouable par les musiciens de l'époque. Dans le but de les rendre « interprétables », les Symphonies, à l'exception des 6e et 7e, ont été remaniées plusieurs fois au cours de la vie du compositeur : Bruckner, peu sûr de son talent, était facilement influençable.

Les partitions se présentent donc dans des versions et des éditions différentes, notamment les Symphonies 3, 4 et 8, qui ont été profondément remaniées. Les versions révisées des Symphonies ont été souvent simplifiées, et souffrent de plus ou moins larges coupures. Ces changements ont été souvent accomplis par des amis ou des élèves de Bruckner, et il n'est pas toujours possible de savoir s'ils ont été approuvés par Bruckner. Ces versions révisées, éditées par Theodor Rättig, Albert J. Gutmann, Haslinger-Schlesinger-Lienau et Ludwig Döblinger durant la vie du compositeur, ou peu après son décès, sont celles qui ont été jouées jusqu'au début des années 1930.

Robert Haas a été le 1er à publier des éditions critiques des Symphonies 1 (version 1877), 2 (version 1877), 4 (version 1881 - aka 1878-1880), 5, 6, 7 et 8 (version 1890) au cours des années 1930.

En 1934, Alfred Orel publia la 1re édition critique de la 9e Symphonie et des esquisses de son Finale.

En 1950, Fritz Öser publia la 1re édition critique de la 3e Symphonie (version 1878).

À partir des années 1950, Leopold Nowak révisa et réédita les éditions de Robert Haas, de Josef Venantius von Wöb et de Alfred Orel. Dans le cas des 2e et 8e Symphonies, Haas avait édité une « version hybride », qui introduisait dans la seconde version des éléments de la 1re. Outre les versions 1876, 1877 et 1889 de la 3e Symphonie, Leopold Nowak édita la 1re version, jusqu'alors « oubliée », des Symphonies 3, 4 et 8. En 1980, Günter Brosche réédita la version 1891 de la 1re Symphonie. En 1997, Thomas Röder édita la version 1874 de la 3e Symphonie.

William Carragan s'employa également à restituer l'œuvre du musicien sous son aspect authentique. Il reconstitua ainsi et édita, en 1998, la version originale de 1866 de la 1re Symphonie. Il reconstitua aussi et édita, en 2005, la 1re version de 1872 de la 2e Symphonie, en reconstitua les versions intermédiaires de 1873 et de 1876, et révisa la version Leopold Nowak de 1877, dans laquelle il corrigea quelques erreurs résiduelles. Cette dernière révision, conforme au manuscrit original de Bruckner, est enregistrée par Daniel Barenboim avec la Philharmonie de Berlin.

Quelques Brucknériens convaincus, comme Eliahu Inbal, Georg Tintner et, plus récemment, Simone Young et Marcus Bosch, ont enregistré les 1res versions peu connues des Symphonies Nos. 1, 2, 3, 4 et 8. Lorsqu'on connaît ces 1res versions, les versions ultérieures, en particulier celles des mouvements lents des 3e et 4e Symphonies, fortement raccourcis, semblent en être des pâles imitations.

Benjamin-Gunnar Cohrs réalisa, en 2000, une nouvelle édition de la 9e Symphonie, dans laquelle il corrigea quelques erreurs trouvées dans celle de Leopold Nowak. La 1re de cette édition et celle des esquisses du Finale éditées par John Alan Phillips sont enregistrées par Nikolaus Harnoncourt.

Benjamin Marcus Korstvedt édita, en 2004, la version de 1888 de la 4e Symphonie sous sa forme authentique. Cette version a été enregistrée par Akira Naito.

Des tentatives ont été également effectuées pour restaurer les concepts initiaux de 1876-1877 de la 5e Symphonie.

À partir des esquisses qui ont été retrouvées du dernier mouvement de la 9e Symphonie, William Carrigan a effectué une 1re tentative de reconstruction de ce mouvement en 1983, qu'il a revue et complétée en 2003, 2006 et 2010.

2 autres musicologues, Nicola Samale et Giuseppe Mazzuca, ont également effectué une tentative de reconstruction en 1984-1985, projet qu'ils ont ensuite abandonné. Ils se sont ensuite associés à John Alan Philips et Benjamin-Gunnar Cohrs, avec qui ils ont effectué une 1re tentative de reconstruction en 1992, qu'ils ont revue et complétée en 2005, 2008 et 2011. Quelques autres tentatives ont été effectuées, notamment par Ernst Märzendorfer (1969), Heins Gravesande (1969), Marshall Fine (1979) et Nors S. Josephson (1992), ainsi que par Sébastien Letocart (2008). On ne peut cependant jamais être assuré que les additions effectuées, en particulier en ce qui concerne la Coda, dont seules quelques courtes esquisses ont été retrouvées, correspondent effectivement aux intentions du compositeur.

« Pour l'homme normal, le temps c'est ce qui vient après le début ; le temps de Bruckner, c'est ce qui vient après la Fin. Je suis heureux de pouvoir encore aujourd'hui lire les lignes qu'il nous a laissées. » (Sergiu Celibidache)

« Bruckner ne travaillait pas pour le présent ; dans sa créativité artistique, il ne pensait qu'à l'éternité et il œuvrait pour l'éternité. » (Wilhelm Fürtwängler)

Il est loin le temps où Paul-Gilbert Langevin, dans sa biographie de Bruckner, parlait d'un « petit noyau de fervents » qui aimaient « se réunir autour de quelque précieuse gravure obtenue à grand peine d'Allemagne ou des États-Unis ! » Dans les années 1950 encore, la longueur des Symphonies, leur difficulté technique, leur langage mal compris

constituaient autant d'obstacles à leur diffusion.

La grande majorité des œuvres de Bruckner est aujourd'hui disponible. Font exception les compositions vocales profanes, dont seules quelques-unes sont actuellement enregistrées. Une discographie est régulièrement mise à jour par l'américain John F. Berky pour les compositions orchestrales, et par Hans Roelofs pour les autres compositions.

Wilhelm Fürtwängler effectua en 1906 ses débuts avec la 9e Symphonie, et fut un fidèle de Bruckner durant toute sa carrière. Otto Klemperer effectua un des tout premiers enregistrements de Bruckner, à savoir l'Adagio de la 8e Symphonie en 1924. Bruno Walter, qui fut en quelque sorte l'ambassadeur de Bruckner aux États-Unis, réalisa à la fin de sa carrière de célèbres enregistrements des Symphonies 4, 7 et 9. Walter a par ailleurs rédigé un essai intitulé « Bruckner and Mahler » .

Le pionnier, Volkmar Andreae, a, au début des années 1950, enregistré avec l'Orchestre Symphonique de Vienne, un cycle complet des Symphonies numérotées basé essentiellement sur l'édition de Robert Haas. L'autre pionnier, Eugen Jochum, a enregistré plusieurs fois les Symphonies de Bruckner : son cycle complet des Symphonies numérotées, réalisé au cours des années '70 avec la Staatskapelle de Dresde sur étiquette EMI, est, par contre, basé avant tout sur l'édition Leopold Nowak.

À la fin des années 1980, Elisha Inbal a réalisé un cycle complet des 11 Symphonies avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort : ce cycle comprend notamment les 1ers enregistrements de la 1re version des Symphonies 3 et 4, ainsi que de l'achèvement du Finale de la 9e Symphonie par Nicola Samale et Giuseppe Mazzuca.

Le chef Guennadi Rojdestvensky a également enregistré avec l'Orchestre Symphonique du Ministère de la Culture de l'URSS un cycle complet des Symphonies, certaines même sous plusieurs versions. À la fin des années '90, Georg Tintner a enregistré un cycle complet des Symphonies sous étiquette Naxos, qui comprend notamment le 1er enregistrement de la version initiale de 1866 de la 1re Symphonie.

Herbert von Karajan a également enregistré plusieurs fois les Symphonies de Bruckner. Günter Wand a, en plus d'enregistrements audio, réalisé aussi des enregistrements vidéo de ses concerts. Bernard Haitink a enregistré les Symphonies numérotées avec l'Orchestre royal du Concertgebouw, et a ré-enregistré plusieurs d'entre elles avec l'Orchestre philharmonique de Vienne et l'Orchestre Symphonique de Chicago.

Daniel Barenboim a enregistré 2 cycles complets des Symphonies, l'un avec l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'autre avec la Philharmonie de Berlin. Sir Georg Solti a également enregistré un cycle complet des Symphonies avec l'Orchestre Symphonique de Chicago. Stanisław Skrowaczewski a enregistré un cycle complet des Symphonies avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de la Sarre. Takashi Asahina a également enregistré plusieurs fois l'ensemble des Symphonies, notamment avec la Philharmonie d'Osaka et l'Orchestre Symphonique de Tokyo. Giuseppe Sinopoli avait initié l'enregistrement d'un cycle complet des Symphonies peu avant son décès.

Quoique le chef Roumain Sergiu Celibidache n'ait pas fait d'enregistrements à titre commercial durant sa vie, des

enregistrements de ses concerts ont été édités après son décès. Ses exécutions étaient de longue haleine, c'est en particulier le cas pour la 8e Symphonie, dont l'enregistrement dure plus de 100 minutes !

Riccardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Mariss Jansons, Christian Thielemann, Christoph von Dohnányi, Simone Young et Benjamin Zander ont enregistré également plusieurs Symphonies de Bruckner.

Le chef Hans Knappertsbusch fait bande à part, dans le sens où il a continué à exécuter les Ires éditions des Symphonies, même après que les éditions critiques aient été publiées. Plus récemment, Leon Botstein a aussi enregistré les Ires éditions de Ferdinand Löwe de la 4e Symphonie et de Franz Schalk de la 5e Symphonie.

Il existe quelques enregistrements des 3 petites pièces pour orchestre et de la Marche en ré mineur de 1862, ainsi que de l'Ouverture en sol mineur de 1862-1863, qui sont généralement couplés à celui d'une des Symphonies. Plusieurs de ces enregistrements, dont le seul existant de la version originale de 1862 de l'Ouverture, peuvent être téléchargés du site de l'américain John F. Berky.

Il n'existe actuellement qu'un seul enregistrement du Prélude Symphonique en do mineur joint à la 6e Symphonie de Mahler, exécuté par Neeme Järvi. Cet unique enregistrement, qui attribue l'œuvre à Mahler, utilise l'orchestration mahlérisée par Gürsching d'une transcription pour piano. Il n'existe encore aucun enregistrement basé sur l'édition critique avec l'orchestration originale (édition Ludwig Döblinger, 2002) .

La Marche militaire de 1865, rarement enregistrée, peut être téléchargée du site de l'américain John F. Berky.

Les enregistrements des « Aequale » pour trombones de 1847 sont plus nombreux. Citons notamment ceux de Matthew Best (1985) , de Philippe Herreweghe (1989) et de Rupert Gottfried Frieberger (1995 et 2007) .

Le Quintette à cordes de 1879 a été enregistré une soixantaine de fois. Hans Roelofs retient surtout les enregistrements du Koeckert Quartett (1952) , de l'Amadeus Quartett (1964) , du Melos Quartett (1992) , de L'Archibudelli (1994) et du Fine Arts Quartet (2007) . Ces derniers ont par ailleurs également enregistré l'Intermezzo destiné à remplacer le Scherzo jugé injouable par les Iers exécutants.

Le Quatuor à cordes de 1862 a été également enregistré par le Koeckert Quartett (1974) , L'Archibudelli (1994) et le Fine Arts Quartet (2007) , ces derniers ayant par ailleurs aussi enregistré le Rondo de remplacement qu'Otto Kitzler avait demandé à Bruckner de composer.

Il n'existe actuellement qu'un seul enregistrement commercial de l' « Abendklänge » pour violon et piano de 1866 par Josef Sabaini et Thomas Kerbl.

Parmi les œuvres religieuses de la période mature, il existe une centaine d'enregistrements de la Messe n° 2 de 1866 et du « Te Deum » de 1881, ainsi qu'une cinquantaine d'enregistrements de la Messe n° 3 de 1868. La Messe n° 1

de 1864, ainsi que le « Psaume 112 » de 1863 et le « Psaume 150 » de 1892, ont été moins souvent enregistrés (une dizaine d'enregistrements) . Hans Roelofs retient surtout les enregistrements d'Eugen Jochum avec le chœur et l'Orchestre symphonique de la Radio Bavaroise (BRSO) et ceux de Matthew Best avec les Corydon Singers. La Cantate festive de 1862 n'a été que très peu enregistrée.

Quelques-uns des quelque 40 Motets (entre autres, l' « Ave Maria » de 1861, le « Locus iste » , l' « Os justi » et le « Christus factus » est de 1884) ont été également fréquemment enregistrés.

Parmi les œuvres religieuses de la période de Saint-Florian, il existe une vingtaine d'enregistrements du « Requiem » de 1849, dont Hans Roelofs retient surtout celui de Hans-Hubert Schönzeler avec l'Alexandra Choir et l'Orchestre philharmonique de Londres (1970) , celui, récemment édité, de Jürgen Jürgens avec le Monteverdi Chor de Hambourg et l'Orchestre de chambre d'Israël (1984) , celui de Matthew Best avec les Corydon Singers (1987) et, parmi les enregistrements plus récents, celui de Guy Janssens avec le Laudantes Consort (2006) .

Les autres œuvres de la période de Saint-Florian, la « Windhaager-Messe » de 1842, la « Gründonnerstagsmesse » de 1844, le « Magnificat » et les Psaumes 22 et 114 de 1852, le « Libera me » et la « Missa solemnis » de 1854, et le « Psaume 146 » de 1856, n'ont été que très peu enregistrées. Il n'existe encore aucun enregistrement commercial de la « Kronstorfer Messe » de 1844 et de la cantate « Entsagen » (renoncement) **WAB 14** de 1851.

La musique vocale profane de Bruckner est la partie la plus délaissée de son œuvre. Seules quelques unes de ces quelque 50 compositions ont été enregistrées.

Il n'existe notamment qu'un seul enregistrement de la cantate Saint-Jodok, « Sproß aus edlem Stamme » de 1855 par Thomas Kerbl, et du « Germanenzug » de 1865 par Robert Shewan, et seulement 4 enregistrements de la cantate « Helgoland » de 1893, dont 2 par le même Daniel Barenboim. Les enregistrements existants de ces œuvres sont répertoriés par Hans Roelofs.

Il existe un petit nombre d'enregistrement des œuvres pour orgue, notamment par Erwin Horn, et des œuvres pour piano, notamment par Wolfgang Brunner et Fumiko Shiraga.

## Musique d'église

Pendant presque un siècle, Anton Bruckner fut réputé avant tout pour les Symphonies de sa maturité - ces « cathédrales sonores » immensément ambitieuses qui continuent de polariser l'opinion à l'extrême. En réalité, il attendit d'avoisiner les 40 ans pour s'atteler à la forme symphonique : la Symphonie en fa mineur, dite « d'étude » , date de 1863, du temps où il apprenait encore la forme et l'orchestration avec Otto Kitzler. D'où la croyance apparemment répandue selon laquelle il aurait commencé sur le tard. Ce qui est faux : lorsqu'il acheva la Ire version de sa « Symphonie n° 1 » officielle, en 1866, il avait déjà à son actif 3 Messes complètes (dont l'impressionnante Messe « n° 1 en ré mineur ) ; un « Requiem » en ré mineur plus que prometteur (1849) ; 4 Psaumes et maintes courtes pièces liturgiques, dont l'une des œuvres phares de la musique religieuse d'alors : l' « Ave Maria » à 7 parties (1861) ,



magistralement audacieux, inventif. Bruckner s'intéressa à la musique dévotionnelle dès avant l'adolescence. Sa 1<sup>re</sup> composition à nous être parvenue est une mise en musique à 4 parties (fort simple et un rien maladroite) du « Pange lingua », l'hymne de la Fête-Dieu de Saint-Thomas d'Aquin. Il l'écrivit vers 11 ou 12 ans, alors qu'il tenait à tout apprendre de son cousin et parrain, l'organiste-compositeur Johann Baptist Weiß. Ce dernier, qui enseignait à l'école de Horsching, non loin de l'Ansfelden natal de Bruckner (près de Linz, en Haute-Autriche), avait, dit-on, une mémoire phénoménale et passe pour avoir initié le petit « Tonerl » (diminutif d'Anton) à un large éventail de musique religieuse au piano, où les messes de Mozart côtoyaient « la Création », « les Saisons » et « les 7 dernières paroles du Christ » de Franz-Josef Haydn - toutes ces œuvres qui laissèrent une empreinte durable. Ce fut d'ailleurs la musique religieuse qui, plus que la Symphonie, accapara la vie du Bruckner, compositeur. Sa production d'œuvres liturgiques originales faiblit un peu après la Messe en fa mineur (1<sup>re</sup> version : 1868) qui est, en fait la 5<sup>e</sup>, même si d'autres œuvres restaient à venir, tels le magnifique « Te Deum » (1884) ; le substantiel « Psaume 150 » (1892) ; et plusieurs beaux Motets, qui trouvèrent leur apogée dans le « Vexilla regis » à 4 parties (également de 1892) .

Toute cette musique peut être perçue comme l'expression directe de la profonde foi catholique que Bruckner se vit instiller très jeune et qu'il nourrit durant ses années de choriste et d'étudiant au grand monastère Baroque de Saint-Florian (près d'Ansfelden) . On parle souvent de sa foi « absolue », « inébranlable » . Des preuves attestent pourtant qu'il était sujet au doute, surtout vers la fin de sa vie ; mais sa foi lui procura, à l'évidence, un soutien vital, notamment après sa grave dépression nerveuse de 1866-1877 - il affirma avoir recouvré la santé mentale en composant le « Kyrie » de la Messe en fa mineur. Son catholicisme était celui des gens instruits de l'époque et sa dévotion était scrupuleuse jusqu'à l'obsession. On dénote toutefois, çà et là, une tendance plus moderne, plus « spéculative » . Carl Hruby, son élève puis ami, se souvint ainsi qu'il parlait en termes fort pondérés et rationnels de « Das Leben Jesu » (La vie de Jésus) , l'étude « historique » controversée que David Strauß consacra aux évangiles et qui bouleversa tant la vie de la romancière anglaise George Eliot. Mais que Bruckner ait eu une attitude religieuse plus complexe qu'on ne l'a souvent cru ne flétrit en rien l'importance primordiale de sa foi, ni le fait que, comme il ne laissait de l'affirmer, composer était pour lui une véritable « vocation » - un appel divin.

Cette attitude dévotionnelle de Bruckner envers son art transparait dans ce que beaucoup tiennent pour son 1<sup>er</sup> vrai chef-d'œuvre : l'« Ave Maria » de 1861. Peu après l'ouverture, le nom de « Jésus » est prononcé 3 fois dans des blocs d'accords en la majeur - c'est là, bien sûr, le chiffre de la Sainte-Trinité. S'ensuit une écriture harmonique dont l'intensité expressive croît à mesure que la prière devient plus instante, plus personnelle : « Sainte-Marie, Mère de Dieu, prie pour nous, maintenant et à l'heure de notre mort. » . Ce second « Ave Maria » fut la 1<sup>re</sup> œuvre composée par Bruckner au sortir de l'exhaustif cours par correspondance sur l'harmonie et le contrepoint qu'il suivit, pendant 5 ans, avec le fameux théoricien viennois Simon Sechter - d'où peut-être le sentiment de confiance nouvelle et de liberté qu'exhale ce chef-d'œuvre miniature.

Plus modeste mais tout aussi éloquente, est « Locus iste » , composée en 1869 et créée lors de la dédicace de la Chapelle votive de la nouvelle cathédrale de Linz, durant le même service que la Messe en mi mineur. Bruckner avait été nommé organiste à l'ancienne cathédrale, en 1856, et l'évêque, Franz-Josef Rüdiger (un homme très conservateur mais profondément humain) , ne tarda pas à devenir pour lui un véritable père artistique et spirituel. Le texte célèbre un lieu sacré : ce fut, pour des besoins liturgiques, la nouvelle cathédrale, mais Bruckner a tout autant pu penser à

Saint-Florian, sa vraie demeure spirituelle, où il retourna souvent à la fin de sa vie (surtout dans les moments de crise) . Comme dans les Symphonies, les proportions sont ici soigneusement calculées. Prenez le silence avant l' « a Deo factus est » final : là où la plupart des compositeurs se seraient contentés d'une banale pause, Bruckner préserve ses proportions en mesurant soigneusement 5 temps. La symétrie élégante est ici aussi vitale que dans une grande cathédrale médiévale - où dans les abords dépouillés, mais douillettement protecteurs, de Saint-Florian.

Ce fut à l'évêque Rüdiger en personne que Bruckner dédia sa Messe en mi mineur, lui dédicaçant le manuscrit de sa calligraphie surannée mais d'une beauté saisissante. User d'un orchestre d'instruments à vent et non d'un orchestre plus conventionnel, avec cordes, est en soi incongru ; mais c'est la relation chœur / orchestre qui distingue cette Messe des grandes pages religieuses de son temps. Dans le « Kyrie » d'ouverture, par exemple, des cors et des trombones viennent à de rares moments-clés soutenir le chœur à 8 parties cependant que, dans les mouvements subséquents, l'écriture des vents est souvent d'une rare austérité - nous sommes bien loin de la sensuelle chaleur des 2 dernières Messes de Schubert (que Bruckner admirait néanmoins) . Bruckner fut en partie inspiré par les idées du Mouvement cécilien, fondé en Allemagne cette année-là (1869) par Franz Xaver Witt. Désireux de lutter contre ce qu'il estimait être le ton de plus en plus temporel de la musique d'église Rococo et Romantique, ce prêtre-compositeur prônait un retour à la simplicité et à la pureté dévotionnelle. Son idéal était Palestrina, ce Maître de la Renaissance dont les œuvres liturgiques les plus célèbres avaient déjà retenu l'attention de Bruckner. Le contrepoint fluide du « Kyrie » et le radieux long crescendo qui inaugure le « Sanctus » dégagent un parfum de Palestrina entendu à travers les oreilles brucknériennes - de fait, le début du « Sanctus » repose sur une figure empruntée à la « Missa brevis » palestrinienne. Ailleurs, cependant, l'écriture chorale de la Messe en mi mineur connaît des moments remarquablement exploratoires, comme dans les vastes modulations du « qui tollis » central du « Gloria » (discrètement soutenues par les vents) ou dans le somptueux « et incarnatus » , plus lent, du « Credo » - dans ces passages-là, la dévotion de Bruckner revêt une sensualité (voire une volupté) qui va bien au-delà de ce que Witt et ses sectateurs étaient normalement prêts à tolérer. Les harmonies initiales du « Benedictus » sont, elles aussi, singulièrement pénétrantes et ambiguës - quel puissant contraste avec le la bémol majeur chaleureusement assertif du « Benedictus » de la Messe en fa mineur. Les derniers moments de l' « Agnus Dei » renferment parmi les plus beaux chromatismes « transfigurés » , lesquels trouvent un fort écho dans le « quod est super omne nomen » conclusif du Motet « Christus factus est » . Entendue dans le cadre de la Messe, cette musique suggère non quelque impiété mondaine, mais une résolution apaisante. Comme dans les grandes Symphonies, la cadence finale en mi majeur survient comme à point nommé, confirmant le profond sens brucknérien de la proportion musicale.

Ce sentiment d'équilibre architectural, Bruckner le conforta encore en révisant sa Messe en mi mineur, en 1876 - l'année où ses 2 autres Messes numérotées et sa Symphonie n° 3 furent, selon ses dires, « structurellement liées » . Clarifier la pensée musicale de la Messe en mi mineur nécessita de nombreux ajustements. Les corrections postérieures (1882) furent, semble-t-il, un peu plus légères, d'une nature plus pratique. La création de cette version finale, dans la vieille cathédrale de Linz, parut cependant beaucoup émouvoir Bruckner : il « se tenait près de l'orgue » , se souvint le chef d'orchestre Adalbert Schreyer, « les yeux extasiés, tournés vers la voussure du dôme, et les lèvres remuant en une prière silencieuse » .

« Christus factus est » parut en 1884 - l'année du « Te Deum » pour chœur, 4 solistes, orgue et orchestre.

Harmoniquement parlant, cette œuvre est plus exploratoire que la Messe en mi mineur, avec d'extraordinaires modulations après les mots « mortem autem crucis » (mort sur la croix) - un test pour la hauteur de son de tout chœur. Plus qu'aucun autre grand Motet de Bruckner, « Christus factus est » a un développement motivique et harmonique presque symphonique - un saisissant parallèle avec le parcours du Christ, « de l'obéissance à la mort ». La référence finale au « nom qui est au-dessus de tout nom » évite toute suggestion de triomphalisme.

Bruckner composa son dernier ouvrage liturgique, « Vexilla regis » en 1892, 4 ans avant de mourir, alors que, déjà malade, il luttait pour achever sa 9<sup>e</sup> et dernière Symphonie. Il avait alors besoin de tout sauf de distraction mais, insista-t-il, la nécessité de composer « Vexilla regis » lui jaillit « tout droit du cœur ». L'usage du vieux mode ecclésiastique « phrygien » (la gamme en touches blanches qui, au piano, commence à mi) renvoie à l'intérêt tout sauf inconditionnel que Bruckner porta aux desseins du cécilianisme ; mais la pureté de ce mode est bientôt teintée d'époustouflantes transitions chromatiques, cependant que la certitude de mi, en tant que centre tonal, est juste recrée à la fin de chaque verset. L'ambitieuse figure cadentielle au mot « prodeunt » (s'avancent), vers le début, fait écho à l'usage du vieil « Amen de Dresde » luthérien dans le dernier Opéra de Richard Wagner, « Parsifal », dont la création, en 1882, avait beaucoup impressionné Bruckner. (Un même écho est décelable aux cordes seules, près du début de l'Adagio de la Symphonie n° 9.)

Composé en 1879 pour Ignaz P. Traumihler, Maître de chœur à Saint-Florian et fervent cécilien, « Os justi » offre un contraste saisissant. Il s'agit du produit brucknérien le plus « puriste » au regard des principes de Franz Xaver Witt. Recourant au vieux mode ecclésiastique lydien (la gamme en touches blanches fondée sur fa), il ne contient ni dièses, ni bémols, ni septièmes de « dominante », ni accords de sixte et quarte (2<sup>e</sup> renversement) - ces 2 derniers étant anathématisés selon les « règles supposées du temps de Palestrina ». Le miracle, ici, c'est que rien ne sent l'effort ou l'artifice ; on ne décèle pas même un soupçon d'archaïsme ironique ou sentimental. La section centrale (« et lingua eius ») compte parmi les contrepoints les plus sereinement beaux de Bruckner. À sa conclusion, « Os justi » s'ajuste habilement à un « Alléluia » en plain-chant célébrant l'antique sagesse de l'Église.

Le Bruckner Symphoniste trouve un nouvel écho miniature dans « Virga Jesse floruit » (1885), notamment dans le superbe climax qui se développe en séquences imitatives sur « pacem Deus reddidit » - encore une métamorphose toute brucknérienne de l'« Amen de Dresde » de « Parsifal ». Harmoniquement, ce Motet va loin, jusqu'à ce que la Coda se stabilise en mi majeur et culmine en une séquence étonnamment allègre d'alléluias aux ténors (le dernier est marqué « falsetto » - peut-être une représentation insolite de la réconciliation du haut et du « bas » évoqués dans le texte).

Pour le « Pange lingua » de 1868, Bruckner retrouva le texte qui l'avait inspiré à l'âge de 11 ou 12 ans. Ce Motet relativement simple et hymnique présente peu de contrepoint rythmique ; mais l'exploitation des couleurs du mode phrygien, afin d'égaliser le sombre mystère du texte, est fort éloquente. Curieusement, au moment de publier ce « Pange lingua », Witt prit sur lui de beaucoup en « corriger » la musique, adoucissant au passage certaines dissonances les plus expressives - au très grand dam de Bruckner.

...

Anton Bruckner (born on 4 September 1824 ; died on 11 October 1896) was an Austrian composer known for his Symphonies, Masses, and Motets. The 1st are considered emblematic of the final stage of Austro-German Romanticism because of their rich harmonic language, strongly polyphonic character, and considerable length. Bruckner's compositions helped to define contemporary musical radicalism, owing to their dissonances, unprepared modulations, and roving harmonies.

Unlike other musical radicals, such as Richard Wagner or Hugo Wolf who fit the « enfant terrible » mould, Bruckner showed extreme humility before other musicians, Wagner in particular. This apparent dichotomy between Bruckner, the man, and Bruckner, the composer, hampers efforts to describe his life in a way that gives a straight forward context for his music.

His works, the Symphonies in particular, had detractors, most notably the influential Austrian critic Eduard Hanslick, and other supporters of Johannes Brahms (and detractors of Richard Wagner) , who pointed to their large size, use of repetition, and Bruckner's propensity to revise many of his works, often with the assistance of colleagues, and his apparent indecision about which versions he preferred.

Quote : « Symphonic boaconstrictors ! » (Johannes Brahms on Bruckner's Symphonies)

On the other hand, Bruckner was greatly admired by subsequent composers, including his friend Gustav Mahler, who described him as « half simpleton, half God » .

### Early life

Anton Bruckner was born in Ansfelden (then a village, now a suburb of Linz) on 4 September 1824. The ancestors of Bruckner's family were farmers and craftsmen ; their history has been tracked back to the 16th Century. They lived near a bridge south of Sindelburg, which led to them being called « Pruckner an der Pruckhen » . Bruckner's grandfather had gained the school Master position in Ansfelden, in 1776 ; this position was inherited by Bruckner's father, Anton Bruckner senior, in 1823. It was a poorly paid but well-respected position in the rural environment. Music belonged to the school curriculum, and Bruckner's father was his 1st music teacher. Bruckner learned to play the organ early as a child. He entered school when he was 6 year old, proved to be a hard working student, and was promoted to upper-class early. While studying, Bruckner also helped his father in teaching the other children. After Bruckner received his confirmation, in 1833, Bruckner's father sent him to another school in Hörsching. The school Master, Johann Baptist Weiß, was a music enthusiast and respected organist. Here, Bruckner completed his school education and learned to play the organ excellently. He also wrote his 1st composition for the organ : « Vier Präludien in Es-Dur für Orgel » . However, biographers do not regard the work as exceptional ; in his youth, Bruckner was gifted, but not a genius. When his father became ill, Anton returned to Ansfelden to help him in his work.

### Teacher's education

Anton Bruckner's father lies buried in the church yard of Ansfelden, a village not far from Linz. He was a teacher and died at the age of 46. This event affected his son's life in the following way : his mother sent the 13 year old Anton to Saint-Florian, where he remained a choir boy under the guardianship of the prior of Saint-Florian until he attended the preparatory course for teachers in Linz. This stay at Saint-Florian prompted Bruckner later on to write music for liturgical use.

Bruckner's father died in 1837, when Bruckner was 13 year old. The teacher's position and house were given to a successor, and Bruckner was sent to the Augustinian monastery in Saint-Florian to become a choir boy. In addition to choir practice, his education included violin and organ lessons. Bruckner was in awe of the monastery's great organ, which was built during the late- Baroque era and rebuilt in 1837, and he sometimes played it during church services. Later, the organ was to be called the « Bruckner Organ » . Despite his musical abilities, Bruckner's mother sent her son to a teacher seminar in Linz. After completing the seminar with an excellent grade, he was sent as a teacher's assistant to the « Alte Schuhhaus » at No. 24, in Windhaag. He would stay there, from 1841 to 1843. The school house was given its present look, in 1853-1854. In 1895, the choral Society « Frohsinn » of Linz (whose director Bruckner had been intermittently between 1860-1868) had a memorial plaque affixed.

The living standards and pay were horrible, and Bruckner was constantly humiliated by his superior, teacher Franz Fuchs. Despite the difficult situation, Bruckner never complained or rebelled ; a belief of inferiority was to remain one of Bruckner's main personal characteristics during his whole life. Prelate Michaël Arneth noticed Bruckner's bad situation in Windhaag and awarded him a teacher's assistant position in Saint-Florian, sending him to Kronstorf an der Enns for 2 years. He lived at this address : « Kirchenplatz » No. 5.

The time in Kronstorf was a much happier one for Bruckner. Compared to the few works he wrote in Windhaag, the Kronstorf compositions from 1843-1845 show a significantly improved artistic ability, and finally the beginnings of what could be called « the Bruckner style » . Among the Kronstorf works is the vocal piece Asperges (**WAB 4**) , which the young teacher's assistant, out of line of his position, signed with « Anton Bruckner m.p.ria. Comp. (onist) » . This has been interpreted as a lone early sign of Bruckner's artistic ambitions. Otherwise, little is known of Bruckner's life plans and intentions.

### Organist in Saint-Florian

After the Kronstorf period, Bruckner returned to Saint-Florian in 1845, where, for the next 10 years, he would work as a teacher and an organist. In May 1845, Bruckner passed an examination, which allowed him to begin work as an assistant teacher in one of the village schools of Saint-Florian. He continued to improve his education by taking further courses, passing an examination giving him the permission to also teach in higher education institutes, receiving the grade « very good » in all disciplines. In 1848, he was appointed an organist in Saint-Florian and, in 1851, this was made a regular position. In Saint-Florian, most of the repertoire consisted of the music of Johann Michaël Haydn, Johann Georg Albrechtsberger and Franz-Joseph Aumann.

As early as of the 9th Century, a 1st proof of the rich tradition in music is found. Jeremiah's dirges ended with

handscripts of « Sankt Galler Neumen » is Austria's oldest musical handscript.

Centuries by Centuries, numerous notices illustrate the producing of music at the Monastery. In the 15th century, the Monastery possessed already 2 organs, as of the 16th Century instrumental music has been cultivated. The Canons Regular, as well as employed musicians and the boys choir, have accomplished many tasks during the services, at table, on the occasion of visits of high-level guests, and in the course of theatre performances. The most important regens chori of the 18th Century was Canon Regular Franz-Joseph Aumann (1728-1797) who was outstanding of the Monastery composers during that time. His works, the elegance of which is definitely comparable with those of Johann Michael Haydn and other contemporaries, gained nation wide circulation yet in his lifetime. To Johann Michael Haydn, who paid some visits to Saint-Florian, there existed a friendly contact.

From 1770 to 1774, the building of the great organ by the priest and organ-builder Franz Xaver Krismann from Ljubljana, in Slovenia, took place. Immediately, the monumental organ has belonged to the biggest and most admired ones throughout Europe. Franz Schubert was among the numerous guests. His works were often performed in the bosom of the Monastery since one of his librettists, Johann Mayrhofer, was then member of the community.

During Schubert's 1819 trip in Upper-Austria, Vogl was in companion. There would be many reunions with old friends « en route », and many a musical party. Vogl having gone on ahead, Schubert left on 20 May for Steyr, where he caught-up with his friend. They then visited Linz, Saint-Florian and Steyregg, and, on 6 June, reached Gmunden, where they stayed for 6 weeks. There were further visits to Linz and Steyr, and trips to Kremsmünster and Salzburg. On 10 August, or thereabouts, they came to Gastein, for a stay of about 2 and a half weeks. In September, they spent more time in Gmunden and Steyr, moving on again to Linz and Steyregg. Vogl then went on to Italy, and Schubert arrived back in Vienna on his own on 6 October.

The Austrian poet and librettist Johann Baptist Mayrhofer was born on 22 October 1787 and died on 5 February 1836. He was best known for his close friendship with the composer Franz Schubert.

Mayrhofer was born in Steyr, educated and Novitiate in Saint-Florian's Priory Upper-Austria. In 1810, he began to study Jurisprudence and Theology at the University of Vienna, both of which courses he finished. In 1814, he met the young composer Franz Schubert and his friends (Joseph von Spaun, Franz von Schober) .

Mayrhofer wrote a lot of lyric poetry and published it in 1824.

47 Schubert songs and 2 of his Operas are based on Mayrhofer's lyric poems.

As a young man, Mayrhofer had been hopelessly in love with Mina (Wilhelmina Watteroth) , the daughter of Heinrich Watteroth, who was one of Mayrhofer's professors and, for a short time, also his landlord. In his late years, Mayrhofer (like Schubert) fell in love with a young 15 year old girl, the daughter of his landlord Doctor Strauß. Mayrhofer, who had been a hypochondriac all his life, committed suicide by jumping from the window of his office in Vienna.

Franz Xaver Müller (1870-1948) , Canon Regular at Saint-Florian, has belonged to the most important Upper-Austrian composers of the late- Romanticism. He started his career as organist and regens chori, later on he was appointed music director at the cathedral of Linz. His compositions followed Anton Bruckner who he admired well from the beginning when he was choirboy and to whom he devoted himself throughout his life. Professor Augustinus Franz Kropfreiter (1936-2003) was member of the convent since 1954. As of 1960, he became Monastery organist and started his teaching activity with the Saint-Florian Boys Choir. 5 years later, the Monastery Provost appointed him regens chori. 3 decades of successful concerts in Europe, Japan, and South America followed. To the benefit of his composing activities, Professor Kropfreiter suspended them gradually. He liked to express that the extemporisation on the organ was « the most precious source of life and multiple inspiration for many compositions » for him.

« Stiftstraße » No. 1, Saint-Florian. The tomb of an unknown martyr who died for his faith is the origin of one of Austria's most important Abbeys. The pious Christian Valeria buried him there. On the spot of his tomb, a sanctuary was erected, which led to the foundation of a monastery in year 800, which was transformed into an Augustinian Abbey in 1071. Bruckner's activity as a church organist (1845-1855) spread the Abbey's reputation as a place of music. In this Abbey, Bruckner was given his final rest.

This Abbey now looks after 32 parishes. Special care is given to the cultivation of music. The convict of the Saint-Florian choir boys has international fame. Organ concerts and other musical performances maintain the tradition of the « Bruckner Abbey » . It was Bruckner's own wish to be buried here. From the Court yard, there is a beautiful view of the open staircase.

The church of Saint-Florian radiates brightness and splendour. This atmosphere aims at creating an elevated mood of piety in the visitor when he tries to get into contact with God. The great organ (called Bruckner organ, since 1930) was designed by the organ builder Franz Xaver Chrisman. The organ case was the work of a carpenter from Saint-Florian, Christian Jegg. The organ with its 7,343 pipes and 103 stops is world famous for its connection with Bruckner.

As early as of the 9th Century a 1st proof of the rich tradition in music is found. Jeremiah's dirges ended with handscripts of « Saint-Galler Neumen » is Austria's oldest musical handscript.

...

Centuries by Centuries, numerous notices illustrate the producing of music at the Monastery. In the 15th Century, the Monastery possessed already 2 organs, as of the 16th Century instrumental music has been cultivated. The Canons Regular as well as employed musicians and the boys choir have accomplished many tasks during the services, at table, on the occasion of visits of high-level guests, and in the course of theatre performances. The most important regens chori of the 18th Century was Canon Regular Franz Joseph Aumann (1728-1797) who was outstanding of the Monastery composers during that time. His works, the elegance of which is definitely comparable with those of Michael Haydn and other contemporaries, gained nationwide circulation yet in his lifetime. To Michael Haydn, who paid some visits to Saint-Florian, there existed a friendly contact.

From 1770 to 1774, the building of the great organ by the priest and organ-builder Franz Xaver Krismann from Ljubljana / Slovenia took place. Immediately, the monumental organ has belonged to the biggest and most admired ones throughout Europe. Franz Schubert was among the numerous guests. His works were often performed in the bosom of the Monastery since one of his librettists, Johann Mayrhofer, was then member of the community. Franz Xaver Müller (1870-1948) , Canon Regular at Saint-Florian, has belonged to the most important Upper-Austrian composers of the late- Romanticism. He started his career as organist and regens chori, later on he was appointed music director at the cathedral of Linz. His compositions followed Anton Bruckner who he admired well from the beginning when he was choir boy and to whom he devoted himself throughout his life. Prof. Augustinus Franz Kropfreiter (1936-2003) was member of the convent since 1954. As of 1960, he became Monastery organist and started his teaching activity with the Saint-Florian Boys Choir. 5 years later, the Monastery Provost appointed him regens chori. 3 decades of successful concerts in Europe, Japan, and South America followed. To the benefit of his composing activities Professor Kropfreiter suspended them gradually. He liked to express that the extemporisation on the organ was « the most precious source of life and multiple inspiration for many compositions » for him.

According to Professor Kropfreiter, his stylistic development was strongly influenced by Paul Hindemith, Frank Martin, and Johann Nepomuk David (around 1960) . As of 1968, he left his idols bit by bit and concentrated on dodecaphonic music. Even more he sought maximum possible colour in homophony and polyphony - thus polytonality.

Professor Kropfreiter's most important works are :

Altdorfer Passion (1965) .

Te Deum (1970) .

Signum for Organ (1976) .

Sinfonia Concertante (1979) .

Severin Oratorium (1980-1981) .

Magnificat (1983) .

Concert for Organ and Orchestra « Leipziger Konzert » (1984) .

Ist Symphony for large Orchestra (1985) .

Symphony for Strings (1985) .

Stabat Mater (1986) .



2nd Symphony for large Orchestra (1990) .

Soliloquia (1993) .

3rd Symphony « (M)ein Testament » for large Orchestra (1994-1995) .

Furthermore, he composed numerous Organ opus, Songs and Motets as well as pieces of chamber music.

...

German composer and conductor with Austrian origin. He received his 1st education at the Augustinian monastery of Saint-Florian near Linz and the Benedictine Gymnasium at Kremsmünster. From 1921 to 1923, he studied composition with Joseph Marx at the Vienna Academy of Music, where he also came under the influence of Arnold Schönberg and his school. Since 1924, he worked in Wels as a primary school teacher, organist and choir Master. In 1934, he was appointed to the staff of the Leipzig « Landeskonservatorium » (later, « Hochschule für Musik ») , where he was made director in 1942. After a short time at the Salzburg Mozarteum, David became professor of composition at the Stuttgart « Hochschule für Musik » (1948-1963) . He received membership of the academies of arts in Berlin, Munich, Vienna and Hamburg.

...

The Austrian composer Johann Nepomuk David was born on 30 November 1895 in Eferding and died on 22 December 1977 in Stuttgart. He began his musical career in the monastery of Saint-Florian, and was a composition student of Joseph Marx. He wrote a number of orchestral works including 8 Symphonies (of which the 5th has been recorded, as have some other works including a disc of organ music) , several Concertos including an Organ Concerto and 3 Violin Concertos, instrumental works including many for or with organ, and many choral works. His general style changed from the modal tendencies seen in his 1st 2 Symphonies to the more acerbic though still tonal sound of the later ones. David died, aged 83. His son, Thomas Christian David (1925-2006) was also a composer.

Johann Nepomuk David usually gets no more than a very passing mention, if even that, in any discussion of Austrian or German music in the 20th Century. Along with composers like Karl Holler (a fellow composer for the organ and of choral as well as orchestral music) David appeared to have been largely forgotten, dismissed as a reactionary after around 1950.

...

Klaus Sonnleitner is the latest successor to Anton Bruckner as organist at the monastery of Saint-Florian. And Bruckner once gave several recitals on the Royal Albert Hall organ. Bruckner greatly admired Johann Sebastian Bach's music, so it was apt that some of the latter's pieces for the instrument should share this penultimate BBC Prom of the season with Bruckner's monumental 8th Symphony.

...

From the nave of the basilica you see the majestic view of the mighty facade of the « Bruckner Organ » on the west gallery .

The instrument with 74 voices distributed on 3 manuals was built from 1770 to 1774 by the Slovenian builder Franz Xaver Christmann, from Ljubljana (1726-1795) , who created a monumental work for its time. Until 1886, it was the largest organ of the Danube Monarchy. Numerous reports of traveling scholars at the beginning of the 19th Century have drawn attention to the exceptional power of the sound, but also to the sweetness of the voices.

Because of early problems in the wind supply, there were several modifications of bellows. Since 1783, the bellows had received 17 releatherings ! At the time, when Bruckner was a choir boy in the 1830's and 1840's and later monastery organist, the organ was still in almost the same state of the original Christmann version.

In 1873, under Dean Ferdinand Moser, the Abbey chose for a rebuilding of the organ by the Salzburg organ builder Matthias Mauracher. He replaced not only about 13 of Christmann's pipes by new ones, to meet a more romantic sound ideal, but also the disposition was extended to 78 registers and added a 4th manual. In addition, the central front of the facade has been transformed from 8' to 16' in length. Furthermore, several registers were revoiced.

On 18 October 1875, Saint-Florian organists Josef (Eduard) Seiberl (1836-1877) and Anton Bruckner played on the former monastery organ at Kollaudierungsfeier. The console of this organ is now on display in Ansfelden, Bruckner's birthplace.

After World War I, technical defects (as well as the innovations of organ building) were fundamental to modernization plans for the instrument. Spokesman, in this respect, was the Bruckner biographer Max Auer. Until the beginning of the work, 6 years of controversial clashes went by between supporters and opponents.

In 1931-1932, the organ builders Dreher und Flamm (from Salzburg) and Gebr Mauracher (from Linz) exchanged the sliderchest for cone chests and supplied the instrument with an electro-pneumatic key action. At the same time, the organ was again expanded and counted, after the completion of the work : 92 registers. The choir organs also were connected as a so-called « Augustine Organ » to the present « Bruckner Organ » .

Due to the occupation of the Abbey by the Nazis, the organ (again) required renovation and expansion work. Following the proposal of the Leipzig cantor of Saint-Thomas Günther Ramín, who also was intended as organist for Saint-Florian, the organ should be fundamentally restructured. However, the concept enforced by Josef Mertin, who planned a stronger reference to the old Christmann organ.

The company Zika from Ottensheim in Upper-Austria would do the renovation, but could not start work because of problems of lack of materials after the War. The conversion took place in 1951.

The Chrismann organ work should be largely restored, and the organ re-equipped with slider chests, and missing Chrismann pipes were to be re-created. The contracts were electro-pneumatic, the registration number amounts to 103. Under the proposal of Joseph Mertins, a trumpet and a « Auxiliarklavier » werk, as well as a swell (« Labialwerk »), were added.

After the restoration of Upper-Austria, from 1994 to 1996, Organ Institute Kögler installed a new electric action and a completely new console with electronic memories (4 x 640 combinations), and a disk storage unit and an automatic playback system via magnetic tape. The present organ has 7,386 pipes, based on Positiv, Hauptwerk, Oberwerk, Labialwerk (schwellbar), Trompetenwerk, Regalwerk und Pedalwerk.

The choir organ :

The Abbey of Saint-Florian also has 2 organs standing on the 2 choir lofts choir organ (III/38), which are played from one console, originally dating back to the Viennese builder Joseph Remmer (1691-1692). The original pipe work is no longer available.

The organ in the Lady Chapel :

In the Lady Chapel is the Josef Mauracher pneumatic organ donated in 1903 (II/10 ; Sub and Super). It was under the maintenance of Anton Bruckner's brother, Ignaz.

### Sacred Works for Chorus

There is a recognized « canon » of Bruckner's major works, all of them well-known : 9 Symphonies and (though less frequently performed) the large-scale sacred compositions (3 Masses, the « Te Deum » and Psalm 150). The earliest of these works dates from 1864, when Bruckner was already 40 years old. Everything he wrote before that date (including 2 Symphonies, 3 Masses, a « Magnificat » and a « Requiem ») is virtually unknown, and there is also a corpus of later works that, with the exception of some of the Motets and « Helgoland », are also largely unknown : sacred and secular choral works (some 30 Motets and twice that number of compositions for male-voice choir) and his instrumental works.

The years 1863-1864 mark the crucial turning-point in Bruckner's creative life. He began his career, in 1841, as a village school Master, composing music for the local church choir, not because of his faith in his vocation as a composer, but because the care of music for services was one of his many duties. This rural musical tradition (still looking to Michael Haydn, Mozart and Schubert for its models) formed the basis of Bruckner's learning of his craft, supplemented by his study of harmony and counterpoint textbooks. Even as organist at Linz Cathedral (1855-1868), he undertook 7 years of intensive study under the famous Viennese theory teacher, Simon Sechter, followed by further tuition from the young cellist Otto Kitzler in Linz. There is something almost fearful about Bruckner's accumulation of examination diplomas and « testimonials » to his proficiency, while the compositions of this period in his life do not

reveal him as anything more than a diligent student. « Probably none of the great Masters set-out upon his path more doubtfully or more timidly than Bruckner » , was Friedrich Blume's apt comment. It took some persistent and vigorous encouragement before Bruckner dared to strike-out on his own course. In 1863, in response to his own urgent pleading, Kitzler solemnly gave him a « diploma » releasing him from his « indentures » ; and another resident of Linz, Moritz von Mayleld, a cultivated and musically well-informed government official, exercised a liberating influence on the timid cathedral organist - not least by introducing him to the work of Richard Wagner. The inner contradiction between his own artistic will and the self-imposed duty of obeying the rules of « higher authorities » never ceased to trouble Bruckner throughout his life ; it was probably the origin of the severe psychological crisis he experienced shortly after his « self-liberation » .

The 1st work to manifest Bruckner's breakthrough to a style of his own is the Mass in D minor ; he wrote it in a period of a few months in 1864, shortly after the D minor Symphony (to which he later gave the number « 0 ») . He had originally planned to perform the Mass in Bad Ischl, at a special service to mark the Austrian Emperor's birthday, on 18 August, but did not finish the composition in time ; instead, the 1st performance was given on Saint-Cecilia's day in the old cathedral in Linz. Bruckner conducted, having also taken the rehearsals. A concert performance of the Mass, 1 month later, which was highly-successful and generated a number of enthusiastic reports in the press, brought Bruckner's name to the attention of a wider public for the 1st time. (There was even a review in one of the Viennese papers, by none less than Eduard Hanslick, whose hostility to Bruckner was of much later date.)

The Mass in E minor was composed not very much later, in the autumn of 1866 ; Bruckner's Symphony No. 1 dates from the period between the 2 Masses. In 1862, Bishop Franz-Josef Rüdiger had instituted the building of a new cathedral in Linz, and the new Mass was intended from the 1st for the service of consecration of the Votive Chapel ; the work went slowly, however, and when the consecration eventually took place, in the autumn of 1869, it was still necessary for the musicians to perform in the open air ; Bruckner, therefore, had no choice but to score the work as he did : the fact that the E minor Mass is accompanied by woodwind and brass alone has nothing whatever to do with an enthusiasm for « alfresco » music. Bruckner indicated on the manuscript of the revised version of 1882 that the tempo of the « Kyrie » and the « Sanctus » should be as slow as possible. Adalbert Schreyer, who conducted the 1st performance of that version, in 1885, wrote :

« The “ Sanctus ” begins after the manner of Palestrina, purely vocally but strictly polyphonically, and “ Meister ” Bruckner would have wished it to be even slower. But he understood full well that I had compelling reasons, namely the desire not to impair the intonation, nor not letting the tempo be any slower than it was. »

It is indeed the case that intonation in the lengthy a cappella passages does pose a substantial problem when the Mass is performed, which may be a reason why, after the 1885 performance, it was not done again in Bruckner's lifetime.

Once again, there was only a short gap before Bruckner began his next, and last, Mass in F minor, in the autumn of 1867. He had suffered a nervous breakdown earlier in the year, brought on by overwork and recurrent depression, but a long stay at the spa of Bad Kreuzen had restored his health.

Although his doctors had warned him against intellectual exertion, he began to write the Mass, soon after his discharge : partly as thanksgiving to God (« I had to ! ») , but also in response to the great honour of a commission from the Imperial Chapel in the « Hofburg » , in Vienna. The Mass was finished in the autumn of 1868, a few weeks before Bruckner himself moved to Vienna. The 1st performance was given under the composer's direction, in June 1872, in Vienna - not in the « Hofburg » Chapel, but in the « Augustinerkirche » which could hold a larger public. It brought him acclamation from all quarters. At the end of his life, Bruckner still recalled with pride how « Hofkapellmeister » Josef Hellmesberger had run-up to him, at the end of the last rehearsal, and cried :

« I know only this Mass and Beethoven's Solemnis ! »

In the summer of 1876, Bruckner returned to all 3 of his Masses and, in his own words, « put the rhythms in order » . That is, writing in the number of bars below the staff, he checked the musical periodic structure (a characteristically Brucknerian procedure) , and got individual phrases to the « right » length (8 bars) by lengthening here, shortening there, or inserting bars of rests (sometimes, before a movement begins ! ) . After the Mass in F minor, Bruckner devoted himself almost exclusively to the Symphony, and rarely found the time for sacred music. He called the « Te Deum » , which he began in 1881 while working on the 6th Symphony and finished, after revision, 3 years later, his « best work » and « the pride of his life » . According to an oral tradition, he dedicated it to God : « out of gratitude » , he said with simultaneous sarcasm and piety, « because my persecutors have not yet succeeded in killing me » . (This was an allusion to the vicious hostility on the part of some of Brahms's Viennese admirers, who made Bruckner's life a misery.) The work was performed, for the 1st time, in May 1885, under the composer's direction. Although 2 pianos had to stand in for the orchestra, the audience greeted the work with tempestuous enthusiasm, and after the 1st performance with orchestra (in January 1886, under Hans Richter) , the « Te Deum » embarked on a veritable triumphal progress : in the 10 years before Bruckner's death, it received 30 performances, several of them abroad, making it his most frequently performed work after the 7th Symphony.

There was no religious cause or occasion for the composition of « Psalm 150 » : late in 1891, after Brahms had turned the commission down, Bruckner was approached by the conductor and critic Richard Heuberger to write « a hymn or a cantata » for the opening concert of a « musical and theatrical exhibition » that was being planned.

Bruckner chose « Psalm 150 » because of its « especially celebratory character » and completed the work, in June 1892. It had to wait for a performance until a concert of the « Gesellschaft der Musikfreunde » , in November of the same year. It had a cool reception, for which it is clear that inadequate rehearsals and the eccentric programme of the rest of the concert were chiefly to blame ; the critics also claimed that extreme vocal registers made the work « impossible » and « unperformable » . Bruckner was still organist of Linz cathedral when he wrote the « Ave Maria » , a piece that is outstanding stylistically and looks forward to his creative maturity, and the offertory « Afferentur regi » , composed for Saint-Florian (both pieces date from 1861) . The gradual « Locus iste » (from the order of service for the consecration of a church) was 1st heard alongside the Mass in E minor, at the consecration of the Votive Chapel in the new Linz cathedral, mentioned above (1869) ; the « Pange lingua » (1868) , composed in the Phrygian church mode, may also have been sung on the same occasion. In subsequent years, Bruckner continued to write music

for Linz when he was asked : the Motet in praise of the Virgin Mary, « Tota pulchra es, Maria » (1878) , was composed for the Silver Jubilee of the episcopacy of Bishop Franz-Josef Rüdiger, who had laid the foundation stone of the new cathedral (dedicated to the Virgin, in 1862) ; the « Ecce sacerdos magnus » was written for the solemn episcopal procession during the diocesan centenary celebrations (1885) . Bruckner's ties with Saint-Florian, the Augustinian abbey where he had been both chorister and organist in his youth, also remained close throughout his life : the gradual « Os justi » (1879, composed for the feast of Saint-Augustine) and the « Vexilla regis » (from the liturgy for Good Friday) were both written for Saint-Florian ; « Vexilla regis » was his last Motet, and dates from the period when he was working on « Psalm 150 » .

## Piano Works

Anton Bruckner composed 25 small piano works, the earliest in 1850 ; the last in 1868. Most of the works were composed for his piano pupils during his stay in Saint-Florian (1845-1855) ; and in Linz (1855-1868) .

### Works for piano for 2 hands

7 works are edited in Bruckner's « Gesamtausgabe » :

4 « Lancier-Quadrille » in C major (**WAB 120**) compiled around 1850 from melodies from Albert Lortzing's « Der Wildschütz » and « Zar und Zimmermann » , as exercise for his piano pupil Aloisia Bogner : « Gesamtausgabe » , Band XII/2, No. 1.

« Steiermärker » , From Steiermark (**WAB 122**) , a 32 bar long piece in G major, composed also around 1850 for Aloisia Bogner : « Gesamtausgabe » , Band XII/2, No. 2. It is a kind of stylised « Ländler » in A-B-C-A form.

« Klavierstück » (**WAB 119**) , a 18 bar long « piece for piano » in E-flat major, composed around 1856 for teaching purpose : « Gesamtausgabe » , Band XII/2, No. 3.

« Sonatensatz » (**missing WAB**) , a 194 bar long 1st « movement of a Sonata » in G minor, found on pages 157-164 of the « Otto Kitzler Studienbuch » : « Gesamtausgabe » , Band XII/2, No. 7. The partially missing score for the left-hand has been completed by Walburga Litschauer.

« Stille Betrachtung an einem Herbstabend » , Quiet meditation on a autumn evening (**WAB 123**) , a 58 bar long piece in F-sharp minor. A paraphrase of Felix Mendelssohn's « Lied ohne Worte » , Opus 30, No. 6, which Bruckner composed on 10 October 1863 for Emma Thanner : « Gesamtausgabe » , Band XII/2, No. 4.

« Fantasie » (**WAB 118**) , a 119 bar long, 2 part « Fantasia » in G major composed on 10 September 1868 for Alexandrine Soika : « Gesamtausgabe » , Band XII/2, No. 5.

« Erinnerung » , Remembrance (**WAB 117**) , a 52 bar long piece in A-flat major composed around 1868 : «

Gesamtausgabe » , Band XII/2, No. 6.

### Unissued piano works

16 other piano works, composed in 1862, during Otto Kitzler's tuition, which were found in the « Kitzler-Studienbuch » , are not yet issued :

« Walzer » in E-flat major.

« Walzer » in C major.

« Polka » in C major.

« Mazurka » in A minor.

« Menuett » in C major.

« Menuett und Trio » in G major.

« Marsch » in D minor.

« Andante für Klavier » in E-flat major.

« Andante für Klavier » in D minor.

« Etüde » in G major.

« Chromatische Etüde » in F major.

« Variationen über ein Thema » in G major.

« 4 Fantasien » : in D minor, C minor, C minor and D minor.

### Works for piano for 4 hands

« Drei kleine Stücke » (**WAB 124**) , 3 easy pieces (G major ; G major ; and F major) composed in 1853-1855 for the children of Josef Marböck : « Gesamtausgabe » , Band XII/3, No. 1.

6 « Quadrille » (**WAB 121**) , 6 piano pieces in D major (« Pantalon » ; « Été » ; « Poule » ; « Trénis » ; « Pastourelle » ; and Finale) composed around 1854 for Marie Ruckensteiner : « Gesamtausgabe » , Band XII/3, No. 2.

« Abenklänge » , Evening harmonies (**WAB 110**) is a 36 bar long piece for violin and piano in E minor, which Bruckner composed on 7 June 1866. Bruckner dedicated it to Hugo von Grienberger. Of the 36 bars, only 14 are played by the violin.

The original manuscript is stored in the archive of the « Österreichische Nationalbibliothek » . A fac-simile of it was first published in Band I, pages 104-105 of the of the August Göllerich / Max Auer biography. The work is issued in « Gesamtausgabe » , Band XII/7.

...

Joseph Anton Bruckner (geboren 4. September 1824 in Ansfelden, Oberösterreich ; gestorben 11. Oktober 1896 in Wien) war ein österreichischer Komponist der Romantik sowie Organist und Musikpädagoge. Erst spät im Leben von den Zeitgenossen als Komponist gewürdigt, gehörte er doch zu den wichtigsten und innovativsten Tonschöpfern seiner Zeit und hat durch seine Werke bis weit ins 20. Jahrhundert hinein großen Einfluss auf die Musikgeschichte ausgeübt. Seine bedeutendsten und wohl auch bekanntesten Kompositionen sind seine groß angelegten Sinfonien. Auch die Kirchenmusik hat er um wichtige Werke bereichert - unter anderem drei große Messen und das Te Deum. Als Organist wurde er vor allem für seine Improvisationen bewundert.

Bruckner kam als ältestes von zwölf Kindern des Lehrers Anton Bruckner (1791-1837) und dessen Ehefrau Theresia, geborene Helm (1801-1860) , zur Welt. Da zu den damaligen Pflichten eines Dorfschullehrers auch kirchenmusikalische Dienste wie Kantoramt und Orgelspiel sowie das Aufspielen als Tanzbodengeiger auf Festen gehörten, kam der junge Bruckner über seinen Vater bereits früh mit der Musik in Kontakt und lernte den Umgang mit Violine, Klavier und vor allem der Orgel. Bereits mit etwa zehn Jahren fungierte er gelegentlich als Aushilfsorganist.

Nach dem frühen Tod seines Vaters 1837 wurde Bruckner von der Mutter als Sängerknabe ins nahe gelegene Stift Sankt Florian geschickt, wo er auch Musikunterricht erhielt. Der Familientradition folgend, fasste er den Entschluss, die Lehreraufbahn einzuschlagen. Nach dem Besuch des vorbereitenden Lehrerseminars in Linz wurde er Schulgehilfe im Dorf Windhaag, wo es bald schon zu Konflikten mit seinem Vorgesetzten kam, die schließlich zur Strafversetzung nach Kronstorf führten : Bruckner habe zu viel komponiert und auf der Orgel improvisiert, statt seinen Pflichten (neben Schul- und Kirchendienst auch Arbeit auf dem Feld und im Wald) nachzukommen, so die Begründung. Tatsächlich gibt es von ihm aus dieser Zeit die Windhaager Messe, eine kleine Messe für Altstimme, zwei Hörner und Orgel. 1845 absolvierte er schließlich die Lehrprüfung und trat noch im selben Jahr eine Stelle als Hilfslehrer der Schule von Sankt Florian an.

In das Jahrzehnt, das Bruckner im Stift verbrachte, fällt die allmähliche Entwicklung vom Lehrer zum professionellen Musiker. Zunächst widmete er sich weiterhin ausgiebig seinem Lehrerberuf, besuchte 1850 in Linz einen Weiterbildungskurs und bestand fünf Jahre später eine Prüfung zur Erlaubnis, auch an höheren Schulen zu unterrichten.

Gleichzeitig jedoch wurde ihm die Musik immer wichtiger, sodass er sein Orgelspiel perfektionierte, was ihm 1848 den



Posten des provisorischen, drei Jahre später den des regulären Stiftsorganisten in Sankt Florian einbrachte. Es entstanden erste Kompositionen von größerer Bedeutung, so ein Requiem (1848) und eine « Missa solemnis » (1854), außerdem eine Reihe von Motetten und die Vertonung des 114. Psalms.

1854 reiste Bruckner das erste Mal nach Wien, um sich vor dem dortigen Hofkapellmeister Ignaz Abmayer einer Orgelprüfung zu unterziehen, die er glänzend bestand. 1855 folgte eine erneute Reise nach Wien, wo Bruckner Schüler des berühmten Musiktheoretikers und Professors für Generalbass und Kontrapunkt Simon Sechter wurde, bei dem bereits bedeutende Musiker wie Franz Schubert oder Franz Lachner studiert hatten. Der Unterricht wurde meist über Briefe erteilt.

1855 starb der amtierende Linzer Domorganist, sodass ein Wettspiel zur Ermittlung seines Nachfolgers ausgerichtet wurde. Bruckner bewarb sich zunächst nicht, konnte jedoch schließlich überredet werden, daran teilzunehmen. Obwohl er keine schriftliche Bewerbung eingereicht hatte, wurde ihm erlaubt zu spielen. Keiner seiner Mitbewerber vermochte mit Bruckners virtuoser Orgelkunst gleichzuziehen, sodass er am 8. Dezember jenes Jahres zum neuen Domorganisten der Ignatiuskirche (Alter Dom) ernannt wurde. Nebenbei war er auch als Stadtpfarrorganist in der Stadtpfarrkirche tätig.

Die Bewerbung wurde nachgereicht. Bruckner war nun vollends Berufsmusiker geworden und gab die Schullehrertätigkeit endgültig auf. Neben seiner neuen Aufgabe absolvierte er weiterhin den Unterricht bei Sechter, besuchte seinen Mentor auch mehrmals in Wien. 1860 übernahm er als Chorleiter die Leitung eines Männerchorvereins, der Liedertafel « Frohsinn », die er mehrere Jahre mit Unterbrechungen innehatte. Mit der Liedertafel gab Bruckner zahlreiche Konzerte und erwarb sich somit auch als Chordirigent einen guten Ruf. Er komponierte zahlreiche Werke für den Chor, wie den Germanenzug. Am 19. November 1861 legte er schließlich als Abschluß der Musiktheoriestudien vor einer von Sechter geleiteten Kommission, der und andere auch die Dirigenten Johann von Herbeck und Felix Otto Dessoff angehörten, seine Prüfung ab. Die Professionalität, mit der Bruckner die gestellten Anforderungen meisterte, soll von Herbeck, der daraufhin zu einem wichtigen Förderer Bruckners wurde, zu dem berühmten Ausruf « Er hätte uns prüfen sollen » angeregt haben.

Bruckner hatte nun die technischen Aspekte des Komponierens vollkommen gemeistert und verinnerlicht, fühlte sich aber trotz der zahlreichen bereits verfassten Stücke anscheinend noch nicht sicher genug in der Praxis freier Komposition, sodaß er zwecks Weiterbildung auf diesem Gebiet in Linz den Theaterkapellmeister Otto Kitzler aufsuchte. Kitzler, fast zehn Jahre jünger als Bruckner, war ein aufrichtiger Verehrer von Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner, anhand derer Werke er Bruckner die damals modernen Methoden der Komposition und Instrumentation demonstrierte. Auch Ludwig van Beethoven, Robert Schumann und Felix Mendelssohn-Bartholdy waren wichtige Eckpfeiler dieses Unterrichts. Während dieser Zeit hielt Kitzler seinen Schüler immer wieder zum Komponieren an (bezeichnenderweise hatte zuvor Simon Sechter jegliche freie Komposition während der Lektionen verboten). So entstanden unter anderem die ersten größeren Instrumentalwerke: ein Streichquartett, eine Ouvertüre und die sogenannte Studiensinfonie. Nach Fertigstellung dieses Werkes 1863 ließ Kitzler Bruckners Studien als erfolgreich absolviert gelten. Zwischen 1864 und 1868 entstanden nun mit den drei großen Messen in D-Moll, E-Moll und F-Moll sowie der Sinfonie Nr. 1 in C-Moll die ersten Meisterwerke des Komponisten Bruckner.

Durch Kitzler mit Wagners Musik in Kontakt gekommen, hatte Bruckner inzwischen die Partituren des Tannhäuser und des Fliegenden Holländers studiert und sich von den Werken stark beeindruckt gezeigt. Im Juni 1865, anlässlich einer Aufführung von Tristan und Isolde in München, lernte er den verehrten Komponisten schließlich persönlich kennen. Wagner akzeptierte wohlwollend Bruckners Anhängerschaft und übertrug ihm und seiner Liedertafel « Frohsinn » drei Jahre später sogar die konzertante Uraufführung der Schlusszene der Meistersinger von Nürnberg (4. April 1868). Die zahlreichen Tätigkeiten als Organist, Chorleiter und Komponist hatten ein knappes Jahr zuvor allerdings ihren Tribut gefordert: Bruckners Kräfte waren so überanstrengt worden, daß er sich von Juni bis August 1867 einer Erholungskur unterziehen mußte.

1868 erlebte Bruckners erste Sinfonie unter der Leitung des Komponisten eine recht erfolgreiche Uraufführung, die der berühmte Wiener Kritiker Eduard Hanslick positiv rezensierte. Allerdings blieb die Resonanz ansonsten gering; und Bruckner wollte seine Kompositionen einem größeren Publikum, als in der Provinz möglich, bekannt machen. Da außerdem durch Sechters Tod im September des vorhergehenden Jahres dessen Posten als Professor für Musiktheorie (Generalbass und Kontrapunkt) und Orgelspiel am Wiener Konservatorium wie auch die Hoforganistenstelle frei geworden waren, fasste Bruckner den Entschluss, der Nachfolger seines ehemaligen Mentors zu werden und nach Wien zu ziehen.

In Wien angekommen, wurden ihm die erhofften Arbeitsplätze sofort zugesprochen. Weitere persönliche Erfolge stellten sich in den nächsten Jahren ein: 1869 unternahm Bruckner als Orgelvirtuose äußerst erfolgreiche Konzertreisen nach Nancy und Paris, 1871 nach London, die Uraufführungen der Messe in E-Moll in Linz (1869) und der Messe in F-Moll in Wien (1872) wurden beifällig aufgenommen. Die Zeit in der Kaiserlich und Königlich Reichshauptstadt begann also vielversprechend für den Komponisten und ließ noch nicht viel von den späteren Kämpfen um seine Anerkennung ahnen.

Die Situation für Bruckner wurde zunehmend problematisch, als er begann, den Wienern seine Sinfonien bekannt zu machen. So erregte die unter Leitung des Komponisten 1873 durch die Wiener Philharmoniker uraufgeführte Sinfonie Nr. 2 in C-Moll (eine 1869 noch als zweite gezählte D-Moll Sinfonie, heute als nullte Sinfonie bekannt, hatte Bruckner inzwischen verworfen) schon einiges Missfallen bei der Musikkritik. Eduard Hanslick, der Bruckner in der Linzer Zeit noch mit Wohlwollen begegnet war, verhielt sich ihm gegenüber nun immer distanzierter. Vollends zum Bruch zwischen beiden kam es 1877, als Bruckner seine (Richard Wagner in äußerst unterwürfigem Wortlaut gewidmete) dritte Sinfonie uraufführte, was zum größten Misserfolg seiner Karriere wurde. Hanslick war ein entschiedener Gegner der Neudeutschen Schule, zu deren maßgeblichen Repräsentanten Wagner gehörte, und sah in Bruckner dieser Widmung wegen von nun an einen gefährlichen Wagner-Epigonen, den es aufzuhalten galt. Seine Kritiken von Bruckner-Werken schlugen in fanatische Ablehnung um. Als tonangebender Kritiker Wiens beeinflusste er viele seiner Kollegen auf für Bruckner negative Weise. Bruckner galt jetzt zahlreichen Kritikern als « Wagnerianer » und, wie sich bald zeigen sollte, als Gegenspieler des von Hanslick verehrten Johannes Brahms, der sich 1872 endgültig in Wien niedergelassen hatte. Nur ein kleiner Kreis von Freunden und Förderern setzte sich weiterhin für den Komponisten ein. Dazu gehörten neben einigen wenigen Dirigenten (etwa Hans Richter) auch seine Schüler am Konservatorium und viele Studenten der Wiener Universität, an der Bruckner seit 1875 als Lektor für Musiktheorie gut besuchte Vorlesungen hielt.

Erst mit den erfolgreichen Uraufführungen der vierten Sinfonie und des Streichquintetts in F-Dur (1881) gelang es Bruckner, sich auch bei seinen Gegnern wieder halbwegs Respekt zu verschaffen, doch die Frontstellung zwischen den « Brahmsianern » und den « Wagner- und Brucknerianern » sollte sich bis zum Ende fortsetzen. Der Organist Bruckner konnte sich dessen ungeachtet jedoch eines anhaltenden Ruhmes erfreuen, wie eine 1880 unternommene Konzertreise in die Schweiz demonstriert.

Der große Durchbruch für Bruckners Musik kam aber erst durch die Uraufführung der Sinfonie Nr. 7 im Jahr 1884 durch den jungen Dirigenten Arthur Nikisch zustande, die bezeichnenderweise in Leipzig (also fernab des Wiener « Kampfplatzes ») stattfand. Die fünfte und sechste Sinfonie dagegen mussten noch lange Jahre auf ihre Uraufführung warten. Diesen Ereignissen konnte der Komponist aber nicht mehr beiwohnen. Nachdem allerdings Hermann Levi in München 1885 der Siebenten endgültig zum Siegeszug verholfen hatte, Hans Richters Aufführung des Te Deum im folgenden Jahr in Wien ebenfalls ein glänzender Erfolg geworden war, setzte sich Bruckners Musik allmählich sowohl im In- als auch im Ausland durch. Kaiser Franz Joseph I. zeigte sich vom Te Deum sogar so beeindruckt, daß er Bruckner dafür den Franz-Joseph-Orden verlieh. Mittlerweile wurde man auch wieder auf Bruckners frühere Sinfonien aufmerksam. Bevor der Komponist jedoch die erste und dritte für neue Aufführungen freigab, unterzog er sie gründlichen Revisionen; ebenso die achte Sinfonie, deren ursprünglicher Entwurf von Levi abgelehnt wurde, worauf Bruckner eine neue Fassung schuf, die Richter 1892 erfolgreich in Wien dirigierte.

Bereits gegen Ende der 1880er Jahre hatte sich Bruckners Gesundheitszustand allmählich verschlechtert. Es wurden bei ihm unter anderem Diabetes und Herzschwäche diagnostiziert. Der Komponist mußte sich von seinen Ämtern an der Universität, dem Konservatorium und der Hofkapelle immer häufiger beurlauben lassen. 1891 ging er als Konservatoriumsprofessor in den Ruhestand, 1892 schied er aus dem Hoforganistenposten aus, und zwei Jahre später hielt er seine letzte Vorlesung an der Universität. Sein Lebensinhalt wurde nun die Komposition seiner neunten Sinfonie, der er seit 1887 nachgegangen war. Er erhielt nun vielfach Ehrungen, so 1891 den Titel eines Ehrendoktors der Wiener Universität. Außerdem wurde Bruckner 1895 vom Kaiser das Privileg zugestanden, mietfrei eine Wohnung im Schloß Belvedere zu beziehen. Hier verbrachte er sein letztes Lebensjahr.

Mit unermüdlicher Schaffenskraft schrieb der Komponist weiterhin an seinem Werk, doch von der neunten Sinfonie wurden nur noch die ersten drei Sätze fertig; der vierte Satz blieb ein Fragment. Nach Bruckners Tod wurde sein Leichnam seinem Testament gemäß einbalsamiert und nach Sankt Florian überführt, wo er in der Stiftskirche unterhalb der Orgel begraben liegt. Der Sarkophag-Sockel trägt die Aufschrift Non confundar in æternum (« In Ewigkeit werde ich nicht zuschanden » , die Schlusszeile des Te Deum) .

Im Jahr 1901 wurde in Wien Wieden (4. Bezirk) die Brucknerstraße nach ihm benannt. Brucknerstraßen gibt es auch in Linz, Wels, Graz, Salzburg, Dresden und vielen weiteren Orten. Im Zentrum der Stadt Leipzig gibt es eine Anton-Bruckner-Allee.

Über Anton Bruckner kursieren so viele Anekdoten wie über kaum einen anderen Musiker, da vielen seiner Zeitgenossen sein Verhalten sehr sonderbar und kurios erschien.

Bruckner war ein tief in der religiösen Tradition der katholischen Kirche verwurzelter Mann. Seine demütige Liebe zu Gott wird aus seinen zahlreichen Kalendernotizen über täglich gesprochene Gebete ersichtlich. Auch sein Lebensstil war mönchisch bescheiden. Sein Glaube gab Bruckner die Kraft, die zahlreichen Anfeindungen seitens seiner Gegner zu überstehen. Andere Religionen, wie das Judentum, wollte der strenggläubige Christ Bruckner nicht hinterfragen. Er war jedoch keineswegs, wie der von ihm verehrte Richard Wagner, ein völkischer Antisemit.

Die demütige Haltung des Komponisten gegenüber der Autorität zeigte sich auch darin, daß er seine 7. Sinfonie dem bayerischen König Ludwig II. , die 8. Sinfonie dem Kaiser Franz-Josef und die 9. Sinfonie dem lieben Gott widmete, « wenn er sie nehmen mag » , wie der Komponist dazu sagte. Letztere Widmung ist allerdings nicht von Bruckners eigener Hand überliefert.

Die Rolle von Frauen in Bruckners Leben ist eigentümlich : Er schrieb zeit seines Lebens immer wieder Briefe mit Heiratsanträgen, vorzugsweise an junge Frauen um die 20 - immer erfolglos. Sie ähneln dem rastlosen Drängen nach Anerkennung in der Musik, nur war hier mit Zeugnissen und dergleichen wenig zu machen.

Bruckner litt an verschiedenen Zwangsvorstellungen. So trug er aus Angst vor einer Pollution ein wasserdichtes Unterkleid, wenn er sich in öffentlicher Gesellschaft befand. Bekannter dürfte jedoch sein Zählzwang sein, der sich unter anderem in durchgängig nummerierten Taktperioden zahlreicher seiner Partituren niederschlug.

Auf Bruckner lastet außerdem das Vorurteil, er sei ein « Bauerntöpel » gewesen und zufällig dabei ein Genie (« Halb ein Gott, halb ein Trottel » soll Gustav Mahler es formuliert haben) . Angesichts der Tatsache aber, daß er immerhin ausgebildeter Lehrer mit der Zulassung für höhere Schulen war und als solcher zur oberen Bildungsschicht im damaligen Österreich gehörte, lässt sich diese Meinung nicht aufrechterhalten. Vielmehr scheint er sich in Wien bewusst durch bäuerlich anmutendes, oft ungeschickt erscheinendes Benehmen gegenüber ihm feindlich gesinnten Menschen, wie etwa dem Musikkritiker Hanslick, abgegrenzt zu haben.

Bruckner war als Lehrer für Musiktheorie am Wiener Konservatorium hoch geschätzt. Zu seinen wichtigsten Schülern zählten Friedrich Klose, Hans Rott, Felix Mottl, Heinrich Schenker, Mathilde Kralik von Meyrswalden, die Brüder Franz und Josef Schalk sowie Ferdinand Löwe. Gustav Mahler und Hugo Wolf, die oft als Bruckners Schüler genannt werden und zweifellos große Bewunderung für ihn hegten, hörten zwar häufig seine Vorlesungen an der Universität, gehörten jedoch nicht zu seiner Unterrichtsklasse am Konservatorium. Bruckners Unterrichtsstil galt als sehr streng und traditionsorientiert. Er folgte im Großen und Ganzen den Methoden seines Mentors Simon Sechter. So verbat auch er seinen Schülern die freie Komposition, während sie bei ihm studierten. Trotzdem hegten viele von ihnen zu ihm ein freundschaftliches Verhältnis.

Der Organist Bruckner war in ganz Europa für sein virtuosos Spiel berühmt. Seine herausragendste Fähigkeit war die Improvisation. Viele Themen seiner Sinfonien sollen ihm beim Improvisieren eingefallen sein. Oft improvisierte er große Fugen an der Orgel, auch von Fantasien über eigene Themen, Themen Richard Wagners und bekannte Vaterlandslieder, berichten Zeitzeugen. Leider zeichnete er die Improvisationen später nicht auf, sodass neben einigen erhaltenen Skizzen nur noch ein nach einem Brucknerschen Improvisationsthema entstandenes Präludium und Doppelfuge in C-Moll seines

Schülers Friedrich Klose Aufschluss über diese Kunst gibt. Bruckners Repertoire fremder Orgelkompositionen war im Gegensatz zu seiner Tätigkeit als Improvisator sehr begrenzt und umfasste lediglich einige Werke von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. Die Zahl seiner als gesichert geltenden Orgelkompositionen beschränkt sich auf nur fünf Werke.

Der Komponist Anton Bruckner gehört zu den großen Einzelgängern der Musikgeschichte. Nachdem er seinen typischen Stil gefunden hatte, verlief sein Schaffen in einer stetigen Evolution völlig unabhängig von zeitgenössischen Strömungen, weswegen man sich seiner Bedeutung für die spätere Musikgeschichte erst rückwirkend bewusst wurde.

Aus Bruckners kompositorischem Werk ragen die insgesamt elf Sinfonien hervor, von denen er neun als gültig betrachtete. In diesen Werken sah er selbst seine wichtigsten Kompositionen. Auffällig an seinem Œuvre ist die offensichtliche Zweiteiligkeit in vor 1864 und nach 1864 entstandene Werke. Die vor dem 40. Lebensjahr des Komponisten entstandenen Kompositionen sind vorrangig Vokalmusik. Es finden sich mehrere Messen und zahlreiche Motetten darunter sowie eine große Zahl weltlicher Chorwerke, meist für Männerchor. An den geistlichen Werken ist deutlich der im damaligen Oberösterreich gebräuchliche, besonders den Messen der Wiener Klassik verpflichtete Kirchenmusikstil abzulesen. Sie zeugen von gediegener Qualität und handwerklichem Talent, lassen sogar auch schon eine persönliche Handschrift erkennen. Als wohl wichtigste dieser Stücke können das 1848 verfasste Requiem, die « Missa solennis » von 1854 und die Vertonung des 146. Psalms von 1858 bezeichnet werden. Die weltlichen Musiken geben einen guten Einblick in das Chorvereinswesen der damaligen Zeit. Der entscheidende Wendepunkt in Bruckners Schaffen fällt in die beginnenden 1860er Jahre, als Bruckner Studien in freier Komposition bei Otto Kitzler nahm, denn zu dieser Zeit begann er, die sinfonische Orchestermusik für sich zu entdecken. Nach einer später verworfenen F-Moll Sinfonie widmete er sich vorerst wieder der Kirchenmusik und komponierte 1864 mit der D-Moll Messe sein Schlüsselwerk. In dieser Komposition zeigt sich zum ersten Mal in seinem Schaffen die Synthese aus überkommener Kirchenmusiktradition und dem neuen, sinfonisch geprägten Orchesterstil Bruckners. Zwei Jahre später vollendete er seine erste Sinfonie. Damit war seine Entwicklung zum Sinfoniker abgeschlossen, denn diese Gattung erhielt nun fast die ganze Aufmerksamkeit des Komponisten. Zwar hat er später auch auf anderen Gebieten Meisterwerke geschaffen, wie das Te Deum (1884) oder das Streichquintett in F-Dur (1878), doch sind diese Stücke meist durch Aufträge anderer angeregt worden und in ihrer Kompositionsweise sichtlich von den Sinfonien beeinflusst.

Die besondere Leistung des Komponisten Anton Bruckner ist in seiner Weiterentwicklung der Gattung der Sinfonie zu sehen. Er war außerdem der erste Komponist der Musikgeschichte, der sich ihr (fast) ausschließlich widmete. Die Sinfonie befand sich zur Zeit Bruckners in einer Art Krise : Die Komponisten fühlten sich gerade in dieser Musikgattung von den entsprechenden Werken Ludwig van Beethovens so sehr überschattet und eingeengt, daß sie sie in ihrem Œuvre meist nur vorübergehend streiften und auf andere Schaffensgebiete auswichen. Viele begannen sogar gänzlich an ihrem Fortbestehen zu zweifeln (zum Beispiel Franz Liszt) und versuchten mit dem Verfassen von sinfonischen Dichtungen, die Sinfonie zu umgehen. Richard Wagner erklärte, die Sinfonie könne nur im Rahmen eines Gesamtkunstwerkes in Verbindung mit Bühnenbild und Gesang weiter existieren ; seine Musikdramen verwirklichten dieses Konzept exemplarisch. Erst mit Bruckner und (etwas später) Johannes Brahms wurden neue Ansätze zur Weiterentwicklung gefunden. Während Brahms jedoch die Gattung ausgehend von seinen Erfahrungen auf dem Gebiet der Kammermusik heraus neu zu kreieren begann, war Bruckners Ansatz von ganz anderer Art :

Seine Sinfonien sind von vornherein auf das Klangbild des großen Orchesters berechnet, wobei die einzelnen Instrumentengruppen weniger vermischt als nach Art der dem Organisten Bruckner wohlvertrauten Orgelregister voneinander abgegrenzt und miteinander gekoppelt werden. Von der Orgelmusik leitet sich die bei Bruckner häufig anzutreffende « Terrassendynamik » ab, bei der unterschiedliche Lautstärken ohne vermittelnde Crescendi und Decrescendi aufeinanderfolgen.

Hinsichtlich des dramaturgischen Verlaufs ist Franz Schubert wichtigster Vorläufer Bruckners. Wie bei diesem steht in Bruckners Sinfonien weniger die dramatische Konfrontation der Themen im Mittelpunkt als deren organische Fortführung und wechselseitige Verbindung. Die in den Themen gelagerten Energien werden meist erst im Verlauf des Werkes sichtbar. Aus dieser Entwicklungskonzeption erklärt sich die vorher nicht dagewesene Aufführungslänge von Bruckners Sinfonien, die sich auf durchschnittlich etwa 65 Minuten beläuft.

Bruckner ließ häufig Elemente der Barockmusik, mit der er in seiner Funktion als Kirchenmusiker in engen Kontakt gekommen war, in seine Sinfonien einfließen. Ihr Einfluss lässt sich an der oft mehr akkordischen als linearen Satzweise, der reichen Verwendung von Kontrapunktik (die sich im Finalsatz der fünften Sinfonie bis zur Fuge verdichtet) und teils weitschweifenden Quintfallsequenzen nachweisen. Charakteristisch sind daneben die kühne, in ihrer Wirkung manchmal sehr schroffe Harmonik und das gelegentliche Einstreuen von Tonsymbolen (am bekanntesten wohl das aus Quarte und Quinte bestehende « Te-Deum-Motiv » , das sich durch viele Werke zieht) .

Ein Hauptmerkmal von Bruckners Stil ist der sogenannte « Bruckner-Rhythmus » , ein ständiges Nebeneinander und / oder Übereinander von Zweier- und Dreierbildungen in der Rhythmik (zum Beispiel 2 Viertel + Vierteltriole) , welches der Musik große Spannkraft und Energie liefert. In Kontrast zu diesen ungleichmäßigen Rhythmisierungen steht Bruckners klarer und übersichtlicher Periodenbau.

Hinsichtlich der Form wahrt Bruckner das von den Wiener Klassikern überkommene Modell des viersätzigen Sinfonieschemas, füllt es aber mit neuen Inhalten. Seine Sinfonien wurden und werden überwiegend als absolute Musik betrachtet. Schon zu Bruckners Lebzeiten warfen Kritiker ihm allerdings oft vor, in seinen Sinfonien Elemente des « Dramatischen » über Gebühr zu verwenden. Die Bruckner-Rezeption und -Forschung ist bis heute über diese Frage zerstritten. Neueren Ergebnissen verschiedener Forscher zufolge (Martin Geck, Constantin Floros, Hartmut Krones und andere) handelt es sich bei den Bruckner-Sinfonien jedoch eher um Werke, die Aspekte des Absoluten und Programmatischen verbinden. Sie entsprechen eher dem Typus der im 19. Jahrhundert verbreiteten « Charakteristischen Sinfonie » als einer Abfolge von Szenen und Bildern im Sinne einer dramatisch-epischen Gesamtanlage. Bruckner steht demnach in einer Traditionslinie mit Werken wie der Eroica und der Pastorale von Ludwig van Beethoven, der Symphonie Fantastique von Hector Berlioz, der Schottischen Sinfonie von Felix Mendelssohn-Bartholdy und der Faust-Sinfonie von Franz Liszt. Oft wurde auf die Ähnlichkeit von Bruckners Sinfonien untereinander hingewiesen, denn anders als bei Beethoven oder Brahms, deren Sinfonien sich in Anlage und Charakter gegeneinander abgrenzen, sind diejenigen Bruckners eher auf den Zusammenhang der Werke angelegt. Es lässt sich deshalb auch an ihnen stets ein in den Grundzügen gleiches Formschema nachweisen, das jeweils individuell in jeder einzelnen Sinfonie behandelt wird :

Der Kopfsatz (4/4-Takt, ab der Dritten 2/2-Takt) hat meist ein mäßig bewegtes Grundtempo und steht in einer von Bruckner modifizierten Sonatenhauptsatzform, deren Exposition (Bruckner : « Erste Abtheilung ») drei ausgiebige Themengruppen enthält. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang insbesondere auch auf die von Bruckner selbst vorgelegte Formanalyse seiner vierten Sinfonie, in der er die von ihm selbst verwendeten analytischen Fachbegriffe mitteilt. Demzufolge beginnt der Satz mit einer « Eingangsgruppe », die oft nur dreiteilig ist (bestehend aus einer leisen Darstellung des mehrgliedrigen Hauptthemas, dessen lauter Wiederholung vom vollen Orchester und einer abschließenden Ausleitung als Übergang zur zweiten Themengruppe) , manchmal (dritte, vierte, neunte Sinfonie) aber auch ein motivisch abgegrenztes, separates Anfangsthema exponiert, das in einem Crescendo in das eigentliche Hauptthema führt. (In der neunten Sinfonie sind diese Teile sogar noch weitergehend differenziert.) Angelehnt an den Beginn von Beethovens neunter Sinfonie, lässt Bruckner das Hauptthema außerdem nie sofort einsetzen, sondern schickt ihm immer zwei vorbereitende Takte (meist als Streichertremolo im Pianissimo) voraus, aus denen sich das Thema herauschält ; eine deutlich abgegrenzte Einleitung, wie zum Beispiel bei Haydn oft anzutreffen, ist allerdings nur der fünften Sinfonie vorausgeschickt. Das ruhigere zweite Thema hat gesanglichen Charakter (Bruckner : « Gesangsperiode ») und fügt sich meist aus mehreren übereinanderliegenden Teilthemen zusammen. In der Regel folgt dieser Abschnitt einer A-B-A'-Liedform, wobei der mittlere Teil von Bruckner oft als « Trio » bezeichnet ist und manchmal auch im Tempo von den rahmenden Perioden abgesetzt wird. Die bereits in klassischen Sinfoniesätzen oft herausgehobene Schlussgruppe oder « Schlussperiode » wird bei Bruckner vollends zum eigenständigen dritten Thema. Es hebt meist unisono an. Die Durchführung besteht bei Bruckner aus mehreren Teilabschnitten. Auffällig an diesem Formteil ist die Vorliebe des Komponisten für Umkehrungen, Vergrößerungen und Verkleinerungen sowie gelegentlich Kopplungen der Themen. Bis zur fünften Sinfonie lässt sich der Beginn der Reprise mit dem Wieder-Eintritt des Hauptthemas noch klar identifizieren. Ab etwa 1878 erstrebte Bruckner jedoch eine weitergehende Verschmelzung von Durchführung und Reprise, folgend dem zweiteiligen Sonatensatz-Verständnis von Musiktheoretikern des frühen 19. Jahrhunderts (insbesondere Koch und Czerny) . Dementsprechend schreibt Bruckner in seinen Manuskripten und Analysen stets « Zweite Abtheilung » oder « 2. Theil » . Weitere Formteile bezeichnet Bruckner als « Anhang » , « Übergang » beziehungsweise « Überleitung » , « Unisono » , « Choral » , « Pleno » (hier gemeint ein Tutti-Block, ähnlich der Pleno-Registrierung einer Orgel) und « Schluss » . Die Coda greift in der Regel Material aus der Eingangs-Themengruppe auf und schließt mit Ausnahme des Kopfsatzes der achten Sinfonie im Fortissimo des vollen Orchesters.

Der langsame Satz (4/4-Takt) , fast immer mit Adagio bezeichnet, läuft meist in der rondoartigen Struktur A-B-A'-B'-A'' ab. Diese Anlage ist der einer Sonatenhauptsatzform insofern ähnlich, als daß die beiden Themen des Satzes miteinander erheblich kontrastieren und die Abschnitte A' und B' deutlich den Charakter von Durchführungen tragen. Dieser sonatisierten Liedform trägt auch Bruckner selbst Rechnung, da er die Formteile ebenfalls als « erste Abtheilung » und « zweite Abtheilung » bezeichnet und darüber hinaus in langsamen Sätzen den A''-Abschnitt, der die Funktionen von Reprise und Coda in sich vereinigt, « dritte Abtheilung » nennt (so zum Beispiel ab T. 173 im Adagio der Neunten) . Das besondere Merkmal von Bruckners langsamen Sätzen ist ihr feierlicher Höhepunkt vor der Coda, welcher in fast allen Fällen, unabhängig von der Tonart des Satzes, in C-Dur steht und auf den der ganze Satz zielgerichtet zusteuert, bevor er in der Coda leise ausklingt. Von dem oben beschriebenen Satzschema weichen die Adagio-Sätze der Studien- und ersten (A-B-C-A'-B') , dritten (A-B-C-B-A'-B'-C'-A'') und sechsten (Sonatenhauptsatzform) Sinfonie etwas ab, da sie auf drei Themen basieren.

Das Scherzo hat bei Bruckner meist einen wilden, urwüchsigen Charakter. Formal ist es stets ein knapper Sonatenhauptsatz mit einem oder zwei Themen. Bis auf das Scherzo der vierten Sinfonie stehen alle Scherzi in Bruckners Sinfonien in Moll-Tonarten und verwenden den 3/4-Takt. Das Trio ist dem Scherzo charakterlich und tonartlich (immer Dur) entgegengesetzt und assoziiert oft einen stilisierten österreichischen Ländler. Eine Ausnahme ist das Trio der Neunten, das die Erregtheit des zugehörigen Scherzos noch steigert. Das Scherzo wird nach dem Trio immer da capo gespielt. Ab der vierten Sinfonie gibt Bruckner die vorher übliche, zusätzliche Scherzo-Coda auf. (In der Urfassung [1872] der zweiten, achten und neunten Sinfonie ist die hier dargestellte Reihenfolge von Adagio und Scherzo vertauscht.)

Das Finale (4/4-Takt, ab der Dritten 2/2-Takt) hat immer die gleiche Tonart wie der Kopfsatz (Ausnahme ist die sechste Sinfonie, deren Finale in e-phrygisch anstatt A-Dur beginnt) . Auch das Finale steht stets in Sonatenhauptsatzform mit drei Themen, ist aber in der Form meist freier behandelt, besonders was die Reprise betrifft :

Sie läuft manchmal stark verkürzt ab oder, in der siebenten Sinfonie, mit spiegelverkehrt umgestellten Themen. Die Coda nimmt im Finale einen größeren Raum ein als im Kopfsatz, dessen Hauptthema hier ab der zweiten Sinfonie mit eingeflochten wird und somit Anfang und Ende ineinanderschiebt, den Zusammenhalt des Satzzyklus betonend. Alle Finali der brucknerschen Sinfonien schließen fortissimo in Dur. Zusätzliche Einheitlichkeit will Bruckner dadurch stiften, daß sich die Finale-Themen motivisch direkt auf die Themen des Kopfsatzes beziehen. Dadurch werden in gewisser Weise Bruckners Finalsätze zu einem weiter durchführenden Gegenstück der Kopfsätze. Ein wesentliches Merkmal der Finalsätze ist es, daß Motive / Themen aus dem Kopfsatz früher oder später wiederkehren. Um solche motivischen / thematischen Prozesse für den Hörer nachvollziehbar zu machen, stiftet Bruckner auch Identität über den Rhythmus von Motiven (zum Beispiel in der achten Sinfonie, in deren Finale bereits in der Schlussgruppe der Exposition der Rhythmus des Kopfsatzthemas prominent erneut ertönt) . Dies setzt gewisse Temporelationen voraus, die aus dem Tactus-Prinzip der Wiener Klassik stammen.

Zu Lebzeiten genoss Bruckner zunächst nur den Ruf eines der größten Orgelvirtuosen seiner Zeit. Seine Anerkennung als Komponist mußte er sich dagegen mühsam erkämpfen. Lange Jahre wurden seine Sinfonien (nicht aber die Messen und Motetten) nicht ernst genommen, ihr Schöpfer für einen unzeitgemäßen Sonderling gehalten (was er letztlich, nur in positiverer Hinsicht, ja auch war) und von maßgeblichen Kritikern verspottet. Obwohl seine letzten Lebensjahre von immer größerem Erfolg gekennzeichnet waren, fand doch eine ernsthafte Würdigung von Bruckners Schaffen erst im 20. Jahrhundert statt. Zu tief waren zu seinen Lebzeiten noch die Gräben zwischen den Anhängern Richard Wagners und denen von Johannes Brahms mit ihrem Wortführer Eduard Hanslick. Das Problem Anton Bruckners war, daß er in keine der beiden Parteien passte : Zwar gehörte er zu den größten Verehrern Wagners, blieb jedoch von dessen Stil und Musikphilosophie so gut wie unbeeinflusst - was schon allein daran erkennbar ist, daß er die von Wagner eigentlich totgesagte Sinfonieform verwendete ; andererseits unterschied Bruckner sich auch zu sehr von Brahms, den er als Konkurrenten empfand, obwohl beide im Grunde ähnliche Konzepte absoluter Musik vertraten. So wurde er simpel, sowohl von Gegnern wie von Anhängern, zu den Wagnerianern gerechnet und zog sich damit die unerbittliche Feindschaft Hanslicks zu. Daß es keine Animositäten zwischen Brahms und Bruckner gab, wird durch folgende zwei Berichte gezeigt :



Bruckner verwendete etwa Brahms' Kopfstreife zu dessen I. Klavierkonzert (d) im Konservatorium für satztechnische Übungen mit dem (ja « beinahe » zutreffenden) Hinweis, dies sei eigentlich ein Thema « für eine Sinfonie » . Bernhard Paumgartner erzählte (im ORF) , er sei als Achtjähriger bei der Trauerfeier zum Tode Bruckners zugegen gewesen, als auch Brahms, unbemerkt, sich hereingeschlichen, hinter einer Säule verborgen eine Zeit die Andacht mitverfolgt und sich vor ihrem Ende hinweggestohlen habe - mit tränenbenetztem Barte.

Bruckner ist neben Brahms und Wagner derjenige Komponist des späten 19. Jahrhunderts, dessen Schaffen wohl am richtungweisendsten für die folgende Entwicklung der abendländischen Musik wurde. Besonders die neunte Sinfonie zeigte sich als für ihre Zeit außergewöhnlich modern. In ihrem dritten Satz antizipiert Bruckner bereits die äußerst chromatische Tonsprache des frühen Arnold Schönberg, auch hat dessen Zwölftontechnik dem Hauptthema dieses Satzes nicht unwesentlich viel zu verdanken. Gustav Mahlers ausdrucksstarke Monumentalsinfonik ist undenkbar ohne Bruckners gründliche Vorarbeit auf diesem Gebiet. Vom « Bruckner-Rhythmus » , der sich in der sechsten und neunten Sinfonie zu regelrechten Klangteppichen ausweitete, ließ sich Jean Sibelius für ähnlich rhythmisch verschlungene Strukturen in seinen Sinfonien anregen. In der folgenden Komponistengeneration ist Bruckners Einfluss besonders bei Vertretern des musikalischen Neoklassizismus anzutreffen, allen voran Paul Hindemith und Johann Nepomuk David, die vor allem Bruckners Sinn für klare Formgebung auf sich wirken ließen. Letztendlich war Bruckner auch großes Vorbild konservativerer Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Franz Schmidt, Richard Wetz, Wilhelm Furtwängler, Wilhelm Petersen oder Martin Scherber, die seinen Stil zur Grundlage ihrer jeweils individuellen Fortführung desselben nahmen. Selbst Dimitri Schostakowitsch ist ohne Bruckner kaum denkbar. Ebenfalls zum großen Teil ein Verdienst Bruckners war es, daß er durch seine Messen und vor allem sein Te Deum die geistliche Musik konzertsaalfähig machte.

Die Bedeutung Bruckners für die gesamte spätere Musik wurde in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg eher in den Hintergrund gerückt, da die Nationalsozialisten Bruckners Musik als « arisch-deutsch » bezeichneten und ähnlich wie diejenige Beethovens und Wagners für propagandistische Zwecke missbrauchten. So wurde nach der Bekanntmachung von Adolf Hitlers Tod am 1. Mai 1945 das Adagio der siebenten Sinfonie (dessen Coda als Trauermusik für Wagner konzipiert wurde) im Rundfunk übertragen. Man ging sogar so weit, Bruckners Typus (klein, untersetzt, Hakennase) als eigene Unterart des Ariens zu definieren, die besonders gut für die Musik geeignet sei. Als das nicht mehr genügte, wurde Bruckner als groß und stark beschrieben, was natürlich eine komplette Verfälschung der Tatsachen darstellte. Viele Komponisten jedoch getrauten sich in der frühen Nachkriegszeit nicht, sich auf Bruckner zu berufen. So wurde statt seines oft der Name des von ihm deutlich beeinflussten Gustav Mahler genannt. Sehr bald schon begann man jedoch, Bruckner und sein Werk wieder objektiver zu beurteilen, weshalb sich seine Musik wieder ungebrochen großer Beliebtheit in den Konzertsälen der Welt erfreut. Als wichtige Interpreten der Bruckner-Sinfonien gelten und andere Bruno Walter, Volkmar Andreae, Carl Schuricht, Otto Klemperer, Wilhelm Furtwängler, Eugen Jochum, Herbert von Karajan, Kurt Eichhorn, Günter Wand, Sergiu Celibidache, Carlo Maria Giulini, Georg Tintner, Stanislaw Skrowaczewski, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Eliahu Inbal und Toshiyuki Kamioka.

Mehrere Institutionen heißen nach dem Komponisten, so nennt sich das Sinfonie- und Theaterorchester der Stadt Linz Bruckner Orchester Linz. Die Privatuniversität für Musik, Schauspiel und Tanz in Linz nennt sich Anton Bruckner Privatuniversität. Das größte Konzerthaus Oberösterreichs ist das Brucknerhaus. Einer der Chöre der Wiener Sängerknaben ist nach dem Komponisten benannt. Im Herbst, anlässlich des Geburtstages des Komponisten, findet

alljährlich das Brucknerfest in Linz statt. Mehrere Gymnasien tragen den Namen Anton-Bruckner-Gymnasium. In seinem Geburtsort Ansfelden wurde 1996 das Anton Bruckner Centrum als Veranstaltungs- und Kulturstätte eröffnet.

Bruckner pflegte die meisten seiner Sinfonien auch nach der Fertigstellung weiter zu bearbeiten. Die Gründe dafür waren verschiedener Art. Manchmal hielt er das Werk in der ersten Fassung für unvollkommen, sodass er sich in der Folgezeit an eine oder mehrere Überarbeitungen derselben Komposition machte. Die Ausmaße solcher Überarbeitungen reichen von einem bloßen Feilen am Detail, vorgenommen unter einem fließenden Wandel der Vorstellung (vor allem in Periodik und Instrumentation), bis zu beinahe komplett neuen Partituren ganzer Sätze. Vor allem in der vierten Sinfonie ist Letzteres der Fall: Im Laufe der Bearbeitung dieses Werkes komponierte Bruckner einen gänzlich neuen Scherzosatz, und vom Finale sind nur noch die Themen übrig geblieben - ihre Verarbeitung und damit auch der Charakter dieses Satzes sind von der ursprünglichen Konzeption vollkommen verschieden. Während der Komponist aus eigenem Antrieb auch mit der ersten und dritten Sinfonie auf ähnliche Weise verfuhr, so trieb ihn meist aber die Aussicht auf eventuellen Erfolg dazu, seine ursprünglichen Pläne noch einmal zu überdenken: So wurde der erste Entwurf der Achten von dem Dirigenten Hermann Levi zurückgewiesen, worauf Bruckner kurzerhand eine neue Fassung erstellte, mit der dem Werk auch der Durchbruch gelang.

Die Erstfassungen zeichnen sich in der Regel durch größere Unmittelbarkeit aus sowie dadurch, daß sie auf die aufführungspraktischen Möglichkeiten der Zeit kaum Rücksicht nehmen. Die späteren Fassungen wirken folglich in dieser Hinsicht geglättet, zeugen aber oft von dem mittlerweile gewachsenen Können Bruckners und strahlen meist eine stärker verinnerlichte Atmosphäre aus als die Frühfassungen. Während diese häufig mehr Wert auf die architektonische Balance der Komposition legen, bemühen sich die späteren Fassungen stärker um kürzere und konzisere Abläufe. Vor allem in der dritten Sinfonie ist das zu bemerken. Seit den 1960er Jahren bemüht sich die Bruckner-Forschung um die Auswertung der verschiedenen Fassungen. Wichtig waren auf diesem Gebiet besonders die Arbeiten Leopold Nowaks.

Die Anfänge der Bruckner-Rezeption waren jedoch durch verfälschende Ausgaben seiner Werke geprägt. Die Hauptverantwortlichen dafür waren Bruckners Schüler Ferdinand Löwe sowie die Brüder Josef und Franz Schalk. Sie erstellten zusätzlich zu Bruckners Fassungen noch eigenhändige Bearbeitungen zahlreicher Sinfonien, in denen sie für gewöhnlich das Klangbild weitgehend dem wagnerschen Ideal gemischter Orchesterfarben annäherten und große, nicht selten sinnentstellende Kürzungen vornahmen. Dafür hatten sie meist auch Bruckners Erlaubnis, denn die Änderungen waren durchaus gut gemeint und sollten dem Komponisten zu größeren Erfolgen beim Publikum verhelfen. Allerdings schlug diese Absicht oft ins Gegenteil um und sorgte für das lang anhaltende, und andere durch Felix Weingartner verbreitete Fehlurteil, Bruckners Sinfonien wären Meisterwerke, wären sie nicht so sehr zerstückelt und formlos. Bruckners originale Konzeption kam erst seit dem denkwürdigen Konzert von 1932 unter Siegmund von Hausegger zum Vorschein, in dem dieser den von Löwe bearbeiteten Erstdruck und Bruckners Autograph der drei vollendeten Sätze der neunten Sinfonie einander gegenüberstellte. In der Folge wurde dann durch Robert Haas erstmals eine kritische Gesamtausgabe veröffentlicht, die den niedergelegten Notentext des Komponisten wiedergab. Die Schalk- und Löwe-Fassungen sind mittlerweile der Vergessenheit anheimgefallen.

Bruckners Werke werden im « Werkverzeichnis Anton Bruckner » (**WAB**) zusammengefasst und strukturiert. Einige kleine Frühwerke, die im sogenannten « Kitzler-Studienbuch » dokumentiert sind (Lieder, Klavierstücke, Quartett-Sätze und

anderes) , sind bisher unveröffentlicht geblieben. Das Manuskript befand sich früher in Privatbesitz ; die Besitzerin ist jedoch offenbar ohne Nachkommen verstorben. Über den Verbleib ist nichts bekannt. Die Österreichische Nationalbibliothek besitzt eine Photographie des gesamten Bandes (PhA 2178, vermutlich die einzig erhaltene Quelle davon) , verhindert jedoch eine Publikation der bisher unbekannt Stücke daraus.

### AB 8 : Anton Bruckner (Larousse)

Son grand-père fut le 1er de cette ancienne famille rurale (les Pruckner était originaire d'Oed, près d'Amstetten) à s'élever au rang de Maître d'école en s'installant à Ansfelden (à 15 kilomètres au sud de Linz) en 1776. Il eut pour adjoint, dès 1814, son fils Anton Bruckner sénior, qui lui succéda en 1823 et épousa la même année Maria Theresia Helm, dont il eut 5 enfants. L'aîné, Josef Anton junior, naquit un an plus tard, le 4 septembre (il fut suivi de 3 sœurs et d'un frère, Ignaz, à demi simple d'esprit) . Le 1er éveil musical du jeune Anton lui vint de son cousin Johann Baptist (von) Weiß (1812-1850) , organiste à Hörsching, chez qui il séjourna en 1835 et 1836, et écrivit ses 1ers essais connus, 4 Préludes pour orgue. De retour à Ansfelden, il aidait déjà son père (à la fois à l'école et au violon) lors des bals villageois ; mais dès l'année suivante, il vit mourir prématurément celui-ci, et il entra à la manécanterie de la voisine abbaye de Saint-Florian, où il fut accueilli par le supérieur Michaël Arneth, qui lui tint lieu de père adoptif. Là s'effectua sa formation générale et sa 1re instruction musicale, notamment, à l'orgue avec Anton Kattinger, alors titulaire de la future « Bruckner-Orgel » . À l'âge de 16 ans, placé devant le choix de son futur métier, Anton Bruckner répondit simplement : « Comme mon père » ; il poursuivit une année d'études à la « Präparandie » de Linz tout en prenant des leçons d'harmonie et de contrepoint auprès de Johann N. August von Dürrnberger (1800-1880) . Durant 8 années, Anton demeura Maître d'école adjoint dans de petits villages de Haute-Autriche, notamment, à Kronstorf, près de Steyr, où il prit des leçons avec l'organiste Leopold von Zenetti (1805-1892) , puis à Saint-Florian même, dès 1845, avant d'y être enfin nommé, en mars 1848, organiste auxiliaire et, 3 ans plus tard, titulaire. Hormis quelques pièces d'orgue et une profusion de Motets sacrés, cette « 1re période » voit naître déjà 2 œuvres très significatives : en 1849, le « Requiem » en ré mineur, et, 5 ans plus tard, la « Missa solemnis » en si bémol, déjà le 4e essai du genre.

### L'organiste du « Dom »

La Messe, notamment, marqua un 1er tournant dans la vie et la carrière de son auteur. À la disparition de son protecteur Michaël Arneth, le jeune organiste prit conscience que son destin n'était plus à Saint-Florian ; et, dans l'année qui suivit, après diverses épreuves et nanti de certificats de capacité, il se laissa convaincre de postuler d'abord à Olmütz puis à Linz, où il fut nommé à l'ancienne cathédrale, ou « Dom » (aujourd'hui Ignatiuskirche) en novembre 1855. Il demeura près de 13 années dans la capitale provinciale, qui, de nos jours, notamment par un Festival qui prend d'année en année plus d'importance, vénère son souvenir comme Salzbourg le fait pour Mozart. Ce séjour fut divisé en 2 étapes d'égale durée. La 1re offrit l'exemple, unique chez un artiste de cet âge, d'une remise en cause fondamentale de toute sa formation théorique. Le savant contrapuntiste viennois Simon Sechter (1788-1867) , qui fut déjà sollicité 38 ans plus tôt, par Franz Schubert, admit Anton Bruckner comme élève. Il se rendait chez son professeur, chaque mois, en empruntant le service fluvial qui lui faisait descendre le cours du Danube, au travers d'un paysage exaltant, dont son œuvre, par la suite, porta la trace. Ce cycle d'études (sanctionné en novembre 1861 par l'aptitude à

enseigner en Conservatoire) ne fut, toutefois, pas le dernier auquel il se soumit : durant 2 années encore, il se perfectionna en technique orchestrale auprès du chef du Théâtre de Linz, Otto Kitzler, de 10 ans son cadet. Et celui-ci lui révéla tout le répertoire moderne, insoupçonné de l'organiste, de Weber à Wagner en passant par Spohr, Berlioz, Mendelssohn, Schumann et Liszt. Le 1er contact avec l'art wagnérien, notamment, eut lieu en février 1863 par la création linzoise de l'Opéra Tannhäuser.

### Du musicien d'église au Symphoniste

Tandis que Simon Sechter interdisait à son élève tout travail créateur (la seule composition de cette époque, le « Psaume 146 » pour solos, chœur et orchestre, entreprise en 1856, fut terminée seulement en 1861) , le chef Otto Kitzler suscita les Iers essais dans les formes instrumentales « nobles » , avec le Quatuor à cordes en do mineur (demeuré inconnu jusqu'en 1951) et la précieuse Ouverture en sol mineur, véritable trait d'union avec Franz Schubert. Ces œuvres remontent à 1862 ; et, l'année suivante, Bruckner signa sa toute Ire Symphonie en fa mineur (dite « d'étude ») , qu'il écarta plus tard de la numérotation définitive de même que celle en ré mineur entreprise aussitôt après et à laquelle, comme par un tardif remords, il attribua à la fin de sa vie le symbolique numéro « 0 » ! Dans ces années décisives de la « période de Linz » , l'organiste édifia simultanément ses principaux monuments liturgiques. À côté d'une seconde série de Motets comprenant le célèbre Ave Maria à 7 voix (1861) , allaient ainsi naître les 3 principales Messes : n° 5 (en édition : la n° 1) en ré mineur, terminée et créée en 1864 et où le commentateur Moritz von Mayfeld (1817-1904) crut déceler l'éclosion soudaine d'un génie (pour bien intentionné qu'il fût, cet ami de Bruckner ne se doutait ni de la somme de travaux, ni de l'évolution continue dont l'œuvre était en vérité l'aboutissement) ; n° 6 (en édition : la n° 2) en mi mineur, avec accompagnement de 15 instruments à vent, écrite au cours de l'été 1866, mais créée seulement en 1869, en plein air, sur le chantier de la nouvelle cathédrale de Linz ; enfin n° 7 (en édition : la n° 3) , « la Grande » , en fa mineur, la plus vaste, mais d'expression plus subjective que la précédente, entreprise en 1867 au cours d'une grave dépression nerveuse et comme pour « exorciser » le mal (créée en 1872 à Vienne, elle fut alors accueillie avec chaleur par Eduard Hanslick, qui la compara à la « Missa solemnis » de Beethoven) . Mais tandis qu'il créait ces pages vibrantes d'une foi sincère, Anton Bruckner devait faire abstraction de l'exigence, non moins impérieuse, d'une expression plus authentiquement personnelle, plus « engagée » aussi. Cette exigence éclata dans la Symphonie, avec d'autant plus de force qu'elle avait été longtemps contenue. Les violents contrastes et le déchaînement agogique de la Symphonie n° 1 en do mineur (1865-1866) n'eurent pas d'autre cause, ainsi que ses audaces formelles et harmoniques, qui firent d'elle la Ire pierre du renouveau moderne de l'écriture Symphonique. Rien d'étonnant à ce qu'à sa Ire audition, le 9 mai 1868 à Linz (8 ans avant l'apparition de la Ire Symphonie de Johannes Brahms) , elle n'ait remporté qu'un succès d'estime, davantage adressé à l'organiste du Dom qu'au compositeur, qui, en vérité, dès cet instant, était incompris.

Comme pour toutes ses œuvres majeures jusqu'alors, Anton Bruckner dirigea lui-même cette création : depuis ses débuts, soulignons-le, son activité secondaire de chef de chœur l'amena, maintes fois, à paraître dans la vie musicale « séculière » . Ainsi Richard Wagner, avec qui il était entré en rapport dès 1865, lui confia-t-il, en avril 1868, l'avant-première d'un chœur extrait des Maîtres-chanteurs de Nuremberg ; et lui-même écrivit, notamment pour sa Société chorale à Linz, maintes pièces toujours pratiquées en pays germanique, mais guère à l'étranger. Cependant Simon Sechter, mort en septembre 1867, l'avait désigné pour lui succéder dans ses charges de professeur au Conservatoire de

## Vienne et d'organiste de la Chapelle Impériale.

Intimidé par la perspective de telles responsabilités, d'autant qu'il les ambitionnait, Anton Bruckner hésita et il multiplia les démarches dans d'autres directions (comme à Salzbourg et à Munich), pour céder enfin aux objurgations du chef Johann Herbeck, qui venait de découvrir la Symphonie inachevée de Franz Schubert, et qui s'était fait aussi le prosélyte de notre musicien. Les décrets de nomination de Bruckner intervinrent, en juillet 1868, au Conservatoire, et, le 4 septembre (jour de son 44<sup>e</sup> anniversaire de naissance), à la « Hofkapelle » ; la semaine suivante, il s'embarqua sans retour pour Vienne, ne se doutant pas que cette ville allait devenir aussi son « Golgotha ».

### Un caractère ambivalent

L'homme mûr qui s'installa à Vienne, au numéro 41 de la « Währingerstraße », en compagnie de sa sœur cadette Maria-Anna (« Nanni ») qui tint son ménage, n'offrait pas encore l'image, aujourd'hui familière, de l'ascète chenu courbé sous le poids des ans et de l'adversité. Il conserva cependant la tendance, facile à confondre avec de l'humilité, à s'incliner devant toute autorité temporelle ou spirituelle, qu'elle lui fût imposée par les institutions ou qu'il l'eût lui-même choisie, comme ce fut le cas pour Richard Wagner (dans la populaire silhouette dessinée par Otto Böhler, il paraissait plus petit que son frère alors qu'en fait c'était l'inverse). Son comportement, son vêtement trop large nécessités par les mouvements qu'il exécutait aux claviers, son accent rural (l'équivalent pour la France de celui d'un paysan berrichon), tout cela prêtait à sourire, et il en était fort conscient. Mais avec une habileté qui suffisait à la démentir, il joua de cette réputation de niaiserie (Halb Gott, halb Trottel : « moitié Dieu, moitié benêt », disait, paraît-il, Gustav Mahler) pour endormir la méfiance de l'intelligentsia au sein de laquelle il se créa, peu à peu, une position que nul n'eût imaginé lui voir occuper un jour. Derrière une piété démonstrative, qui accentua encore son côté marginal, il dissimula une ambition amplement justifiée par son génie, mais que d'aucuns qualifient aujourd'hui d'« arriviste ». Après avoir, jusqu'à la trentaine passée, douté de sa vocation musicale, il prit conscience désormais de l'œuvre qu'il était destiné à accomplir, et il était prêt à endurer les pires épreuves pour la mener à bien. Il savait qu'il n'allait la faire triompher que si sa position sociale lui en donnait les moyens. Étant fils et petit-fils d'instituteurs, il eut la chance d'être un bon pédagogue, et devait mettre ce don à profit avec une admirable persévérance non seulement au Conservatoire, mais aussi à l'Université, terrain où il était peu prédestiné à prendre pied.

### La « seconde École viennoise »

Après maintes sollicitations auprès du ministère, et sans se préoccuper de ce qu'il s'aliénait définitivement son collègue Eduard Hanslick en marchant par trop sur ses brisées, il obtint en effet en 1875 la création à son profit (mais, au début, sans émoluments) d'une chaire de théorie musicale ouverte aux étudiants du doctorat en philosophie, où se succédèrent durant 20 années les futurs grands noms de la pensée viennoise et pas seulement des musiciens. De ce Maître qui entretenait avec eux des relations quasi familiales, la plupart de ses étudiants garderont un souvenir impérissable, l'honorant de multiples façons dans leurs écrits. Certains, comme Gustav Mahler, suivirent son enseignement à la fois au Conservatoire et à l'Université. Il eut, en outre, des élèves privés ; et un Hugo Wolf devait plaider pour lui avec acharnement dans le Wiener Salonblatt, et se réclamer de lui sans jamais avoir pris ses leçons. Le terme de « seconde école viennoise » doit donc s'appliquer, non pas au groupe de Schœnberg (qui sera la « 3<sup>e</sup> »)

mais à celui constitué par Anton Bruckner et ses 2 principaux héritiers Hugo Wolf et Gustav Mahler, avec aussi quelques autres noms, comme par exemple Franz Schmidt et Guido Adler. Malgré de grandes divergences de pensée et de style, des affinités musicales frappantes les liaient sur le plan de l'écriture et même de certaines citations explicites ; et l'on ne saurait trop souligner l'antériorité de Bruckner dans les conquêtes de forme et de langage qui allaient marquer la fin du siècle et aboutir à l'éclatement du monde tonal.

### Du désastre au triomphe

Mais reportons-nous à l'arrivée du Maître à Vienne, pour le suivre brièvement dans son destin musical ; qui, d'ailleurs, se confondait avec sa vie privée, puisque la composition allait absorber tout le temps que lui laissèrent ses triples fonctions (dans les 5 dernières années de sa vie seulement, il eut le loisir de s'y consacrer totalement, et il était alors trop tard pour qu'il puisse mener à bien son œuvre ultime, la 9e Symphonie) . Quant au bonheur intime d'un foyer, on sait qu'il lui fut toujours refusé, encore qu'en 2 occasions, au moins, il y eût lui-même renoncé par intransigeance religieuse (du moins était-ce là le prétexte avoué) . En 1870, sa sœur mourut, et il dut engager une servante, « Frau Kathi » (Katherina Kachelmayer) , qui lui fut dévouée jusqu'à sa mort. Chaque été, il retourna au pays natal passer de studieuses vacances ; et 3 grandes diversions, 3 voyages lointains seulement marquèrent les 28 années du séjour viennois : 2 tournées organistiques triomphales, en 1869, en France (Nancy et Paris) et, en 1871, à Londres ; et un voyage de tourisme, en 1880, en Bavière, Suisse et Haute-Savoie. Ne s'y ajoutèrent que quelques brefs déplacements en Allemagne pour assister à divers concerts de ses œuvres, qui y furent parfois jouées avant de l'être à Vienne ; ou, bien sûr, au Festival de Bayreuth, dont il devint d'emblée un familier. Les autres événements saillants furent rares. Au plan matériel, 2 seuls déménagements (en 1877, pour l'immeuble résidentiel de 4 étages du « Wohnhaus » sis au numéro 7, « Heßgasse » , à l'angle du « Ring » (numéro 5, « Schottenring ») , et, en 1895, pour le pavillon du garde-chasse du Palais Impérial du Haut-Belvédère, mis à sa disposition par l'Empereur François-Joseph) ; au plan de l'anecdote, sa réception par l'Empereur, en 1886, où le monarque s'entendit demander par le musicien s'il ne pouvait « empêcher Hanslick de le démolir si méchamment » ; ou son unique rendez-vous avec Johannes Brahms, au restaurant « Zum roten Igel » , où ils ne se comprirent qu'en matière culinaire ! Reste l'essentiel : les Ires auditions des Symphonies. Et là, nous passons d'un extrême à l'autre, du désastre de la 3e Symphonie (qui eut lieu le 16 décembre 1877) au triomphe de la 8e Symphonie (qui eut lieu le 18 décembre 1892) , tandis qu'en 1887 le rejet par le chef Hermann Levi de la version primitive de cette même 8e avait failli conduire Anton Bruckner au suicide. À l'inverse, l'une des grandes joies de sa vieillesse fut, en novembre 1891, son accession au doctorat « Honoris causa » de l'Université de Vienne ; les solennités qui s'ensuivirent l'émurent jusqu'aux larmes.

### Les versions multiples

Ce fut donc l'édification du monument Symphonique qui occupa principalement ses pensées à Vienne. Après un hiatus de 3 années environ, dû à la nécessité de s'accoutumer à la vie urbaine nouvelle à laquelle il était si mal préparé, il y revint en 1871-1872 avec la 2e Symphonie en do mineur, et le poursuivit désormais sans désespérer, en passant parfois des années (notamment, de 1876 à 1879 et de 1888 à 1891) à remodeler le travail antérieur. La plupart des Symphonies connurent ainsi 2, voire 3 rédactions successives ou « Fassungen » , souvent très divergentes, plus diverses variantes pour des mouvements isolés : tous ces textes ont, aujourd'hui, paru dans l'Édition critique intégrale réalisée à

Vienne. Sans tenir compte des retouches mineures, on s'aperçoit, en considérant cette somme, que Bruckner a produit, non pas 9, ni 11 Symphonies, mais bien 17 ! (On en donnera plus loin la nomenclature.) Ces remaniements systématiques répondaient, certes, d'abord au souci de perfectionner l'ouvrage, de mieux profiler un thème ou de resserrer la forme. Mais ils eurent parfois l'inconvénient de faire disparaître des hardiesses précieuses ; d'où l'intérêt de la redécouverte des versions primitives (« Urfassungen ») . En outre, certaines des révisions les plus tardives furent influencées par les exigences des élèves et interprètes du compositeur, soucieux de rendre sa musique acceptable aux oreilles des contemporains ; et dans certains cas, ils rédigèrent eux-mêmes de nouveaux textes, qui furent en réalité les leurs publiés. Ceux-ci sont aujourd'hui heureusement abandonnés, mais il en demeure des traces fâcheuses, notamment dans les dernières versions des 3<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> Symphonies.

### L' « Art de la Symphonie »

Bien qu'il s'agisse dans tous les cas de musique pure, et que l'ensemble ait pu être qualifié d' « Art de la Symphonie » (Armand Machabey) , au sens de l'Art de la Fugue, chacune des Symphonies (nous l'avons vu pour la 1<sup>re</sup>) comporte en sa substance, sinon un programme précis, du moins un lien direct avec les circonstances de sa création et les sentiments qui assaillaient alors le musicien. En ce sens, Anton Bruckner s'affirma fondamentalement comme un Romantique, donc un enfant de son siècle, ce qu'il fut aussi par sa situation chronologique, entre Beethoven et Schubert d'une part, Gustav Mahler et le XX<sup>e</sup> siècle de l'autre. Ces 2 faits, à tout le moins, contrebattirent l'idée de son « intemporalité » ; et ce qu'on appela son « mysticisme » fut en vérité la traduction de son émerveillement devant toutes les beautés de ce monde et de sa gratitude envers Celui qu'il reconnaissait pour leur créateur. Ce terme constitua une constante de sa pensée dans toutes les Symphonies et spécialement dans leurs Adagios, dont les 5 derniers, au moins, comptent au nombre des pages les plus inspirées de toute la musique. Il reste que les terribles conflits qui sous-tendent cette pensée, et qui se traduisent notamment par des tensions harmoniques, dont le musicologue anglais Robert Simpson a fait une étude remarquable, justifient la conclusion de Gustave Kars : « On ne saurait imaginer qu'une œuvre d'une telle portée et d'une telle complexité ait pu être le fruit d'une vie béate, d'où la lutte et le doute auraient été absents. »

Si diverses par leur propos, les Symphonies répondent toutes à une évolution sans faille, chacune s'appuyant sur les précédentes pour préparer la suivante. Leur structure formelle obéit à 2 principes fondamentaux : d'une part, l'unité interne, accomplissement et systématisation d'un processus ébauché déjà par le dernier Schubert, et qui consiste à fonder l'œuvre sur une cellule mère qui féconde tous les mouvements et triomphe en conclusion ; d'autre part, le trithématisme des mouvements de sonate, qui, de même que la succession des temps, répond à un souci primordial de contrastes (2 données vigoureuses ou épiques encadrent un « groupe du chant » de caractère lyrique) . Contrairement à une idée trop répandue, ni leurs durées (à 2 exceptions près : les 5<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> Symphonies) ni leur effectif instrumental n'outrepassent maints exemples antérieurs (Hector Berlioz) . Le compositeur employait rarement des instruments autres que ceux de l'orchestre du Beethoven dernière manière ou de Brahms, mais il tira de cet orchestre des effets bien plus somptueux grâce à une technique plus moderne et surtout à un instinct infallible dans le choix et la répartition des couleurs. L'influence de la registration organistique est évidente, mais elle se traduit, non par l'abus de doublures, mais par l'indépendance des groupes orchestraux, qui évoluent en grands blocs selon une démarche que seul le XX<sup>e</sup> siècle saura retrouver. À la pratique de l'orgue on peut, de même, rattacher les fréquentes césures (pauses générales)

qui émaillent le discours brucknérien et préparent souvent l'énoncé d'une idée directrice. En réalité, ce rôle philologique du silence est commun aux 3 grands Romantiques autrichiens (Franz Schubert, Anton Bruckner, Gustav Mahler) : c'est un des traits fondamentaux qui les distinguent de leurs collègues d'Allemagne (de Beethoven à Max Reger), qui, dans la Symphonie tout au moins, professent plutôt l'« horreur du vide » !

Enfin, toute création liturgique majeure étant, chez Bruckner, absente du catalogue viennois à la seule exception du « Te Deum » (entrepris en 1881 et terminé en 1884), la tentation est forte de considérer que les Symphonies de la grande période (de 2 à 9) unissent l'expression sacrée et l'expression profane en un seul et même genre : phénomène pratiquement unique dans la littérature musicale. Grâce à cette dualité autant qu'à ses conquêtes d'écriture, Anton Bruckner s'élève très au-dessus du cadre régional et même national pour s'égalier aux 2 plus grands chantres de l'humanité, Jean-Sébastien Bach et Ludwig van Beethoven. C'est donc lui, et non Johannes Brahms, qui devrait constituer, si l'on tenait à cette image, le 3<sup>e</sup> terme de la trinité proclamée par le chef Hans von Bülow ; et la multiplicité des études qui lui sont consacrées montre, d'ailleurs, combien s'affirment, de jour en jour, l'importance et la valeur de son message au regard de la musique de notre temps.

### Les chefs-d'œuvre viennois

Il reste à caractériser brièvement chacune des Symphonies viennoises. La 2<sup>e</sup> Symphonie a été qualifiée par August Göllerich, élève préféré et principal biographe de Bruckner, de « Symphonie de la Haute-Autriche », ce que justifie surtout son Scherzo bondissant (la danse populaire sera d'ailleurs un terme constant dans les Scherzos, au moins jusqu'à la 5<sup>e</sup> Symphonie inclusivement). La 3<sup>e</sup> Symphonie, qui ambitionne pour la 1<sup>re</sup> fois d'allier l'inspiration épique beethovénienne et le monde des Nibelungen, fut dédiée à Richard Wagner ; et cela valut à son auteur 20 années d'ostracisme de la part de la critique traditionaliste viennoise. La 4<sup>e</sup> Symphonie reçut son sous-titre de Romantique du compositeur lui-même, qui fournit aussi pour chaque mouvement un programme quelque peu naïf : elle est, dans l'ensemble, dominée par l'amour de la nature, mais bien moins tributaire d'intentions précises que la Pastorale de Beethoven, dont on la rapproche souvent. En revanche, sa structure cyclique est peut-être la plus parfaite. 1<sup>er</sup> point culminant de la chaîne et création éminemment typique de son auteur (qui ne l'entendit jamais !), la 5<sup>e</sup> Symphonie (1875-1877) unit le climat religieux au lyrisme viennois en une formidable architecture sonore qui intègre une double fugue. La 6<sup>e</sup> Symphonie connaît en son Adagio l'épilogue d'une des nombreuses idylles que le musicien se forgeait sans véritable espoir ; tandis que le Scherzo est d'atmosphère fantomatique. La 7<sup>e</sup> Symphonie fut celle qui valut à son auteur la gloire internationale : sa création à Leipzig, le 30 décembre 1884, par Arthur Nikisch, le tira du jour au lendemain de l'obscurité. Elle avait, il faut dire, de quoi séduire le plus vaste auditoire, tant par la noblesse de ses mélodies que par la somptuosité de sa parure orchestrale. L'Adagio, où Bruckner emploie pour la 1<sup>re</sup> fois les tubas, fut entrepris dans le pressentiment de la mort imminente de Richard Wagner ; il s'achève sur la Trauerode qui, 13 ans plus tard, devait accompagner son auteur à sa dernière demeure. La 8<sup>e</sup> Symphonie, la plus vaste et la plus complexe de toutes (elle occupa le compositeur de 1884 à 1890), comporte au moins 3 éléments programmatiques : le glas (Totenuhr) qui résonne à la fin du 1<sup>er</sup> mouvement dans la seconde version ; la peinture du paysan danubien dans le Scherzo ; et le thème en 3 vagues qui ouvre le Finale et illustre une rencontre des empereurs d'Autriche, d'Allemagne et de Russie. Mais, au-delà de l'anecdote, la grandiose et cataclysmique péroraison, avec superposition de tous les thèmes de l'œuvre, manifeste l'extrême limite des potentialités de la forme symphonique elle-même.



Anton Bruckner eût-il pu aller plus loin encore dans la 9e Symphonie, qu'il dédia à voix haute symboliquement « au bon Dieu » ? On pouvait l'attendre par les dimensions du 1er mouvement, ou par la percée qui s'accomplit en matière harmonique (superposition de tous les degrés de la gamme diatonique) au sommet de l'Adagio. Et dans les esquisses du Finale, auquel le musicien travailla jusqu'à son dernier jour, les fonctions tonales semblent fréquemment suspendues. Mais ce dernier morceau ne parvint pas à son terme (il s'interrompt au seuil de la péroraison) : c'est donc sur le sublime apaisement de l'Adagio, venant après la terrifiante course à l'abîme du Scherzo, que le Maître prit congé de son auditoire terrestre. À sa mort, le 11 octobre 1896, au terme d'un lent déclin et d'une hydropisie aggravée d'atteintes pulmonaires, il laissait parmi d'autres genres, au moins, 2 œuvres majeures : le Quintette à cordes en fa, avec 2 altos (1879) , et Helgoland (1893) , sur un poème du poète, romancier et journaliste viennois August (Karl) Silberstein, pour chœur d'hommes et grand orchestre, couronnement d'une production chorale profane ininterrompue comportant une quarantaine de pièces. Enfin, en musique sacrée, outre le « Te Deum » déjà cité, un bref et éclatant « Psaume 150 » (1892) et une dernière série de Motets, les mieux connus et les plus neufs d'expression : 4 graduels (du Locus iste de 1869 au Virga jesse de 1885) ; Ecce sacerdos, avec cuivres (1886) ; Vexilla regis (1892) .

### Un auditoire d'outre-tombe

Les obsèques d'Anton Bruckner furent célébrées en grande pompe, devant le tout Vienne de la musique, le 14 octobre 1896, à l'église Saint-Charles Borromée. Quelques semaines auparavant, il réclamait encore de ses médecins une attestation écrite garantissant sa liberté ; et cette même exigence supérieure lui avait fait demander par testament que son cercueil demeurât exposé (et non inhumé) dans la crypte de Saint-Florian, au-dessous de l'orgue qui, depuis, porte son nom. Lorsqu'on exauça ce vœu, on découvrit une nécropole remontant aux invasions turques, et d'où l'on retira plusieurs milliers de crânes devant lesquels il joue désormais pour l'éternité !

### AB 9 : Anton Bruckner (France Musique)

Anton Bruckner, compositeur post-Romantique, se situe au cours du 19e siècle dans la lignée de Ludwig van Beethoven et de Franz Schubert et comme précurseur de la forme et du langage qui allaient marquer la fin du 19e siècle pour aboutir à l'éclatement du monde tonal.

D'une famille de musiciens et d'instituteurs, Anton Bruckner se destinait à devenir enseignant. Il laisse tomber son 1er métier d'instituteur pauvre dans des villages montagnards autrichiens le jour où un concours lui permet d'obtenir le poste d'organiste de la vieille cathédrale de Linz. Au cours de sa vie d'adulte, il ne cesse de perfectionner son écriture, avec Simon Sechter à Vienne, et sa technique orchestrale avec Otto Kitzler, chef du Théâtre de Linz. Il ne se consacre à la composition que vers la quarantaine.

Admirateur de Richard Wagner, il le rencontre à Munich lors de la création de l'Opéra « Tristan und Isolde » . Durant sa carrière, il est davantage reconnu comme organiste improvisateur que comme compositeur. L'organiste est acclamé dans les villes européennes, Paris (Notre-Dame) , Nancy (Saint-Epvre) , Londres (Royal Albert Hall, Crystal Palace) . À

Vienne, les plus grandes personnalités musicales (Gustav Mahler, Hans Richter, Arthur Nikisch, Felix Mottl) le soutiennent et défendent ses œuvres. Mahler admire ses Messes et ses Symphonies qu'il dirige pour le public viennois. Incompris et doutant de lui, Bruckner souffrira de manque de reconnaissance et des coups portés par les musiciens et critiques dont Eduard Hanslick. À cause de cela, il remaniera sans cesse ses Symphonies et acceptera les remaniements de chefs d'orchestre et d'éditeurs.

La structure de ses œuvres l'apparente au dernier Beethoven (« Missa solemnis » et 9e Symphonie) et au Franz Schubert de la Symphonie en ut. Bruckner suit la tradition de la polyphonie allemande. L'influence de Richard Wagner se note dans l'instrumentation (l'usage de « Wagner-tuben », par exemple) . L'organiste utilise les effets de registration pour son orchestration.

Ses œuvres chorales et symphoniques sont marquées par la grandeur et une profondeur spirituelle. Ses Symphonies constituent un monument de la musique. Sa Ire Symphonie pose la Ire pierre du renouveau moderne de la Symphonie. Ses principaux héritiers sont Hugo Wolf, Gustav Mahler et Franz Schmidt.

## AB 10 : Anton Bruckner (Classic FM)

### Anton Bruckner : A Life

Few would seriously dispute that Anton Bruckner was one of the all-time great Symphonists. Indeed, his many admirers would passionately claim that in his scores the Symphonic ideal reached its apex.

His music doesn't titillate, it doesn't go in for surface excitement, and you'll be hard pressed to find a single whistleable tune in his entire output. His orchestration isn't glamorous, he doesn't employ seductive harmonies and, what's more, his Symphonies last-up to an hour-and-a-quarter in length.

So, what exactly can you expect from a typical Bruckner listening experience ? Well, a blisteringly wide dynamic range for a start. One minute you can be straining to hear some faint rustlings from the upper-strings, the next, you're being pounded into submission by a lacerating outburst from the brass section in full cry.

Bruckner's music also possesses a thrilling, epic quality quite unlike any other. He often sets the listener up for a spectacular musical resolution and, then, turns expectation on its head by taking a gentle stroll along some diverting musical tributary, all the time keeping his eye on the main event.

In this way, he keeps his listeners tantalized until, finally, he erupts with wave upon wave of overwhelming fortissimo. There's certainly no hurrying Bruckner but, if you stay, the course you'll be rewarded with some of the most unutterably pure and spiritually uplifting music ever composed.

The fact that Bruckner eventually became one of the most celebrated composers and organists of his age must be put down to his extraordinary tenacity and un-shakeable belief in God.

Bruckner was raised in the Catholic faith that would give succour and support him to the end of his days. Although he showed no sign of the precocity that marked Mozart's and Mendelssohn's early years, there was always plenty of music at home.

His father was the local church organist and his mother sang in the choir, yet, Bruckner didn't begin his formal musical training until he was 11. For 5 years, he served as a choir boy at the monastery of Saint-Florian, near Linz, blissfully unaware that these glorious surroundings were destined to become his spiritual home.

Bruckner's early compositions consist almost entirely of miniature choral pieces and songs, and it was not until the death, in 1848, of his close friend, Franz Sailer, that he felt inspired to produce a large-scale « Requiem » .

Following his appointment as organist back at Saint-Florian, composition was still very much a part-time activity for Bruckner throughout the 1850's - a period that witnessed his move to Linz as cathedral organist, and several years study in Vienna under the distinguished musicologist Simon Sechter. Bruckner rounded-off his training by taking the Vienna Conservatory diploma.

« He should have examined us ! » , exclaimed the chief examiner and distinguished conductor Joseph Herbeck.

« If I knew just 1/10 of what he knows, I'd be happy. »

Yet, despite his exceptional talent and the acclaim this eventually brought him, Bruckner remained desperately insecure throughout his life. He became obsessive about tiny and inconsequential details, and constantly sought to pass some new musical examination or diploma in order to re-assure himself that he was every bit as capable as his more intellectually endowed and sophisticated contemporaries.

Bruckner's acute lack of confidence in his dealings with women almost certainly meant he went to the grave celibate, yet, his belief in God remained unbending, even to the point that he saw his music as a creative act of homage and worship belonging to « Him » .

Incredibly, by 1862, Bruckner still only had a handful of decent compositions to his name. He was 38 and, therefore, already older than Mozart and the same age as Mendelssohn when they died. But this was also the year that he attended a performance of Richard Wagner's « Tannhäuser » and it changed his life forever : from now on, he determined to devote more time to composition.

With hardly any experience in orchestral scoring, Bruckner immediately set to work on an Overture in G minor and an unnumbered Symphony in F minor. These were gradually followed, over the next 3 years, by Symphonies Nos. « 0 » and 1, and the 1st Mass in D minor of 1864.

However, the strain caused by the hours of constant study required to facilitate his composing, in addition to his

professional responsibilities, caused an acute nervous collapse early in 1867. Suffering from creative burn-out, the following year, Bruckner took another teaching post, this time at the Vienna Conservatory.

He was also still in great demand as an organist and was invited to give a series of recitals to inaugurate the new organs at Saint-Epvre, in Nancy (1869) ; Notre-Dame, in Paris (1870) ; and the Royal Albert Hall, in London (1871) .

Bruckner was nearly 50 and still that 1st Masterpiece eluded him, although success lay just around the corner. Returning from London, he devoted himself to a concentrated 5 year period of composition, writing 4 Symphonies in sequence (Nos. 2, 3, 4, 5) which, for the 1st time, unmistakably announced his novel approach to this most testing of musical forms.

It was the 3rd in D minor (written in 1873-1877 ; revised in 1888-1889) that 1st burned brightly with the incandescence familiar in Bruckner's later work, yet, at the time, it proved a dismal failure. Having rejected the 1st Symphony as « wild and daring » , and the 2nd as « non-sense » and « unplayable » , the Vienna Philharmonic declared the trailblazing 3rd « unperformable » in 1875.

2 years later, it begrudgingly gave the premiere under the composer himself, to the sounds of jeers and catcalls from an audience which, by the end, amounted to a mere 25 Bruckner supporters (including the teenage Gustav Mahler) .

Bruckner became more insecure about his work than ever. He had struggled long and hard to get this far, yet still, it seemed his work appeared doomed to end-up on the Viennese musical scrap-heap.

As a result, with the well-meaning help of friends and colleagues, Bruckner set about a number of often drastic revisions of his Symphonies, which the majority of experts now consider to have been to the detriment of the originals. Meanwhile, the 4th Symphony scored the spectacular success that had so long eluded him, but even that wasn't enough to turn the tide. The 5th Symphony had to wait until 1894 (2 years before Bruckner's death) for its premiere.

In 1875, Bruckner became lecturer in harmony and counterpoint at the University of Vienna and, after devoting much of the following 4 years to the obsessive revision of several earlier works, he began a final run of great Masterpieces, including Symphonies Nos. 7 and 8, the « Te Deum » and the String Quintet (1879) .

Bruckner's final years were devoted largely to the 9th Symphony, an apocalyptic work which, even after a gestation period of nearly 6 years, remained tantalizingly incomplete at the time of his death (some 200 pages of sketches are all that remain of the planned Finale) .

There are several passages where Bruckner's harmonic plasticity takes him to the very brink of atonality, making him every bit as vital an influence as Gustav Mahler, Johannes Brahms and Richard Wagner on Arnold Schœnberg's early experiments. One can only surmise what Bruckner might have gone on to achieve had he been granted just a few more years of creativity.

## AB 11 : Anton Bruckner (May de Rudder)

À Ansfelden, près de Linz (en Haute-Autriche) , naquit, le 4 septembre 1824, Anton Bruckner, le digne et génial émule de Johannes Brahms dans la Symphonie contemporaine. Toute sa vie ne fut qu'une lutte incessante et patiemment supportée contre les difficultés de la vie matérielle d'abord et, plus tard (celle-ci fut la plus mauvaise) contre ceux qui voulaient dénigrer et anéantir son œuvre.

Il était, comme Franz Schubert, fils d'un instituteur. L'insouciance et gaie jeunesse ne fut pas longue pour lui ; il perdit son père en 1836. Le jeune Anton avait alors 12 ans ; il était l'aîné d'une nombreuse famille, qui ne comptait pas moins de 12 enfants. Aimant passionnément la musique, ce fut auprès d'elle qu'il se réfugia dans son grand malheur ; l'enfant, ayant une jolie voix, fut admis comme chanteur à la chapelle du couvent Saint-Florian, où il resta pendant 4 années. Mais, devant alors songer à une situation meilleure qui lui permît de mieux aider sa pauvre famille, il se rendit à Linz pour y faire ses études d'instituteur. En 1841, il s'installa au petit village de Windhag comme sous-instituteur à raison de 2 florins (« Gulden ») par mois. Pauvre Maître ! Qu'on juge de sa situation ! La musique, sa chère compagne, vint de nouveau à son aide. Aux jours de fête, de kermesse, aux noces villageoises, Bruckner empoignait un méchant violon et, aux sons de l'instrument, faisait danser paysans et paysannes. Et lui, qui leur procurait ainsi tant de joie, n'en avait cependant que peu de reconnaissance ; non pas qu'il y eût hostilité à son égard, mais c'était un esprit supérieur, qui demeura incompris de cette masse ignorante. Quand, à l'église, il improvisait à l'orgue et développait à l'infini un thème choral se perdant et se développant en d'incessantes variations, les bons villageois en étaient tout ébahis et l'appelaient « l'aide instituteur moitié fou » (halb-verrückter G'hilf) .

Après quelques années passées à Windhag, il s'installa en qualité d'instituteur à Kronsdorf, près de Enns. Il y fit la connaissance d'un paysan qui mit à son entière disposition un piano ; Bruckner pouvait ainsi continuer à s'exercer au maniement d'un clavier. En 1845, cependant, il revint au couvent de Saint-Florian, où, après examen, il fut nommé professeur et organiste suppléant. Dès lors, il travailla avec plus d'ardeur que jamais. Il eut l'occasion et aussi le temps de se familiariser avec son instrument de prédilection, l'orgue, et, en 1856, il se sentit assez fort pour prendre part au concours organisé à la cathédrale de Linz pour la place d'organiste. À l'unanimité, Bruckner fut jugé virtuose accompli et il l'emporta sur tous ses concurrents. Après tant d'années passées dans la misère, dans l'âpre lutte pour la vie matérielle, après une jeunesse toute de tristesse et de pénible labeur, l'avenir allait enfin lui sourire au moins quelque temps, et c'est à Linz qu'il passa les plus calmes et les plus heureuses années de sa vie. Avec une incomparable énergie, il travailla toujours à se perfectionner et commença, à ses moments libres, ses études théoriques. Le sévère professeur Simon Sechter, de Vienne, fut son Maître. En 1861, Bruckner subit, au Conservatoire de Vienne, une épreuve définitive où il étonna le jury lui-même par ses remarquables aptitudes. Les flatteuses appréciations du jury l'encouragèrent dans ses études. Visant toujours à la plus grande perfection, il étudia encore pendant 2 ans, l'orchestration surtout, auprès de Otto Kitzler, alors chef d'orchestre au Théâtre de Linz.

Bruckner, en même temps qu'il remplissait les importantes fonctions d'organiste à la cathédrale de Linz, avait également pris la direction d'une société chorale de la ville, la « Frohsinn » , qui exécuta ses Ires œuvres. Il paraît avoir été excellent chef de chœurs, et l'on en trouve la preuve dans le fait suivant : Wagner lui envoya, pour être

exécuté la 1<sup>re</sup> fois publiquement, par la chorale « Frohsinn », le Finale de la partition non encore publiée alors des Maîtres-chanteurs de Nuremberg.

Ce ne fut qu'en 1864 que Bruckner acheva et publia sa 1<sup>re</sup> composition importante, sa Messe en ré mineur (édition Johannes Grosz, Innsbrück) . Il avait alors près de 40 ans ! Sa carrière de compositeur allait seulement commencer à l'âge où tant d'autres Maîtres déjà, comme Mozart, Schubert, Weber, avaient, hélas ! disparu !

En 1867, à la mort de Simon Sechter, organiste de la Cour, le « Kapellmeister » Herbeck, de Vienne, qui avait depuis longtemps reconnu tout le mérite du compositeur et du Maître organiste Bruckner, le fit venir dans la capitale autrichienne. Grâce à lui, Bruckner fut appelé à remplacer Sechter à l'orgue et fut nommé professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire de Vienne. Sa 1<sup>re</sup> Symphonie, en do mineur (édition Ludwig Döblinger, Vienne) , date de 1866 ; elle fut remaniée beaucoup plus tard, en 1890, mais ne fut exécutée qu'en 1868, à Linz, sous la direction de l'auteur lui-même. Elle n'eut guère de succès, et le Maître en fut cruellement affligé ; il tomba dans un profond découragement ; il douta un instant de lui-même et résolut d'abandonner la Symphonie. Il ne retrouva le calme et la consolation qu'après l'achèvement d'une seconde Messe, la Grande Messe en fa mineur (édition Ludwig Döblinger, Vienne) , fin de 1868, suivie de près d'une 3<sup>e</sup> Messe en mi mineur (édition Ludwig Döblinger, Vienne) . C'est à cette époque, en 1869, qu'il fit son 1<sup>er</sup> grand voyage. Bruckner prit part au concours international d'orgue à Nancy et surpassa les organistes les plus renommés ; de là, il se rendit à Paris, où son prodigieux talent d'improvisateur émerveilla les auditeurs. En 1871, il alla à Londres, où, après une série de 11 concerts d'orgue, il remporta un véritable triomphe.

Mais Bruckner ne devait pas connaître longtemps les enivrantes ovations. Revenu à Vienne, il se remit à l'écriture et publia la 2<sup>e</sup> Symphonie en do mineur (édition Ludwig Döblinger, Vienne) en 1872. Vainement, il la présenta à la Philharmonie, la seule société Symphonique capable d'en donner une bonne exécution. Elle fut refusée et déclarée injouable. Bruckner se résigna, attendit et dirigea lui-même sa nouvelle Symphonie au concert donné à l'occasion de la fermeture de l'Exposition de Vienne en 1873. Mais hélas ! il avait de puissants ennemis, et le pire d'entre eux était certainement Édouard Hanslick, le fameux critique anti-Wagnérien, qui, précisément, ne pardonnait pas au Maître autrichien son amitié et son admiration pour Richard Wagner. Dans le compte rendu du concert, Hanslick s'arrêta au « numéro Bruckner », afin, disait-il, « de ne pas commémorer la honte faite à la salle de la Société musicale par l'exécution d'une œuvre pareille ». Le malheur fut que le terrible critique était pour ainsi dire Maître de l'opinion à Vienne, et la flatteuse opinion de Johann Herbeck ne sauva pas l'œuvre. À l'issue de la répétition générale, celui-ci, ému et transporté, s'était écrié : « Je ne vous ai point encore fait de compliment, mais je vous dis que, si Brahms était capable d'écrire une pareille Symphonie, la salle entière croulerait sous les applaudissements. »

Malgré Hanslick, Bruckner fut chargé d'un cours de théorie musicale à l'Université de Vienne, et, au milieu des turbulents étudiants, ses « chers messieurs Gaudea-musern », comme il les appelait familièrement, il passa quelques-unes des meilleures journées de sa vie. Sa leçon était souvent entrecoupée d'anecdotes ayant trait à ses voyages à Londres ou à Paris, à ses visites à son grand ami Wagner, dont il parlait comme d'un dieu. Il lui arrivait aussi parfois d'entonner un petit air qui lui passait par la tête, jouait au piano un fragment d'une nouvelle œuvre, et, au milieu de ces jeunes gens, lui aussi se sentait jeune et était heureux. Son cours était d'autant plus réjouissant, qu'il se servait du

pittoresque dialecte de la Haute-Autriche et qu'il donnait à ses explications et définitions la forme la plus originale, la plus imprévue, la plus imagée.

En 1877, Bruckner avait achevé sa 3e Symphonie en ré mineur (édition Rättig, Vienne) , et ce lui fut une grande joie d'apprendre que le Maître de Bayreuth acceptait la dédicace de la nouvelle œuvre. Wagner l'appréciait hautement, et le grand thème éclatant et héroïque des trompettes, dans la 1re partie, avait produit sur lui une profonde impression. Bruckner dirigea lui-même la 1re exécution de la 3e Symphonie à Vienne, à la fin de 1877. Celle-ci, comme la 2e Symphonie, n'eut que peu de succès ; pas davantage non plus elle ne trouva grâce devant la critique acerbe et partielle de Édouard Hanslick, et la plupart des musiciens crurent prudent de montrer, vis-à-vis de la nouvelle œuvre, la plus grande réserve.

Mais Bruckner ne se découragea plus désormais ; déjà, il menait de front 2 nouvelles Symphonies, la 4e en mi bémol majeur, la Symphonie dite Romantique (édition Albert J. Gutmann, Vienne) , remaniée plus d'une fois et achevée en 1880, et la 5e Symphonie en si bémol majeur (édition Ludwig Döblinger, Vienne) , terminée déjà en 1878. Hans Richter, qui, jusqu'alors, s'était plutôt montré réservé à l'égard du compositeur, se décida enfin en sa faveur et dirigea la 1re exécution de la 4e Symphonie à Vienne en 1881. En 1888, elle fut jouée à Munich, et le grand poète allemand Paul Heyse, transporté, écrivit à l'auteur, après l'audition, une lettre aussi flatteuse qu'enthousiaste, dans laquelle il déclarait que l'œuvre Maîtresse qu'il venait d'entendre lui était apparue comme une des plus belles manifestations du génie musical. Il souhaitait en même temps en voir rayonner la grande et belle influence bien au delà de Munich.

La 5e Symphonie ne fut jouée qu'en 1894 à Graz, sous la direction de Franz Schalk, et à Vienne pour la 1re fois seulement en 1898, 20 ans après son achèvement. C'est Ferdinand Löwe, l'un des plus vaillants propulseurs de l'œuvre de Bruckner, qui la conduisit.

En 1879 parut le Quintette pour instruments à cordes (édition Albert J. Gutmann, Vienne) , la seule œuvre importante que Bruckner ait écrite pour la musique de chambre ; puis, en 1881, la 6e Symphonie en la majeur (édition Ludwig Döblinger, Vienne) . En 1883, la Philharmonique de Vienne, qui, à partir de ce moment, avait changé d'attitude vis-à-vis de Bruckner, en donna un fragment sous la direction de Wilhelm Jahn ; mais toujours encore le public resta indifférent, et le fragment passa pour ainsi dire inaperçu. Les choses changèrent à l'apparition de la 7e Symphonie en mi majeur (édition Albert J. Gutmann, Vienne) , 1881-1883, dédiée à Louis II de Bavière et dont le poignant Adagio aurait été écrit en souvenir de son ami Wagner, sous l'impression de la grande tristesse que lui causa la mort de l'illustre Maître en février 1883. Hermann Levi et Arthur Nikisch portèrent la Symphonie en dehors de Vienne. Elle eut, sous la direction de Nikisch, à Leipzig (1884) et, sous celle de Levi, à Munich (1885) un succès triomphal. On s'en émut à Vienne. Richter en donna bientôt aux Concerts philharmoniques, en 1886, une vibrante exécution qui renouvela en Autriche le triomphe de Leipzig et de Munich. Bruckner était enfin sacré Maître.

En 1890, Bruckner avait remanié complètement sa 1re Symphonie, et il la dédia à l'Université de Vienne ; la Philharmonie la joua à l'un de ses concerts en 1891. La même année aussi parut la 8e Symphonie en do mineur (édition Schlesinger, Vienne) , dédiée à l'Empereur François-Joseph. Ce fut la dernière que Bruckner put achever. En 1892, la Philharmonie en donna la 1re exécution avec un succès retentissant. Édouard Hanslick n'en revenait pas et ne

cessait de lancer les plus amères critiques à l'œuvre nouvelle, où il ne reconnaissait plus qu'un « vacarme monstrueux » (unmenschliches Getöse) . Le succès, comment l'expliquer ? « Hélas ! disait-il, ce style, en miaulement de chat en délire, appartiendra peut-être à l'avenir. » Et, en tous cas, il donnait à la jeunesse le conseil de ne point suivre Bruckner dans cette voie, pas plus d'ailleurs qu'il ne fallait tourner les regards vers une autre route tout aussi dangereuse, celle du poème Symphonique inauguré par Franz Liszt. Les honneurs vinrent enfin avec le succès. En 1891, malgré la campagne de Hanslick, Bruckner fut nommé docteur « Honoris causa » de l'Université de Vienne ; à cette occasion, une fête imposante eut lieu en l'honneur du Maître. Le juriste Adolf Eyrer, musicien accompli autant que savant distingué, prit la parole et rendit à Bruckner un hommage éclatant. Son discours se termina par ces mots qui disent assez en quelle estime il tenait le musicien fêté : « Moi, le rector magnificus de l'Université de Vienne, je m'incline devant l'ex sous-instituteur de Windhag. »

Mais alors que la vie s'ouvrait enfin si belle devant lui, que la gloire rayonnait autour de son nom, que les plus grands Maîtres de l'orchestre répandaient ses œuvres dans toute l'Allemagne et l'Autriche, Bruckner, affaibli par l'âge, miné par la maladie, ne connut plus un bonheur complet. Lui, qui avait toujours lutté avec courage et confiance pour sa cause, qu'il savait bonne, ne jouit pas de la victoire si durement remportée. En 1891 encore, il avait commencé la 9<sup>e</sup> et dernière Symphonie (édition Ludwig Döblinger, Vienne) , qu'il dédia « à Dieu » , mais dont il n'acheva que les 3 I<sup>res</sup> parties. Bruckner, qui sentait la fin venir, lui destina, comme Finale un « Te Deum » (édition Theodor Rättig, Vienne) qu'il avait déjà composé en 1884, peu après la 7<sup>e</sup> Symphonie. Il passa ses dernières années très retiré et presque séparé du monde, attendant la mort comme une douce libératrice. Elle mit fin à ses souffrances subitement presque ; le Maître s'éteignit le 11 octobre 1896.

Bruckner fut toute sa vie un bon et simple enfant, naïf et sensible, d'une piété profonde et sincère. Il passa en ce monde comme un étranger ou plutôt comme un homme d'un autre temps ; il aurait tout aussi bien, et même mieux, trouvé sa place dans le monde mystique du Moyen-âge religieux que dans ce XIX<sup>e</sup> siècle sceptique et enfiévré, où il fut comme « par hasard » . Rien ne put le changer, ni ses voyages à l'étranger, ni sa vie à Vienne, ni ses rapports avec quelques-uns des plus grands hommes de son temps. Il voyait d'ailleurs peu de monde, tout au plus quelques amis formant autour de lui un petit cercle sympathique et intime où il se sentait à l'aise. Son amitié était profonde et sincère et sa reconnaissance ne connaissait pas de bornes ; c'étaient des louanges sans fin pour Hans Richter, qui dirigeait ses Symphonies ; pour le compositeur Hugo Wolf, pour Siegfried Ochs, qui donna son « Te Deum » avec le Chœur philharmonique de Berlin. Bruckner assista à l'audition et emporta de la capitale allemande, qui avait fait un beau succès à l'œuvre, le meilleur souvenir. Quelle gratitude encore pour Ferdinand Löwe et Josef Schalk, qui, par les exécutions de ses œuvres au piano et à l'orchestre, le second aussi par ses articles sur le Maître, contribuèrent pour une grande part à répandre l'œuvre du Symphoniste autrichien. Löwe et les 2 frères Schalk, Franz et Joseph, furent d'ailleurs toujours à ses côtés, l'encourageant et le conseillant sans cesse.

Bruckner conserva toujours aussi un souvenir attendri de ses I<sup>res</sup> années passées dans sa pittoresque patrie, et ne manquait jamais d'y retourner chaque année pendant ses vacances, revoyant en même temps avec plaisir ses anciens camarades du couvent de Saint-Florian. Son caractère doux, loyal et simple lui avait gagné de grandes amitiés, dont la plus illustre fut certainement celle de Richard Wagner. Les 2 Maîtres se rencontrèrent pour la I<sup>re</sup> fois à Munich en 1865, lors des mémorables représentations de « Tristan und Isolde » . Bruckner gagna immédiatement la confiance et



l'amitié du Maître de Bayreuth. Il en parlait avec une admiration, un enthousiasme extraordinaire, aimant à raconter les bonnes visites matinales qu'il faisait à la Villa « Wahnfried », quand Wagner venait à sa rencontre tenant la petite Eva (sa fille) par la main et disant en riant : « Maître Bruckner, ta fiancée ! » D'aucuns disent même que, dans sa vénération pour Wagner, il ne se serait jamais rendu à Bayreuth sans prendre avec lui un habit, qu'il aurait vite endossé, caché au seuil d'une porte, dès qu'il voyait arriver le Maître, afin de se présenter à lui tout à fait dignement, « en grande tenue ». La chose est-elle vraie ? C'est possible, car rien ne doit nous étonner de la part de ce grand musicien, si naïf pourtant, qui pleurait à chaudes larmes, aux représentations de Tannhäuser, au récit du pèlerinage à Rome et s'écriait dans une grande pitié : « Oh ! pourquoi ne lui a-t-on pas pardonné ? Pourquoi ? » Cette façon enfantine de comprendre le drame ne doit pas nous surprendre. Bruckner était exclusivement musicien ; il ne s'arrêtait guère au sujet pour l'analyser ni l'approfondir ; il n'en découvrait ni l'intérêt historique, ni la portée philosophique. Il suivait le récit simplement, comme un enfant, tour à tour surpris, ravi ou attristé suivant les événements qui se déroulaient devant lui. Ce qui importait, c'était la musique. C'est pour elle seule qu'il se rendit plusieurs fois au « Festspiel » de Bayreuth ; il ne comprit pas la grande réforme que Wagner venait de réaliser par la fusion complète de l'idée du mot et de la musique. De ces merveilleux drames, Bruckner n'étudia que la musique, et c'est au musicien seul qu'allait son immense admiration. En dehors d'elle, rien ne l'intéressait, ni littérature, ni peinture, ni arts plastiques ; la politique, pas davantage. Aussi la conversation était-elle, presque impossible dès qu'on sortait de son domaine à lui. Et cet homme, qui, avec une incomparable énergie et une volonté qui vint à bout de tous les obstacles, n'avait cessé d'approfondir l'étude de la musique jusqu'à 40 ans, n'a pas eu un instant l'idée de s'arrêter à d'autres connaissances ni d'enrichir son esprit par la littérature ou la science. Son tempérament exclusivement musical et religieux n'aspirait à rien de plus.

Sa nature sérieuse, son esprit travailleur, son fond si religieux furent sans doute cause qu'il ne s'égara jamais en aucune aventure romanesque ; il ne connut ni les déchirantes désillusions de Beethoven, ni l'aventureuse vie de Liszt, ni les tragiques amours de Wagner. Non point qu'il ait eu l'âme fermée à l'amour ; il n'était pas non plus, comme Brahms, un célibataire endurci, bien qu'il ne se mariât jamais ; sa jeunesse, disait-il lui-même, ne lui parla que de misère, et, alors, il ne put songer à fonder un foyer ; et quand l'aisance vint, il était déjà trop tard.

Au physique, Bruckner nous apparaît comme au moral ; point de dureté dans les traits ; de ses petits yeux profonds se dégage une douce impression de calme et de sérénité ; seuls, le front haut et le nez fortement arqué disent l'énergie et la volonté de cette nature.

L'aspect extérieur, simple, naïf et bonhomme, de Bruckner aurait à peine pu faire deviner le Symphoniste puissant et génial qu'il était. Bruckner restera, comme Beethoven et comme Brahms, un des géants de la Symphonie. Exclusivement musicien, comme nous l'avons vu plus haut, il est tout naturel que Bruckner soit toujours resté dans le domaine de la musique pure. Le plan de ses Symphonies est celui de Beethoven, souvent même avec des développements plus longs, ce qui nuit parfois à la concision. Quant à l'orchestration, elle est toute moderne et se ressent fortement de l'influence wagnérienne. Mais la pensée est toujours bien personnelle et bien originale, et l'intérêt est sans cesse renouvelé par des thèmes nouveaux, des rythmes variés, parfois étranges, toujours intéressants. Les thèmes sont infiniment changeants, enveloppés d'harmonies sans cesse nouvelles, superposés les uns aux autres ou se suivant tour à tour ; jamais un moment de repos pour l'auditeur, qui se sent continuellement entraîné dans de nouveaux domaines.

On a souvent reproché à Bruckner d'être froid, de manquer de passion dans ses œuvres. Ce reproche est certainement exagéré. Le compositeur n'était pas impassible ; sensible aux charmes de la nature, âme douce et tendre en même temps qu'énergique et fière, mais sans passion violente, sa musique est le reflet fidèle de cette nature pour ainsi dire « olympienne ». Sans doute, on n'y trouvera pas ces éclats, ces cris de douleur, de révolte, ces longues plaintes d'infinie tristesse comme dans Beethoven, ni la mélodie continue, phrase d'espoir, d'amour, de passion torturée ou triomphante comme dans Wagner. Chez Bruckner, il n'y a pas cette diversité dans les sentiments ; le chant se déroule presque toujours large et calme, magnifié par un souffle religieux intense qui donne aux œuvres du Maître un caractère de grandeur et de majesté. Ce qui le caractérise encore et ce qui a pu le faire ranger parmi les « impassibles » en musique, c'est qu'il reste toujours Maître de lui-même. Dès qu'il sent que le souffle lyrique l'exalte et va l'emporter, il l'arrête ; alors un thème choral s'élève et se développe largement, créant à la Symphonie une atmosphère d'apaisement et de douce mysticité. Presque tous les Iers mouvements, allégros et Adagios, les Finales aussi sont bâtis de cette manière et donnent l'impression d'une œuvre grande, calme, olympienne. Par contre, dans le Scherzo et le trio, quelle fraîcheur, quelle grâce naïve et tendre, quelle expansion de jeunesse et de vie. C'est un autre musicien qui chante ; sans doute ici, les impressions de sa vie au village, les mélodies populaires si ravissantes de la Haute-Autriche, les lointains échos de fêtes et de kermesses rustiques, se sont réveillés soudain dans l'âme du musicien. Sous l'influence de leur cher et persistant souvenir, il a fait revivre, dans le vieux cadre Classique, ces naïves scènes villageoises, avec leur note sentimentale et rêveuse, leur bonne et franche gaieté surtout. On pense involontairement à Haydn et à Mozart, tant il y a de grâce, de naïveté, de simplicité et de charme dans l'inspiration.

Mais ce n'est qu'un épisode, et Bruckner nous ramène bien vite sur les majestueux sommets qu'il avait un instants quittés pour descendre dans la riante vallée. D'un bond, avec son Finale, il nous conduit aux cimes ; nous le suivons haletants dans les multiples détours de son inspiration harmonique jamais lassée, et c'est dans une sorte d'apothéose que se terminent ses Symphonies.

L'illustre et grand Maître fut longtemps méconnu du grand nombre et partagea en cela, d'ailleurs, le sort commun à la plupart des hommes supérieurs. Ce n'est pas qu'il ait été précisément novateur ou qu'il ait renversé un ordre de choses depuis longtemps établi. Il semble qu'il aurait dû trouver un solide appui chez les partisans du pur Classicisme et chez tous les ennemis du drame musical de Wagner, du poème Symphonique à la manière de Liszt et de l'école de Robert Schumann et de Félix Mendelssohn-Bartholdy. Il n'en fut cependant rien ; parmi ceux qui, logiquement, auraient dû partager sa manière de voir et de faire, les uns restèrent indifférents, et les autres, comme nous l'avons dit, voyaient d'un mauvais œil l'amitié de Wagner pour le Symphoniste. Bruckner ne rencontra pour ainsi dire, à l'apparition de ses Ires œuvres, que des ennemis et des indifférents. Les Iers champions de sa cause furent des admirateurs du Maître de Bayreuth, et l'on peut dire que c'est l'affection de Wagner qui les lui gagna. À Vienne, le Wagner-Verein était, au début presque, la seule Société Symphonique sur laquelle Bruckner pouvait compter pour l'exécution de ses œuvres, les Philharmoniques ayant successivement déclaré les 2e, 3e et 4e Symphonies « injouables ». Plus tard, Bruckner trouva en quelques-uns de ses élèves dévoués et reconnaissants les plus hardis et les plus ardents propagateurs de ses Symphonies. Il convient de citer particulièrement ici encore les 2 frères Franz et Josef Schalk et Ferdinand Löwe, puis Arthur Nikisch, Felix Mottl et Gustav Mahler, tous élèves d'Anton Bruckner. Parmi les autres grands chefs d'orchestre, nous avons vu Hans Richter et Hermann Levi embrasser chaleureusement la cause du

musicien méconnu ; plus récemment, Richard Strauß semble avoir eu la ferme volonté de l'imposer au public, et a inauguré la série de ses concerts à Berlin par la Ire Symphonie du Maître autrichien.

Par toute l'Allemagne et l'Autriche, Bruckner est à présent reconnu Maître, digne successeur de Beethoven, égal de Brahms, qui voyait d'ailleurs en Bruckner « le plus grand Symphoniste du moment ». Il est étonnant que le Maître de Hambourg n'ait point usé de sa grande influence à Vienne pour la reconnaissance d'un Maître qu'il appréciait si hautement. Son ami Édouard Hanslick aurait-il paralysé un généreux mouvement qui aurait si naturellement dû suivre sa belle parole ?

Vienne, d'ailleurs, a reconnu son erreur ; elle a rendu à l'illustre Maître des honneurs un peu tardifs, il est vrai, mais qui furent encore doux à ses dernières années. Après sa mort, les élèves, amis et admirateurs de Bruckner firent élever à la mémoire du Maître vénéré un monument inauguré en 1899 dans un des parcs publics de Vienne (Wiener Stadtpark) . La Messe en mi mineur, composée en 1869, fut chantée à cette occasion et triomphalement accueillie. Et tandis que l'Allemagne et l'Autriche fêtent en Bruckner un de leurs grands Symphonistes, la France et la Belgique, si accueillantes d'autres fois, semblent encore ignorer ce grand nom. L'heure du réveil a sonné ici pour Bruckner comme pour Brahms, et les nations latines se joindront à leurs sœurs germaniques pour tendre au Maître la palme glorieuse et déposer la couronne d'immortelles sur le monument qu'il s'est élevé à lui-même par son œuvre sincère, grand et fort.

Franz Brunner : Bruckner's Lebensbild, Linz, Verlag des oberösterreichischen Volksbildungsvereins.

Professor H. Rietsch : Reimers Jahrbuch und Necrolog, 1897.

Karl Hrubý : Meine Erinnerungen an Anton Bruckner, 1901. Er. Schalk Verlag, Wien.

Les 8 Symphonies complètes. Réduction pour piano à 4 mains par Ferdinand Löwe, Josef et Franz Schalk ; à 2 mains par August Stradal.

## AB 12 : Anton Bruckner (Paul-Gilbert Langevin, 1977)

### Les lieux

Le voyageur qui atteint Saint-Florian en venant de Linz, après avoir traversé les vallonnements boisés qui isolent ce site de l'artère principale, se trouve brusquement en présence d'un monument aux proportions gigantesques, que rien dans les approches ne laissait prévoir. Une fois franchi le portail en fer forgé, la façade principale déroule ses 35 fenêtres d'enfilade, toutes chargées de motifs décoratifs, jusqu'aux 2 tours de l'église abbatiale.

C'est là qu'en juillet 1837, le futur compositeur, qui à l'âge de 13 ans venait de perdre son père, fut accueilli comme enfant de chœur par le Supérieur Michaël Arneth (1771-1854) , tout surpris de l'entendre chanter sans défaillance l'air de Mozart qu'il lui demandait. Les portes se refermèrent : le sort du jeune musicien était scellé pour 30 années ;

aujourd'hui, c'est lui qui illustre ces lieux pour les siècles futurs !

Les origines du monastère augustin de Saint-Florian sont des plus anciennes, puisque les Iers moines s'y établirent au IXe siècle. Au dire de la légende, le Saint-patron de l'abbaye aurait été précipité dans l'Enns en l'an 304 pour avoir refusé de sacrifier aux dieux romains. Les bâtiments actuels furent construits, quant à eux, de 1687 à 1750 environ (1), c'est-à-dire dans la période la plus somptueuse de l'art Baroque. Ils s'organisent en un vaste quadrilatère, dont le corps de façade est occupé essentiellement par les appartements du Supérieur et, au second étage, par une longue suite de salles (surtout visitées par les touristes) où le mobilier historique est resté tel qu'au temps où souverains et nobles autrichiens y logèrent au cours de leurs déplacements. Tout à l'extrémité de cette galerie, on atteint 2 petites pièces où se trouve aujourd'hui reconstitué l'appartement de Bruckner à Vienne. Dans l'une se trouve son lit de cuivre, celui qui lui fut offert par ses étudiants, autour duquel on a rassemblé des hommages mortuaires conservés depuis ses obsèques. La dernière salle, ouverte récemment, a permis de disposer le mobilier de son salon, avec son piano Bösendorfer, que lui légua son ami Franz Sailer, de Linz ; son fauteuil de cuir noir ; et ses portraits de famille, ceux de ses 4 frères et sœurs et celui surtout de sa mère, photographiée, à la demande d'Anton, sur son lit de mort (11 novembre 1860). On y voit encore diverses photos d'époque, dont celle de l'église Saint-Charles Borromée, à Vienne, au moment des funérailles de Bruckner.

(1) Ils furent principalement l'œuvre des architectes Carlo Antonio Carlone (mort en 1708), qui débuta par l'église ; puis Jakob Prandtauer, mort en 1726.

L'aile latérale droite du monastère est celle du hall d'honneur, dit « Marmorsaal » (salle de marbre). Chaque année, à une date comprise entre l'anniversaire de la naissance et celui de la mort du Maître, eut lieu pendant longtemps un concert solennel ; il arriva même qu'un Festival entier s'y déroule, notamment en 1961. Le Festival de Linz est venu maintenant les relayer. L'un des détails remarquables de cette salle est la décoration de son plafond. Ce sont des scènes des guerres contre les Turcs, dont tous les personnages semblent vous regarder de face quel que soit l'endroit de la salle d'où vous levez les yeux vers eux.

Autre richesse inestimable de Saint-Florian : la bibliothèque, qui occupe un pavillon attenant au 3e côté du quadrilatère, et qui renferme plus de 30,000 volumes enluminés datant du Moyen-âge. Enfin, le dernier côté est celui de l'église, imposante autant par sa dimension que par l'incroyable profusion de ses colonnes, stalles, balustrades, chapiteaux, fresques ..., et où se trouvent les témoins les plus concrets de la présence d'Anton Bruckner : l'orgue ; la pierre commémorative posée au sol devant l'entrée ; et le sarcophage, dans la crypte. C'est l'évêque de Linz, Monseigneur Franz-Josef Rüdiger (1811-1884) qui, le 1er, dans des circonstances que nous relaterons, offrit à son organiste la possibilité d'être inhumé à l'intérieur même d'un édifice religieux. Plus tard, poursuivant sa quête de liberté jusque dans l'au-delà, Bruckner notera dans son testament :

« Je désire que ma dépouille mortelle soit placée dans un cercueil de métal qui sera exposé à l'air libre (et non pas enterré) dans la crypte de l'église de Saint-Florian, au-dessous du grand orgue. »

Ce qu'il n'avait pu prévoir, c'est que la découverte d'une nécropole dans les fondations de l'abbaye lui apporterait un

impressionnant auditoire d'outre-tombe composé de plus de 600 crânes qui furent réunis derrière son sarcophage.

Quant à l'instrument, universellement connu aujourd'hui sous le nom de « Bruckner-Orgel », c'est le chef-d'œuvre de Franz Xaver Krisman, le plus grand facteur d'orgue autrichien du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il était presque terminé en 1774, lorsque Krisman quitta Saint-Florian ; les travaux complémentaires durèrent cependant jusqu'en 1839. L'orgue représentait déjà, avec ses 3 manuels et ses 59 registres, l'un des spécimens les plus monumentaux du genre. Il s'augmenta encore, en 1873, d'un 4<sup>e</sup> manuel, et atteignit 79 registres. Il a été restauré ou modifié à plusieurs reprises depuis cette date, notamment entre 1924 et 1928 où, à l'initiative de Max Auer, d'autres jeux furent ajoutés et 2 petites orgues construites sur les côtés de la nef. Sur le plan du pittoresque, n'omettons pas de mentionner l'existence de la cave, où l'on déguste le crû renommé de la région, et dont l'animation contraste avec le silence de ces vastes bâtiments (2) .

(2) On rapporte qu'au cours de l'été 1825, en route pour Bad-Gastein (où il allait écrire la fameuse Symphonie perdue) , Franz Schubert fit halte à Saint-Florian, goûta le vin des moines, et se divertit fort des dictons qui couraient sur le Saint-patron du lieu.

À 9 kilomètres de Saint-Florian, au-delà des bois, s'élève Ansfelden, le village où notre musicien naquit le 4 septembre 1824. Les grandes fermes, serrées autour de la petite église récemment restaurée, forment un ensemble rustique qui respire cependant l'aisance, et l'on sent combien la vie y est proche de la nature ; mais l'autoroute de Vienne, qui passe maintenant à quelques centaines de mètres à peine des Ires maisons, se charge de rappeler le visiteur à la réalité moderne.

À Ansfelden, tout parle de Bruckner : le petit orgue de ses débuts, l'enclos où la tombe de son père a été décorée par les enfants de la chorale, la stèle commémorative érigée en 1924, pour le Centenaire, entourée d'une niche de verdure ; et surtout la maison natale, où, lors de notre Ire visite (en 1959) , se trouvait encore le mobilier d'origine, ainsi qu'un livre d'or où nous inscrivîmes l'hommage de notre Société. Dans les années récentes, ce lieu étant en passe de devenir un centre touristique très recherché, cette maison a subi une totale transformation qui en a fait un véritable musée, installé sous la supervision de Leopold Nowak et grâce à une subvention du gouvernement de Haute-Autriche.

Le rez-de-chaussée comprend 4 salles. En entrant à gauche, la Ire salle situe les lieux par diverses cartes d'Autriche et d'Europe, dont l'une montre toutes les villes où Bruckner eut l'occasion de se rendre et celles où ses œuvres furent créées. On passe ensuite dans la chambre natale, d'où tout mobilier a été retiré (ce qui est, à notre avis, regrettable) et remplacé par un buste entouré, aux murs, des thèmes principaux de toutes les Symphonies reproduits sur des bronzes. Du côté droit, la Ire salle évoque « Bruckner écolier » , avec la reconstitution d'une salle de classe au temps où il était enfant, et la reproduction du décret de nomination de son père comme Maître d'école d'Ansfelden. La petite pièce suivante est placée sous le signe de « Bruckner Maître d'école » . On y voit des lettres calligraphiées par lui ; les gravures des écoles où il enseigna ; et la Ire attestation qui lui fut délivrée par l'instituteur de Windhaag lorsqu'il quitta ce poste, le 19 janvier 1843. Ce document porte un cachet de cire où se trouve gravé le dessin d'un orgue : ce qui, d'une certaine manière, paraît aujourd'hui prophétique. Dans cette pièce se trouve aussi un « Ländlerbank » , large banquette de bois où prennent place 2 musiciens qui jouent du violon et tapent du pied en mesure.

Au 1er étage, on traverse d'abord une anti-chambre qui renferme divers vêtements sacerdotaux et la couronne de laurier offerte au compositeur encore presque débutant après la création de sa Messe en ré mineur. La banderole porte la mention :

« Van der Gottheit einstens ausgegangen ... Muss die Kunst zur Gottheit wiederföhren. Linz, den 20 November 1864. »  
(3)

(3) « Venu un jour de la divinité, l'Art doit reconduire à la divinité. » : premier et dernier vers d'un poème composé après l'audition de la Messe par Moritz von Mayfeld.

Enfin, la dernière et plus vaste salle est consacrée à « Bruckner compositeur ». Les 3 vitrines latérales évoquent respectivement : « le chemin vers le génie », avec les vues de toutes les orgues où le musicien joua, et la mention de son nom comme compositeur, dans un quotidien de Linz, en date du 12 février 1861 ; « l'œuvre de Bruckner », avec une série de thèmes et de graphiques, dont l'un montre la dimension relative de la Symphonie de Linz, de Mozart, et de la 8e brucknérienne ; et « le chemin de Bruckner dans le monde », avec des éditions, des portraits de ses principaux interprètes depuis son temps jusqu'à nos jours, des affiches de concerts et des extraits de presse. Et au centre de la pièce (où l'on diffuse au moment des visites des extraits musicaux), se trouve son masque mortuaire en albâtre, entouré de pages manuscrites tirées d'œuvres caractéristiques des 4 genres où il excella : Messe en fa mineur, Quintette à cordes, « Helgoland » (pour chœur d'hommes), et 9e Symphonie.

Hors les lieux de son enfance, le souvenir de Bruckner s'étend principalement à Linz et à Vienne. En Haute-Autriche, on peut dire qu'il est devenu aujourd'hui la figure la plus populaire, au point d'être portraituré sur des boîtes de confiserie ... Demeurée longtemps à l'écart des grands courants culturels (4), Linz n'a, il est vrai, que peu de gloires authentiques à lui opposer. L'astronome Képler y vécut l'Université actuelle a reçu son nom ; et, au début du XIXe siècle, une autre personnalité locale d'envergure fut le poète et dramaturge Adalbert Stifter (1805-1868). À l'époque de la jeunesse de Bruckner, Linz, l'antique « Nordicum » (5), point le plus septentrional de la conquête romaine, ne comptait encore que 27,000 habitants. Elle en totalise aujourd'hui plus de 200,000. Mais l'essor industriel est de fraîche date (il est dû pour une large part à la machine de guerre nazie et à l'initiative personnelle d'Adolf Hitler). La ville a pourtant su respecter tous les témoignages de son passé, et restauré ses monuments anciens ; en sorte que (hormis la circulation automobile) le centre a conservé à peu de chose près l'aspect sous lequel Anton le découvrit et le fréquenta. Des plaques ont été apposées sur les 2 églises où il tint l'orgue de 1855 à 1868 : la « Stadtpfarrkirche », du XIIIe siècle (transformée en 1648), et surtout l'« Alter Dom », ancienne église jésuite construite de 1669 à 1678, érigée en cathédrale de 1785 à 1909, et aujourd'hui rendue à ses lers propriétaires sous le nom d'« Ignatiuskirche ».

(4) Cette situation marginale est en train d'évoluer rapidement ; et l'on peut dire que l'inauguration, en 1974, de la « Brucknerhalle », vaste palais de concerts, congrès et expositions, y a pratiquement mis fin. Érigé sur la rive du Danube, de 1962 à 1973, sur les plans de l'architecte finlandais Heikki Siren, ce vaste ensemble de conception radicalement moderne représente non seulement l'hommage le plus spectaculaire rendu par la ville de Linz au plus

illustre enfant de Haute-Autriche ; mais un lieu idéal pour permettre le développement d'une activité musicale et culturelle capable de rivaliser avec les grands centres environnants. Ainsi, la tradition des Festivals Bruckner, assez espacés depuis la guerre, a été brillamment revivifiée par celui du Cent-cinquantenaire (le 1er au 8 septembre 1974) , et semble désormais devoir se poursuivre annuellement. Celui de 1975 a vu notamment la création mondiale de la version primitive de la 4e Symphonie.

(5) Le musée municipal porte aujourd'hui le nom de « Nordico » .

Quant à la nouvelle cathédrale, dont la 1re pierre fut posée en 1862 et occasionna la composition de la « Cantate de fête » , elle est l'un des plus nobles spécimens du néo-Gothique, dont Vienne possède aussi un échantillon remarquable avec la « Votivkirche » .

Au musée d'État de Linz, on pouvait encore admirer, voici peu, le grand portrait de Bruckner peint par Wilhelm Kaulbach (1805-1874) , le peintre du « Tasso » et de « la Bataille des Huns » , dont s'inspira Franz Liszt dans ses poèmes symphoniques. S'y trouvait également le manuscrit de la Symphonie posthume en ré mineur, aujourd'hui transféré à Vienne ; ainsi que ceux de 2 lettres touchantes adressées par Bruckner, à près de 30 ans d'intervalle, à l'une de ses « passions » , Josefine Lang (1844-1930) , et à la fille de celle-ci, Caroline. Un souvenir émouvant s'attache aussi à la chorale « Frohsinn » , fondée en 1845, ce que rappelle encore une inscription nettement visible sur un vieil immeuble du « Graben » , au-dessus d'un café qui, nous a-t-on assuré, reçut la visite du compositeur. Mais l'Hôtel de Francfort, où la chorale se réunissait sous sa direction, n'existe plus.

Non loin de Linz, les étapes essentielles de la jeunesse de Bruckner mèneront encore dans différentes localités de la région, dont les principales, hormis les 2 villages (Windhaag au nord et Kronstorf au sud-est) où il tint l'école, sont : Hörsching (6) , où il passa 2 années d'enfance chez son cousin Johann Baptist von Weiss ; Enns, à l'embouchure de la rivière du même nom, où demeurait le Maître de chapelle Leopold von Zenetti, auquel il dut de précieux conseils ; et Steyr, plus en amont, où se trouve l'une des plus belles orgues du pays, œuvre aussi de Franz Xaver Krismann, et où le jeune musicien se lia d'amitié avec Karoline Eberstaller (qui lui révéla l'œuvre pour piano de Schubert) , ainsi qu'avec les prêtres et organistes de la paroisse.

À Vienne, où une si haute destinée l'attendait, les traces de son séjour, pourtant, ne sont pas aussi nettement inscrites dans les lieux. Mais on peut établir encore de manière assez précise un « itinéraire brucknérien » qui débutera par les 2 immeubles où le compositeur vécut : d'abord « Währingerstraße 42 » dans le 9e arrondissement, où il s'installa en 1869 accompagné de sa sœur Anna (morte en 1870) ; puis, surtout, au 4e étage du « Wohnhaus » , sis au « Heßgasse 7 » , près du « Schottenring » , où il vécut de 1877 à 1895, et où une plaque a été apposée en 1968. En suivant un chemin circulaire de part et d'autre du « Ring » , on passera ensuite par la « Piaristenkirche » , où l'élève de Simon Sechter subit son examen terminal d'orgue en 1861 ; par l'Université, où il enseigna à partir de 1875 (d'abord dans l'ancien bâtiment (7) , puis dans les nouveaux et vastes locaux, dès 1882) ; par la « Hofkapelle » , dans l'enceinte du vieux Palais Impérial ; par les nouveaux bâtiments du « Musikverein » , où eurent lieu, entre autres, les célèbres créations de la 4e et de la 8e Symphonies ; par l'Église Saint-Charles Borromée, lieu des obsèques, non loin de laquelle est aujourd'hui la « Brucknerstraße » .

(6) L'actuel aéroport de Linz se trouve sur le territoire de cette commune.

(7) « Dr. Ignaz-Seipel-Platz, Wien I. » , aujourd'hui siège de l'Académie des sciences. Quant à l'ancien Conservatoire, où Bruckner fut nommé, dès 1868, et qui se trouvait également dans le centre sur le « Tuchlauben » , il fut transféré d'abord dans les bâtiments du « Musikverein » , puis (en 1913) au « Wiener Konzerthaus » .

De là, il faut pénétrer, à droite, dans l'enceinte du Château du Belvédère, et traverser son parc, en haut duquel on atteint le « Kustodenstöckl » (pavillon de garde) , la dernière demeure viennoise de Bruckner, où il ne passa guère plus d'une année, et où une plaque se trouve aussi depuis 1924. Et pour terminer, l'on reviendra en direction du « Ring » , et l'on traversera le « Stadtpark » pour y rencontrer le monument qui y fut érigé en 1899 par Viktor Tilgner, et dont le buste figure sur de nombreuses reproductions. À ce rapide parcours, le spécialiste ajoutera bien entendu la visite de la collection musicale de la Bibliothèque nationale, où sont aujourd'hui regroupées la quasi-totalité des manuscrits du Maître.

On n'aura pas achevé pour autant d'aller à la rencontre d'Anton Bruckner dans son pays. Car, à l'époque de sa maturité créatrice, ce n'est pas à Vienne (on ne saurait s'en étonner) qu'il goûta ses plus belles heures. Chaque été, pour ses vacances, il reprenait le chemin du pays natal, visitant tel monastère où il comptait des amis, comme « Kremsmünster » ou « Wilhering » ; mais il recherchait aussi le contact de la nature, et, comme tout grand Romantique, lui devait de puissantes émotions. Sans parler de voyages plus lointains, il entreprenait souvent des excursions vers les lacs du « Salzkammergut » ou les montagnes du Tyrol, qu'il ne se lassait pas d'admirer, passant volontiers la nuit en altitude afin de voir le coucher et le lever du soleil.

Ainsi toute l'Autriche semble intégrée à l'œuvre de Bruckner, et non pas seulement dans ses aspects mystique ou architectural : on y respire autant l'air des sommets tout proches que celui des bals champêtres ou des processions rituelles ; et il suffit d'entendre une harmonie de village, même dans les montagnes les plus reculées, pour comprendre pourquoi ces sonorités solennelles, aux timbres à la fois profonds et veloutés, sont si fréquentes chez lui, aussi bien d'ailleurs que chez Gustav Mahler. Il n'est pas rare enfin de rencontrer, au détour d'un chemin, tel paysan dont le masque impressionne, tant on croirait y reconnaître les traits même du grand musicien.

### L'ascendance et l'éducation

Les ancêtres d'Anton Bruckner (8) , cultivateurs originaires de Basse-Autriche (9) , s'établirent à Ansfelden dans le courant du XVIIIe siècle. Son grand-père, Josef, puis son père, Anton senior, étaient devenus Maîtres d'école, et c'est la même profession qu'Anton adolescent, aîné des 5 enfants qui vécurent, décidera d'embrasser en quittant Saint-Florian. Il faut dire qu'en ces temps et en ces lieux, les fonctions de Maître d'école, quand elles ne se réduisaient pas pour l'essentiel aux travaux des champs, comportaient diverses attributions musicales, comme celle de faire danser les paysans aux jours de fête : Anton avait donc pris de bonne heure l'habitude d'accompagner son père au violon. En outre, 2 années passées à Hörsching chez son cousin Johann Baptist von Weiss (10) , organiste dont la réputation s'étendait à toute la province, l'avaient familiarisé avec l'instrument-roi, qu'il tenait déjà souvent aux offices locaux.



Ainsi apparaissent les 2 pôles qui gouverneront le style du futur Symphoniste, chez qui l'élément populaire s'entremêlera constamment avec le sacré.

(8) Le nom de Bruckner, qui n'est autre que l'équivalent du français « Dupont », donc très répandu, s'écrit sans tréma sur le « u » (prononcer « ou ») . Quant à son prénom, Anton, il est seulement le second, le 1er étant Josef (on peut présumer que le musicien préféra conserver le second par piété filiale) .

(9) Le berceau de la famille Bruckner se trouve à Oed, marché rural important situé à quelque 50 kilomètres de Linz, sur la route de Vienne. À quelque distance de cette bourgade, près du hameau nommé Pyrha, existe encore une grande ferme implantée à 200 mètres d'un pont. L'arrière-grand-père d'Anton, propriétaire de cette ferme dite « Pruckenhof », portait lui-même le nom de « Pruckner ». Ses ancêtres ont été recensés jusqu'au XIVe siècle (voir August Göllerich, volume IV/4) .

...

Sur cet esprit simple et confiant, 5 années de pensionnat vont imprimer leur marque indélébile. Si elles forgent la droiture de l'âme, si elle lui permettent de devenir à l'orgue le virtuose que l'on sait (11) , en revanche elles ne lui apportent guère d'ouverture littéraire, philosophique, encore moins scientifique ou politique, et préparent bien mal le jeune homme à se défendre contre les pièges de la vie urbaine et mondaine quand il s'y trouvera confronté. Dans son outrance, l'apostrophe attribuée à Johannes Brahms : « Bruckner, ce pauvre fou que les soutanes de Saint-Florian ont sur la conscience ! » , recouvre une part de réalité dans la mesure où on ne l'applique qu'à la 1re moitié de la production brucknérienne, et où elle stigmatise, non pas tant celui qui eut à la subir, que le principe même de l'éducation qu'il reçut. Car Bruckner représente, en dernière analyse, l'exemple le plus typique d'inhibition caractérielle à laquelle puisse aboutir l'enseignement clérical (surtout celui de l'époque !) lorsqu'il est imposé à une nature toute prête à accepter le Dogme sans protestation aucune, et à se soumettre à toutes les règles de vie qui en résultent. La remise en question ne devait intervenir que beaucoup plus tard, quand il aurait quitté le service direct de l'Église ; et se traduire, non sur le plan des convictions profondes (12) ni sur celui du comportement privé (car il ne s'écartera jamais des commandements chrétiens) , mais uniquement dans le domaine de la création artistique, la musique agissant alors comme l'agent libérateur, le seul auquel il allait pouvoir faire appel.

Un autre trait non négligeable de son caractère, son goût pour l'indépendance, dont nous avons déjà relevé une manifestation tardive et qu'il hérita tout naturellement de ses parents instituteurs, aurait pu contrebalancer utilement, chez le jeune Bruckner, le conformisme religieux ; il ne réussit qu'à lui épargner la soutane ! Lorsqu'à 15 ans, il dut choisir entre le séminaire et la Präparandie de Linz (cours complémentaire) ...

(10) Né en 1814, cousin germain d'Anton par son père ; il se suicida en 1850. Un de ses oncles était déjà un organiste très connu.

(11) Son Maître, titulaire de l'orgue, fut Anton Kattinger. Il eut en outre pour professeur de violon Franz Gruber, élève de Schuppanzigh (l'ami de Beethoven) , et pour professeur de théorie Michaël Bogner - qu'il ne tarda pas à dépasser !

(12) Sa transcription du « pari de Pascal » mérite d'être rapportée (elle se situe dans les années 1880) . À un ami incroyant qui s'étonnait qu'il ajoutât foi à l'immortalité de l'âme, Bruckner répondit :

« Je vous comprends, mais voyez-vous : si la chose est vraie, c'est tant mieux pour moi ; si ce n'est pas vrai, de prier, ça peut pas me faire de mal ! »

Ce quasi-dévoût aima et souffrit plus peut-être qu'aucun autre des grands artistes, et notamment des musiciens Romantiques dont il est devenu un lieu commun d'étaler complaisamment les aventures. Constamment déçu dans son désir de fonder un foyer, il le fut tout autant dans sa légitime ambition de voir ses mérites de compositeur reconnus par ses contemporains. La lutte dans laquelle il se trouva engagé, bien malgré lui, entre les admirateurs de Richard Wagner et ceux de Johannes Brahms a été assez souvent rapportée pour que nous n'y revenions pas : non seulement elle lui a coûté la sécurité matérielle et la possibilité (qu'il ne connut que dans les 5 dernières années de sa vie) de se consacrer entièrement à la composition ; mais elle est responsable de l'erreur fondamentale, encore trop souvent commise aujourd'hui, qui tend à lui appliquer l'étiquette de « Symphoniste wagnérien » . Les propres élèves de Bruckner, par les arrangements qu'ils firent de ses œuvres, ont une lourde part de responsabilité dans cette malheureuse bévue qui a oblitéré, pendant 3 quarts de siècle, la véritable personnalité du grand musicien et sa puissante originalité (15) .

(15) Il n'est guère possible de dégager dès cette introduction la mesure exacte des affinités entre Wagner et Bruckner. On les rencontrera à maintes reprises : notamment dans l'étude générale de l'œuvre symphonique ; et dans la discussion des Symphonies les plus « wagnériennes » (3e et 7e) . En outre, Hans-Hubert Schönzeler donne son point de vue dans son bel essai.

C'est donc dans un double isolement, affectif et social, que se déroulèrent sa vie et sa carrière de créateur : isolement que ne parvinrent que bien imparfaitement à combler quelques amis dévoués tels que Monseigneur Franz-Josef Rüdiger ; le préfet mélomane Moritz von Mayfeld (16) et son épouse Betty (17) ; les chefs d'orchestre Johann Herbeck (18) ou Hermann Levi (19) ; ses élèves préférés : August Göllerich Junior, son futur biographe (20) , Franz et Josef Schalk (21) , Friedrich Eckstein ; son futur exécuteur testamentaire Rudolf Weinwurm (22) ; Hugo Wolf enfin qui, presque seul contre la critique viennoise déchaînée, défendit courageusement celui qu'il considérait comme son Maître bien qu'il n'ait jamais suivi son enseignement. N'omettons pas non plus les rares présences féminines qui l'accompagnèrent : celles de sa sœur Anna, qu'il perdit en 1870, puis de sa servante Kathi Kachelmayer (23) . Mais, dans sa profession, rien ne pouvait empêcher la pusillanimité, et bientôt la ...

(16) 1817-1904.

(17) 1831-1903.

(13) 1831-1377.

(19) 1839-1900.

(20) 1859-1923. Il débuta comme secrétaire de Franz Liszt. puis consacra le reste de ses jours à sa monumentale biographie de Bruckner.

(21) Josef, 1857-1911 ; Franz, 1863-1931, devint un chef d'orchestre de très grand renom, co-directeur de l'Opéra de Vienne avec Richard Strauß.

(22) 1835-1911, originaire de Linz ; il dirigea à Vienne le « Männergesangverein » .

(23) Née le 19 février 1846 et morte le 23 mars 1911 à l'asile de Steinhof, près de Vienne. Elle était la femme d'un ouvrier. Bruckner l'engagea peu après la mort de sa sœur.

...

La 3e Messe (en fa) reçut, en 1872, l'un des rares accueils unanimement favorables de la presse viennoise. Bruckner put se croire adopté par la ville de François-Joseph, ayant été nommé, en mai 1868, professeur d'harmonie, de contrepoint et d'orgue au Conservatoire, et, quelques mois plus tard, organiste suppléant à la Chapelle de la Cour - charges où il succédait à son Maître Simon Sechter.

Son installation définitive dans la capitale marqua le tournant décisif de sa carrière. Mais il est frappant de constater qu'alors même qu'elle lui apportait d'éclatants succès, récompense d'un quart de siècle de soins presque exclusifs, Bruckner abandonna pour de nombreuses années la musique d'église pour s'exprimer désormais dans la forme symphonique où son 1er contact avec le public (du fait des audaces d'écriture de la Symphonie n° 1) avait été plutôt décevant. Il fallait donc au musicien un certain courage et toute la confiance qu'il possédait en son propre talent pour persévérer dans cette direction où il ne devait, jusqu'au triomphe de la 7e Symphonie à Leipzig (en décembre 1884) , rencontrer qu'hostilité et sarcasmes. Mais il avait enfin trouvé le cadre idéal de sa pensée, et nous mesurons aujourd'hui quelle eût été notre perte s'il s'était laissé détourner, comme le fera Hugo Wolf après l'échec de son poème symphonique « Penthésilée » , de la voie qui lui était tracée par l'Histoire. Car, si riche que soit son œuvre d'église, la gloire de Bruckner repose essentiellement, pour la postérité, sur ses 9 (et même, comme chacun sait, 11) Symphonies, dont le caractère distinctif le plus souvent souligné (trop souvent, à notre avis) est d'exprimer par le moyen de l'orchestre seul une donnée qui jusqu'alors n'avait été traduite que dans les services divins.

En ce sens, peut-être, Bruckner est un mystique, mais si son génie est d'essence contemplative, cette contemplation s'adresse autant à la Nature qu'à Dieu, et ce sont aussi bien les cimes glaciaires des Alpes que les trompettes du Jugement dernier qui surgissent à chaque pas dans l'éclatante majesté de son discours orchestral !

**Les musiciens de l'avenir : Bruckner et Wagner**

Il reste à envisager la part d'exemple dont Bruckner est redevable à des musiciens plus proches de lui, et surtout à

ses 3 principaux prédécesseurs immédiats, Berlioz, Liszt et Wagner, ceux qui s'intitulèrent eux-mêmes « Musiciens de l'Avenir » : titre auquel, de peu leur cadet, le Symphoniste peut tout aussi légitimement prétendre. Parmi ces 3 grands noms, c'est bien sûr du dernier que le sien a été le plus souvent rapproché, au point que dans l'esprit de générations de mélomanes, la 1<sup>re</sup> image de Bruckner est celle d'un « Wagner de la Symphonie » comme Hugo Wolf serait le « Wagner du Lied ». Du second cliché, nous avons tenté voici peu de faire justice ; il reste à démystifier le 1<sup>er</sup> : et, ici, la tâche s'avère plus difficile. Car cette image est bien le type même du raccourci à double tranchant, qui peut comporter autant d'erreur que de bien-fondé suivant l'intention avec laquelle on le prononce.

Si l'on entend par là que l'apport de Bruckner est au regard de la Symphonie de même valeur et de même nouveauté que celui de Wagner au drame lyrique (en d'autres termes, que Bruckner a fait accomplir à la forme symphonique un bond en avant équivalent à celui que Wagner a fait accomplir à l'Opéra allemand), alors, et alors seulement, cette formule à l'emporte-pièce prend sa véritable signification. Dans tout autre sens, elle est fallacieuse, et, en particulier, dans celui qui ferait de Bruckner le simple transposeur de sonorités wagnériennes dans le domaine de la musique de concert. Or c'est ce 2<sup>e</sup> sens, restrictif voire péjoratif, qui prévaut le plus souvent. Il est établi désormais que la source de ce malentendu remonte à l'époque même de Bruckner, où, aveuglés par le culte ostensible que vouait le Symphoniste à celui qu'il appelait le « Maître de tous les maîtres », ses propres élèves s'évertuèrent à faire « coller » sa musique, dans son aspect extérieur, avec celle de Wagner par d'abusives retouches. Depuis que les éditions critiques ont révélé le visage authentique de l'œuvre brucknérienne, sa dette vis-à-vis de Richard Wagner s'est considérablement amenuisée, sans pour autant se réduire à néant. Qu'en reste-t-il au juste ?

Le lecteur nous pardonnera de répondre à cette question en débutant à rebours, c'est-à-dire en essayant d'abord d'écarter les « fausses influences ». D'affinité spirituelle profonde, il n'y en eut pour ainsi dire aucune. Selon toute vraisemblance, Bruckner ne comprit jamais l'essence du « drame total » conçu par Wagner, resta absolument étranger aux intrigues des Opéras wagnériens (II), qu'il ne chercha jamais à étudier de près, se contentant de se laisser bercer par les flots d'harmonies nouvelles et enchanteresses qui s'échappaient de la fosse d'orchestre ! Le sensualisme de Wagner autant que ses préoccupations métaphysico-sociologiques sont aussi éloignés que possible de la mentalité de Bruckner quel que soit le point de vue (rationaliste ou spiritualiste) adopté pour définir cette dernière. Et le fait n'est pas sans signification, que Bruckner ne donna jamais aucun début d'exécution aux plans d'Opéras sur lesquels il se pencha de temps à autre, et encore dans les toutes dernières années de sa vie, alors qu'il s'évertuait à terminer sa 9<sup>e</sup> Symphonie. De ces livrets, on connaît la tendance mystique, les données de caractère chevaleresque, qui en font des « ersatz » de « Parsifal », toutes « filles-fleurs » exclues : les exigences du musicien (elles sont bien connues) auraient abouti à une complète absence à la fois de ressort dramatique et d'engagement vis-à-vis des grandes interrogations de son époque. (À l'inverse, on sait le peu de réussite de Wagner dans la musique pure.)

(II) On peut admettre que les drames wagnériens d'inspiration chrétienne (« Tannhäuser », « Lohengrin » et surtout « Parsifal ») ont pu, davantage que les autres, impressionner Bruckner, sans pour autant infléchir notablement son tempérament propre.

Chacun devait donc rester sur son terrain propre, et le savait. Bruckner était-il pour autant moins « engagé » que Wagner ? Certainement pas, car, dans toute son œuvre de maturité, il prit avec le matériau sonore des risques parfois

bien plus grands que ne le comportait l'exemple de son aîné. Ce n'est pas dans « Tannhäuser », seule œuvre de ce dernier qu'il connût alors, qu'il aurait pu trouver quoi que ce soit d'équivalent à la séquence quasi atonale par laquelle il débute, en 1865, l'Adagio de sa Ire Symphonie. Mais, 20 ans plus tard, tout en couronnant son œuvre (et le siècle) par la 8e, et en apportant ainsi à la structure symphonique les solutions les plus révolutionnaires qu'elle ait jamais reçues, il n'hésite pas à faire entendre un écho non déguisé de la marche funèbre du « Crépuscule des Dieux ». Toute l'influence de Wagner sur Bruckner tient dans ce raccourci. Wagner a révélé Bruckner à lui-même, lui a permis de prendre conscience de sa propre destinée, de sa propre personnalité de créateur.

En effet, on imagine aisément (et notre intention n'est nullement de le sous-estimer) ce qu'a pu représenter, en 1863, la découverte de « Tannhäuser » pour un Bruckner frais émoulu des mains du plus savant mais rigoureux contrapuntiste de son temps, et noyé à longueur d'année dans son pédalier d'orgue et dans les encens des services sacrés. Il comprend tout à coup que la musique peut aussi s'ouvrir à toutes les passions, à toutes les démesures, qu'elle peut aussi être l'écho de la vie, de la Nature, de l'Homme lui-même. L'organiste de Linz possédait déjà le métier du compositeur, comme nul peut-être, et Wagner, en particulier, ne l'avait possédé avant lui. Wagner lui enseigne à chercher au fond de soi la matière, le contenu sensible qu'il va désormais s'évertuer à communiquer à ses contemporains puis à la postérité. À cette révélation, Bruckner répond d'abord par quelques hommages plutôt naïfs, comme les citations wagnériennes de la 3e Symphonie ; puis, en possession d'une Maîtrise, de jour en jour plus affirmée, élimine de son langage tout emprunt formel pour ne conserver de l'idiome wagnérien, selon le mot de Hans Hubert Schönzeler, qu'un « apprêt », un « piment » ; dû surtout aux choix instrumentaux, à un certain dosage des « couleurs » sonores. Mais cette « couleur » (les fameux « Wagner-Tuben » de la 7e !) étant le 1er caractère qu'appréhende l'auditeur, on comprend sans peine le succès de la légende du « Symphoniste wagnérien ».

Cela, nul mieux que Bruckner n'allait le ressentir : l'influence qui en résulte, pour être plus difficile à cerner que celles de Bach, Beethoven, Schubert ou Wagner, n'est pas moins réelle sur le plan de l'orchestration et des formes. Elle remonte aux années linzaises, où, grâce à Otto Kitzler et à l'un de ses successeurs, Ignaz Dorn (qui devait devenir son ami intime), Bruckner se familiarisa avec le répertoire contemporain : Liszt, comme Berlioz d'ailleurs, se trouvaient fréquemment programmés aux concerts du Théâtre, et ce contact avec les musiciens les plus avancés de son temps est sans nul doute responsable de l'évolution très rapide par laquelle l'organiste de Saint-Florian se mua, en quelques années, en un novateur hardi capable de concevoir puis de mener à bien les monumentales architectures sonores que nous connaissons aujourd'hui. Des précédents comme la « Symphonie fantastique » (12), ou la « Faust-Symphonie » de Liszt, furent sans nul doute pour lui d'une inestimable valeur, notamment par le fait qu'ils constituent de remarquables prototypes de structure cyclique appliquée à la grande forme symphonique. Et plusieurs poèmes symphoniques lisztien présentent une coupe trithématique, même s'ils n'épousent pas strictement la forme-sonate. Le tout premier, « Ce qu'on entend sur la montagne », comporte même 4 thèmes principaux, dont un thème-choral ; le second, « Tasso », offre l'alternance typique, où 2 idées vigoureuses encadrent un long épisode lyrique ... rappelons l'étonnante prémonition brucknérienne que l'on entend à la fin du 1er mouvement de la « Dante-Symphonie », où l'harmonie en quintes à vide, l'instrumentation cuivrée et l'implacable Crescendo créent un climat de Néant et une angoisse métaphysique qui tendent directement la main à l'épisode semblable de la 9e Symphonie de Bruckner ! ... Naturellement, l'affinité entre Liszt et Bruckner se poursuit dans le domaine de la musique sacrée.

(12) Parmi les autres œuvres de Berlioz connues et aimées de Bruckner, figure surtout la « Damnation de Faust », qu'il vit diriger par son auteur à Vienne, en 1866.

Que conclure de ces quelques pages ? Que les relations entre la musique de Bruckner et celle de ses devanciers sont nombreuses et multi-formes. Certes. Mais, une fois ceci constaté, n'importe-t-il pas de l'oublier, et d'aimer le compositeur pour lui-même, pour sa riche individualité ? Comme le constatait avant-guerre notre devancier Frédéric Gœtz, le mélomane français aime généralement Mozart. Mais lorsqu'il passe à Beethoven, ou (ajouterons-nous) à Schubert, il ne les estime pas uniquement pour ce qu'ils lui rappellent Mozart, mais bien parce qu'ils sont Beethoven et Schubert. De même, en passant à Bruckner, doit-il considérer essentiellement ce que celui-ci apporte de neuf, et non point ce par quoi il se rattache à Beethoven ou à Schubert. Et il pourra se rendre compte alors que, par rapport à ces 2 Maîtres, Anton Bruckner a su élargir l'horizon musical de la même manière que ceux-ci l'avaient fait par rapport à Mozart !

Retour sur le caractère de Bruckner

Grandeur et innocence

Dernière répétition de la 4e Symphonie dite « Romantique » : Bruckner, rayonnant de joie, se jette dans les bras du chef d'orchestre, Hans Richter, et lui glisse dans la main un modeste « thaler » :

« Tenez, prenez ça et allez boire un pot à ma santé. » Richter en fut si ému qu'il le fit sertir et le porta en breloque.

Une autre fois encore, l'une des heures les plus glorieuses de l'histoire musicale se termina par une anecdote d'une naïveté désarmante ; c'est au même Hans Richter qu'il fut donné de la vivre. Il dirige, en décembre 1892, la création triomphale de la 8e Symphonie. Bruckner attend le chef d'orchestre en coulisses, les bras chargés d'un énorme plateau de « krapfen » (« kraffen ») tout croustillants \* (terme originaire du sud du Tyrol du Triveneto en Italie) , qu'il lui offre en récompense !

\* Une « boule de Berlin » (« Berliner Pfannkuchen ») est un beignet d'origine austro-allemande fait à partir de pâte levée frite dans de la graisse ou de l'huile, fourrée à la marmelade, à la confiture, au custard ou à la crème pâtissière, et recouverte de sucre, généralement glacé ou impalpable. Plus rares sont les « boules de Berlin » fourrées au chocolat, au champagne, au moka ou à l'avocat, voire sans accompagnements. Ceux-ci sont injectés à la seringue après cuisson. On consomme traditionnellement les « Berliner » à l'occasion du réveillon de la Saint-Sylvestre et du carnaval.

...

A « Berliner Pfannkuchen » (shortly called, « Berliner ») is a traditional North German pastry similar to a doughnut with no central hole made from sweet yeast dough fried in fat or oil, with a marmalade or jam filling and usually

icing, powdered sugar or conventional sugar on top. They are sometimes made with chocolate, champagne, custard, mocha, or « advocaat » filling, or with no filling at all.

The terminology used to refer to this delicacy differs in various areas of Germany. While called « Berliner » (« Ballen ») in Northern and Western Germany as well as in Switzerland, the Berliners themselves and residents of Brandenburg, Western Pomerania, Saxony-Anhalt and Saxony know them as « Pfannkuchen », which in the rest of Germany generally means pancakes ; pancakes are known there as « Eierkuchen » (egg cakes) .

All of these are essentially identical preparations :

In parts of southern and central Germany (Bavaria) , as well as in much of Austria, they are a variety of « Krapfen » (derived from Old High German « kraffo » and, furthermore, related to Gothic language « krappa ») , sometimes called « Fastnachtskrapfen » to distinguish them from « Bauernkrapfen » .

In Hesse, they are referred to as « Kräppel » or « Kreppel » .

Residents of the Palatinate call them also « Kreppel » or « Fastnachtsküchelchen » (little carnival cakes) , hence, the English term for a pastry called « Fasnacht » .

Further south, the Swabians use the equivalent term in their distinctive dialect : « Fasnetskiachla » .

In the Netherlands, it is called « Berlinerbol » .

In Belgium, it is called « boule de Berlin » .

In Slovakia, it is called « šiška » .

In Slovenia, it is « Trojanski krof » .

In the Czech Republic, as « kobliha » .

In Croatia, « krafni » .

In Bosnia and Serbia, « krofne » .

In Hungary, it is called « bécsi fánk » .

In Poland, they are known as « pączki » .

In the southern parts of Italy, it can be referred as « bomba » or « bombolone » .

In Finland, it is called « hillomunkki » or (glazed) « berlinimunkki » .

In Norway, it is called « berlinerbolle« » .

...

Bruckner, qui vient d'être décoré de l'Ordre de François-Joseph, est reçu par l'Empereur. Celui-ci, avec un sourire engageant, lui demande en quoi il pourrait lui être utile :

« Votre Majesté ne pourrait-elle interdire à Hanslick de me démolir si méchamment ? »

L'antagonisme irréductible qui opposait l'humble compositeur au tout-puissant critique avait pour origine apparente la rivalité entre les partisans de Wagner et ceux de Brahms. Les causes réelles : outre qu'il marcha sur ses brisées en sollicitant une charge de cours à l'Université, Bruckner avait refusé d'épouser la nièce de Hanslick :

« On ne m'imposera pas une fiancée ! » , avait-il conclu péremptoirement.

Il devait mourir sans avoir rencontré l'épouse idéale qu'il attendit en vain. En 1891, quand l'Université le nomma docteur honoris causa, il fit exécuter, en remerciement, une version nouvellement révisée de sa Ire Symphonie. Au premier coup d'œil sur la partition, Richter s'écria :

« Professeur, vous deviez être éperdument amoureux quand vous avez écrit cette œuvre ! »

### Le 6e commandement

Éperdument amoureux, Bruckner le fut toute sa vie. Une de ses anciennes élèves de Linz, Emma Krenn (née Thaner) , rapporte que Bruckner prenait inmanquablement feu et flamme pour toute jeune personne bien tournée, « pour peu qu'elle eût 16 ans révolus » ! Mais ses manières frustes (ou trop sincères) mettaient en fuite ses jeunes conquêtes, vis-à-vis desquelles il ne sut jamais trouver une attitude appropriée. Tandis que, dans sa jeunesse, il usait d'in vraisemblables détours pour se déclarer, disant par exemple à une jeune fille :

« Si vous aviez un jour l'idée de m'épouser, je vous ferais enfermer ! »

Il versa ensuite dans l'autre extrême, et se mit à parler mariage dès la Ire rencontre : ce qui réussit d'autant moins que l'âge de celles à qui il s'adressait ne varia pour ainsi dire jamais.

En vérité, si Bruckner ne sut jamais mener à bien aucune idylle, c'est qu'au fond il ne le voulait pas vraiment, et craignait (rejoignant en cela Beethoven et Brahms) qu'une femme réclamât une trop grande part du temps et des soins qu'il tenait à consacrer exclusivement à son œuvre créatrice. La rupture de ses fiançailles avec la Berlinoise Ida



Buhz est à cet égard significative : en effet, n'aurait-il pu, sans se faire grande violence et sans que cela engageât ses propres convictions, permettre à la jeune femme de conserver sa religion (protestante) comme elle le désirait ? Il est clair qu'en pareil cas l'intransigeance religieuse ne fut que le prétexte avoué, non le motif profond (1) .

(1) Très révélatrice est aussi la réponse que Bruckner avait faite, bien des années auparavant, à son ancien professeur Otto Kitzler, venu lui rendre visite à Vienne, en 1874, et qui, constatant le désordre de son appartement, lui avait demandé pourquoi il ne se mariait pas :

« Mais je n'ai pas le temps. Je dois d'abord terminer ma 4e ! »

Peut-on même assurer que cette intransigeance ait été la véritable raison de la rigoureuse abstinence que Bruckner observa toute sa vie ? Celle-ci, en tout cas, était devenue un objet de dérision de la part de l'entourage viennois du compositeur. On rapporte que parfois ses amis lui envoyaient à domicile quelque créature légère, et s'ébadaissaient fort d'apprendre qu'il se mettait en prières dès qu'il se rendait compte où l'on voulait en venir ! ... Ce fait qui prête à sourire prend une tout autre dimension quand on sait que l'image devant laquelle le musicien se prosternait pour l'implorer de lui épargner la tentation n'était autre que le portrait de sa mère !

### Du macabre au pittoresque

On pourrait multiplier les anecdotes de cette nature, et rapporter bien des mésaventures tragi-comiques qui advinrent au musicien par distraction ou par simple naïveté : conter, par exemple, comment il donna dans un bourbier, à Bayreuth, en visitant le chantier du « Festspielhaus », ou comment il s'attira une plainte pour outrage aux bonnes mœurs pour avoir, dans une institution privée, interpellé trop familièrement une de ses élèves (l'expression « Lieber Schatz » qu'on lui reprocha, n'impliquait cependant, pour le campagnard qu'il restait, aucune relation particulière) .

Un trait des plus révélateurs est chez Bruckner son goût du macabre.

Déjà, à l'âge de 12 ans, il lâcha dans le cimetière d'Ansfelden des tortues sur le dos desquelles il avait collé des cierges enflammés : en sorte que tout le village crut aux feux follets ; on peut voir dans le Scherzo de la 6e Symphonie un souvenir de cette lointaine plaisanterie.

Des actes de ce genre se renouvelèrent tout au cours de la vie du musicien.

Ainsi, lors du transfert des restes de Beethoven et de Schubert du cimetière de Währing au cimetière central de Vienne, en 1888, il s'approcha de leurs cercueils et voulut toucher leurs fronts (ici le goût du macabre s'associe à la piété filiale) .

Visitant un château bavarois, il obligea le gardien à l'enfermer 1 heure dans une cellule de prisonnier.

Lors de l'incendie du Théâtre du « Ring », à Vienne (auquel il n'échappa d'ailleurs que par un hasard providentiel,

ayant renoncé à se rendre à la représentation, ce soir-là) , il assista longuement aux opérations de secours et au dégagement des corps des victimes.

Dans le Finale de la 3e Symphonie, il transcrivit l'impression d'une veillée funèbre associée à un bal.

Il existe d'autres relations étonnantes sur l'origine de certaines de ses idées musicales. Lui-même attribua l'inspiration du thème du Finale de la 4e Symphonie, celui aussi du début de la 7e, à l'intervention de son défunt ami Ignaz Dorn, qui les lui aurait dictés en songe. Pour le début de la 4e Symphonie, il imagina a posteriori un programme où une cavalcade de chasseurs voisine avec l'éveil de la forêt ; et le Scherzo de la même œuvre accentue encore cet aspect pittoresque où visiblement Bruckner ne se sentait pas à l'aise, à telle enseigne qu'on lui dénia (un peu hâtivement) toute appartenance au Romantisme. On a vu qu'il récidiva dans le Scherzo de la 8e Symphonie, où il peint le paysan têtard de Haute-Autriche, le baptisant « Der deutsche Micherl » . Un jour qu'il devait sortir par mauvais temps, il prit soin de mettre une housse sur le précieux manuscrit demeuré sur son piano :

« ... de peur qu'il ne s'enrhume en mon absence. »

### Un éternel enfant ?

Tous ces faits, et bien d'autres qui ne peuvent trouver place ici, révèlent une âme dont presque toutes les réactions ressortissent au comportement de l'enfant, et nous touchent par leur candeur. On a trop souvent taxé cette candeur de puérilité, en appliquant ce dernier qualificatif, pris en mauvaise part, à certains procédés de développement employés par Bruckner dans ses Symphonies. Pourtant, ne trouve-t-on pas légitime, pour un artiste, le fait de conserver toute sa vie une certaine innocence qui, si elle le rend plus vulnérable devant la vie sociale, lui permet d'éprouver à un plus haut degré que le commun des mortels des sentiments extrêmes : amour, souffrance, enthousiasme ... , et de les transcrire dans son œuvre créatrice (2) ?

(2) Gustave Kars souligne que « les compatriotes du douanier Rousseau sont particulièrement bien placés pour admettre que l'inadaptation sociale et l'absence de culture littéraire peuvent bien aller de pair avec une inspiration artistique géniale » ; et il rejoint notre thèse en concluant :

« Il est inimaginable qu'une œuvre d'une telle portée et d'une telle complexité ait été le fruit d'une vie béate, d'où la lutte et le doute auraient été absents. » (« Le Siècle de Bruckner » , page 18) .

Pour des motifs que nous ne tenterons pas d'élucider ici, mais que la psychanalyse moderne découvrirait sans doute, Anton Bruckner poussa à un degré extrême cette fixation sur l'enfance, qui reste un des traits essentiels de sa personnalité - et dont son « catholicisme exalté » (le mot est de Claude Rostand) n'est en vérité que l'une des manifestations. Il n'est pas interdit, et ce sera notre conclusion, de voir dans cette apparente faiblesse, dans cette vulnérabilité de son être profond, le secret de l'extraordinaire puissance incantatoire de sa musique, de la force avec laquelle les émotions qu'il traduit s'imposent à l'auditoire, assurant ainsi à son œuvre la pérennité.

## Bruckner et l'Université

Il est un domaine révélateur que nous devons évoquer au moins brièvement, même s'il n'a qu'un rapport indirect avec son œuvre créatrice. Il s'agit de ses relations avec l'Université de Vienne, où se déroulèrent les plus riches heures de sa vie professionnelle, et où il noua les liens humains les plus précieux. Comment ce fils d'instituteur, auquel on allait jusqu'à dénier toute capacité intellectuelle, est-il parvenu, d'abord à obtenir le poste où il devait s'illustrer, ensuite à s'attacher à ce point ceux qui l'écoutèrent, c'est là un constant sujet d'étonnement pour ses exégètes, et aussi l'une des plus claires illustrations de son génie. L'un des traits typiques de l'humilité de Bruckner consiste en son immense respect pour toutes les formes de la connaissance humaine, et notamment pour les sciences. À cet égard, sa formation laissait certes à désirer, encore que son passage à la « Präparandie » (École normale) de Linz lui ait permis d'avoir accès à des rudiments de mathématiques et de physique, pour lesquelles il manifesta le goût le plus vif et où il obtint les meilleures notes (3). Le droit l'attira aussi, et, vers la trentaine, tandis que sa carrière musicale lui paraissait encore très incertaine, il songea un instant à passer une licence et à s'établir comme homme de loi. Enfin, on vient de voir combien son œuvre de créateur met en relief ses capacités de raisonnement logique, sans lesquelles il n'aurait pu bâtir les vastes édifices que nous étudions ici.

(3) Leopold Nowak a publié dans sa biographie par l'image : « Anton Bruckner, Musik und Leben », Rudolf Trauner Verlag, Linz (1973) (1988) (1995), 2 pages des cours de physique en usage à l'époque, où les lois de la chaleur et celles de l'optique géométrique sont soigneusement annotées par le jeune Maître d'école.

Cet esprit soi-disant fruste était donc, à la fois par atavisme familial et par les longues études qu'il s'imposa, mieux préparé que bien d'autres à la charge qui l'attendait. Et comme il eut toujours une très lucide conscience de sa propre valeur, rien ne pouvait le détourner d'aboutir au résultat qu'il s'était fixé. Dernier élément qui le poussa dans cette voie, sa prédilection pour la compagnie des jeunes, qui alla s'accroissant au fur et à mesure qu'il avançait en âge, et dont le refoulement de sa libido n'était pas la seule cause - mais qui jamais n'outrepassa les bornes de la plus stricte décence. La pédagogie lui offrait le terrain idéal où pouvait se nouer ce contact de l'esprit qui lui était si nécessaire ; et c'est pourquoi il s'y consacra avec tant de passion.

Tandis que jusqu'à son départ de Linz, le seul enseignement qu'il put donner se borna à quelques leçons de piano aux jeunes filles de la bonne société, l'accès à la succession de Simon Sechter au Conservatoire de Vienne décida de son installation dans la capitale, et représenta sa Ire tâche pédagogique significative, bien qu'au début elle se déroulât dans des conditions qui ne le satisfaisaient nullement. Au point qu'après son séjour à Londres, en 1871, et les immenses succès remportés par ses concerts (succès dont il conserva, sa vie durant, la nostalgie), il fit plusieurs démarches en vue de s'établir en Angleterre ; il en fit encore d'autres en direction de la Suisse et même des États-Unis. Le côté matériel n'est certes pas à négliger : pour améliorer son ordinaire, il dut enseigner aussi le piano aux jeunes élèves institutrices de l'école Sainte-Anne (où se situe la tribulation de l'expression « Lieber Schatz » qu'on lui reprocha). Cette matière ...

...

Le 19 avril 1874, Bruckner introduit auprès du ministère de l'Éducation et des Arts une demande circonstanciée en vue de créer à l'Université un « cours de théorie de la musique, à savoir enseignement harmonique, etc. , et ce pour l'ensemble des étudiants des écoles supérieures Impériale et Royale (6) , des lycées, etc. » Ce n'était pas sa 1<sup>re</sup> tentative. De Linz, déjà, il avait adressé des rapports en ce sens, ayant observé que dans bien des Facultés des Lettres étrangères (allemandes, françaises, russes ...) ces matières étaient enseignées dans le cadre du doctorat littéraire et philosophique, afin que des étudiants qui ne pouvaient suivre les cours d'un Conservatoire acquièrent une connaissance au moins sommaire des principes sur lesquels l'art musical est édifié. Et, pensait-il :

« Beethoven importe autant à l'humanité que Goethe ou Shakespeare. »

(6) Impériales et royales : traduction du fameux « K. u. K. » austro-hongois (Kaiserlich und Königlich) .

Le 31 octobre 1874, Eduard Hanslick, présent au Conseil de l'Université, fait échouer ce projet en présentant une motion contraire qui recueille 21 voix contre 13.

Bruckner, qui se voit au même moment congédié de l'École Sainte-Anne, traverse une période de découragement profond, et s'en ouvre à ses amis de Linz, notamment à Moritz von Mayfeld dans une lettre pathétique, du 12 janvier 1875, partiellement traduite par Jean Gallois (7) .

(7) Jean Gallois, « Bruckner » , collection « Solfèges » , Édition du Seuil, Paris, (1971) , page 11.

Il reprend pourtant courage et, en juillet 1875, réitère encore sa demande (à chacune, il joint des manuscrits récents) . Examinée par le Ministère dès la rentrée suivante, celle-ci est renvoyée devant le Conseil avec, cette fois, un avis favorable, auquel n'était pas étrangère à l'intervention d'un ami dévoué du compositeur, son compatriote August Göllerich, Sénior (8) , père de son futur biographe. Hanslick doit s'incliner, mais, rencontrant Bruckner dans la rue, l'avertit :

« Si vous faites cela, c'en est fini de notre amitié ! »

(8) 1819-1883, conseiller d'État, originaire de Wels (à 30 kilomètres au sud-ouest de Linz) .

Le décret portant création de la charge de cours et nomination de Bruckner (9) n'est pas moins signé le 8 novembre 1875 par le ministre Karl von Stremayr, et aussitôt communiqué à l'intéressé. Celui-ci se met en devoir de préparer sa leçon inaugurale, qui ne sera prononcée que le 24 avril 1876, mais dont la rédaction était achevée dès le 25 novembre précédent. En voici, traduits pour la 1<sup>re</sup> fois en français, plusieurs passages significatifs (10) :

« Messieurs,

Comme vous l'aurez sans doute déjà appris à différentes sources, la musique a accompli, au cours des 2 derniers siècles, des progrès considérables, elle a élargi et perfectionné ses structures internes à un point tel, qu'en jetant un

regard sur ce matériel abondant, nous nous trouvons devant un édifice achevé, qui accuse une remarquable régularité aussi bien dans ses diverses composantes que dans les proportions de ces éléments par rapport à l'ensemble. Nous constatons que chaque composante ... »

(9) Sans émoluments dans les Iers temps. À partir de 1880 seulement, Bruckner reçut un traitement annuel de 800 florins (« Gulden ») .

(10) Ce texte, dont le manuscrit original fut retrouvé dans les papiers de Bruckner à sa mort, est reproduit « in extenso » dans : August Göllerich et Max Auer, volume IV/1, pages 369 et suivantes ; et dans Max Auer, pages 281 et suivantes. Nous remercions notre ami Gustave Kars pour sa contribution à la traduction de ces paragraphes.

...

Le cours de Bruckner s'ouvrit donc devant une salle comble ... qui ne devait jamais désemplir. Un auditoire dépassa souvent 100 personnes dans un local insuffisant (11) ; il descendit rarement au-dessous de 30. 2 décennies durant, toute l'élite intellectuelle de la capitale vint recevoir la parole précieuse de ce gros homme à l'apparence rustaude et au comportement souvent déconcertant. Émaillée de dialecte haut-autrichien, cette parole captiva suffisamment ses auditeurs pour que nombre d'entre eux éprouvent la nécessité de consigner leurs impressions en de multiples articles ou brochures. Le Cours lui-même fut édité, beaucoup plus tard, par Emst Schwanzara (12) . À part lui, les souvenirs les plus notables sont ceux de Friedrich Eckstein, d'August Göllerich, Junior, de Karl Hrubý, de Friedrich Klose, de Karl Kobald, de Max von Oberleithner, de Wladimir von Pachmann, de Franz Schalk, de Heinrich M. Schuster, d'August Stradal (13) ... Les étudiants venaient de tous horizons et ne se destinaient pas tous à des professions musicales. À l'inverse, certains élèves du Conservatoire (dont Gustav Mahler) vinrent aussi se perfectionner au contact de ce Maître vénéré.

(11) À l'époque où Bruckner inaugura son cours, l'Université occupait encore pour quelques années l'ancien bâtiment sur « Universitätsplatz », aujourd'hui « Dr.-Ignaz-Seiperl Platz », au centre de Vienne, non loin de la cathédrale Saint-Étienne. En 1882 furent inaugurés les nouveaux locaux sur « Schottenring », où le cours se tint hebdomadairement, le lundi de 18 heures à 20 heures, à l'amphithéâtre n° 8, escalier de droite, 1er étage. Le cours de Hanslick se tint parfois dans la même salle.

(12) Anton Bruckner, « Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien, Österreichische Bundesverlag », Vienne (1950) .

(13) Cette énumération ne donne évidemment qu'un reflet assez pâle du nombre et de la qualité des auditeurs de Bruckner comme de son influence sur les générations qui l'ont suivi au double plan de la création et de la science musicologique. Mais ce serait là une vaste étude qui ne paraît pas avoir été menée à ce jour, même en allemand. Dans « Le Siècle de Bruckner », et particulièrement dans sa Ire section (« Anton Bruckner : Des sources à l'héritage ») , nous l'avons esquissée au moins pour le 1er domaine. Par ailleurs, une récente publication de l'Université de Vienne occasionnée par le Cent-cinquantième du Maître (« Bruckner-Studien », Vienne 1975) offre sous la signature de Theophil Antonicek une liste complète des élèves de Bruckner.

Il est impossible de s'étendre ici sur la matière enseignée ni sur la méthode de Bruckner : cela pourrait d'ailleurs faire l'objet d'une étude spécifique, et notamment d'une thèse. Le futur théosophe Rudolf Steiner, qui suivit quelque temps le cours, l'a bien caractérisé d'un mot :

« Ce qu'il disait en chaire n'était pas extraordinaire, mais la manière dont il le présentait était tout originale. »

L'austérité du propos était gommée, dès l'abord, par le rayonnement de la personnalité de celui qui parlait, par sa science et surtout par sa profonde et communicative sincérité. Ses boutades aussi devinrent proverbiales. À un de ses étudiants qui se prévalait d'un doctorat en philosophie pour prétendre devenir critique musical, il posa 1 ou 2 petits problèmes de modulations et, devant le piètre résultat, lui dit :

« Vous voyez, ce n'est pas si simple qu'on croit. Et qu'est-ce alors que d'écrire une Symphonie ? Si un jour, vous succédez à Hanslick, j'espère que vous serez un peu indulgent pour nous autres pauvres compositeurs. »

Il n'avait nulle rancune envers son collègue et, un jour qu'on se pressait plus encore qu'à l'habitude à son cours :

« Messieurs, dit-il, je vous en prie. Hanslick enseigne aussi dans cette maison. Allez l'écouter aussi, en sorte qu'il ne croie pas que je veux vous en empêcher. »

Loin de se borner à la porte de l'amphithéâtre, les relations entre Maître et disciples se poursuivaient dans la vie citadine ; et Bruckner entraînait toujours un groupe de jeunes avec lui au restaurant, où l'on discutait tard dans la nuit tout en faisant bonne chair et en buvant plusieurs chopines. Certains établissements s'enorgueillissent d'avoir été ainsi le théâtre de ces rencontres qui comptèrent parmi les grands moments de la vie culturelle viennoise. Parmi eux, le « Rote Igel » (Hérisson rouge) est le plus souvent cité en raison de l'événement que fut le rendez-vous organisé avec Brahms et d'où, comme on sait, ne résulta, sur le plan musical, que la constatation d'une totale incompréhension mutuelle. Un seul aspect quelque peu négatif du rôle de Bruckner à l'Université doit être relevé, encore qu'il soit bien explicable. Le musicien ne croyait pas que les femmes eussent intérêt à apprendre l'harmonie et le contrepoint ; et, bien qu'aux termes du règlement l'accès au cours leur fût ouvert, il s'arrangea pour les en évincer. C'était là de sa part une réaction de défense inévitable (n'oublions pas l'affaire du Collège de Sainte-Anne), et qui ne saurait étonner.

Très significatives sont les prédilections que Bruckner manifestait, dans son enseignement, envers ses grands devanciers et contemporains. Les exemples qu'il donnait dans ses cours confirment ce que nous en connaissons déjà. Celui qu'il plaçait au-dessus de tous était Jean-Sébastien Bach. Il le considérait comme « éternel et infini », Beethoven et Wagner venaient aussitôt après. À Schubert, qu'il appelait son « dieu-lare préféré », il vouait une tendresse très clairvoyante : il mettait en effet en relief son audace harmonique, et faisait de lui, en ce domaine, le précurseur de Wagner (aujourd'hui, nous pouvons dire qu'il était plutôt le sien propre). Quant à Mozart, il le tenait (ce qu'on méconnaissait généralement autour de lui) pour l'un des plus grands contrapuntistes. Il cita un jour un développement harmonique qui, bien qu'interdit, aboutissait à un résultat génial. Et il conclut :

« C'est comme Leporello : on le reconnaît même s'il met le manteau de Don Juan. »

Enfin, il n'hésitait pas à commenter ses propres partitions, à donner à ses auditeurs quelques savoureux éclaircissements sur telle de ses inspirations, comme à propos du Trio de la 4e Symphonie :

« Alors j'ai pensé, voilà des copains du pays ... et ils se mettent à jouer un " Ländler ". »

Mais la notion qui primait toutes les autres, et que Bruckner ne cessait de proclamer, c'était celle de la « liberté » de l'esprit créateur. Il alla un jour jusqu'à crier aux oreilles des étudiants ahurïs :

« Nous sommes libres, Messieurs, vive la liberté ! »

Même si elle n'entendait s'appliquer qu'au domaine musical (14), cette exclamation pouvait passer, en ce temps et en ces lieux, pour une véritable provocation. Pour nous, aujourd'hui, elle projette une lumière décisive sur l'art d'Anton Bruckner, qui s'affirme comme un art essentiellement progressiste, où la solidité des fondements s'allie à la liberté de l'imagination dans la plus parfaite des synthèses.

(14) Comme son Maître Simon Sechter, Bruckner avait grand soin de distinguer l'exercice d'école de la création originale. À cet égard, le cadre universitaire lui permettait une beaucoup plus grande liberté que le Conservatoire.

La récompense de son constant dévouement, la reconnaissance de son exceptionnel mérite, le vieux Maître l'obtint 3 ans seulement avant sa retraite. Le 7 novembre 1891, il fut reçu docteur en philosophie honoris causa de l'Université de Vienne (sa promotion, acquise à l'unanimité, avait été signée le 4 juillet précédent) (15). Après l'acte officiel, il se leva et prononça quelques mots, mais, trop ému, ajouta seulement :

« Je ne peux pas vous remercier comme je le voudrais. Mais s'il y avait un orgue ici, je l'aurais bientôt fait. »

(15) Le doctorat est le titre de base que tout intellectuel autrichien se doit de posséder, et qui fait pour ainsi dire partie de son état civil. Il ne nécessite qu'une dissertation relativement brève, mais que Bruckner n'eut jamais l'occasion ni la possibilité de présenter. Il ne brigue pas moins à 2 reprises (en 1882 et en 1885) un doctorat honoris causa d'universités étrangères.

2 soirées publiques suivirent. Le 11 décembre, à la « Sophiensaal », le recteur Adolf Exner prononça devant 3,000 personnes un discours qu'il conclut en ces termes :

« Là où la science doit s'arrêter, là où elle atteint son infranchissable limite, alors débute le royaume de l'art, qui peut seul exprimer ce qui n'est pas du ressort de la connaissance. Je m'incline bien bas devant l'ancien Maître d'école adjoint de Windhaag. »

Bruckner fut ensuite porté en triomphe tout autour de la salle, et, dans la voiture qui le reconduisait chez lui, éclata en sanglots en répétant :

« C'est trop, c'est trop ! »

Le surlendemain, enfin, le Philharmonique de Vienne créa la version nouvellement remaniée, et dédiée à l'Université, de la Ire Symphonie. Nul choix ne pouvait être plus symbolique : car de toutes les œuvres de Bruckner, c'est certainement celle où passe le plus vigoureux souffle de liberté, la plus neuve et la plus audacieuse eu égard à la date de sa conception. Aucune ne pouvait donc mieux illustrer son enseignement, mieux manifester à quel point cet enseignement et la pensée dont il était l'émanation étaient résolument tournés vers l'avenir !

### Le musicien d'église

Le caractère très spécifique d'Anton Bruckner et l'importance que revêtit pour lui sa formation de musicien du service divin, sans laquelle la suite de sa carrière serait inexplicable, nous conduisent tout naturellement à examiner ici, en 1er lieu, sa production chorale sacrée, pour laquelle, toutefois, nous nous en tiendrons à des commentaires succincts, sans véritable « analyse », au sens musicologique. Mais une semblable démarche, en nous permettant de « remonter aux sources », et de faire ainsi débiter notre étude aux toutes Ires manifestations créatrices de notre musicien, facilitera sans nul doute au lecteur, s'il veut bien nous suivre, l'approche des grandes partitions symphoniques.

La production de Bruckner relative à la liturgie catholique est la plus considérable en volume qui soit sortie de la plume d'un compositeur du XIXe siècle, hormis le cas d'un Donizetti et surtout celui de Liszt, sur lequel nous allons revenir. Elle l'est aussi en diversité. Elle s'adresse en effet à tous les genres, n'écartant que celui, hybride, de l'Oratorio dramatique ; à toutes les formations, du chœur réduit, a cappella, au grand orchestre symphonique avec orgue et solistes. Enfin, elle couvre toute la carrière du compositeur, ce qui permet de suivre fidèlement et, de bout en bout, l'évolution de son langage musical. Cependant, compte tenu du cadre rigoureux de ces compositions, le musicien pouvait rarement y déployer la même hardiesse que dans la Symphonie. Encore suscita-t-il, lorsqu'il aborda la grande forme concertante, des réserves du même ordre que celles auxquelles se heurta Liszt de la part des adeptes de la liturgie traditionnelle. Aux yeux des Cécilianistes, en particulier, la musique de Bruckner faisait encore preuve d'une séduction trop profane ; et ce n'est que fort avant dans le XXe siècle que ses vertus spirituelles furent pleinement reconnues. C'est ainsi que Rome attendit jusqu'en 1952 pour accueillir une de ses Messes. Aujourd'hui, compte tenu de l'évolution consécutive au Concile Vatican II, le problème se pose dans des termes opposés, et la liturgie brucknérienne risque de paraître surannée. Heureusement, le monde musical a appris à estimer le musicien pour ses vertus propres, et son œuvre (même celle d'église) a définitivement franchi les portes du concert.

Il n'est pas sans intérêt de rapprocher la production spirituelle de Bruckner de celle des rares musiciens de son siècle avec qui elle peut être mise en parallèle. Si certaines affinités de qualité (mais non de quantité) peuvent être constatées avec Verdi ou avec Dvořák, les noms qui s'imposent au 1er plan sont ici encore ceux de Schubert et de Liszt : ce dernier étant, en vérité, le seul qui soutienne réellement la comparaison.



L'affinité schubertienne est certes très étroite dans les Messes concertantes. Le nombre de ces partitions est même plus élevé chez l'enfant chéri du Romantisme viennois ; mais leur appropriation liturgique est, comme on sait, plus discutable. La lignée des grands musiciens spirituels d'Autriche n'est pas moins assurée, de génération en génération, par la succession des noms de Haydn, Mozart, Schubert et Bruckner, qui dédièrent à l'illustration du texte sacré une série d'impérissables chefs-d'œuvre. Après le compositeur du « Te Deum », cette tradition ne disparut pas comme une vue hâtive pourrait le laisser croire. Cependant, une relative éclipse précéda le renouveau liturgique du XXe siècle, déterminé par l'encyclique « Motu proprio », et représenté dans la capitale danubienne par des noms prestigieux : Vinzenz Goller (1873-1943) ; Josef Lechthaler (1891-1948) ; Ernest Tittel (1910-1969) , mais peu connus à l'étranger (non plus que ceux de leurs successeurs actuels) . Seuls Egon Wellesz (1885-1974) et, à un moindre degré, Johann Nepomuk David (né en 1895) sont parvenus à une certaine audience internationale ; leur œuvre est d'ailleurs moins exclusivement liturgique.

Le rapprochement avec Liszt repose ici sur de tout autres bases que dans le domaine orchestral ; mais il n'est pas moins étroit, même si les divergences l'emportent de loin sur les ressemblances. Chacun selon une voie qui lui est propre, Liszt et Bruckner s'affirment bien comme les 2 plus grands rénovateurs de la musique sacrée au XIXe siècle. Ils se rencontrèrent d'ailleurs très consciemment (et au sens propre) sur ce terrain, car si (comme nous le rappelions) Liszt comprit mal Bruckner comme Symphoniste, il lui manifesta en revanche la plus vive admiration comme musicien d'église, notamment pour sa Grande Messe en fa mineur. Cette prédilection est aisément compréhensible de la part de l'auteur de la « Messe de Gran » - seule grande œuvre religieuse de Liszt qui ait vu le jour avant celles de Bruckner. Cet aspect de la chronologie constitue une notable antinomie entre les 2 Maîtres considérés comme compositeurs spirituels. En effet, tandis que Bruckner s'y consacra surtout durant la Ire partie de sa carrière, la musique sacrée fut pour Liszt l'aboutissement de la sienne. Ainsi, les œuvres majeures de l'aîné succédèrent à celles du cadet, et ne purent donc l'influencer.

Cette constatation débouche, au point de vue de l'esthétique, sur une conséquence fondamentale. Elevé dans le giron de l'Église, Anton Bruckner débute comme un compositeur liturgique au plein sens du terme. Toute son œuvre précoce est destinée à une utilisation immédiate dans le cadre du culte, d'où il ne devait (comme on sait) se dégager que tardivement. Au contraire, en y trouvant, assez spectaculairement, son « second souffle », Liszt apporte certes à la musique d'église toute sa puissance novatrice ; mais (du moins au début, car à partir de « Via crucis », il en ira autrement) il ne renonce guère au style illustratif hérité des Poèmes symphoniques, et dont ses grands Oratorios marquent à bien des égards l'accomplissement.

Même si quelques pages très délimitées des grandes Messes peuvent sembler contenir des éléments d'illustration (exemple : le « Resurrexit » de la Messe en ré mineur) , cette tendance est, en règle générale, tout à fait opposée au style brucknérien, dont les sources remontent beaucoup plus haut dans le temps. On pourrait presque les faire remonter au culte des Iers chrétiens ; et elles s'étendent, à tout le moins, du chant grégorien jusqu'à la « Missa solemnis » beethovénienne, en passant par la polyphonie renaissante, et naturellement Jean-Sébastien Bach. À ce dernier, il faut aussi adjoindre son « corollaire romantique », Félix Mendelssohn, dont Bruckner entendit notamment - en 1847 à Linz, l'Oratorio « Paulus », dont il retira une forte impression. Cette préoccupation d'un retour à la tradition liturgique, même si elle ne fut pas toujours bien récompensée, fait de Bruckner un cas unique en son siècle,

et justifie la qualification d' « intemporalité » qu'on lui applique parfois, en l'étendant à son caractère d'homme, mais aussi - assez improprement à son œuvre symphonique.

**AB 13 : Anton Bruckner - « Rustic Genius » (Werner Wolff)**

1st Edition (1942) .

(Head of Music Department of Tennessee Wesleyan College)

Introduction by conductor Walter Damrosch.

NEW YORK E. P. BUTTON & CO. , INC.

Copyright, 1942.

By E. P. Button & Co. , Inc.

Printed in the U.S.A.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form " without permission " in writing from the publisher, except by a reviewer who wishes to quote brief passages in connection with a review written for inclusion in magazine or newspaper or radio broadcast.

S. A. JACOBS, THE GOLDEN EAGLE PRESS, MOUNT VERNON, N. Y.

DEDICATED TO THAT DISTINGUISHED FOUNDATION, AND GENEROUS HELPER OF THE AMERICAN PROFESSOR (FROM PHILADELPHIA, PA.) WITHOUT WHOSE ASSISTANCE THIS BOOK WOULD NOT HAVE BEEN WRITTEN.

Werner and Emmy Land Wolff played significant roles in the creation of the Chattanooga Opera and enhancing the popularity of opera in Chattanooga. Werner Wolff was born in Berlin on October 7, 1883. His father, Hermann Wolff, founded the Berlin Philharmonic, and Werner grew-up in the company of famous musicians and conductors. As a young man, Werner expressed an interest in making a career of music. His mother, Louise, however, dissuaded him from taking-up such an uncertain career and encouraged him to enter the legal profession. At the turn of the Century, he entered school at Baden and took a degree in law. His heart remained set on music, though, and he continued to compose. By the early 1910's, his talent came to the attention of several prominent Berlin musicians, whose praise ended parental opposition to Werner's musical aspirations.

In the years before World War I, he studied at the Conservatory at Leipzig. A series of positions with operas in Danzig, Düsseldorf, and Prague followed. In 1917, he became conductor of the Hamburg Opera, where he remained until 1932. During his tenure, he established himself as one of Germany's leading conductors. At Hamburg, he met and married

Emmy Land, the opera's leading soprano, known for her performances at the Vienna Volkspor, the Hamburg Opera, and the Berlin State Theater.

The couple fled Nazi-controlled Europe in 1938. They 1st settled in New York City and lived there until Tennessee Wesleyan College in Athens named Doctor Wolff head of the Music Department and hired Mrs. Land Wolff as music teacher. During their short tenure at Tennessee Wesleyan, they frequently drove to Chattanooga to participate in the city's lively community of music lovers. In 1940, the University of Chattanooga and Cadek Conservatory hired the couple to teach opera. They immediately set out to make changes in the repertoire since they assessed the Cadek's typical recital pieces as dull and out of touch.

As a remedy, the Wolffs introduced operatic performances into the recitals. After one of these wildly popular events, Chattanooga music enthusiast Stella Ball Wietzel determined that the city needed a full-time Opera company. She approached several prominent businessmen, who immediately agreed to support the project. Less than a month later, on August 24, 1943, the newly formed Chattanooga Opera Association entrusted Wolff with conductorship of the fledgling organization. The speed with which the Opera company developed amazed the Wolffs, who told the Chattanooga Times that in Europe the same developments would have taken at least 6 months, if not a year.

The Wolffs dedicated themselves to producing high-quality performances and tapped into a pool of enthusiastic local amateur singers. During the Opera's 1st year, the Wolffs produced 4 performances (all held at the Central High School auditorium) : Carmen, Hansel und Gretel, and sections from Der fliegende Holländer and Cavalleria Rusticana. Though amateur productions, Doctor Wolff viewed his and his wife's work as building a foundation for a professional Opera company. In doing so, the Wolffs created the 1st Opera company in Tennessee and helped other mid-size cities see that opera could flourish outside of major metropolitan areas.

The couple continued working with the Chattanooga Opera through the mid-1950's. Emmy died of a heart attack on November 11, 1955. Earlier in the day, she had been overseeing practice sessions for the upcoming performance. Werner retired from the Chattanooga Opera in 1959 and moved to Ruschlikon, Switzerland. He continued writing music reviews for the Chattanooga Times from Europe until he died on November 25, 1961.

The 1st authoritative book in English on Anton Bruckner, this full length biography will be welcomed by the ever increasing friends of the Austrian composer, who is granted today a place in the musical hierarchy which began with Franz-Joseph Haydn and ended with Johannes Brahms.

Needless to say, this work is a labor of love. From the beginning of his career as a conductor and teacher in Germany and Austria, Werner Wolff has steadily endeavored to create a wider public for Anton Bruckner. As a child, he was fortunate enough to meet Bruckner in person at his parents' home, and he was deeply impressed. Bruckner's appearance was unforgettable. He had kept his country ways and habitually wore clothing made in his home village. In fact, he had all the earmarks of a naive stranger lost in a great metropolis. But he was more than a peculiar sight ; he was a lonely man. However, in the solitude in which he lived in Vienna, his music grew to sublime heights. Slowly, his genius became apparent, and his work gained the recognition it deserves. Bruckner's idol was Richard Wagner, and

because of his adulation of the older composer was made to suffer by the partisans of Johannes Brahms, who declared him a mere Wagner follower. After the First World War, however, his works, so thoroughly original, won him world acclaim.

Anton Bruckner was a devout Catholic, and, faithful to his religion, he remained celibate although strongly attracted to women. His life abounded with innocent little romantic episodes. And his peculiarities furnished innumerable charming anecdotes. A rich, intimate biography by a man whose knowledge and love of the composer's work, equips him ideally for the task of bringing Bruckner, the man, to the American people.

### The Author

Doctor Werner Wolff was born in Berlin, Germany and educated at the University of Berlin. He has directed the famous orchestras and choirs of Central Europe, Italy, Spain and Holland conducted at the Royal National Theatre in Prague, and the Hamburg Opera House, and arranged regular orchestra evenings with the Berlin Philharmonic Orchestra for several years. Among his pupils in musical theory and history are some of the world's outstanding musicians. He is now in America, and is the Head of the Music Department at Tennessee Wesleyan College. He has applied for citizenship here.

### Preface

#### I saw him face to face.

It was in the early 1890 that our parents told us the famous composer Anton Bruckner was coming to have dinner with us. They warned us to be on our good behavior. We did not pay an unusual amount of attention to their admonition, for we fortunate children had seen such celebrities as Piotr Tchaikovsky, Johannes Brahms, Camille Saint-Saëns and Anton Rubinstein in our home. Although they did not in the least resemble one another physically, they all had something in common in attitude and behavior which we young ones recognized as characteristic of celebrities. It was the cosmopolitan manner of the " Grand Seigneur ".

Then, the day came and Anton Bruckner really entered our living room. Although we had seen pictures of him, we were surprised, even startled. There was something peculiar in his appearance. It was not that his head seemed rather small (I had Johannes Brahms' powerful skull still in mind) ; it was not the length of his eyelids, either. It was something less personal and therefore more striking to childish eyes. It was his clothes. Certainly, musicians at that time were no models of elegance ; they rather distinguished themselves from their lay brothers by nonchalance in attire. This man, however, was so very different from the musicians we had seen in our house that we were perplexed. His short black jacket and his voluminous baggy trousers reminded me of the country men I had seen on our annual trips to the Alps. He did not say much until my little sister entered the room. Then, he fell on his knees and addressed her in his Upper-Austrian patois : " Jessas, das gnaedige Fraeulein " (Jeez, the little lady !) . The poor child was scared out of her wits and fell to weeping. But that was only the beginning of our embarrassment. At dinner, Bruckner picked up the fish with his fingers and broke the bones. Then, we knew why we had been told to behave

ourselves.

As soon as I heard the old man's music, however, I forgot the oddity of his appearance and manners. How different seemed the man who had written the 2nd and the 5th Symphony, which my father later played for me ! I can still see my father playing the scores on the piano, stopping now and then to shake his head at the general rests, yet going on and working out the compositions. The themes became as familiar to me as those from Beethoven's Symphonies or from Johann Sebastian Bach's Mass in B Minor , themes which belong to my 1st musical memories. So, I began to love Anton Bruckner and what happened to me happens to everyone who loves Bruckner once you love him : you love him forever. I have seen musicians converted to Bruckner's music late in their careers but I have never seen anyone, once converted, who abandoned him. Devotion to Bruckner is not a matter of taste or fashion but of character and conviction.

While I was studying law at the University of Berlin and pursuing music under the instruction of Engelbert Humperdinck, I heard the 1st performance of Anton Bruckner's 9th Symphony under the direction of Arthur Nikisch. I wrote in my diary : " I am overwhelmed. It makes me suffer. It works in me and on me with the power of a catastrophe of nature. The rhythm of the clarinets at the end of the 1st movement over the inexorable organ point on D will never cease haunting me. "

I came to a definite decision ; I would make music my life work. I opened my 1st concert in Berlin with Anton Bruckner's 8th Symphony. In my symphonic concerts in Hamburg, I began a systematic campaign for Bruckner and had the great satisfaction of converting many concert goers to this Master of music. Even before this time, I had noticed I could do much more for him I could remove certain prejudices against him which were in danger of becoming set in the minds of the music world. I began writing explanatory notes for the Nikisch concerts and I started lecturing on Anton Bruckner. The 1st public lecture ran for 2 1/2 hours instead of the scheduled 1 hour. Something unforeseen had occurred while I was lecturing : the « Bruckner Problem » had arisen in my mind. It has kept me busy to the present day.

When I came to this country 3 years ago, I wrote an article for The New York Times in which I pointed out my belief that Anton Bruckner's music should become more familiar to American concert goers. I did not need to wait very long. Interest in the composer grew strong enough to make an extended biography necessary. I was happy and honoured in being chosen to write it after my half Century of familiarity with Bruckner's music. It will probably be my last contribution to Bruckner's cause. May it be a helpful one !

**WERNER WOLFF**

### Acknowledgment

For assistance in the work, I wish to express my heartiest thanks to Lorna Dietz, and to Mister Harold Byrns, New York City, and to the Associated Music Publishers, Inc. Silhouettes in this book are by Doctor Otto Böhler.

## Table of contents

Preface

Introduction by Doctor Walter Damrosch

### Part 1

Bruckner

His life and personality

### Part 2

Bruckner in the light of his biographers

### Part 3

Psychic forces in back of Bruckner's creative imagination

### Part 4

Bruckner's works

Ist steps in the symphonic field

The 9 Symphonies

The String Quintet in F major

### Part 5

Party manuscript and revised score : a « Bruckner Problem » of recent date

### Appendix

Chronology

Bibliography

## Index

### Introduction by Walter Damrosch

Musicians and music lovers generally will read with great interest this full length biography of Anton Bruckner, Austrian peasant and symphonic composer who is worthy of being included in that hierarchy beginning with Franz-Joseph Haydn and ending with Johannes Brahms.

The author, Werner Wolff, has written this book as a labor of love. For years, he was a conductor of Opera and Symphony in Hamburg, Germany, and he has now settled in America. He was among the 1st to introduce the Symphonies of Anton Bruckner in Germany and to analyze and write about them sympathetically. Our own great musicologist Philip Hale of Boston wrote of Werner Wolff as follows : " I am indebted in a measure for the preceding sketch of the contents of this Symphony (Bruckner's 8th) to the analysis by Werner Wolff, published in the program book of the Philharmonic Orchestra, Berlin, October 29, 1906. I have followed chiefly in the footsteps of Mister Wolff. "

I have known Werner Wolff for some time and am, therefore, familiar with his professional and family background. He was brought up in exceptional musical surroundings. The home of his parents was the very center of musical life in Berlin, which, at that time, was considered the musical capital of Europe. His father was the founder of the Berlin Philharmonic Orchestra, and to his hospitable house came all the great composers, singers and instrumentalists of that period.

### Introduction

In Werner Wolff's fascinating and revealing Preface, he tells us very vividly how, as a boy in his father's house, he 1st saw Anton Bruckner with his peasant clothes, speech and manners. But shortly after, his music so enthused the boy that he then and there resolved to become a musician.

To me, it has always seemed one of the inscrutable mysteries that Anton Bruckner, while retaining all his life the simplicity of peasant life, speech and customs, should have had within him a musical genius so extraordinary as to enable him to write music of such indescribable warmth, nobility and eloquence. I felt this very strongly when I first began my musical career as an orchestral conductor and when I gave his 4th Symphony at a concert of the New York Symphony Society on December 5, 1885. This was the 1st performance of a work of Anton Bruckner's in our country. Since then, his compositions have become part of the regular repertoire of all our great Symphony orchestras. Although occasionally Anton Bruckner's Mastery as a great improviser at the organ may have influenced him in his Symphonies to a somewhat lengthy and rhapsodic development of his themes, this does not materially detract from the loftiness of his works.

This book in which Werner Wolff has contributed his own musical knowledge, together with an intimate study of Anton Bruckner's life as well as his music, is a most welcome and necessary addition to the more serious biographies of the great music masters of the past.

## Part I

### Bruckner' life and personality

#### Chapter I

" Only in his works did Bruckner disclose his true nature. In comparison with his creations everything else is unimportant and carries with it the danger of making him appear in a wrong light before a public which has not yet fully recognized his grandeur." These words, recently written to me by the well-known composer and former pupil of Anton Bruckner, Friedrich Klose, are as true as they are discouraging to the biographer. In fact, there is a one way bridge from Bruckner's works to the man himself. Crossing that, we can recognize his true character. But the biographer who is forced to follow a detour comes, sooner or later, to the point on his journey where further progress becomes almost impossible. The man whose life he is describing and the creator of the 9 great Symphonies seem to be 2 entirely different subjects.

Interesting as Bruckner's personality is, there is nothing in his prosaic life to justify us, in drawing conclusions, as to its influence on the development of his genius. In following his career, one never senses a tension nor a climax leading to Majestic heights, such as other great composers of the 19th Century reached. His exterior life had no seeming effect upon his work. An immense reserve of psychic forces, originating in a realm not subject to any influence from the outside, must have been stored in the man, gifted with so great a creative power. His life itself showed no dynamic factors. The higher the artist in him soared, the more the man himself remained earthbound. It is not necessary to think of Richard Wagner or Franz Liszt, whose lives were so closely connected with their creations. Even Johannes Brahms, a rather bourgeois soul, and Giuseppe Verdi, the country baron, are more attractive than Anton Bruckner as subjects for a biographer. And yet, Bruckner was the creator of 9 Symphonies which many connoisseurs consider not inferior to Beethoven's.

On the other hand, Anton Bruckner was only a poor school Master's son and he himself might very readily have remained a school Master in one of the wretched villages of his homeland. He had a hard struggle in making a modest living. Nothing ever came easily to him. Even the great mystery of music revealed itself to him in a slow and hesitating manner before he became its accomplished Master. During the 1st 40 years of his life nothing pointed to the man who was to become one of the outstanding exponents of European music. When, finally, the general opposition to his art began to fade, in the last years before his death, it was too late to alter the true direction of his life. Not one of his numerous biographers has been successful in persuading us into the belief that the great artist was also a great man.

Contrast, one of the main characteristics in Anton Bruckner's music, is also one of the most important features in the composite picture of the man and the artist Bruckner. This contradiction between artist and man must not be concealed ; any attempt to do so deprives the whole enigma of its mysterious spell. The unexplainable mystery of music is reflected in this singular man himself. To describe it is the aim of this book.



What it meant to be the son of a school Master in a small village of Upper-Austria cannot easily be conveyed to the American reader. There were, and there still are, sections in America, too, which are possibly as poor as Anton Bruckner's homeland. However, the general conditions of life in the Austria of the years preceding the Revolution of 1848 were ruled by a reactionary trend, by a formalism and an intolerance never known to the American people.

In characterizing the atmosphere of that time and place, Ernst Décsey in his book on Anton Bruckner says : " Bruckner springs from the epoch of Emperor Franz-Joseph I (1768-1835) . It is the period of deepest reaction (Vbrmaerz : literally, pre-March ; the period preceding the Revolution of March, 1848) of senile middle age. It (Austria) is segregated from Europe, chained to a silence and devoid of ideas. The word ' freedom ' sounds like high treason ; authority weighs down all forms of life. "

A vestige of this control wielded by an all powerful caste of State functionaries was more noticeable in Austria than in Germany up to the time of the World War. It was especially discernible in the official language, which abounded in formal and stereotyped figures of speech. Anton Bruckner's old fashioned and sometimes servile style, as shown in his letters, is reminiscent of 18th Century usage, as revealed in Johann Sebastian Bach's petitions and dedications.

The other powerful factor which made itself overwhelmingly felt in the land of " His Apostolic Majesty ", the Austrian Emperor, was the Roman Catholic Church. The Catholic Church, although una sancta ecclesia, plays different parts in the various countries of Europe. In the German Rhineland, Catholicism is a deeply ingrained matter of conscience ; in Italy, it is a way of life ; but in Austria, Catholics are unquestioningly devoted to the authority of the Church.

So much, then, for the atmosphere in which Anton Bruckner was born and bred.

It was on the 4th of September, 1814, that he first saw the light of day in Ansf elden in Upper-Austria. This little village is situated in a lovely and peaceful region, with the Alps forming an imposing background. His grandfather, Josephus, first a cooper by trade and later a school teacher, had come to the community from Lower-Austria. Josephus's son Anton, born in 1791 , had married Theresia Helm in 1823. She was the daughter of an Amtsverwalter (administrator) and inn keeper, a man whose position gave him a social standing higher than that of a school teacher.

11 children were born to this union. There was nothing unusual in such prolificness. Up to the 19th Century, it was a very natural thing in central Europe for a healthy wife to have a child every year. The financial difficulties in raising a large family were never considered, and so the great natural increase in population brought about pitiful living conditions for such under privileged classes as school teachers and musicians.

Anton was the oldest of the 11 children. 6 of them died soon after birth or in infancy, but Rosalie and Ignatz survived their brother Anton. Ignatz, who lived until 1913, was in later life a precious source of information on the composer's life after the latter's death.

According to his baptismal certificate, Bruckner's full name was Joseph Anton. Incidentally, the only way we have

of knowing this is from a copy of the certificate, which was sent to the University of Cincinnati in 1885. It was accompanied by a request for an honorary doctor's degree from that institution. A swindler had promised to get him this degree and Bruckner had given him money for the purpose.

Anton Bruckner's parents differed greatly in character. The mother was very temperamental and sometimes treated the children harshly, whereas Father Bruckner was a good natured man who wanted peace in his home during the few free hours granted an overburdened teacher.

Anton grew up without displaying any outstanding traits of character. In common with other boys, he liked playing with comrades of his own age and disliked studying. August Göllerich says : " When they played ' robbers ', he padded his pants so that he would feel the expected spanking less." The 1st real tendency he showed towards intellectual matters was his great liking for music. He was always delighted with the evening singing lessons and he learned to play the violin, piano, and organ. And he would grow quiet when he heard someone play the spinet. The priest of his church loved the 4 year old Anton for his ability in playing the violin.

But even in music, the boy did not demonstrate a striking talent. He definitely was not a child prodigy. None of Anton Bruckner's biographers, not even those who have collected all the details of his early life, are able to point out any unusual sign of musical talent. If there had been anything of the sort, acquaintances of his early youth, who were questioned by the biographers, of course would have known of it, since especially gifted children as a rule make a distinct impression. In a small community, they are quite often looked upon as odd children who do not fit into the average group. There is no record of anything to this effect. The father himself was Anton's 1st music teacher. He was probably just good enough in music for school and church duties. He played the fiddle, the spinet, and wind instruments, and he also sang in church. Ernst Décsey called the average Austrian school " the village Conservatory ".

Anton Bruckner never received instruction from a real virtuoso. At that time, a school teacher in Austria had to be not only an instructor in academic work but also a practical musician. In the German language, such musicians are called Musikanten as distinguished from Musiker, or men who have dedicated themselves to music as an art. The Musikanten, although of a lower musical standing, later contributed to the development of the orchestra in Germany and Austria. Orchestra players, especially those who played wind instruments, usually served their apprenticeship under these Musikanten before being sent to the customary Conservatory. And, by the way, as far as the elementary school teacher is concerned, Austria was ahead of Germany, where the teacher was never required to do more than merely get the children to sing a simple tune or hymn.

Father Bruckner was certainly a Musikant of very limited abilities and young Anton must have had a good deal of talent of his own, for his cousin, Johann Baptist (von) Weiß, was so deeply impressed by the 10 year old boy's organ playing that he took him into his home at Hörsching and gave him instruction in organ and thorough bass. Weiß himself was a composer of some proficiency. His works show the influence of Franz-Joseph Haydn's church music. In 1836, Anton Bruckner wrote his 1st organ preludes. The introductory chords of one of these preludes display the future Bruckner inclination toward magnificent harmonies, although the lack of harmonic cadences makes us realize that his studies had reached only a very modest level. (I cannot agree with Gabriel Engel, who says in The Life of

Anton Bruckner, page 6, that these organ preludes exhibit a freedom of expression which deserted Bruckner, all through his Odyssean decades of theoretical study, to return unimpaired in his ripe Symphonic years.) However, they are of enough interest to be compared with the works of other composers of the same age.

Toward the end of 1836, father Bruckner was taken sick ; and when it became evident that he would not recover, Anton was called home to help in the taxing work at school As the invalid steadily grew worse, it was finally necessary to summon the priest to administer last rites. The grief stricken boy in attendance at the bedside, emotionally overcome, fainted at his post. The poor school Master died in 1837 and Anton, not yet 13 years old, temporarily took over the teaching.

On the very day of her husband's death, Mrs. Bruckner, with characteristic firmness, took the 1st step in assuring her boy's future. Armed with a letter of introduction and her own indomitable spirit, she immediately went to Saint-Florian, a monastery of the Augustinian canons. Anton became a chorister at Saint-Florian a few weeks later.

Here began a new and decisive phase of his life. Anton Bruckner took root, and, throughout his entire existence, he never lost his feeling of attachment to the place. In later years, when he felt the need of a little peace, he would often return to the quietness of Saint-Florian. And Saint-Florian rewarded his faithfulness by granting him a last resting place, for his body lies forever beneath the organ of the church. Max Auer describes the place in these words : " The famous Baroque style of the building, the sumptuous furnishing of the Imperial rooms, and above all the magnificent organ exerted their spell on the sensitive boy. "

In August of the same year, young Bruckner entered the public school and, evidently, found happiness in the friendly home of the principal, Michaël Bogner, with whom he lived. His organ instructor was Anton Kattinger, the organist of Saint-Florian, who exerted a great influence on the boy's development. He made rapid strides in his study of the organ and was soon sufficiently advanced to play occasionally for the services in church. And he continued studying the violin, piano, and thorough bass. Carrying all this work besides his regular school lessons meant a fairly full daily schedule.

Anton Bruckner's goal seems never to have been a matter of uncertainty. His grandfather and his father had been school teachers. What, then, could he become but a school teacher ? In those days, it was the custom in certain German and Austrian circles for the son to continue the father's profession. For instance, the son of an army officer was supposed to enter the army, and most of the school teachers came from teacher families. Not to take-up the paternal profession constituted almost a break in family tradition, even though officers and teachers were most poorly paid.

Had Anton Bruckner ever thought of any other career at the time when boys of his age usually make ambitious plans ? Whether he did or not, we see him in October, 1840, entering the Preparatory course for public school teachers in Linz, the capital of Upper-Austria. It is indeed interesting to learn that history and natural science were excluded from the curriculum at the time. The course of study was decidedly antiquated, having come down from the days of Maria Theresa.

Anton Bruckner's instructor in music was the excellent organist Johann N. August von Dürrenberger (1800-1880), for whom he had a great affection which lasted for many years. Here in Linz, he heard a Symphony by Ludwig van Beethoven for the 1st time. It was the 4th, in B-flat major. We do not know much about the standard of Beethoven performances at that time; the type of rendition to which we are accustomed was created many years later by the great conductor Hans von Bülow. However, as only a few years had passed since Beethoven's death, we can assume that the performance approximated the desires of the composer, and there may have been many men among the orchestra members who had heard Beethoven's Symphony performed in Vienna as the composer wished it. They may even have participated in performing it. Nor do we know what impression the 4th Symphony made on the young music student. Listening to a Beethoven Symphony for the 1st time does not seem to have been an overwhelming experience for him, as it has so often been for other musicians. The determining event in Anton Bruckner's life came later and from quite different sources.

In the summer of 1841, the young candidate passed his examinations and was appointed assistant teacher in Windhaag, a little settlement of a few hundred inhabitants. The important moment of taking-up a profession had come. Anton Bruckner may not have had great expectations as far as Windhaag was concerned, but the actual conditions must have been worse than he imagined. Although he had certainly not been pampered in his earlier days, he found the position at Windhaag really beneath his dignity. Thus far Bruckner, modest as he was, had never shown any sort of social pride, but being banished to the kitchen and the society of the maid of all work for his meals was a bitter demand. He hated being considered her equal and the girl, for her part, may have made a fool of this peculiar fellow who was so different from all the men she knew. What a theme for a dramatist a scene presenting a clash between the 2 sharply contrasting characters!

The girl was not the only one in the small village to look upon him as a rather strange apparition. The young man, totally absorbed in his musical ideas, must have aroused the curiosity of the town people, when in walking through the fields he would suddenly stop to jot down a theme or a thought in his notebook. They may even have distrusted him, for as an outsider he was not fully accepted by the community. Up to the end of the World War I, suspicion and distrust towards musicians were generally to be found in small towns throughout central Europe. I myself will never forget the landlady in a small city who refused to rent me rooms when she learned I was the musical director of the Opera House.

All in all, the position of a school teacher at that time must have been a pitiful one. Ernst Décsey thinks an assistant teacher was a person of the lowest social standing, and we know that a man in Windhaag made the following illuminating remark: "I would rather see my son a shoe maker than a school teacher." A monthly remuneration of about 80 cents, a poor little room, scanty food, and hard and even humiliating work were the earmarks of the profession. Besides his regular work in the school, Anton Bruckner had to function as sacristan. That meant ringing the chimes at 4 o'clock in the morning, helping the priest dress for services, playing the organ, training the choir, and last and worst of all, working in the fields digging potatoes, making hay, and threshing grain. So when we hear that he would often play for dances after his regular day's work, we cannot fail to realize how grossly he was overworked.

Anton Bruckner's early career was harsh and bitter. Yet music, the most spiritual and ethereal of all the arts, possesses magic power. In the 1st place, it rewards its follower through its very nature ; it comforts him if he seriously strives in it. 2nd, it has a unifying, universal force ; it fosters friendship. In spite of all his hardships, Anton Bruckner was therefore in a mood to compose his 1st Mass in C major. (August Göllerich's assumption that Bruckner's « Pange Lingua » was written in Windhaag has been rejected by Max Auer, who was the better informed of the 2 critics.)

Friendship was offered him, for he was a welcome guest at the home of the weaver Suecka, to whose son he became both boon companion and mentor. They enjoyed playing violin duets together, with Anton Bruckner invariably taking the 2nd part. Sometimes, Father Suecka assisted them on the trumpet. Occasionally, the village doctor joined them with his flute, and once in a while other villagers came with their instruments. They are said to have done fairly well, and this is not hard to believe, as Austria has always been the country for home music making. Franz-Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, and Ludwig van Beethoven had not lived in Vienna without leaving a trace of their passing. They had helped establish a musical tradition which made itself felt in private circles as well as in public performances. As a result, Austrian criticism was sharpened to a point of aggressiveness, in which it differed from the more contemplative attitude of the Germans. Anyone who has lived among Austrians knows their lack of compromise in all musical matters, but theirs is a constructive, discriminating attitude which has contributed greatly to the high standard of musical performance in their country.

In Windhaag, Anton Bruckner studied Johann Sebastian Bach's Art of the Fugue. If this was the 1st of Bach's works with which he became familiar, we shall have to assume that he was not yet mature enough for this last great work of Bach's. But then, he never thought of method in his study ; rather, he seized every opportunity of ridding himself of the depressing sameness and stultifying routine of the daily treadmill.

The principal watched his young assistant with jealous attention and had every reason for dissatisfaction when Anton Bruckner confused the congregation by his strange improvisations, thus conjuring up a situation similar to the one in Arnstadt more than a 100 years before, when Johann Sebastian Bach had astounded his audience and superiors. And in all probability, Bruckner himself contributed his share in making the position unbearable. Once when he was ordered to perform a very menial task and refused, the principal denounced him to the prelate Michaël Arneth, the supreme authority in question. But the tables were turned and the complaint proved to be a piece of good luck for the young man, for Arneth, apparently impressed by the degrading conditions about which Bruckner himself gave a report, took the opportunity of drawing the young musician closer to his own residence and transferred him to Kronstorf. Was he the 1st to divine Anton Bruckner's later development ? It was not often that anyone put himself out to help Bruckner along the way.

In 1843, Anton Bruckner left the scene of his disappointing experiences. It has sometimes been said these early experiences laid the foundation for a kind of pessimism seen in the older Bruckner. Yet, August Göllerich has pointed out that melancholia was recurrent in the Bruckner family, and I think we had better not attribute permanent impressions to the comparatively short stay he made in Windhaag. Men easily forget the unfortunate experiences of their youth as soon as they enter a new and more favourable environment. And so, apparently, did the new teacher at Kronstorf. Living conditions were pleasanter, the work was less exhausting, and, near by, there were 2 larger towns

which attracted him : Steyr with its wonderful organ and Enns, where the famous organist Leopold von Zenetti lived. Anton Bruckner did not begrudge the fatigue of walking to Enns 3 times a week to study organ, piano, and harmony with this musician.

At this time, he was introduced to Johann Sebastian Bach's Well-tempered clavier, that inexhaustible well spring for everyone devoted to the study of music. He evidently enjoyed it thoroughly and was inspired by it, as can be seen from the number of compositions he wrote in Kronstorf. In 1843, he wrote a chorus for men's voices which he thought worthy of rewriting 40 years later under the name of " Tafellied ". There were also a " Libera me " and a " Tantum ergo ". In 1844, he produced a Choral Mass in F for Maundy Thursday. Unfortunately, the singers were so terrified of the very idea that none of them appeared at the 1st choir rehearsal. The last work written in Kronstorf, in 1845, bears the name " Vergissmeinnicht" (Forget me not) for soloist, singers, chorus, and piano. There are no clues to the whereabouts of 3 other compositions of this period. A " Litany ", a " Salve Regina " both written in 1844, and " Requiem " in the year 1845.

The next of the long series of examinations which Anton Bruckner took during the 1st 40 years of his life was one for school Master. It goes without saying that his grades in music were excellent, and, in 1845, he returned as a teacher to Saint-Florian, the place he had learned to love as a school boy.

When Anton Bruckner returned to Saint-Florian, in 1845, he was in a sense coming home. His 2nd stay lasted 10 years, but Saint-Florian soon became a gilded cage. He was not well paid, and he was isolated musically and socially. March 1852 finds him, in his earliest surviving letter, writing to his old friend of Saint-Florian, the singer and organist Josef (Eduard) Seiberl (1836-1877) to complain that, « I have very few friends whom I can truly call friends » , and describing himself as, « sitting here forever unfortunate and deserted, quite melancholy, in my little room » .

Michaël Bogner's house, which he had left 5 years before, once more became his home. The special attraction which drew him there seems to have been Bogner's daughter Louise. He dedicated a few songs to her. But this little romance ended like so many others in his life : the girl refused his proposal of marriage. Anton's depression was as deep as a youth's could be. August Göllerich thinks Anton Bruckner's grief caused him to write the cantata " Entsagen " (Renunciation) in 1851, and other biographers assume Bruckner found a musical expression for his experiences in many of his works. But we should be careful in drawing such conclusions ; it is too easy to assume that Bruckner was inspired by love affairs, as were Hector Berlioz and Richard Wagner in like situations. Romance is often overrated as a source of creative power in an artist, and a later examination of Anton Bruckner's character will set us straight on this point.

Sources of information on Bruckner's 2nd stay in Saint-Florian are scarce and hard to find. We see him applying himself relentlessly to organ and piano practice. In Kronstorf, he had annoyed the members of the household by practicing on the piano until 1 o'clock in the morning, but here, at Saint-Florian, he began at 4 o'clock in the morning and carried on until 6:45. He evidently expected the folks around him to be pretty indulgent, but the delight of playing on a beautiful grand piano was a temptation not to be resisted. His friend and protector, Franz Seiler, a copyist at Saint-Florian until his death in 1848, had bequeathed his brand new Bösendorfer piano to him. A

Bösendorfer was considered the best Austrian instrument and it had an exceptional tonal quality, although its mechanics demanded a strong touch. Anton Bruckner kept this beloved piano until his death, and I do not think it an exaggeration to say that without this fortunate gift from his friend, Bruckner probably would never have had a grand piano. To the end of his days, he was very economical, even parsimonious, and he avoided all large expenditures of money even after his financial conditions improved in the last years of his life. It was perhaps for this reason that Bruckner copied interesting passages from the works of Georg Friedrich Händel, Johann Georg Albrechtsberger, Antonio Caldara, Johann Michael Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, and Ludwig van Beethoven. We are reminded of Johann Sebastian Bach busily copying the music he needed for various purposes. However, times had changed since Bach's day and surely few musicians of the last Century applied themselves to such trying and time consuming tasks. Ernst Kurth, who regarded Anton Bruckner from the mystic's point of view, thinks his religious concepts gave him the impetus for such absorbing labor. He tells us, too, that Bruckner, although in the bloom of youth, withdrew more and more from the world. It was only occasionally that he associated with people and displayed his former rustic hilarity at festivals. " While walking in the fields or in the shadow of the woods, the solemn sadness of nature greeted the future creator of the Romantic Symphony. His grave face always remained capable of a benevolent smile. "

Some of the facts relating to Anton Bruckner's sojourn at Saint-Florian are not very easily explained. Anton Kattinger's post as organist should have been a desired goal for the young musician, and Bruckner actually was his temporary successor in 1849. When the position definitely became his in 1851, he seemed quite happy over the turn of affairs and expressed gratitude for the " heavenly dispensation " in his " Magnificat ", written for soloist, chorus and orchestra (1852) , a work which Max Auer believed showed characteristics of Mozart.

But what a surprise to find him considering a new profession just after his lot had improved so considerably ! We know of a petition Bruckner wrote in 1853 to the Organisations-kommission in Linz (Organizing Committee of Linz) wherein he asks for the post of secretary at Court. The man who had spent almost 3 decades of his life in the approach to his art, who had written scores of compositions, and who, one would suppose, should have felt the urge of his true vocation irresistible, now tried seriously to secure a position which required nothing more than dry and conscientious work. One is tempted to believe a sudden flare up of temper caused him to take the step. What would have become of his awakening genius if, some years later as an appointed State employee, he had been made to feel the greatness of this error ? But Fate did not permit the world to be deprived of a genius such as his, even though his talent had not as yet clearly manifested itself. In tracing Anton Bruckner's career it is often difficult to refrain from feeling compassion for him as we see his petitions and modest requests rejected again and again by his superiors and those in authority. But in this instance we rejoice over the Commission's refusal to grant him the secretarial post.

Where were Anton Bruckner's friends at this time, when they should have warned him against such a step ? Was there no one sufficiently interested in his music to fear that art itself might suffer an irreparable loss ? It is surprising, indeed, to find no traces of thoughtful friends at this time of his life. We know of only one letter dealing with the affair. It was written in July, 1853, by a certain Schaarschmidt, an acquaintance rather than a friend. This man, however, must have had a presentiment of what was at stake, for he advised Bruckner to give-up the idea of changing his profession and at the same time he incidentally revealed the impression Bruckner's music made on him. He wrote :

" You are making a mistake if you look exclusively to Mendelssohn for your instruction. In any case, you should take from the sources he did, namely Johann Sebastian Bach, whom you should study thoroughly. "

Anton Bruckner had taken this strange step deliberately ; he had even prepared himself in advance for the proposed new profession. From 1851 on, he had done service as Court secretary without any remuneration. It therefore seemed quite reasonable when he said in his application for the job that he had always had an inclination toward the profession he was now trying to enter.

His actions astonish us still more when we learn that, from 1850 to 1852, Anton Bruckner attended the Preparatory courses newly instituted for candidates for high school positions. On January 25, 1855, he passed the final tests and seems to have decided definitely on a career as school master. And yet, unbelievably, at the same time Bruckner was striving for membership in the " Hofkapelle ", in Vienna. In seeking to become a member, he got in contact with the famous Hofkapellmeister Ignaz von Abmayr, to whom he complained in a letter that Saint-Florian " is treating music and musicians with great indifference ". Originally, the " Hofkapelle " was the church in which services were restricted to the Imperial Court. This restriction was abolished before Anton Bruckner got an appointment there.

In 1853, he had gone to Vienna for the 1st time in order to get an organist's certificate. Among the judges was the famous organist and theorist Simon Sechter, who recognized Anton Bruckner as a skilled and thorough organist. In 1855, Bruckner made his 2nd trip to the capital and was accepted as Sechter's pupil.

Those of his biographers, who look at this period as a time of crisis in Anton Bruckner's life, may not be entirely mistaken, although their theory does not completely explain the situation. In fact, it is worth noting that all of this happened when Bruckner was about 30 years old, shortly before his genius became evident. He had taken military training and served in the National Guard during the Revolution of 1848. How much of his time he spent in the service has not been reported, nor do we know what his motives were in joining the Guard. As a matter of fact, he was never interested in politics. He was naturally greatly depressed when Austria was defeated by Prussia in 1866 and was deeply concerned over the fate of the unlucky Maximilian, Emperor of Mexico. But it was mainly the sensational death of the Austrian Emperor's brother which affected him emotionally.

Taking all of Anton Bruckner's activities in review, we are inclined to assume that an apparent lack of concentration should have hampered his creative impulses. The atmosphere in which an artist produces his work is not to be defined categorically, despite the popular belief that a composer needs the utmost quiet when he is at work. Did Johann Sebastian Bach live in surroundings ideal for composing ? He was not only the father of 20 children but organist, choir director, and copyist of his own and others' music into the bargain. Not every one of the great Masters could afford to dedicate his life exclusively to his art, as did Richard Wagner, although most of them tried to. Absolute quiet and stillness are not what the music creator needs most of all. Richard Strauß once said the rhythm in the motion of a train often brought him inspiration. The noise of rushing water or the regular thud-thud of a machine can have a soothing effect and create an atmosphere ideal for composition.

Although Anton Bruckner's schedule at Saint-Florian seemed acutely hostile to composition, he actually produced a



great number of works. Max Auer reported about 30 pieces of music, and it is quite probable there were others which may have been destroyed by Bruckner in later years. Most of the 30 are for chorus, although some are for piano. One, called "Aequale", is for 3 trombones. 2 organ pieces in D minor and a prelude and fugue in C minor, written in 1846 and 1847, and so belong among the works composed at Saint-Florian. They are of no great significance when compared with Bruckner's works as a whole, and we wonder why an organist of his ability did not create more and greater music for his instrument.

Anton Bruckner was undoubtedly an outstanding master of the "Queen of the Instruments", although he was never a virtuoso. Even his most enthusiastic admirer, August Göllerich, judges him as follows: "In spite of his teachers, he remained mainly self-taught. On the other hand, he proved throughout his life that creative power and true inspiration can conquer everything." Göllerich also mentions Bruckner's elemental force in pedaling and, especially, his pedal trill. But the average listener was most deeply impressed by his improvisations, when he is said to have played with an overwhelming power of expression, transporting in effect.

The art of improvisation holds a special place in the realm of music. In earlier times, improvising was considered a natural acquirement of any musician but it fell into temporary disrepute during the 19th Century. It disappeared from most of the courses of music study and was retained only in the classes for organ students. The opportunity of listening to improvisations by artists has now become extremely rare, and the passing of the art is indeed to be deplored. Anton Bruckner was one of the last great masters in this very specialized art. Why, we ask again, did he not leave tangible evidence of his mastery of the organ as, for instance, did Max Reger and César Franck? Ferruccio Busoni in his clever essays on music made the remark that Johann Sebastian Bach never was greater than in those of his preludes and fantasias which have all the characteristics of improvisation.

It is not easy to define this type of music. In my opinion, its most significant characteristic is to be found in its very beginning. We do not feel where we are being taken, for the direction is not outlined at the start. Truly, it is this lack of direction which is the very essence of improvisation. An outstanding example of the nature of improvisation is the prelude to Johann Sebastian Bach's great A minor fugue for organ. Many of the preludes in Johann Sebastian Bach's works have all the characteristics of improvisation, especially those which are not internally connected with the following fugue. Those writers who allege the contrary have forgotten that Bach loved contrast no less than continuity. There is no contrast more interesting than the one between an opening free improvisation (in the form of a prelude) and the strict form of the following fugue.

There is another type of free style in composition also called improvisation, although the technical term fantasia would be better fantasia in the sense in which it was used in the 17th and 18th Centuries. In this period, the performer developed a given theme, sometimes his own, at sight. In such improvising, the player was more conspicuous than the composer, for although the player naturally had to possess a great deal of imagination, his technical ability in counterpoint was of greater importance and necessarily of the highest rank.

The report on Anton Bruckner as an organist leads us to believe that his improvisations were in the fantasia class. His eminent technical skill astounded many musicians who came to hear him. And so, we can understand why he, who

labored so slowly and meticulously on his greater works, looked upon his improvisations as incidental music not worthy of being included in the galaxy of his Masterworks. This, however, does not satisfactorily explain why Bruckner, the great organist, did not bequeath any excellent organ music to posterity. In recent musical history, there is a similar case : the case of Gustav Mahler. An Opera conductor throughout his life, Mahler never got over his fear of imperfection at the beginning of every performance. Anyone who has ever held a position of responsibility in an Opera House knows these ever present uncertainties and apprehensions. Too many factors are involved in a successful performance. For instance, even the stage hand who raises and lowers the curtain can ruin the beginning or the end of an entire act. Mahler, suffering from the strain of these trying conditions and trying to rid himself of them, sought and finally found surcease and gratification in the realm of pure music symphonic composition. Was Anton Bruckner's case the same ? Did he find food for his imagination in music contrasting with his daily organ work ?

In contemplating the life of a person, it is generally an idle consideration to ask what would have been the outcome if certain things had not happened. But in view of Anton Bruckner's age and the stage of his development, we cannot do otherwise, and our reason is found in the individuality of the man. We shall deal with his strange character later, but here we stress the fact that Bruckner, already some 30 years old, was not yet in possession of an insight into his own destiny. He was drifting along between the high road of his great natural gifts and a narrow path of apparently prescribed duty. Could he, the writer of almost 50 compositions (according to Max Auer) , even if they were not of great significance (August Göllerich, Volume II, page 215) , really countenance the idea of remaining a school teacher all his life ? We dare not speculate on what would have become of the development of Symphonic music if school teaching had been his final occupation. Yet, we are tempted to believe that mere coincidence prevented this catastrophe from taking place. The year 1855 was to bring about the decision.

...

In 1855, his old teacher Johann N. August von Dürrnberger pushed Bruckner into applying for a better-paid position of Organist at the Old Cathedral in Linz. Bruckner flourished in his new surroundings, both as a man and as a musician. He joined the Frohsinn Choral Society, whose conductor he became in November 1860, and acquired a friend in Moritz (Elder) von Mayfeld (1817-1904) , District Commissioner in Linz and active as a composer and critic.

...

During the year 1855, the position of cathedral organist in Linz became vacant, and on the 13th of November a try out was held for a temporary appointment. Because of his modesty, Anton Bruckner had not applied for the place, but he attended the contest as a listener. When neither of the 2 aspirants for the position, Heinz and Lanz, was able to develop the theme into a strict fugue, Professor Johann N. August von Dürrnberger, who was a member of the examining board, asked his former pupil to compete also. As Bruckner, standing a little apart, still hesitated, Dürrnberger, called out imperiously : " Tonerl, you must ! " Whereupon Bruckner seated himself at the organ and easily surpassed the others by his splendid performance. In fact, he was so good that Lanz turned to him and remarked : " You're the death of all of us ! "

August Göllerich tells us Anton Bruckner would not have attended the contest at all, not even as a listener, if the organ tuner had not chanced to be at Saint-Florian on the very day of the try out. It was this man's persistent urging which led him to attend.

Anton Bruckner was chosen temporary organist but again hesitated to compete for the final permanent appointment to the position. His friends were desperate ; they earnestly pressed him to take the necessary steps and pleaded with him " not to make his calls on the mayor and the vicar of the city wearing his overcoat " on which a button was missing. And he should please " remove his shawl and galoshes before entering the room ". He finally tried for the post and again won in the competition. Early in 1856, he left Saint-Florian, the scene of 10 years' activity, and went to Linz.

This move was significant, for from then on he was rid of all school work and could devote himself to music alone. What a great moment that would have been in the life of a musician who felt his true vocation ! But we seek in vain for a sign of satisfaction in Anton Bruckner over this fortunate turn of events. And again, we wonder whether or when enlightenment will come. Even if we take Bruckner's extremely slow development into consideration, we cannot help feeling it was high time for him to leave the home of his soul, as Max Auer called Saint-Florian. He was not one of those artists who can depend exclusively upon their own resources. He needed the stimulation of new surroundings.

Generally speaking, I think Max Auer was mistaken when he said : " Away from great centers strong and healthy natures thrive best. " Music, more than any other art, addresses itself to the masses ; it needs living contact with people or it soon loses its reason for being. It must be heard, perceived, and felt. Let a great picture or a statue be in some secluded spot forgotten by the world and only rarely seen, or let a Masterplay be read by only a limited number of drama lovers neither loses any of its value. But music requires the actual presence of listeners. With the exception of those few who are able to read a score and hear it through their inner ear, it can be enjoyed only through the actual sense of hearing. Furthermore, there is some music which is out of place when the number of listeners is small. Present a Symphony by Anton Bruckner, Gustav Mahler or Piotr Tchaikovsky to a small audience and you at once feel that it loses much of its effect. Young musicians need the competition and the criticism met only in the larger towns. And, finally, Auer's opinion quoted above can be proved wrong in the case of many composers, of whom I mention but 2 : Johannes Brahms and Richard Strauß. Surely, Strauß could never have developed into the artist he is if he had not grown up in the music center of Munich and had not spent so much of his life in Berlin and Vienna. The fragrance of city civilization as we become conscious of it for the 1st time in music in *Der Rosenkavalier* could not have been evoked by a man who had not himself lived in such a center. This specific atmosphere in the *Rosenkavalier* signifies a " discovery of terra incognita " in the realm of musical expression. And this fact means actual progress in music.

## Chapter 2

Linz was no more important a center at that time than it is now, but it offered the young organist the benefits of a music loving town. There was a fairly good orchestra and a theater which presented operatic performances. An Opera

House in a town the size of Linz may seem quite exceptional. In America, only a few of the larger cities enjoy a permanent opera season ; others have to be content with a few performances by touring companies. In central Europe, there is scarcely a town of a 100,000 inhabitants which does not have a 10 months' opera season.

Anton Bruckner frequently attended concerts in Linz but he avoided the theater, which religious zealots had depicted to him as " the Devil's breeding place ".

(August Göllerich claims it was Anton Bruckner's Mastery as an improviser at the organ which astounded everyone, but he was not a very good sight reader. Whether this remark refers to the period in Linz alone or to a longer time is unimportant, but it is one of the most striking facts in the life of this 30 year old musician who possessed so great a natural gift.)

In his new place of residence, he won friends and patrons, the most outstanding among them being Bishop Franz Joseph Rüdiger, who evidently recognized Anton Bruckner's value to his diocese. Rudolf Weinwurm, who, in 1858, became director of music at the University of Vienna and also conductor of the academic glee club, could be called one of Bruckner's most intimate friends. There are many letters addressed to him in the collection of Bruckner's correspondence. The letters are very interesting because they show an innocence and a naivete which one never finds in the correspondence of Richard Wagner or Franz Liszt. Even the self-contained Johannes Brahms revealed more of the inner life of an artist in his letters than did Bruckner.

With good reason, playing at sight has always been considered an earmark of the true musician. In sight reading, technical ability is not the important factor. The important factor is, rather, a special presence of mind, an alertness, which enables the performer to grasp the rhythmic and harmonic structure at a glance and to bring out whatever is significant in the composition in question. The reader of an orchestra score can often see but a section of what he is reading, as 2 eyes cannot scan 18 or more staves of music at a time. It is left to his skill and musical divination to decide on what is required at the moment. Reading the melodies of many Classical compositions enables the player to find the right harmonies by himself, as he was formerly supposed to find the descant for the figured bass at sight.

That Anton Bruckner was not a good sight reader can be explained by the psychology of the man. His individuality as a musician was evidently so strong and he was so deeply absorbed in his own train of thought that he could not find his way into the realm of another's ideas. He was always spinning his own thread. He forgot the world around him as soon as inspiration called. Anton Bruckner, a great and powerful improviser on the one hand and a mediocre sight reader on the other, offers an interesting study in personality.

Anton Bruckner's visit with Simon Sechter in Vienna was not without fruit, for in 1856, he began studying with the famous teacher. This action shows another peculiar psychological trait in the artist. Here he was, a man 32 years of age, holding a respected position, living in a town of limited size where he had a certain standing as competent musician to uphold. Yet, he did not hesitate to become a pupil ! As much as admitted, he was not accomplished in his own line of work. At least, such was the opinion held by other people, for there are few who realize that the true artist studies and works throughout his life.

Becoming a pupil of Simon Sechter meant not only getting advice and support from an older musician who took a special interest in his work but also giving up a good deal of his own personality and forgetting his previous ideals. He had to submit to Sechter's authority and to render unconditional obedience. It certainly was self-inflicted chastisement for a composer of Bruckner's imagination to place himself in such a position and it obviously had an effect on his creative powers.

Simon Sechter was born in 1788 and first became assistant school Master in a small place in Upper-Austria. In 1804, as private tutor to the children of a socially prominent family, he went to Vienna, where his position enabled him to enjoy music instruction from the best teachers and to finish his studies by himself. He became Hoforganist at the Imperial Court and was appointed teacher of harmony and counterpoint at the Conservatory in 1851. His chief publication, *Die Grundsätze der Musikalischen Komposition* (Basic Principles of Music Composition), released in 1853-1854, is considered a model of clarity and consistency. His system was based on the principles of Jean-Philippe Rameau, who asserted: "It is harmony, not melody, which guides us, and no combination of melodies can sound well unless their movement is governed by harmonic consideration and exigencies." Cecil Gray, who quoted these words, added: "Rameau in one word was the father of modern text book harmony and all the vices and heresies to which it gives rise."

Rameau's ideas certainly had no appreciable effect on Anton Bruckner. Other dogmatic tenets in Sechter's system cannot be discussed here. It is more important for us to consider what impressions Sechter's pupils carried away from his teaching.

Selmar Bagge made an interesting observation when he said: "Sechter's instruction consisted of digging into details to such a degree that anyone who had not reached creative heights before the lessons began necessarily lost all sense of proportion and his free point of view. His instruction was only useful to one who wanted to work thoroughly and strictly on discipline without having his ideas disturbed on the very being of artistic production." (Quoted by Rudolf Louis, on page 30 of his Anton Bruckner biography.)

The influential German music-critic and conductor Rudolf Louis was born in Schwetzingen on 30 January 1870 and died in Munich on 15 November 1914, aged 44.

Louis studied in Geneva where he was a pupil of Friedrich Klose, and continued his studies in Vienna and then Karlsruhe under Felix Mottl before becoming conductor of the Theatre orchestras in Landshut and Lübeck. In 1897, he moved to Munich, where he lived for the remainder of his life. Here, he taught harmony and composition. Among his pupils was Wilhelm Petersen.

He was also the music-critic for the newspaper *Münchner Neueste Nachrichten*. An advocate of the latest trends in music as exemplified by his friends Ludwig Thuille and Richard Strauß, he published books on Richard Wagner, Franz Liszt, Hector Berlioz, Anton Bruckner, Hans Pfitzner, Friedrich Klose and contemporary German music. With Ludwig Thuille, he wrote an influential manual on harmony, *Harmonielehre* (1907), which went through many editions.

He had an acrimonious relationship with the composer Max Reger, of whose compositions he usually had negative opinions. After the 1st performance of Reger's Sinfonietta on 2 February 1906, Louis wrote a typically negative review in the Münchener Neueste Nachrichten on 7 February. Reger wrote to him : Ich sitze in dem kleinsten Zimmer in meinem Hause. Ich habe Ihre Kritik vor mir. Im nächsten Augenblick wird sie hinter mir sein. (I am sitting in the smallest room of my house. I have your review before me. In a moment it will be behind me !)

...

On the other hand, this same Bagge claims Simon Sechter's system has never been equaled in clarity. Rudolf Louis stresses the fact, and considers it an advantage, that in Sechter's system there are no exceptions to the rules, once they have been established. Louis also mentions the meticulous and pedantic method of instruction Sechter followed. He again quotes Bagge, who said practice under Sechter in the writing of fugues never resulted in the composition of a complete piece of work but only in fragmentary bits. No serious attempt was made to unite them into a harmonious whole. Rudolf Louis's statement that Sechter was definitely not an artistic soul is the most important of all his remarks. This statement furnishes us with a valuable bit of information when we attempt to gauge the influence his personality had on Anton Bruckner. Louis thinks that, although Bruckner's lack of moderation and his tendency towards extravagance needed a curbing hand, Sechter was not the right teacher for him since the Sechter system neglected the architecture of music.

I have purposely quoted Louis's criticism to show how, at the beginning of this Century, a musician who loved Bruckner judged him, his former Master. Can anyone today seriously speak of extravagance in connection with Bruckner's music ?

Anton Bruckner's 1st lessons with Sechter were very peculiar. Bruckner sent his prepared assignments by mail to Sechter, who then corrected them and returned them, likewise by mail. It is rather difficult to see how any helpful instruction could come out of the arrangement. But, whenever Bruckner could afford it from 1857 to 1861, he went up to Vienna and took lessons in person. His far sighted patron, Bishop Rüdiger, gave him leave especially during Advent and Lent, when the organ in church is customarily silent, and sometimes during the summer. In this way, the Bishop contributed his share to the glory of the Catholic Church, which can rightly boast of being the perennial protector of music.

Anton Bruckner applied himself to Sechter's instruction with painstaking zeal. While working his way through Sechter's Die Grundsätze der Musikalischen Komposition (Basic Principles of Music Composition) , Bruckner the student displayed the meticulousness of Bruckner the school Master. His copy of the book is completely worn out ; the pages are loose and dog eared and filled with notations and musical examples.

Sechter's casuistic method turned music into a system of arithmetic, and to such an extent that we can but admire the power of Anton Bruckner's imagination. It was able to resist the paralyzing effect of Sechter's method of instruction. The ideal teacher of harmony and counterpoint never forgets there is only one method : To develop in his

pupil the ability of analyzing Masterworks from a technical angle. There is no rule which cannot be proved by an excerpt from existing music. In truth, the musician who follows certain rules is in actuality applying laws from the scores of his predecessors and not from a harmony manual. Whether he accepts their work or rejects it, he is nevertheless continuing it.

Then, there is another point about teaching. Even the best teacher is not necessarily the right teacher for a particular pupil. The 2 must fit together ; they must suit one another. Now this was certainly the case with Simon Sechter and Anton Bruckner. Sechter even had to warn his young pupil, time and again, against overwork. For instance, he wrote him in 1860 :

" I ask you to spare your health and to take necessary periods of rest. I am convinced of your diligence and zeal I would not like you to suffer in health from excessive application to study. I feel compelled to tell you that I never had a more industrious pupil than you. "

We repeatedly come across this last sentence in Sechter's letters. Perhaps, he was endeavoring to calm his pupil's anxious fears. Sechter's attitude is an indication of his warm, fatherly feeling towards Anton Bruckner and it arouses our sympathy, but it does not answer the question as to why Bruckner voluntarily placed himself in such an inconceivable situation. Later on, when we examine Bruckner's personality, we may come across a clue.

Anton Bruckner finished his course in harmony, in 1858 ; in counterpoint and double counterpoint, in 1859 ; in triple and quadruple counterpoint, in 1860 ; and, finally, in canon and fugue in 1861.

" In order to have an official statement concerning the result of his studies, Bruckner applied to the Vienna Conservatory, asking to be admitted for an examination. He received a favourable reply and was asked to submit all his written exercises in counterpoint. The examining board consisted of the prominent musicians Johann Herbeck, Josef Hellmesberger, Simon Sechter, Otto Dessoff, and the school supervisor Doctor Moritz Adolf von Becker. When one of the members proposed that they ask an oral question, Herbeck declared it superfluous, since the candidate had already revealed his great knowledge in the written exercises he had submitted. " (Max Auer, page 72.)

Then, the Board decided to ask Anton Bruckner to develop a theme in fugue style at the organ. A few days later the examination took place.

« Simon Sechter wrote down 4 measures. When Herbeck was shown the theme, he turned to Dessoff and said : " Make the theme longer." " No ", Dessoff replied, " I'd rather not ! " ; " Well, then I will ! ", said Herbeck, and he extended it to 8 measures. " Ah, but you're hard hearted ! " Dessoff retorted. The slip was handed to Bruckner and, while he was lingering over the theme because of the comes, the examining board was overcome with a certain hilarity. But Bruckner quickly mastered the situation. He started with an introduction consisting of sections of the theme and then developed a brilliant fugue. He was heartily congratulated when he finished, and Herbeck turned to his colleagues and said : " He ought to have examined us ! ". Nor did Herbeck ever forget this outstanding candidate, whose patron he later became. »

Simon Sechter did not like to have his students write compositions while they were studying with him. Anton Bruckner respected his wishes and wrote only a very few during the period between 1856 and 1861. The number increased remarkably as soon as he had finished his studies. But, even then, he evidently felt his technical ability as yet inadequate to cope with the richness of his imagination. Unlike his other biographers, I do not believe he attributed this deficiency in musical skill to insufficient instruction by his beloved teacher in Vienna. It was rather the pedantic trait in his nature which prevented him from considering his studies completed until he had taken essential courses in musical form and orchestration.

In importance, these 2 branches of music instruction differ greatly from harmony and counterpoint, in that their educational value is open to question. Orchestration, in fact, cannot be taught at all, except in a very limited sense. The elements, of course, can be taught, but the composer of the « Requiem », the « Missa solemnis » and « Psalm 146 » (all scored with orchestra accompaniment) knew them as well as his new teacher, the opera conductor Otto Kitzler, knew them. Ludwig van Beethoven's Piano Sonatas were chosen as subjects for Otto Kitzler's instruction. Anton Bruckner, whenever he discovered something not compatible with Sechter's pedantic codex, was highly-elated, like a school boy who is delighted when his teacher makes a mistake. To explain the formal structure of those sonatas, the teacher must point to about as many digressions from the regular scheme of a sonata as there are from the fugue in Johann Sebastian Bach's Well-tempered Clavier.

As to form in music, surely the man who is able to study the scores of the great Masters and perceive the meaning of form can dispense with the guidance of a teacher who is no better as a musician than he is himself. This was the situation with Anton Bruckner and Otto Kitzler at the time. I cannot see what qualifications Kitzler had for teaching Bruckner, aside from his long experience as a worthy conductor of opera. After all, Kitzler was not the best teacher Bruckner might have chosen. Moreover, form means one thing to the conductor and quite another thing to the composer. To the composer, every note he is going to write has the same amount of importance ; and, if he has a fertile imagination, he must develop enough architectonic sense to anticipate what psychological effects the distribution of weights throughout his work will have on the listeners.

The conductor, on the other hand, has a very sensitive instrument for estimating those weights. It is his arm. His arm feels their heaviness with infallible accuracy, almost as though he had to carry them. Even before the listeners have manifested any reaction, he can sense the degree of audience tension behind his back while he is conducting. But how many conductors are able to judge a composition before they have actually heard it in rehearsal ? How many can practically hear what they are reading in the score ? Experience tells me that even the best conductor is not necessarily the best teacher. So I rather doubt whether Anton Bruckner was fortunate in choosing Otto Kitzler as his new instructor. In my opinion, a real Master of composition, one who would give his pupil an insight into his art, would have been the ideal instructor for Bruckner.

For one thing, however, we have reason to be grateful to Kitzler. It was he who introduced Anton Bruckner to Richard Wagner's music and, thus, caused a definite and decisive change of direction in Bruckner's development. One might say, without exaggeration, that under the impression of Richard Wagner's music Bruckner grew to be the composer we



know and love. Wagner awoke a dormant genius and gave the world not only his own immortal works but also the renaissance of Symphonic music through Bruckner.

It may be that Anton Bruckner had heard excerpts from Richard Wagner's music in concerts given by military bands. Austrian bands have long been considered among the best in Europe. Moreover, they used to take a practical interest in contemporary music and met with great popularity and esteem. In Italy, the military band contributed to Richard Wagner's popularization, early in his career. Old people in Venice have told me Wagner liked to listen to the performances of his music at San Marco Square.

It was Tannhäuser which impressed Bruckner so deeply. In Linz, no Wagnerian opera had previously been performed. The manager of the Opera House had little confidence in the success of a Wagnerian production and had even refused to pay the lowest royalty to the composer. Otto Kitzler finally got personal permission from Richard Wagner to present Tannhäuser without royalty fees. Anton Bruckner had studied this score under Kitzler's guidance and had learned modern orchestra technique from it.

" He was highly-amazed to find, in this tone work, the technique which he, being psychologically related to Wagner, had previously divined. Bruckner's genius was freed from scholastic chains by Kitzler's performance of Tannhäuser in Linz. After the performances of February 13 and 20, 1863, he thoroughly restudied the partitura. The extended use of chromatics and enharmonics, against which Simon Sechter thundered in his chief work and which Bruckner adopted in his very 1st attempt at composition, were splendidly reconfirmed in the opera." (Max Auer, page 79.)

I challenge this statement, although it is interesting in itself. In what does this " soul mateship " of Richard Wagner and Anton Bruckner consist, a " soul mateship " which Max Auer is not alone in mentioning ? Occasional similarities in motives or themes and in orchestration are listed as proofs of Bruckner's " premonition " of Wagner's music. I think the exact opposite is true. Bruckner considered the elder composer his very antithesis, and it was this fact which attracted him most of all.

Alfred Orel puts it in the right way when he says : " Wagner's work finally broke the bonds. The Master Bruckner was born in this hour. It is perhaps unique in the history of music that an artist found his particular path so suddenly. One might say, complete ' Mastership ' made its appearance in a moment of time. Richard Wagner was probably the last great experience which profoundly influenced Bruckner's art." (Alfred Orel, page 128.)

He was in danger of succumbing to the mighty Master, but, fortunately, he was then about 40 years old and, consequently, stable enough in spirit to overcome temptation and keep true to himself.

It is indeed striking that it was Tannhäuser which impressed Anton Bruckner so profoundly. Everything in this opera is so directly opposed to his nature that it must have been this contrast itself which was the great attraction. Where in Bruckner's music is there anything to show the sort of influence ascribable to the score of Tannhäuser ? Certain pages from the 3d act, Tannhäuser's tale of his pilgrimage to Rome, in particular, may possibly have impressed Bruckner sufficiently for Rudolf Louis to venture to speak of his acquaintance with Wagner's music as the " mighty

impulse which disclosed Bruckner's hitherto latent originality as an effective power ".

In the following year, Otto Kitzler performed 3 more of Richard Wagner's works : Das Liebesmahl der Apostel (The Love Feast of the Apostles) , The Flying Dutchman, and Lohengrin. Presumably, Anton Bruckner attended the performances. In my opinion, The Flying Dutchman left more traces in Anton Bruckner's Symphonies than did Tannhäuser. The beginning of the overture with the thirdless chord, Wagner's way of using the trombones, the thematic development all must have made a deep impression on every musician of the time.

Generally speaking, one must admit that Richard Wagner's influence on the development of music can hardly be overrated. On the other hand, one is entitled to ask : Who are the composers who show Wagner's hand-writing ? They are not at all so numerous as claimed by his adversaries, who predicted the decadence of music and especially of opera. I can point to only one outstanding work directly influenced by Wagner's style, and that is Hengelbert Humperdinck's Hänsel und Gretel. The score bears indisputable traces of Die Meistersinger, especially when it is examined technically.

At the turn of the Century, every composer who was not writing in the routine way was considered a Wagnerite. Since then, critical examination has led us to other conclusions. It may not be out of place to digress for a moment on Richard Wagner's alleged influence on the later Giuseppe Verdi works. We have repeatedly been asked to believe that Aida and Othello display certain of Wagner's characteristics. The chromatic step in the Aida prelude and aria, and the harmonization in Othello have been pointed out as proof of this assertion. It is indeed regrettable that not one of the numerous books about Verdi was written by an outstanding musician and that none deals solely with his music. Such a book would surely reveal certain basic ideas and musical patterns which appear and reappear in altered form in various of his operas.

I have in mind, for instance, the rhythmic motive of the trombones in the death scene of Violetta, which we again hear in the 4th act of Il Trovatore along with Leonora's ark in the " Miserere " scene. The 3 operas Simon Boccanegra, La Forza del Destino, and Ballo in Maschera also exhibit features in common. It is not so much the incidental resemblance of themes as their similarity of expression that apparently induced Verdi to use them repeatedly in different places. The Aida theme, mentioned above, is derived from the prelude to the last act of La Traviata. The chromatic steps in Aida are irrelevant when compared with the parallel timbre of the 2 passages, and this timbre has no Wagner characteristic of any sort. The distinct harmonic characteristic of Othello is the frequent use of the chord of the 3rd and 4th, which appeared but rarely in Verdi's earlier operas. Who would think of Richard Wagner when listening to these inversions of the chord of the 7th ? To consider Verdi influenced by Wagner's music is to follow mere legend.

### Chapter 3

The final examination of 1861 was not the 1st occasion on which music lovers in Vienna could hear Anton Bruckner play the organ. On July 24, 1858, the critic Ludwig Speidel had written an enthusiastic article on " the young and rising talent of Mister Bruckner ". Incidentally, he thought Bruckner's improvisation on the organ bore the earmarks of Felix Mendelssohn-Bartholdy's music. " We don't blame him for that ", said Speidel. Bruckner's most fervent admirer in

Linz was Bishop Rüdiger. This strong minded church man was habitually deeply moved by Bruckner's playing. When Bruckner played " he would grow silent, completely absorbed, and listen ". According to Max Auer, Franz Joseph Rüdiger himself is reported to have said that Anton Bruckner's Mass in D moved him to such an extent he could no longer pray.

This little anecdote, mentioned by most of Anton Bruckner's biographers as proof of his Mastery of the organ, might well be the starting point for a book on music psychology. In it, we see how the absorbing power of music overcomes the ingrained habit of religious practices. Mental concentration vanishes when confronted with the indefinite and indefinable sensations of tone. The emotional factor in music attains such ascendancy that we can almost understand Plato's thoughts on the moral influence of the noble art.

Anton Bruckner, for his part, revered his Bishop and considered him 2nd only to Richard Wagner. Ernst Décey relates an amusing story which originated in Vienna, the birthplace of so many musical anecdotes: " In his own affections, Bruckner rates Wagner between the Bishop of Linz and the Heavenly Father. "

Anton Bruckner did not meet Richard Wagner personally until 1865. The 1st performance of « Tristan und Isolde » had been scheduled to take place in Munich on May 15th of that year. It had to be postponed until June 10th, however, since Isolde (Mrs. Malvina Schnorr von Carolsfeld) fell sick.

Malvina Garrigues, later Malvina Schnorr von Carolsfeld (7 December 1825 - 8 February 1904) was a Portuguese-born operatic soprano who was born in Denmark and made her career in Germany. She and her husband, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, created the title roles in Richard Wagner's Tristan und Isolde in 1865. Her given name also appears as Malwina and Malwine but Malvina is the right spelling.

Eugénia Malvina Garrigues was born in Copenhagen, Denmark, the daughter of the Portuguese consul there, João António Henriques Garrigues, and his German wife of French ascendancy (Nanette Palmier) . Portugal's Queen Maria II assigned her father as consul to Denmark by decree of November 17, 1852. So there is no Brazilian ascendancy in Malvina Garrigues, as she was christened in the Portuguese consulate as a Portuguese citizen. She studied in Paris with Manuel Patricio Rodríguez García.

She made her debut in Giacomo Meyerbeer's « Robert le diable » in Breslau in 1841, where she sang until 1849. From 1849 to 1853, she worked at the ducal Hoftheater at Coburg, and in Gotha and Hamburg. In 1854, she was engaged by the Karlsruhe Opera, where she met Ludwig Schnorr von Carolsfeld, who was 10 years her junior. They appeared there together in such operas as « Les Huguenots » . They became engaged in 1857, and married in April 1860. The same year, they were engaged by the Dresden Court Opera.

After conducting 70 rehearsals of his Tristan und Isolde in Vienna and still finding the singers wanting, Richard Wagner turned to Malvina and Ludwig Schnorr von Carolsfeld to create the roles. The première was set for 15 May 1865, in Munich, but had to be postponed to 10 June owing to Malvina's hoarseness.

After Ludwig's sudden and untimely death at the age of 29, on 21 July 1865, only 6 weeks after the première, Malvina sank into a deep depression and never sang again. She took-up spiritualism, and was influenced by one of her mediumistic pupils to believe she was destined to marry Richard Wagner. This caused her to be deeply jealous of Cosima von Bülow, who was living openly with Wagner at Tribschen, and she tried to create a rift between them.

She later taught singing at Frankfurt ; her pupils included Heinrich Gudehus and Rosalie Miller. Malvina Garrigues Schnorr von Carolsfeld also wrote a small number of songs dedicated to Jenny Lind, to texts by Heinrich Heine and Lord Byron.

Following her husband's death, Malvina could not bring herself to continue her career and she retired from the stage. She published some poetry by herself and her husband.

She died in Karlsruhe in 1904, aged 78. She was cremated in Heidelberg, and her ashes are located in Dresden.

She has been the subject of a one-woman stage show called « O, Malvina ! » , created by Dame Gwyneth Jones, who also played her in the 1983 film « Wagner » , with the late Richard Burton.

In 1860, Ludwig Schnorr von Carolsfeld married the Danish-born soprano Malvina Garrigues, who was 10 years his senior and who reduced her own appearances on stage in order to support her husband's more promising career.

King Ludwig II of Bavaria heard the tenor as « Lohengrin » in 1861. This performance is said to have been one of a series that turned the king into an ardent supporter of Richard Wagner and his music.

In 1862, Schnorr and his wife met Wagner himself in Biebrich near Wiesbaden. Wagner asked them to sing passages from his new opera, « Tristan und Isolde » , while he accompanied them at the piano. Apparently, the composer was impressed by the results.

An attempt to stage the « yet-to-be-performed » Opera in Vienna failed after over 70 rehearsals, not least because the resident tenor was unable to master the taxing role of Tristan. It was at Wagner's own request that Schnorr von Carolsfeld and his wife were then cast as « Tristan und Isolde » , King Ludwig having sponsored a renewed attempt to mount the Opera.

The première finally took place in Munich on June 10, 1865, but the work received mixed reviews, with some critics even calling it « indecent » .

6 weeks and 4 performances of « Tristan und Isolde » later, the singer died in Dresden, just 19 days after his 29th birthday. His mysterious and early death made him a legend, and it was often attributed by medical laymen to the enormous exertions required of a Wagnerian Heldentenor. In reality, however, a chill followed by rheumatic complications had caused an apopleptic event to which the overweight tenor succumbed.

Bruckner, who had come to the Bavarian capital for the opening, decided not to leave the city as did most of the other visitors. This fortunate decision was a stroke of luck for him. He was introduced to his beloved Master, who evidently took quite a liking for him. Among the other celebrities he met was Hans von Bülow, the conductor of « Tristan und Isolde », who looked over some sections of the 1st Symphony in C minor, on which Anton Bruckner was working at the time. Bülow, not yet closely tied to Johannes Brahms, was evidently rather interested in the composition but he could do no more than express his interest, for it was only a few days before the 1st performance of « Tristan und Isolde », an event of world-wide importance, which claimed all his attention. Later, when he severed his relations with Richard Wagner, his feelings toward Bruckner cooled, and, in 1885, he wrote the following satirical letter to the author of a book on the history of the string quartet :

" Will you please pardon my notorious frankness when I confess to you that I ordered my book binder to bind only the 1st 307 pages ? "

Needless to say, Anton Bruckner's new String Quintet was in the section starting on page 308. Those who knew Hans von Bülow or had heard about his trenchant wit, his satirical speech, and his general culture understood why he and Bruckner had little in common. Nor could Franz Liszt, mild and good natured as he was, force himself into close relations with the Austrian Master. Yet, such relations would have benefited Bruckner greatly. The 2 men, with personalities so widely divergent, would have supplemented each other and Bruckner might have been stimulated to fresh incentive.

It is rather strange that Anton Bruckner, even in later life, enjoyed no intimate, congenial friendship with his colleagues in music. There was no exchange of ideas on general or musical topics between him and other musicians of his own high standing. The musicians with whom he was in close contact were either his patrons, towards whom he was devoutly indebted, or his pupils, who were very much younger and kept themselves at a respectful distance. The reasons for this isolation are hard to determine. I think Hans von Bülow's and Franz Liszt's indifference can be explained as follows :

Both men were accomplished linguists with a cosmopolitan background, whereas Anton Bruckner never lost his rustic Upper-Austrian dialect and manner of speaking. His vocabulary was limited and his style, so far as we know from contemporary accounts and his letters, retained a back country flavor. A speaker's style generally discloses his level of culture. An accomplished linguist, such as Hans von Bülow or Franz Liszt, is usually sensitive to the speech of others. Liszt, when urged to show more kindness to Bruckner, is reported to have said : " I can't bear to hear him address me as ' Your Grace, Mr. Canonicus ! ' "

Poor Bruckner ! He was the old fashioned, provincial type of musician, whom they considered their inferior. We should not blame them, however. All of us are tempted, consciously or unconsciously, to judge others by their ability in self expression. Moreover, perfect control of a language means control of form, and Hans von Bülow and Franz Liszt were Masters of form. It may be that their sense of form was somehow offended by Anton Bruckner's overly deferential and unrefined speech.

Much more friendly than his relations with these 2 great musicians were his dealings with Richard Wagner. While waiting in Munich for the 1st performance of « Tristan und Isolde », Anton Bruckner was invited to show the great Master his 1st Symphony but he modestly refused. " I did not dare show him this Symphony ", he later told his friends. In fact, he felt so deep a reverence for Wagner that he would not sit in his presence.

It has often been asked whether the performance of « Tristan und Isolde » immediately influenced Bruckner in his work on his 1st Symphony, and, if it did, to what extent. To my mind, such queries are not only futile but even misleading. The questions are wrongly put. A work such as Richard Wagner's great love tragedy, which initiated a new era in the history of music and which contained problems whose solution was a matter for the future, would naturally impress a sympathetic musician like Anton Bruckner very deeply. It could even open up new paths for him to tread in the future, but it could not exert any immediate influence on work so near completion. Much more time would have been necessary.

I am borne out in my opinion by Alfred Orel, who says : " The 1st Symphony does not show that Bruckner was specifically influenced by the Tristan music. He was too much of an individualist to stand in need of any support for his ideas." (Konrad Huschke in Die Allgemeine Musikzeitung, 1931.)

One of the activities which contributed greatly towards Anton Bruckner's development as a conductor, while he was living in Linz, was his work as director of the glee club « Frohsinn ». He held this position for the 1st time in 1860 and he took it over again for a few months before he left Linz for good in 1868. He was fortunate in obtaining Richard Wagner's permission to perform the final chorus from Die Meistersinger for the very 1st time. It was at Linz that this new and unparalleled music resounded before the world première of the opera as a whole.

Max Auer reports a delightful incident which occurred during rehearsal for the concert, on April 4, 1868 :

" During the choral practice of Schumann's Ritornell, which was to be given at the same concert, the singers did not produce the triple pianissimo softly enough to suit the Master. One day, the chorus secretly decided to stop singing all together when they came to this particular passage. Rehearsal time came around, The 1st 2 verses satisfied the choral director. Now the 3rd verse, with the triple pianissimo, was about to be sung. Bruckner, his face abeam, continued to beat time while the singers faced him in silence. Finally, their roars of laughter jolted the Master out of his ecstasy. He had been listening to his inner harmony."

Being leader of a glee club gave Anton Bruckner opportunity to hear his own compositions in actual performance and furnished him with practical experience as a conductor. Both these factors were to his advantage. It was too bad the same opportunities did not present themselves later on.

A composer finds it valuable to listen to his own works from the conductor's platform. The transformation, as it were, from creator to reproducing artist gives him an unbiased attitude towards his own compositions. He becomes more conscious of the true impression his music makes on the orchestra players and choral singers. Their criticisms should not be overrated, of course, but many an orchestra player, by straight minded thinking, has given composers

precious suggestions, especially on technical matters. It is really miraculous that Anton Bruckner, who was never closely associated with orchestras in a conducting capacity, could be so perfect in orchestrating even before he took up residence in Vienna, where he at least had opportunities for hearing Europe's best orchestra.

Anton Bruckner never became an outstanding orchestra leader. He lacked the natural gift for the task, and, besides, there is a great difference in manual technique between leading an orchestra and conducting a chorus. The best choral conductor is not necessarily a good orchestra conductor. As an instance there is the late Siegfried Ochs, the excellent director of Berlin's Philharmonic Choir, the man to whom the musical world is indebted for the model performance of Johann Sebastian Bach's choral works. As a choir director, he could not be matched. But Ochs became practically helpless when the orchestra was substituted for the piano which had been used in rehearsal.

Every *ritardando* became a problem for him. The solo singers felt lost in their parts, and it often took all the skill the Philharmonic Orchestra could muster to avoid complete failure.

Other great composers besides Anton Bruckner have proved that great creative power does not, in itself, include the gift of interpretation. Johannes Brahms was not a good conductor. He himself was well aware of the fact, as he indicated in his unpublished letters to my father, Herman Wolff. Wolff repeatedly asked him to conduct concerts when Hans von Bülow was stricken ill, but Brahms invariably refused, giving evasive excuses.

One of the worst conductors of his own operas was the late Eugène d'Albert, recognized as one of the greatest pianists of his time. The same can be said about his famous colleague Ferruccio Busoni. Nor did Richard Strauß display any outstanding qualifications as a conductor at the beginning of his career. He was not sure of his own technique and frequently asked his friends for their opinions on his conducting but during his stay in Berlin at the Opera House, where he had Karl Muck and Felix von Weingartner as colleagues, he developed considerably.

One of the greatest conductors, if not the greatest of all, Arthur Nikisch, once told me Strauß' technique was singular and not to be compared with that of anyone else. With his particular technique, he actually works wonders. Only a genius like Strauß, who feels his relationship with other great composers, can give the audience effects of the kind he produces when he conducts « Tristan und Isolde » or Mozart's music. If Strauß had never held a position as orchestra conductor, he would never have become the great composer he is. I believe his continuous association with orchestras has contributed greatly to the new manner of orchestration he originated in *Ariadne at Naxos*. Surrounded by the overwhelming masses of his *Elektra* orchestra, he may have felt he was reaching the climax of his long development ; his knowledge of and feeling for art may have suggested the new path to be followed in the future.

Anton Bruckner never had lasting contacts with an orchestral body. The benefit which he would have derived from such an association can hardly be overrated.

I have often wondered why so many good composers are poor or mediocre conductors. To say they lack a natural gift for conducting is not enough. I believe another psychological factor is involved : the amount of will power necessary for leading an orchestra is foreign to many a composer's nature. He uses his psychic energy for shaping his musical

inspirations. For a long time, he wrestles for the most telling expression. He pours out his energies to the point of exhaustion. Then, while he is conducting, he often fails to understand why the orchestra members do not readily grasp his meaning and he lacks the will power to impose it on them.

In this connection, Anton Bruckner was the subject of a little story then circulating in Vienna : Bruckner, about to rehearse one of his Symphonies with the orchestra, raised the baton but was hesitant in giving the opening down beat. When the concert Master, after an interval of time, urged him to start, Bruckner answered : " I wouldn't dare start before you ! " Although we cannot vouch for the truth of the story, it does give us a characteristic picture of the man's odd personality.

According to Max Auer, Anton Bruckner wrote more than 40 compositions while he was in Linz. Among them, were his 1st works written solely for orchestra : 3 Orchestra pieces, an overture in G minor, and, most important of all, 3 Symphonies. The Symphonies were the 1st, in F minor (1863) ; one in D minor (1864) ; and one in C minor (1865-1866) . The 1st 2 works are not counted in the 9 Symphonies usually associated with the name of Anton Bruckner. Also among these compositions were 2 pieces for piano, 3 marches for military bands, a fugue in D minor for the organ, and one composition for violin and piano. All the rest of the compositions were choral numbers, some of them with orchestra parts. The most significant of these choral works are Psalm 146 (1860) ; Ave Maria for 7 voices (1861) ; Psalm 112, the Germanenzug (1863) ; Mass in D Minor (1864) ; Mass in E Minor with wind instrument accompaniment (1866) ; and a Great Mass in F Minor (1867-1868) .

Otto Kitzler has reported that Anton Bruckner showed no inspiration in the compositions he wrote while he was studying with him. He considered them mere school exercises. Teachers are not always wise in sitting in judgment on their pupils, as we will see later, in the analysis of Bruckner's works. Kitzler's criticisms were a bit too harsh.

When we consider that Anton Bruckner, as an obedient pupil of Sechter, refrained, as well as he could, from composing during the years he passed as a student, we are amazed at the number of compositions he actually wrote in Linz. The 3 Symphonies were, of course, the most important works in his growth, although none of them succeeded in becoming popular. They are generally considered " the forecourt to the Sanctuary ". The 2nd of the 3 Masses arouses our special interest because of its individual and archaic style. The 1st in D minor has often been called the " 1st Masterwork " of Bruckner.

Although Anton Bruckner's position as organist certainly took up a good deal of his time, he had to work no harder at it than he did at Saint-Florian. This point should be stressed, because overwork has been ascribed as the cause of the nervous breakdown Bruckner suffered at this time. Karl (Borromäus) Waldeck (1841-1905) , Bruckner's pupil and successor as organist at Linz, says over exertion in counterpoint improvisation at the organ was to blame. " In spite of his stout physical condition and his healthy appetite, he showed signs of mental derangement, and he suffered greatly from melancholia and fixed ideas. "

I do not believe his musical activities in Linz were solely to blame. His breakdown was most likely due to an inherited nervous weakness, since similar cases have been reported in his family. We have no information on whether sexual



abstinence contributed to his breakdown or not, for we have no data on his innate sexual impulses. Surely, Anton Bruckner faced no great disappointment in those years in Linz to account for his breakdown. Some writers think Bruckner's intense religious convictions may have played an important part. Whatever the cause, poor Bruckner was torn from the most sublime of activities creative work and was forced to go to a sanatorium.

A letter in June, 1867, tells of his unhappy psychic condition. He had gone to Bad Kreuzen on the advice of his physician, who was, perhaps, too forthright in his prescriptions. Apologizing to his friend for not having written earlier, Bruckner wrote as follows (I have tried to render Bruckner's style and punctuation as faithfully and literally as possible) :

" You may think or have thought or have heard of anything whatever ! It was not laziness it was much more !!! It was complete demoralization and forlornness complete enervation and over excitement !! I was in the most awful condition, I tell only you do not tell anybody. Not much more, and I am a lost patient. Doctor Fadinger has predicted insanity as a possible consequence. Thank God ! he saved me. I have been in Bad Kreuzen since May 8th at Grein's. These last weeks, I have felt a little better, am not allowed to play, to study or to work. Imagine my lot ! I am a poor fellow. Johann Herbeck returned the scores of my vocal Mass and my Symphony without writing a word. Is it really as bad as that ? Do try to find-out. My dear friend, do write to me once in my exile, to me, poor and deserted as I am ! "

The number of exclamation marks in this letter, in themselves, point to Anton Bruckner's excitation. The tragic note has dramatic implications. Modern psychiatry would, perhaps, regard the letter as an expression of an inferiority complex.

The beautiful village of Grein, situated right along the Danube River in the district Perg in Upper-Austria, is the home of the oldest theater built in Europe. It was in operation in 1791 and still retains some very unusual features : flip-up seats that are locked by the patrons who purchased the seat for the season, and a toilet separated from the audience by a curtain (so the user would not miss any of the performance !)

Bruckner presented the Grein Musiktafel (Choral Society) with a musical « motto » , (his « Freier Sinn und froher Mut » , **WAB 148**) which he composed in 1874 and he frequented performances by the ensemble.

One attraction in Grein is Greinburg Castle, built between 1488 and 1493. The castle was purchased by Ernest I, Duke of Saxe-Coburg and Gotha in 1823 and is presently owned by a family foundation, headed by Andreas, Prince of Saxe-Coburg and Gotha.

Actually, Anton Bruckner was obsessed with a mania for figures, which had made itself felt some time before and was becoming more intense at that time. " He would count the leaves on a tree, the stars, the grains of sand. He was tortured by the fixed idea that he had to bail out the Danube. One day, when the patients in the sanatorium were being entertained by Gypsies, he ran away. Later, he was found sitting on a tree stump, weeping. Mrs. Betty Mayfeld, who was staying at the spa, too, could no longer wear one of her dresses, because Bruckner, whenever he met her,

would begin counting the pearls which covered her dress."

In letters from this period, Bruckner described the cold water treatments he had to undergo and tells his friend that Bad Kreuzen was, after all, just a hydropathic establishment. As Anton Bruckner was not supposed to remain by himself, unattended, Bishop Franz Joseph Rüdiger sent a priest to serve as a guard. Bruckner is said to have disregarded the doctor's order to stop working. A few weeks after he had left the place, he asked the Bishop to help him defray the expenses, which he could not meet himself. (Instead of the 225 « Gulden » , he had asked for, he was given only 68.)

Bruckner returned to Linz, apparently in good health. (Max Auer believes Bruckner may have gone to Bad Kreuzen a 2nd time, in 1868.) But he was not to stay there for any length of time.

In looking back at the time Anton Bruckner spent in Linz, one may say he certainly enjoyed many a satisfaction. The town evidently took pride in calling the famous organist " citizen ", for his playing aroused admiration and enthusiasm everywhere. From the numerous reports on the impressions his art made on his listeners, a very characteristic one is : " A simple and somewhat timid man greeted the visitors and then started playing. I look at the Mæstro as he plays. He is no longer a timid man. With head raised and eyes alight, the artist sits there, as though on a throne, in the midst of roaring, surging floods of sound. " Organ playing must have transfigured the man, and he was carried away by his own impetus.

While Anton Bruckner lived in Linz, his fame as an organist surpassed his renown as a composer. But that is not surprising, since the reproducing musician is always closer to the gates of glory than is the composer, especially when the latter is traveling over unusual paths. And so, it was with Bruckner. Yet, he had nothing to complain of in his role of composer, either. The very 1st performance of his Mass in D Minor took place on November 20, 1864. The following month, the Mass was repeated. 2 performances in so short a time mean a great deal in a town as small as Linz, where the number of concert goers is naturally very limited.

A newspaper in Linz made this interesting comment about the Mass : " If Mister Bruckner should succeed in purifying or taming his imagination and in avoiding violent cadences and sharp dissonances in his type of music, we are convinced that in the next work of this kind he will not surprise and amaze his audience but rather elevate and edify it. "

The Symphony in C Minor was 1st presented on May 9, 1868, with the composer conducting. The rehearsals put both composer and orchestra on edge. The players thought several passages unplayable and asked Anton Bruckner to modify them. He refused, and when the players did not satisfy him he cried and implored them to do better. In the end, the performance was not bad, at least musically. An item in the paper read : " Beyond the great beauties of the work, there is a noticeable attempt at exterior effect." One may study the score to try to find where an effect of this kind may be hidden, but in vain.

Generally speaking, however, the critics adopted a respectful tone towards the composer, although their attitude was no more than just friendly. Did Bruckner feel he was successful merely because he was the highly-esteemed organist of

the town, the organist whom everyone liked and appreciated ? Could he expect the audience to understand this particular piece of music, which he himself later called a " saucy thing " ? Although he was not recognized as a rising genius, he was spared the experience of being classified as a virtuoso who incidentally wrote valuable music. Other musicians have had to suffer from what they deemed the injustice of the world which admired them as instrumentalists but disbelieved in their creative efforts. There are 2 such instances in recent music history : the case of Anton Rubinstein and of Eugène d'Albert. Both of them struggled desperately to win recognition as composers ; they even neglected their technical training in their later years. But they labored in vain. In this connection, it is interesting to learn from music magazines of the middle of the 18th Century that the composer Johann Sebastian Bach had, not yet, caught up with the famous organist of the same name.

In spite of the popularity he enjoyed, Anton Bruckner was by no means happy in Linz. Was it popularity itself which made him long for another field of activity ? This question, strange as it sounds, is not asked for rhetorical effect. There is hardly an artist who does not want to acquire popularity, once he is established in a place. Sustained by popularity, he feels contented and happy. But as time goes on, he faces a crucial test. He becomes acclimated. If he happens to be in a small community, such as Linz, becoming acclimated means slowing up if not standing still in his development. Consciously or unconsciously, he feels that his every achievement will be approved by the people who believe in him and love him. His ambitions begin to fade. Life becomes easy, sometimes even too comfortable, and his career is in danger of never developing. The musician who is sure of his inner vocation will, therefore, try to change his position after a while, in order to subject himself to the criticisms of a new audience to whom he is not tied by personal friendship or obligation. He does not want to be acclaimed as the beloved Mister X ; he wants to display his art, and his art alone, regardless of personalities. A new audience stimulates his ambition, and this is why we often see great artists achieving miracles when they appear as guests of a musical institution. We musicians, as a matter of fact, cannot deny we were born in the " green car of the Gypsies ". The migratory instinct is deeply ingrained in every musician. It does not make him happier but it does make his art richer.

I do not claim Bruckner felt the need of leaving Linz for the sake of developing his art. Anyway, the restlessness of the true musician had been noticeable in him comparatively early in his stay in Linz. Even while he was at Saint-Florian, he had asked to be made a member of the " Hofkapelle ". His tendency to depression obviously deepened his desire to change his position.

On April 30, 1866, he wrote to Johann Herbeck : " I place my fate and my future in your hands. I ask you to save me at once otherwise I am lost. " When Simon Sechter died in 1867, Anton Bruckner again applied for the position as organist at the ' Hofkapelle '. He even offered to come without a salary since the title would secure him an income." And he went on to make the following remarkable suggestion in his application : " Moreover, I could be employed as secretary and teacher in the principal schools, since I have served as a teacher for 14 years."

Those words bring us face to face with a new enigma. Not withstanding his considerable success as an artist, would he really have bowed, once again, under the yoke of the school teaching profession ? Again, Fate decided against his wish, and for his own good.

At Easter time in 1868, through Herbeck, Anton Bruckner was asked if he were not interested in getting the position which the late Sechter had held at the Conservatory of Vienna. What did Bruckner do ? Rush to Vienna to express his happiness over the unexpected turn of events ? Not at all. Instead, he hesitated. Herbeck tried in vain to persuade him to accept, and finally went to Linz to see him face to face. They took a trip to Saint-Florian.

To press his point, Herbeck said : " You have a real vocation to teach theory. " But when he felt he was not succeeding in his mission, he appealed to the Austrian in Bruckner. He said : " If you do not accept, I shall go to Germany to get the right man." Those words, spoken 2 years after the war between Prussia and Austria, could not fail in effectiveness, he thought. Yet, Anton Bruckner could not make up his mind. When they arrived at Saint-Florian, he went to play the organ in the church. " No other musician ever brought about a decision on a vital question in this musical way. " (Ernst Décsey, page 55.)

On the trip back to Linz, Anton Bruckner finally gave a tentative affirmative answer. But, though urged by his friends to seize the opportunity immediately, he began to hesitate anew. Fear that he would not be able to live in Vienna on the salary offered him outweighed the satisfaction which the high standing of the new position should have given him. One day, he thought he had ruined his chances by his hesitation and scruples over unimportant items in the contract. A letter to his friend Rudolf Weinwurm, dated June 20, 1868, displays his utter despair : " I am terribly unhappy, cannot eat or sleep. Why did I not accept at once ? Imagine how honourable the position. Do have compassion on me because I am without hope, perhaps for ever deserted. "

But the climax of the situation was reached when, on the very day he penned the above, he wrote to Hans von Bülow and asked him to help him immediately in getting a position as organist at the Royal Court in Munich. In his letter, he did not hint that he had been thinking of going to Vienna. He urged Bülow to act quickly and to keep his letter secret. He said he was impatiently longing for the position in Munich. Bülow probably never answered him, but Herbeck wrote him there was no reason at all for him to be excited or unhappy.

Johann Herbeck fully understood why Anton Bruckner was hesitating for so long a time, and he tried to encourage him. Bruckner, after all, could do no less than accept, but he kept the backdoor open when he asked the Bishop R digier to hold his position in Linz for him, in order that he might be secured against any eventuality. This action was very characteristic of Bruckner's lack of determination in the most decisive situation of his life. One might say one of the most exciting episodes in Bruckner's life had come to an end. A biographer discovers something like tension in these events. For the 1st time, Bruckner seems to have found an incentive in life. How strong will it prove to be ? How long will it last ? But nothing extraordinary followed. It was just an up beat for a slowly progressing Passion the Master was to endure, another series of struggles similar to those he had experienced before. Again, one waits for the stimulation life itself might give to Bruckner. Again one waits in vain.

## Chapter 4

Simple and ingenuous men are said to possess the gift of premonition to a higher degree than cultured and sophisticated persons. Looking backward from the end of Anton Bruckner's life to the struggle just described, one is

tempted to ask : Did he really have a premonition of the period of bitterness in store for him ? Or was it mere fear of the metropolis where he, a small-town man, was henceforth to live that made him so reluctant and cautious ? Many of his biographers have considered his move to Vienna the most fateful step in his life. Rudolf Louis reports that a friend of Anton Bruckner's told him he thought Bruckner's move to Vienna was not a piece of good luck at all. Bruckner, in his opinion, would have developed in a freer and richer way if he had stayed in his Upper-Austrian homeland. Louis disagrees and is quite right in saying precisely, because of Vienna, Bruckner became the artist we love and no one can tell what might have happened if he had not gone there. He concludes that Bruckner was given to the world by his move to Vienna. This conclusion is far more positive and pertinent than August Göllerich's sentimental idea : " Now he went, as the cross bearer of mankind, to the place which Destiny had decreed as his purgatory. "

Johann Herbeck, whose energy had brought this important event about, was the leading musician of Vienna at the time. He was the director of the Society of Friends of Music, a professor at the Conservatory, and musical leader of the " Hofkapelle ". In 1869, he became the conductor and, in 1870, when he was 39 years old, the director of the Imperial Opera House, for many years the leading institution of its kind in Europe. He had discovered the original score of Franz Schubert's Unfinished Symphony, hidden from the world, and performed it, in 1865, for the 1st time. He was a man of culture and broad interests, as he proved by his courageous and unprejudiced work for the advancement of music in the Austrian capital. He loved Bruckner's music and promoted it, but " of course, he did not become a blind Bruckner enthusiast, though he was the first to recognize the genius of the simple organist. " (Rudolf Louis, page 71.) Herbeck expressed his frank opinion to Bruckner, whenever he was dissatisfied with a score. Naturally, it was to his protege's interest for him to do so.

Anton Bruckner's 2nd Symphony evidently aroused his highest admiration. After a rehearsal of this work, he expressed himself as follows : " I have never paid you any compliments. Yet, let me tell you, if Brahms were able to write a Symphony like yours, the concert hall would be demolished by applause." This remark naturally was used for a long time by Johannes Brahms' followers as the target of attack against the Bruckner Party.

Later, Herbeck's son declared his father's words had been misinterpreted. Herbeck had said, he declared : " If Brahms had written a Symphony like yours, his followers would have demolished the hall. "

Whatever the truth of the matter, Herbeck's attitude towards Johannes Brahms became increasingly hostile. He made another remark, even sharper : " Brahms has nothing in common with Schumann except one failing : confusion. " This criticism is rather striking. How could matters have come to such a pass that a man of his musicianship should fail to recognize consistency in Johannes Brahms' music ? It is one of Brahms' main characteristics. One is puzzled by such words from a man whose critical abilities were irreproachable. We can perhaps find an explanation in the conditions which prevailed in the European music world of that time.

Richard Wagner, then at the peak of his creative work, had stirred up the musical minds of all Europe. No history of music can give us a true picture of the intensity of the battle which raged between his followers and his foes. Only the personal stories of contemporary witnesses can give us an idea of the degree of emotion Richard Wagner's music aroused. Bonds of family and of friendship were sundered by sentiment for or against the great reformer.

Richard Wagner's enemies outdid themselves in abusing him. A very interesting little book, written by a well-known musicologist, tells us how temperatures soared in musical circles at various times. It is *A Wagner Lexicon* : a vocabulary of impoliteness, containing rude, scornful, hateful, and calumnious expressions used against Mæstro Richard Wagner, his works, and his followers by enemies and scoffers. Collected by Wilhelm Tappert for the delight of the spirit in leisure hours. No other book, in concise form, gives us so clear an insight into the straggle between pro and anti Wagnerites. It was published in 1877 and may have delighted Wagner himself in the last years of his life.

The anti-Wagnerites had elected Johannes Brahms as " anti-pope ", as it were. We do not know whether or not Brahms agreed to being elevated to this position in the war of minds. To all appearances, he stayed out of the war, but we know he, at least, tolerated it. The Brahms pictured by most of his biographers is not quite true to life. He was not a Romantic idealist who cared nothing for the realities of life. He was a clever, positive man, who used his own tactics in furthering his works. He did not ask his friends for sacrifices, as Richard Wagner did, but, nevertheless, he let them work for him by subtly suggesting he was granting them a favor in allowing them to be active in his behalf. He was not adored by his followers, as was Wagner, but revered. He liked the pedestal on which they had placed him. He was prudent in his attitude toward Wagner, and cautious in his utterances. The most characteristic remarks he made in this connection are :

" Don't you think that I am the musician who understands Wagner's music best of all, anyway better than any of his so-called partisans who would like to poison me ? I myself told Wagner I am the foremost living Wagnerite. Do you think I am so narrow minded that I am not enchanted by the grandeur and hilarity of *Die Meistersinger* ? "

But the Brahms Party was more papal than the pope himself. Every Brahmske had to condemn ex officio anything in the Wagner realm. To love Johannes Brahms' and Richard Wagner's music at one and the same rime would have shown weakness of character. My father once told me that when the wonderful Violin concerto by Brahms was published, he, as the editor of a music magazine, wrote a powerful invective against it. My father was an ardent Wagnerite at the time and it would have been impossible for him to approve anything by Brahms. Later, he became a friend of Brahms and exchanged letters with him.

Why Johann Herbeck was in so sharp an opposition to Johannes Brahms is perhaps quite clear now. He was a fervent admirer of Richard Wagner, and, consequently, it was compulsory for him to fight Brahms with every means at his disposal. I know only one prominent musician who must have been torn in heart by this dissension of musicians : Peter Cornelius. He was among the followers of Wagner but he must have been greatly attracted by Brahms' lyricism. His songs leave us in no doubt on that score.

When Anton Bruckner settled in Vienna, the climax of the struggle between the 2 parties had not yet been reached. However, « *Tristan und Isolde* » was actually in existence, and, in this work, professionals and laymen were given a hard problem to solve. In 1869, even Herbeck had said that Richard Wagner " was mistaken with his *Tristan* ". The battle threatened to become extremely furious, among the hot headed Austrians in particular. Into this atmosphere tumbled the new teacher, with a heart ardent for Wagner, unconscious of the dangers lurking about him. He was no

stranger to Vienna, nor Vienna to him. The Viennese press had repeatedly reported on his career. In 1865, the Neue Freie Presse, Austria's leading paper, had told its readers of the unusual sensation his Mass in D Minor had made in Linz. After the performance of the 1st Symphony (1868), the same paper printed the following :

" If our information on Bruckner's imminent employment at the Conservatory of Vienna is confirmed, the institution is to be congratulated." And, too, all Vienna had had the opportunity of hearing the Mass in D Minor when Herbeck conducted it in 1867.

At first, Anton Bruckner appeared before the Viennese as a composer of church music. After the great success of the Mass in D minor, on 10 February 1867, in the chapel of the Hofburg, Bruckner was commissioned to compose another Mass : it will become the Mass in F minor.

The beginning of his stay in Vienna was promising. In September, 1868, he had the satisfaction of being nominated substitute organist at the " Hofkapelle ". Although the position carried no salary, it was held in high esteem. To be on the staff of a Court institution of art was the goal of many a musician player or singer and actor in Austria and Germany.

Before World War I, Emperors, Kings, Dukes, and Princes were patrons of theaters and other art institutions, and, it must be admitted, they really did a great deal for the sake of art. They were free with money and, at the same time, took a practical interest in the development of their institutions. Some of these rulers were extremely ambitious for the success of their theaters and, at times, were personally interested in directing them. The size of the kingdom or duchy did not necessarily determine its standard of excellence. The little dukedom of Meiningen became world famous through its actors and its famous orchestra headed by Hans von Bülow. It was there that Richard Strauß later made his debut as a conductor, directing one of his own serenades.

A post at Court not only was an honour but also offered a measure of security, for it usually paid a pension after a number of years of service on the part of the artist. One of the most attractive features of these Court appointments was the title the artist was given Hofopersaenger (Singer of the Royal Court), Kammermusiker (Member of the Royal Orchestra), and the like. Those titles spread a splendor over their bearers, who consequently often contented themselves with smaller salaries.

According to August Göllerich, the greatest names in the history of the Viennese Hofkapette are Heinrich Isaac, Antonio Caldara, Johann Josef Fux, Wolfgang Amadeus Mozart, Christoph Willibald Gluck, and Franz Schubert. So Anton Bruckner must have felt proud to be Hoforganist. Moreover, his speculation that this title would help him get pupils may have proved quite true. His salary at the Conservatory was very small and he was, in fact, forced to look around for some way to augment his income. The Court evidently recognized the precariousness of his situation, for it granted him an " artist's stipend " of 500 " Gulden " during the 1st year of his employment an unusual distinction for a newcomer to Vienna.

More encouraging prospects were in store for him. For the 1st time in his life, Bruckner was asked to demonstrate his

art, as an organist, in a foreign country. There was no financial profit for him in leaving Vienna for several weeks, since he received no pay from the Conservatory during his absence ; but there is no musician who does not feel that his reputation is enhanced by recognition from abroad. Before the World War I, America's finest musicians endeavored to get European acclaim, although the situation seems to have reversed itself since.

It was April 24, 1869, when Anton Bruckner left Vienna, bound for Nancy. Some days earlier, he had written to a friend : " Soon, I will go to France. So God help me ! ". The new organ of the Church Saint-Epvre was inaugurated on the 28th, and, following this event, an International competition for organists took place. Bruckner evidently made a conspicuous success of it, since he was invited to play in Paris.

Johannes Evangelista Habert (born on 18 October 1833 ; died on 1 september 1896) was an Austrian composer, choir conductor and teacher of composition. He was born in Oberplan (Bohemia) . He wrote church music : several Masses and an Offertoria.

As his period of leave from Vienna was up, he had to write the Conservatory and ask for an extension of time.

The letter dealing with this matter stresses his success in an impressive way : " The high nobility, Parisians, Germans, and Belgians vied in their appreciation. I do not know what the papers will write, nor would I understand it but the verbal criticisms from the experts are in my favor. "

The permit was granted and Anton Bruckner went to Paris and played, 1st, in the hall of the organ manufacturers Merklin and Schütze before a distinguished private gathering. He was immediately asked to give a recital in Notre-Dame in Paris. In telling about it, he wrote : " The music magazines in Paris have said that the great organ in Notre-Dame had its day of triumph when I played, and no one in Paris ever heard anything like it. " He was deeply moved by the kindness and interest shown by such great musicians as Camille Saint-Saëns, Ambroise Thomas and César Franck. Daniel François Esprit Auber and Charles Gounod embraced and kissed him. He was invited to parties. He, the Upper-Austrian school Master in his rustic clothes and top boots, trod the parquet floors of a Paris salon, surrounded by elegant cosmopolites who complimented him in an idiom which is difficult for the foreigner to understand, mainly because of its tempo. But from the charming tone of their French speech, he no doubt surmised what they wanted to tell him, and, smiling and bowing to the « Grand Seigneurs » , he returned their flowering sentences. " Never again, will I experience a triumph like that. " were his happy words.

Joseph Merklin (17 February 1819 - 10 July 1905) was a German-born organ builder who later became a French citizen. By the time of his retirement in 1898, he was a Chevalier of the Légion d'Honneur and had built, restored, or repaired over 400 organs, primarily in the churches of Belgium and France.

Merklin was born in Oberhausen and was trained in his craft 1st by his father and, then, by Friedrich Hasse, in Berne, and Eberhard Friedrich Walcker, in Ludwigsburg. He set-up his own firm in Belgium, in 1843, and, later went, into partnership with his brother-in-law, Friedrich Schütze, renaming the firm Merklin, Schütze & Cie. In 1855, he bought out the Ducroquet firm in Paris and began to work almost exclusively in France. 3 years later, he reorganized the company



as the Société Anonyme pour la Fabrication des Orgues, Établissement Merklin-Schütze. In 1867, the company's grand organ built for the Basilica of Saint-Epvre in Nancy received a Gold Medal at the Exposition Universelle in Paris and Merklin was made a Chevalier of the Légion d'Honneur.

Merklin had to leave France at the outbreak of the Franco-Prussian War. After the war ended, he became a naturalized French citizen and, in 1872, set-up a new branch in Lyon. In 1879, he gave half the shares in the Lyon company to Charles Michel, who had married Merklin's daughter Marie-Alexandrine, in 1875. After internal tensions in the company, Merklin turned it over completely to his son-in-law in 1894, who continued to operate it under the name Michel-Merklin, despite Merklin's wishes. Merklin's last firm was in Paris, established with Philippe Decock and Joseph Gutschenritter.

Merklin retired in 1898 and died in Nancy, at the age of 86. In his lifetime, he had built, restored, or repaired over 400 organs. Many of the organs he built in France are now classified as historical monuments by the French Ministry of Culture. His grandson, Charles-Marie Michel, was a promising organist and student of Louis Vierne, but died in 1897 at the age of 20. His nephew, Albert Merkin (1892-1925), became an organ builder. He went to Madrid at the outbreak of World War I to establish a firm there and wrote a treatise on the history and construction of Spanish organs published in 1924.

...

Yet, once again, he was to take pride in being a celebrity who worthily represented his homeland at an International competition. In 1871, Vienna sent him to London to give a series of concerts at the Royal Albert Hall on the occasion of the International Exhibition. For the 8 recitals he was scheduled to give, an honorarium of 50 pounds was granted. Once again, he was eminently successful. An invitation to play in the Crystal Palace followed. There, he presumably gave 4 more concerts, although the total number of his concerts in London has not been definitely ascertained. " Immense applause, without end ", was his message to his friend Moritz von Mayfeld (1817-1904) .

Here, as in France and his homeland, Anton Bruckner made the deepest impression by his improvisations on the organ. He improvised on Franz Schubert's Serenade and Georg Friedrich Händel's Hallelujah Chorus. But what can we make of the " improvisation upon the Toccata in F by Johann Sebastian Bach ", listed on the program ? Was this a practice of the times or an idea of his own ? What can be added to what Bach himself wrote ? Was it not characteristic of Bach to finish a composition only when he had expressed his complete idea ? I do not think Johann Sebastian Bach left anything for the improviser. Unfortunately, we have no musician's report on how Bruckner handled this feature of the program. The newspaper criticisms were good although somewhat chauvinistic in that they complained about the preference shown to foreign artists to the neglect of English artists. But these same critics may have been consoled some years later when they became aware of their good fortune in having had the opportunity of hearing the world famous genius.

Johann Lohr was born in Eger, Bohemia, on May 8th, 1828. He studied in Prague and became organist at Szegedin, in 1856.

William Thomas Best (born August 13, 1826 - died May 10, 1897) was an English organist.

The son of a solicitor, he was born at Carlisle. Having decided on a musical career, he became a pupil of the cathedral organist. He became particularly skilled in the interpretation of Johann Sebastian Bach's music. His successive appointments were to Pembroke chapel, Liverpool (1840) ; to a church for the blind (1847) ; and the Liverpool Philharmonic Society (1848) . For a short time (1854-1855) , he was in London at the Royal Panopticon in Leicester Square, the church of Saint-Martin-in-the-Fields, and Lincoln's Inn chapel.

In 1855, Best returned to Liverpool as organist of Saint-George's Hall, where his performances rapidly became famous throughout England. Ill-health compelled him, at last, to retire in 1894. He was engaged as solo organist at all the Handel Festivals at the Crystal Palace, and, also, as organist at the Royal Albert Hall, where he inaugurated the great organ in 1871. He had been in the receipt of a civil list pension of £ 100 a year, since 1880, and, in 1890, went to Australia to give organ recitals in the town hall of Sydney. Best died in Liverpool. He was a free-mason.

His command over all the resources of his own instrument was Masterly. His series of Saturday recitals at Saint-George's Hall, carried on for many years, included the whole field of organ music, and of music that could be arranged for the organ, ancient and modern ; and his performances of Bach's organ works were particularly fine. His own compositions for the organ, notably Organ Pieces for Church Use, have a strong and marked individuality. Unlike many soloists, he was an all-round musician. His bust, by Conrad Dressler, was placed on the platform in front of the Liverpool organ, as a memorial of his long series of performances there.

Franz Xaver Witt (February 9, 1834 - December 2, 1888) was a Catholic priest, church musician, and composer. He was a leading figure in the Cecilian movement for the reform of Catholic church music in the second half of the 19th Century. Witt was born in Walderbach, Bavaria. His father was a school teacher. Witt was taught piano and singing from a young age. He studied theology and science at the seminary in Regensburg. He sang in the seminary's choir, which was under the direction of Joseph Schrems. He was ordained as a priest in 1856 and taught Gregorian chant at the seminary at Regensburg. In 1867, was appointed inspector of the seminary of Sankt Emmeram. In 1868, Witt founded the Cæcilia Society in order to revive the use of Gregorian chant and polyphony, and to promote the composition of new liturgical music in an older style in Catholic churches. Pope Pius IX recognized the Society in 1870. He died in Landshut.

Although Anton Bruckner was satisfied with his London success, he was less happy than he had been in Paris 2 years previously. In London, he did not meet any of the prominent musicians ; he was lonely and rather lost in that metropolis. When he went home on the bus on the 1st night after organ practice, he did not know where to get off. By coincidence, the bus stopped in front of his hotel and the hotel barber, an Austrian like himself, recognized him through the window and called out to him. At the end of a concert, when Bruckner was asked to play an improvisation of Die Wacht am Rhein (The Watch on the Rhine) , he could not remember the tune. One of the hotel servants, who was in the audience, helped him out by whistling the melody softly. The servant was a fellow Austrian, from Prague.

These 2 little episodes show Anton Bruckner as the type of traveler who prefers the association of his fellow country men to that of the natives when he is abroad. Such travelers have no desire to learn the language or the habits of the foreigners they are visiting. So Bruckner, who felt strange even in Vienna, must have been far more solitary and alone in London. But, on the other hand, Max Auer is mistaken in his interpretation when he tells us that Bruckner, asked to study English before making a 2nd trip to London, answered : " Tell the lady she should study German if she wants to talk to me ", and goes on to say, " Here, the consciousness of his own grandeur breaks through. " Such consciousness on Bruckner's part would have been contrary to his very nature as it has been pictured by numerous authorities. It was nothing but rustic bluntness that made him answer as he did.

The trips to France and London were the only professional journeys Anton Bruckner made abroad. He evidently did not like touring in foreign countries as a virtuoso or he would have persevered in his organ playing. We are told that, in later years, his interest in the organ steadily decreased. When he was asked about it, he answered : " What my fingers play will pass, but what they write will remain." If this is true, Bruckner had grown more conscious of himself than he was when he gave his answer to the lady in London.

Anton Bruckner's friends were completely satisfied with his successes in foreign countries. Johann Herbeck especially was proud of his protege who had contributed to Vienna's fame as the music center of Europe. But this lucky period of the composer's life was not to last. Shortly after he returned home, Bruckner was involved in an unpleasant and annoying situation. In order to add to his small income, he had been trying to get an additional job and, in October 1870, he had finally been appointed assistant teacher of piano, organ, and harmony at the College of Saint-Anna, a teacher training institution. In the course of one of the class lessons, he called one of the girls « Mein lieber Schatz » (little dear) . At least, so the girl in the adjoining seat reported.

Some of the parents immediately became concerned over the moral tone of the school. Anyhow, although utterly unconscious of any wrong doing, Anton Bruckner had to face a disciplinary trial « Difficile est satiram non scribere » . What a paradox ! Bruckner, candid and pure minded as he was, was suspected of indecent behavior. It is rather touching to learn that he asked Josef Hellmesberger to give him a certificate officially testifying to the perfect discipline in his classes at the Conservatory.

Shortly thereafter, his innocence in the affair became evident, but he nevertheless asked to be transferred to the men's part of the Institution lest " someone might appear at any moment to denounce me ", as he wrote to a friend. The episode brings out 2 facts : 1st, neither pupils nor superiors recognized the true character of the man ; 2nd, there was no cause for scandal, even if he had used the " incriminating " words attributed to him. When musicians are attempting to explain something about their art, they do not weigh their words but are apt to give them an emphasis induced by enthusiasm for their topic.

The combined work at this teachers' College and his activities at the Conservatory did not bring in enough money for him to live in his customary manner. So, he again was forced to give private lessons, spending time on them which would have been far better spent in composition. And he wrote an application to the University of Vienna asking to be

appointed Lector of Harmony and Counterpoint. 3 of his efforts in the same direction had failed, due to the opposition of Eduard Hanslick, the eminent writer and Professor of history and aesthetics of music at the University. Hanslick insisted that harmony and counterpoint could not be considered University courses of study if they were not taught as a science, and Bruckner, it is true, was not at all familiar with the scientific basis of theory. But his 4th and last effort was successful and he was appointed Lector of Harmony and Counterpoint at the University, on 18 November 1875.

The new position did not mean an increase in income for the time being but it widened the circle of those who came under his influence, a fact which seems to have given him great satisfaction. His desire to help and to share his knowledge of music with others shows a very pleasant and charming trait in the man. Not many of the great composers of the past had this attitude it calls for altruism. But Anton Bruckner had an inborn inclination for his noble profession. It answered the call of his communicative nature.

In his introductory lecture, Anton Bruckner attempted to clothe his course in harmony with a scientific garment. I doubt whether he impressed his listeners. A lecturer at a German or Austrian University is not on the regular faculty ; he is supposed to teach " abilities ", language for instance, from the colloquial rather than the scientific point of view.

In 1876, Bruckner asked to be appointed professor with a stipulated salary. He was refused. His disappointment is apparent in a letter written the same year : " So I've been living in Vienna since 1868 very resentful for having moved here." In 1877, he tried to be appointed organist at the " Am Hof " Church. This application was likewise rejected. But, in 1878, his situation improved when he was made a permanent member of the " Hofkapelle " with a salary of 800 « Gulden » a year. In 1880, Bruckner became a Professor at the University of Vienna and he, the greatest music teacher in the Austrian capital in the 19th Century, was granted a salary of 800 « Gulden » a year for his work there. He was 56 years old before he could feel financially secure.

This security, however, Anton Bruckner bought at a high price ; he lectured twice a week at the University, taught 16 hours a week at the Conservatory, and gave 12 private lessons a week. Since " week-ends " were unknown in Germany and Austria, his work amounted to 5 hours a day. It is an enormous load, even for a teacher whose imagination is not so full of ideas as Anton Bruckner's soaring musical mind must have been. All his lamentations about poor salaries, lack of recognition, and jealousy on the part of his colleagues do not move me so much as the idea of those 30 hours of teaching spent every week by an artist whose mental and physical powers should have been saved for creative work. Nothing interferes with a musician's creative abilities more than concern with music other than his own. He does not need to sit at a desk or at a piano to work ; his ideas may take shape while he is taking a walk or enjoying a bit of recreation or pursuing a hobby. Richard Strauß, for instance, finds relaxation and ideas in playing cards. Even when a composer is seemingly idle, his phantasy often works quite unconsciously. He is unaware of it at the time. Bruckner once said, when he was asked how a certain beautiful melody had come to him : " It came by itself while I was eating my favourite dish. " There is no doubt about it, the composer's worst foe is giving music lessons.

Was it moral heroism or was it anxiety for a dignified financial security or was it, after all, simply patient routine that made Anton Bruckner endure this hardship ? Whatever it was, his genius triumphed. He brushed obstructions aside and under the pressure of his taxing daily work and in constant friction with hostile elements he forged steadily onward and upward.

No one, not even the musicians, placed much confidence in the composer Anton Bruckner at that time. In 1869, when Johann Herbeck had placed the great Mass in F minor on his program, only 2 members of the orchestra showed-up for rehearsal (the orchestra thought the composer was crazy) . Herbeck himself became discouraged and took the number off the program. He did not take it up again until 1872. Even then, he must have had doubts about the success of the work, for after the last rehearsal he asked the composer to conduct it. The 1st performance finally took place in the Court chapel of Saint-Augustine by the Imperial orchestra under the composer's direction. It met with unqualified success. Then, Josef Hellmesberger told Bruckner :

" I know none but this Mass and Beethoven's " Missa solemnis " ", Bruckner told August Göllerich the story in later years. Max Auer claims that Herbeck himself addressed these words to Bruckner, but it is rather unlikely, since Herbeck had asked Bruckner to make certain changes in the score, saying : " Since Wagner was mistaken with his Tristan, why do you not admit you may be wrong with your Mass ? " But the composer refused to give in.

In his review, the critic Eduard Kremser spoke of Bruckner's talent that had been displayed « in such a completely significant way » .

However, it was less the composer Anton Bruckner whom the Viennese music lovers wanted to see in the capital than the teacher who was supposed to be an asset for the Conservatory. A theory teacher who takes the practical examples for his theories out of the thesaurus of his own imagination is sure to inspire his pupils. The art of improvisation, of which Bruckner was complete Master, has a didactic value hardly to be overrated. His employment on the Faculty of the Conservatory was a drawing card for this institution.

Wilhelm August Ritter von Härtel (1839-1907) was an Austrian philologist specializing in Classical studies. He was born at Hof, in Moravia, and studied at the University of Vienna. He was appointed professor of Classical philology and early Christian art scholar at University of Vienna in 1872, and made a member of the Vienna Academy in 1875. He became a member of the Berlin Academy in 1893, and became a life member of the Austrian House of Peers (Herrenhaus) in 1890. In 1895, Härtel co-published, *Die Wiener Genesis*, with his Vienna colleague Franz Wickhoff (Härtel undertook the description of the manuscript and of the Greek text, and Wickhoff that of the pictures) . In 1899, he was, for a short time, Minister of Education and Public Worship (Minister für Kultus und Unterricht) , to which post, he was reappointed in 1900.

At the time, the Mass was 1st performed, Anton Bruckner had almost finished the 2nd Symphony in C minor. He had begun this work with the Finale in 1871, in London. When Mrs. Betty von Mayfeld played the Symphony for him on the piano, he fell on his knees and exclaimed : " Madame, you are a goddess ! " Otto Dessoff wanted to hear the work and, therefore, tried it out with his orchestra. At the rehearsal, he asked the composer to stand behind him and

indicate the right tempi. Evidently, it was difficult for a conductor, even so able a one as Dessoff, to realize Anton Bruckner's music from a reading of the score. That is why he had the orchestra play the Symphony and why he needed the composer's help and suggestions at rehearsal. After the rehearsal, Dessoff refused to perform the work in public. This experience did not discourage Bruckner in the least ; he threw all his energies into work on the next Symphony in D minor. He was a good father to his " children ", as he called his Symphonies, and labored mightily to insure their success and general welfare.

While Anton Bruckner was staying in Marienbad in August 1873, he asked Richard Wagner if there were any objections to his coming to Bayreuth. Wagner offered no encouragement. Nevertheless, before the ink on the manuscript of the 3rd Symphony was dry, Anton Bruckner set out for Bayreuth and called at Wagner's home. He was told to return in 3 hours. When he re-entered the house, he heard the Master playing on the piano. With the huge scores of the 2nd and 3rd Symphony under his arm, he anxiously waited in the living room. " I did not know where to tread on the carpet ", he later told his friends, so elated was he at his nearness to his idol. Finally, Wagner appeared on the threshold. Bruckner timidly asked him to look at the scores.

Every musician of any prominence can recall precarious situations of this sort, when an uninvited composer appears and asks for criticisms of his work. What answer shall the musician make ? Should he refuse to examine the work or should he arouse false hopes ? Will he find time to make a thorough study of the score or will he merely give it a superficial perusal ? Bundles of manuscripts were lying about in Richard Wagner's room. At the time, he was extremely busy supervising the building of the new Wagner theater and working on the Nibelungen. So he refused Bruckner rather harshly. But Bruckner was not easily deterred and kept on insisting in his modest way. Wagner finally relented and asked him to come back in 3 days' time. The climax of the story is a tragi-comedy :

Richard Wagner was no doubt relieved at the prospect of getting rid of an undesirable visitor, at least for the time being, while Bruckner was happy at the prospect of showing him his scores. But a new problem confronted Bruckner 3 days of waiting around in Bayreuth meant expenses he could not afford.

" I told Wagner that a glance at the themes would be enough for him to form an opinion. ", Bruckner reported. " And the Master answered : ' Well, come with me ', and we went into the music room and looked over the 2nd Symphony. ' Very good ', he said. But it seemed to be too tame for him. He picked up the 3rd Symphony and said, ' Look, look here, what's that ? ' With these words, he went through the 1st section and then asked me to let him have the work to study after lunch. "

Bruckner replied timidly : " Master, I have something close to my heart that I dare not mention. "

" Tell me ! You know how much I think of you. " said Wagner.

And Anton Bruckner asked Richard Wagner to let him dedicate one of the Symphonies to him, provided the Master was satisfied with them. He would not profane Wagner's name, he said, if the Master were not satisfied. And he left the score of the 3rd Symphony.

" You are invited to ' Wahnfried ' for 5 pm ? " said Wagner.

" You come to me there and we will talk over the D minor Symphony after I have examined it. "

Anton Bruckner later often said he felt like a school boy whose exercises the teacher was marking. He did not know how to pass the time until the appointed hour, but walked about aimlessly. Finally, he came to the Wagner theater, which was under construction. (Bruckner almost fell by accident into a bin of cement !) There, he became so much interested in the progress of the site that he forgot the hour of the appointment until Richard Wagner sent a servant to find him. When he entered " Wahnfried ", he heard Wagner playing the trumpet theme of his Symphony on the piano.

Richard Wagner received him with shining eyes, was silent for a while, and then embraced and kissed him, saying : " My dear friend, your Symphony is a Masterpiece. It's all right about the dedication. You will give me great pleasure by dedicating it to me."

Wagner then discussed the state of music in Vienna with the overjoyed Anton Bruckner and showed him his garden and his grave. Later, he introduced him to Cosima and feted him with huge quantities of beer. All in all, it was one of the happiest days in Bruckner's life. But the next day was another matter : Bruckner had grotesquely forgotten which Symphony he was to dedicate to Wagner. Was it the 2nd or the 3rd ? He appealed to the sculptor Kietz, whom he and Wagner had visited the day before. The only thing Kietz could say was that he had heard Wagner several times refer to a Symphony in D minor. Bruckner was happy and relieved. But Kietz offered snuff to Bruckner to make sure he wrote to Wagner on a sheet of blue paper :

" Symphony in D Minor, the one in which the trumpet starts the theme ? " Wagner wrote underneath : " Yes, yes, of course, cordially, Richard Wagner." So the 3rd Symphony became the « Wagner-Sinfonie » in common parlance. The composer felt not only happy but honoured by the name, never realizing that the followers of Brahms would consider him, henceforth, a confirmed Wagnerite.

Gustav Adolph Kietz (geboren 26. März 1824, in Leipzig; gestorben 24. Juni 1908 Dresden-Laubegast) war ein deutscher Bildhauer. Studium ab 1841 an der Dresdner Akademie, als bedeutendster Schüler und Gehilfe von Ernst Rietschel. Mitarbeit bei der Ausführung von dessen Hauptwerken (Lessing-Standbild und Braunschweiger Quadriga) . 1861 Standbild List für Reutlingen als erste eigenständige Arbeit. Ein sehr umfangreiches, ausdrucksvolles Schaffen kennzeichnet sein Lebenswerk. 1864 Ehrenmitglied der Dresdner Akademie, 1873 Doktor Philosophie h.c. .

Anton Bruckner was very sensitive by nature and depended a good deal upon the opinion of others. Richard Wagner's approval therefore stimulated and encouraged him in his work. What the " Master of Masters " had approved could not be anything but good. So he decided to introduce himself in Vienna as a « Symphonist » and to present the 2nd Symphony (finished on July 26, 1872) . The World's Fair in Vienna seemed to offer the possibility of an international audience in the concert hall of the Music Society. The members of the orchestra were rather antagonistic, but when

the Prince of Liechtenstein generously offered to defray expenses, the composer could tell them at the 1st rehearsal : " Well, gentlemen, we can practice to our hearts' content. I found somebody to pay for it. " This little story was related by Arthur Nikisch, who played the violin in the orchestra at that rehearsal.

The concert took place on October 16, 1873. (Some writers give the date as October 23rd, but, from Bruckner's letters, it is evident that the 1st performance was on 16 October.)

Anton Bruckner opened the performance by playing the Toccata in D Minor by Johann Sebastian Bach, following it by an improvisation. The critic Theodor (Otto) Helm wrote it was to be regretted that this improvisation could not be taken down by a shorthand writer. Bruckner, when asked why he did not write down his improvisations, had once answered : " One does not write as one plays. "

The Symphony was heartily approved by the audience as well as by the press, and Anton Bruckner had not been entertaining false hopes. He had tried to express himself in simpler terms than he had in the 1st Symphony, in order to make his work more easily understood. He had been rather terrified by his own courage when he wrote the " kecke Beseerl " as he called his 1st work. (Josef Venantius von Wöb said this jargon expression was taken from the Viennese students was a nickname often given to young and merry, even fresh and snappy girls.) Bruckner is reported to have said : " I was never again so bold and daring as I was in the 1st Symphony. I challenged the whole world. "

Nowadays, it is difficult to see any difference in clarity between the 1st and the 2nd Symphonies. But the success of the 2nd Symphony, then and now I am sure, can be attributed to its fascinating thematic material. The main themes of the 1st 3 movements are so impressive and clear cut that the listener can easily keep them in mind. No other Symphony by this Master of music can better acquaint the listener with the peculiar quality of Anton Bruckner's music. Because of its frequent rests, it has been called the « Symphony of Pauses » (Pausen-Sinfonie) .

Johann Herbeck had it performed a 2nd time in 1876, although he made several criticisms of the work. This performance was not so successful as the 1st, but Herbeck, nevertheless, persisted in his belief in Anton Bruckner's genius and placed the « Wagner-Sinfonie » on his program. When the Philharmonic Orchestra had attempted the « Wagner-Sinfonie » in 1875, they pronounced it " unplayable ". It was the excellent solo cellist David Popper who pleaded for its presentation. So Bruckner subjected the work to a thorough revision in the winter of 1876-1877.

The Bohemian cellist and composer David Popper (June 16, 1843 - August 7, 1913) was born in Prague, and studied music at the Prague Conservatory. He studied the cello under Julius Goltermann (1825-1876) , and, soon, attracted attention. He made his 1st tour in 1863 ; in Germany, he was praised by Hans von Bülow (who was also a son-in-law of Franz Liszt) , who recommended him to a position as Chamber Virtuoso in the court of Prince von Hohenzollern-Hechingen in Löwenberg. In 1864, he premièred Robert Volkmann's Cello Concerto in A minor, Opus 33, with Hans von Bülow conducting the Berlin Philharmonic. He lost this job a couple of years later due to the prince's death.

He then made his debut in Vienna, in 1867, and was made principal cellist at the Hofoper. From 1868 to 1870, he was also a member of the Hellmesberger Quartet. In 1872, he married pianist Sophie Menter, a pupil of Franz Liszt.



She later joined the staff at the Saint-Petersburg Conservatory. In 1873, Popper resigned from his post at the Hofoper so as to continue his tours with his wife on a larger scale, giving concerts throughout Europe. Popper's and Menter's marriage was dissolved in 1886.

That year, Franz Liszt recommended Popper for a teaching position at the newly opened string department at the Conservatory at Budapest. In Budapest, he participated in the Budapest Quartet with Jenő Hubay. He and Hubay performed chamber music on more than one occasion with Johannes Brahms, including the première of Brahms's Piano Trio No. 3 in Budapest, on December 20, 1886. Popper died in Baden, near Vienna.

Among his notable students were Arnold Földesy, Jenő Kerpely, Mici Lukács, Ludwig Lebell and Adolf Schiffer (teacher of János Starker) .

David Popper was one of the last great cellists who did not use an endpin.

Popper was a prolific composer of music for his instrument, writing 4 concertos, a Requiem for 3 cellos and orchestra (1891) and a number of smaller pieces which are still played today, including the ever-popular cello solo piece « Tarantella » . His shorter showpieces were written to highlight the unique sound and style native to the cello extending the instrument's range to heights with pieces such as « Spinnlied » (Spinning Song) , « Elfentanz » (Dance of the Elves) , or the « Ungarische Rhapsodie » (Hungarian Rhapsody) , which was published by the Friedrich Hofmeister Musikverlag. He also wrote instructional pieces. Popper is also famous for his High-School of Cello Playing (Opus 73) , a book of cello études that is used almost universally by advanced cello students.

Shortly before the day scheduled for its performance, Johann Herbeck died suddenly and Anton Bruckner was forced to take the baton for an eager audience, impressed with the idea that Richard Wagner had approved the music and was pleased with the dedication. In fact, when Richard Wagner had arrived in Vienna in 1875, he had told Bruckner at the railroad station : " This Symphony must be performed " , and, turning to the people assembled there, had added : " There's Bruckner. He's my man. " These remarks were rather unusual from Wagner, whose lack of interest in the works of his contemporaries, even those of his intimate friend Franz Liszt, was notorious.

The diaries of Cosima, not to mention Wagner's own later prose works, reveal a man thoroughly disgusted with contemporary musical offerings, almost without exception (Sgambati is the only which comes to mind) . Brahms' 1st Symphony is trivial ; Bizet's Carmen is tasteless ; Liszt's Christus oratorio is « the last great victim of this Latin-Roman world. »

Wagner would flatter Liszt the great pianist, in person, while privately inveighing against his compositions with revulsion and anger. Wagner mentioned the need « to play at diplomacy » .

The 3rd Symphony of Bruckner was heard for the 1st time on December 16, 1877. The performance was a complete fiasco. It was one of the darkest days in Anton Bruckner's life. After each movement large numbers of the audience fairly ran away, and during the Finale not more than a dozen persons were left in the concert hall.

The person who has attended such a concert debacle will never forget it. It is too depressing in character. I remember the 1st performance of several of the Strauß tone poems in Berlin, when the audience made loud and clamorous criticisms, and laughed and walked out. On one occasion, someone slammed the door noisily while the orchestra was playing piano in order to prove himself a hero of his convictions. Later, in Vienna, like acts of violence occurred when Arnold Schönberg's works were presented for the 1st time. Scenes of this kind sometimes have a contagious effect and induce even the unprejudiced listener into the opposing group, leaving the rest of the audience in awkward embarrassment. The situation becomes more unendurable when the composer's friends start demonstrating their loyalty with ostentatious applause.

But what happened at that Bruckner concert ? The disaster had such a far reaching effect that we may investigate it in detail. It is rather hard to determine what caused the audience to act in so pitiless a fashion. In itself, the music was hardly challenging to an audience which had already heard some of Anton Bruckner's works. Was it the length of the Symphony which tired them ? Was it the rather unfinished rendition, as the orchestra had not sufficiently rehearsed it ? Or had the orchestra itself unconsciously contributed to the failure by spreading rumors during rehearsals ? We have been told that the members of the orchestra would laugh ironically at Bruckner, to his face, and he had not mastered the difficulties of his own work as well as Johann Herbeck had. Nothing can be worse for a première than premature criticism on the part of the cooperating elements. It communicates itself to wider circles.

Orchestra players in Vienna have always exerted a great attraction for laymen, who love to be associated with them and learn what happens " behind the scenes ". On the other hand, this influence often stimulates a high interest in musical events on the part of the laymen. Yet, it often creates a prejudice for or against the works of a specific composer. Generally speaking, the average orchestra member is surely not in a position to judge the merits of a new work which is still in rehearsal. He is busy studying one single part, as yet unaware of the role it is to play in the structure as a whole. As long as he is engaged in ironing out the technical difficulties of his own part, he cannot listen to what his colleagues are playing.

As to the première of Anton Bruckner's 3rd Symphony, I almost believe so many rumors about the unusual new work and its peculiar composer had been circulating in the city that the public came to the concert with prejudiced minds. The typical Viennese gossip, born in the cafés of the lovely city, had a new victim. Not even the Wagner Party was powerful enough to prevent the disaster. On the contrary, Bruckner's identification as a Wagnerite had incited Richard Wagner's adversaries to the most virulent opposition. It is heart breaking to read about the final scene on that night :

" It was an unforgettably moving moment when Bruckner at the close of the concert, quite alone on the podium, for the musicians had escaped as quickly as possible, took his music and threw a pained glance about the empty concert hall. "

When he left, some of his pupils and friends, among them young Gustav Mahler, went up to him and tried to explain how acceptable his work really was, in order to offer some slight consolation. But Bruckner exclaimed : " Let me alone

! People don't care for me ! " What a tragic experience after half a Century of hard work, struggle, and disappointments !

But there was one bright moment that night. Among the few who came to encourage the unlucky composer after the concert was the music-publisher Raettig. He expressed his confidence in Anton Bruckner's music and offered to publish the Symphony. Bruckner glared incredulously at this strange man who dared to display so much courage at such a disastrous time. Raettig, in fact, published the Symphony at his own expense (3,000 « Gulden ») , and, in 1885, he sent the composer 150 « Gulden » in royalty fees. August Göllerich, to whom we are indebted for this information, compared this small amount with the 20,000 marks which Johannes Brahms received from his publisher for his 1st Symphony. Other biographers have jealously pointed to the injustice involved in the situation. I do not understand whom they consider responsible for any " injustice ". One should remember Brahms got so large a sum not for the Symphony alone but for his reputation as the composer of chamber music and songs well-known to a wide circle of music lovers, who were anxiously looking forward to his 1st Symphonic work.

...

Public ridicule, heckling and cat-calling. Not even the most avant-garde of contemporary composers playing to a jaded and obstreperous audience today would expect such a reaction. But that was the reception given on Sunday, December 16, 1877, to one of the 19th Century's greatest composers. The première of Anton Bruckner's 3rd Symphony in D minor (the 53 year old Austrian's 1st mature and monumental Symphony) under the direction of the composer himself was an unmitigated disaster and was to prove to be the worst fiasco of his life.

In retrospect, this should have surprised few. Bruckner's 1st concert in 4 years was a comedy of errors from the outset. The writing itself had been difficult. Bruckner had started what he called his « Wagner-Sinfonie » in autumn 1872 and worked on it until the end of December 1873. In Bayreuth in September that year, he had doorstepped his hero Richard Wagner, then preoccupied with The Ring, to get him to look through his unfinished 3rd Symphony and his 2nd Symphony in C minor. Although Wagner had liked the work (fondly nicknaming Bruckner, « The Trumpet ») , because of its brassy opening) in the beer induced revelry that followed that evening, when Bruckner woke-up the next morning, he could not remember which Symphony Richard Wagner had agreed to have dedicated to him. He had to drop « The Master » a note to confirm that it was indeed the 3rd.

The original version of the 3rd Symphony was rather awkward. Bruckner had overreached his abilities as they were at that stage in his development as a Symphonist and the result was weaker, structurally, than either the 1st or 2nd Symphonies. Although the orchestration was better, the final score of the 3rd has some clumsy moments, like the 2nd.

The 1st version is only recoverable by subtracting the revisions made in the same autograph in 1874, of which Bruckner made a fair copy that he sent to Wagner in gratitude for Wagner accepting a dedication.

Bruckner finished his 3rd Symphony full set of revisions 5 years later, on April 28, 1877 (he would revise the Symphony a number of times more before his death) and a performance was planned for later in the year.

(It is often claimed that the 1873 draft and 1874 version contained direct quotations from Wagner's « Tristan », « Ring » and « Meistersinger » ; but, in fact, there were only « allusions » rather than « quotations » . The only real Wagner reference that can be heard in the later versions of the 3rd Symphony (1876-1877 and 1888-1889) is something similar to the « Magic sleep » motive from « Die Walküre » and « Siegfried » . The influence of Wagner has also been overstated especially where this Symphony is concerned. Like Bruckner's earlier Symphony « No. 0 » , the 3rd begins in a mysterious hush that suggests that his model was Beethoven's 9th. It seems that the influences of Beethoven and Schubert are more audible here (and in other works by Bruckner) than those of any other composer, Wagner included. Even so, Bruckner was « sui generis » and his style is unmistakably his own.)

His friend Johann Herbeck, director of the Vienna « Musikverein » and one of the composer's staunchest musical allies, had volunteered to conduct it. Unfortunately, Herbeck died suddenly on October 28. Somehow, though, the concert was saved. A performance by the Vienna Philharmonic was rescheduled for the 2nd of the winter concerts in December, but Bruckner had to conduct it... himself.

The rehearsals were a fateful prelude to the evening itself. Bruckner had never had an amicable relationship with the Vienna Philharmonic, nor was he the most fluent conductor. A wag in the orchestra had dubbed his 2nd Symphony the « Pausen-Sinfonie » (the Symphony of Pauses) much to the composer's chagrin, and the score was originally sent back to him with « unplayable » scribbled on it. Even after positive reviews of its 1st performance in October 1873, Bruckner's offers to dedicate it to the orchestra went unanswered.

When the musicians saw the score of his 3rd Symphony, they were even less impressed and remained un-cooperative throughout rehearsals. The effusive dedication to Richard Wagner, « To the unreachable world-famous sublime Master of Poetry and Music » , prejudiced opinion from the outset. The allusions to Wagner's music throughout (the famous cascading strings from the « Tannhäuser » Overture being the most obvious) compounded matters in a city that was stubbornly anti-progressive and anti-Wagner. In frustration, just before the première, Bruckner wrote to a friend in Berlin : « I shall never submit any of my works to our Philharmonic again for they have rejected my offerings repeatedly. » .

One of the composer's friends, Theodor Rättig, owner of the publishing house Bussjäger & Rättig, attended most of the rehearsals. He wrote : « It was a pitiful and scandalous spectacle, to see how the young players in the orchestra made fun of the old man's incompetent conducting. Bruckner had no real idea how to conduct properly and had to limit himself to giving the tempo in the style of a marionette. » .

The evening itself could not have been a greater humiliation. Most of the audience had bought tickets as it was the farewell performance of the musical director of the Court orchestra, Josef Hellmesberger. After what was in any case a long concert, the new « Musikverein » concert hall on the Karlsplatz had begun to empty even before Bruckner had taken-up the baton. As an atrociously obstinate Philharmonic began to play, many in the audience began to hiss their disapproval of the music. Instead of applause between movements (standard before the 20th Century) the drabs and drabs of people leaving became an exodus.

By the time of the Finale, the audience numbered no more than 25. This « little host of hardy adventurers », as one reviewer called them, was made-up of a dedicated hardcore of fans and pupils (of whom the 17 year old Gustav Mahler was one) , as well as a few who had stayed behind to laugh and heckle, shouting-out « da capo » and « bis » . Bruckner was left alone at the rostrum, the orchestra having delivered its own final editorial comment by vanishing even before the last notes had died away. Friends rushed-up to comfort him but he was inconsolable. He shouted at them : « Let me go. People don't want anything of mine. » .

Bruckner was mauled in the press when the reviews appeared 2 days later. Most generous was the Wiener Zeitung, which only called the 3rd « audacious » and « peculiar » , if unrestrained and undisciplined. The Deutsche Zeitung was baffled : « We heard an utterly bizarre work which might rather be described as a motley, formless patchwork fabricated from scraps of musical ideas than anything that is signified by the melodious title : Symphony. » . The influential and famously caustic 52 year old critic Eduard Hanslick writing in the Neue Freie Presse, could not restrain his venom : « Bruckner's poetic intentions were not clear to us. Perhaps, a vision of Beethoven's 9th becoming friendly with Wagner's Valkyries and finishing-up being trampled under their hooves. » , was his much-quoted conclusion.

The composer was despondent at the city wide sniggers. He was cheered only that Rättig offered to publish the work at his own cost. An arrangement as a piano duet was also prepared by Gustav Mahler and another student, Rudolf Kryzanowsky. Both were published the following year.

Nonetheless, so traumatised was he by the Symphony's reception that Bruckner stopped composing for almost a year. As for the 3rd, it was to be revised several times until it reached the more familiar « 1889 version » . Although this « première » was greeted with « storms of applause » when it was performed almost exactly 13 years later, on December 21, 1890, by a more amenable Vienna Philharmonic under the baton of Hans Richter, the memory of the debacle remained with him.

14 years after that dreadful 1st première, one of his pupils recalled walking Bruckner home one evening. On the way to the Wohnhaus (the composer's apartment building) , a 4 floor flat at Number 7, Heßgasse, on the corner of Schottenring (Number 5) , they heard dance music coming from a house. Nearby the body of a famous Viennese architect lay in state. As they passed, Bruckner said to his friend biographer August Göllerich : « Listen. In that house there is dancing and over there the Master lies in his coffin. That's life. It's what I wanted to show in my 3rd Symphony. The polka represents the fun and joy of the world and the chorale represents the sadness and pain. » .

## Chapter 5

Bruckner's finances were indeed in poor shape at that time. In 1874, he had lost his position at Saint-Anna College and he was, therefore, dependent on his income from the Conservatory and from private lessons. His applications for other positions were rejected. Anton Bruckner used a calendar as a diary and, in it, he noted daily events and happenings over a period of many years his expenses, his appointments, the names of girls who appealed to him, his pupils, his daily work and religious exercises. However, nothing in the « calendar - diary » is more interesting and

pathetic than his numerous applications. We find there, for instance, for Thursday, September 27, 1877 :

" 3rd rejection of my « Wagner-Sinfonie » No. 3. 1st rejection, in fall 1872, of my C minor Symphony No. 2. 2nd rejection by the Philharmonic Orchestra, in fall 1875, of my Symphony No. 3. "

The document shows the inexorable severity of fate and the admirable stoicism of a man's heart. In those years of bitter experiences, Anton Bruckner was not spared humiliating remarks and advice from malicious people like the secretary of the Conservatory, Leopold Alexander Zellner (1823-1894) , who answered his complaints with these words :

" You had better throw your Symphonies on a dung heap and make piano arrangements. That will mean more money for you. "

Leopold Alexander Zellner (1823-1894) - Excellent harmonium player ; born at Agram (now Zagreb, in Croatia) , where his father was cathedral organist and from whom he received his musical instruction. While only a child he could perform on the cello, organ and oboe, composed fairly good compositions and, at 15, was made organist of the Katharimenkirche and kettledrum player at the town theatre. After serving in the army, he settled in Vienna as a teacher, also editing a musical paper of his own, the Blätter für Musik. He gave « historical concerts » from 1859 to 1866, which were very popular. In 1868, he succeeded Sechter as professor of harmony at the Conservatory and as general secretary of the Gesellschaft der Musikfreunde. He soon resigned to devote his whole time to the latter position. He died in Vienna. His compositions include a method for harmonium, piano pieces, violoncello and harmonium music and choral works. He made improvements in certain details of the mechanism of the harmonium.

Fortunately, as we have mentioned earlier, Bruckner's financial troubles were greatly relieved by the income granted from the University and the « Hofkapelle » . His spirit, however, was unperturbed by outer events, since his will power overcame all impediments and kept feeding his imagination, regardless of discouraging mishaps. His imagination worked on, spontaneously, and proved him a genius.

At the time of the 1st performance of the 3rd Symphony, the 4th and the 5th were already finished. The 4th was written in 1874 ; the 5th took much longer, for it was begun in 1875 and finished in 1877. He gave the 4th Symphony the subtitle « Romantic Symphony » . His reasons for doing so have never been definitely ascertained. As a matter of fact, it was conceived without this subtitle, which he did not add until 1876. Bruckner himself explained the beginning of the Romantic as follows : " A citadel of the Middle ages. Daybreak, Réveil is sounded from the tower. The gates open. Knights on proud chargers leap forth. The magic of nature surrounds them." Ernst Décsey is right in saying this explanation is not to be taken literally. " His music was stronger than his pictures. " Bruckner, when asked what he had in mind as he was writing the Finale, answered : " I do not know myself what I had in mind. " It sounds as though he wanted to make sport of his over zealous interpreters.

The « Romantic Symphony » was not performed until 7 years had elapsed. This time, the famous Hans Richter was conducting. He held a prominent position in Vienna as opera and concert director, and he did a great deal for Anton Bruckner, although he was not among his closest friends. The composer often complained that Richter did not do

enough for him. But when this authority actually conducted the work, Bruckner happily demonstrated an extreme degree of devotion for him during the rehearsals. When the conductor once asked him, "What note is this?" Bruckner answered: "Any you choose. Quite as you like." After a rehearsal, Bruckner gave Richter a thaler as an earnest of his gratitude.

"The thaler is the memento of a day when I wept", said Richter. "For the 1st time, I conducted a Bruckner Symphony, at rehearsal. Bruckner was an old man then. His works were performed hardly anywhere. When the Symphony was over, Bruckner came to me. He was radiant with enthusiasm and happiness. I felt him put something in my hand: 'Take it, and drink a mug of beer to my health.' It was a thaler (a 3 mark piece)." Richter did not want to hurt the naive old soul, and so he fixed the thaler to his watch chain.

The Symphony met with unusual success both with the audience and in the press. The 5th Symphony, which he considered his contrapuntal Masterpiece, starts the row of Bruckner's giant works, with the exception of the 6th. It has characteristics we do not meet in any of the others. The 1st performance of the 5th was given in 1894 by Franz Schalk, the young conductor of the Opera House in Graz. Anton Bruckner was then a sick man and he could not attend the concert. He died 2 years later without ever having heard this most significant of his works. August Göllerich called it «The Tragic Symphony» while Max Auer felt it expressed "the will to life". Bruckner spoke of it as his «Fantastic Symphony». These very divergent interpretations of the meaning of this music, interesting though they are, have one significant factor in common: the very essence of music is not to be defined in words; it causes everyone to use his own particular form of speech in talking about it. People may not understand one another but they are drawn together by their common love for Bruckner's music.

The year 1879 brought a surprise for everyone. Anton Bruckner wrote a String Quintet. It is the only chamber music he ever created and it is praised by many critics who think it continued the style of Beethoven's last String Quartets. I do not think it has a relationship to those Quartets by Beethoven and I am more concerned with the fact that Bruckner, according to Max Auer, did not get acquainted with those Beethoven works until after he had written the Quintet. Is it possible that, during all of his years of study, none of his teachers drew his attention to these compositions? If they did not, why did he not study them by himself? The Quintet was not accepted in the repertory of chamber music performers until a relatively late date, but, now, it is greatly admired by European concert goers. Its 1st performance took place in Vienna on November 17, 1881, and met with unqualified success, even in the part of the press which was usually in opposition to Anton Bruckner's music.

When Josef Hellmesberger performed it in 1885, he told the composer the work was a "revelation" to him. From the letter in which Anton Bruckner told this story, we learn that the Quintet and the 3rd Symphony were the only compositions published at the time. "Oh, might I find a publisher!" Bruckner laments. "I am now writing my 8th Symphony." Some years earlier, he had not even had the money to have his manuscripts copied. It is pure heroism in an artist not to give way to despair but to follow the command of his inner voice, which tells him: Go on creating!

The 6th Symphony was composed in the years between 1879 and 1881. The director of the Opera House, Wilhelm Jahn, who was also the conductor of the Philharmonic Concerts for a short period, performed the 2nd and 3rd

movements on February 11, 1883, for the 1st time. He told Anton Bruckner that he, himself, was one of his most fervent admirers and certainly thought he was acting for the composer's good in presenting at least these 2 fragments. To give selections from a Symphony was not so strange in those days as it is nowadays, when it is only occasionally done in programs on the air. Even strict Hans von Bülow performed single movements time and again, and Gustav Mahler presented his 2nd Symphony for the 1st time in Berlin without the Choir Finale. What was so regrettable in the concert directed by Jahn was the fact that he did not perform the 1st movement, which we customarily consider as determining the character of the whole work. The 2nd movement in the sonata scheme, we feel, follows the law of contrast. When the 1st movement is omitted, the 2nd has no reference to anything and means the opening. But it has no opening character ; it tells us nothing about its origin nor about the part it plays within the framework of the composition as a whole and it leaves the listener at a loss. A brief review of the most popular Symphonies by Ludwig van Beethoven and Johannes Brahms shows that the slow movements do not disclose in any way the character of the composition as a whole, regardless of their beauty or value.

Arthur Nikisch considered the 2nd movement of Anton Bruckner's 6th Symphony one of the most beautiful of his creations, and he was not mistaken. Bruckner never heard the whole Symphony, unless he heard it in rehearsal before Jahn decided to present only the 2 middle movements.

" On the noteworthy Sunday of the concert, Bruckner, accompanied by his pupil Lamberg, entered the concert hall, which was, of course, empty at that early hour of 9 o'clock in the morning. He wore shoes that did not match, and, what was more startling, one of them had a patent leather tip. The pupil, however, refrained from mentioning the fact to his nervous Master. In a restaurant near by, he received his orders, the most important of which was to watch the dreaded critic Hanslick." The pitiful and humorous little scene tells us more about Bruckner's true being than many a page of conjectures in the biographies.

The concert was not a complete success and the hostile part of the press was more vociferous in its opposition than it had been before. The Symphony, which, incidentally, is unique in character compared with Anton Bruckner's other compositions, never received as much applause as the same audience gave to his other works. Right or wrong, the stigma attending the 1st performance has persisted, even to the present day.

While writing the 1st movement, Anton Bruckner had taken his 1st pleasure trip abroad. Did he take the score with him or did he interrupt his work for the time ? We are tempted to ask these questions because we are anxious to learn what impression the sight of the Majestic Alps made on his fertile imagination. It was in the summer of 1880 that he started on his trip to Switzerland. He stopped in Oberammergau to attend the Passion Play and immediately fell in love with 17 year old peasant girl who was in the cast. He wanted to marry her. He gave her a prayer book and started a correspondence with her which lasted a long time.

The suddenness with which Anton Bruckner used to fall in love has been documented by August Göllerich, who wrote about his 1st meeting with Bruckner when the composer visited his home-town. On that occasion, everybody in the town had been transported by Bruckner's wonderful organ playing, but he startled the inhabitants far more by his audacity the next morning when he asked for the hand of a beautiful girl, the daughter of a well-known family, whom



he had seen for the 1st time in church the day before.

From Oberammergau, Anton Bruckner went to Zürich and Geneva, and sojourned for some days at one of the most wonderful places on earth, Chamonix. The view from the valley to the soaring, icy summits of Mont-Blanc can never be forgotten, once one has seen it. Bruckner's « calendar - diary » records no impression made by the overwhelming grandeur of nature, and we are led to believe in Friedrich Klose's observation that Bruckner lacked the sense for beauty in nature to an extent such " as we do not find in any other artist ". On his way home, Bruckner played the organ in the cathedral at Bern and aroused the greatest admiration.

Whatever the impressions may have been which he brought home, they are not noticeable in his later works, especially not in the 6th Symphony, on which he was working. In the 3rd movement, one might sense the atmosphere of nature, but certainly not that of the lofty Alps. The diary shows a remarkably long list of names of girls who had appealed to the traveler. His interest in a woman lasted only as long as he thought her honest and worthy of becoming his wife. Then, he would try to get information about her character, family, and dowry. Time and again, he would ask a friend to investigate these pertinent items. He wanted her to have enough money to guarantee dignity in marriage, and he quite practically took into consideration the fact that if he died, he would have nothing to leave her. Women of light natures were symbols of sin and hell to him until his later years.

In 1890, accompanied by conductor Hans Richter and some other friends, Bruckner went to a restaurant where the service was done by waitresses instead of waiters. Those restaurants did not always enjoy a good reputation in Germany and Austria. His friends gradually departed and he was finally left alone with the waitress. According to pre-arranged' agreement with his friends, she perched herself on his knee. Horrified, he rose and shouted : " Apage Satana ! " His fear of sin had been stronger than his sense of humor.

As I report these odd little stories, I am fully aware of the fact that there may be many an admirer of Anton Bruckner's genius who deems them too unimportant for repetition. Again let me say, I have told them specifically for one purpose : To stress as much as possible the divergency between the man himself and the creative artist : the « Bruckner Problem » . The man virtually never changed, but the artist in him rose higher and higher despite all the obstacles life put in his path. And there were plenty of obstacles up to the last years of his career, when the world finally began to alleviate his hardships by financial support, when well-known societies made him an honorary member, when the Emperor gave him an audience, when publishers became interested in his works, and when, last but not least, some of his Symphonies started their march of triumph through Austria and Germany. He was an old man then, not so much in years as in physique, and thus it happened that when he heard a Viennese audience enthusiastically applauding one of his compositions, he uttered the melancholy words : " Too late, all too late."

Anton Bruckner's life, as I mentioned at the beginning, is no drama or romance, but it is replete with moments which make it a tragedy of soul. Its hero was no figure of Classic grandeur nor of Shakespearean dimensions. He was only a poor school master who suffered and sacrificed himself for the sake of music, who expressed belief in his mission in the naive words : " When God finally calls me and asks, what have you done with the talent I gave you, my lad, I will show Him my scores and I hope He will judge me mercifully. "

When Anton Bruckner came back from Switzerland, the series of disappointments in store for him had not yet come to an end. He applied for the position of assistant conductor of the Viennese Male Glee Club, a chorus of high rank and reputation. He was refused. The little incident would have no importance in itself if it did not signify the low esteem in which he was still held. Even admitting he was not a 1st rate conductor, was his reputation as a composer not good enough to be the pride of any glee club ? But Fate had something better in store for him. It did not bother about his temporary needs but put him in the mood to create the work that bestowed immortal glory on him, for the following year, 1881, he began his 7th Symphony, and with this composition he laid the corner stone of his world-wide fame. He finished it on September 5, 1883.

The Symphony has gained special renown through the Adagio, which was partly conceived as funeral music on the death of Richard Wagner. Anton Bruckner wrote Felix Mottl about its origin : " Once, I came home and felt very sad. I did not think the Master would live much longer. Then, I conceived the Adagio in C-sharp minor." This happened 3 weeks before Wagner passed away. According to August Göllerich, he had just written the general fortissimo in C major when he was notified of Wagner's death. Deeply moved, he added the last 35 measures, which are funereal in mood mainly because of the soft tone of the 4 Wagner tubas. Bruckner felt Wagner's death as a personal misfortune. " He passed from me ", he said.

The 7th Symphony was presented on December 30, 1884, and by its success the Bruckner Battle was definitely won. Arthur Nikisch conducted the 1st performance in the Municipal Theater in Leipzig, since the famous Gewandhaus had refused to present it. This young conductor held a prominent position in Leipzig before he was called to Boston to be the leader of the Symphonic orchestra there. He effectively propagandized the new work by playing the score on the piano for the music critics and he wrote Anton Bruckner every time he won one of them over.

Nikisch's foremost gift was intuition. His wonderful achievements were not so much the result of his persistent study and practice as of his perception and divination of the inner sense of a score. I once saw him conduct a novelty at a rehearsal the pages of the score had not yet been cut. Nobody would have noticed he was sight reading if he had not had to take out a pen knife to open the score, an action which aroused the hilarity of the whole orchestra. He was a fine psychologist and he knew how effective in performing music is the element of surprise. He once told me that surprise meant a great deal not only to the audience but to the orchestra as well.

" If you try out all the effects of a score at rehearsal, the orchestra will not play with the highest tension at night ", he said. " That is why I do not try out every detail to its fullest extent but leave something to be performed at the concert. Then the players, subjected to my surprising suggestion, a suggestion they have not experienced before, will carry out certain passages with a degree of tension that guarantees the highest effectiveness. "

The success of this unique manner of rehearsing was proved by the unanimous enthusiasm of the orchestra members. They became no less excited than the audience. They would say they had played half consciously, carried along in a spell, the nature of which they could not explain to themselves. As a conductor, Nikisch was the antithesis of his colleague in Leipzig, Gustav Mahler, who never considered a rehearsal finished until he was thoroughly convinced that

the orchestra would play its part in full accordance with his most minute directions. He did not leave anything to the orchestra.

Nikisch had another wonderful gift : he could feel what a composition needed beyond what was indicated in the printed score. Anton Bruckner's compositions do not have nearly so many indications as other modern scores, such as those of Richard Strauß or Gustav Mahler. In many respects, they need the attentive love of their interpreter. Nikisch gave them that, and so he was the ideal conductor for Bruckner's Symphonies. He practically took care of them like a tutor to whom children are entrusted by their father. He proved his deep knowledge of the score when he wrote to the composer on December 21, 1884 : " You will have to change some passages in the orchestration because they are not practical and do not sound tuneful. "

Soon after its success in Leipzig, conductor Hermann Levi presented the work in Munich, on March 10, 1885. Its success was possibly still greater than it had been in Leipzig, and the fact is remarkable, for the program was so long that one would think the audience would have tired. Here it is :

I. Overture by Mehul.

II. Violin Concerto by Viotti.

III. Lieder by Schumann.

IV. Violin solos.

V. Symphony No. 7 by Bruckner.

At the party after the concert, Hermann Levi in his toast to Anton Bruckner said the Symphony was the most significant work since the death of Beethoven. After the performance of Die Walküre the next night, Bruckner asked Levi to have the Adagio of the 7th Symphony played in commemoration of Richard Wagner. Bruckner wept bitterly. The audience had already left. " I cannot describe the scene in that dark Royal Theater ", he wrote a friend.

Levi became one of Bruckner's greatest admirers and most efficient propagandists later on, and he made strenuous efforts to collect the money needed for publishing some of Anton Bruckner's compositions. He himself gave a considerable amount of money for the project. Up to the last years of Bruckner's life, no publisher would risk producing his works without some financial underwriting.

In 1892, Emperor Franz-Joseph contributed 1,500 « Gulden » for the publication of the 8th Symphony. The same year, the firm Eberle & Company acquired exclusive rights to the 1st, 2nd, 5th and 6th Symphonies, and to some of the choral works, assuring Bruckner a yearly income of 300 « Gulden » . Bruckner was dead when the 1st royalty payments fell due.

A particular feature in many of the Anton Bruckner biographies is the complaint that although his Symphonies have world-wide significance the city of Vienna did not recognize his genius earlier than other music centers. Austria should have headed the list of admirers of her greatest musician. The fact that she did not has been rated as her mistake, her fault and a piece of negligence. Whenever the 1st performance of a Bruckner Symphony took place outside Vienna, the capital was blamed for its lack of interest. And when a Bruckner work was given 1st in Vienna and did not meet with the desired success, the audience and the press were censured for their stupidity, and the malevolence of the prejudiced opposition was stressed. I perhaps would have shared this opinion had I been a contemporary follower of Anton Bruckner, but looking at the sequence of events from a present day point of view, as the writers do, I cannot share it, for historical evolution can no more be blamed than nature itself.

Some writers consider it a shame that the 7th Symphony, and other works too, were not presented 1st in Vienna. After his experiences in the capital, Anton Bruckner had avoided any occasion for criticism and had asked the Philharmonic Society on October 13, 1885, to drop the planned performance of the 7th Symphony " for reasons which arise from the sad local situation, referring to the criticisms of authorities which come my way and may damage my recent successes in Germany ". The performance in Vienna on March 22, 1886, proved him right in his attitude. The leading critics showed " open hatred ". At their head was Eduard Hanslick, music-critic on the Neue Freie Presse. In his criticism he said, among other things : " Part of the audience ran away after the 2nd movement of this Symphonic anaconda. In a letter to me, a distinguished German musician calls Bruckner's Symphony the confused dream of an orchestra player who became hysterical because of 20 rehearsals of Tristan. "

It cannot be denied that Eduard Hanslick, the author of the famous book *The Beautiful in Music* and a highly-educated musician, was the 1st to attempt to explain music through musical concepts and terms, eliminating as far as possible the customary circumlocutions which do not explain the essence of music. This method of his gave lasting value to his books. Although he headed the Brahms Party, he could not be considered an outspoken adversary of Anton Bruckner when the latter moved to Vienna. He even displayed a certain interest in Bruckner's talent as a composer and an organist. His opposition to Bruckner's application for a lectorship at the University of Vienna had a real foundation and was certainly not dictated by jealousy. When Bruckner finally did become lector at that institution, it was Hanslick who supported his effort to get remuneration for his services. The reason for his growing enmity towards Bruckner was Bruckner's attachment to Richard Wagner, whom Hanslick was fighting with all the means at his disposal. Bruckner's dedication of his 3rd Symphony to the Master of Bayreuth caused the 1st open break.

Richard Wagner was Hanslick's « idée fixe » and anyone connected with Wagner or his friends was the target of his hatred. His books, mainly collections of criticisms on current musical events, are those of a very fine stylist who has mastered his mother tongue with extraordinary skill. From a purely linguistic angle, Wagner's librettos offered him excellent opportunities for attack. It may be that the librettos were the starting point for his opposition. Yet, he hated the music too. When he played the Prelude of *Die Meistersinger* on the piano, he said : " In the noise of the Wolfs Glen in Nuernberg, every concept of music disappears. "

I never thought I would meet, 40 years after Wagner's death, an anti-Wagnerian whose feelings matched those of Hanslick. Yet, the great Ferruccio Busoni proved to be one. After one of my Symphony concerts in Hamburg, one of the

last in which he played, he told me about his deeply ingrained antipathy to Richard Wagner.

" You are telling me this ", I asked him, " because you disagree with Wagner in principle ? I am familiar with your principles through your writings. "

" Not at all ", he replied harshly. " I dislike the music itself to the same extent. "

A year later, I called on him to discuss some questions concerning his opera *Arlecchino*, which I was to conduct in Hamburg. He was ill in bed. Death had marked him for his own. I made occasional mention of Richard Wagner in the course of our conversation. A terrible transformation took place before my eyes. He rose up in bed with great difficulty and screamed : " No Wagner ! No Wagner ! I don't want to hear his name. " Exhausted, he fell back on his pillows. I had seen him for the last time.

This experience has enabled me to imagine the intensity of the feeling centering about Wagner when his works were presented for the 1st time. It followed as a natural consequence that so great an enemy of his as Hanslick would extend his hatred to Anton Bruckner, who was the new idol of the Wagner Party. " It is ridiculous to doubt Hanslick's sincerity ; rarely has a critic explained the reasons for his opposition in so clear and open a way. ", Ernst Décsey wrote. Nevertheless, Hanslick became the target for the heaviest and most furious attacks of the Brucknerites. I personally can find no one to blame for a situation that looks as natural as this one. Moreover, by his attitude towards Bruckner, Hanslick served the cause of Johannes Brahms. This has been his unquestioned and permanent merit.

In this connection, it may be pertinent to point to Hugo Wolf's criticism of Brahms' Symphonic works. It does not differ greatly in general tone from Hanslick's articles on Anton Bruckner. Wolf, a musician of towering ability, a man able to appreciate the true value of Brahms' Symphonies, poured out sarcasm and scorn on the German composer in so harsh a manner that one would expect Johannes Brahms to have remonstrated against them. He did not. Self-conscious and self-confident as he was, he went on his way never complaining about his enemies but rather relying on his friends and followers.

Johannes Brahms' attitude towards Anton Bruckner has not been explained to this day. Some of his remarks which have been handed down seem to prove he was in open opposition to Bruckner. The most interesting of them is, at the same time, a description of the origin of the 2 hostile parties in Vienna.

I quote : " As to Bruckner, Masterworks do not matter, but the whole affair is a swindle that will be over and forgotten in 2 or 3 years. Bruckner owes his fame exclusively to me but it all happened against my will. Friedrich Nietzsche once said that I became famous only by coincidence : The anti-Wagnerian Party needed me as an anti-pope. That is nonsense, but it is right for Bruckner. After the death of Wagner his followers were at a loss for a pope and they could find no better one than Bruckner. Bruckner's works immortal ? It makes me laugh. "

I do not believe these often quoted words are historically true. Johannes Brahms' criticisms were never blunt nor rude, as far as I have been able to learn from his friends, but rather enveloped in a light satirical veil. His speech was

sometimes malicious but never hateful. To be hateful in speech, he would have had to climb down from the pedestal on which his partisans had placed him. Remarks were passed on both sides which hurt both. Bülow spoke of Brahms' 1st Symphony as "The 10th", thus putting him in the closest proximity to Beethoven. Richard Wagner, on the other hand, is said to have remarked: "There is only one whose ideas approach Beethoven's and he is Bruckner." As a matter of fact, we have reason to assume Johannes Brahms and Anton Bruckner were aware of each other's genius, to a certain extent, but would not express their beliefs for fear of disappointing their ardent followers, who, for their part, often intensified their antagonism for the sake of their own positions within their Party, which might have weakened if animosity were allowed to fade.

The true situation is even more difficult for us to understand when we learn that Johannes Brahms warned the famous conductor Hans Richter not to introduce Anton Bruckner's Symphonies during his projected stay in England and, on the other hand, is reported to have said: "And yet, Bruckner is a great genius." Bruckner, for his part, told his friends: "He is Doctor Brahms, and my respects to him, but I am Bruckner and I like my works better." Once, when Brahms told him he had not understood one of his Symphonies, he answered: "You know, the very same thing happened to me with your music." He was not given to satire in speaking.

Friends on both sides tried to relieve the tension and so they made arrangements for the 2 composers to meet in a restaurant. Anton Bruckner arrived 1st. After a while, Johannes Brahms appeared and sat down in silence at the opposite end of the long table. Nobody said a word. The atmosphere grew tense. After he had finished studying the menu, Johannes Brahms ordered a dish which was also a favourite of Bruckner's. "You see, Doctor", Bruckner said, "on this point we understand each other." The hilarity which followed this remark set the party in an agreeable mood. However, the 2 men never established cordial relations, for they were too different by nature and felt no attraction for each other. August Göllerich, in his appraisal of the Brahms versus Bruckner relationship, quite rightly said: "In Brahms and Bruckner the eternal contrast is evident between North and South, between Protestantism and Catholicism."

With all this evidence in mind, I must make the following statement: by its relentless, sharp opposition the Brahms Party contributed its share to the tardiness with which Anton Bruckner's genius was recognized. But it was not too late, after all. If the Wagner Party, on the other hand, had succeeded in their fight against Johannes Brahms, his compositions might have been heard really too late and they would then have hardly gained the recognition they won at the time. And so, we had better not censure anybody at all but rather be glad the world was given both of these great composers.

There is another fact to prove it was not the opposition of a prejudiced group alone which had brought about the failure of the 7th Symphony in Vienna. The performance of the Te Deum in the capital was so great a success for the composer that he did not have to wait so long for its publication. This work, written between September, 1883 and March, 1884, belongs to those Bruckner compositions which aroused audience enthusiasm from the very 1st performance and have never yet failed. It was 1st given on May 2, 1885, at a semi private concert of the Academic Wagner Association. 2 pianos substituted for the orchestra. Hans Richter then presented the work at one of his great concerts, on January 10, 1886. The Te Deum is one of Anton Bruckner's mightiest compositions, comparable in power of

expression with Johann Sebastian Bach's cantata « Nun ist das Hell » . If any of Bruckner's works can be called popular, this is it.

Richard Wagner evidently enjoyed seeing Anton Bruckner, who could not conceal his deep reverence for the Master.

Anton Bruckner had met Wagner for the last time in Bayreuth on the occasion of the 1st performance of « Parsifal » in 1882. Wagner had assured him of lasting interest in his work and had given him his benediction, as it were. Bruckner wrote to a friend : " He took my hand and said : ' Depend upon me. I shall perform the Symphony and all your works.' "

Richard Wagner's son, Siegfried, at a later period remarked that his father could not have been speaking seriously, in his opinion. Richard Wagner is said to have addressed Bruckner, occasionally, in a patronizing tone but Bruckner always regarded Wagner with the deepest devotion, sometimes expressed in a peculiar manner. For instance, Wagner's servant told Max Auer that Bruckner often stood for hours in front of " Wahnfried ", staring at the windows. He always carried a black tailcoat over his arm in order to be ready to exchange it for his every day coat at a moment's notice, should he meet Wagner. When Wagner asked : " Have you seen « Parsifal » ? ", Bruckner fell on his knees, kissed Wagner's hands, and exclaimed : " Oh, Master, I worship you ! " Wagner replied : " Do calm yourself, Bruckner. Good night ! " " These were the last words the Master said to me ", Bruckner reported.

The cast of the 1st performance of « Parsifal » , on July 26th, 1882, conducted by Hermann Levi :

Amfortas : Theodor Reichmann.

Titirel : August Kindermann.

Gurnemanz : Emil Scaria.

« Parsifal » : Hermann Winkelmann.

Klingsor : Karl Hill.

Kundry : Amalie Materna.

It was performed 16 times that 1st year. It was the most carefully prepared première of an Opera in history. The 23 soloists and alternates, the 107 orchestra players, and the 135 members of the chorus had been given the score a year before. European musical royalty all made the pilgrimage to hear Wagner's new work. Franz Liszt, Camille Saint-Saëns, Anton Bruckner and Léo Delibes were all present. The original sketches for the sets and costumes were designed by German-Russian painter Paul von Joukowsky, who based his design for Act I on the Cathedral of Siena, and for Klingsor's Magic Garden, in Act 2, on the gardens of the Palazzo Rufolo, in Ravello.

After Wagner's death, this production acquired mythic proportions. Although the sets had become increasingly dilapidated and dangerous to the performers, conservative Wagnerians were unwilling to replace them because this was the very scenery that the Master had observed with his own eyes. The sets were finally replaced at the 1934 Festival.

« Parsifal » (WWV 111) is an opera in 3 acts by Richard Wagner. It is loosely based on Parzival by Wolfram von Eschenbach, a 13th Century epic poem of the Arthurian knight Parzival (Percival) and his quest for the Holy Grail, and on Perceval, the Story of the Grail, by Chrétien de Troyes' (12th Century) .

Wagner 1st conceived the work in April 1857 but did not finish it until 25 years later. It was to be Wagner's last completed opera and in composing it he took advantage of the particular acoustics of his Bayreuth Festspielhaus. « Parsifal » was 1st produced at the 2nd Bayreuth Festival, in 1882. The Bayreuth Festival maintained a monopoly on « Parsifal » productions until 1903, when the opera was performed at the Metropolitan Opera in New York.

Wagner preferred to describe « Parsifal » not as an opera, but as « ein Bühnenweihfestspiel » (A Festival play for the Consecration of the stage) . At Bayreuth, a tradition has arisen that there is no applause after the 1st act of the opera.

Wagner's spelling of « Parsifal » instead of the Parzival he had used-up to 1877 is informed by an erroneous etymology of the name Percival deriving it from a supposedly Arabic origin, Fal Parsi meaning « pure fool » .

Wagner 1st read von Eschenbach's poem Parzival while taking the waters at Marienbad in 1845. After encountering Arthur Schopenhauer's writings in 1854, Wagner became interested in Oriental philosophies, especially Buddhism. He was particularly inspired by reading Eugène Burnouf's « Introduction à l'histoire du bouddhisme indien » in 1855-1856. Out of this interest came Die Sieger (The Victors, 1856) a sketch Wagner wrote for an opera based on a story from the life of Buddha. The themes which were later explored in « Parsifal » of self-renouncing, reincarnation, compassion, and even exclusive social groups (castes in Die Sieger, the Knights of the Grail in « Parsifal ») were 1st introduced in Die Sieger.

According to his own account, recorded in his autobiography Mein Leben, Wagner conceived « Parsifal » on Good Friday morning, April 1857, in the Asyl (Asylum) , the small cottage on Otto Wesendonck's estate in the Zürich suburb of Enge, which Wesendonck (a wealthy silk merchant and generous patron of the arts) had placed at Wagner's disposal, through the good offices of his wife Mathilde Wesendonck. The composer and his wife Minna had moved into the cottage on 28 April :

« On Good Friday, I awoke to find the sun shining brightly for the 1st time in this house : the little garden was radiant with green, the birds sang, and at last I could sit on the roof and enjoy the long yearned for peace with its message of promise. Full of this sentiment, I suddenly remembered that the day was Good Friday, and I called to mind the significance this omen had already once assumed for me when I was reading Wolfram's Parzival. Since the sojourn in Marienbad (in the summer of 1845) , where I had conceived Die Meistersinger and Lohengrin, I had never occupied myself again with that poem ; now, its noble possibilities struck me with overwhelming force, and out of my thoughts



about Good Friday I rapidly conceived a whole drama, of which I made a rough sketch with a few dashes of the pen, dividing the whole into 3 acts. »

However, as his 2nd wife Cosima Wagner later reported on 22 April 1879, this account had been colored by a certain amount of poetic licence :

« Richard, today, recalled the impression which inspired his " Good Friday Music " ; he laughs, saying he had thought to himself, " In fact, it is all as far fetched as my love affairs, for it was not a Good Friday at all - just a pleasant mood in Nature which made me think, " This is how a Good Friday ought to be ". »

The work may indeed have been conceived at Wesendonck's cottage in the last week of April 1857, but Good Friday that year fell on 10 April, when the Wagners were still living at Zeltweg 13 in Zürich. If the prose sketch which Wagner mentions in *Mein Leben* was accurately dated (and most of Wagner's surviving papers are dated) , it could settle the issue once and for all, but unfortunately it has not survived.

Wagner did not resume work on « Parsifal » for 8 years, during which time he completed *Tristan und Isolde* and began *Die Meistersinger von Nürnberg*. Then, between 27 and 30 August 1865, he took-up « Parsifal » again and made a prose draft of the work ; this contains a fairly brief outline of the plot and a considerable amount of detailed commentary on the characters and themes of the drama. But, once again, the work was dropped and set aside for another 11½ years. During this time, most of Wagner's creative energy was devoted to the Ring cycle, which was finally completed in 1874 and given its 1st full performance at Bayreuth in August 1876. Only when this gargantuan task had been accomplished did Wagner find the time to concentrate on « Parsifal » . By 23 February 1877, he had completed a 2nd and more extensive prose draft of the work, and by 19 April of the same year he had transformed this into a verse libretto (or " poem ", as Wagner liked to call his libretti) .

In September 1877, he began the music by making 2 complete drafts of the score from beginning to end. The 1st of these (known in German as the « Gesamtentwurf » and, in English, as either the Preliminary Draft or the 1st Complete Draft) was made in pencil on 3 staves, 1 for the voices and 2 for the instruments. The 2nd complete draft (*Orchesterskizze*, *Orchestral Draft*, *Short Score* or *Particell*) was made in ink and on at least 3, but, sometimes, as many as 5 staves. This draft was much more detailed than the 1st and contained a considerable degree of instrumental elaboration.

The 2nd draft was begun on 25 September 1877, just a few days after the 1st : at this point in his career, Wagner liked to work on both drafts simultaneously, switching back and forth between the 2 so as not to allow too much time to elapse between his initial setting of the text and the final elaboration of the music. The *Gesamtentwurf* of Act III was completed on 16 April 1879 and the *Orchesterskizze* on the 26th of the same month.

The full-score (*Partiturerstschrift*) was the final stage in the compositional process. It was made in ink and consisted of a fair copy of the entire opera, with all the voices and instruments properly notated according to standard practice. Wagner composed « Parsifal » 1 act at a time, completing the *Gesamtentwurf* and *Orchesterskizze* of each act before

beginning the Gesamtentwurf of the next Act ; but because the Orchesterskizze already embodied all the compositional details of the full-score, the actual drafting of the Partiturerstschrift was regarded by Wagner as little more than a routine task which could be done whenever he found the time. The Prelude of Act I was scored in August 1878. The rest of the opera was scored between August 1879 and 13 January 1882.

On 12 November 1880, Wagner conducted a private performance of the Prelude for his patron Ludwig II of Bavaria at the Court Theatre in Munich. The premiere of the entire work was given in the Festspielhaus at Bayreuth on 26 July 1882 under the baton of the Jewish-born German conductor Hermann Levi. Stage designs were by Max Brückner and Paul von Joukowsky who took their lead from Wagner himself. The Grail hall was based on the interior of Siena Cathedral which Wagner had visited in 1880, while Klingsor's magic garden was modelled on those at the Palazzo Rufolo in Ravello. In July and August 1882, 16 performances of the work were given in Bayreuth conducted by Levi and Franz Fischer. The production boasted an orchestra of 107, a chorus of 135 and 23 soloists (with the main parts being double cast) . At the last of these performances, Wagner took the baton from Levi and conducted the final scene of Act 3 from the orchestral interlude to the end.

At the 1st performances of « Parsifal » , problems with the moving scenery during the transition from Scene 1 to Scene 2 in Act I meant that Wagner's existing orchestral interlude finished before « Parsifal » and Gurnemanz arrived at the Hall of the Grail. Composer Engelbert Humperdinck, who was assisting the production, provided a few extra bars of music to cover this gap. In subsequent years, this problem was solved and Humperdinck's additions were not used.

For the 1st 20 years of its existence, the only staged performances of « Parsifal » took place in the Bayreuth Festspielhaus, the venue for which Wagner conceived the work (except 8 private performances for Ludwig II at Munich, in 1884 and 1885) .Wagner had 2 reasons for wanting to keep « Parsifal » exclusively for the Bayreuth stage. Istly, he wanted to prevent it from degenerating into ' mere amusement ' for an opera-going public. Only at Bayreuth could his last work be presented in the way envisaged by him : a tradition maintained by his wife, Cosima, long after his death. 2ndly, he thought that the opera would provide an income for his family after his death if Bayreuth had the monopoly on its performance.

The Bayreuth authorities allowed unstaged performances to take place in various countries after Richard Wagner's death (London in 1884, New York City in 1886, and Amsterdam in 1894) but they maintained an embargo on stage performances outside Bayreuth. On 24 December 1903, after receiving a Court ruling that performances in the United States could not be prevented by Bayreuth, the New York Metropolitan Opera staged the complete opera, using many Bayreuth trained singers. Cosima barred anyone involved in the New York production from working at Bayreuth in future performances. Unauthorized stage performances were also undertaken in Amsterdam in 1905, 1906 and 1908.

Bayreuth lifted its monopoly on « Parsifal » on 1 January 1914. Some Opera Houses began their performances at midnight between 31 December 1913 and 1 January. The 1st authorized performance was staged at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona : it began at 10h30 pm, Barcelona time, which was 1 hour behind Bayreuth. Such was the demand for « Parsifal » that it was presented in more than 50 European Opera Houses between 1 January and 1 August 1914.

At Bayreuth performances, audiences do not applaud at the end of the 1st Act. This tradition is the result of a misunderstanding arising from Wagner's desire at the premiere to maintain the serious mood of the opera. After much applause following the 1st and 2nd Acts, Wagner spoke to the audience and said that the cast would take no curtain calls until the end of the performance. This confused the audience, who remained silent at the end of the opera until Wagner addressed them again, saying that he did not mean that they could not applaud. After the performance, Wagner complained : « Now I don't know. Did the audience like it or not ? » At following performances, some believed that Wagner had wanted no applause until the very end, and there was silence after the 1st 2 Acts. Eventually, it became a Bayreuth tradition that no applause would be heard after the 1st Act, but this was certainly not Wagner's idea. In fact, during the 1st Bayreuth performances, Wagner himself cried « Bravo ! » as the Flower-maidens made their exit in the 2nd Act, only to be hissed by other members of the audience. At some theatres, other than Bayreuth, applause and curtain-calls is normal practice after every Act ; other major theatres, including the Metropolitan Opera in New York, follow the Bayreuth custom.

« Parsifal » is one of the Richard Wagner operas regularly presented at the Bayreuth Festival to this day. Among the more significant post-war productions, was that directed in 1951 by Wieland Wagner, the composer's grandson. At the 1st Bayreuth Festival after World War II, he presented a radical move away from literal representation of the Hall of the Grail or the Flower-Maiden's bower. Instead, lighting effects and the bare minimum of scenery were used to complement Wagner's music. This production was heavily influenced by the ideas of the Swiss stage designer, Adolphe Appia. The reaction to this production was extreme : Ernest Newman, Richard Wagner's biographer described it as « not only the best « Parsifal » I have ever seen and heard, but one of the 3 or 4 most moving spiritual experiences of my life » . Others were appalled that Wagner's stage directions were being flouted. The conductor of the 1951 production, Hans Knappertsbusch, on being asked how he could conduct such a disgraceful travesty, declared that right up until the dress rehearsal he imagined that the stage decorations were still to come. Knappertsbusch was particularly upset by the omission of the dove which appears over « Parsifal »'s head at the end of the opera, which he claimed inspired him to give better performances. To placate his conductor Wieland arranged to reinstate the dove, which descended on a string. What Knappertsbusch did not realise was that Wieland had made the length of the string long enough for the conductor to see the dove, but not for the audience. Wieland continued to modify and refine his Bayreuth production of « Parsifal » until his death in 1966.

Place : the castle of Monsalvat in the mountains in the north of Spain, and Klingsor's magic palace in the south of Spain.

## Act I

In a forest near the castle of Monsalvat, home of the Grail and its Knights, Gurnemanz, eldest Knight of the Grail, wakes his young squires and leads them in prayer. He sees Amfortas, King of the Grail Knights, and his entourage approaching. Amfortas has been injured by his own Holy Spear, and the wound will not heal.

## Scene I

Gurnemanz asks the lead Knight for news of the King's health. The Knight says the King has suffered during the night and is going early for a bath in the holy lake. The squires ask Gurnemanz to explain how the King's injury can be healed, but he evades their question and a wild woman (Kundry) bursts in. She gives Gurnemanz a vial of balsam, brought from Arabia, to ease the King's pain and then collapses, exhausted.

Amfortas arrives, borne on a stretcher by Knights of the Grail. He calls out for Gawain, whose attempt at relieving the King's pain had failed. He is told that this Knight has left again, seeking a better remedy. Raising himself somewhat, the King says going off without leave (« Ohn' Urlaub ? ») is the sort of impulsiveness which led himself into Klingsor's realm and to his downfall. He accepts the potion from Gurnemanz and tries to thank Kundry, but she answers hastily that thanks will not help and urges him onward to his bath.

The procession leaves. The squires eye Kundry with mistrust and question her. After a brief retort, she falls silent. Gurnemanz tells them Kundry has often helped the Grail Knights but that she comes and goes unpredictably. When he asks directly why she does not stay to help, she answers, « I never help ! » (« Ich helfe nie ! ») . The squires think she is a witch and sneer that if she does so much, why will she not find the Holy Spear for them ? Gurnemanz reveals that this deed is destined for someone else. He says Amfortas was given guardianship of the Spear, but lost it as he was seduced by an irresistibly attractive woman in Klingsor's domain. Klingsor grabbed the Spear and stabbed Amfortas : this wound causes Amfortas both suffering and shame, and it will never heal on its own.

Squires returning from the King's bath tell Gurnemanz that the balsam has eased the King's suffering. Gurnemanz's own squires ask how it is that he knew Klingsor. He solemnly tells them how both the Holy Spear, which pierced the side of the Redeemer on the Cross, and the Holy Grail, which caught the flowing blood, had come to Monsalvat to be guarded by the Knights of the Grail under the rule of Titrel, father of Amfortas. Klingsor had yearned to join the Knights but, unable to keep impure thoughts from his mind, resorted to self-castration, causing him to be expelled from the Order. Klingsor then set himself up in opposition to the realm of the Grail, learning dark arts, claiming the valley domain below and filling it with beautiful Flower-maidens to seduce and enthrall wayward Grail Knights. It was here that Amfortas lost the Holy Spear, kept by Klingsor as he schemes to get hold of the Grail as well. Gurnemanz tells how Amfortas later had a holy vision which told him to wait for a " pure fool, enlightened by compassion " (" Durch Mitleid wissend, der reine Tor ") who will finally heal the wound.

At this moment, cries are heard from the Knights (" Weh ! Weh ! ") : a flying swan has been shot, and a young man is brought forth, a bow in his hand and a quiver of matching arrows. Gurnemanz speaks sternly to the lad, saying this is a holy place. He asks him outright if he shot the swan, and the lad boasts that if it flies, he can hit it (" Im Fluge treff' ich was fliegt ! ") . Gurnemanz asks what harm the swan had done and shows the youth its lifeless body. Now remorseful, the young man breaks his bow and casts it aside. Gurnemanz asks him why he is here, who is his father, how he found this place and, lastly, his name. To each question the lad replies : " I don't know." . The elder Knight sends his squires away to help the King and now asks the boy to tell what he does know. The young man says he has a mother, Herzeleide, and that he made the bow himself. Kundry has been listening and now she tells them that this boy's father was Gamuret, a knight killed in battle, and also how the lad's mother had forbidden her son to use

a sword, fearing that he would meet the same fate as his father. Now, the youth recalls that upon seeing knights pass through his forest, he left his home and mother to follow them. Kundry laughs and tells the young man that, as she rode by, she saw Herzeleide die of grief. Hearing this, the lad jumps at Kundry but then collapses in grief. Kundry herself is now weary for sleep, but cries out that she must not sleep and wishes that she would never again waken. She disappears into the undergrowth.

Gurnemanz knows that the Grail draws only the pious to Monsalvat and invites the boy to observe the Grail ritual. The youth does not know what the Grail is, but he remarks that as they walk, he seems scarcely to move, yet seems to travel far. Gurnemanz says that in this realm, time becomes space (" Zum Raum wird hier die Zeit "). An orchestral interlude leads into Scene 2.

## Scene 2

They arrive at the Hall of the Grail, where the Knights are assembling to receive Holy Communion (" Zum letzten Liebesmahle "). The voice of Titurel is heard, telling his son, Amfortas, to uncover the Grail. Amfortas is wracked with shame and suffering (" Wehvolles Erbe, dem ich verfallen "). He is the guardian of these holy relics yet has succumbed to temptation and lost the Spear. He declares himself unworthy of his office. He cries out for forgiveness (" Erbarmen ! ") but hears only the promise that he will one day be redeemed by the pure fool.

On hearing Amfortas' cry, the youth appears to suffer with him, clutching at his heart. The knights and Titurel urge Amfortas to reveal the Grail (" Enthüllet den Gral "), and he finally does. The dark hall is now bathed in the light of the Grail as the Knights eat. Gurnemanz motions to the youth to participate, but he seems entranced and does not. Amfortas does not share in taking communion and, as the ceremony ends, collapses in pain and is carried away. Slowly, the hall empties leaving only the young man and Gurnemanz, who asks him if he has understood what he has seen. When the lad cannot answer, Gurnemanz dismisses him as just a fool and sends him out with a warning to hunt geese, if he must, but to leave the swans alone. A voice from high above repeats the promise : " The pure fool, enlightened by compassion. "

## Act 2

### Scene 1

Klingsor's magic castle : Klingsor conjures-up Kundry, waking her from her sleep. He calls her by many names : Ist Sorceress, Hell's Rose, Herodias, Gundryggia and, lastly, Kundry. She is now transformed into an incredibly alluring woman, as when she once seduced Amfortas. She mocks Klingsor's mutilated condition by sarcastically inquiring if he is chaste (" Ha, ha ! Bist du keusch ? "), but she cannot resist his power. Klingsor observes that « Parsifal » is approaching and summons his enchanted knights to fight the boy. Klingsor watches as « Parsifal » overcomes his knights, and they flee. Klingsor wishes destruction on their whole race.

Klingsor sees this young man stray into his Flower-maiden garden and calls to Kundry to seek the boy out and seduce

him, but when he turns, he sees that Kundry has already left on her mission.

## Scene 2

The triumphant youth finds himself in a wondrous garden, surrounded by beautiful and seductive Flower-maidens. They call to him and entwine themselves about him while chiding him for wounding their lovers (" Komm, komm, holder Knabe ! "). They soon fight and bicker among themselves to win his devotion, to the point that he is about to flee, but then a voice calls out, « Parsifal » ! . He now recalls this name is what his mother called him when she appeared in his dreams. The Flower-maidens back away from him and call him a fool as they leave « Parsifal » and Kundry alone.

« Parsifal » wonders if this Garden is a dream and asks how it is that Kundry knows his name. Kundry tells him she learned it from his mother (" Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust ") , who had loved him and tried to shield him from his father's fate, the mother he had abandoned and who had finally died of grief. She reveals many parts of « Parsifal » 's history to him and he is stricken with remorse, blaming himself for his mother's death. He thinks himself very stupid to have forgotten her. Kundry says this realization is a 1st sign of understanding and that, with a kiss, she can help him understand his mother's love. As they kiss « Parsifal » suddenly recoils in pain and cries out Amfortas' name : he feels the wounded king's pain burning in his own side and now understands Amfortas' passion during the Grail Ceremony (" Amfortas ! Die Wunde ! Die Wunde ! ") . Filled with this compassion, « Parsifal » rejects Kundry's advances.

Furious that her ploy has failed, Kundry tells « Parsifal » that if he can feel compassion for Amfortas, then, he should be able to feel compassion for her as well. She has been cursed for Centuries, unable to rest, because she saw Christ on the cross and laughed at His pains. Now, she can never weep, only laugh, and she is enslaved to Klingsor as well. « Parsifal » rejects her again but then asks her to lead him to Amfortas. She begs him to stay with her for just 1 hour, and, then, she will lead him to Amfortas. When he still refuses, she curses him to wander without ever finding the Kingdom of the Grail, and finally she calls on her Master Klingsor to help her.

Klingsor appears and throws the Spear at « Parsifal » , but it stops in mid-air, above his head. « Parsifal » takes it and makes the sign of the Cross with it. The castle crumbles. As « Parsifal » leaves, he tells Kundry that she knows where she can find him again.

## Act 3

### Scene 1

The scene is the same as that of the opening of the opera, in the domain of the Grail, but many years later. Gurnemanz is now aged and bent. He hears moaning near his hermit's hut and discovers Kundry unconscious in the brush, as he had many years before (" Sie ! Wieder da ! ") . He revives her using water from the Holy Spring, but she will only speak the word " serve " (" Dienen ") . Gurnemanz wonders if there is any significance to her

reappearance on this special day. Looking into the forest, he sees a figure approaching, armed and in full armour. The stranger wears a helmet and the hermit cannot see who it is. Gurnemanz queries him, but gets no response. Finally, the apparition removes the helmet and Gurnemanz recognizes the lad who shot the swan, and then joyfully recognizes that he bears the Holy Spear.

« Parsifal » tells of his desire to return to Amfortas (" Zu ihm, des tiefe Klagen. ") He relates his long journey, how he wandered for years, unable to find a path back to the Grail. He had often been forced to fight, but never wielded the Spear in battle. Gurnemanz tells him that the curse preventing « Parsifal » from finding his right path has now been lifted, but that in his absence Amfortas has never unveiled the Grail, and lack of its sustaining properties has caused the death of Titurel. « Parsifal » is overcome with remorse, blaming himself for this state of affairs. Gurnemanz tells him that today is the day of Titurel's funeral rites, and that « Parsifal » has a great duty to perform. Kundry washes « Parsifal » 's feet and Gurnemanz anoints him with water from the Holy Spring, recognizing him as the pure fool, now enlightened by compassion, and as the new King of the Knights of the Grail.

« Parsifal » looks about and comments on the beauty of the meadow. Gurnemanz explains that today is Good Friday, when all the world is renewed. « Parsifal » baptizes the weeping Kundry. Tolling bells are heard in the distance. Gurnemanz says " Midday : the hour has come. My lord, permit your servant to guide you ! " (" Mittag : Die Stund ist da. Gestatte Herr, daß dich dein Knecht geleite ! ") ; and all 3 set off for the castle of the Grail. A dark orchestral interlude (Mittag) leads into the solemn gathering of the knights.

## Scene 2

Within the castle of the Grail, Amfortas is brought before the Grail shrine and Titurel's coffin. He cries out, asking his dead father to grant him rest from his sufferings and expresses the desire to join him in death (" Mein Vater ! Hochgesegneter der Helden ! ") . The Knights of the Grail passionately urge Amfortas to uncover the Grail again but Amfortas, in a frenzy, says he will never again show the Grail. He commands the Knights, instead, to kill him and end his suffering and the shame he has brought on the Knighthood. At this moment, « Parsifal » steps forth and says that only one weapon can heal the wound (" Nur eine Waffe taugt ") . He touches Amfortas' side with the Spear and both heals and absolves him. « Parsifal » commands the unveiling of the Grail. As all present kneel. Kundry, released from her curse, sinks lifeless to the ground as a white dove descends and hovers above « Parsifal » .

Since « Parsifal » could initially only be seen at the Bayreuth Festival, the 1st presentation in 1882 was attended by many notable figures. Reaction was varied. Some thought that « Parsifal » marked a weakening of Wagner's abilities. The critic Eduard Hanslick gave his opinion that : " The 3rd Act may be counted the most unified and the most atmospheric. It is not the richest musically. And Wagner's creative powers ? For a man of his age and his method, they are astounding but it would be foolishness to declare that Wagner's fantasy, and specifically his musical invention, has retained the freshness and facility of yore. One cannot help but discern sterility and prosaicism, together with increasing longwindedness. "

The conductor Felix Weingartner found that : " The Flower-maidens' costumes showed extraordinary lack of taste, but

the singing was incomparable. When the curtain had been rung down on the final scene and we were walking down the hill, I seemed to hear the words of Goethe ' and you can say you were present '. The « Parsifal » performances of 1882 were artistic events of supreme interest and it is my pride and joy that I participated in them. "

Hugo Wolf was a student at the time of the 1882 Festival, yet still managed to find money for tickets to see « Parsifal » twice. He emerged overwhelmed : " Colossal ! Wagner's most inspired, sublimest creation." He reiterated this view in a postcard from Bayreuth in 1883 : " « Parsifal » is without doubt by far the most beautiful and sublime work in the whole field of Art. "

Gustav Mahler was also present in 1883 and he wrote to a friend : " I can hardly describe my present state to you. When I came out of the Festspielhaus, completely spellbound, I understood that the greatest and most painful revelation had just been made to me, and that I would carry it unspoiled for the rest of my life. "

Max Reger simply noted that : " When I 1st heard « Parsifal » at Bayreuth I was 15. I cried for 2 weeks and, then, became a musician. "

Alban Berg described « Parsifal » in 1909 as : " Magnificent. Overwhelming. "

Jean Sibelius, visiting the Festival in 1894 said : " Nothing in the world has made so overwhelming an impression on me. All my innermost heart-strings throbbed. I cannot begin to tell you how « Parsifal » has transported me. Everything I do seems so cold and feeble by its side. That is really something. "

Claude Debussy thought the characters and plot ludicrous, but nevertheless in 1903 wrote that musically it was : " Incomparable and bewildering, splendid and strong. « Parsifal » is one of the loveliest monuments of sound ever raised to the serene glory of music. "

Debussy was later to write to Ernest Chausson that he had deleted a scene he had just written for his own opera Pelléas et Melisande because he had discovered in the music for it ' the ghost of old Klingsor, alias R. Wagner '.

Some took a more acerbic view of the experience. Mark Twain visited the Festival in 1891 : " I was not able to detect in the vocal parts of « Parsifal » anything that might with confidence be called rhythm or tune or melody. Singing ! It does seem the wrong name to apply to it. In « Parsifal » , there is a hermit named Gurnemanz who stands on the stage in one spot and practices by the hour, while 1st one and then another of the cast endures what he can of it and then retires to die. "

Performance standards may have contributed to such reactions ; George Bernard Shaw commented in 1894 that : " The opening performance of « Parsifal » this season was, from the purely musical point of view, as far as the principal singers were concerned, simply an abomination. The bass howled, the tenor bawled, the baritone sang flat and the soprano, when she condescended to sing at all and did not merely shout her words, screamed..."



Nazi propaganda minister Josef Gœbbels was a strong advocate of the work. After hearing it for the 1st time in 1928, he described it as : " My greatest experience at the opera. By the end, I was completely overwhelmed. "

As Wagner's last opera, « Parsifal » has been both influential and controversial. The use of Christian symbols in « Parsifal » (the Grail, the Spear, references to the Redeemer) together with its restriction to Bayreuth for almost 30 years sometimes led to performances being regarded almost as a religious rite. It should be noted, however, that Wagner never actually refers to Jesus-Christ by name in the opera, only to " The Redeemer ". In his essay " Religion and Art ", Wagner himself described the use of Christian imagery thus :

« When religion becomes artificial, Art has a duty to rescue it. Art can show that the symbols which religions would have us believe literally true are actually figurative. Art can idealize those symbols, and so reveal the profound truths they contain. »

The critic Eduard Hanslick objected to the religious air surrounding « Parsifal » even at the premiere : " The question of whether « Parsifal » should really be withheld from all theatres and limited to Bayreuth was naturally on all tongues. I must state here that the church scenes in « Parsifal » did not make the offensive impression on me that others and I had been led to expect from reading the libretto. They are religious situations. But for all their earnest dignity, they are not in the style of the church, but completely in the style of the opera. « Parsifal » is an opera, call it a ' stage festival ' or ' consecrational stage festival ' if you will. "

Friedrich Nietzsche, who was originally one of Wagner's champions, chose to use « Parsifal » as the grounds for his breach with Wagner ; an extended critique of « Parsifal » opens the 3rd essay (" What is the Meaning of Ascetic Ideals ? ") of On the Genealogy of Morality. In Nietzsche contra Wagner, he wrote :

" « Parsifal » is a work of perfidy, of vindictiveness, of a secret attempt to poison the presuppositions of life : a bad work. The preaching of chastity remains an incitement to anti-nature : I despise everyone who does not experience « Parsifal » as an attempted assassination of basic ethics. "

Despite this attack on the subject matter, he also admitted that the music was sublime : " Moreover, apart from all irrelevant questions (as to what the use of this music can or ought to be) and on purely aesthetic grounds ; has Wagner ever done anything better ? " (Letter to Peter Gast, 1887).

One line of argument suggests that « Parsifal » was written in support of the ideas of Arthur de Gobineau who advocated Aryanism. « Parsifal » is proposed as the " pure-blooded " (i.e. Aryan) hero who overcomes Klingsor, who is perceived as a Jewish stereotype, particularly since he opposes the quasi-Christian Knights of the Grail. Such claims remain heavily debated, since there is nothing explicit in the libretto to support them. Wagner never mentions such ideas in his many writings, and Cosima Wagner's diaries, which relate in great detail Wagner's thoughts over the last 14 years of his life (including the period covering the composition and 1st performance of « Parsifal ») never mention any such intention. Wagner 1st met Gobineau very briefly in 1876, but it was only in 1880 that he read Gobineau's « An Essay on the Inequality of the Human Races ». However, Wagner had completed the libretto for « Parsifal » by

1877, and the original drafts of the story date back to 1857. Despite this chronological evidence, Gobineau is frequently cited as a major inspiration for « Parsifal » .

The related question of whether the opera contains a specifically anti-Semitic message is also debated. Some of Wagner's contemporaries and commentators (e.g. Hans von Wolzogen and Ernest Newman) who analysed « Parsifal » at length, make no mention of any anti-Semitic interpretations. However, the critics Paul Lindau and Max Nordbeck, present at « Parsifal » 's premiere, noted in their reviews how the work accorded with Wagner's anti-Jewish sentiments. More recent commentators continue to highlight the perceived anti-Semitic nature of the opera, and find correspondences with anti-Semitic passages found in Wagner's writings and articles of the period.

The German man of letters, editor and publisher Baron Hans Paul von Wolzogen was born on 13 November 1848, in Potsdam, and died on 2 June 1938, in Bayreuth. He was best-known for his connection with Richard Wagner.

Wolzogen's father, Alfred von Wolzogen, was a Court theatrical director in Schwerin ; his mother (a daughter of the famous architect, Karl Friedrich Schinkel) died when her son was only 2 years old. As a school boy, Wolzogen was already interested in music and the theatre.

It was while on his honeymoon, in 1872, that he 1st visited Bayreuth, where shortly before, on 22 May (Wagner's birthday) , the foundation stone had been laid for the Bayreuth Festspielhaus.

It was Wagner who invited Wolzogen to Bayreuth, in 1877, in order that he would edit the Wagnerian publication « Bayreuther Blätter » .Wolzogen stayed in that post until his death.

From 1878, he lived in the Schillerstrasse, not far from Wagner's villa « Wahnfried » .

After Wagner's death, Wolzogen became a central figure of the so-called « Wahnfried circle » , which tried to load the dead Master's work with pseudo-religious meaning.

Wolzogen produced a biography of Richard Wagner and several essays. He was also the editor of 3 volumes of Wagner's letters and poems. Perhaps, his most significant achievement, however, was his series of « thematic guides » to Wagner's later dramas. In these publications, he identified many of the so-called « leading motives » and gave them names that in many cases are still in use today.

Wolzogen's small book, « A Guide Through the Music of Richard Wagner's Ring of the Nibelung » , was published in 1878, 2 years after the original production of the tetralogy at Bayreuth. He also wrote a popular book on Nordic mythology titled « Die Edda : Germanische Götter- und Heldensagen » , in 1920.

The conductor of the premiere was Hermann Levi, the Court conductor at the Munich Opera. Since King Ludwig was sponsoring the production, much of the orchestra was drawn from the ranks of the Munich Opera, including the conductor. Wagner objected to « Parsifal » being conducted by a Jew (Levi's father was in fact a rabbi) .Wagner 1st

suggested that Levi should convert to Christianity, which Levi declined to do. Wagner then wrote to King Ludwig that he had decided to accept Levi despite the fact that (he alleged) he had received complaints that " of all pieces, this most Christian of works " should be conducted by a Jew. When the King expressed his satisfaction at this, replying that " human beings are basically all brothers ", Wagner wrote to the King that he " regarded the Jewish race as the born enemy of pure humanity and everything noble about it ".

It has been claimed that « Parsifal » was denounced as being " ideologically unacceptable " in the 3rd Reich, and that the Nazis placed a « de facto » ban on « Parsifal » . In fact, there were 23 performances at the Deutsche Oper in Berlin between 1939 and 1942. However, « Parsifal » was not performed at the Bayreuth Festival during World War II.

Wagner had been greatly impressed with his reading of Arthur Schopenhauer in 1854, and this deeply affected his thoughts and practice on Music and Art. Some writers (e.g. Bryan Magee) see « Parsifal » as Wagner's last great espousal of Schopenhauerian philosophy. « Parsifal » can heal Amfortas and redeem Kundry because he shows compassion, which Schopenhauer saw as the highest form of human morality. Moreover, he displays compassion in the face of sexual temptation (Act 2, scene 3) . Schopenhauerian philosophy also suggests that the only escape from the ever present temptations of human life is through negation of the Will, and overcoming sexual temptation is in particular a strong form of negation of the Will. When viewed in this light, « Parsifal » , with its emphasis on Mitleid (" compassion ") is a natural follow-on to Tristan und Isolde, where Schopenhauer's influence is perhaps more obvious, with its focus on Sehnen (" yearning ") . Indeed, Wagner originally considered including « Parsifal » as a character in Act 3 of Tristan, but later rejected the idea.

A leitmotif is a recurring musical theme within a particular piece of music, associated with a particular person, place or idea. Wagner is the composer most often associated with leitmotifs, and « Parsifal » makes liberal use of them. Wagner did not specifically identify or name leitmotifs in the score of « Parsifal » (any more than he did in any other of his scores) , although his wife Cosima mentions statements he made about some of them in her diary. However, Wagner's followers (notably Hans von Wolzogen whose guide to « Parsifal » was published in 1882) named, wrote about and made references to these motifs, and they were highlighted in piano arrangements of the score. Wagner's own reaction to such naming of motifs in the score was one of disgust : " In the end, people believe that such nonsense happens by my suggestion. ".

The opening prelude introduces 2 important leitmotifs, generally referred to as the Communion theme and the theme of the Grail. These 2, and « Parsifal » 's own motif, are repeated during the course of the opera. Other characters, especially Klingsor, Amfortas, and " The Voice ", which sings the so-called Tormotif (" Fool's motive ") , have their own particular leitmotifs. Wagner uses the Dresden Amen to represent the Grail, this motif being a sequence of notes he would have known since his childhood in Dresden.

Many music theorists have used « Parsifal » to explore difficulties in analyzing the chromaticism of late- 19th Century music. Theorists such as David Lewin and Richard Cohn have explored the importance of certain pitches and harmonic progressions both in structuring and symbolizing the work. The unusual harmonic progressions in the leitmotifs which

structure the piece, as well as the heavy chromaticism of Act 2, make it a difficult work to parse musically.

As is common in mature Wagner operas, « Parsifal » was composed such that each Act was a continuous flow of music; hence there are no free standing arias in the work. However, a number of orchestral excerpts from the opera were arranged by Wagner himself and remain in the concert repertory. The Prelude to Act I is frequently performed either alone or in conjunction with an arrangement of the " Good Friday " music which accompanies the second half of Act 3, scene 1. Kundry's long solo in Act 2 (" Ich sah das Kind ") is occasionally performed in concert, as is Amfortas' Lament from Act I (" Wehvolles Erbe ") .

« Parsifal » is 1 of only 2 works by Richard Wagner in which he employed the contrabassoon. The other is the Symphony in C.

The bells that draw the knights to the Grail ceremony at Monsalvat in Act I and Act 3 have often proved problematic to stage. For the earlier performances of « Parsifal » in Bayreuth, Wagner had the « Parsifal » bell, a piano frame with 4 strings, constructed as a substitute for church bells. For the 1st performances, the bells were combined with tam-tam and gongs. However, the bell was used with the tuba, 4 tam-tams tuned to the pitch of the 4 chime notes and another tam-tam on which a roll is executed by using a drumstick. In modern day performances, the « Parsifal » bell has been replaced with tubular bells or synthesizers to produce the desired notes.

« Parsifal » was expressly composed for the stage at Bayreuth and many of the most famous recordings of the opera come from live performances on that stage. In the pre-LP era, Karl Muck conducted excerpts from the opera at Bayreuth. These are still considered some of the best performances of the opera on disc. They also contain the only sound evidence of the bells constructed for the work's premiere, which were melted down for scrap during World War II.

Hans Knappertsbusch was the conductor most closely associated with « Parsifal » at Bayreuth in the post- War years, and the performances under his baton, in 1951, marked the re-opening of the Bayreuth Festival after World War II. These historic performances were recorded and are available on the Teldec label in mono sound. Knappertsbusch recorded the opera again for Philips in 1962 in stereo, and this release is often considered to be the Classic « Parsifal » recording. There are also many " un-official " live recordings from Bayreuth, capturing virtually every « Parsifal » cast ever conducted by Knappertsbusch.

The Leipzig born composer did not grow-up in the most straightforward of family situations, but was, however, always fully aware of his own extraordinary gifts, seeking admiration and the attainment of artistic predominance his whole life. This led to numerous conflicts, even during his adolescence at the Nikolaischule (Saint-Nikolai's School) and the Thomasschule (Saint-Thomas's School) . Later on, he was to cause friction between himself and the circle devoted to the barely older Mendelssohn and Schumann.

Richard Wagner was only able to realise his exceptional musical potential and bring his radical ideas for the " comprehensive artwork " opera to fruition (" The Artwork of the Future ", 1849) beyond Leipzig's boundaries. Not

until 1878 (5 years before his death) by virtue of the 1st performance of the Ring des Nibelungen outside Bayreuth, did Wagner achieve the recognition in the city of his birth for which he yearned.

Immediately following his death in 1883, a committee was formed to organise the construction of a memorial to Wagner in Leipzig. Years of assessment of designs by various artists followed, until eventually, in 1904, the Leipzig sculptor and painter Max Klinger (1857-1920) was awarded the commission. Klinger was, of course, pre-destined for this task, having earned recognition for works on musical subjects on several previous occasions, for instance for his Brahmsphantasie cycle in 1894 and, especially, for his famous sculpture of Beethoven in 1902 (both on view in the Museum of Fine Arts). He had also recently completed a bust of Wagner for the "Leipzig Music Room" at the 1904 World Exhibition in Saint-Louis. However, the protracted search for a convincing, suitably imposing artistic solution to the assignment, the outbreak of the 1st World War and insufficient funds led to the post-ponement of the project's execution. Max Klinger's death in 1920 finally put paid to efforts to bring the scheme to a conclusion.

The only element of Klinger's conception to be partially realised was the marble pedestal of 2 m x 2 m x 2.9 m (6.5 ft x 6.5 ft x 9.5 ft) decorated with characters from Wagner's operas; this was to form the base for a 5.3m (17.4 ft) high statue of the composer. The pedestal has been situated in the so-called Klingerhain (Klinger Grove) on the banks of the Elster flood basin since 1924, but will be transferred to its originally planned site at the Promenadenring, where the foundation stone for the Wagner memorial was laid in 1913, the 100th anniversary of the composer's birth.

Endeavours to create a Wagner memorial site in Leipzig started afresh towards the end of the 1920's. A spot close to the Klingerhain on the Elster was deemed appropriate and, thereafter, became known as the Richard-Wagner-Hain. In 1932, the Mayor of Leipzig, Carl Goerdeler, initiated a competition for the design of a Wagner memorial which was won by Emil Hippi (1893-1965). In accordance with the inclination of the time, Hippi planned to construct a monument with an enormous 10 m x 3 m (32.8 ft x 9.8 ft) frieze as its centrepiece.

Since Wagner's artistic tendencies and anti-Semitism were not without affinity to the National-Socialist ideology, the Nazi regime readily adopted the idea of a monument in the city of the composer's birth. Adolf Hitler himself laid the foundation stone for the Richard-Wagner-Nationaldenkmal (Richard Wagner National Memorial) in the Wagner-Hain (Wagner Grove) in 1934. This was reason enough for the Leipzig City Council's decision at the end of 1945 not to erect the remainder of the monument, for which it had long since paid. Hippi's work was later sold off in blocks to several different collectors.

The very idea of Bayreuth must have excited Bruckner, for he was always nervous before he even arrived at the train station. In 1882, a thief at the station picked up 300 « Gulden » out of Bruckner's overcoat. When the composer came back in 1886, he forgot to wait for the porter to whom he had given his baggage. Greatly alarmed, because his manuscripts were in the bags, Bruckner set off in search of the man, who, in the meantime, had deposited his effects at the police station.

During this visit, Cosima Wagner asked Anton Bruckner to play the organ at the funeral services for her father, Franz Liszt, in the Catholic church at Bayreuth. Franz Liszt had displayed a greater interest in the 7th Symphony than in any

other of Bruckner's works, although " he never really understood Bruckner's music ", according to Max Auer. Liszt's idealism and altruism are unparalleled in the history of music.

When Liszt's oratorio Christus had been placed on the program for a music Festival, he asked that it be omitted in order to give Anton Bruckner a chance to have one of his works performed in its place. Bruckner's Quintet and the 1st and 3rd movements of the « Romantic Symphony » consequently had a hearing, before an elite audience composed of musicians and music critics.

Another great satisfaction came Bruckner's way when the Emperor Franz-Joseph gave him a decoration on July 9, 1886. In addition, the Sovereign promised him a grant of 300 « Gulden » a year besides his regular salary. On 23 September of the same year, he enjoyed the highest honour a loyal Austrian citizen could experience when he was given the opportunity of thanking his Monarch in person in a private audience. In 1890, he reiterated his gratitude by dedicating the 8th Symphony to His Imperial and Royal Apostolic Majesty.

A very characteristic anecdote has been related in connection with this audience. When the Emperor, at the close of the reception, asked Bruckner what special favor he might show him, Bruckner replied : " Would Your Majesty be kind enough to tell Mister Hanslick not to write such bad criticisms of my work ? " Aside from the unrivalled naivete of this request there is a tragic undercurrent, for these words came from a tortured heart. Hanslick was the Demon in Bruckner's eyes. The composer felt persecuted and was convinced the critic exercised pernicious power over his career. Hanslick was the topic of all his complaints to friends, to pupils, and even to Kathi, his house keeper. He was actually afraid Hanslick might " annihilate " him.

The reaction of famous musicians to criticisms would be worth a special study as a contribution to the psychology of the artist. Criticisms are, of course, more important to the reproducing artist, the performer, than they are to the creative artist. The latter's supreme judge is time, which survives him and his critics. The reproducing artist, on the other hand, depends on the estimation of his own day, as it were.

Within both groups of musicians are those whose egos are usually hurt by adverse criticism and those whose self-confidence becomes fairly staggering. From personal experience, I know that composer Max Reger belongs in the latter class. He used to study the articles written about his compositions with meticulous care and, then, write long letters to his friends, explaining how mistaken the critic was in disliking this or that passage in his works. Time and again, he forgot the recipient was not a professional musician and could not follow his arguments in defending a modulation or an instrumental effect. He really did not take it personally but he did use the strongest expressions in attacking his " aggressors ", who, of course, never became aware of his defense. It was the people who were unconcerned to whom he tried to prove himself right.

Anton Bruckner, on the other hand, felt that unfavorable criticisms were hurting his career. But he offered no defense. After his many years of concentrated study, he had become so self-confident that he deemed defending his compositions unnecessary. He studied the criticisms as closely as did Reger but drew no conclusions from them. These words of his are very characteristic : " They want me to write in a different way. I could, but I must not. Out of

thousands, I was given this talent by God. Someday, I will have to give an account of myself. How would the Father in Heaven judge me if I followed others and not Him ? "

Whether newspaper criticism is at all necessary has often been questioned. Public criticism, in essence, is only the natural and spontaneous reaction of the audience to the performance offered by the artist. It is democratic in principle. To suppress it, as the totalitarian countries have attempted to do, deprives the public of its natural right of free speech. And suppression is incompatible with the development of art. If we call criticism a reaction, then " Des Helden Widersacher ", the 2nd section of Richard Strauß' Ein Heldenleben, is a reaction to a reaction. It tells us clearly that the hero cannot escape criticism as an experience in life. Only the fresh and daring spirit of a young genius such as Strauß could express the composer's own belief in this fashion.

Anton Bruckner did not aim only for applause from the public and from the press. He wanted recognition in a more visible form and so he applied to Cambridge University in England for a doctor's degree in music. When this attempt failed, he wrote to the University of Pennsylvania in Philadelphia, saying : " I again venture to request the University of Pennsylvania graciously to accept the dedication of my « Romantic Symphony » and to confer on me the degree of Doctor of Music. "

He was then advised to send his application to Cincinnati University, and his hopeless attempt was furthered by a swindler who took advantage of Anton Bruckner's naivete and drew financial profit from the affair. He did not win the recognition he desired until 1891 and it was the University of Vienna that honoured itself by naming him Doctor « Honoris causa ». On this occasion, the head of the University spoke these memorable words : " I, the Rector Magnificus of the University of Vienna, bow before the former elementary school teacher of Windhaag. "

Anton Bruckner felt highly-honoured by this title and wanted everybody to show it a like respect. Even Kathi, his house keeper, was to use it in speaking to him about everyday matters. The publisher of the male choruses " O koennt ich Dich begluecken " and " Der Abendhimmel " (1860) gratified his fondest wish by printing on the scores " by Doctor Anton Bruckner. " Bruckner expressed his gratitude to the University by dedicating the 1st Symphony to it. In 1890 and 1891, he had thoroughly revised the score, although conductor Hermann Levi had written him : " The 1st Symphony is wonderful. It must be printed and played. But I ask you not to change too much, everything is all right as it is, the orchestration too. " Revising earlier compositions had become a habit with this indefatigable composer. The 2nd edition of the 3rd Symphony was made in 1876-1877 ; the 3rd edition in 1888-1889. The 4th Symphony was revised in 1877-1880 and in 1888-1890.

## Chapter 6

With the approach of the last decade of his life, Anton Bruckner was working on his 8th Symphony. Max Auer called this period " Years of Mastership and the End ", in the index of his Bruckner biography. When Bruckner was 60 years old, he was given the title " Master " by one of the most ardent followers and students of his life and works. Auer certainly had no intention of implying, by this statement, that Bruckner's earlier works bore the stamp of immaturity or imperfection. Rather, he was pointing out how slow Bruckner's development was, as we indeed have had occasion to

remark. Late in life, he finished his studies, and late he started his series of Symphonies. He was an old man when he finally began to win the recognition due his genius.

One observer made the perspicacious comment that, generally speaking, we always think of Anton Bruckner as the "old" Master. This is as strange as it is true. "We know the portraits of Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Johannes Brahms, and Franz Liszt drawn at the climax of their careers, when they were in the full bloom of their creative years. But the young or middle aged Bruckner never seems to arouse a real interest. This, again, is peculiar to Bruckner. The Bruckner in his 60's and 70's is the one who impressed the world and is so remembered.

If we want to catch a perfect glimpse of him, we should halt temporarily in our description of his life and watch him in his daily habits and his ways of working at home, at the Conservatory, and in the University.

Although he was living in a metropolis, he remained aloof and lonesome, for he was a stranger by origin, habits, and spirit. He had come to the capital when he was too old to acclimatize himself to a new environment. Vienna, for her part, felt he was a newcomer with peculiar provincial habits rather than a citizen of her own. He won a popularity of a special kind. His private life, his activities at the Conservatory, his habits, all became the subjects for conversation, disputes, and numerous anecdotes, some of which were only partly true in as much as typical Viennese wit and humor had given them shape.

Whenever Anton Bruckner walked the streets of the lovely capital, people would turn around and smile at the peculiar man. He did not notice them. Absorbed in thought, with lifted head, he would walk on, occasionally stopping to take out his notebook and jot down the result of his thought. Yet, he seemed no more odd to the Viennese than he had seemed to the residents of the villages where he had spent his earlier years. According to Max Auer, he was of good, average size and towered above his contemporaries in art Richard Wagner, Johannes Brahms, and Hugo Wolf. His powerful chest and upright, almost noble, carriage made an imposing impression. His head, with its mighty nose, beardless face, and shortcut blond hair which later turned gray, gave him the look of a Roman Emperor.

A member of the glee club in Linz said Anton Bruckner might possibly have looked like a Cæsar in the later years of his life. At the time he knew him, Bruckner had no such expression at all in his dear, good face. He wore his hair cut so short that many people remembered him as bald. In fact, this habit was very peculiar, for the identifying mark of the musician in those days was his long mane. I remember his haircut impressed me strongly when I met him. Some writers claim he was actually beardless, but in reality he wore a very short moustache, which was almost invisible. These differences in description are very interesting, for they are part of the general uncertainty surrounding his whole personality.

Because of his imposing and unique features, Munich's artists were keenly interested in painting Bruckner. Fritz August Kaulbach made a life size portrait ; ignoring the plea to : " Please, make my nose a bit smaller ! " .

The great German painter Fritz von Uhde was deeply impressed by Anton Bruckner's appearance but he could not get the composer to come to his studio to sit for a portrait. He wanted to paint Anton Bruckner as one of Christ's



disciples in his picture of « The Last Supper » of 1886 . He had to resort to a photograph and paint from that. When Bruckner later saw himself in the picture, he looked at his portrait for a long time and was deeply moved but he felt unworthy of appearing in the company of the Apostles.

At any rate, Anton Bruckner did not look like other musicians of his day. " Only the loose bound braid on his collar displayed the artist ", says Max Auer. In general, his clothes aroused general curiosity because of their indefinable cut. Was it a peasant's Sunday suit ? The short jacket and enormously wide trousers seemed to hint that such was the case. Until his death, he had his clothing made by a tailor from Saint-Florian.

As Anton Bruckner walked along, with the edge of a colored (usually red) handkerchief hanging out of his pocket, he would fan himself, as he always suffered from the heat, even on chilly days. Holding his hat in his hand, he used to walk so fast that even his young pupils could hardly keep pace with him. He really made a peculiarly rustic appearance in the fashionable city of Vienna.

Anton Bruckner had a 2 room apartment on the 4th floor of a typically Viennese house, more spacious than comfortable. After 1877, he paid practically no rent, for his landlord, Doctor Anton van Ölzelt-Newin, was one of his fervent admirers and felt honoured in having Anton Bruckner among his tenants. Bruckner's sister Anna kept house for him until her death in 1870. Her successor was Kathi Kachelmayer, who won a certain fame with Bruckner's friends besides the confidence of her employer himself.

The relations between an elderly bachelor and his house keeper are usually quite amusing if both are rather original characters, as were Bruckner and Kathi. When they clashed over some domestic matter, she would pack up and leave but she would return the next morning and tell him he ought to be happy she came back, since he would not easily find another woman to put up with his peculiar habits. He loved to take his meals in restaurants with friends or pupils, one of whom was always delegated to see him home at night. Kathi had strict orders as to which visitors to admit and which to keep out. But it often happened that Anton Bruckner would hear the name of a visitor who was refused admittance and would come out of his room and give Kathi the lie direct.

August Stradal, in his *Erinnerungen (Souvenirs)* on Anton Bruckner, has given us a clear description of the composer's home. It should be better known. He says :

" At the beginning of January, 1883, I went-up to Bruckner's apartment of the Wohnhaus (a 4 floor building) and became his pupil. He was living in 2 rooms on the top floor of Number 7, Heßgasse, at the corner of Schottenring (Number 5) . In the middle of the 1st room, there was a very old Bösendorfer grand piano, and its white keys could scarcely be distinguished from its black keys as a consequence of dust and snuff. Against one wall was an American cottage organ a pedal harmonium with 2 manuals. Against another wall there was a bed with a large crucifix hanging above it ; and in front of the window stood a little table which was used for writing and, in later years, for dining too. Next to the door and hardly visible was a small wash stand. There was nothing in the room except the bare necessities for daily living. The furniture in the apartment was a lesson in renunciation. "

" Pieces of music were piled on the piano. I was impressed by the many scores by Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, and Richard Wagner. Anton Bruckner had only 2 books at that time : the Bible and a biography of Napoléon. The Master often studied both of these and he was so well versed in the Scriptures that he was a match for any theologian, as far as knowledge of the Bible was concerned. The Master shared Beethoven's enthusiasm for Napoléon, and Beethoven, as is known, had a great admiration for Bonaparte before he became Emperor. "

" The 2nd room was completely bare of furniture and was not used. But in one corner, bundles of criticisms, papers, and letters were lying in a heap. Manuscripts of his Symphonies and Masses lay mixed up with newspaper articles and letters from Hermann Levi, Athur Nikisch, Hans Richter and others. Anton Bruckner once asked me to help him find his Quintet in the mass of papers. On this occasion, I discovered the manuscript of the only piano composition the Master ever wrote. Its name : « Erinnerung » (Souvenir) . He gave me the little work when I asked him for it. Unfortunately, he could not remember when he had written it. "

Other eye witnesses have mentioned an anti-chamber with a bathtub and a bust of Bruckner. He sometimes stroked the bust with his hand and said : " Good old fellow. ". All agree that his room was in terrific disorder. His former teacher Otto Kitzler was actually alarmed when he called. In this respect, at least, Bruckner was something of a Bohemian.

Friedrich Klose, who became Anton Bruckner's pupil in 1886, gives us a similar description of the composer's home. He says clothes as well as music were strewn over the piano. When he used to call on Bruckner at night, the room would be lighted by only 2 tall candles. The reason for this strictly observed custom was Bruckner's fear of fire. He had seen the terrible conflagration of the Ringtheater in 1881, when hundreds of persons perished in the flames. He had hurried home that evening when he heard the news of the fire, with only one idea in mind to save his scores, his manuscripts, his only treasures. His home was across the street from the burning building. He became so overwrought he would not stay alone the following night. He had been about to go to the performance on the night of the fire, but had decided not to go when the scheduled program was changed. This was certainly a stroke of good luck for Bruckner, much like that on another occasion when, as he was returning from England, he missed the boat. The ship went down and many passengers were drowned.

The day after the catastrophic Ring fire in Vienna, he went to the mortuary and viewed the charred remains of the victims. This action was in keeping with his strange inclination towards the sensational. He is said to have attended murder trials and to have displayed high tension when the day of the execution of the guilty criminal approached. When the body of the unlucky Maximilian, the murdered Emperor of Mexico, was shipped to Vienna, he wrote to Rudolf Weinwurm from Linz, on January 16, 1868 : " I must see the corpse of Maximilian at any cost. Please find-out if Maximilian's body will be on view in an open coffin, or through glass, or if the coffin will be closed. Telegraph me the information, unless I arrive too late." When Beethoven's body was removed from the cemetery in Waehring to the Central Cemetery in 1887, Bruckner was present at the gloomy scene and passed his hands over the skull.

Friedrich Klose mentions 4 books Anton Bruckner read during the years he visited the composer's home. The 1st was a

history of the Mexican War ; the 2nd, an account of a polar expedition ; the 3rd, a little illustrated volume of biographies of Franz-Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven ; and the 4th, a treatise called « The Miraculous Marie of Lowdes » .

Poor Kathi Kachelmayer, she had reason to despair of Anton Bruckner's disorder, for she was not allowed to touch a thing on his desk or piano. In contrast to these Bohemian traits were Bruckner's parsimony and lack of pretention. In his calendar - diary, he meticulously noted down all his expenses. This reminds me of Giuseppe Verdi's house keeping accounts, which I saw in his home in Santa-Agatha. Up to the last days of his life, Verdi put down his expenses and his income with a degree of care that does not fit into the picture of the « Grand Seigneur » .

Certainly, « Frau Kathi » enjoyed Bruckner's full confidence and decent respect. He never appeared partially clothed in the morning, even when he was an old man. What a delightful scene it must have been when he came into the kitchen for his morning cup of coffee ! He would sit down and talk to Kathi about the happenings of the day before and complain about the malignity of his enemies. Sometimes, he would tell her about his harmless little adventures in love. He might, on occasion, ask her to help him in making an appointment with a girl or in getting a gift for a « sweetheart » .

As we know, all Bruckner's little romances met the same fate : his proposal was refused and he seemed to be the unhappiest man on earth. But soon, he would fall in love with another " beauty ", who was flattered by the famous composer's attachment. But the " beauty " never returned his affections.

Bruckner opened up to « Frau Kathi » : " Only once in my life, when I was young, did I ever kiss a girl. I have repented it deeply as a sin. " The chronicler of this unique story adds nothing further.

Sometimes Kathi would be given a foretaste of the role she would play in stories about Anton Bruckner's life, when he told her : " You will become a historical personage through me." We have not been told how she reacted to such remarks or whether she really was happy in performing her tasks. She was a faithful soul, and she served and nursed the sick composer for many years, up to the time of his death. He bequeathed her a small sum, which the heirs promptly increased. And, after all, she actually did become a historical figure.

At that time, Vienna offered most interesting attractions to anyone concerned with cultural matters. There were the Imperial Theaters, museums, delightful surroundings which had enchanted Beethoven and Schubert, the Imperial Library, and the opportunity of association with outstanding men of science and art. Anton Bruckner, however, made no use of these opportunities. Bruckner asked his friend Friedrich Klose : " Why do you frequent the Burgtheater. Do you want to become a poet ? " Bruckner is said to have attended only one performance at the Burgtheater. It was a Shakespearean drama, and it bored him to death. Anyway, he never went a second time.

The Burgtheater (Imperial Court Theatre) , originally known as Kaiserlich-Königlich Theater an der Burg, then, until 1918 as the Kaiserlich-Königlich Hofburgtheater, is the Austrian National Theatre in Vienna and one of the most important German language theatres in the world. The Burgtheater was created in 1741 and has become known as

« die Burg » by the Viennese population ; its theatre company of more or less regular members has created a traditional style and speech typical of Burgtheater performances.

The theatre opened on 14 March 1741, the creation of the Habsburg Empress Maria Theresa of Austria who wanted a theatre next to her palace. Her son, Emperor Joseph II called it the « German National Theatre » in 1776. 3 Mozart Operas premiered there : « Die Entführung aus dem Serail » (1782) , « Le nozze di Figaro » (1786) and « Così fan tutte » (1790) . Beginning in 1794, the theatre was called the « Kaiserlich-Königlich Hoftheater nächst der Burg » . Beethoven's 1st Symphony premiered there on 2 April 1800.

The theatre was moved to a new building at the Ringstraße on 14 October 1888 designed by Gottfried Semper and Karl Freiherr von Hasenauer.

In 1943, under Nazi rule, a notoriously extreme production of « The Merchant of Venice » was staged at the Burgtheater - with Werner Krauss as Shylock, one of several theatre and film roles by this actor pandering to anti-Semitic stereotypes.

On March 12, 1945 the Burgtheater was largely destroyed in a bombing raid, and, 1 month later, on April 12, 1945, it was further damaged by a fire of unknown origin. After the War, the theatre was restored between 1953 and 1955. The Classic Burgtheater style and the Burgtheater-German language were trend setting for German language theatres.

Before 1776, the theatre had been leased from the State by Johann Koháry. The tenant of the theatre Johann Koháry came into financial difficulties in 1773, he got, in 1773, Joseph Keglevich as a curator to his side, the director of the theatre Wenzel Sporck, who was the great nephew of Franz Anton Sporck, who had brought the french horn and Antonio Vivaldi to Prague, got a Committee for financing under the chairman Franz Keglevich as his assistance, in 1773, and Karl Keglevich became the director of the Theater am Kärntnertor, in 1773, to have comparative figures. The curator Joseph Keglevich declared the bankruptcy of the theatre in 1776 and the State under Joseph II took over the theatre again in 1776. The director of the theatre Wenzel Sporck and the chairman of the Committee for financing the theatre Franz Keglevich were released of their duties, in 1776, and the University of Trnava, which rector was Alexander Keglevich in the year 1770-1771, got the permission to move into the Buda Castle. Until 1776, the theatre had been financed de facto, but not de jure, by the University of Trnava of the Society of Jesus, which were suppressed by the order of Pope Clement XIV, in 1773, therefore it is difficult to determine who the actual director was, and therefore, the suspicion that the same surnames were no coincidence, however, did not constitute a kinship, but a financial intelligence for purchased exams and for identifying of high risk housing tenants. Francis II decided on 4th July 1792 to let-out the theatre to lease again, but it was not possible to find any tenant, therefore, it was not permitted to the directors of the Burgtheater as State employees to bow to the audience, because their performance was not over, because there was no new tenant. The benchmark for the directors became the finances of the house. Finally, Ferdinánd Pálffy became the tenant from 1794 to 1817, his finances had come from the mining institute in Banská Štiavnica the 1st technical University in the world.

The Burgtheater remained a strongly traditional stage with a distinct culture until the late 1960's. From the early

1970's on, it became a venue for some of Europe's most important stage director and designers. With many debut performances of plays written by Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Peter Handke, Peter Turrini and George Tabori, Claus Peymann managed to affirm the Burgtheater's reputation as one of Europe's foremost stages.

Among the best-known actors in the ensemble of about 120 members are : Sven-Eric Bechtolf, Klaus Maria Brandauer, Kirsten Dene, Andrea Clausen, Bruno Ganz, Karlheinz Hackl, Robert Meyer, Gertraud Jesserer, August Diehl, Jutta Lampe, Susanne Lothar, Michaël Maertens, Tamara Metelka, Birgit Minichmayr, Nicholas Ofczarek, Hedwig Pistorius, Elisabeth Orth, Martin Schwab, Peter Simonischek, Ulrich Tukur, Franz Tscherne and Gert Voss.

Some famous former members of the ensemble were Max Devrient, Josef Kainz, Josef Lewinsky, Joseph Schreyvogel, Adolf von Sonnenthal, Charlotte Wolter, Ludwig Gabillon, Zerline Gabillon, Attila Hörbiger, Paula Wessely, Curd Jürgens, O. W. Fischer, Paul Hörbiger, Otto Tausig, Peter Weck, Fritz Muliar, and Christoph Waltz. Particularly deserving artists may be designated honourable members. Their names are engraved in marble at the bottom end of the ceremonial stairs at the side of the theatre facing the Volksgarten. Members of honour include : Anne-Marie Düringer, Wolfgang Gasser, Heinrich Schweiger, Gusti Wolf, Klaus Maria Brandauer and Michaël Heltau.

The Burgtheater has seen productions staged by directors like Otto Schenk, Peter Hall, Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Hans Neuenfels, Terry Hands, Jonathan Miller, Peter Zadek, Paulus Manker, Luc Bondy, Christoph Schlingensiefel, and Thomas Vinterberg. Among the staged and costume designers were Fritz Wotruba, Luciano Damiani, Pier Luigi Pizzi, Ezio Frigerio, Franca Squarciapino, Josef Svoboda, Anselm Kiefer, Moidele Bickel, and Milena Canonero.

In face of these facts, it is surprising to read the following in Ernst Kurth's book on Anton Bruckner : " We know he was very much attached to German literature and esteemed the art of acting. " Bruckner's chosen texts for his secular vocal compositions do not bear Ernst Kurth out. But the composer did attend the performances in the Opera House frequently. He was seen in the concert halls, in the standing section " while Brahms sat in his box in the 1st circles ", as jealous writers have emphasized. Bruckner did not mind ; he was not associated with the " elite " in Vienna.

He preferred the companionship of his friends and pupils in a modest inn, where Gemuetlichkeit was the mood and where polite behavior and fashionable dress were of no consequence. There, at his Stammtisch (regular table, habitually reserved for him) he was Lord and King, whom nobody dared oppose. There, his sense of humor came into play, sometimes at the expense of his enemies. There, he felt carefree and young, and enjoyed life, forgetting trouble, sickness, and even the doctor's diet prescribed when his ailment grew worse. It was extremely hard for him to follow the diet, for he was very fond of Austrian food, good but rather « heavy » .

One must have lived in Vienna to appreciate what a cozy restaurant means to bachelors. The customer enjoys special privileges ; both the host and the waiter vie with each other to satisfy the guest in his individual desires. When Anton Bruckner entered his favourite place, he would tell the waiter : " Bring me 3 portions of smoked meat with dumplings. " And he was sure of getting his favourite dish in ample quantities.

Anton Bruckner always enjoyed good food and plenty of it, as we know from an amusing story of his earlier days. In

Saint-Florian, he once played the organ so strangely during the service that the prelate called him at once and asked him, rather resentfully, for an explanation. Bruckner explained that at dinner, since he sat at the foot of the table, he got only the remnants of meat which the others had left. With so little food, he could not play better. The prelate promised improvement, and we hear of no further complaints on that score. Bruckner's thirst was as keen as his appetite.

Bruckner liked « Pilsener » beer and, sometimes, drank as many as 13 mugs at a sitting. He never got drunk, but many observers believe too much beer precipitated the attack of his illness. When the doctors forbade all these harmless little pleasures, he complained bitterly. These were the only joys in life the modest fellow had left.

Bruckner always had been a lively and good dancer. In his home-town, he had gone to gatherings and joined in the country dances, maybe to the tunes of Schubert and Beethoven. In Vienna, the waltzes of Johann Strauß may have inspired him. He loved this Viennese composer's music as much as did Johannes Brahms ; and, vice versa, Strauß gave him full recognition as a composer and wired him after the 1st performance of the 7th Symphony : " I am deeply moved ; it was one of the strongest impressions in my life. " Bruckner, for his part, is reported to have said : " I like a waltz by Johann Strauß better than a Symphony by Brahms."

Anton Bruckner had an original way of speaking in his quaint Upper-Austrian dialect. In the German biographies of the composer, his remarks are related in this patois. Richard Wagner, as is well-known, spoke Saxon dialect; Johannes Brahms could not conceal the accents of North Germany. But their remarks are not quoted in their own particular idioms. With Bruckner, it is different. Transposed into High German, his speech loses the characteristic Bruckner flavor. His steadfast nature, firmly rooted in his homeland, made him use his native dialect to the end of his days.

As a rule, a musician is a good linguist. His sensitivity to phonetics makes him adopt the accent of his environment rather readily. But Anton Bruckner evidently listened only to the voice from within ; he did not consciously hear differences in accent or speech. His adherence to his native dialect is to be interpreted as a consequence of the total absorption of his inner ear in music.

Anton Bruckner's style of speaking was straight and simple ; he was not given to good words or remarks sparkling with wit. When he addressed persons in influential positions, he spoke with a humility quite incompatible with his rank as musician. He was profuse with " Your Honor ", " Your Grace ", and the like. He did not realize that Richard Wagner was embarrassed when he told him : " Master, I worship you ! " Bruckner used forms of address and expressions of devotion which did not always apply to the person addressed. For instance, he called Johannes Brahms : " Mister President ". Once, when he met Brahms in a restaurant, he served him with beer, perhaps remembering that Wagner had done the same for him at " Wahnfried ". These little traits of character and manners are reminiscent of the time when the young chorister kissed the hands of the canons in Saint-Florian and when the school teacher addressed his Superiors. Official formalism within the hierarchy of the Church and within the Monarchy had left inextinguishable traces.

On the other hand, Bruckner's naivete occasionally led him to the other extreme, as evidenced by the following little

story : At a party, he was introduced to a Princess, a member of the German Imperial family. He shook her hand vigorously and said :

" I am delighted to meet you. I have heard such nice things about you. " Anyone acquainted with the ceremonious formality of a German Court can realize what éclat this little passage added to the party.

Occasionally, Bruckner would speak quite differently. He was a " school assistant and a Cæsar in one person ", as August Stradal has expressed it. To a publisher who asked him why his works were not more popular, he answered : " It was the same with Beethoven. Those oxen did not understand him either. "

In spite of Anton Bruckner's lack of ready self-expression in speech, he must have cast a spell on his entourage. Conductor Bruno Walter has said : " I explain this power of attraction as due to the radiance of his lofty, godly soul, to the splendor of his musical genius, glimmering through his unpretending homeliness. If his presence could hardly be felt as interesting, it was heart-warming, yes, uplifting. "

Anton Bruckner's odd way of speaking isolated him, but he had close and rather patriarchic relationships with young people and with his pupils. They constituted a group of equal minded and equal ranking men who worked on the prejudiced public and held high the banner of musical progress. Bruckner himself once remarked : " I owe my success to my students. They go around and tell other people about my music. "

The picture of Anton Bruckner's relations with his pupils is of heart stirring character. His pupils repaid him for many things he could not enjoy as did his contemporaries. They are the most immediate sources of information about the man. Their reports are far more reliable than later conjectures and artificial or arbitrary constructions erected by many a wishful thinker.

Anton Bruckner's lectures at the University were somewhat popular in character, since he thought it impossible to teach harmony in 1 semester. They were well attended, partly by students who were impressed by his prominence and partly by persons who wanted to demonstrate their fealty to the Wagner Party. His extreme, even humorous, figures of speech and analogies, with the help of which he illustrated the secrets of chord relationships, were very appealing although quite unusual in the auditorium of a University. Sometimes, Bruckner referred to personal matters, such as the attacks he had to endure from Eduard Hanslick, and he demonstrated on the piano how right he was and how wrong his opponent. Another time the " Gaudeamus ", as he called his students, were the 1st audience in Vienna to enjoy the music he had been writing when he left his desk for the lecture hall. He played a portion of it for them. Though the atmosphere of the class was sometimes rather too animated, the magic of the genial musician and his good nature soon established the desired mood.

Anton Bruckner's fundamental thesis was : " 1st the rule, then free creation. " He started the 1st lesson by writing one note on the blackboard, saying : " First, God made Adam." Then, he added the 5th and went on : " He soon gave him Eve, and the 2 did not remain alone. " With that, he put down the 3rd. The 2nd was : " A poor devil, since nothing is left for him. " In order to explain the liberties of single tones which build the dominant 7th, he called the

fundamental : " The house father, to whom is given the greatest liberty. " The 7th was : " His wife. " ; the 3st : " The little daughter. " ; and the 5th : " Mister Son, who has more liberty of motion. " The diminished chord was characterized as : " A poor thing, because of its tight nature. " The 7th, if not prepared, became : " The aunt, since she drops in unexpectedly ! " .

As amusing as they sound, these explanations have a certain amount of didactic usefulness. Yet, more significant were the characteristics which he ascribed to the different keys and degrees. The tonic chord was called " joyful ", the 2nd degree " sad ", the 3rd " lyric ". The dominant was the " generalissimo ". The earmark of F minor was " melancholy ", of F-sharp minor " yearning ", D minor " solemnity ", A minor " smoothness ", E minor " lyricism ". He also called the tonic chord the Trinity.

These comments on keys, coming from the mouth of a genius, are of course interesting. But their validity, in general, is limited. All minor keys have the same structure, and all major keys have the same structure. There is a difference only in pitch. And this difference is not perceived by the average ear ; only the person with absolute pitch will get a definite sensation from a given key. The succession of keys discloses the difference in their characters only by contrast. E major following C major may be sensed as brighter, but it has no different nature in itself. Were this not so, we would have to transpose Johann Sebastian Bach's music in order to get the sensations corresponding to his own, since, as a matter of fact, the pitch was lower at the time he wrote his compositions than it is now. Certain externals contribute to our alleged feeling for key. D minor seems solemn to us because we think of Beethoven's 9th A major is sensed as joyful and radiant because of our recollection of Beethoven's 6th and Wagner's Lohengrin. But the average listener, not informed of the key in which a composition is going to be played, will not feel changed tonality.

At the Conservatory, Anton Bruckner's methods met with opposition from his colleagues. Such opposition to progressive musicians was typical of the Conservatories and music schools at the time. Their practice was the observance of " tradition ". The Royal Hochschule für Musik in Berlin, headed by Joseph Joachim, was steadfast in its opposition to the growing influence of Richard Wagner and Franz Liszt as long as the celebrated violin virtuoso and friend of Johannes Brahms was alive. My violin teacher, one of Joachim's pupils and an excellent member of the Philharmonic Orchestra, pursued his Master's way. His influence prevented me from getting acquainted with Richard Wagner's works as long as I studied with him.

Anton Bruckner taught the rules of harmony as axioms, without explaining their origin or foundation. He thought 3 years of study necessary for this course alone. In fact, a pupil not familiar with the foundations of harmonic principles, will need a longer time of training than the student who knows something about their origin and purpose. Bruckner's critical remarks on great composers showed that he placed Johann Sebastian Bach far above Georg Friedrich Händel. This is understandable, for Bach's music may be more inspiring for a creative musician, from the point of view of development, than Händel's melodic splendor. Ludwig van Beethoven was his idol as a Symphonist and as the composer of the last String Quartets and Sonatas. He did not know Frédéric Chopin. And how significant was his remark that the slow movements in Robert Schumann's music do not really have the character of the Adagio.

Observers have reported Anton Bruckner's instruction as more inspiring than useful in practice. But all music



instruction is like that. The pupil must add from his own resources that which cannot be taught by anyone.

Bruckner demanded respect and conscientious application from his pupils. Occasionally, he spoke to them bluntly and even roughly, but his lovable nature prevented anyone from feeling hurt, with perhaps 1 or 2 exceptions. He once noticed a girl among his students. " Are ladies interested in counterpoint now ? " he asked. He repeated the question at the following lessons until the girl stayed away. His students remonstrated. On another occasion, when he entered the classroom, he noticed a Jewish boy sitting in the front row. He looked at him for a while, put his hand on the boy's head, and asked, almost with compassion : " My dear boy, don't you really believe that the Messiah has already come to earth ? "

Though Anton Bruckner's instruction at the Conservatory was thorough, it was his private pupils who felt its full weight. Anyone who wanted to take private lessons had to take a sort of « examination » . If he passed, Bruckner would suggest he start his study of harmony from the very beginning anyway and advance slowly. His method was based on Simon Sechter's meticulous and casuistic theory. For him, Sechter's system was the expression of the highest logic, consistency, and law, not only of Nature but also of all ethical Being and divine righteousness. A good many years had elapsed since Bruckner had studied with Sechter, years in which the world had become acquainted with Richard Wagner and Franz Liszt, whose compositions were revolutionary, especially in the realm of harmony. Unlimited possibilities seemed to have been disclosed ; tonality, modulation, and dissonance had changed their meanings. But, in his teaching, Bruckner consciously ignored this evolution. He could not even understand how some of his pupils could be devoted to Liszt and to himself at the same time. He demanded full surrender from his students. Those who did surrender were rewarded with his paternal confidence and care. But even so, he remained unyielding in instruction. He followed Sechter's example in asking them not to compose while they were studying with him.

Student Friedrich Klose reported he had to make 180 elaborations on 1 « cantus firmus » and write 300 canons while he was studying with Anton Bruckner. Here is what that eminent musician wrote : " As I very well remember, this method of teaching, which seemingly had nothing to do with music, made me thoughtful at times. It needed all my belief in Bruckner and in his Mastery, which had originated in that school, to keep down my rising doubts. It is inconceivable to me that an artist such as he was never thought of criticising the results, which often were questionable." But Klose came to realize that Bruckner considered these strict studies mere preparatory work. Bruckner told Klose in his frank, rustic way : " If, later, somebody would come and show me something similar to what we made in school, I would throw him out ! "

It is interesting to learn from Klose that Anton Bruckner did not practice ear training with his pupils. Nor do we hear of any instruction in rhythms. In this connection, his individual conception of " periods " in music deserves our special attention. Bruckner's Symphony manuscripts show a characteristic which is unique in the history of music. He wrote the number of bars which were supposed to constitute a period beneath the lowest scored instruments, generally, at the bottom of the page. His plan evidently was to form symmetric periods of 4 or 8 measures each. These figures offer a striking, almost puzzling, problem. Why did he subject his imagination to the only coercive structure of the Classic period which may be considered obsolete ? Who had taught him that symmetry is the ideal of the musical period ? Otto Kitzler might have made suggestions of this kind, we are told. According to August Göllerich, as late as 1877,

Bruckner examined the periodic structures of Beethoven's 3rd and 9th Symphonies.

Did period and symmetry mean the same thing to him ? I cannot answer the question. It is difficult to explain because he had had a great deal of experience as a composer of vocal-music when he began to write his Symphonies. The vocal compositions do not have any reference to symmetrical structure in periods, as do the instrumental pieces. Incidentally, in spite of the efforts of Hector Berlioz, of occasional attempts by Robert Schumann, and of the onslaughts of the younger Igor Stravinsky, music creation is not yet rid of the hampering chains of symmetry.

Friedrich Klose, although he is mistaken in making German composers alone responsible, is virtually right in his following remark : " Figuring the bars from 1 to 4 proves the German is still in leading strings as far as his feeling for rhythm is concerned. " He points to the theories of Jaques Dalcroze, who was a pupil of Anton Bruckner too, to indicate the way to freedom.

Émile Jaques-Dalcroze moved to Vienna, in 1887, and enrolled at the Vienna Conservatory in the class of Anton Bruckner. Their collaboration was brief : Bruckner insisted that « der dumme Franzose » study harmony from the beginning, which Jaques-Dalcroze refused to do. Eventually, Bruckner attempted to have Jaques-Dalcroze thrown out of the Conservatory, but was thwarted by the faculty. Adolf Prosniz (1827-1917) invited Jaques-Dalcroze into his class. It may have been Prosniz who helped Jaques-Dalcroze focus his musical concentration and learn to study music with greater depth (Spector, 1990) . In spite of his clashes with Bruckner, Jaques-Dalcroze considered their association valuable. Bruckner's intolerance and authoritative style were the antithesis of Jaques-Dalcroze's loving, playful nature. Perhaps, this experience helped to solidify his idea that an effective teacher is one who respects and educates the whole child.

Anton Bruckner left no visible traces of his teaching in the work of his pupils who became composers. Hugo Wolf traveled his own gifted path ; Friedrich Klose displays very few Bruckner features, and those in slight degree only. Gustav Mahler, often referred to as a Bruckner pupil, never studied with him and can more correctly be called his disciple. But the general influence of Bruckner's personality on the musical development of his numerous pupils can hardly be overrated. Among them, besides those mentioned above, are the outstanding conductors Felix Mottl, late leader of the Munich Opera ; Josef Schalk, who played a great part in progressive musical circles in Vienna ; his brother Franz Schalk, for many years conductor of the Imperial Opera House in Vienna and leader of the German productions at the Metropolitan in New York in 1899 ; and Ferdinand Löwe, the Bruckner conductor « par excellence » . August Göllerich, Ernst Décsey, Guido Adler, Rudolf Louis and August Stradal, all of them pupils of Bruckner, enjoyed enviable reputations as musicologists and writers on music.

Although it is true, as Ernst Décsey and others have stressed, that the financial necessity of teaching laid a heavy and oppressive burden on Anton Bruckner as a composer, teaching nevertheless gave him great satisfaction. The longer he had to wait for recognition of his works, the more he enjoyed the immediate response of his pupils. Here, there was no opposition ; here he did not need to fight. Here he sensed the joy of unqualified success.

No portrait of Anton Bruckner can be drawn without contemplating both the composer and the teacher. If, at the beginning of this book, I stressed the fact that there was no culminating point in his career, I did not mean that there was no intensification. But this intensification developed inwardly and was not observed by his contemporaries. He himself was not conscious of the realm into which his genius was leading him. His works prove the point better than his peculiar personality. An increasing conciseness and an intensification of expression became noticeable in his creations. How could anyone say Bruckner wrote only one Symphony in 9 versions ? Yet, this remark was actually made. No work is better proof to the contrary than the 8th Symphony, which he started writing at the threshold of his old age, in 1885. It would be a mistake to attribute superiority to any of the last 3 Symphonies, which hold a special rank among all Bruckner's works. But, as far as its structural perfection is concerned, all of the critics have agreed the 8th is a surprising achievement. Also, the dark timbre at the beginning was quite new for him and differs greatly from the brighter colors in the corresponding movement or the 7th.

We are rather surprised to learn that Anton Bruckner conceived the 8th Symphony from images and inner pictures which were anything but somber in character. Listen to the heavy breathing theme of the Adagio over the dull D-flat in the bass. It is unequivocal in the earnestness of its expression. Every conductor of the Symphony whom I have heard directs the opening of the Adagio in this manner. Now, many years after I 1st heard the Symphony, I learn that Bruckner told his friends in connection with this deeply moving theme : " There, I looked too deeply into the eyes of a girl. ". Have I been so mistaken all my life ? And what about the beginning of the Finale, where the very forces of Nature seem to shake themselves loose ? Of this part of the work, Bruckner wrote to Felix Weingartner: " Finale : our Emperor had the Czar as a visitor at the time, in Olmuetz. Hence, the strings : the Cossacks on horseback. Brass instruments : military music. Trumpets : a flourish when Their Majesties meet. ". The analyst is completely disarmed !

As strange as Anton Bruckner's interpretations may seem at a glance, they are really easily understood. Everyone who was ever associated with him has testified that his musical concepts never had their origin in poetic ideas, actual facts, or experiences. Descriptive music was foreign to his genius. But the public was in favor of descriptive music, as he knew, and so he tried to fall in line with the trend of the times. Consequently, he made programmatic remarks about many of his works. He probably did not take them any too seriously, for he showed no consistency in attributing inspiration both to " the eyes of a girl " and to the " Siegfried theme " in the Adagio of the 8th.

In this connection, there is another Bruckner remark of " explanatory character ". It deals with the lyric melody in the Finale of the 3rd Symphony. The wind instruments play a chorale-like theme of serious nature while the violins execute a moving counterpoint of lighter character, called a " polka " by August Göllerich. Göllerich tells us that as he and Bruckner were going home one night they heard dance music coming from one of the houses on their way. In the building next door lay the body of a well-known architect. Bruckner turned to him and said : " You see, here in this house they dance, and next door lies a body upon its bier. This is life, what I tried to describe in the last movement of my 3rd Symphony. ".

Descriptive music is not supposed to set-up a riddle. We are not expected to guess what its composer was endeavoring to express. It serves its purpose if, after having read the program, we feel it attains in musical expression the aims set

forth in the explanatory notes. But in Anton Bruckner's Symphonies we would certainly be confused, were we to take his explanations literally. What we do not feel in music, we do not believe ; mere words are not effective. Anton Bruckner's Symphonies are " absolute music ", if such exists.

Then, there is the composer's explanation of the Scherzo in the 8th Symphony as another point in evidence. He called the theme the " German Michaël ", whom Pitts Sanborn characterized as the " plain, honest, much-enduring (but slow) German ". This definition is not complete. " German Michaël " in folklore is also loutish and ungainly. Some of these characteristics are, in fact, noticeable in the Scherzo. Anton Bruckner was so fond of the picture of German Michaël that the figure almost attained physical reality in his imagination. One night, after he had left his apartment, he ran back and climbed the 3 flights of stairs to cover the page on which he had put down the theme of German Michaël with a blank piece of paper.

He said : " I must cover Michaël lest he catch cold. Sleep well, Michaël. " He made other remarks about his Michaël, too, such as : " Here, Michaël wants to sleep but they won't let him alone. There he is, taking-up the fight against his adversaries and beating them. His situation is bad but, at the end, he will be on top. In the Trio, Michaël looks dreamily over the country. ". In the Coda of the Finale, where the theme of the Scherzo reappears in the augmentation, German Michaël is transformed into the Archangel Michaël.

In strange contrast to Anton Bruckner's own explanations are the program notes written by his friend Josef Schalk for the 1st performance. Schalk heard the Prometheus of Aeschylus in the 1st movement, the " Loving Father of All Mankind " in the Adagio, and " Heroism Serving the Godly " in the Finale.

Pitts Sanborn (1879-1941) was music-critic for The New York Globe and, then, the New York World Telegram. He also wrote books such as « The Metropolitan Book of the Opera » , « Prima Donna : A Novel of the Opera » , and « Ludwig van Beethoven » .

Here, again, we have contradictory explanations, tending to prove that absolute music is subject to widely divergent interpretations. They certainly offer violence to the art but it manages to endure and survive all attacks through the strength of its very nature.

The 8th Symphony is undoubtedly the clearest of all Bruckner Symphonies, as far as structure is concerned, and perhaps that is why Johannes Brahms gave it his unqualified approval. He had become friendlier towards Bruckner and is reported to have said : " Bruckner is still the greatest living Symphonist ! "

The score of the 8th was subjected to thorough revision during the years 1888-1890. Surprisingly enough, Hermann Levi, the gifted interpreter of the 7th Symphony, could not fully understand the new work. When Anton Bruckner asked him to conduct the 1st performance, in 1887, he wrote to Josef Schalk in great embarrassment : " I cannot find my way into the 8th and I do not have enough courage to present it. Give me your help. I myself am helpless. ". He then recommended the work to the young conductor in Mannheim, Felix von Weingartner, who hesitatingly began to prepare the performance. But a call to the Opera House in Berlin ended his preparations, to the benefit of the

Symphony. Although Mannheim was a music loving town, it did not have the necessary dignity for so important an event as the première of a Bruckner Symphony.

The 1st performance took place in Vienna on December 12, 1892, with Hans Richter conducting. It was a great success for the composer, although it met with the usual opposition from the Brahms Party. The hostile critics, however, seem to have been less vehement in tone than in earlier years. They no longer indulged in personal invective, such as " Bruckner composes like a drunkard " and " Bruckner composes only high treason, riots, and the murder of tyrants ". Yet, Hanslick could not refrain from attacking the conductor, and he wrote : " We doubt whether Hans Richter pleased the audience when he devoted the whole Philharmonic Concert to the Bruckner Symphony."

Anton Bruckner had the great satisfaction of seeing the work published, through the financial support of the Emperor, at about the time of its 1st performance. He was very ill then and he had difficulty in obtaining his doctor's permission to attend the concert. He had been suffering from dropsy for several years and the disease was steadily growing worse. His letters during these years are full of complaints about the ailment and especially about the strict diet ordered by the physician.

Failing health forced Anton Bruckner to resign his position at the Conservatory but, from 1891 on, he received a pension from the Institution. Friends raised an additional annual stipend, and the Upper-Austrian parliament granted him 400 « Gulden » a year. His position at the « Hofkapelle » had never taken much of his time, for his organ playing lacked appeal in the opinion of his superiors, who claimed he did not perform his part in suitable style but dragged in accompaniments instead. He was not allowed to play for the High Mass but largely restricted to service for the Benediction.

A few years before Anton Bruckner had to resign his public activities, he made one of his remarkable applications for a new position. This time it was his last and it was for the position of musical director at the Burgtheater. At this prominent old house, it was a traditional custom for a small orchestral group to present musical selections during intermissions. The performances were naturally of little importance and hardly attractive to a well-known musician. The director of the Burgtheater made inquiries of Bruckner's friends and fortunately was told not to consider hiring a man of the composer's rank.

Why Anton Bruckner applied for the position is impossible to understand, for his financial affairs were not in a poor state at the time. Perhaps, the answer to the riddle is that a man who has been poor all his life never feels secure when he is old, even though his situation has improved. Probably this was the case with Bruckner, who had always indiscriminately competed for every vacant position he heard of.

The little episode is therefore psychologically significant. Maybe he was thinking less of himself than of his heirs when he tried to secure new sources of income. His will proves he was dissatisfied with the sum he was able to bequeath. The 3rd paragraph of this document contains a moving passage, stating the hope that his brother and sister might be paid better Royalties in the future than he had received in the past. He wrote : " I, myself, during my lifetime, drew hardly any material profit from my works. "

On the other hand, there were many events during the last years of his life which were surely satisfying for Anton Bruckner. Towns and cities in which he had lived and worked made him an honorary citizen. Societies honoured themselves by electing him to membership. His works were being performed with increasing frequency at home and abroad. The Te Deum was played in Berlin, in 1891, under the direction of Siegfried Ochs. It was a triumphant success. Even Hans von Bülow was pleased with the work. Ochs was the right man for conducting the Te Deum, for in some sections it requires theatrical direction. Ochs was one of the most forcibly fervent conductors I ever saw and a past Master in producing contrasting effects. He was only faithfully following the score when he insisted on the triple piano in a certain passage. Proudly, he demonstrated the result of his effort to Bruckner, who was present at the rehearsal. Bruckner seemed to be highly-delighted with the rendition but asked to have the passage played just a little louder. Astonished, Ochs complied. Bruckner kept saying : " Still a little louder. ". He was not satisfied until the passage was finally played fortissimo.

Ochs himself told me the story, and, aside from its oddity, it proves that a composer does not always cling to his indications on the score. The actual sound of his music in the hall taught him something different from what he had written at his desk. It was, of course, the most natural thing in the world and should lead those who consider a composer's given directions sacrosanct to revise their opinion. This question will be dealt with later on, when the different editions of Anton Bruckner's works are discussed.

The success of the Te Deum brought about a 2nd performance in Berlin, in January, 1894. Karl Muck had presented the 7th Symphony a few days before in the Royal Opera House. Anton Bruckner, enveloped in a woolen cloak, had arrived at the northern capital to receive new, enthusiastic acclaim on the part of the audience. Ochs told a delightful little story about the old Master's gratitude, which was so heartfelt that he said he would give every woman in the choir a kiss. He posted himself next to the stairway by which the ladies left the platform and started kissing them, one after the other. After he had demonstrated his thanks 8 or 9 times, he was approached by a girl whose charms had long since withered. She was making straight for Bruckner to receive her reward when he turned abruptly and loudly proclaimed : " No, this one doesn't appeal to me ! " The same evening, he proffered Ochs a 20-mark gold piece. When the conductor refused it, he was told to give it to the tympanist.

The occasion at the Royal Opera House was equal to that at the Philharmonic Concert, and Anton Bruckner must have been completely happy in Berlin, when the trumpets and kettledrums played a flourish at his appearance on the platform, from which he looked down at a jubilantly applauding audience.

There was another reason for him to like Berlin. While he was staying there, in 1891, the chamber-maid at his Hotel had given him a little love letter telling him she wanted to marry him. At least, that was his version of the affair. One is tempted to assume some overtures on his part. Anyway, he took a great liking to her and had himself introduced to her parents. In January, 1894, his engagement to Ida Buhz was actually celebrated in the Buhz home. He was 70 years old and he would have married the young woman had she acceded to his wishes and become a Catholic convert. He could not buy worldly happiness for himself at the price of " sin ". Perhaps, we had better say his faith in the Catholic Church saved him from disappointment. Later, in his bitterness, he referred to her as " the Prussian

girl ". It is rather surprising to learn from August Göllerich that Ida was not the last of his flames. Yet, he remained celibate to the end of his life.

Bruckner's biographer Crawford Howie's ascription of the failure of Bruckner's reputed engagement to the Berlin parlour maid Ida Buhz to « the fact that she was a Protestant and not prepared to convert to Catholicism » isolates a point.

Anton Bruckner's general psychological condition was pre-empted by his pupil doctor Max von Oberleithner (1868-1935) , who went so far as to suggest that a tension between his « powerful masculine urges » and the discipline of composition was the root cause of his nervous breakdown. This conflict occasionally drew startlingly frank admissions from Bruckner himself :

« At this point, I should mention a peculiar experience during our time in Berlin. I had to help Bruckner pack so that we could get to the train station on time. Amongst his effects was a huge pair of swimming trunks. In answer to my enquiring glance he explained : « You see, I suffer from wet dreams, and I put these on at night so that no-one will find anything on the bed-linen. » And this was a man of 67 year old ! »

Von Oberleithner consequently identified the classifying rituals as symptoms of an inability to reconcile libido and the self-imposed routines of work. In this way, he comes very close to relating the sexual and habitual facets of Bruckner's personality within the diagnosis of an obsessive-compulsive disorder. And this returns us to the Freudian view of the roots of obsession as a response to childhood sexual repression : the dichotomy between libido and discipline implies a formative, causal event, as a result of which the coexistence of sexual desire and work became problematic.

Furthermore, following Sigmund Freud's ramification of « Rat Man's » attitudes towards sex and death within a general obsessive condition, we can speculatively do the same for Bruckner. Possible evidence of this connection is glimpsed in a letter to another of his potential « love flames » , Maria Demar :

« Heartfelt thanks for your marvellous picture ! The beautiful, trusting eyes ! How frequently it comforts me ! This relic (Reliquie) will be dear and precious to me to the end of my life. And with what joy have I so often looked upon it ! »

The choice of the word « Reliquie » is striking and most unusual in this context, since it literally, and most commonly, signifies relics in precisely the Catholic, ritualistic sense. Certainly, it is quite distinct from the more appropriate « Andenken » , which would simply imply a memento. Bruckner's attitude towards the photograph thus seems subconsciously tied to his curiosity about the relics of death. The compulsion that controls obsessional thoughts of death by grasping its physical relics finds a parallel here in the attempt to contain a fear of loneliness by assigning an almost religious value to the mementos of a potentially reciprocated desire.

The 8th Symphony was dedicated to Emperor Franz Joseph I although, at one stage, the repeatedly lovelorn 63 year old Bruckner sought to dedicate it to a young girl he met at the Opera, Marie Demar.

(Anton Bruckner : A Documentary Biography by Crawford Howie, volume II, page 682. And see also pages 627, 651, 664 and 680. An account of Bruckner's relationship with parlour maid Ida Buhz, which stemmed from the 1st of his visits to Berlin in 1891, is also given in August Göllerich and Max Auer, together with a reproduction of some of her letters to Bruckner. See Anton Bruckner : Ein Lebens- und Schaffensbild, volume IV / 3. Pages 160 and also 377.)

(Max von Oberleithner, Meine Erinnerungen an Anton Bruckner. Regensburg, 1933. Oberleithner devotes a chapter to the issue of Bruckner and women, which is translated almost in its entirety in Stephen Johnson (edition) , Bruckner Remembered, pages 62-68. This reference is at page 65.)

(Meine Erinnerungen an Anton Bruckner by doctor Max von Oberleithner. Page 65, translated in Stephen Johnson, Bruckner Remembered on page 67.)

« Rat Man » was the nickname given by Sigmund Freud to a patient whose « case history » was published as Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose (Notes Upon A Case Of Obsessional Neurosis) in 1909. The nickname derives from the fact that the patient developed a series of obsessive phantasies in which, in Freud's words : « Rats had acquired a series of symbolic meanings, to which fresh ones were continually being added. » .

To protect the anonymity of patients, psychoanalytic case-studies would usually withhold or disguise the names of the individuals concerned (Anna O ; Little Hans ; Wolf Man) . Recent researchers have decided that the « Rat Man » was, in fact, a clever lawyer named Ernst Lanzer (1878-1914) , though many other sources maintain that the man's name was Paul Lorenz.

The case study was published in 1909 in German. Freud saw the « Rat Man » patient for some 6 months, despite later claiming the treatment lasted about a year. He considered the treatment a success.

The patient presented with obsessional thoughts and with behaviors that he felt compelled to carry out, which had been precipitated by the loss / replacement of his « pince-nez » , and the problem of paying for them, combined with the impact of a story he heard from a fellow officer about a torture wherein rats would eat their way into the anus of the victim. The patient then felt a compulsion to imagine that this fate was befalling 2 people dear to him, specifically his father and his fiancée. The irrational nature of this obsession is revealed by the fact that the man had the greatest regard for his fiancée and that his revered father had actually been dead for some years. Freud theorized that these obsessive ideas and similar thoughts were produced by conflicts consisting of the combination of loving and aggressive impulses relating to the people concerned ; what Eugen Bleuler would later term : ambivalence.

The « Rat Man » also often defended himself against his own thoughts. He had had a secret thought that he wished his father would die so he could inherit all of his money, and become rich enough to marry, before shaming himself by fantasizing that his father would die and leave him nothing. The patient even goes so far as to fantasize about marrying Sigmund Freud's daughter, believing (Freud writes) that « the only reason I was so kind and incredibly patient with him was that I wanted to have him for a son-in-law » , a matter linked in the transference to his



conflicts between his mother's wish for him to marry rich like his father, and his fiancée's poverty.

In addition, the symptoms were believed to keep the patient from needing to make difficult decisions in his current life, and to ward off the anxiety that would be involved in experiencing the angry and aggressive impulses directly. The patient's older sister and father had died, and these losses were considered, along with his suicidal thoughts and his tendency, to form part of the tissue of phantasies, verbal associations and symbolic meanings in which he was trapped. Freud believed that they had their origin in the « Rat Man's » sexual experiences of infancy, in particular harsh punishment for childhood masturbation, and the vicissitudes of sexual curiosity.

In the theoretical 2nd part of the case study, Freud elaborates on such defence mechanisms as rationalization, doubt, undoing and displacement.

In a later footnote, Freud laments that although « the patient's mental health was restored to him by the analysis like so many young men of value and promise, he perished in the Great War » .

The « Rat Man » himself cited Friedrich Nietzsche to Sigmund Freud to the effect that : « I did this,' says my Memory. I cannot have done this, says my Pride, and remains inexorable. In the end, Memory yields. » . Freud would retell the saying more than once, and it would be taken up by later therapists such as Fritz Perls.

Freud's late note upon the « Rat Man's » acute sense of smell would later be developed into his theory of the process of civilisation and organic repression.

The only known case in which Freud's notes survive is that of Ernst Lanzer, the « Rat Man » , where they exist for the 1st 3rd of the treatment. Freud treated him for obsessions, particularly the dread that something terrible would happen to his father and his fiancée. His fear of rats, Freud showed through elaborate interpretations, was based on disguised anal erotic fantasies. Mister Stadlen tracked down relatives of Mister Lanzer who said the account handed down by the family was that Freud had helped him overcome shyness so that he could marry.

Peter Gay concluded that « apart from a handful of interesting deviations, the case history Freud published generally followed the process notes he made every night » . Patrick Mahony, a psychoanalyst and professor of English at the University of Montreal, has highlighted such discrepancies in his detailed study, Freud and the « Rat Man » , published in 1986 by the Yale University Press.

Doctor Mahony said Sigmund Freud seems to have consistently implied that the case lasted longer than it actually did. He also said Freud claimed in a lecture to be able to guess the name of the « Rat Man's » girlfriend, Gisela, from an anagram, Glejisamen, which the patient had invented. Actually, the notes show Freud had learned her name 1st, and then used it to deduce the meaning of the anagram although, in the actual case-study, Freud merely states that : « When he told it to me, I could not help noticing that the word was in fact an anagram of the name of his lady. » .

Critics have also objected to Freud's downplaying of the role of the « Rat Man's » mother, and for several deviations on his part from what would later become standard psychoanalytic practice.

The Te Deum was not Anton Bruckner's final choral work. Although he was busy with his Symphonies but he found time, in 1892, to compose several pieces for liturgical service ; the last of them being an a cappella composition called " Vexilla Regis ". In the same year, he wrote the ecstatic Psalm 150 for soprano solo, chorus, and orchestra. The fire and temperament of this work are reminiscent of Giuseppe Verdi's later operas. In 1893, came Helgoland for male chorus and orchestra. These compositions were all produced when he was starting the 9th Symphony. He approached this work hesitatingly He said : " I do not like to begin the 9th, Beethoven ended his life with his 9th." He felt the same might happen to himself. Gustav Mahler, too, was hesitant about writing his 9th Symphony, and for the same reason. He called the work he completed after his 8th Symphony « Das Lied von der Erde » . He survived his 9th Symphony, which he composed sometime later, only for a short while.

According to August Göllerich, the 1st sketches for Bruckner's 9th date back to 1887. Max Auer, however, places the initial work on the composition in the year 1891 . In that year, Bruckner wrote Hermann Levi he was going to work on the 9th in D minor, " most of the themes of which I have already written down ". This brief remark is interesting aside from its historical significance, for it tells us how Bruckner set about his work. His starting point was collected thematic material, which he then developed creatively and technically.

In this connection, we call to mind what Egon Wellesz, a prominent musician, wrote in « The Musical Quarterly, Volume 24 » . He said : " Some composers visualize the architecture of a piece conceived in a moment of creative power and, then, gradually become aware of the component parts and turn their attention to details. Other composers, first of all, conceive a theme and then exhaust all the possibilities which the development of the theme suggests." Anton Bruckner belonged to the latter group, says Wellesz, and he is quite right.

The 9th Symphony is the 3rd Anton Bruckner wrote in D minor. He later told August Göllerich : " It grieves me, that I conceived the theme of the 9th in D minor. People will say : ' Obviously, Bruckner's 9th must be in the same key as Beethoven's 9th.' But I cannot discard nor transpose the theme because it appeals to me just the way it is and it looks well in D minor."

These simple words of Anton Bruckner's belie all possible far fetched explanations of his choice of key. The manuscript sketches show how he gradually gave the main theme the shape in which we know it. The fundamental idea had taken possession of him in D minor from the very outset. He had no ulterior reasons for choosing this particular key, for it was there from the beginning. Once he had accustomed himself to think of the theme in that way, he could no longer change to another. He considered it an integral part of the work. All this, of course, is not to say that he might not have conceived the theme in a different key.

The 9th has been called Anton Bruckner's swan song, as have so many other last works. But the 9th, in truth, deserves the name. It is not the melancholy presentiment of an early death, so clearly expressed by Tchaikovsky in his « Pathétique » , that gives the work this identification. It is something above and beyond that. If the Apocalypse were

to be set to music, the 1st movement of the 9th could illustrate the austere tale. The Adagio stands for the transfiguration. The earth is left behind, the soul soars toward Heaven. (This is not to be considered an explanation of the Adagio. The reader who is not familiar with the background of the work need not feel the same way at all.)

Bruckner himself was deeply moved while he was writing the Coda of the Adagio. He felt what was to come, and he had only one wish in his heart to complete the Finale. He often prayed God to let him live long enough to finish the work. Bruckner remarked : " If He does not, then, He must take the responsibility for its incompleteness." But he was not granted grace and he did not live to finish the work.

I must confess I am rather glad the Symphony suffered this fate, for there is no art expression more sublime than the Adagio. Anton Bruckner repeatedly expressed the wish that the Te Deum be substituted for the Finale, should he be disappointed in his hope of finishing the work. I do not think his wish should be respected in this instance. I did respect it for one performance and I later regretted my action.

After Anton Bruckner had given up his activities at the University in 1894, because of ill health, he increasingly lost contact with the world. He would sit at home composing. He did most of his work in the daytime, but occasionally he would get up at night, light 2 candles, and write down what he had in mind. To Kathi, who remonstrated with him for working at night when his health was so poor, he said : " One must compose when the right idea comes." He was surrounded by quiet, so much so that, at times, he longed for company. In particular, he missed his admirer and pupil Hugo Wolf. It was not an intimate friendship which drew the 2 geniuses together. The great difference in their ages made intimacy impossible. But Bruckner loved young Wolf and held his music in high esteem. Wolf respectfully reciprocated these feelings. He had written a sensational article on Bruckner, saying : " Bruckner ? Who is he ? Where does he live ? What can he do ? You may hear such questions in Vienna, asked by people who regularly attend the Philharmonic Concerts. It is worth your while to pay more attention in the future to this gifted rebel composer. It is thoroughly depressing to see this notable man banned from the Concert Halls ! ". At the time, Bruckner was some 60 years old. When Robert Schumann had written his well-known proclamation for Johannes Brahms, Brahms was a young man.

Hugo Wolf could not always follow his teacher, as is evidenced by a letter he wrote to a friend in December, 1891, in which he said : " Last Sunday, the Philharmonic Orchestra played Bruckner's 1st (revised) Symphony. Except for the Scherzo and some sections of the 1st movement, I understood not a thing." On the other hand, Bruckner himself wrote August Göllerich the same year : " The new (that is, the revised) Symphony in D minor is now dear to my heart. Hugo Wolf embraced me after the concert, weeping copiously, and, thereby, made me and a 3rd artist do the same."

Hugo Wolf, who applied in Lieder Wagner's principle of declamation and consonance between word accent and musical stress, might have become an excellent adviser to Anton Bruckner in selecting the texts for his secular vocal compositions. Unfortunately, Bruckner evidently never asked Wolf for suggestions and he himself was totally unable to discriminate between distinguished and ordinary poetry for his vocal compositions.

While he was writing his 9th Symphony, Anton Bruckner contemplated the idea of writing an Opera entitled « Astra ». We do not know whether Anton Bruckner ever talked to Hugo Wolf about the Opera he was planning to write. (Was a rhythm from the Finale pulsing in his mind ?) Whether his ideas materialized to the point of an actual project is not known. Maybe, he would never have thought of opera at all, had it not been for a librettist who asked him to set a text to music. In 1893, Bruckner received a letter from a certain Gertrud Bollé-Hellmund, who was presumably a writer. The name turned out to be a pseudonym for Elizabeth Bollé, who wrote him that the ordinary listener could not understand his Symphonies completely, so rich were they in ideas. She continued : " Even the well educated person finds great mystery in them. You may say you are not a composer of opera, yet, you have the gift for it as surely as Händel, Mozart, Beethoven, and Richard Wagner. In your Symphonies, there are abundant motives for opera. I could give you a text which, in my opinion, would suit you. It is religious in character. "

Good old Bruckner answered : " Your magnificent letter shows me you have great genius. I would like to do a dramatic work « à la Lohengrin » : romantic, religious, mysterious, and above all, free from all impurities."

Bruckner never wrote an opera, and as much as he was a fan of Richard Wagner's music dramas, he was uninterested in drama (probably for moral reasons) . In 1893, he thought about writing an Opera called « Astra » based on a novel by Gertrud Bollé-Hellmund. Although, he attended performances of Wagner's Operas, he was much more interested in the music than the plot. After seeing Wagner's *Götterdämmerung*, he asked : " Tell me, why did they burn the woman at the end ? " Nor did Bruckner ever write an oratorio.

Aside from the question as to what is impure in itself, there is hardly a subject which art, especially music, cannot ennoble. First of all, music has a peculiar " veiling " quality which can transform a subject. One need not point to an extreme example, such as the opera *Salome*, which was 1st rejected because of its " indecent " libretto. Even the opening scene of *Don Juan* might be considered shocking from a moralist's point of view. Yet, who could possibly feel shocked when he hears the words wrapped in Mozart's music ? Anton Bruckner, however, never entertained such thoughts as these when he considered the question of purity. Impurity to him meant anything that might offend the religious feeling of devout Catholics. The Roman Church has good reasons, indeed, to be proud of this son of hers.

It was Anton Bruckner's good luck that the negotiations with Miss Bollé came to nothing. He was spared the fate of many a composer who is attracted to opera as though drawn by a magnet, be this realm of music ever so foreign to him. Bruckner had an infallible instinct in everything pertaining to his art.

One of the satisfactions which came Bruckner's way during the last years of his life was his joy over any news about performances of his works in the United States.

August Göllerich stressed this fact in his biography of Anton Bruckner whenever the opportunity presented itself. Performances were certainly rare. The 4th Symphony was the 1st work performed in America. It was presented by Walter Damrosch at a concert of the New York Symphony Society on December 5, 1885. A performance of the 3rd Symphony took place shortly after in the Metropolitan Opera House in New York under the direction of Anton Seidl. When Bruckner read the criticism in the *New York Tribune*, he said : " America approves of me. I am delighted. " The

7th was given in Chicago in 1886, soon after its success in Europe. The Romantic followed in 1887 in New York ; and Chicago, again alternating with New York, was the scene of the 1st American performance of the gigantic 8th, in 1896. The Te Deum was 1st heard in Cincinnati, in 1892, under the baton of Theodore Thomas : 800 singers and 120 orchestra players taking part in it. In a letter, Bruckner emphasized the fact that 3 orders for the printed scores had arrived from America.

Max Auer, in mentioning the great success of the Te Deum, made the following obtuse remark : " 7,000 prosaic Americans were transported by the music." This is the way musical life and the love of music in America were reported to us on the Continent. When Anton Bruckner celebrated his 70th birthday, he was delighted to receive newspaper clippings from his friends in the United States. He once told autograph collectors who had asked him for his signature : " I like Americans so much. "

Theodore Thomas (October 11, 1835 - January 4, 1905) was an American violinist and conductor of German birth. He is considered the 1st renowned American orchestral conductor and was the founder and 1st music director of the Chicago Symphony Orchestra (1890-1905) .

Theodore Christian Friedrich Thomas was born in Esens, Germany on October 11, 1835, the son of Johann August Thomas. His mother, Sophia, was the daughter of a physician from Göttingen. He received his musical education principally from his father, who was a violinist of ability, and, at the age of 6, he played the violin in public concerts. His father was the town Stadtpfeifer (band leader) who also arranged music for State occasions.

Thomas showed interest in the violin at an early age, and, by age 10, he was practically the bread winner of the family, performing at weddings, balls, and even in taverns. By 1845, Johann Thomas and his family, convinced there was a better life for a respected musician in America, packed their belongings and made the 6 week journey to New York City.

In 1848, Thomas and his father joined the Navy Band, but, in 1849, his father ceased to support him, and he set-out on his own. Thomas soon became a regular member of several pit orchestras, including the Park, the Bowery, and the Niblo. He then toured the United States performing violin recitals. During this time, Thomas served as his own manager, ticket sales, and press agent. He reached as far south as Mississippi.

Thomas returned to New York in 1850, with the intent of returning to Germany for advanced musical education ; instead, he began his studies conducting in New York with Karl Eckert and Louis Antoine Jullien. He became 1st violin in the orchestra that accompanied Jenny Lind in that year, Henrietta Sontag in 1852, and Giulia Grisi and Giuseppe Mario in 1854. Also in 1854, at the age of 19, he was invited to play with the Philharmonic Society's orchestra.

He led the orchestras that accompanied La Grange, Maria Piccolomini, and Thalberg through the country. Meanwhile, in 1855, with himself as 1st violin, Joseph Mosenthal, 2nd violin, George Matzka, viola, Carl Bergmann, violoncello, and William Mason as pianist, he began a series of chamber music soirées which were given at Dodworth's Academy. The Mason-Thomas concerts lasted until his founding of the Theodore Thomas Orchestra in 1862. That orchestra would in

turn have a chamber music connection of its own : Joseph Zoellner, who was, at least for a time, its concert Master, later went on to form the Zoellner Quartet, another pioneering promoter of Classical music in the United States.

In 1864, Thomas began a series of summer concerts with his orchestra, 1st in New York City, and, later, in Philadelphia, Cincinnati, Saint-Louis, Milwaukee, and, eventually, Chicago. The orchestra toured regularly and received consistent critical and popular acclaim, despite persistent financial set-backs. One such set-back occurred on October 9, 1871, when he and his orchestra arrived in Chicago for a new concert series, where they learned large portions of the city were destroyed by fire the night before, including the Crosby Opera House where he was to perform. The orchestra was ultimately dissolved in 1888.

Thomas was also music director of the New York Philharmonic in 1877-78 and from 1879 to 1891 ; of the short lived American Opera Company in New York in 1886 ; and of the Brooklyn Philharmonic Society from 1862 to 1891. He was director of the Cincinnati College of Music from 1878 to 1879, and from 1873 to 1904, the conductor of the biennial May Festivals in Cincinnati. To Theodore Thomas is largely due the popularization of Richard Wagner's works in America, and it was he who founded the Wagner Union in 1872.

Thomas always received an enthusiastic welcome in Chicago. In 1889, Charles Norman Fay, a Chicago businessman and devoted supporter of the Theodore Thomas Orchestra, encountered Thomas in New York and inquired whether he would come to Chicago if he was given a permanent orchestra. Thomas's legendary reply was : « I would go to hell if they gave me a permanent orchestra. » .

On December 17, 1890, the 1st meeting for incorporation of the Orchestral Association, organized by Fay, was held at the Chicago Club. Less than 1 year later, on October 16 and 17, 1891, the 1st concerts of the Chicago Orchestra, led by Thomas, were given at the Auditorium Theatre. The concert included Richard Wagner's Faust Overture, Tchaikovsky's Piano Concerto No. 1 with Rafael Joseffy, Beethoven's Symphony No. 5, and Antonín Dvořák's « Hussite Overture » .

During his tenure, Thomas introduced several new works to his Chicago audiences, including the United States premieres of works of Anton Bruckner, Antonín Dvořák, Edward Elgar, Alexander Glazunov, Edvard Grieg, Jules Massenet, Bedřich Smetana, Tchaikovsky, and his personal friend, Richard Strauß, who became the orchestra's 1st guest-conductor, appearing with his wife, Pauline de Ahna, in April 1904 at Thomas's invitation.

During this time, he also conducted in other places. For example, on 19 February 1887 at the Metropolitan Opera House, New York, he conducted the U.S. premiere of Saint-Saëns's « Organ Symphony » (his Symphony No. 3) .

Thomas, who was never completely satisfied with the Auditorium Theatre (finding it far too cavernous and nearly impossible to sell over 3,000 tickets twice weekly) , fully realized his dream of a permanent home, when Orchestra Hall, designed by the Chicago architect Daniel H. Burnham, was completed. Thomas led the dedicatory concert on December 14, 1904. He would only lead 2 weeks of subscription concerts in the new hall, after contracting influenza during rehearsals for the dedicatory concert. Though he continued with his customary vigor, he conducted his beloved Chicago Orchestra for the last time on Christmas Eve 1904 and died of pneumonia on January 4, 1905.

His post was assumed by Frederick Stock, who, in 1905, wrote a Symphonic poem « Eines Menschenlebens Morgen, Mittag, und Abend » , dedicated to « Theodore Thomas and the Members of the Chicago Orchestra » . The work was 1st performed on April 7 and 8, 1905.

Music historian Judith Tick writes : « Theodore Thomas was a legend in his own time, and, in 1927, the journalist Charles Edward Russell's biography of Theodore Thomas won the only Pulitzer Prize ever awarded for the biography of a musician. » . Thomas also makes a brief appearance as a character in Chapter VI of Willa Cather's « Song of the Lark » (1915) in which he recounts some of the struggles of his early years and describes how listening to the singing of sopranos Jenny Lind and Henrietta Sontag influenced his violin playing :

He said he had spent the summer of his 15th year wandering about alone in the South, giving violin concerts in little towns. He traveled on horseback. When he came into a town, he went about all day tacking-up posters announcing his concert in the evening. Before the concert, he stood at the door taking in the admission money until his audience had arrived, and then he went on the platform and played. It was a lazy, « hand to mouth » existence and when he got back to New York in the fall, he was rather torpid. From this adolescent drowsiness, the lad was awakened by 2 voices, by 2 women who sang in New York in 1851 : Jenny Lind and Henrietta Sontag. They were the 1st great artists he had ever heard, and he never forgot his debt to them.

Night after night, he went to hear them, striving to reproduce the quality of their tone upon his violin. From that time, his idea about strings was completely changed, and, on his violin, he tried always for the singing, vibrating tone, instead of the loud and somewhat harsh tone then prevalent among even the best German violinists. In later years, he often advised violinists to study singing, and singers to study violin. But, of course, he added, the great thing I got from Lind and Sontag was the indefinite, not the definite, thing. For an impressionable boy, their inspiration was incalculable. They gave me my 1st feeling for the Italian style but I could never say how much they gave me. At that age, such influences are actually creative. I always think of my artistic consciousness as beginning then.

All his life, Thomas did his best to repay what he felt he owed to the singer's art. No man could get such singing from choruses, and no man worked harder to raise the standard of singing in schools and churches and choral Societies.

Theodore Thomas married, in 1864 in New York City, Minna L. Rhodes as his 1st wife. She was a graduate and later a teacher at Miss Porter's School in Farmington, Connecticut. They met at a series of chamber concerts in Farmington, Connecticut. Thomas and Minna had 5 children : Franz Thomas, Marion Thomas, Herman Thomas, Hector W. Thomas and Mrs. D.N.B. Sturgis.

He married, as his 2nd wife, in Chicago, Cook County, Illinois, at the Church of the Ascension on May 7, 1890, Rose Emily Fay, the daughter of Reverend Charles Fay, Harvard College 1829, an Episcopal priest and Emily Hopkins. She was born in 1853 in Burlington, Vermont and died on April 19, 1929, at Cambridge, Massachusetts. She is buried next to her husband at Mount Auburn Cemetery, in Cambridge, Massachusetts.

Rose was a gifted woman who contributed many of the critical notices published in the New York and Chicago Journals ; Rose was well-known in Chicago as a decorative artist. Her marriage was a society event. She was a sister of Amy Fay, a prominent violinist, and Harriet Melusina « Zina » Fay who married, in 1862, Charles Sanders Peirce, an American philosopher, logician, mathematician, and scientist. The philosopher Paul Weiss called Peirce, « the most original and versatile of American philosophers and America's greatest logician. » . She was also the sister of businessman Charles Norman Fay, who was Thomas's chief booster and supporter in organizing a major Chicago orchestra.

She was the grand-daughter of John Henry Hopkins, who was the 1st bishop of the Episcopal Diocese of Vermont and was the 8th Presiding Bishop of the Episcopal Church in the United States of America. She was also the grand-daughter of Samuel Prescott Phillips Fay (1778-1856) . He was a Probate Judge for Middlesex County, Massachusetts for 35 years and served on the Board of Overseers of Harvard College for 28 years. She was the great-great grand-daughter of Doctor Abel Prescott, a physician in Concord, Massachusetts and the father of 2 American patriots who sounded the alarm on April 19, 1775.

Her 1st cousin was Harriet Eleanor Fay, the wife of Reverend James Smith Bush, an attorney and Episcopal priest and religious writer, and an ancestor of the Bush political family.

He died at Chicago, Illinois on January 4, 1905. His funeral service was held at Saint-James Episcopal Cathedral in Chicago and he was buried at Mount Auburn Cemetery in Cambridge, Massachusetts.

Theodore Thomas is honoured with a memorial monument and garden in Grant Park (Chicago) , near Orchestra Hall.

After Anton Bruckner's death, the 5th Symphony had its 1st American performance in Boston, in 1901. The 2nd was 1st played in Philadelphia (1902) . The 9th, in Cincinnati (1904) ; the 6th, in New York (1912) ; and the 1st, in Brooklyn (1938) . The Quintet was 1st performed in Chicago (1899) , where the Mass in D Minor also had its première (1900) . The Mass in E Minor had its initial presentation in New York, in 1900, and the 3rd Mass was played the same year, in Cincinnati.

The old Master's forces, both physical and mental, were fast fading, yet, he continued his work in astonishing fashion. He was relieved of all financial worries during the last year of his life by the Austrian Emperor, who furnished him with an apartment in Belvedere Palace. Anton Bruckner moved into it in the summer of 1895. He no longer had to climb 3 flights of stairs when he came home. He could get outdoors and enjoy the warmth of the sun without taxing his failing strength. With the fading of his mental forces, his religious fervor grew to a religious obsession. He prayed for hours on end and asked his visitors to join him in his prayers.

On New Year's Day, 1896, Anton Bruckner attended a performance of his « Romantic » Symphony, Hans Richter conducting, and, on January 18th, he witnessed the great success of his Te Deum. The last public performance he was able to attend was « The Love Feast of the Apostles » by his beloved Master, Richard Wagner. He spent most of his



time in an armchair, occasionally rising to try out a chord on the piano and, then, writing it down with a trembling hand. All his thoughts were on the Finale of the 9th. He started to work on a transition from the Adagio to the Te Deum when he felt that the Finale might possibly remain unfinished because of his weakening condition. However, he gave some attention to the last rites which would be performed for him. He asked to have his body embalmed after his death and placed in a coffin with a glass lid over the face. He was given assurance of burial in Saint-Florian.

A short time before Anton Bruckner's death, composer Hugo Wolf came to see him but the old Master was no longer in full possession of his faculties. Tip-toeing to the half-open door, Wolf watched him for a second. « What he saw there was as peculiar as it was heart rending. Lying in bed, with face pale and emaciated, gazing at the ceiling with a rapt look, a smile of transfiguration on his face, Bruckner was beating time on the bed spread with his index finger for music which he alone could hear. »

Anton Bruckner arrives in Heaven. Franz Liszt, Richard Wagner and Franz Schubert hurry to cheer the newcomer. Robert Schumann and Weber, though interested in his arrival, seem undecided. Mozart turns back to explain the importance of the event to Beethoven and Franz-Joseph Haydn. Händel, standing on the organ gallery, holds out his arms as Johann Sebastian Bach plays a powerful prelude on the organo pieno.

On October 11th, while a chill autumn breeze was blowing, Anton Bruckner passed away.

The beautiful church in which the funeral services were held was crowded. Wolf was not admitted, for he did not belong to the societies which were taking charge. Johannes Brahms waited outside the church for the funeral procession. When asked to enter, he mumbled : « Go ahead, soon it will be my coffin. » And so it happened that neither of the 2 men, kindred in spirit to Bruckner, could pay him their last respects.

Lonely Anton Bruckner had been in life, and, in loneliness, he left Vienna to rest in his lonely tomb under the organ of the church in Saint-Florian.

Fac-simile of signature page from one of Anton Bruckner's letters.

## Part 2

### Bruckner in the light of his biographers

## Chapter 8

45 years have passed since Anton Bruckner died. He had, in fact, become very old, years before the end of his life. The fading of his mental and physical forces had been a long Coda, though not so sonorous and jubilant as those in his Symphonies. This was a dark period for music, with Hans von Bülow, Anton Rubinstein, Piotr Tchaikovsky, Anton Bruckner and Johannes Brahms dying within one lustrum. Bruckner's death was felt least of all by the world in general. Ernst Décsey said : " Only Vienna missed the rustic King, the figure that had enriched the pageant of the City. "

Life had not been kind to him. He had labored hard until death came to give him peace. But there was no peace in the music world around him, even then. It was a daring undertaking for great conductors Arthur Nikisch, Ferdinand Löwe, Karl Muck, Franz Schalk and others to put a Bruckner Symphony on their programs, at the time of his death. Their performance meant a risk for the concert management. His friends certainly had as much reason as ever to be preoccupied with the future of his works. His death did not make their task easier. It was not at all sure whether his works would gain a firm foothold in the concert world or continue to be rarities. There were various reasons for this uncertainty. 1st, to the more conservative concert goers, Johannes Brahms' works were the culmination of Symphonic music. 2nd, new trends in the development of music seemed unfavorable to the popularity of the new absolute music. Richard Strauß' and Claude Debussy's tone poems pleased the taste of the musical public apparently more than Anton Bruckner's works. And, too, there was Gustav Mahler, whose compositions are more explanatory in character than Bruckner's. The music minded public was becoming accustomed to program music to an increasing degree.

Gustav Mahler's position, in this type of music, is rather ambiguous. According to his friends, he often wrote program notes on his scores which he cancelled before the music was published. He has sometimes been called " the bashful composer of program music ". There was a time when his compositions seemed to be rated higher in public estimation than Bruckner's, but time, the most reliable means of recognizing the true value of new art, has brought about what the most fervent enthusiast could not achieve. It has reconciled the antagonistic contrasts program music and absolute music. In the end, both were given an equal distinction, and the great Masters in each gained higher esteem. Anton Bruckner ranks high among them. Many think him the successor of Beethoven, and some place him above Beethoven as a Symphonist.

Almost nothing was known of Anton Bruckner's personality when he passed away. Those who wanted to get information about him had to ask his friends in Vienna, where innumerable anecdotes were circulating. Vienna cannot be let off without censure for having neglected a serious study of Bruckner's personality at the time, for information could have been easily obtained from the persons who were close to him. Strangely enough, the composer's works, which stirred the musical life of Vienna so greatly, did not arouse very much interest in his personality within musical minded literary circles. As a matter of fact, there was no biography nor any real book on Bruckner when he died. The year before his death, Franz Brunner had published a sketch of his life « Doctor Anton Bruckner, Bin Lebensbild » , which acquaints us with a number of items, valuable because they rest on the contemporary accounts of the author. It was not until 1905, that the 1st biography was written. This was by Anton Bruckner's former pupil Rudolf Louis. Although the book does not cover all the data in the composer's life, it is distinguished for its unprejudiced and sincere spirit.

Then again, there was a long silence like the frequent general pauses in the Symphonies. A few monographs dealing with selected details appeared and Max Morold wrote a biography. In 1919, Ernst Décsey finally wrote his book on Anton Bruckner, in which he depicted the composer in the most individual manner. Although this work is attractive in many respects, it initiated the series of biographies which spell certain dangers for a true understanding of Bruckner's nature. The author was not always in command of his subject but came under its domination, time and again. Décsey's personality makes itself felt no less than that of Bruckner, and it raises the book, which deals with art, into the realm of art itself. Max Auer's book seems to me the most reliable of all the biographies, while August Göllerich furnishes the

most complete collection of data.

Anton Bruckner nicknamed his pupil and friend, Ferdinand Löwe : " Berlioz " .

August Göllerich holds a particular position in the roster of Anton Bruckner biographers. This unselfish, idealistic man, who dedicated decades to the work he was expected to write, certainly arouses our sympathy. In a letter dated 1885, Bruckner himself addressed him as : « My dear biographer. » . And, in 1891, he wrote : « It is a matter of course that you are my duly qualified and authorized biographer. » . Conscious of the great responsibility, Göllerich started collecting material, made pertinent trips in search of information, possibly from eye witnesses, and never neglected the seemingly unimportant details which might later serve a purpose. This faithful follower was still busy with research work many, many years after Bruckner was dead. The biography was anxiously awaited, yet, Göllerich could not seem to get beyond the stage of « going to write » . He was helped by his friend Max Auer, who was also preparing a book on Anton Bruckner. Finally, Göllerich died in 1923, leaving bundles and piles of notes but only a very small amount of manuscript actually completed.

Out of the 9 volumes that comprise the biography, August Göllerich actually wrote only the 1st. But an almost unique friendship and idealistic altruism saved the work. Max Auer had been waiting for years to publish his own biography of Anton Bruckner, holding off in order not to anticipate his friend's production. He now finished Göllerich's book, regardless of the competition he was creating for his own work. Loyalty to the dead, Bruckner inspired him to sacrifice his own interests for the sake of the higher goal. Göllerich's labor had not been in vain, thanks to Auer's magnanimity.

The extent to which both of these writers succumbed to the spell of Anton Bruckner's personality is amazing. Their emotional responses to unfortunate events in his life often strongly affected their writing. They treated him as tenderly as a child in their discussions of his naivete and helplessness in the face of life ; in fact, they apparently tried to make-up for all the hardships he had had to endure. Time and again, they considered him the innocent victim and they wrote as though their Master were able to take note of their defense of him. But one cannot tell with whom they were quarreling. Everyone who regarded Bruckner with a discriminating eye and did not join in their paean became the target of attack and an object for sarcasm or even contempt. Their purposes seem to have been to make us believe Bruckner's personality developed along with his art.

As has been stated several times in this book, one of Anton Bruckner's most distinguishing characteristics was the lack of change in his personality ; the man remained as he had always been to the day of his death. Unevenness in an individual's rate of development in personality and in art is frequently found in the history of music, but usually in an order the reverse of that of Bruckner. The general development of personality usually precedes the development of the individual's art. The consciousness of an unattainable goal then creates a tragic situation for the artist. His artistic intellect points at an ideal which his creative power cannot as yet reach.

Anton Bruckner was spared this fate. His musical impulse was never hampered by scruples or doubts, on the part of his intellectual powers. He did not formulate principles to observe ; he aimed at no goal when he was creating. He

listened to the " voice from within ". An infallible instinct, which he believed to be God Himself, guided him on his way. Timid and frightened in the face of life, he was resolute, uncoercible, and unyielding in his music. Not even the pitiful 1st performance of the 3rd Symphony in Vienna disconcerted him. It was less self-consciousness than irresistible urge that pushed him along in a straight line. He wrote his music because he felt the inner need to do so. This is characteristic of the creative genius.

Max Auer and August Göllerich tried to explain Anton Bruckner's music as having its origin in his personal experiences. They tell us his misfortunes in love caused him to write occasional elegiac songs, and his reactions to the sorrows of life found their expression in the melancholy sections of his Masses because he believed these sorrows to be heavenly dispensations. Likewise, happy events were expressed by jubilant melodies in his compositions, they claim. In his explanation of the Adagio of the 5th Symphony, August Göllerich goes so far as to say : « What sufferings the creator of the sequences of the skipping 7th must have endured to find this expression ! »

I think the matter is somewhat more intricate than the biographers would have us believe. Experiences in life and their reaction through creative imagination do not follow the law of cause and effect in the logical sense. We rather imagine that a composer's reactions to unpleasant experiences are ruled by his resolutions to overcome his depression and to free himself of entangling emotions merely through the power of music. It is time to discard the methods of pseudo-psychological research.

They are remnants of the Romantic period and have lost their validity. Music is autochthonous art ; it is not bound to render the realities of life, Ernst Kurth, the well-known musicologist, has given Anton Bruckner's picture the most concentrated colors. He ignores the discrepancy between the composer's personality and work, and sums-up all Bruckner's characteristics as " mystic ". Kurth claims the Mystic merely sees the outer sphere of intellectual matters and things of the senses. He does not work and live in and with them, but within himself.

I do not agree with Ernst Kurth because I do not see how mysticism can be applied to music nowadays. It has turned into a mere religious conception of historical significance. The term can no longer be used to explain the artist's nature. Kurth apparently concludes that Anton Bruckner's intuition was stronger than his intellect. He spreads a dim light about the composer, a light which darkens the open frankness of his nature. Kurth's voluminous book is replete with profound ideas, which deserve special study, but, after all, the Bruckner he portrays is quite different in character from the Bruckner we are familiar with from other sources.

In fact, it is surprising to see that the older the sources the simpler does Anton Bruckner's character appear to be. The reports of the composer's friends and pupils make the following conclusion evident : his music, at first, seemed to be problematic ; only gradually did it become understandable. On the other hand, his character, at first, seemed to be simple and frank ; in the course of time, it turned into a problem. What later biographers have made of the man is amazing. They surrounded him with philosophic systems and declared him Saint, Redeemer, and Saviour.

What ecstasy must have gripped Oscar Loerke to make him say : « I have kept silent when I felt nothing but resistance to Bruckner, because I did not want that transfigured and invulnerable soul to be hurt. » . (Oscar Loerke,

Anton Bruckner, 1938.)

Yet, in the same book, he admits : « Those who wrote about him were not always the most clear-minded or they had lost their clarity. » .

### Part 3

### Psychic forces in back of Bruckner's creative imagination

### Chapter 9

The true genius has no earthly ancestry. The genealogist may be interested in tracing the ancestry of a great musician, but what does it profit us to read long arguments about whether Anton Bruckner's ancestors originally came from Upper- or Lower-Austria, whether they had been peasants a longer or a shorter time ? The only important fact for us in studying his character is that his grandfather had risen from the peasantry to the position of school teacher. This fact helps us in determining that some of Bruckner's characteristics were family traits. Since we have heard of no musicians in the Bruckner clan, we may say the composer was not directly indebted to his forefathers for his genius.

The Bruckner family can be traced back to the year 1400. The family lineage has been considered estimable enough by a man of Robert Haas's prominence for him to argue as follows : " It is important that Bruckner's pedigree was rooted in one of the most hidden regions of Austria, where the population, German to the back bone, kept itself free from any infusion of foreign blood. ". Whether any section of the former Austrian Empire, with its common mingling of races and creeds, was kept free from " foreign blood ", especially the Slavic, is, of course, open to question. If it was, it is of no moment. Bruckner was certainly a genuine Austrian. He never left his homeland during the 1st 40 years of his life and, later only, occasionally for short times. He did not go abroad because he did not feel the spell of foreign countries and because even Vienna seemed too large for him, who had spent 40 years in the little towns of his provincial homeland. But from his letters we see he entertained the idea of leaving for Mexico or Russia when he thought his fatherland did not care for him. Since none of these projects materialized, he remained in Austria and lived close to his Austrian country men. No wonder he remained a typical Austrian and became a " landmark of Vienna ", as he was once called.

In the face of these very plain facts, it is rather astonishing to see outstanding writers give his origin as the deciding factor in his compositions. Alfred Einstein in « Das Neue Musiklexikon » says : " As a composer, Bruckner can only be understood as an exponent of his homeland, Upper-Austria (as Schubert can be understood only as a Lower-Austrian) , and from the fact that he was a Catholic. ". As to the 1st part of this sentence, I must confess I cannot hear any dialect in Anton Bruckner's music. I rather think one should be amazed that Bruckner, " pure " Upper-Austrian, did not write music of local or national character. The only exception to this sweeping statement is in the Ländler in some of his Scherzi and Trios. He conceived them, no doubt, in reminiscence of the times when he listened to tunes for the village dances or played them himself on the violin. But, whenever they appear in his Symphonies, they are striking in character just because they bring in an element foreign to the piece.

We are told that the main theme of the 1st movement of the 6th Symphony is similar to an Austrian military theme. Right or wrong, we do not recognize this characteristic. If there is any music we can call "Austrian", it is Schubert's and Johann Strauß' rather than Anton Bruckner's.

When we come to Anton Bruckner's religiousness, it is a different matter. In fact, Kurt Singer says : "Religiosity was the center of his heart. He was seeking God in his music. God Himself was his goal. God meant purification of grief, liberation from chains." These words explain the very meaning of religiousness as expressed in music. We have recognized Bruckner's religious spirit in earlier pages of this book ; it was one of his main traits.

As he grew-up at Saint-Florian, he was under strong clerical influence. He kept faith with this place beyond death. He liked the company of the Canons, and he thought at one time of becoming a priest. He strictly observed all the Commandments of his church. Although he was exempted from fasting by his Bishop, he rarely made use of the dispensation. When the church chimes rang out for Vespers, he used to stop teaching and let his pupils wait while he said his prayers. When he played the organ for special occasions, he 1st knelt and prayed. « Omnia ad majorem Dei gloriam » . Every composition he wrote was in praise of God, and he dedicated the 9th Symphony to the « good Lord » , adding timidly : " If He will accept it. ". Did the man who had taken so many examinations during his lifetime feel the need of a certificate for admission to Heaven ?

Though he was pious, Anton Bruckner never became a pietist. His Catholicism had no asceticism in it. It was, rather, assertive. It did not restrict him. He enjoyed the blessings of the Catholic Church ; they made him indulgent. His strong bent toward religion was genuine and naive as that of a child. He did not have the " priestly gesture of Franz Liszt ". He never had any scruples or doubts about the Commandments of his church nor did he need to explain its doctrines to himself. Robert Haas's assumption that Catholicism left no traces in Bruckner since it was over powered by his Germanism is hard to understand.

Alfred Einstein is more clearly correct when he says that Anton Bruckner was " the greatest and the only true Catholic composer of the 19th Century ". He does not tell us what he means by a " Catholic " composer. The composer of Sacred music need not necessarily be a religious man, and, even if he is, his music need not necessarily display his feeling. The « Missa da Requiem » by Giuseppe Verdi is not considered in Italy a truly religious composition. Nor is Hector Berlioz's « Requiem » . Neither composition convinces us of a true devoutness on the part of the composer.

The difference between Catholic and Protestant composers becomes evident by a comparison between Anton Bruckner's Sacred music and Johann Sebastian Bach's. The Protestant is in closer communion with the Bible than is the Catholic, who depends upon the priest as intermediary in the interpretation of the Scriptures. The Protestant approaches his subject as a free partner in the association of God and mankind. There is one example which will explain my idea : The duet « Et In unum Deum » in the Mass in B Minor is supposed to proclaim, by the canon in unison, the Homousian doctrine of the perfect likeness of God and Jesus-Christ as to their substance. It would be futile to look into Bruckner's Masses for any musical illustration of doctrine, for the Catholic believes without any additions or

interpretations on his part.

However, the point of our question is this : how did Anton Bruckner express his deep religious feeling in absolute music, that is, in the Symphonies ? What feature of religiousness do we hear in these works ? What emotion did his religious feeling and his music have in common ? Many of the chorales in the Symphonies are merely significant on the exterior. But there is no Bruckner Symphony which does not have several passages that move us deeply and make us forget all human suffering and woe. Such music has a liberating, redeeming character. We feel transported into " heavenly spaces ". (Olin Downes in *Musical Masterpieces*, N.Y. , 1935.)

This music could not have been written by a man whose soul had not reached the stage of inner peace and security through the consolation of religion. We never leave a Bruckner Symphony excited or oppressed but, rather, alleviated and edified. The Codas in his Finales do not mean " victory ", as we have been told again and again, but security and confidence. The audience becomes a congregation. The final cadence works on us like the « *Ite missa est* » of the priest. Only the greatest spirits are accorded so high a power of creative expression.

Was this religiousness of Anton Bruckner's an inborn inclination or was it the result of his great loneliness, a loneliness which made him long for association with God ? He was, indeed, a lonely man. He wanted to be so, because he felt he must be so. In this connection, Franz Schalk said : " An immense cleavage separated him from his environment." This isolation was, of course, only psychological. He did not retire from the world, in later years, because he was embittered but because he was of a retiring nature. His latent genius, in his earlier years, had estranged him from the world around him. The peasants in the villages had shrugged their shoulders at the foolish man, and, even in Vienna, the orchestra had laughed when the peculiar composer appeared on the podium for rehearsal. Nowhere did he fit in, nowhere and never. " Bruckner faced the world helplessly a man born too late. " He might just as well have lived his whole life in the 1st half of the 19th Century. It sometimes seems unimaginable that he lived almost to the threshold of the 20th Century. And, according to Richard Wetz, he did not display any desire to be in tune with his time.

If this is true, it is even more strange that the works of a man who was " born too late " came too early to light and had to wait so long a time for proper appreciation. Here again, we see the discrepancy between the man and his work. After all, it helps explain why he was so solitary. We have a clue to why all his harmless little love affairs ended with the rejection of his proposal. Though Anton Bruckner in his disappointment used to say, " No one likes me ", his dejected mood never lasted very long. His love would find a new object. It is doubtful whether he ever really experienced the actual pain of love, which transcends every other feeling, and, more important, whether he ever really came under the influence of a woman. But both of these questions are rather unimportant when compared with the greater question. Why did all these girls refuse him ? Why did none of them return his love, and why did none accept him as a husband ?

Although Anton Bruckner was not exactly seductive in appearance, his friends considered him quite imposing during the best years of his life. He made enough money to support a modest and economical couple. He would have been a good natured, faithful husband for the girl lucky enough to be his bride. Why did all the girls he approached refuse him ? Women instinctively feel the part they are to play in matrimony. Bruckner was evidently unable to conceal his

inner exclusiveness and quite clearly did not long for companionship. Only a high-minded, self-sacrificing woman will share the lot of a man who dedicates every waking hour to his work. We hear of no such woman in Bruckner's life. The girls he loved were simple, primitive souls ; they felt the difference in inclination, education, and general interests between themselves and him and were afraid of being tied down to a man who lived on a level foreign to their own. They rejected him because they knew him better than he knew himself.

The man who has no contact with the world forgets its habits, ways, and dress. And so, Anton Bruckner turned into the peculiar individual we have described. Still another feature in his portrait can be explained from this point of view his old fashioned, unrefined, and devout manner of speech. An individual style of speech and a wide vocabulary are usually the result of association with other people. They develop with daily experience and practice. The man who lacks free association is apt to fall back on fixed phrases and formal figures of speech. They are his bridge to an understanding of the world. The more removed from the world Bruckner felt himself to be, the more he was bound to use those odd turns of speech which sounded so ridiculous when spoken in rustic dialect.

Just as Anton Bruckner kept himself aloof from people, so did he remain indifferent to all intellectual matters, except music. In Richard Wagner's « Gesammtkunstwerk » , he heard only the music, a practice which Wagner disapproved of, as he did not like to be considered from this angle alone. Robert Haas has pointed to a striking example of Bruckner's exclusive preoccupation with the musical part of Richard Wagner's works. At the end of a performance of *Die Walküre*, Bruckner asked : « Why did they burn Brunhild ? »

According to report, Anton Bruckner liked to get information on medical subjects from the physicians he met at evening gatherings in the restaurant. This habit has been interpreted as an indication of interest in scientific subjects. Occasional amateurish questions seem to me to show a lack of serious concern for scientific matters. Bruckner's absorption in his own work was so complete that he once refused to listen when his friend Moritz Mayfeld (1817-1904) played works of other composers on the piano. He was afraid these compositions might divert him from his own work. In fact, his psychic isolation surpassed belief. He never went to parties ; he had no circle of friends like Franz Schubert, no world shaking projects like Beethoven, no royal friend like Richard Wagner, and no family like Johann Sebastian Bach. His compelling desire to be alone extended beyond the grave, for, shrinking from the idea of being buried close to others, he asked that his coffin stand isolated. Saint-Florian respected his wish.

Perhaps, Anton Bruckner sometimes suffered from the loneliness he desired and needed, but his music did not. The melodies which move us so deeply are precisely those of the loneliness which never complains but stands by itself and for itself. We feel strongly attracted to the man who was so aloof in his lifetime. Neither religious feeling nor spiritual remoteness, features inherent in Bruckner's character, could have served any specific purpose if it had not been transformed into a psychic force, a resource for his creative power. His immense amount of artistic energy was the factor which brought about the transformation.

Helpless he was, in facing the realities of life, but, towards art, he displayed the highest degree of will power. Nature does not seem to have singled him out in preference to the average musician. He himself did not feel music was his destiny until late in his career. There were junctures in Anton Bruckner's life which arouse apprehension on the part of



the observer as to his seeming somnambulism. Nor does the slowness of his development ease the tension until we see him definitely dedicated to music alone.

Anton Bruckner's slowness in development was an ominous factor in his career. Ist, he had an unusually long row of teachers whose influence might have killed his originality. He asked every one for a certificate. He took more examinations than were required because, uncertain of his own abilities, he wanted them acknowledged by the authorities and who was not an authority in the eyes of the modest young man ? As a mature musician, he assumed the yoke of Simon Sechter's instruction, and, only after having been " absolved " by Otto Kitzler, did he consider himself free for that type of music which was to become his own particular domain. Then, at about 40 years of age, he felt he must make-up for his overlong period of preparation. He wasted no time but rushed straight into work on the Symphonies.

Franz Schalk has described Anton Bruckner's development in this way : « Talent bewilders the masses ; genius satiates the soul. Talent, so to say, is there from the beginning and it manifests itself. Genius develops slowly and finally overtakes talent, and sucks it up. There has perhaps never been a genius with so little talent as Bruckner. » .

In fact, as we have remarked earlier, Anton Bruckner's genius did not break forth spontaneously. Without his tenacious and unswerving efforts, it would never have come to the surface. The school Master's nature, supposedly hampering to the composer, was a blessing in Bruckner's case. Again, we are made aware of the fact that any conclusions we might be entitled to draw from our own experiences prove false when applied to Bruckner. As simple as his character appears to be, just so puzzling is it when examined closely. He had to take the step from Sacred music to the Symphony if his genius was to become evident. He certainly took it quite unaware of its consequences, following only the power of divination, a gift peculiar to great spirits.

When Anton Bruckner decided to study with Simon Sechter, he had already written a rather large number of vocal compositions, most of them liturgical in character. They show inventive imagination and notable skill. Having grown-up as an organist and being experienced in choir work, he mastered this type of music well enough to leave further achievement to natural development and further experience. But his creative impulses imperiously demanded a new way of self-expression. He felt a need to free himself from the limitations imposed by Sacred styles. No elements originating outside absolute music, such as texts for Masses or songs, were henceforth to hinder the flow of his ideas. His compositions were to become self-evolving ; his imagination, self-kindling.

In our consciousness of Anton Bruckner's precocious and conscientious habits, as far as his art was concerned, we expect to see him gradually passing into the new field of absolute music. In reviewing the list of compositions up to that time in his life, we see no sonatas or other chamber music. This lack is unique in a composer's catalogue of works. If we recall how hesitantly, in spite of his long experience in the sonata form, Johannes Brahms approached the Symphony, we must admit that Bruckner's step seems to have been an adventurous experiment, an experiment made by courageous resolve. How could he master the difficulties and the problems he would encounter ?

In certain respects, the composer is the freest of all creative artists. Painting and sculpture have a more or less close

reference to Nature or to things actually in existence, even when the creator has not conceived a work of imitation or close fidelity. Mimesis is never the highest type of art. The substance of poetry and literature is the idea which somehow answers logical concepts. The idea gets its shape in language. Elevated speech is a form of expression, and expression requires an object which is to be expressed. The process in music creation is quite different. Beyond the artistic emotion, there is no idea which comes into existence sooner than its form. All musical thinking, as soon as it has left the sphere of unconscious inspiration, develops through forms only.

(See the author's article : « Zur Formfrage der Brucknerschen Symphonie » in Musikblätter des Anbruch, November, 1920. In reference to this question, I wrote : « The metaphor of musical thinking is the tone. When we think in tones, we are already thinking in a given form. Both concepts, content and form, have a considerable field in common, within which they have the same characteristics. » .)

Any melody is certainly a musical idea, but, at the same time, it is the form of the idea. Music has no substance to be shaped because musical substance and form are not 2 different things but, rather, 2 aspects of one essence. The idea of a piece of sculpture is disclosed even in a torso, but take one tone from a musical theme and you will feel that not only the form but the idea itself has been completely altered. Form and content in music should not be so sharply distinguished from each other as they usually are.

A discriminating examination of Anton Bruckner's compositions, before and after his lessons with Sechter, shows that these technical studies brought about a change in his creative imagination. His Mastery of art began to stand for a new type of inventive power. His relentless work on the form of his expression resulted in a general transformation of inspiration. As a further proof of iron will power are the elaborations of work, he had finished years, even decades, earlier, work which he, self-critical as he was, considered in need of revision. It takes firm resolve on the part of a composer to transfer himself back to a period which he has left behind not only from a technical point of view but, most important, from a psychic state. Bruckner revealed true grandeur of soul in deciding to rearrange the score of his 1st Symphony in C minor, when he had started work on the 9th.

When Richard Wagner changed and enlarged the score of his Bacchanal in Tannhäuser for Paris, he consciously revealed the fact that he was no longer the composer he had been when he wrote the Opera in its original form. We feel it in the 1st measure of the new portion of the score. His ideas on orchestration and harmony had changed. He saw new features in his vision of music. The new manner of using the trumpet and strings had not been familiar to the composer of the original Tannhäuser. The most convincing proof, however, is the chord of the major 7th and 9th, which had entered the mind of the composer of the Ring and which substituted for the diminished 7th, profusely used in the original score of Tannhäuser.

When Anton Bruckner revised his partituras, he denied his own development, at least as far as psychic factors are concerned. He kept faith with each one of his " children " when he reshaped them. Johann Sebastian Bach once said : " I have had to work hard in my lifetime. " ; modestly adding : " If a man works as hard as I did, he will accomplish as much. ". I think Bruckner perhaps worked as hard as the great cantor of Leipzig.

## Part 4

### Bruckner's works

#### Chapter 10

In approaching the section in which I shall explain the main features of the individual compositions, I feel how eloquent the mute baton of the conductor is in comparison with the inadequate resources of musical terminology. Music is the youngest of the sister arts ; words are too definite and incisive in dealing with this tender child. Furthermore, there is no book which gives us authoritative criteria for judging music. We have no volume like Lessing's Laokoon to point out the border lines between music and the other arts. And so, whenever we talk about music, we are restricted to metaphors, comparisons, figures, and concepts borrowed from other realms.

This paucity of terms should, of course, not serve as a pretext for the use of cheap, hackneyed circumlocutions which are rather apt to efface the true picture. Some writers have given pseudo psychological explanations the air of scientific methods and have elevated the metaphor to the rank of actual definition in the attempt to explain expression in music. One of the analysts of Anton Bruckner's Te Deum has tried to make us believe that ascending scales mean " hope, struggle, and yearning " ; descending scales, " fear, resentment, and resignation " ; the organ point, " courage and perseverance " .

Things are especially bad in the Symphonic field, where the fiction of a " hero " eternally recurs. This idea, introduced into music by Beethoven's Eroica, seems to have fixed itself firmly in analysts' minds. Sometimes the composer himself becomes the hero. He is then credited with drawing a portrait of himself in his Symphony. Again and again, Beethoven has been depicted as a « Titan » who did nothing but strive and labor all his life. His Symphonies have been regarded as the expression of super human combat, and the Mozartean grace in many of his compositions has not even been taken into account.

Anton Bruckner's Symphonies have also been subjected to such analyses as : " The hero is going to war, battling his foes with super natural force but in danger of succumbing to a hostile fate, praying for victory, and in the end awarded the final triumph. ". Bruckner was no hero. His labors were directed towards music, which was not at all inimical to him.

It is worth mentioning that the analysts of all nationalities did not insinuate the same amount of bellicose spirit into the Symphonies. Some flatter themselves by attributing Bruckner's " heroism " to his race.

I believe it is time definitely to abandon these ways of thinking and modes of criticism. Starting with the work and examining its value according to the norms of music aesthetics has not brought us any nearer the solution of questions involved in music analysis. After Hanslick published his essay « The Beautiful in Music » , we might have expected positive results from aesthetics. Our hope has not been realized. This branch of science has come to a dead lock. All the more does music psychology, so greatly neglected, deserve to be developed. It deals with the effect of

music on the listener and investigates the causes. This is mainly the way in which I have gone about examining and explaining Anton Bruckner's works. My experience as a conductor has provided me with a great amount of pertinent material.

## The Symphonies

Anton Bruckner has remained as solitary a figure in the history of music as he was in life. The passing of time has not helped us to assign him a place in the evolution of Symphonic music. He had no colleagues, no predecessors nor successors. There are no lines of communication leading to him such as those from Franz-Joseph Haydn to Ludwig van Beethoven or those from Hector Berlioz to Franz Liszt and Richard Strauß. He started and closed his own era. His art remains unique.

It is more than unique, however. It is eloquent, persuasive, and finally convincing. It is easy to show criticisms and objections while reading the scores of his Symphonies, but as soon as his music is heard in actual sound, the picture changes radically. Music is an art to be perceived by the senses, not alone by the one sense of hearing. Anton Bruckner's music is aimless, even thoughtless, but abundant in ideas. It does not tell a story but it speaks to us with a voice and an accent which is his own particular idiom. We not only hear his music, we feel it because it has a heartbeat which affects us. In the end, our objections are silenced.

The structure of Anton Bruckner's Symphonies springs from the Classical sonata form. At least, this scheme is carefully observed. The features which are peculiar to Bruckner are the following : 1st, the heaviest emphasis on the contrast within a movement ; 2nd, the introduction of a 3rd theme, which considerably enlarges the dimensions of the work ; 3rd, numerous caesuras.

The subsidiary theme derives its inner origin from contrast. Music without contrast is plain in its working ; contrast gives it plastic shape. As an organist, Anton Bruckner well knew this means of creating an effect. Whether it can be transferred to the Symphony to the extent in which he used it, will be examined later.

The introduction of an additional secondary theme to the usual single secondary theme contributed to making the movements not only larger, but also polymorphic. This item was not absolutely new with Anton Bruckner. Some writers have pointed out that the 1st movement of Beethoven's 3rd Symphony has 3 themes too. I do not agree with them. The question arises : « What is a " theme " ? » . It has often been assumed that the development section proves what is a " theme " in the exposition and what is not a " theme ". But, in the Classical sonata, we can even see episodes recapitulated and developed. So, this assumption cannot be the true criterion.

To answer the question one should rid himself of formal concepts and examine the expressiveness of the various factors which build the structural material of a movement. Following this method, it is easy to see that there are some melody-like turns which cannot be brought into a ratio of expression with the main theme. In this instance, there is no theme but merely a melodic continuation and no more. From such a point of view, the 1st movement of the Eroica offers quite a different aspect as to the number of themes, and this may consequently be one of the reasons

why Beethoven succeeded in giving the movement its incomparable concentration and cohesion.

Anton Bruckner spared us any doubts about what is to be considered a theme and what an incidental element.

(Philip Hale, however, has noted the fact that analysts of Anton Bruckner's 8th Symphony have not been in unanimous agreement on this question. See Boston Symphony Programme Notes, 1936, by Philip Hale.)

The caesuras in Bruckner Symphonies give a clear answer to the question. In most instances, it is the general rest which quite definitely tells us when to expect a new theme. These pauses had been employed very rarely in Symphonic music prior to Bruckner. They are highly-effective and have been widely used for dramatic purposes by Opera composers. Recall Wotan's words : « Weißt uu was Wotan will ? » (Hear thou, what Wotan wills ?) . And you will feel no music can impress you more than the ensuing silence at this point.

The general pause may also be part of a rhythm. In this instance, it works in us like inaudible music because we feel the rhythm pulsing on, and the sensation deceives us in regard to the actual acoustical silence. Bruckner certainly had no insight into these differences when he naively remarked that Beethoven's 5th began with a general rest. He used the pauses as dividing elements as well as a means of surprise. His explanation to Nikisch : " You must take a new breath when you intend to say something important. " , proves how unconscious he was of the effect of his own music. His explanation conceals more than it reveals.

What is actually new in Anton Bruckner's Symphonies is the amplification of the exposition, wherein the 2 subsidiary themes are given their own development to such an extent that one would better speak of two subsidiary sections within the exposition. Sometimes, one or the other of these subsidiary sections is of longer duration than the 1st portion. Then, perhaps, the listener's recollection of the 1st theme may begin to fade, especially when the secondary theme is very expressive. One is consequently tempted to assume that Bruckner intended to co-ordinate the 3 themes in the degree of their significance and meaning. As a result, the movement gains in weight and requires the utmost concentration on the part of the members of the audience, if they are to be properly oriented.

For the conductor, the question arises whether to help the listeners along by differentiating between the expressive powers of the various themes or to follow the composer's indications strictly, even if these do not reveal the slightest hint of variety in expression.

Arthur Nikisch was undoubtedly the most imaginative of all Bruckner interpreters. Under his baton, the compositions seemed to be reborn and not reproduced. But Karl Muck was the most faithful. His renditions of the scores were always full of life. He accomplished this, in my opinion, by his unyielding attitude towards any sentimentality. He wasted no time, although he never hurried the tempi. The general rests seemed shorter than they customarily were. His productions of Bruckner's Symphonies were the most clear-cut I ever heard.

## The 1st movement

There is an inexhaustible variety of expression in the main themes of Anton Bruckner's Symphonies. Writers on musical subjects have studied and probed them and arrived at widely differing explanations. Some of the themes have been called " Nature " themes, and, in support of this assertion, the intervals of the 5th and the 8th, which are their constituent elements, have been pointed out. I have no argument to oppose this idea, for, somehow, it suits our feelings, but I do not see how the term helps us to a better understanding. As a matter of fact, the opening theme of the « Romantic » justifies the appellation. But the 1st theme of the 3rd does not warrant it, in spite of the 5th and the octave at its beginning, because of the structure of its ending. Intervals determine the nature of a theme to a far smaller extent than does the rhythm, which becomes the " motor " factor in its evolution.

Examining the form of a theme is more important in understanding the architectonics of a movement than is any classification of its nature. 2 types of themes are discernible in Bruckner's Symphonies : 1st, the themes sharply marked in shape. They are 4, 8, or more measures long and end with a cadence. Such are the themes of the 3rd, 5th, 7th, and 9th. 2nd, are the themes which are more like motives in meaning, not only because they are of shorter length but also because they are not ended in shape. To this type belong the themes of the 1st (C Minor) , 2nd, 4th, 6th and 8th. They are not finished by a cadence and need immediate continuation.

Consequently, they are the very nucleus for further development and prove to be useful, at least, for the continuity of the exposition. Each cadence signifies an ending after which a new start is to follow. In the case of Anton Bruckner, this often means a caesura or general pause, which is avoided in those themes which require a continuation in the melodic flow.

As a rule, the 1st of the subsidiary themes is lyric in character. Here the well-known " Bruckner rhythm " often makes its appearance, a rhythm built-up by 2 4ths and a triplet of quarter notes, or vice-versa. You find it in the 3rd, 7th, 8th, 9th. The 2nd subsidiary theme is merely rhythmic in meaning and it is in contrast to the foregoing. It serves the purpose of re-establishing the original motion, which was gradually decreasing in the 2nd section.

For the development of the theme in the following part, Anton Bruckner employed, in the main, augmentation, diminution, inversion, stretto, and combinations of the different themes.

Most remarkable is the fact that the themes almost never undergo essential alterations of their nature and substance. New counterpoints added to the theme leave it virtually unchanged. For this reason, Anton Bruckner's ways of developing a theme differ fundamentally from those of Beethoven. Bruckner loved his melodies and kept faith with them a very Brucknerian feature. Consequently, he could not bring himself to deprive them of their true nature and original form.

The recapitulation in a Bruckner Symphony is an almost literal repetition of the 1st section with transpositions into the pertinent keys. At first, the development does not seem to have gained any inner result. The gathered forces reappear separately. The Coda, which is extended at length as a rule, develops upon an organ point or a basso ostinato. The Coda's unmistakable origin is the Coda of the 1st movement of Beethoven's 9th. Anton Bruckner was not the only composer to make that idea of Beethoven's his own.

## The Adagio

The Adagio is the very core of Bruckner's Symphonies. He was often called « the Adagio Composer par excellence » and he was proud of the title. He was conscious of the fact that few of his fellow composers were able to write a slow movement such as his. The idea of " difficulty " in writing a true Adagio is traditional. It has been given substantial support by the assertion that melodic invention unfolds itself more clearly in a slow movement than in an Allegro, where motion, rhythm, and other factors can be substituted for sheer melody. A singing melody has always been the lodestar for musicians, and Anton Bruckner was its ideal composer.

Three structural ideas are noticeable in the Adagios : 1st, the well-known scheme ABA ; 2nd, the recapitulation form ; and 3rd, the variation. The last 2 forms appear united in some of the slow movements. As a rule, the variation does not affect the substance of the theme nor its outlines for reasons mentioned in the discussion of the development section. The counterparts, by the changing treatment they undergo, throw varying lights on the theme. This action is the very purpose of counterpoint. The well-maintained shape of the theme in a Bruckner Adagio admits the application of the term " variation " to about the same extent as it is used in a Chaconne.

The name " Adagio Composer " was given to Anton Bruckner in a more extended sense than one at first realizes. There is, in fact, some justification for applying the name to Bruckner. But it is questionable whether it is the tempo which actually bring about an effect of slowness on the listener. Generally speaking, one might say it is the beat which decides whether a theme is slow or fast in its nature. Yet, besides the tempo, there is another factor of importance and that is motion. The motion occasionally exceeds the tempo so much that it makes the listener forget the fundamental tempo of the movement in question. This phenomenon is easily explained by the psychological fact that the last impression prevails over the preceding impression, especially in a temporal art such as music. This reaction becomes evident in the variations of an Adagio at the very moment when the motion increases so strongly that the slow nature of the music is changed although the tempo keeps on. There are many examples of this phenomenon in Classical Adagios.

Vice-versa, a Bruckner Allegro may have a fairly fast beat while the inherent motion often gives the theme a slow expression. The 1st movement of the 5th and the 4th movement of the 6th and the 7th are outspokenly Allegro, in character. Anton Bruckner must have felt an Adagio following an Allegro of the above mentioned nature insufficiently contrasting in tempo, and this feeling was evidently the reason why he placed the Scherzo right after the 1st movement, and the Adagio in the 3rd place in the 8th and 9th Symphonies.

## The Scherzo

A Bruckner Scherzo is the easiest of the 4 movements for the average listener to understand. The themes are based on a clear-cut rhythm, their form is concise, the orchestration fascinating. The conception of dance form is left behind. The spiritual birthplace is the Scherzo from Beethoven's 9th. One may say that in the Scherzi Beethoven found his peer in Anton Bruckner. Nor is it an exaggeration to speak of an evolution in the sense of development to a

higher organism in connection with the Bruckner Scherzo. The chief characteristic is irresistible impetus. Here, the composer appears in a new light. There is no longer a gathering of forces, as needed for the development ; there is concentrated force from the outset. As soon as it is let loose, it gains quickly in volume and power. Contrast is put back for the sake of mere dynamic development. The steady re-exhibition of the same thematic idea serves the purpose of attaining the summit of expression by a gigantic crescendo. The continuing reinforcement of the tone volume affects the listener almost physically. The last and lasting impression is that of an immense and threatening increase.

The abused expression " titanic strength " is not out of place here. Even the picture of " rushing centaurs " to illustrate the Scherzo of the 9th somehow fits the nature of this movement. But it is a tendential alteration of the Master's portrait to consider his arch force, as some recent biographers have, " Teutonic paganism overpowering his Catholicism ". Eduard Hanslick's invectives could not have hurt Anton Bruckner so much as these far fetched contemplations.

The Scherzo of the 6th Symphony diverges from the regular type in its expression, while the Scherzo of the 8th differs in tempo only.

The contrasting element within the Scherzo is the Trio with the cheerful Ländler. The harmlessness of the melody is, time and again, even too sharply contrasting to the weight of the Scherzo.

### The Finale

The Bruckner Finale has often been the topic of arguments, explanations, and attacks even on the part of those who numbered themselves among Anton Bruckner's followers. " After having said all that can be said, the ineffable is to be uttered. A closing movement is supposed to summarize the contents of the preceding movements and, in addition, to surpass them. " Since the 1st Bruckner biographer, Rudolf Louis, wrote these illuminating words at the beginning of the Century, much has been written about the problem : " The Finale in Bruckner's Symphonies. ". The dimension of the Finale is not the point at issue but, rather, its difference from the traditional final movement. With the opening of the Finale, a new Symphony seems to begin within the frame of the larger Symphony. It has its own existence. It brings about a new tension, new questioning, and new efforts before the assertive and Bright Coda appears.

Stress on the last part of a Symphony is a trait of Romanticism. It is not noticeable in Mozart's Symphonies nor in Beethoven's 1st 4. In them, reference to the foregoing movements is made by an expression which has the conclusion as its goal. Both themes and tempo contribute to this purpose. The Coda is merely formal in nature. No attempt is made to move " the center of gravity " to the Finale. Those works come to an obvious close as soon as everything the composer wished to express has been uttered, no sooner and no later. In Romantic music, the composer's need for individual self-expression prevails over established norms set for form. The composer of the Romantic period, Anton Bruckner in particular, seemed to resent parting with his work. When he started the Finale, he discovered ideas and feelings he had left unexpressed. His self-abandonment then protracted the end. An increased store of expression is



saved for the Coda, which is not placed at the natural end but, rather, at the zenith of a climactic curve.

The autonomous spirit of the Finale is typical of Anton Bruckner's works. In some of the Symphonies, he attempted to bring the 4th movement into close relationship with the preceding movements by recapitulating their main themes. We do not feel their reappearance was always motivated from within. Moreover, this thematic review usually takes place too late to give the Finale as a whole the characteristic "ending" touch.

In spite of his many peculiarities, Anton Bruckner retained the fundamental Classical conception of form. The last question to come to mind in this connection, "How did it happen that Bruckner did not create a specific form, a form which would be adequate for what he wanted to express?" can be answered by the very nature of his character, as we have described it. He would never have ventured to break with traditions hallowed by his predecessors. Incidentally, he thereby gave the lie to his venerated Richard Wagner, who had said the Symphony no longer had a right to existence after Beethoven's 9th.

### The orchestration

Anton Bruckner's orchestra technique, as displayed in his Symphonies, is very peculiar. First, it must be emphasized that the scores show no mark of the virtuoso. There is hardly any movement which owes its effectiveness to crafty elaboration, exterior elan, or virtuoso passages. The lines in a Bruckner partitura, as they offer themselves to the eye of the reader, are straight and form a picture of somewhat archaic charm. But our ears hear something different from what our eyes see. The orchestration is so nearly perfect that only natural intuition could have brought it about. It could not have been learned. Bruckner did not orchestrate his ideas; they emerged from the spirit of the instruments which make them known. This characteristic distinguishes him from those composers who, so to say, conceive the bare idea and dress it later in fitting garments. It has often been said that Robert Schumann's orchestra scores are "orchestrated piano music", and not even Johannes Brahms' Symphonies have fully escaped similar criticism. The instrumental mode of expression in Anton Bruckner's music is always adequate for his inspiration. No other instrument can express the particular idea so well as the one which actually plays it.

Anton Bruckner introduced a new feature in the Symphony when he made use of the 4 Wagner tubas in his last 3 Symphonies. New, too, was his frequent employment of the soft tremolo in the opening bars of the 1st movement. Its birth place was the beginning of Beethoven's 9th, from where Richard Wagner's tremolo also derived.

Anton Bruckner's scores, as far as the orchestra players are concerned, are of average technical difficulty. Technical difficulties could not have been the reason why the players declared the Symphonies "unplayable", as they did with some of the 1st. But his work took and still takes players who are musically well-trained and who have a stock of divination sufficient to enable them to perform what they cannot be told.

### Bruckner's harmony

As a result of Simon Sechter's method and his own experience in Sacred music, Anton Bruckner had the cadence as a

main factor in his harmonic endowment. The cadence rules the succession of degrees with unsurpassed clarity and consistency. The most daring modulations develop upon the cadence as their fundamental. In addition, the cadence is a sort of link between 2 sections or a transition to the Coda. Then, it appears unveiled, working through the mere splendor of solemn harmonies. These cadences are sometimes mistaken for chorales, a novelty introduced into instrumental music by Bruckner. In these chorales, he seems to be looking back at the shores he left behind. Their impressive power is so immediate that, were the words not missing, the audience would sing them.

Chains of harmonic sequences are another Bruckner characteristic. They sometimes extend over long stretches and show peculiar tone colors, especially when they are played by the woodwinds in the low registers. The somewhat sweet, free suspended tones on the heavy beats are of rare occurrence, whereas the regular suspension is fully in accord with the Bruckner style. The diminished 7th in its authentic form and the augmented chords which Richard Wagner and Franz Liszt used abundantly are rare in a Bruckner work.

Very remarkable and certainly striking in effect when they first appeared are the modulating main themes, which seem to lead us far from the starting point but soon find their way back to the tonic or related keys.

The organ point is very important in Bruckner's harmony. It also serves structural purposes and in that capacity it occasionally affects the natural action of the work by its retaining force. There are pedal points, on the other hand, which heighten a growing tension and create an overpowering impression. The potentialities of the holding notes in the upper and inner parts have not been fully evaluated.

Oddly enough, the Master of cadences no longer laid stress on them once the Coda was reached. After a long organ point on the tonic, the listener anxiously waits for the last reconfirming cadence. But it does not reappear or it passes quickly and is not noticed, leaving the listener surprised by the end of the movement, which, after all, is quite unexpected.

### Bruckner's counterpoint

"The counterpoint must always sound well", Bruckner told his pupils, according to Mister Gallico, now a resident of New York City. Anton Bruckner's counterpoint is the kind which we usually call "harmonic counterpoint". Features of Palestrina's style in church modes are also rare. Strong harmonic feeling does not leave simultaneous sounds to the coincidence of melodically progressing parts. The vertical idea prevails in Bruckner's Symphonies. A few exceptions can be found; for instance, at the end of the 5th, where the chorale is played for the very last time and the horizontal lines "cross" each other.

Anton Bruckner completely mastered every technical means of contrapuntal development augmentation, diminution, stretto and inversion. He used them largely. The last, unfinished movement of the 9th was planned as a fugue. Its subject, as displayed in the sketches, was one of his most wonderful inspirations.

### Bruckner's polyphony

Anton Bruckner's polyphony was not the result of combinations assiduously ferreted out. It was, rather, inherent in his nature. The effect of polyphony is the veritable mystery of music. We cannot imagine music exerting its spell without polyphony. On the other hand, there is no reason to overrate it or to minimize homophony, as is often done. Academicians have tried to persuade us that polyphony ranks higher in music, but the final criterion of any art is its ability to express itself in convincing terms by its own specific means. Polyphony is merely one of these means. Some writers have considered polyphony as representing "ethics" in music. From their point of view, Hector Berlioz, Giuseppe Verdi, and others are to be ranked lower in esteem because they preferred the homophonic style. To answer fairly the question which arises at this point, one must take into consideration the relationship between means and result. In the Operas of his middle period, Verdi wrote melodies which owe their overwhelming expression exactly to their simplicity, a simplicity so utter as to be almost poor. But the least "arrangements" of these scores would immediately deprive the melodies of the magic of primitiveness.

On the other hand, it spells "mis-proportion" to muster strong forces and, then, fail to reach the expected high, soaring flight. Anton Bruckner's powerful climaxes demonstrate this danger ad oculos. Though they bring in the culmination, this point is abandoned so quickly that the time of preparation (climax) and the duration of the reached stage (culmination) are not always in proportion. This gives rise to a slight disappointment on the part of the listener. But he is soon repaid by a new inspiration from the overflowing imagination of this genius.

## Chapter II

### Ist steps in the Symphonic field

#### The Symphony in F minor

##### I. Allegro molto vivace

##### II. Andante molto

##### III. Scherzo : Schnell

##### IV. Finale : Allegro

When Anton Bruckner ventured to compose his very 1st Symphony in F minor, he had already had some experience in writing orchestral music. Several of his Sacred works have orchestra accompaniments, and, in 1862, he had written Drei Orchester Saetze (3 Pieces for orchestra), following it up with his Overture in G minor, in 1863. Certain passages in this last-named composition make the connoisseur prick-up his ears. Nobody but Bruckner could have written them. In the same year, 1863, while still studying with Otto Kitzler, he composed the Symphony in F Minor. This is the work to which Kitzler did not attribute any "special inspiration". He even told the composer that the key of F minor was not very appropriate for orchestra. The reasons for this assertion remain an impenetrable secret,

to my way of thinking.

The orchestra score of the Symphony in F Minor has not been published, but the piano arrangement as found in August Göllerich's biography displays more interesting features than one would expect after reading Kitzler's statement. There is one item which is remarkable : the symmetry of periods is not yet developed to the extent shown in the later works. Was it opposition to Kitzler that made Anton Bruckner disregard his advice in this respect ? Summarizing the general tone of the Symphony, one may say it is eclectic in character. The Finale has the freshness and some of the rhythm of Robert Schumann's early compositions.

## The Symphony No. 0

### I. Allegro

### II. Andante

### III. Scherzo : Presto - Trio : Langsamer und ruhiger

### IV. Finale : Moderato - Allegro vivace

The next in the series of Anton Bruckner's Symphonic works is a unique item, perhaps, no less interesting to the musicologist than to the music lover. It must be catalogued as « No. 0 » . Bruckner himself wanted it so. It seems that he had forgotten this work when, by a mere coincidence, it came to light in 1895. During the packing-up preparatory to moving to the Belvedere lodge, the manuscript was found in a bundle of old dusty music. Apparently, Bruckner was not very happy over the discovery, for he hastened to write on the 1st page : " Symphony No. 0 not at all valid (only an attempt) ." Surely, these words mean that Bruckner wished this work to be disregarded because he could no longer revise it as he had revised other Symphonies. He was absorbed at the time with work on his 9th, and so he tried to suppress this Symphony by labeling it " No. 0 ".

The discussion as to its date of composition is not yet closed. Max Auer sets 1863 as the date and I am inclined to agree with him. Josef Venantius von Wöb, its 1st editor, assumes it was 1869, a date which would place it after the Symphony in C minor. A study of the score, it seems to me, would help decide the date better than any amount of research work. The score, at least in part, is not up to the level of the 1st in C minor. Although it is interesting aside from historical reasons, it bears the stamp " not finished ". The very beginning is peculiar and surprising to anyone familiar with Anton Bruckner's music. A basso ostinato is the foundation upon which the violins bring a moving figure of introductory character. It sounds like a counterpart to a theme, a counterpart such as Bruckner used in other Symphonies. But the theme never appears. Bruckner without a main theme ? Utterly unlikely, but it is so. I mention this detail in order to show the improvisatory character of the beginning, which is not devoid of great originality. The extended cadences which interrupt the movement are a significant premonition of this genuine Brucknerian characteristic. They are found in the later works.

The 2nd theme is unusual for its syncopated rhythm, a rarity in a Bruckner creation. A 2nd subsidiary theme in embryo is not so important here as it is in corresponding places in later works. The Bruckner power is already evident but the proportions are smaller than they are later on.

The Andante is somewhat Classical in fragrance and conciseness. The abandonment in the melody, chanted by the violins, is remarkable. The Scherzo is full of Bruckner Efe and strength, and it leaves only a little for later development. The Finale starts moderate (andante) and, like the last movement of the 5th, it does not begin with the main tempo. Its principal theme has a typical Bruckner trait : the large interval skip. Here, it is the diminished 10th, taken from the chord of the Neapolitan 6th, and it gives the theme a resolute ending. The composer loved this harmonic progression and used it abundantly in his works.

It is interesting to encounter a number of motives which are only intimated in this Symphony and are again taken-up and clearly stated in the later Symphonies. The work was presented for the very 1st time in Vienna, in 1924.

## Chapter 12

### The 9 Symphonies

#### The 1st Symphony in C minor

##### I. Allegro (in C minor)

##### II. Adagio (in A-flat major)

##### III. Scherzo : Lebhaft (in G minor) - Trio : Langsam (in G major)

##### IV. Finale : Bewegt und feurig (in C minor)

This work has one characteristic for which we must love it : marked youthful freshness. Who could object to a few unrefined passages in orchestration and odd harmonic progressions in a work that shows such a wealth of creative imagination and genuine temperament as this Symphony shows ? The number of structural ideas is amazing, ideas which nevermore left the mind of their creator but, rather, became musical assets of a sort, usable and actually used in his later creations. Starting with the 1st Symphony, some of these ideas run like directing lines throughout all the other Symphonies. Here, appears for the 1st time, although in embryo, the 2nd subsidiary theme and certain rhythmical concepts which we meet again later. Here, we already find the leap of the octave, its enlargement to the 9th and the 10th (the former receiving its last consecration in the Adagio of the 9th Symphony) . We meet here, too, the numerous caesuras and general rests, the solemnly starting Coda in the Finale. And here, we receive a premonition of the task which will later be assigned to the trumpets and the low woodwinds. In fact, Anton Bruckner's imagination was replete with creative ideas when he resolved to release them through Symphonies.

## I. Allegro molto moderato

The youthful nature of the 1st Symphony is especially in evidence in the 1st movement. Only gradually, does the composer yield to the customary sonata scheme and, then, only after he has expressed in a very unconventional manner what was close to his heart. The greatly admired improviser at the organ is revived in the exposition of the movement. The initial theme belongs to that group of themes which are "not ended in shape".

It develops upon a steady and equal motion of 4/4, which gives the beginning the character of a march. It is the sort of motion we meet later in Gustav Mahler's Symphonies. The dotted rhythm of the theme is to play a prominent part in most of the other 8 Symphonies. Here, in the 1st, the dot is replaced by a 16th rest. The passing notes and free suspensions bring about peculiar frictions, especially when the tone of resolution is heard at the same time in another part. On the other hand, they give rise to daring and unusual harmonic associations.

At the end of the 1st short climax, the leap of the octave appears in the strings, followed by boisterous sextuplets.

Woodwinds perform the transition to the lyric melody in the related key of E-flat major.

We meet the fundamental idea of this theme again in the 1st movement of the 9th.

The "rhythmical motive" makes its 1st appearance in Anton Bruckner's Symphonic works in the flutes, oboes, and clarinets.

The counterpoint in the horns has an incidental meaning. Thereupon, instead of the expected episode, a new theme follows in the trumpets and trombones, surrounded by roaring 30 seconds in the violins and violas.

Here, our self orientation temporarily deserts us ; we are in No Man's Land. But we are not alone. Life is around us. The working-out section parts hesitatingly from this realm of the composer's self-abandonment. 1st, the main theme is drawn together with the sextuplet rhythm, the latter gradually prevailing. The development ends pianissimo on a tympani roll which has the actual significance of a general standstill.

The recapitulation receives its distinguishing characteristic from the weight of the trumpets and the trombones especially. The last version of the score at some junctures exhibits the hand of the Master who was to write the 9th. The crowning part of this section is interrupted by a long hold in the trumpets alone. After 2 soft phrases performed by flutes and violoncelli, there is a new stop. Then the violins and woodwinds take-up the main rhythm, but, after the 1st phrase of the principal theme, there is a 3rd caesura. Finally, the orchestra rushes, in one breath, to the agitated end.

## II. Adagio

At the beginning of this movement, the composer of the famous Adagio melodies does not yet show himself. Rather,

he starts with a climax marked by dark tints and strange progressions. Here, once more, the Improviser is at work. He is in a creative mood and, therefore, he creates 1st the atmosphere in which his melodic structures are later to live. He is confident his imaginative power will not desert him when he needs it.

Here is what we have in place of a Bruckner melody : the 2nd ascent brings in the subdominant of A-flat. The following cadence is the definite statement of A-flat.

Woodwinds lead to the long-expected melody : it is a long chant in the violins. With the change of tempo and rime ( $\frac{3}{4}$ ), something of Classical grace becomes noticeable in the string melody.

The 16th motion becomes permanent and also accompanies the recurring initial phrase (No. 6). The cadence above, which introduced the tonic, is taken-up 1st by the horns and serves as a transition to the reprise of the melody. The Coda, with its crystal-clear open harmonies, displays the Master of orchestration.

### III. Scherzo vivace

The beginning of the 3rd movement is related to that of the Adagio insofar as the theme itself is not encountered at the very opening. Lively motion in the strings and heavy beats in the wind instruments do not leave any doubt about the drastic character of the Scherzo. The main theme, a rustic dance melody, reconfirms it.

It is a theme of 12 measures. Its phrases differ in length. The echoing repetition of the 1st phrase in the flute subdivides the melody into 7 plus 5 measures, a very unusual departure from the " symmetry " to which Anton Bruckner was deeply devoted.

With the increasing weight of the orchestral complement, the dance character of the theme is over-powered, especially in the prolonged Coda of the Scherzo.

The Trio has a short motive related to the theme of the Scherzo : staccato violin figures give it a graceful air.

### IV. Finale. Allegro con fuoco

The 4th movement is characterized by youthful impetus, as is evidenced by the fresh starting theme :

Conceiving this theme cannot have caused Anton Bruckner to rack his brains. In face of its unmistakable character, it is rather amazing to read in some analyses about the " fateful meaning, gigantic wrestling, and victory " announced by this movement.

The secondary theme has, at first, only a temporary meaning. A new outburst suppresses it completely. But this outburst itself breaks-off suddenly. No 3rd theme is presented. After a general rest and a short episode, the working-out section reintroduces the dotted main rhythm, transformed into soft, smooth phrases. In the following forte, where

this rhythm undergoes diminution, there are a few measures of long-held notes in the woodwinds which stand there as though forgotten by the improving hand of the Master in the Final Edition. The 2nd measure of the subsidiary theme becomes more important than is in keeping with its harmless nature. The picture, filled with trills, looks strange to the reader of a Bruckner score. Unusual, too, is the fugato, which has some academic fragrance. In the recapitulation, a few newly added counterpoints do not noticeably alter the score. The Coda is typically Bruckner ! It starts once more « tranquillo » and, in one long breath, includes a climax and the majestic end. Just before the very close, the trumpet intones a final hymn which sounds like a thanksgiving.

## The 2nd Symphony in C minor

### I. Moderato (in C minor)

### II. Feierlich, etwas bewegt (in A-flat major)

### III. Scherzo : Mäßig schnell (in C minor) - Trio : Gleiches Tempo (in C major)

### IV. Finale : Ziemlich schnell (in C minor)

It is an open question whether Anton Bruckner, while writing the 2nd Symphony, really made any attempt to yield to those persons who had criticized the " revolutionary spirit " of his 1st. His own remarks have not contributed much in explaining questionable items in his works. I even doubt whether he could have followed any advice from others, since his creative impulses kept him from feeling any influence from the outside. And did he really believe the 2nd " tamer " than his " kecke Beserl " ? Anyhow, his remarks relating to these questions have induced some writers to attribute an " inferior power and emotional appeal " to this work. To my way of thinking, the Symphony must have represented quite a new type of inventive imagination when it was 1st performed.

### I. Moderato

At the beginning of the 2nd Symphony, there is no more than a thematic nucleus 2 measures long. Its self-evolution begins at once. The horns try 3 times to keep back the increasing motion. After they give-up, the melody moves swiftly. There is no pause between the following phrases, which rush into a sharply niggled violin rhythm, radically transforming the elegiac mood of the beginning.

The listener remains at a loss over the meaning of this climax. Is it a continuation of the main theme ? The stressing cadence seems to admit such a conclusion. Or is it an episode ? Its extent points to this assumption. Whatever it is, carried out by the violins, which plunge from the high positions into the lowest register, it is utterly exciting in effect.

After a general rest, the violoncelli intone a long extended melody accompanied by an ostinato rhythm in the 2nd violins. Immediately upon the close of this theme, the rhythmical motive follows. It proves to be a " motor " factor of importance. It challenges other conflicting counterpoints, but, at times, it appears alone, always keeping-up the motion.



There is a short episode before the development section starts. Its characteristic is the turn, that is, the type of melodic grace which Richard Wagner and Franz Liszt used abundantly and which Johannes Brahms employed parsimoniously. In Brahms' compositions, it does not have the somewhat "sweetish" Romantic effect, but rather a Classical one. It is considered out of fashion now, but there is hardly a composer who could do without it.

The development takes us to a climax, in which the 1st motive appears in stretto. The rhythmical motive undergoes varying treatment. The oboes and horns play it in augmented form. Shortly before the recapitulation, the contrabasses alone take it up. The reprise brings in no new characteristics. The Coda, based on an ostinato, is marked by 2 general rests which interfere with its tendency towards the end. It is like a review of past events and a hesitancy in the face of a definite close.

## II. Andante

With the initial melody in the strings, Anton Bruckner presented the world with his 1st Symphonic cantilena. It cannot have failed to contribute to the great success of the 1st performance of the work.

This theme with its sequel is a self-abandonment to sheer euphony on the part of the composer.

The 2nd theme has 2 contrasting motives. The strings perform a pizzicato rhythm while the 1st horn sets forth a dolce legato phrase. This type of 2 voiced theme is a Brucknerian feature of his own. The contrast emphasized throughout his works penetrates even into the themes themselves. The further development of this movement displays the composer's vision of variation. The increasing motion of the secondary parts leaves the outlines of the main theme intact but brings about the climax of the movement.

In the Andante of this Symphony, the usual polyphony has been partly given-up in order to make the pure melody prominent. This is exceptional for Anton Bruckner. The violin phrase which introduces the Coda has a human eloquence. It is a song without words. The leap of the descending octave taken from the principal theme leads to the close.

## III. Scherzo allegro moderato

The 1st theme is almost provocative in character.

The division of the 1st beat into 2 8ths brings this effect about. At the very moment when the rhythm appears piano and legato in the flute and clarinet, it changes the mood and assumes the charm of Carl Maria von Weber's grace.

The Trio is built on a genuine Austrian Ländler with an Alpine yodel at the end of the melody.

## IV. Finale

The Finale has been given the most divergent interpretations by the Symphony's numerous analysts.

There is an "unrest" at the beginning which makes us wonder whether we are listening to the main theme itself or, instead, to an introduction. The more impressive, therefore, is the fortissimo outburst of the tutti in the 33rd measure.

It proves to be the chief subject itself, although formal objections might be raised. The main characteristic of this theme is the heavy stress on the triplet at the 1st beat. Its expression is that of indignation. The "lyric" melody is preceded by its counterpoint in the 2nd violins. Thus, the true melody in the 1st violins works at its 1st appearance like a counterpoint to the motive in the 2nd violins. This, too, is quite a new vision which appeared to Anton Bruckner.

After a general rest, the organist Anton Bruckner comes to the fore by soft and solemn harmonies which serve as a transition to the working-out section. Here, the recurring principal theme of the 1st Movement is given the meaning of a counterpoint to Theme No. 9. Up to the Coda, Theme No. 9 and Theme No. 10 battle for supremacy. The very last ending, in C major, dismisses the listener with the prevailing impression of the triplet theme (No. 10).

## The 3rd Symphony in D minor

I. *Gemäßigt, mehr bewegt, misterioso* or *Sehr langsam, misterioso* (in D minor)

II. *Adagio. Bewegt, quasi Andante* (in E-flat major)

III. *Scherzo. Ziemlich schnell* or *Sehr schnell* (in D minor)

IV. *Finale. Allegro* or *Ziemlich schnell* (in D minor)

If any specific characteristics can be attributed to the great Masterworks in music, they are an extended inventive imagination and a broad arched structure, both reflecting the spacious spirit of their creator. The genius thinks over longer spaces than the average composer. This is in keeping with the true character of music as a temporal art. The "latitude" in music, that is, the horizontal melodic line, fills in the passing of time to a greater degree than does the "longitude", that is, the harmony or short extended phrase, which obviously is of less lasting impressiveness.

### I. *Moderato con moto*

Anton Bruckner's 3rd Symphony has these characteristics of "grandeur" to a greater degree than its neighbor works. Maybe this fact makes the 3rd less easy of approach for the average audience than others in the galaxy of Bruckner's Symphonies.

The opening theme in the solo trumpet stands there by itself in lonely Majesty. It has the chiseled shape of a statue.

It does not aim at continuation ; it does not seem to serve any purpose other than its own existence. 2 characteristics ; eye of the reader : 1st, the large space of an octave paced through 3 times within the 8 measures of the theme ; 2nd, the triplet which initiates the 2nd portion. Both prove to be germs for later development.

The horn, joining in, somehow loosens the rigidity of the mood. The organ point on D, which started the work, continues to maintain the tension, which increases with the general crescendo and makes the solution inevitable. The solution is effected by the outburst of the tutti in unison.

This has been called the " culminating theme ". The 2nd violins introduce the lyric phrase with the " Bruckner rhythm " of a triplet plus 2 quarters.

This specific rhythm appears later on in inverted form : 2 plus 3. At the climax of the section, the trumpets intone a short but expressive chorale theme.

A soft cadence in the strings builds the transition to the working out section. Remarkable in the course of this portion of the work is the tightening of the " culminating theme " by diminution. Since the motion thereby becomes faster, it gains an excitement in expression.

The principal theme performed in triple fortissimo and unison stands for the climax of the development. Stretto and inversion follow immediately. The recapitulation is in accordance with the norms the composer set-up for himself.

The Coda, starting upon a chromatic basso ostinato, is interrupted by soft phrases in the woodwinds. (See the corresponding place in the 2nd.) They end on the diminished 7th of the dominant (A major) , followed without transition by the tonic. The principal and the culminating theme, drawn together, close the movement.

## II. Adagio quasi andante

This movement has the tri-partite Lied form. The starting melody of Classical fragrance houses 2 elements in itself which prove susceptible of further development. The 1st (measure 2) is rhythmical in nature. The 2nd (measure 4) is a suspended note which gives rise to strong harmonic modulations. The 2nd melody is different in time (3/4) and in tempo (andante quasi allegretto) .

The bass instruments take it over from the violas. The clarinet joins in, with canonic imitations.

Another theme of Classical attitude appears misterioso pu lento.

This section, mainly developing Theme No. 5, is only loosely connected with the main portion of the movement. The recapitulation brings about a climax which is among the most powerful Anton Bruckner ever wrote in an Adagio. The culminating 8 measures are interrupted in the middle by a pianissimo cadence of pious mood. The Coda dies away in triple piano.

### III. Scherzo vivace ma non troppo

The main constituent of the Scherzo is a whirling motive :

Very characteristic is the fact that the 8 measures of this theme are based solely on the tonic D minor chord. There is not even a hint of harmonic digression. The mere rhythm is expected to work by itself, and it does except in a few measures. The Scherzo leaves the characteristics of the dance far behind. Despite its swift motion, it is heavy in weight. The plunging trumpets and trombones at the end of the climax have Wagnerian power.

The Trio has a gracious dance character :

It has something of the rustic Austrian « Gemuetlichkeit » . Chains of trills in the violins and violoncelli are of rare occurrence in Bruckner compositions.

### IV. Finale. Allegro

A restless chromatic figure in the violins, swiftly increasing, is the introduction to the appearance of the main theme.

3 trombones and contrabasses proclaim the principal subject, which reminds us harmonically and rhythmically of the irate Wotan in the 3rd Act of Die Walküre. The full strength of the orchestra is mustered and extended at length. The subsidiary theme is 2 voiced : the 1st violins sing a light winged melody while the horns and trumpets simultaneously play a chorale of stern character.

This section comes to an end in a general rest.

The 3rd theme is a motive in unison :

The syncopations in the bass instruments are Beethovenian in character. By soft harmonies, the wind instruments lead to the development. The basses play a higher part in this portion than they do anywhere else in the work. The inversion of the main theme in the trombones is noteworthy here the leap of the ascending 9th has a very striking effect. At the end of the working-out part, the opening theme of the 1st movement reappears. The recapitulation begins, surprisingly, with the secondary theme (No. 10) . The radiant Coda in D major once more re-introduces the trumpet theme, which pleased Richard Wagner so mightily.

## The 4th Symphony in E-flat major (Romantic)

### I. Bewegt, nicht zu schnell (in E-flat major)

### II. Andante, quasi allegretto (in C minor)

### III. Scherzo. Bewegt - Trio : Nicht zu schnell (in B-flat major)

### IV. Finale : Bewegt, doch nicht zu schnell (in E-flat major)

I wrote this, years ago, in the program for the Arthur Nikisch concerts : « The word " Romantic " has been used for this Symphony in its most popular sense, meaning imaginative, unrestrained, nebulous, and mysterious. Nostalgic reverie is also called " Romantic " at times and this meaning, too, has been applied to the 4th. » The interpretation of the work by the great conductors, whom I had heard, justified my explanation of the title.

Author Gabriel Engel in (Chord and Discord, January, 1940) clearly proves how differently this music can be felt. He wrote : « The long chain of dark tinged compositions preceding the 4th makes the radiant sunrise which begins that Symphony all the more amazing. » . Again and again, he stressed " joyful upheaval ". We must pre-suppose that the Symphony was directed in a rendition very different from that with which I am familiar. It looks as if the only name Bruckner ever chose for a Symphony fails to help us in defining its nature. It can be defined no better than the other 8 works. All the more, do I agree with Engel in his opinion expressed in the same magazine in January, 1939 : « In Bruckner's Romantic, there is heard not the echo of Nature reflected in the soul of a man, but rather the voice of Nature itself. » .

### I. Allegro molto moderato

In fact, the pure atmosphere of Nature surrounds us when we listen to the 1st theme set forth by that very " romantic instrument " the horn.

The combination of the high horn tone above the low tremolo in the strings has a particular appeal. It sounds like a call from far away. The musical illustration of Nature by the use of the perfect 5th has long been familiar. The extension of the interval B-flat, E-flat to C-flat, E-flat in the 2nd " call " is so striking that the listener hardly becomes aware of the fact that the phrase begins only a half step higher than the 1st. The character of intervals in music not only is defined by larger or smaller distances but also depends greatly on the way in which the intervals are introduced. The 1st " call " is repeated and dies away in the lower register at the end of the last " call ". The atmosphere is one of utter calm. Arthur Nikisch stressed the chromatic tones of the supporting scale in the contrabasses.

The 2nd theme is represented by the " Bruckner rhythm " which almost came to be a formula in his Symphonies. It never fails to be effective as a " motor " factor.

The following crescendo breaks-off at a fortissimo in F major. The 3rd motive in the violas is wedded to a graceful counterpoint in the violins, which Anton Bruckner is said to have learned from the Zizibee (chickadee) . Whether he did or not, it is cheerful in mood and significant in rhythm.

The motive which immediately follows primarily serves structural purposes.

A climax and a chromatic ascent end in a fortissimo for the brass choir and a general rest. Softly descending chromatic scales interrupted by the pianissimo " call " interpose between the 1st and 2nd sections. The phrases in the flutes and clarinets cast a poetic, Romantic spell. The free suspended note at the beginning of each phrase does not work as a dissonance because of the limpid tone color of the orchestra.

The working-out section starts with the " call " in the horns imitated by the clarinet. The D-flat at the beginning of the 2nd phrase can be explained as " Fux's changing note ". The harmony in the strings is the dominant of F with a suspended A.

The " Bruckner rhythm " is the stimulating factor in the development, whereas the rhythm of the principal theme reappears transformed into a chorale in the trumpets and the trombones towards the end of this section.

Theme No. 3 in augmented form leads to the recapitulation. The E major at the beginning of the Coda springs from the realm of the Neapolitan 6th, which dominated Anton Bruckner's harmonic concepts. At the close, the main phrase is repeated 6 times by the brass instruments.

## II. Andante

The beginning of the Andante is somewhat epic in character. The long extended melody in the violoncelli, combined with the funeral march rhythm in the other strings, sounds like the story of a great man of long ago.

Lighter colors are given by the motive : which reminds us of the bird's song (No. 3) . The serious mood is soon re-established, by the chorale in the strings. The dotted rhythm of the Zizibee has no more than a contrapuntal meaning.

The thread of the interrupted story is taken up by the violas :

The end of the melody is deeply moving. The bird's song reappears unaccompanied. There is a moment of the most profound loneliness. The development section needs no detailed explanation after what has gone before.

In the recapitulation, the motion surrounding the main theme becomes increasingly vivacious. The climax does not retain the radiant character of the beginning C major but resumes the dim Romantic tints. The Coda dies away under the dull beats of the tympani.

## III. Scherzo vivace non troppo

The original Scherzo of the « Romantic » was replaced by a new one in 1878 called the " Hunter Scherzo " in accordance with Anton Bruckner's own remarks. The character of " genuine program music " has even been ascribed to this movement in its definitive reading. In fact, the beginning illustrates, almost visibly, the approaching group of

hunters.

With the solid fortissimo of the brass instruments, the hunters seem to come upon the stage. The secondary theme has a softer timbre :

These themes each undergo a separate development.

In the original score of the Trio, Anton Bruckner had written this inscription : « Dance strain during a repast at hunting. » . The melody illustrates this subtitle clearly.

Its basic conception is met again in Gustav Mahler's 2nd Symphony (Resurrection) , 3rd movement.

#### IV. Finale. Allegro moderato

The Finale is a proof of what an observer once justifiably called " Bruckner's musical insatiability ". It is so rich in themes, melodies, motives, and developments that the structure is sometimes covered-up by the abundance of material.

The 1st statement has its own introduction, wherein the main theme appears in embryo shape. The principal subject itself has immense weight and power and is a premonition of the principal theme of the 9th, 1st movement. It has the same leap of the descending octave, the accelerating triplets of quarter notes, and the retarding close.

After a caesura, a " storm and uproar in Nature " are let loose.

The impetus of the sextuplets of this motive instantly gives rise to a climax, at the end of which the 1st " call " of the Symphony unexpectedly resounds.

The subsidiary theme recalls the somber mood of the 2nd movement.

This theme, too, evidently impressed Mahler's creative imagination. There are 2 more motives of a relieving nature :

The 1st section does not end with the exhibition of the structural elements, as is usual, but in its own extended development. Some ideas which are evaluated later in the 5th Symphony are met here. The free fantasy starts, like the opening, in B-flat minor, the theme being inverted. The 1st portion of this section is not long and ends in a general rest. It is followed by the culminating part, for which no climax has prepared the listener. It is a continuous chain of eruptions ending also in a general rest.

Here, the recapitulation begins with the inverted main theme in D minor. Writers on music differ in their ideas as to the beginning of the last portion. The revised and the original score are greatly divergent at this juncture. One of my reasons for considering it the beginning of the recapitulation is the reappearance of the Scherzo theme. The recall of themes from movements other than the 1st is generally a characteristic of the very last section.

The Coda begins " quietly ". This last indication of the composer's distinguishing trait refers to the motion only. The continuing harmonic transformations decisively distinguish the end of the movement from the typical Bruckner Coda. The last 8 measures recall the 1st theme of the Symphony to the listener's memory.

## The 5th Symphony in B-flat major

### I. Introduction (Adagio) - Allegro (in B-flat major)

### II. Adagio. Sehr langsam (in D minor)

### III. Scherzo. Molto vivace (in D minor)

### IV. Finale (Adagio) - Allegro moderato (in B-flat major)

Whether a composer works without effort or whether he has to struggle for an adequate expression of his inspiration is of no importance in estimating the work itself. Certainly, the divine nature of Mozart's music rests on his apparent ease in composition, his lack of noticeable effort in creating. It raises our spirits. But Beethoven's very human expression moves our hearts and souls no less.

Anton Bruckner undoubtedly belongs to that class of composers whose struggling creative energy is imparted to the listener. The 5th Symphony proves it better than any other of his Symphonic works. But although we witness the composer's efforts and share his struggles, we feel relieved when his confident spirit breaks through at the end of the work.

### I. Introduction. Allegro

The 1st movement has a thematic substance which includes the sharpest contrast Anton Bruckner ever preferred within the confines of one movement. It is the only Symphony he wrote which opens Adagio.

Considering the fact that the theme is to play an important part in the development section, it seems questionable whether we really can call the slow beginning an " Introduction ", as has often been done.

Violoncelli and contrabasses start with a pizzicato one of the outstanding characteristics of the 1st 2 movements. The following measures in the strings display the Masterly severity of contrapuntal writing. Notwithstanding the calm solemnity, we feel that a surprise is to come. Our expectations are surpassed by the outburst of the orchestra after the 1st general rest.

No less striking than the sudden fortissimo is the key of G-flat after the foregoing long cadence in F major. This deceptive cadence is another often recurring characteristic of the 1st movement. The theme sounds like a challenging



signal. The wind instruments answer with a chorale-like phrase.

After another general rest, a climax starts upon the organ point A. This is the 1st of the numerous organ points, which are additional characteristics of the opening movement. This A receives unequivocal confirmation as the tonic by a powerful cadence which brings the Adagio to an end. With the following Allegro, the A becomes the dominant of D, and the D changes surprisingly in significance as soon as the main theme in B-flat appears.

This Symphony might be called " The Surprise Symphony " with as much justification as the 2nd is called " The Rest Symphony ". Theme No. 2 is very peculiar at its 1st appearance, as far as the key is concerned ; the 4 measure phrase ends on the dominant of B-flat. Now, when we carefully examine the tonal impression left in our ears by this theme, we decide it was not the dominant of B-flat major but rather of B-flat minor. This certainly is a new surprise. The plain expression of the theme is that of " energy ", which in fact works out in the development section.

A pizzicato motive (No. 3 A) strongly modulating in itself introduces the melody of the 1st violins. This pizzicato is somewhat scholastic in character. But as soon as the violins join in with their melody, the theme, now 2 voiced, gains archaic fragrance. I wonder whether Anton Bruckner invented both themes simultaneously or whether he added one later in contrapuntal elaboration.

A very expressive melody in D-flat major gives rise to a climax at the end of which a unison rhythm appears.

The most interesting part in the working-out section lies in the measures where the Allegro theme (No. 2) in diminution is drawn together with the rhythm of the " signal motive ". From this transformation a new rhythm of boisterous nature is derived. 2 caesuras interrupt its vehement storming shortly before the recapitulation. In the Coda, the trumpets and trombones, 6 times, flourish the main phrase of the principal theme in pure B-flat major.

## II. Adagio

The opening of the 2nd movement confronts the conductor with the problem of beating 2 differing time values or of selecting one theme and leaving to themselves the players who perform the other theme. The strings start a pizzicato motive in 6/4 time. At the 5th measure, the oboe enters with a melody in 4/4 time.

Conductor Karl Muck actually used to beat the 6/4 with the baton in his right-hand and the 4/4 with his left-hand. Arthur Nikisch, when I asked him how he mastered the difficulty, answered : « I always help the group which needs me most. » . His inborn genius made him unconscious of any " problems " in conducting. I myself beat the 1st 4 measures in 6 and then pass to 4, since my feeling of the expressive oboe melody does not permit me to stay on 6/4. The strings easily go on with 6/4 by themselves and even follow the expression of the current melody.

The statement of the 1st theme has a very delicate, almost fragile, texture. Therefore, the more powerful is the full-sounding and broad melody which follows in the strings :

In the development of this theme, Anton Bruckner makes the orchestra sing incessantly.

The main theme reappears later, surrounded by sextuplets which lead to an excited motion. An unusually long chain of harmonic sequences introduces the last section of the Adagio. The 6/4 rhythm is dissolved into 8/8 in the bass instruments. The bass tuba participates in performing this figure, which widens to the ascending leap of the 9th. The trombones join in and spread Majestic solemnity. The weighty and heavy colossus moves slowly on. It is the archetype of gigantic Bruckner music.

### III. Scherzo molto vivace

The opening pizzicato motive of the Adagio starts the Scherzo also. The principal theme leads to a very short climax, which ends abruptly in a general rest. The subsidiary theme, which follows immediately, is a 2 voiced melody of Ländler character.

There are 2 unusual things in this movement :

The thematic development, which extends over a long space ; and the occurrence of phrases of uneven length, which build asymmetric periods of 3, 4, 2, 4, and 6 measures, following each other. It is just this lack of symmetry which gives the Scherzo a singular significance within Anton Bruckner's Symphonic works.

The theme of the Trio consists of phrases of 6 measures which are soon extended to 8. With the exception of a few bars, the score here has the subtleness of chamber music. The 2/4 time and the tempo (allegretto) are in cheerful contrast to the Scherzo.

### IV. Finale

The Finale also has particular and unusual features : it represents the attempt to combine the form of the sonata with the form of the fugue. This seems to be a contradiction in itself, since the sonata derives its form from a succession of themes while the idea of a fugue is polyphony, that is, the simultaneousness of contrasting subjects. The manuscript score of the movement stresses the sonata form, whereas the revised edition, by numerous excisions, brings the fugue into prominence. (The different versions of the scores are the subjects of later examination in this book.)

Before the 1st subject is introduced, the listener is reminded of preceding events in the Symphony. The 1st measures of the 1st Movement open the Finale. The solemn calm is not disturbed by the descending octave leap in the trumpet (clarinet in the manuscript) which pre-announces the theme of the fugue. The 1st phrase of this fugue appears and gives way to the main theme of the 1st movement. The phrase of the fugue reappears, followed this time by the Adagio theme. The tension increases. After another and last announcement, the fugue itself is finally set forth by the bass instruments.

The next theme has the meaning of an episode for the fugue, whereas it stands for the subsidiary theme in the

sonata.

This melody and its sequel abound in fervent expression and are in contrast to the rigid nature of the fugue. The 2nd fugue is based on a chorale-like theme :

Its harmonic characteristic is the Neapolitan 6th at the end. Both fugue themes are later drawn together into a double fugue. The principal theme of the 1st movement joins in and is combined with the 1st fugue subject. Only a Master in orchestration, such as Anton Bruckner, could succeed in maintaining here the transparency of the polyphonic score.

The final climax rests on the augmentation of this theme in the bass instruments. Something extraordinary must inevitably be coming. The inexorably ascending basses together with the relentless crescendo are almost threatening in their force. At the culmination, the theme of the 2nd fugue is played by a special brass wind choir, while the orchestra performs the 1st fugue. (This special choir is not indicated in the manuscript.) 4 horns join in with the theme of the 1st movement. It is one of the most effective Codas in Symphonic literature.

## The 6th Symphony in A major

### I. Majestoso

### II. Adagio. Sehr feierlich

### III. Scherzo. Nicht schnell - Trio. Langsam

### IV. Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell

The 6th Symphony is genuine Bruckner, although certain characteristic features found in the other Symphonies are missing. Since they are exactly those features which prevented the popularity of the Symphonies, one would assume that the path for the 6th would have been easy. But such was not the case. The 6th remained a step-child in public estimation. Anton Bruckner loved it all the more.

The old question as to why or wherefore one work becomes popular and another by the same composer does not cannot be examined here. For instance, a Masterwork as sublime as Giuseppe Verdi's « Falstaff » has not become half so popular in Italy as « La Traviata ». The greatest conductors have struggled, in vain, to win recognition for Peter Cornelius's « The Barber of Baghdad », although his Lieder are sung in every German family. And, of all Mozart's many Symphonies, why do we hear only a few, over and over again ?

It has been the fate of Anton Bruckner's 6th to meet with such unweighable hindrances and it seems doubtful whether a change can be brought about. And this work is certainly not his longest or heaviest. There is no questioning, no wrestling for expression in it. It is affirmative, assertive, and positive. Moreover, it is original among its original sisters.

It proves it from the very beginning.

## I. Majestoso

There is none of the usual Bruckner mystery in design or in color either no veil which has to be lifted. The violins start with a clear-cut *leggiero* rhythm ; violoncelli and contrabasses join in at the 3rd measure with the really tonal principal theme : it is carried on by the motive.

The secondary melody of lyric character is a long chant in the violins, which has an ecstatic leap of the ascending 9th in the 5th measure.

The delicate aesthete, Ernst Décsey called it a " female theme " and with a limited amount of justification. The triplets in the violoncelli and contrabasses soon gain importance for the development of this section. They undergo subdivision and lead to poly-rhythmical constructions which are rare in Anton Bruckner's works.

The 3rd motive is only one measure long. It is quickly surrendered and gives way to a soft episode, the bridge to the working-out section. Here, the principal theme is 1st presented in inverted form. The motion in quavering triplets goes on through the whole portion and maintains the *allegro* character of a movement whose main theme does not have this tempo in itself. A general ascent leads to the crowning part of the climax, which has a peculiar meaning in this instance. « For the 1st time in Symphonic literature, the climax of the development and the beginning of the recapitulation coincide. » (Gabriel Engel, in *Chord and Discord*, January, 1940.)

The last section publishes no particularly new ideas as to the structure of the movement. The continuity of the triplets is kept-up here, too. The orchestration gains new features by the important part given to the trombones and tuba. Their phrases, originating in contrapuntal combination, look strange at certain junctures to the reader of the score. It is not always advisable to render them prominent for the listener.

The Coda, based on the subdominant, displays full radiance.

## II. Adagio

The opening theme is as simple as it is consummate in form and expression.

The oboe joins in with a lamenting and moving phrase. The subsidiary melody is started by the violoncelli and taken up by the 1st violins.

The next theme has a " grave " expression and a Classical air. The development is so concise in extent that one is almost tempted to look at this movement as following a scheme other than the sonata scheme. The recapitulation rather resembles a variation, in the sense mentioned earlier. On the other hand, the reappearing theme No. 6 gives proof that the Symphonic scheme has been observed.

The Coda once more displays Bruckner's unexcelled art in obtaining exquisite tonal effects by the simplest means. Here, it is the descending F-major scale in the 1st violins which brings about a veritable miracle of sound. The unaffected gesture of this phrase discloses the ingenuous spirit of a genius.

### III. Scherzo

This movement is not a typical Bruckner Scherzo at all. Its texture is woven of fine threads which could not stand any weight. Its most characteristic feature is the lack of a main theme. At the beginning, instead of a main theme, we meet three contrasting rhythmical motives, drawn together from the start. They stay united most of the time throughout the movement.

Though this Scherzo may be less effective than others, it discloses the ideal vision of music. The lack of material gives the movement weightless character.

Trio : the pizzicato of the strings alternating with horns provides the Trio with a special fragrance. Woodwinds surprisingly quote the principal theme of the 1st movement from the 5th. Some interspersed cadences in the midst of their harmless, playful surroundings recall the great, serious man who wrote this serene music.

### IV. Finale. Allegro ma non troppo

The beginning of the 4th movement has characteristics similar to those of the 2nd Symphony. The opening theme has the same "unrest". It seems to look for a final point which the theme does not have in itself.

The end of the phrase, on the D minor chord, has no harmonic reference to the holding note E in the violas. Rather, it ends in suspension and makes the listener anxious for a solution. A short rhythmical "signal" pre-announces the nearing main theme. It is "very decidedly" set forth by the 4 horns in unison.

This fanfare is preferred 4 times, and, each time, it is followed by heavily accentuated chords in the trumpets and trombones. By boisterous string passages, the general tone here is very agitated and *strepitoso*. Anton Bruckner later transferred the substance of this inspiration to the "Aeterna fac cum sanctis tuis" of the Te Deum. The 2 voiced melody is carried on mainly by the strings. After the next climax, the rhythm appears unexpectedly, giving way to a new outburst of the tutti. Here, we witness the appearance of a unique feature in Bruckner's creation : the trombones are given contrapuntal phrases which have an outspoken "recitative" character. A general rest stops the interesting development suddenly. The sharply dotted rhythm No. 2 gains predominant meaning in the following. It is heard also in the short working-out section which starts *molto pm lento*.

The recapitulation contains some measures in which the symmetry of periods interferes with the unfolding of natural power. Rhythm No. 2 is now taken-up in *stretto* and by sequences at the same time. The opening violin rhythm of the Symphony joins in, more noticeably for the reader of the score than for the listener. Twice, the impetuous motion

comes to a standstill by caesuras.

The Coda is marked by continuous reiteration of the principal theme, to which the main theme from the 1st movement is added.

## The 7th Symphony in E major

I. Allegro moderato (in E major)

II. Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam (in C-sharp minor)

III. Scherzo. Sehr schnell (in A minor) - Trio (in F major)

IV. Finale. Bewegt, doch nicht schnell (in E major)

...

I Allegro moderato

The opening theme of the 7th is the longest Anton Bruckner wrote in his Symphonic works.

It is the ideal expression of a melody which stands for itself, having its own development, climax, and Coda. At its end, we feel as though much time has passed and we have become richer through an unforgettable musical experience. Notwithstanding its 22 measures in length, this theme has a natural growth, no elaborate construction being noticeable. In accordance with its specific character, it has less "motor" energy than most of Bruckner's opening themes. Though strongly modulating in itself, it turns back to the dominant of B major, in which key the listener expects the repetition. But the theme reappears surprisingly in the tonic key, which was introduced by an almost unnoticed modulation in the last preceding measure. It is taken-up by the high pitched instruments, which carry on the climax, ending in a fortissimo of the tutti.

The next theme is less in contrast with the 1st than is usual.

Its main expression does not change in the lengthy development which follows. With its inversion, a climax begins on the organ point of F-sharp. There is an interesting progression of the parts, which oscillate around the chord of the ninth on C-sharp.

The 3rd motive is only rhythmically important and it pushes the motion forward.

The working-out section starts « molto tranquillo ». Clarinet and imitating oboe take-up the main theme in inverted form. Soft trombones augment the restful calm. The climax of this section is built upon a triple stretto in C minor.

Elementary force is the characteristic at this juncture. There is no refinement, no elaboration when the Cyclopean blocks appear drawn together. We are reminded of pre-Classic Hellenic architecture and the gigantic lines which give this unadorned art super human grandeur. The development portion is comparatively short in extent.

Most remarkable is the Coda, with its organ point of 52 measures on the tonic E. It begins with the 10th measure of the principal theme (No. 1) and spreads Majestic solemnity. The very last recapitulation of the theme is given to the horns and trombones, and, consequently, the end is not one of the utmost radiance.

## II. Adagio molto lento e maestoso

In this 2nd movement, Anton Bruckner revealed himself as a real Adagio composer. Though the term " Adagio " is very elastic in meaning, there is no doubt as to the right tempo in this instance. The principal theme bears its tempo in itself. As we have said before, this movement, or at least the last portion of it, was conceived as " funeral music ". But its general tone is not that of lament. It has, rather, the character of a mighty musical monument erected to commemorate a Great Man.

The 1st 3 and a half measures are imbued with the dark color of the 4 Wagner tubas.

The melody modulates to A major, falling back to the dominant of C-sharp minor. We feel as if the attempt to leave the minor key had failed, and, for this reason, we give ourselves-up to a sort of resignation. All the more striking is the unexpected E major in the strings, which carry on the melody.

The phrase in the 1st and 2nd violins leads to a short climax, followed by a theme which we meet again in Bruckner's Te Deum at the words " Non confundar in æternum ".

The transition to the next melody, as performed by the brass instruments, renders prominent the tension which is inherent in the nature of the chord of the 2nd.

The secondary section has a cheerful melody in 3/4 time, sung by the violins.

The 1st phrase of the principal theme, which is then taken-up, is developed mainly by harmonic sequences. Special attention should be called to the development of No. 46, which immediately follows. By the most primitive means flutes in the lower register and strings this passage is given a tone color of mystery and softness which is unique in music literature. Only the inner ear of a genius could divine its effect.

The 3/4 motive is repeated, and the main theme reappears for the 3rd time. The climax leads to a triple fortissimo, which can justifiably be called " a culminating line ". Cymbals and triangles add to the radiance of these 4 measures, which, by the way, demonstrate the power of C major within an E major movement. This is very remarkable. The tubas introduce the last portion, which Anton Bruckner conceived immediately after Richard Wagner's death.

The major key at the close does not take away from the music its " funeral " character. The common assumption that major is brighter than minor is valid to a limited extent only. At the time of Johann Sebastian Bach, this feeling did not prevail, as can be proved by many of his compositions which are written in minor and end in major.

### III. Scherzo vivace

An ostinato in the strings, consisting of 2 8ths and 2 4ths, introduces the next movement. The trumpets bring in the main theme, signal-like in character. The clarinet answers with phrases whose distinguishing characteristic is the leap of the 7th. (See the Scherzo of the 5th.)

The ostinato rhythm, with its stress on the 1st 2 8ths, displays a power of energy similar to that of the Scherzo rhythm of the 2nd, where this structural idea appeared for the 1st time. It pushes the motion relentlessly onward. The statement ends on a mighty C minor fortissimo. There is robust, rustic force in the close of this movement.

The kettledrum introduces the Trio : Poco meno mosso. A cantabile sung by the 1st violins opens the Trio.

In this melody the well-known " Bruckner rhythm " (2 plus 3) reappears. The continuing modulations give this movement a questioning timbre. At the end, the naive, bucolic figures of the solo flute re-establish the peaceful atmosphere.

### IV. Finale. Allegro ma non troppo

The beginning of the 4th movement, unlike most of the other last portions of Anton Bruckner's Symphonies, has a very " final " touch. The principal theme, when performed in the right tempo, is both alarming and stimulating. The sharply rugged rhythms of the double-dotted 8th followed by the 30 second arouse excitement.

The emphasis in the 1st 4 measures lies in the 1st beat of the 2nd and 4th measures. Then, the upbeat becoming shorter, the following phrase (No. 10 B) decreases from 2 measures' length to 1 measure's length. Now, each bar has its own accent of equal weight. The tightening of the phrase means an intensification of its emotional character.

This theme is remarkable and interesting from a harmonic point of view as well. The progression of the parts makes the listener believe that the harmony in the 7th measure is the diminished 7th on C-sharp (with lowered 3rd) . He expects its resolution into D or a related key. But by enharmonic exchange, this C-sharp assumes the meaning of D-flat, as we notice from the following cadence, which stresses the transformation to A-flat major by a ritenuto. So this main theme is both emotional and surprising at the same time.

In the score, the 2nd theme looks like an exercise in modulating cadences, but it is replete with Majestic calm and full string sound.

Anton Bruckner was, in fact, a Master in creating deep impressions by exiguous means.



This section, somewhat extended in length, is followed by an outburst of the orchestra in unison. No sharper contrast to the foregoing can be imagined.

The 1st 2 measures of the principal theme appear extended to 4 measures. This feature seems unusual to the person who knows that Anton Bruckner as a rule did not change the shape of his themes. The dotted rhythm remains predominating also in the working-out section, which is introduced by a tympani solo. This portion of the Finale ends in a general rest.

One might consider the last foregoing measures the climax of the development section and the beginning of the recapitulation at the same time. The secondary theme, which follows immediately, no longer gains much importance and is suppressed by the reappearing principal rhythm.

The Coda, too, is subdued by this imperious rhythm, which dominates up to the last 8 measures, where the main theme of the 1st movement is re-introduced.

## The 8th Symphony in C minor

### I. Allegro moderato

### II. Scherzo. Allegro moderato - Trio. Langsam

### III. Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend

### IV. Finale. Feierlich, nicht schnell

Anton Bruckner's own explanatory remarks about the 8th Symphony, as mentioned on an earlier page, were certainly not very significant as far as recognition of the true character of the work is concerned. But they should at least have made the analysts careful in interpreting it. However, they did not. An amazing number of different interpretations are evident in the literature dealing with the composition.

(Image) Hans Richter conducting a Symphony by Anton Bruckner. Conductor and composer share honours.

Josef Venantius von Wöb, the editor of the 8th Symphony for the Wiener Philharmonischer Verlag, called it the " Tragic Symphony " because of its " gloomy resignation in the 1st Movement ; the demoniac and fantastic mood of the Scherzo ; the solemn grandeur of the Adagio ; the belligerent, powerful mood of the Finale, with its gigantic struggle and triumphant victory ".

On the other hand, Walter Abendroth ascribes the effectiveness of the work to the " power of metaphysical reality ".

There are as many interpretations of the 8th as there are writers about it ! All of them tried to find a meaning above and beyond their own powers of expression.

### I. Allegro moderato

Mystery is the distinctive characteristic of the beginning. Like a shadow the main theme emerges from the depths :

The key is not easy to define. The beginning F is usually held to be the subdominant of C, but the 2nd tone of the theme (G-flat) and the further turn of the phrase range into B-flat minor as the subdominant of F. The C, at the end of this phrase, does not work on our ear like the tonic. The theme runs swiftly through other keys. We do not get an impression of the tonic while the thematic phrases are in the ascent. But when the Bruckner rhythm begins to go down, we feel we are at the dominant of C minor. The tonal agility augments the indefinite and mysterious nature of the theme. When it is repeated fortissimo, it assumes an almost threatening expression. The subsidiary theme appears in G major in the 1st violins. It is Anton Bruckner's farewell to his favourite motive « 2+3 » .

The harmonic richness which adorns this melody is remarkable. A climax of fervent expression ends in a phrase in which the Romantic turn is characteristic.

A short transition performed by the wind instruments brings in the rhythmic motive :

Its triplets are the germ for a new development. The powerful crescendo discharges in trumpet fanfares followed by a peculiar treatment of the opening theme (No. 1) . Its characteristic half-step (B-flat, C-flat) , here, comes into conflict with the 2nd (B-flat, A-flat) in the violin tremolo. The effect is striking, even for modern ears.

Calm is spread, all the more, by the following pure E-flat major harmony. Horn and oboe sing the principal theme like a lyric melody. When the Wagnerian tubas enter, all motion seems to have come to a standstill. We are at the beginning of the development section. Augmentation and stretto of the 1st theme lead to the most daring coincidences of tones (B-flat, A-flat, A natural, G) at the same time. However, in the careful observance of the fundamental basses, the former Sechter pupil can be recognized.

The climax is reached by the vehement collision of the 1st 2 themes, the 2nd in inversion.

Here, is the apex of force and power. The arches of the conflicting 2 lines are stretched broad. Only a few instruments, so to say, survive the impact. The flute and the low strings mechanically repeat the thematic remainders and the trumpets stay on their main rhythm with inflexible monotony.

The recapitulation starts unnoticed in the 1st oboe, while the flute is executing a melodic particle from the 1st theme. In no other Symphony has the composer welded the sections together, as perfectly as here.

The Coda has its own motive :

It is drawn together with the principal rhythm of the 1st theme in the horn and trumpets. This rhythm dominates to the end. Gradually, it dies away in the violas.

## II. Scherzo allegro moderato - Trio poco andante

A motive one measure in length represents the thematic material of the Scherzo.

It is also the basic material for the increase in dynamics, no other resources having been used. It gains steadily in might and power. Repetition in music, which can easily grow wearisome when used to the full, becomes a means of intensified expression in the hands of a genius.

Here, in this Trio, Anton Bruckner used the harp for the 1st time. Adopting this instrument required a good deal of resolution on his part because of its "luxurious" tonal character. The melody is one of Bruckner's most felicitous inspirations :

The score has a perfect and consummate transparency. The atmosphere is one of heavenly serenity. The melody does not aim at a goal but, rather, rests in itself. The hard laboring Anton Bruckner has disappeared. The close of the movement has the grace of Renaissance painter, Raphael.

## III. Adagio

The ground upon which the main theme develops is a dark ringed D-flat major chord of indistinct motion. Under Arthur Nikisch's baton, these 2 introductory measures kept their blurred, mysterious design, for he did not try to bring any rhythm to prominence here. His conception of the string introduction to the slow portion of the love duet in « Tristan und Isolde » was the same.

Three different elements are the constituents of the Adagio theme :

The 1st 4 measures, with the sudden change from major to minor, have no direction in themselves. The tension arises the very moment that the organ point on D-flat in the basses becomes the fundamental of the chord of the 9th, wanting a resolution. 9 measures later the veil is torn ; the whole orchestra soars into high regions in the bright chord of A major.

The melodic flow goes on in the strings. United with the harp, the strings end the 1st statement by spheric harmonies. The whole section is repeated in a changed key. The next melody once more shows why violoncellists love to play Anton Bruckner's Symphonies. It is a long spun chant in the best sounding registers of their instruments.

They lead the development, which is interrupted once by a contrasting phrase in the tubas :

There is a short episode in 3/4 time, built on the 1st motive of the cello melody. The whole thematic material is exhibited once more. This portion has the characteristics of the development section rather than of variations, as has sometimes been asserted. Most remarkable is its close, where the 1st violins take-up melody No. 9 and the solo violoncello joins in with a phrase which ends in dreamy forlornness.

Thereupon, a long extended climax begins, a climax which has a radiant culmination in the 3rd portion of the principal theme. The Coda, too, is as long as it is fervent in expression. At the very end, the tubas announce in advance the opening rhythm of the following movement.

#### IV. Finale

The principal theme, contrasting to the nervously twitching string rhythms, displays its heavyweight in the brass instruments.

It starts on F-sharp (that is, G-flat), the sub-dominant of the key of the Adagio. It turns to D-flat major, emphasized by trumpet fanfares. The phrase is repeated, this time modulating from A-flat to E-flat, and, thereupon, only the ending phrase makes a clear statement in the definite key of C minor, reiterated by the irresistible power of the cadence. The following general pause is felt as a needed rest here, after the exhausting effort of the opening.

The subsidiary melody has ardent fervor :

It reaches its apex by an ecstatic and passionate flight of the 1st violins alone. Although the tone volume is obviously much inferior to the foregoing, the inner expression is rapturously forceful. The following rhythmical motive gains active importance for a mighty climax, which is interrupted by solemn, calm harmonies and is then taken-up by the whole orchestra. The ostinato in the strings is strongly supported by the tympani, which here play an exceptionally important part. At the same time, the rhythm of the opening theme of the work reappears in the brasses.

The connection between the exposition and the working-out section is so close that it has given rise to various interpretations as to what constitutes the border line between them. Eye and ear tell us different things about the starting point of the next section. I believe the 3 flutes close the exposition with the main theme. Then, the inverted melody begins the development, which is based mainly on the principal theme combined with the rhythmical motive. A triplet rhythm introduced here proves temporary in meaning. Nor do new counterpoints at this juncture gain the importance they have in other Symphonies. By its power, the main theme overcomes all other ideas which emerge.

In the recapitulation, the dotted rhythm of this theme dominates and brings about an almost dramatically vehement outburst of the tutti. This is the culmination of unfolding power. Towards the end of this section, the trumpets and trombones sound the opening theme of the Symphony.

The beginning of the Coda, following upon a general rest, is Majestically calm and solemn. Towards the end, the horns intone the Scherzo theme enlarged to 4/4. The trombones join in with the principal theme of the 1st movement, while

the horns change to the theme of the Adagio. At the close, the main themes of all 4 movements appear, drawn together.

## The 9th Symphony in D minor

### I. Feierlich, misterioso

### II. Scherzo. Bewegt, lebhaft - Trio. Schnell

### III. Adagio. Langsam, feierlich

« Bruckner's custom of interspersing quotations from earlier works among his Symphonies is particularly noticeable in the 9th. Thematically, the Adagio constitutes, in a manner, a survey of Anton Bruckner's life work, and an intended one. »

Even if these quoted opinions of Josef Venantius von Wöß had more substantial reference to the corresponding measures in the Adagio, his assumption that Anton Bruckner really intended to present a survey would not be convincing. While the Master was working on the last movement, he did not cast his eye backward. He worried about the fate of his work, since he felt that his own was sealed. At the end of the Adagio, the flickering violins and the dark tinged tubas convey the picture of the deeply absorbed composer writing the last pages with a trembling hand. This time, Bruckner tells us a story the story of his end.

### I. Misterioso

The Symphony opens, like others, with a tremolo ; but, here, the open strings in unison with the low woodwinds give the D a somber timbre. The 1st phrase, proffered by 8 horns, rises from D to F.

The 2nd phrase attains the A. These 2 phrases have so important an air that Walter Abendroth is right when he speaks of the " creation " of the 3rd and the 5th. As is the following, both of them are pulled down to the tonic as though it had magic power. A mysterious calm lies over the beginning. Suddenly, the D splits into its 2 neighbor tones (D-flat and E-flat) . The horns, now unhindered, perform the 1st ascent.

This has been called the " basic theme " because of its significance for the 1st movement. Distorted harmonies give the melodic figures in the violins a morbid expression. The leap of the octave, foreboding the main theme, starts the 1st climax. Harmonies of strange opalescence (chords of the 2nd with free suspensions) , chromatically rising aloft, bring in the dominant. The full complement co-operates in introducing the main theme, which makes its appearance in a fortissimo unison.

3 times, it plunges like a cascade from the higher to the next lower level at the distance of one octave. Never before did a theme extend over spaces so wide. A further characteristic is the triplet (in the 4th measure of No. 3) . Its

pushing effect is neutralized by the heavy 3 quarters in the 6th bar. (See the main theme of the Finale, 4th Symphony.) The center of the theme is the lowest tone, E-flat, which bears the heaviest emphasis in the phrase. This is both remarkable and unusual. The ending portion of rather constructive nature resolves unexpectedly into major.

The transition to the next section develops on the organ point of D.

The 2 voiced secondary melody in A major is chanted by the 1st and 2nd violins.

This warm timbered song culminates in the C-major phrase :

The 3rd motive is heard 1st in the oboe, imitated by the clarinet, flute, and horn. It appears in inversion before it is published. Marked counterpoints in the horns, especially the triplet in, gain importance only later. Here, they serve the purpose of rhythmical contrast. If the conductor emphasizes them too heavily, they interfere with the Majestic magnitude of the main morion, which impresses the listener by its uniform continuity.

The beginning of the working-out section is based on the opening motive (No. 1) . The same mysterious calm makes itself felt, a calm torn by the splitting basic theme.

The recurring main theme on the tonic does not mean the recapitulation, as sometimes has been thought. The 4/4 portion which follows upon the thrice appearing main theme proves that the development section is still going on. It has its own heavily marching rhythm.

All the means customarily used in this section, such as inversion, diminution, and stretto, are used here. At this juncture, the triplet in the conflicting horns (No. 6 A) becomes the acting factor. The general ascent gains a super human weight. At the fff summit in F minor, the leap of the descending octave appears enlarged to that of the 10th.

Here, at the unfolding of extreme force, the climax of the working-out section and the beginning of the recapitulation coincide. (See the 6th Symphony, 1st movement.) A general rest of exhaustion follows. The immediately ensuing triplets on the pedal point on A correspond perfectly with the transition to the subsidiary melody in the exposition.

The recapitulation ends in a long hold in the horns. Woodwinds, violins, and the brass choir, following each other, proffer a chain of cadences which introduce the Coda. Here, the breadth of design is almost oppressive. The ending phrase of the main theme now initiates the last general crescendo. Trombones and woodwinds take-up the basic theme. Trumpets repeat the phrase half a step higher. This does not mean an accumulation of 2 degrees, as has been asserted. Rather, the trumpet phrase springs from the Neapolitan 6th, drawn together with the tonic. Its association with the main theme brings in the close of the movement.

## II. Scherzo

The harmonic dress in which the fundamental idea is 1st exhibited differs greatly from the definite statement.

At the 1st hearings of the work, this harmony was a hard nut to crack, even for the experts. In fact, the C-sharp minor chord broken into 8ths looks foreign to the tonic D. But it is nothing but 3 tones picked-out of the diminished chord of the 7th of D minor (C-sharp, E, G-sharp, B-flat) . The characteristic of a diminished 7th chord, that is, its 3 minor 3rds, become unrecognizable here because of the raised G. The following holding note in the trumpet is the leading tone C-sharp, on which the most varying light is thrown from its surroundings. The definite form of the main theme is, again, peculiar in a harmonic respect. Here, the chord described above is drawn together with the tonic D in the basses :

The development receives specific impetus by the augmented broken triad. The subsidiary theme has something of a dance character, although it is not a dance of human beings that we are observing.

Simple ingenuousness and consummate artistry alternate in this Scherzo, built-up of large ashlars.

The Trio, departing from the customary slower tempo, has a very swift motion and something of French brilliance :

The fervent subsidiary melody, when repeated, has tone colors we do not see in any of Anton Bruckner's other scores.

### III. Adagio

The Adagio is an inter-position between sonata and rondo form. The ascending 9th at the opening has retained its striking effect even down to our own day. The violins seem to take leave of the earth. The dissolution of the chromatic progression into the radiant D-major triad is related to the ending phrase of the Adagio theme in the 8th.

When the 1st phrase appears fortissimo in the horns, the effect is no less striking than at the beginning, but, here, it is because the 9th (G-sharp) is not the top note but lies lower than the 7th (E) .

In « Le Courier Musical » of 1909, William Ritter wrote as follows : " Il y a dans les Symphonies de Bruckner des pages entières, superbes du reste, ou la musique est là par ivresse d'elle-même, pour la joie du Maître à faire de la musique et non pas parce qu'un plan de Symphonie, l'exigeait et le comportait. "

If we had not been told that the composer called the following scale-like melody in the horns and tubas his " Farewell to life ", we would think the melody an abandonment on the creator's part to the spell of sound. The hitherto static nature of the movement is altered by the next melody in the strings :

Woodwinds answer in light colors. The ensuing phrase, again in the strings, has Classical purity and grace.

Out of the great number of noteworthy items in the recapitulation, we may mention, 1st, the encounter of the main theme in the violins with its mirrored reflection in the flute. The resulting friction between B-sharp and D is an unforgettable and unique impression. 2nd, the peculiar fragrance of the main theme when it appears in the basses.

Several general rests threaten to deprive the development of its cohesion. But the music as it becomes more and more unearthly seems no longer to be subjected to human rules and norms. Towards the end, it hovers in other spheres. The material texture is dissolved into a few tiny threads, A short reminiscence of the Adagio of the 8th, perhaps put down unconsciously, and the last tones of Anton Bruckner's music dies away.

## Chapter 13

### The String Quintet in F major

It was quite characteristic of Bruckner that he wrote his 1st and only piece of chamber music when he was 54 of age. If it had required firm resolve on his part to write Symphonies without any training in Symphonic composition through previous works of a smaller size, the writing of a String Quintet entailed certain dangers, for he had created 5 great Symphonies, yet, had no experience at all in the new field of chamber music. Ernst Décsey makes the following criticism of the work : « In this composition, the Symphonist prevails over the composer of chamber music, who manipulates the 5 instruments as though they were an orchestra. » .

The question as to what the true style of chamber music is can be answered from different standpoints. Here, I shall emphasize only one side of the matter. The palette of the composer of this kind of music has, of course, only a limited number of colors which he can give to his ideas. His creative imagination will not be restricted thereby but, rather, stimulated towards a sort of invention determined by the available means. Ideal chamber music is born-out of the spirit of a few instruments which, alternating in solo and ensemble playing, prove that tone volume and variety in tone color are secondary means of expression in music. The greatest power of expression rests on other factors in keeping with the specific nature of music.

Although one can hardly say Anton Bruckner was a born chamber music composer, the single piece of chamber music, the Quintet, denies it Décsey's criticism does not seem fully justified. The beginning of the 1st movement (Moderato) was conceived in the very mood of chamber music. No other body could render the principal idea as well as those 5 string instruments. Noteworthy is the fact that in this composition the " rhythmical motive " stands in 2nd place, where the " lyric theme " appears in the Symphonies. It was necessary for Bruckner to place it there, for the 3rd theme is not sufficiently contrasting to the 1st. The rhythmical motive is developed at unusual length, but the structure of the movement is in accordance with the customary Bruckner scheme.

The Scherzo which follows was not conceived through orchestral imagination either. It maintains a graceful mood, the main theme being contrasted to a counterpart of Ländler character.

The crown of the work is the Adagio. Its principal theme is immediately soul stirring. The secondary theme is substantially nothing but an inversion of the 1st. But what a difference in expression is attained by this simple treatment ! The 3rd theme does not appear until much later.

The Finale has, in truth, some inspirations which are not quite in keeping with the idea of chamber music. Its 1st



theme, on an organ point, though lively, is not impressive in nature. The characteristic motive of the fugato, as well as the general rests, remind us of the composer of the 5th Symphony. It had been finished only 2 years earlier.

### The Choral Works

It was when he was about 40 years old that Anton Bruckner began to write the Symphonies which the world knows as his lifework. All through his life, however, he was busy composing choral music. Max Auer catalogued 86 compositions for chorus, half of them religious in character. Little of Bruckner's secular vocal-music is widely known, although works like the « Germanenzug » and « Helgoland », his last finished composition, house many significant details which should serve to make the completeness of his creativeness apparent.

Not all the compositions of our Great Masters are equal in merit, as far as their absolute value is concerned. But even in the less prominent works, there is at least one phrase or some other feature which clearly betrays the genius of the author. This is true in most of those Bruckner choral compositions which do not rank with the great Sacred works. One reason for their lack of popularity is to be found in the texts. They are not equal to the music. If some biographers really believed Anton Bruckner's lack of general learning a good thing for his particular kind of genius, the fact just stated proves them mistaken. His lack of interest in all matters of general culture, except music, left his sense of discrimination undeveloped. So, he selected texts which not only were inferior to his own level but did not kindle his imagination to the same extent as did religious subjects.

The Sacred compositions are eminent tests of his creative power, which was primarily devoted to serving the liturgy of the Roman Catholic Church. The Church should call her greatest composer son of the last Century to the memory of her congregations more frequently than she has heretofore.

The 3 Masses in D minor, E minor, and F minor and the Te Deum are the peak of Anton Bruckner's Sacred compositions. Here, not only does his own individual religious feeling display itself but the fundamental idea of the service Christ's sacrifice for humanity is felt through music of high and illustrative inspiration. We witness the absorption of the congregation into the hallowed procedure, the trembling at the invocation of the Lord in the Kyrie, the ecstasy in the Gloria, and the gratitude and longing for peace of soul in the Agnus Dei.

Anton Bruckner's long experience as a composer in the field of Sacred music made him an accomplished Master when he wrote these 3 Masses. Ease in writing is noticeable here and it alters the portrait of the composer whom we have seen striving for expression throughout 9 Symphonies. And yet, it was the Symphonies that made him the great Bruckner, the Symphonies which proved him to be singular and original. As a composer of Masses, he was just the great successor of great ancestors in music. As a faithful believer, he would never have ventured to introduce reformatory ideas into Church music. The man who would dare to do this would have to pick-up the threads knotted by Franz Liszt. (Rudolf Louis, page 176.)

Among the Masses, the Mass in E Minor occupies a special position. " It stands alone, apart from the world, a pure church building. Its color is the white of the altar, its only ornament is the purity of that style which lifts the soul in

the " Missa Papae Marcelli ". " The Mass in E Minor, in fact, is the only one of Anton Bruckner's Masses with something of Palestrina's style. He did not make this archaic style a manner, as is noticeable in neo-Italian compositions of recent date. The relapse into a style of the past has never convinced me of its vitality. Rather, it emphasizes our remoteness from a period long past.

Anton Bruckner's contrapuntal writing appears in a new light in the Mass in E Minor, which has always been a subject for admiration on the part of musicians. It has the genuine vocal style, the 8 voiced sections demonstrating true polyphonic inspiration. Only wind instruments support the singers. The center of the work is the Sanctus, beginning with a canon. This canon, during its course, undergoes the short development of a fugue, whereby the score becomes rather complicated. Like all Bruckner's vocal compositions, it requires a good deal of training to perform it. His vocal compositions make the greatest demands on the human voice. The inventive ideas in them often spring from instrumental imagination in about the same way as they do in Beethoven's « Missa solemnis » .

The Mass in E Minor proves its liturgical nature and purpose by the omission of the opening words " Gloria in excelsis " in the 2nd section and of the " Credo in unum Deum " in the following part. Those words are supposed to be pronounced by the officiating priest. Even Anton Bruckner's flowing creative imagination appears subdued in this work for the sake of an almost ascetic style.

Both the other Masses are very much " 19th Century ", primarily because of their rich orchestral dress. One might, at times, recall reminiscences of Richard Wagner, if those short phrases which occasionally remind us of « Tristan und Isolde » and « Parsifal » had not been written down long before Wagner published them. The 2 works vie with each other in inventive power. The Kyrie in the Mass in F Minor has more of an inner connection with the words than has the Mass in D minor , which, on the other hand, is richer in thematic substance. A characteristic of the latter is the ascending scales harmonized in a manner which must have appealed to teacher Otto Kitzler. Surprising in both Masses is the swift movement at the words " Et in terra pax " in the Gloria. It is hard not to think of Johann Sebastian Bach's interpretation of these words in his B minor Mass. The " Amen " of the Gloria is a fugue in both the Mass in D minor and the Mass in F minor. The Gloria in the Mass in E Minor, however, surpasses both of them in originality.

An unfamiliar trait in Anton Bruckner's music is the dramatic expression in some portions of the Credo in the F Minor Mass. It begins with the " Credo in unum Deum ", omitted in the other 2 Masses but, here, proclaimed vigorously. The following musical illustration of the " Visibilium omnium et invisibilium omnium " possesses a power which almost recalls Giuseppe Verdi in his « Missa da Requiem » .

It was in these mysterious passages more than anywhere else that Anton Bruckner excelled his predecessors. The finishing fugue is interrupted by 8 " Credo " calls of the chorus which stand like pillars of granite in this art permeated structure. The heavy beat on the 2nd syllable of the word " Credo " looks stranger to the eye of the reader than it sounds to the ear of the listener. Noteworthy in both scores is the piano at the words " Non factum, consubstantialem Patri ". One is tempted to assume the composer desired to point to the mystery surrounding that basic doctrine. The illustrative effect of the long orchestra crescendo on a tympani roll introducing the " Et resurrexit

" in the D minor Mass is rather naive in nature. The more significant, therefore, is the daring harmony in the following " Et ascendit in coelum " and its resolution into the plain chords at the " Sedet ad dextram Patris ". The last repetitions of the " Non erit finis " in the F minor Mass have a special fragrance, for the high woodwinds and the voices in the low registers result in a very delicate tone color. The Sanctus which follows does not display the same amount of inspiration in either the F minor Mass or the D minor Mass as it does in the E minor. There was no vision at work when Bruckner wrote this section.

The introducing melody of the Benedictus in the F minor Mass can be called, without exaggeration, one of Anton Bruckner's most felicitous and blessed inspirations. The violoncello, the bearer of so many noble ideas in the Symphonies, publishes the long spun chant here too. The Benedictus of the D minor Mass cannot compare with it. Several utterances of the same idea with an identical amount of power of expression are rare in music. Interesting at this point is a short Intermezzo in which the horn, introducing the " Hosanna in excelsis ", presages the future composer of the 5th Symphony.

The Agnus Dei of the D minor Mass is the greater one as to design and proportion. Like the beginning of the Finale in a Bruckner Symphony, it does not hint that the end of the work is near. The opening descending scale in unison has been said to resemble Wotan's spear motive, although the rhythm is decidedly different. The scale belongs to Bruckner's indispensable technical equipment as well as to that of many other great composers. Although Anton Bruckner employed it abundantly, he did not give it the significance it has been given in the Prelude to the G minor organ fugue by Johann Sebastian Bach or in the Introduction to the Don Giovanni overture, where its dramatic meaning has been discovered, or in the scald enigmatica by Verdi, where the aged composer of « Falstaff » seemed to be concerned with contrapuntal experiments.

Anton Bruckner's predilection for taking over themes of earlier sections into the Finale, as evidenced in his Symphonies, is noticeable to a slight extent in the Agnus Dei of the D minor Mass, where some ideas of the Kyrie are again intimated. In the Agnus Dei of the F minor Mass, there can be no uncertainty about the composer's intention to quote what he earlier had expressed. He evidently considered this idea a helpful element in the completion of the form. Here in the Mass, it is movingly reminiscent in effect when phrases from the Kyrie and the " Amen " fugue reappear, changed in nature and expression.

## Te Deum

Briefly, one might say that of all Bruckner's Sacred music the Te Deum has the highest sustained tension. Because of its concentrated dynamic power and lapidary style it has been called the « Eueren Te Deum » (Peasants' Te Deum) .

The missing 3rd in the opening harmony does not denote mystery, as it does in the Symphonies. Any major or minor 3rd here would mean narrowing the universality of this monument aere perennius (more lasting than bronze) . Even the softer portions keep-up the exultant and excitedly vibrating tone. There is no abandon to musical meditations.

The 1st section is utterly concise in form and expression. Remarkable is the effectiveness of the unison. It seems to tell

us : « All people on earth speak the same idiom when they praise God. » .

The following " Te ergo quaesumus ", though quite different in nature, is not inferior in power of expression. The unexpected leap (C to A-flat) in the tenor melody is completely stirring. In the " Aeterna fac cum sanctis tuis " the word " Aeterna " seems to be illustrated by the relentless motion in the strings. The " Salvum fac populum tuum " takes-up the melody from the " Te ergo ". Thereupon follows the opening idea of the work, at the words " Per singulos dies benedicimus te ". The main part of the " In te Domine speravi " is built upon a fugue which, according to information from his pupils, caused Anton Bruckner much hard labor. The result was an achieved Masterpiece in this form, a form by which the improvising organist Bruckner had so often astounded his listeners.

The last section, " Non confundar in aeternum ", proves that a climax over towering the 1st " Te Deum laudamus " was actually possible. It becomes a fact, not by external means such as tempo or increasing tone volume but, rather, by an immense intensification of the inner forces of music. Nothing can impress us more than the subito piano in the last ascent or the long holding notes in the soprano beneath which strange progressions are mysteriously developing. They discharge in combinations of tones which are far beyond the customary Bruckner harmony. Here, the Master must have been in a state of rapture.

#### Party manuscript and revised score : a « Bruckner Problem » of recent date

#### Chapter 14

With the increasing popularity of Anton Bruckner's music the « Bruckner Problem » deeply rooted in both works and personality, seemed to approach a solution. The great interpreters had created a style of rendition which set-up a firm Bruckner tradition. Friends and followers were relieved and looked forward to undisputed triumph. Yet, more than 30 years after the Master's death, with the initial publication of the original scores, which differ greatly from the editions previously used, a new problem of unexpected weight arose. We were confronted with the question of keeping to the successfully tested versions or of following the new trend, which claimed exclusive rights to Anton Bruckner's true wishes as to the different readings. The question stirred-up musicians, conductors, and music lovers to so high a pitch that the success of the Bruckner movement was almost menaced.

It had always been common knowledge that the printed scores contained many alterations, most of which originated in experiences gained through performances of the works. The 2 Schalk brothers and Ferdinand Löwe had, in fact, extended their concern for Anton Bruckner's works to an unusual degree. They had made excisions as well as changes in orchestration wherever they considered them necessary for easier understanding and better reception on the part of the audience. Generally speaking, they did a wonderful job and deserve the greatest gratitude from all who look at their work with an unprejudiced eye. It certainly required high resolve on their part, since, being faithful and conscientious disciples of the Master, they solicitously respected his wishes. Their only desire was to help Bruckner, who, as a matter of fact, enjoyed their support and gave his willing consent to the alterations. He knew why he allowed their cooperation and why he asked for it.

There are documents which most convincingly show Anton Bruckner's desire for help, even from those who did not belong to the " Bruckner circle " and were not so well acquainted with his ideas as were the Schalk brothers. In letters to Felix von Weingartner, who came from Franz Liszt's headquarters, Bruckner repeatedly expressed full confidence in whatever the conductor would hold to be opportune for the 1st performance of the 8th. It has been objected that Bruckner permitted those changes only temporarily, expressing the hope that the works would later be given in their original form. But we find remarks like these of rare occurrence. Bruckner himself expected only friends and connoisseurs to listen to the unrevised editions, even in the future.

We have performed the printed scores for decades, considering them sacrosanct. And now, we are asked to abjure our faith. If we were told that one of the Gospels is not authentic but, rather, apocryphal, would we cease believing in what 2,000 years of Christianity has held to be the truth ?

Those who think a strict observance of the composer's indications the only right way for performances will, of course, prefer the manuscript to the revised score, although Franz Schalk, who lived in the closest contact with Anton Bruckner, denied that the manuscript always represented the Master's final ideas on the definite form of his Symphonies. They overlook the fact that a composition once detached from its creator has a life of its own and a right to interpretation defined only by its specific needs. This is the unprejudiced point of view and the only real support for the work.

It clearly is not right to interpret a piece contrary to the clearly expressed indications on the score. But many composers, especially the Classicists, did not give more indications than are sufficient for a general basis of interpretation. Try to perform « The Magic Flute » according to Mozart's scanty directions and you will soon see they do not suffice for an impressive rendition. As Purists should remember, music notation cannot deny its origin in neumes. I never will forget what Richard Strauß told me immediately after he had conducted a wonderful performance of the « Jupiter Symphony » : " Keep this in mind, whenever you plan to conduct a Mozart Symphony, write everything you want played by the orchestra into every player's part. It is essential. ". Those words from a fellow composer of Mozart have been my motto in my career as a conductor.

Even adding a crescendo or a diminuendo is a break, in principle, with the inviolability of the score. Once the barriers are removed, nothing but the conductor's background, education, and control of style are the deciding directives for the performance. Moreover, the director's recreative imagination is required for making the printed hints living music.

Here are 2 instances of extensive alterations in Classical scores by 2 of the greatest musicians I ever met. In one of the recitatives in « The Marriage of Figaro » , Gustav Mahler introduced 4 solo celli. It is not advisable to imitate him in this, but one should recall his meticulous conscientiousness, an ideal for a generation of conductors, which nevertheless did not deter him from upsetting the Mozart style. Conductor Karl Muck had the woodwinds, and sometimes the horns, doubled for playing Beethoven's Symphonies. He thought it the obvious thing to do, since the strings in the modern orchestra outbalance the wind instruments. The result was striking in certain instances and had, to be sure, something of the Berlioz timbre. But America, as well as Europe, acknowledged Muck as one of the most faithful in observing Classicism.

Mozart and Beethoven could not protect themselves from these alterations as Anton Bruckner might have done, had he so desired. But he did not. He loved the Schalks and Ferdinand Löwe and let them work for him. He did not have too many friends to foster him as they did. It has been said that his indulgent and complaisant nature led him to yield to their suggestions. But everyone with a knowledge of the patriarchal relations existing between Bruckner and his pupils will acknowledge that the authority he enjoyed in their estimation would never have permitted an undesirable change in a score. Friedrich Klose, who, for a period of years, was present at many meetings of Bruckner and his friends and pupils, never noticed any disagreements over the arrangements of the scores. " Bruckner was not the man to whom they could do violence. There is a touch of the comic in seeing him depicted nowadays by a Romantic fancy as personified devotion to the will of others. " (Deutsche Musikkultur, 1936-1937.)

The most censure was directed at the numerous changes in orchestration, as evidenced by a comparison of the original with the revised scores. Referring to the partitura of the 9th Symphony, Max Auer says : " The rough Bruckner has become elegant through Löwe." . Löwe was nicknamed " Berlioz " by the Master, according to Max Auer, who could not refrain from admiring the conductor's skill in revising the 9th.

An article in the Muenchener Zeitung, 1932, reads as follows : " The true Scherzo (of the 9th) has not a trace of sparkling froth ; rather, it stands with solid, pithy bones on the soil of the Upper-Austrian homeland. ". To bring the Scherzo of the 9th into any relationship with that lovely little country shows a complete misunderstanding of the inner proportions of this gigantic music.

The criticism of the revised scores found its most concentrated expression in the assertion that " the Bruckner orchestra has, thereby, been transformed into a Wagnerian orchestra of Romantic timbre, which is not in keeping with the composer's true ideas on instrumentation ". The definition of a " Romantic orchestra " has never been formulated. The term apparently refers to a sound fuller and smoother than that in the Classical period and, especially, to the abundant employment of the horns, which in the 2nd half of the last Century acquired about the same meaning as the pedal on the piano. I do not see how a composer as Romantic as Anton Bruckner could be harmed by a " Romantic orchestration ", if there is any such thing. As to the " Wagnerian timbre ", it is the introduction of the tubas, more than anything else, which reminds us of the Master of Bayreuth. But these instruments are called for in the original as well as in the revised scores, and Bruckner was as proud of this innovation as he was of other Wagner reminiscences, such as the harmonic turns in the Te Deum which he had consciously taken from Götterdämmerung. Not everyone would dare venture it, according to his thinking.

The orchestrations in the 2 editions are not so fundamentally different as we have been led to believe. At least, they are not to the ear of the average listener. As a matter of fact, Anton Bruckner preferred the contrasting tone color to the mixed one. This is consistent with his tendency to contrast in music in general. The sound of organ stops, pushed or pulled, often guided the scoring hand of the Symphonist Bruckner. That brought about a clarity and transparency in texture which renders the inner parts especially prominent. Here, the question arises as to whether the utmost clarity throughout Anton Bruckner's music is for the best. Unmixed color entails a certain danger to the rendition of works like Bruckner's, in which symmetry and sequences play so important a part. To my mind, this

straight-lined music needs the utmost variety in color.

One of the main aims of the revisers, as evidenced by a comparison of the original and revised scores, was the support of the strings in the low registers. We see that numerous wind instruments have been added to "help" the low strings. But this support can gain a significance higher than mere dynamic importance. An example will illustrate my meaning. At the opening of the 5th Symphony, 1st movement, 3rd measure, the original score calls for the strings only, whereas the revised edition adds the bassoon in order to stress the melodic phrases in the violas. The conductor who desires to keep the entire introduction mysterious and who does not want to emphasize this phrase will follow the manuscript. But if he wishes to make the beautiful phrase prominent, he will have the violas play louder, thereby disturbing the general soft tone of the introduction. Following the revised partitura, he can keep-up the piano throughout. The listener will hardly hear the cooperating bassoon. It serves its purpose unnoticed. One must admit the revisers did a very tasteful piece of work.

Of greater importance are the alterations which entirely suppress the strings and substitute wind instruments in their place. Conductor Bruno Walter recently called my attention to the potential change of tempo which might arise from these arrangements. In the Scherzo of the 9th, 11th measure, the composer scored the thematic figure of descending 8ths for violoncelli pizzicato. Walter considers this pizzicato an unmistakable hint for a very moderate tempo, since it can be played with only a limited amount of speed. But then, the secondary theme (refer to analysis of the 9th) will be affected by this rather slow tempo and subjected to something like a Ländler motion, which, however, is foreign to its nature. The experienced and adept orchestrator Löwe solved the difficulty by giving the passage to the bassoon. He no doubt had found out the right tempo from the Master himself and took suitable steps to have it observed.

As mentioned earlier in the analysis of the 5th Symphony, the brass choir at the end of the Finale was not scored by the composer but added by Schalk for the 1st performance in Graz. Anton Bruckner could not attend the première but he approved this support for the orchestra. So the conductor had authentic authorization for his step. As a matter of fact, the huge preceding climax has prepared the listener for the apex of the Finale and, therefore, the outburst of the brass choir comes in quite naturally at this juncture. Not only is it very Brucknerian in effect but it never fails to transport the audience by means which, after all, are in line with the entire development of the Finale.

The addition of wind instruments, in general, was not made indiscriminately nor because of the reviser's mere desire to increase the tone volume. Löwe, who edited the 9th, had extremely sensitive ears, as we see from the following. At the letter G in the Adagio of the 9th, a long ascent begins, led by violins and also violoncelli and contrabasses. Here, the 2 scores do not differ in any way. The editor obviously was quite conscious of the particular ghost-like effect of the unsupported bass instruments. That is why he made no changes here.

All alterations in orchestration, as important or un-important as they may seem to be, are irrelevant when compared with the numerous excisions, most of which the editors did not indicate in the scores. It was not until the manuscript scores were published that we learned to what an extent cuts had been made. As a matter of fact, there are a great number of them.

Cuts are generally one of the most unpleasant and precarious problems the conductor has to face in his career. They cannot be discussed at length in this book. We must stress the fact, however, that works of all periods have been subjected to "surgical operations" of the kind. Even Mozart's operas, which do not "suffer" from excessive length, are not produced in their complete forms. There are arias in the original version of « The Marriage of Figaro » which you may never have heard at all, and the final sextet in « Don Giovanni » is often omitted although the major triad at the close of the death scene was never conceived as the final chord after the foregoing minor. (It was introduced only as the dominant of the following G major.) We have heard Felix Weingartner cut the partitura of the « Ring » to an extent which aroused downright indignation, and that not only among the Wagnerites. Johann Sebastian Bach's Mass in B minor and the « Passions » are given in their complete forms only on special occasions, such as music festivals.

The reasons for treating musical works in this fashion fluctuate between the most distant boundary lines, such as sincere artistic conviction, on the one hand, and external incidental circumstances, on the other. The imperturbable Gustav Mahler omitted the aria of Rocco in « Fidelio » because he felt it interfered with the atmosphere of that part of the 1st act. During the World War, the great Richard Wagner Operas were forced to undergo the most drastic cuts on German stages because, had they been produced in their entirety, the audience and the artists would have missed the last bus, which left rather early, in keeping with traffic regulations imposed by war emergencies. The cuts did not affect the listeners' enthusiasm.

The task of the conductor becomes especially difficult when he believes the work would have a bigger success if it were cut and the composer, on the other hand, opposes him. The popular Opera « Tieftand » could not have been kept in the repertory of the German Theaters if extended excisions had not given it vital force.

Coming back to Anton Bruckner, surely the proportions of the Symphonies, which had originally alarmed conductors and audiences alike, can no longer be considered reasons for cutting. The directors who actually make them should not be condemned on principle, as they often are. Their reasons are merely psychological. As mentioned earlier, the contrasts within a Bruckner movement are the sharpest to be found in Symphonic literature. Not only the character but also the motion of the different themes and other constituents are utterly conflicting. This conflict, supported by frequent general rests, certainly arouses the listener's interest and tension during the exposition. But when the heterogeneous elements reappear in unchanged separateness and isolation in the recapitulation, the momentum of surprise cannot be as effective as it was at 1st. This reaction is in full accord with general psychological experience. It becomes especially noticeable at the place where the secondary "lyric" melody, with its decreasing motion, recurs. Even unconsciously, the listener has expected the conflicting ideas to be reconciled by the foregoing development, but now he sees them re-emerging in their original antagonism. Yet, manifold impressions are no match for the intensification of a single impression, especially in the temporal art of music. So the listener's tension may be slightly loosened at this juncture and some "lengthiness" may be felt. As a consequence, the question arises for the conductor whether to yield to or to resist the listener's feelings. If he resists, he will have to place less stress on the idea of contrast, for the reasons outlined above. Maintaining the fundamental tempo, even at the expense of expression, will help him in welding the divergent elements together.



Of all conductors, Arthur Nikisch, the 1st Bruckner apostle, made the most extended cuts. Wilhelm Furtwängler preferred numerous excisions of smaller size at the time he used the revised scores. Karl Muck and Sigmund von Hausegger did not cancel 1 bar.

The 1st movement of the 8th and the 1st Movement of the 9th have always been kept intact. This should be a matter for reflection ! When Anton Bruckner entrusted his work to the Schalks brothers and Ferdinand Löwe, he was conscious not only of their familiarity with his innermost wishes but, also, of their abilities as outstanding musicians. It must be acknowledged that they worked with exquisite delicacy and unlimited enthusiasm for their Master's cause, not only sacrificing an enormous amount of their time but also exposing their reputations to undue criticism. It is deplorable that they earned everything but thanks from certain zealots. « One can hardly picture the " honorary " epithets bestowed on them. Forgers and imposters they have been called. They were stamped as criminals in art. » Friedrich Herzfeld, who wrote these words in the Allgemeine Musikzeitung, 1936, is quite justified in saying that nobody has the right to abuse the Schalks and Löwe, whose efforts for the Bruckner cause cannot be overrated. The critic who abuses them comes post-festum, when things are over. I believe artistic motives alone should be the criterion in deciding which edition to use. But to make the matter one of character is wrong and rather disagreeably distasteful.

The Musikwissenschaftlicher Verlag of Vienna, under the editors Robert Haas and Alfred Orel, has the great merit of having started the Complete Critical Edition of Anton Bruckner's works, with the support of the Internationale Bruckner Gesellschaft. As far as we have been able to find-out, the publications from 1932 to the present include the 1st, 2nd, 4th, 5th, 6th, and 9th Symphonies. « Vier Orchesterstücke » and the March in E-flat major have also been released. The following vocal compositions likewise have been published : « Requiem » in D minor, « Missa solennis » in B-flat minor, and the Motet « Christus factus est » . The editors 7 critical remarks about the different versions of the scores testify to an amazing amount of research work and they offer the Bruckner student a notable opportunity to look deeply into the composer's creative processes.

« The poor school Master's son » is again keeping the musical world busy.

## Chronology

**1824** : Anton Bruckner was born in Ansfelden on 4 September, as the 1st of 12 children, 5 of whom survived. Father and grandfather had been teachers at Ansfelden.

**1835** : « Pange lingua » for mixed choir.

**1835-1837** : Studying music with his cousin Johann Baptist (von) Weiß.

**1837** : After his father's death, Anton becomes a choir boy at Saint-Florian in Upper-Austria, until 1840.

**1840-1841** : Bruckner takes part in a teachers' training course at Linz.

**1841-1843** : Bruckner becomes assistant teacher at Windhaag, situated in the north of Upper-Austria. He studies Bach's « The Art of the Fugue », but also shows interest in popular dances like « Ländler » and « G'strampfte » .

**1843-1845** : Bruckner is assistant teacher at Kronsdorf, a village near Steyr.

**1844** : Choral Mass for Maundy Thursday.

**1845-1856** : Bruckner is teacher at Saint-Florian. This 2nd stay at Saint-Florian means that Bruckner not only matures as an important organist but that his compositions begin to change. From small items for men's choirs, he moves on to the composition of Masses.

**1846** : 5 « Tantum ergo » for mixed choir.

**1848** : Expectant organist at Saint-Florian.

**1848-1849** : « Requiem » in D minor for soloists, chorus and orchestra.

**1850** : Bruckner becomes abbey organist at Saint-Florian.

**1854** : « Missa solemnis » in B-flat minor for soloists, chorus and orchestra.

**1856** : Bruckner becomes the cathedral organist at Linz.

**1856-1868** : Bruckner lives in Linz, then a town of 26,000 inhabitants. Bishop Franz Joseph Rüdiger enables Bruckner the study of music with the Viennese theorist Simon Sechter (1856-1861) .

**1858-1861** : Trips to Vienna to study with Simon Sechter.

**1861-1863** : Bruckner becomes acquainted with orchestral music, with the stage, with contemporary music (the « Neo-German School ») . He gets to know works by Richard Wagner and Franz Liszt. Studying orchestration with Otto Kitzler.

**1861** : Conductor Otto Kitzler, from Königsberg, becomes 1st « Kapellmeister » at the City Theatre of Linz. Through him, Bruckner is 1st confronted with contemporary modern music.

**1861** : On November 19th, Bruckner takes his examination under a commission consisting of Josef Hellmesberger, Johann Herbeck, Simon Sechter, and Otto Dessoff. Afterwards, Herbeck remarked laconically, « It is he who should have been examining us. » .

**1862** : This is the year when Bruckner hears Wagner's opera, Tannhäuser, in Linz.

**1863** : Overture in G minor and Symphony in F minor.

**1863-1864** : Symphony in D minor.

**1864** : From then on, we can date Bruckner's own personal ingenious style of composing.

**1864** : Ignaz Dorn draws Bruckner's attention to the works of Liszt and Berlioz. Thus, he contributes to Bruckner's development so that he overcomes the strictness of Sechter's composition technique.

**1864** : Mass in D minor.

**1865** : Anton Bruckner meets Richard Wagner in Munich.

**1865-1866** : 1st Symphony in C minor.

**1866** : Mass in E minor.

**1867** : Suffering from a nervous breakdown.

**1867-1868** : Mass in F minor.

**1868** : Bruckner becomes Simon Sechter's successor at the Vienna Conservatory. At the same time, he becomes expectant organist of the Imperial Court Chapel (Vienna « Hofkapelle ») .

**1869** : Organ recitals in Nancy and Paris.

**1871** : Organ concerts in London at the Royal Albert Hall and the Crystal Palace.

**1872** : Completed the 2nd Symphony in C minor.

**1873** : 3rd Symphony in D minor. Revised in 1876-1877 and 1888-1889.

**1873** : Anton Bruckner visits Richard Wagner in Bayreuth and dedicates the 3rd Symphony to him.

**1874** : Completed the 4th Symphony. Revised in 1877-1880 and 1888-1890.

**1875** : Bruckner becomes « Lector » for harmony and counterpoint at the University of Vienna.

**1875** : Completed the 5th Symphony.

**1877** : Fiasco of the 1st performance of 3rd Symphony in Vienna.

**1879** : Completed the String Quintet.

**1880** : Journey to Oberammergau and Switzerland.

**1879-1881** : Completed the 6th Symphony in A major.

**1882** : Anton Bruckner meets Richard Wagner for the last time during the 1st presentation of « Parsifal » in Bayreuth.

**1881-1883** : Completed the 7th Symphony in E major.

**1883-1884** : Completed the « Te Deum » .

**1884** : 1st performance of the 7th Symphony in Leipzig under Arthur Nikisch's baton. Lays the foundation of Bruckner's world-wide fame.

**1885** : In New York, Walter Damrosch conducts the 4th Symphony and Anton Seidl conducts the 3rd Symphony.

**1884-1886** : Completed the 8th Symphony.

**1891** : Bruckner is awarded the honorary doctorate of the University of Vienna.

**1891-1894** : Completed the 1st 3 movements of the 9th Symphony.

**1892** : Completed the « Psalm 150 » .

**1894** : Bruckner becomes Honorary Citizen of Linz.

**1896** : Anton Bruckner dies on 11 October.

## Bibliography

ABENDROTH, WALTER : Die Symphonien Anton Bruckners, Eduard Bote & G. Bock, Berlin, 1940.

AUER, MAX : Anton Bruckner, Sein Leben und Werk, Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienna, 1934.

BRUNNER, FRANZ : Doktor Anton Bruckner, Bin Lebensbild, Linz, 1895.

« Chord and Discord » : A Journal of Modern Musical Progress, The Bruckner Society of America, Inc.

DÉCSEY, ERNST : Bruckner, eine Lebensgeschichte, Max Hesse, Berlin, 1919, 1930.

Professor Doctor Ernst Décsey (13 April 1870 - 12 March 1941) , was an Austrian author and music-critic. He was born in Hamburg and studied law at the Vienna University. At the same time, he completed professional training at the Vienna music school (Konservatorium) in piano, harmony and composition.

From 1899 on, Ernst Décsey worked as music-critic at the Grazer Tagespost (Graz's daily newspaper) and, subsequently, became its chief editor. In 1920, he was offered the position of permanent music adviser at the Neue Wiener Tagblatt (a daily newspaper) in Vienna, where he became the leading music-critic of his time. Décsey died 12 March 1941, in Vienna.

In addition to his journalistic work, Ernst Décsey also taught music history and esthetics at the Vienna music school and published a number of novels, short stories, plays, libretti and biographies. He co-authored (with Gustav Holm) a play Sissys Brautfahrt (« Sissy's bridal journey ») which was later used for the libretto of the well-known operetta « Sissy » by Ernst and Hubert Marischka ; and wrote the libretto for Erich Wolfgang Korngold's Opera « Die Kathrin »

His biographies of great musicians in particular earned him wide reputation throughout the music world, far beyond Austria's borders. They included Hugo Wolf - Das Leben und das Lied (Hugo Wolf -life and lied) ; Bruckner - Versuch eines Lebens (Bruckner - a tentative outline of his life) ; Claude Debussy ; Debussys Werke (Debussy's works, published after his death) ; Johann Strauß ; Franz Lehár ; and Maria Jeritza.

ENGEL, GABRIEL : The Life of Anton Bruckner, Roerich Museum Press, New York, 1931.

GÖLLERICH, AUGUST : Anton Bruckner: Bin Lebens- und Schaffensbild, G. Bosse, Regensburg, 1922-1936.

GRAEFLINGER, FRANZ : Bausteine zu Anton Bruckners Lebensgeschichte, Munich, 1911.

HAAS, ROBERT MARIA : Anton Bruckner, Akademische Verlagsgesellschaft, Potsdam, 1934.

HALM, AUGUST : Die Symphonien Anton Bruckners, Munich, 1914.

HEBENSTREIT, JOSEF : Anton Bruckner, 1937.

KLOSE, FRIEDRICH : Meine Lehrjahre bei Bruckner, G. Bosse, Regensburg, 1927.

KURTH, ERNST : Bruckner, Max Hesse, Berlin, 1925.

LOUIS, RUDOLF : Anton Bruckner, Georg Mueller, Munich and Leipzig, 1905.

OREL, ALFRED : Anton Bruckner - Das Werk der Kuenstler die Zeit, A. Hartleben, Vienna, 1925.

SINGER, KURT : Bruckners Chor?nusik, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart and Berlin, 1924.

STRADAL, AUGUST : Erinnerungen an Anton Bruckner, Neue Musikzeitung, Volume 34 (Nos. 7,9) 1913.

TESSMER, HANS : Anton Bruckner, G. Bosse, Regensburg, 1922.

WETZ, RICHARD : Anton Bruckner, Sein Leben und Schaffen, Reclam, Leipzig.

Anton Bruckner : Gesammelte Briefe (FRANZ GRAEFLINGER, editor) , new edition, MAX AUER, editor.

#### AB 14 : La vie de Anton Bruckner (Gabriel Engel)

From Chord and Discord. January, 1940. (Volume 2, No. 1) . A journal of modern musical progress published by the Bruckner Society of America, Inc.

Like Franz Schubert, Anton Bruckner springs from a line of Austrian school Masters. In the pleasantly situated village of Ansfelden, not far from the town of Linz, Bruckner's grandfather Joseph and his father Anton had both devoted their lives to the drab duties of rustic pedagogy, at that time still considered a hereditary occupation among provincials. Hence the arrival on earth of Anton himself on September 4, 1824, meant in the normal course of things merely a fresh candidate for the abundant miseries of school mastership.

As early as his 4th year the tiny Tonerl, like Franz-Joseph Haydn a Century before him, showed his undeniable musical bent, for even then he could bring forth intelligible music from a little fiddle and (to quote an old Ansfelder's naive characterization of these 1st signs of composer's fancy) could often be heard humming or whistling unknown tunes.

With the dawn of schooling the child showed a hearty dislike for all classroom activities, except the Singstunde, an hour which seemed for him filled with irresistible enchantment. Of course, he received many a whipping for his backwardness in all extra musical studies.

As tradition demanded of the village school teacher, Father Bruckner had also to play the organ in church, and it is doubtless owing to his efforts that Anton at ten knew enough about the organ to attract the attention of a good musician in a nearby village. Under this man Johann Baptist (von) Weiß, a cousin of the family, the boy then earnestly studied musical theory and organ playing for 2 years. Remarkably enough, the organ preludes he composed during that period exhibit a freedom of expression which deserted him all through his subsequent decades of theoretical

study not to return again unimpaired until his years of maturity as a Symphonist.

The death of his father in 1837, leaving 11 children (Anton being the eldest) rendered it imperative for his mother to accept the refuge offered the gifted boy as Saengerknabe in the Sacred music school of Saint-Florian. The 4 impressionable years he spent there learning how to play the organ, piano, and violin, and mastering the elements of musical theory doubtless stamped his entire character, musical and otherwise, with a fervent piety which no later influence ever dimmed. Even when the conflict of suffering and passion rages highest in his monumental symphonic 1st and last movements, a sudden naive appeal direct to Heaven through austere trombone chorales points back to the influence of those early years of unquestioning devotion and zeal at Saint-Florian.

Yet, at this time, the idea of music as a life work seems hardly to have entered the boy's mind. His father had been a school Master ; he too must become one. To further this aim he added to his arduous music courses private studies in academic subjects, finally gaining admission to the teachers' preparatory school at Linz.

Though even a brief 10 months spent in learning what a pious child must not be taught proved trying to so human a soul as young Bruckner, he passed his examination for a position at 17 and set out for the 1st scene of his teaching career, the world forsaken mountain village of Windhaag. Here, as assistant village teacher and organist, he was to receive the munificent monthly wage of 2 « Gulden » (less than 80 cents) . Additional attractive features of his work were that he must help in the field during spare time and breakfast with the maid servant.

In spite of these crushing handicaps, the youth seems not to have been altogether unhappy, for he found the village folk friendly. An especial joy was the folk life and dancing, with its opportunity for a new, fascinating kind of music making. In this pleasant life the youth gladly joined, playing the fiddle at dances and absorbing those rustic, rhythmic strains which the Midas touch of his genius later turned into incomparably vital and humorous symphonic Scherzos. The ancient calm of the village church services was frequently interrupted by the new organist whose marked leaning towards dramatic harmonies was irrepressible. His experience with the startled villagers in this respect was much like that of the great Johann Sebastian Bach himself, who was once officially reproved for his fantastic modulatory interpolations during the ritual music.

Yet Bruckner's innate musicianship must have dawned even upon the ignorant villagers, for this word has come down about it direct from the lips of an old Ansfelder, " Yes, that fellow Bruckner was a devilish fine musician ! " Then, as an afterthought, in the light of a teacher's unhappy lot, " I wouldn't let any son of mine become a teacher. No, sir ! Much better be a cobbler ! "

One day Bruckner, who was absent minded, forgot to attend to some menial chore in the field and for punishment he was transferred to the still smaller village of Kronsdorf.

The teacher's demotion proved the musician's promotion, however, for the little nest lay only an hour distant from 2 historic towns, Enns and Steyr. The latter was noted for its fine organ and soon became the object of the youth's frequent pilgrimages. In Enns, moreover, lived the celebrated organist von Zanetti, a fine musician, who now became

Bruckner's new Master of theory. All his compositions during this period bear the modest character of occasional church music.

Completely humbled in the face of superior knowledge, the zealous student was content to obey implicitly the so-called laws of music. Infinite thoroughness, the sole path to perfection, became an obsession with him. Trustingly he allowed the incredibly long veil of years of academic self suppression to fall over his genius.

Meanwhile, he had been preparing himself for the final examination for a regular school Master's license. At length, in May 1845, he passed the test, and experienced the good fortune of an immediate appointment to Saint-Florian, the happy haven of his earlier youth.

The texts and dedications " to the beautiful days of young love " of several of his songs and piano pieces in those days tell us that Bruckner met his 1st " flame", young Antonie Werner, soon after his appointment as teacher at Saint-Florian. Yet, sentiment was but short lived in the heart of this youth whose insatiable yearning for musical knowledge swept aside all other considerations. At this time, too, there began to unfold that magnificent gift of his for free improvisation on the organ, the gift with which he in later years held audiences spellbound, even as Beethoven and Johann Sebastian Bach had done before him.

In 1851, the post of organist at Saint-Florian was declared vacant and Bruckner, who had for some time been occupying it as substitute, was officially appointed thereto. By then, he had reached the comparatively affluent state of 80 « Gulden » per year, plus free rent, and one of his dearest wishes had at last been realized : he was Master of the finest organ in the world. Determined to become a virtuoso of the keyboard he made it a habit to practice 10 hours a day on the piano and 3 hours on the organ.

At Saint-Florian in 1849, he composed his Requiem in D minor, the only early work deserving classification with his mature accomplishments.

Desiring to obtain a license to teach in main schools he continued his academic studies, stressing Latin, and in 18r,i) successfully passed that examination as well.

In 1853, he had made his 1st trip to Vienna in the hope of laying the ghost of doubt that would ever loom up in his soul as to the lifework he had chosen. This doubt had even led him to consider giving up music altogether, for he once applied for a clerical position in Linz, claiming in his letter that he had been preparing himself for several years for such a vocation. Fortunately, wise counsel induced him to forget such thoughts and to apply himself anew to theoretical studies. From this decision date his amazing years of self imposed confinement in the contrapuntal chains forged by the famous Viennese musical grammarian, Simon Sechter. There is this to say for the almost incomprehensible devotion of the super annuated school boy Anton to his textbook lessons, that only such hard prescribed work could dispel the torturing doubts which lurked grimly at the threshold of his consciousness.

In January 1856, having been persuaded to take part in an open competition for the vacant post of organist at the



Cathedral in Linz, he easily carried off the honours, astonishing all by his incredible powers of improvisation on given themes.

During the 1st few of the 12 years he served as organist in Linz, Bruckner made practically no efforts at original composition, burying himself heart and soul in the contrapuntal problems heaped upon him by the pedantic Simon Sechter. During the periods of Advent and Lent, the Cathedral organ being silent, Bishop Franz Joseph Rüdiger, who greatly admired Bruckner's genius, permitted him to go to Vienna to pursue (in person) the studies which throughout the year had to be left to the uncertain benefits of a correspondence course. While in Linz, Anton Bruckner was studying with 2 composition teachers. One a Protestant, the other a Roman Catholic. Bruckner categorically refused to show his Church music to the Protestant.

Franz Joseph Rüdiger (born on 17 April 1811, in Gaschurn - died on 29 November 1884) was the bishop of Linz in Austria from 1853 to 1884.

He was the 5th bishop of the diocese, and much of local Church's growth is due to his vigorous and unwearied labors. His deep religious faith and his pre-eminently Catholic principles, as well as his unyielding will, made him for many years the intellectual leader of the Austrian Catholics in their struggle with liberalism. Austrian liberalism, antagonistic to the Church, controlled for decades the destinies of the country.

The bishop was the zealous friend and promoter of every expression of religious life : Christian schools, religious associations, the building of churches, the Catholic press, the founding of houses of the religious orders and congregations, which greatly increased during his episcopate.

Ever memorable is the manly stand he took on behalf of the concordat of 1855. This Concordat was bitterly antagonized and much calumniated by the Liberals, and was annulled by the government in 1868 and 1870 without consultation with the Holy See.

He left a lasting memorial in the cathedral of the Immaculate-Conception at Linz, for which he prepared the way by founding in 1855 an association for building the cathedral.

One may get some inkling of the stupendous physical and mental labor involved in studying, as Bruckner interpreted the term, if one believes the evidence advanced by eye witnesses, who assert that the piles of written musical exercises in the student's room reached from the floor to the keyboard of his piano. " For those who think this incredible there is the written word of the unimpeachable Simon Sechter himself to the following effect. Upon receiving from Bruckner in a single installment 17 bookfuls of written exercises, he warned him against too great an intellectual strain ", and lest his admonition be taken in ill part by the student, the teacher added the comforting, indubitable assurance : " I believe I never had a more serious pupil than you."

Eloquent of Bruckner's Herculean labors in the realm of musical grammar and rhetoric during those years is the list of examinations to which he insisted upon subjecting himself (after typical Bruckneresque preparation) . After 2 years of

work, on July 10th 1858, he passed Simon Sechter's test in Harmony and Thorough bass. Of the textbook he studied (now a treasured museum possession) not a single leaf remained attached to the binding. Then on August 12th 1859, he passed Elementary Counterpoint ; April 3rd 1860, Advanced Counterpoint ; March 26th 1861, Canon and Fugue. Thereupon, he remarked, " I feel like a dog which has just broken out of his chains."

Now came the crowning trial of all, one without which he could not be sure of himself. He begged for permission to submit his fund of accomplishments to the judgment of the highest musical tribunal in Europe, a commission consisting of Vienna's 5 recognized Solons of musical law (today all turned to names or less than names) . The request was granted and Bruckner accorded the grace of choosing the scene of combat.

Such final tests of " maturity ", not uncommon in Vienna, were usually of a somewhat stereotyped nature, but in the case of this extraordinary candidate the occasion assumed an epic cast.

Bruckner had chosen for the scene of his grand trial the interior of the Piaristen Kirche. Had Wagner been present, he might have been reminded of the examination of Walter by the Meistersinger, which he was even then planning. The customary short theme was written down by one judge and submitted to the others for approval ; but one of these maliciously doubled it in length, at once changing a mere test of scholarship to a challenge of Mastery.

The slip of paper was then passed down to the expectant candidate seated at the organ. For some moments he regarded it earnestly, while the judges, misinterpreting the cause of delay, smiled knowingly.

Suddenly, however, Bruckner began, 1st playing a mere introduction composed of fragments of the given theme, gradually leading to the required fugue itself. Then was heard a fugue, not such a fugue as might be expected from an academic graduate, but a living contrapuntal Philippic, which pealed forth ever more majestic to strike the astonished ears of the foxy judicial quintet with the authoritative splendor of a lion's voice bursting forth from the jungle.

" He should examine us ! " exclaimed one judge enthusiastically. " If I knew a 10th of what he knows, I'd be happy ! "

Then, being asked to improvise freely on the organ, Bruckner exhibited so fine a fantasy that the same judge cried : " And we're asked to test him ? Why, he knows more than all of us together ! "

This man's name was Johann Herbeck, and he was from that moment Bruckner's greatest musical friend. Unfortunately he died too soon to be of much help to the struggling composer.

Of great advantage to Bruckner during his Linzian years was the opportunity afforded him for the 1st time to try his hand at worldly music, for church music had monopolized his attention ever since his earliest boyhood.

The choral Society « Frohsinn » chose him as director in 1860. Through this association, on May 12th 1861, Bruckner

made his 1st concert appearance as composer with an Ave Maria for 7 voices.

He struck up a friendship with the young conductor at the Theatre and was appalled at the realization that all his earnest years of academic study were mere child's play beside the practical musical craftsmanship of this brilliant young exponent of the modern school. Eagerly he gave himself into the care of this new teacher, Otto Kitzler. From the regaling analysis of Beethoven's sonatas, Kitzler led his enthusiastic disciple to the study of instrumentation, introducing him to the beauties of the Tannhäuser score. Here Bruckner was given his 1st glimpse of a new world of music, the very existence of which he had scarcely suspected. In 1863, finally convinced that he was ready to face the musical world alone, he took leave of Kitzler and the last of his long years of preparation.

Those years are perhaps unique in the annals of mortal genius, at least in those of Western civilization. The naive modesty of a great artist already within sight of middle age burying himself more desperately than any schoolboy in the mass of antiquated musical dogma prescribed by a Doctor Syntax would be at once labeled in these psychoanalytic days as a sample of the workings of an inferiority complex. But Bruckner's had been a church life, his language a church idiom, and in the light of this, is it illogical to claim that his particular preparation had to differ from that of other symphonists as the architecture of a cathedral differs from that of a palace or villa ?

In short, without those drab years of study mistakenly termed belated, the tremendous symphonic formal concepts of Bruckner might never have been realized.

Of significance in the contemplation of his spiritual affinity to Wagner is the fact that an Overture in G minor (composed by Bruckner in 1863) closes with the still unknown Feuerzauber, not that either Master plagiarized the other, but that the caprice of nature which set 2 such gigantic figures side by side in the same generation must not be ignored. It is truly a cause for human gratitude that sublime accident granted the one the faculty it denied the other. Epic as is the expression of both these Titans, Wagner's helplessness in the field of the Symphony is as notorious as Bruckner's in that of the music-drama. The future will simply have to regard the 2 composers as kindred in spirit, but supplementary in achievement.

The music of Tannhäuser sang into Bruckner's ears a veritable proclamation of independence. Thus, Wagner, whom he had as yet never seen, set him free at a mere spiritual touch, spurring him to unrestrained self expression. With the very 1st effort of this new born Bruckner, the glorious Mass in D, the world was endowed with an initial major work surpassed in depth and brilliancy perhaps by no other in the entire range of music. Inspired by Tannhäuser, if you will, yet sounding not the slightest echo of its strains, the Mass abounds in fine passages, unjustly dubbed Wagnerian, for they could not as yet have had any prototype. The opening Adagio, built up on the theme of the Liebestod (a year before the 1st performance of Tristan) , the music accompanying the settling down of the dove at the end of « Parsifal » (19 years before the 1st performance) , the Fall of the Gods and the Spear motive from the Ring (12 years before Bayreuth) , these anticipatory touches should, injustice, be viewed, not as Wagnerisms, but rather as forerunners of the new epic spirit that was just rising in music.

The composition of this Masterpiece took only 3 months. After the 1st performance, in the Cathedral at Linz, November

20th 1864, the Bishop Franz Joseph Rüdiger was heard to remark : " During that Mass I could not pray." Indeed, so profound was the impression the work made, that it was given a concert performance by general request Shortly after, achieving a veritable triumph. Bruckner's success was proudly reported in the Viennese papers, for it was good publicity for the home Conservatory of which he had been one of the best pupils.

Elated by his success, Bruckner at once began working on his 1st Symphony. That year (1865) May 15th had been set aside in Munich for the greatest musical, event of the Century, the initial performance of Tristan. Naturally, Bruckner made the trip to the Bavarian capital and when, owing to the illness of Isolde (Frau Malvina Schnorr von Carolsfeld) , the event was postponed till the 10th of June, he decided to await the great day in the city. There he had the fortune to be presented to Wagner himself, who at once took a liking to the serious, honest Austrian, inviting him to spend many an evening in the famous Wagnerian circle. Von Bülow became Bruckner's 1st confidant when the latter shyly showed the great pianist the 1st 3 movements of his growing Symphony. Von Bülow was so astonished at the splendor and freshness of the ideas in this new score that he could not refrain from communicating his enthusiasm to the great Richard, much to Bruckner's embarrassment, for when Wagner asked in person to see the Symphony, so great was the awe in which the younger composer stood of the Master of all Masters that he could not summon up the courage to show it to him. He shrank from such a step as though it had been a sacrilege. So naive was his hero worship of the Master that he could not even be induced to sit down in Wagner's presence. No wonder, then, that after the Tristan performance Wagner became for Bruckner a veritable religion. Yet for this faith the younger man was condemned to suffer such abuse as has fallen to the lot of no other in the annals of art. He was to write 9 mighty Symphonies, *ad majorem Dei gloriam*, for from man he was destined to receive not reward, but neglect, scorn, and spiritual abuse beyond measure.

On April 14th 1866, Bruckner's 1st Symphony was complete, ready to announce to a skeptical world that the supreme instrumental form had not culminated in Beethoven. True enough, it was from the immortal 5th of Beethoven, that Parnassus of musical classicism, that this new Master drew the spiritual motto for all his symphonic efforts. Each of his Symphonies might be described as an ascent *per aspera ad astra*. Through the logical order of the 4 movements, he unfolded the panorama of the trials of the human soul as hero. Beginning with (1st movement) the drama of inner conflict, then (Adagio) returning from the prayerful communion with God to the (Scherzo) joys of life in nature, at length (Finale) with unconquerable energy and determination entering upon the battle with the world, culminating in the final triumph over all opposition, he laid down the permanent spiritual foundation for all his symphonic labors. That the 1st performance of this Symphony, 1868, technically the most difficult that had as yet come into existence, was not a total failure, is scarcely short of a miracle, for the best string and brass sections the town of Linz could provide faced the allegedly impossible score almost hopelessly. Yet, Bruckner conducted the numerous rehearsals with such desperate zeal that the result was at least musical enough to call forth respectful comment from the critics, though they could have gleaned but the scantiest notion of the true significance of the work from such a performance.

Even the noted critic Eduard Hanslick, on the strength of this favourable report, congratulated the Viennese Conservatory, hinting approvingly at a rumor that its faculty was soon to be augmented by so valuable an acquisition as Bruckner.

The rumor came true, though only after long, long hesitation on Bruckner's part. He feared to give-up his modest but secure post in Linz for a miserably underpaid and insecure chair in theory at the noted music school of the capital, but his friends, understanding his timidity and realizing the tremendous artistic advantages of the proffered position, urged him to accept it. At length, after Bishop Franz Joseph Rüdiger assured Bruckner that the organ at the Cathedral in Linz would always be waiting for him, he decided to risk the chance. The date upon which he officially assumed his title of professor was July 6th 1868.

Just about this time, in his 43rd year, he was made the unhappy victim of a great spiritual shock. The parents of the 17 year old Josefine Lang with whom the composer had fallen in love refused him the girl's hand because of his age. In Bruckner's many cases of platonic affection for young girls (this continued till his 70th year) there is enticing food for the modern psychologist's or psychoanalyst's formulizations.

Now began for Bruckner a slow and cruel martyrdom. His very 1st Viennese attempt, the newly composed Mass in F minor, was refused a hearing on the ground that it was unsingable. After this 2 new symphonic attempts were suppressed by the nerve racked composer himself with the bitter comment : " They are no good ; I dare not write down a really decent theme."

Discouraged, he decided to stop composing for a while and set out on a concert tour through France. The newspaper reports of this series of recitals were so jubilant that Europe soon rang with the name of Bruckner, " the greatest organist of his time."

Returning to Austria, in better spirits, he experienced the most glorious day of his life when his Mass in E minor (composed in 1866) was given its initial hearing (Linz, 1869) midst unqualified enthusiasm.

The astonishing reports from France about Bruckner's organ improvisations had so aroused the curiosity of many Englishmen that the virtuoso was offered 50 pounds for 12 recitals in London to be given within a week ! Out of this munificent fee he was expected to pay his own travelling expenses !

Nevertheless August 2nd 1871, found Bruckner seated at a London organ dutifully improvising on the appropriate theme God save the King. Phlegmatic John Bull, quite impressed by the grandeur of these improvisations, nevertheless remarked judiciously that the performer showed his weakness in a Mendelssohn sonata, as had been expected. After one of these recitals a London lady advised Bruckner through an interpreter to learn English before his next visit to Britain. He never visited England again.

Back in Vienna, he doffed the hated mask of virtuoso and determined at his own cost to give the shelved F minor Mass the hearing he felt sure it deserved. The performance took place in June of 1872. He had hired the world famous Philharmonic orchestra for the occasion at a cost of 300 « Gulden » (8 months' wages to the Professor of Counterpoint) but the favourable report of the famous Hanslick about the work (though he declared it reminded him in spots of Wagner and Beethoven) was alone worth the price. Could Hanslick, Wagner's most powerful and bitter

opponent, only have dreamed that the simple Bruckner was destined to receive at the hands of the great music dramatist the heavy legacy of critical abuse he had gathered through 2 score years of stormy travel from Dresden to Bayreuth ! Bruckner, only 2 years before this (1869) , humbly as any music student, had sat with rapt attention at the feet of Hanslick, then lecturer on Musical History at the Viennese Conservatory.

Meanwhile, during his London experience, he had launched upon a new Symphony, determined to make it from the viewpoint of technical playability totally acceptable to the easy going world of musicians and critics among whom fate had cast his lot. Conviction would not let him abandon the titanic skeletal structure of his 1st, the symphonic wagon to which he had hitched his star. After long pondering, he hit upon the unusual idea of punctuating the longer movements of the work with general pauses in the whole orchestra. This striking device at once caught the knowing ears of the musicians during the rehearsals for the 1st performance and resulted in the fabrication of the sarcastic nickname, Rest Symphony, by which the work was thereafter known in Vienna. The description Upper-Austrian, later applied by the noted Bruckner biographer August Göllerich, is far more appropriate, for the opening and closing movements, and particularly the Scherzo, are thoroughly saturated with the atmosphere and song of Bruckner's rustic home country surroundings. Upon being once more refused an official hearing for his new work on the ground of unplayability, Bruckner again dipped deep into his yawning pockets and invited Vienna to hear his 2nd Symphony to the tune of 405 « Gulden » literally borrowed on a pound of flesh. Speidel, a prominent critic, had the honesty to say in his report of the occasion : " It is no common mortal who speaks to us in this music. Here is a composer whose very shoe laces his numerous enemies are not fit to tie." Hanslick, still no outspoken Bruckner opponent, expressed discomfort at the titanic dimensions of the work, and lauded the Masterly manner in which the orchestra played the unplayable score. (October 26, 1873)

Although Johannes Brahms, whose 1st Symphony was still uncompleted, had nevertheless been firmly seated on the world's symphonic throne (for had he not been crowned by all critics as Beethoven's heir ?) Court conductor Johann Herbeck could not refrain from making the following remark to Bruckner after hearing this work : " I assure you if Brahms were capable of writing such a Symphony the concert hall would rock with applause."

Bruckner did not enter upon these huge personal expenses because of a thirst for public applause. That the joys of symphonic creation were sufficient spiritual exaltation for him, is clear from the zeal with which he began work upon his 3rd at the very moment his 2nd was unconditionally rejected by the Vienna Philharmonic. In the production of this new score, he gave up all thought of mollifying friend and foe, who alike had complained about the length and difficulty of his previous orchestral efforts. The heroic defiance that stalks proudly through every movement of this work, making it sound much like a huge declaration of independence, has caused many to label it another Eroica, implying a definite community between Beethoven and Bruckner.

That it was Bruckner's original intention to make this 3rd a « Wagner-Sinfonie » is clear from the actual note for note quotations from the already widely discussed Ring. He had apparently, by now, summoned up the courage to go to Wagner and ask him for his artistic approval. Fortunately his arrival at Bayreuth, armed with his last 2 Symphonies, caught the Master of Wahnfried in most friendly humor. Bruckner's own description of his emotions as Wagner examined the scores is eloquent: " I was just like a schoolboy watching his teacher correct his notebook. Every word

of comment seemed like a red mark on the page. At last, I managed to stammer forth the hope that he would accept the dedication of one of the Symphonies, for that was the only and also the highest recognition I wanted from the world." Wagner's answer, one of the few happy moments in Bruckner's tragic life, is surely recorded by the angels. "Dear friend, the dedication would be truly appropriate ; this work of yours gives me the greatest pleasure."

After that, Bruckner went on, " We discussed musical conditions in Vienna, drank beer, and then he led me into the garden and showed me his grave ! " They apparently spent a most delightful afternoon together. On the authority of the famous sculptor Kietz, who was present part of the time, we have it that a most amusing sequel developed on the 2 following days. Bruckner had had not only some, but in fact so much beer, the hospitable Wagner continually filling his mug and urging him to empty it (for a whole barrel had been ordered for the occasion) , that the next morning found the Austrian quite muddled and at a loss which of the 2 Symphonies the Master had preferred. Ashamed to return to Wagner, he sought out the sculptor and appealed to him for help in this dilemma, but the latter, highly-amused, pretended not to have paid attention to the discussion, saying he had heard some talk about D minor and a trumpet. Now in the sculptor's own words, " Bruckner suddenly threw his arms about me, kissed me, and cried, Thank you, dear Mr. Councilor (I don't know to this day how I came by the title) thank you ! I know it's the one in D minor the Master has accepted ! Oh, how happy I am that I know which it is ! " Next day, however, he was once more doubtful, for he sent the following message to Wagner on a slip of blue paper (now a treasured museum possession) : " Symphony in D minor in which the trumpet introduces the theme. A. Bruckner." The same leaf came back to him promptly with the following addition: " Yes, yes ! Hearty greetings ! Wagner." Thus came Bruckner's 3rd to bear the name « Wagner-Sinfonie » . Whenever Wagner heard Bruckner's name mentioned thereafter, he would exclaim, " Ah ! Yes, the trumpet. "

The report of this incident with its clear implication of Wagner's regard for Bruckner's genius proved the death knell for whatever chance the symphonist may still have had for Viennese recognition during the Hanslick regime. Up to that moment his work had been neglected mainly because the musicians of the city had little ear for such modern harmony and dramatic orchestration, but the leaps and bounds Wagner's music dramas and Franz Liszt's Symphonic Poems were making in the world of art had brought about a complete revolution in musical taste. The new era was one of bitter personal hatreds between musicians and critics of 2 opposing factions. No political enemies have ever used more poisonous epithets than the Wagnerites against the anti-Wagnerites and vice versa. A lion for punishment, both taking and giving, Wagner could easily weather the storm of unspeakable abuse, but away from his scores and classes Bruckner was a mere child so simple and shy that the merciless critical boycott of his works, which now followed, all but crushed his spirit. It was inconceivable to him that human beings could be as cruel as Hanslick and his snarling myrmidons were to him, merely because he had gained Wagner's friendship and recognition. His only solace was that he had become reconciled to composing work after work without the encouraging incentive of public hearings.

The 4th, already in the making at this time and bearing the title Romantic, was finished November 22, 1874. Although the description Romantic is no less fitting than that of Pastorate in the case of Beethoven's 6th, there seems little doubt that the detailed program or symphonic plot communicated to his circle of friends by Bruckner was a post analysis influenced by no other than Wagner, who had even published a rather fantastic pictorial description of

Beethoven's 9th. It is at any rate silly to dilly dally over the fitness of its details, for the Romantic has so clear and effective a tale to tell that it has become the favourite vehicle for the introduction of Bruckner to a new audience. That the composer did not regard the program seriously is evident from his remark concerning the Finale : " And in the last movement," said he, " I've forgotten completely what picture I had in mind." Yet, the work possesses an unmistakable unity hitherto without precedent in absolute music, for all 4 parts spring from the main theme in the 1st movement. So logical and masterly is the development of this theme in the course of the work that the climax is not reached until the closing portion of the Finale, making the Romantic Symphony from the point of view of perfection of form perhaps the last word that has yet been spoken by man.

At this time, thanks to the zeal of his enemies his material condition had become almost hopeless. To quote from one of his letters, January 18, 1875 : " I have only my place at the Conservatory, on the income of which it is impossible to exist. I have been compelled to borrow money over and over again or accept the alternative of starvation. No one offers to help me. The Minister of Education makes promises, but does nothing. If it weren't for the few foreigners who are studying with me, I should have to turn beggar. Had I even dreamed that such terrible things would happen to me no earthly power could have induced me to come to Vienna. Oh, how happy I'd be to return to my old position in Linz ! "

The Viennese musical powers that he had conspired to make life unbearable for the avowed Wagnerite. One of the highest officials at the Conservatory, in answer to an appeal by Bruckner, gave him the following generous advice : " It's high time you threw your Symphonies into the trash basket. It would be much wiser for you to earn money by making piano arrangements of the compositions of others." The same man, with equally kind intent, went so far as to say, " Bruckner can't play the organ at all "

The war like Wagner's arrival in Vienna in the spring of 1875 drew more hostile attention to the timid Symphonist. Of course, it did him more harm than good. The music dramatist's reiterated praise of Bruckner's work was like a signal for the Viennese authorities to redouble the cruelty of their method of torture. Otto Dessoff, conductor of the Philharmonic, promised to perform the « Wagner-Sinfonie » , invited Bruckner to several rehearsals, and suddenly (after 2 months of preparation) declared he could not find room for it on a program. Later, the orchestra took hold of it again, but rejected it finally (only a single musician opposing the move) as absolutely unplayable.

Just as the persecuted Wagner set to work on his Meistersinger, pouring his sufferings out through the lips of Hans Sachs, Bruckner plunged into the tragic depths of his 5th. Only in the construction of his colossal Symphonies was he able to play the hero against fate. Over 2 years in the process of composition the Tragic Symphony was compelled to wait 18 years for its 1st hearing. That was not to be in Vienna, nor was Bruckner ever to hear the work at all.

In 1876, Wagner invited him to the inaugural Ring performances at Bayreuth and the 2 giant musicians once more discussed the « Wagner-Sinfonie » . Perhaps as a direct result of this conference, Bruckner now set about simplifying the condemned score and again appealed to the Philharmonic for a hearing. The prompt refusal then given his request must have convinced even him that a relentless hostility due to Wagner's praise made his cause impossible so far as that organization was concerned. Into this spiritual state of almost total eclipse there suddenly broke a ray of light.



Johann Herbeck, old friend of sunnier days, conductor of the fine, though less famed, orchestra of the Society of the Friends of Music, became so disgusted with the unjust persecution that he determined to brave the wrath of critics and musicians by espousing the Bruckner cause. Hardly had he announced the 1st step of his campaign, a production of the tabu « Wagner-Sinfonie », when he died. Had not, at this juncture, an influential government representative named August Göllerich (father of the noted Bruckner biographer) stepped into the breach, the 3rd Symphony would have been taken off the Herbeck program and the unhappy composer, poisoned with a cup of misery worthy of a Job, would probably have gone mad.

The performance itself which took place December 16, 1877 was one of the saddest in the history of music. Since no conductor dared to wield the baton upon the occasion, Bruckner himself was compelled to direct the orchestra. Early in the course of the Symphony. Director Hellmsberger, spokesman of the Conservatory, burst out laughing. Promptly another director followed suit. Upon this, the apish students joined in. Then, of course, the public began to giggle. Soon some people rose and left the hall, indignant that the cause of music had been offered so great an insult as the performance of a Bruckner work in Vienna, the Sacred musical metropolis. When the Symphony came to an end there were hardly 10 people left in the parquet. The few faithful occupants of the standing room, a handful of Bruckner pupils, among them Gustav Mahler, rushed down to the heartbroken Master, from whom even the musicians of the orchestra had fled, and attempted in vain to cheer him with consoling words. At this moment, an angel approached, in the guise of the music-publisher Theodor Rättig, described the Symphony as wonderful, and declared himself ready to risk the expense of publishing it. Under such a black sky was the « Wagner-Sinfonie » given to the world.

To return to the Viennese critics for whose Wagner gobbling appetite it had been a gala evening, the director Hanslick (intending it, of course, only as a joke) for once told the absolute truth, namely, that he " could not understand the gigantic Symphony ". He said there had come to him, while listening, " a vision in which Beethoven's 9th had ventured to accost the Valkyr maidens, only to be crushed under their horses' feet." As a sarcastic climax he added that he " did not wish by his words to hurt the feelings of the composer, whom he really held in great esteem."

A little before this time, through the good graces of the previously mentioned August Göllerich, the University of Vienna had announced ! the creation of a chair of music and the inclusion of harmony and counterpoint in the regular curriculum. Despite the firm opposition of Hanslick, Bruckner, who had 10 years before appealed to the Faculty that some such step be taken in his behalf, was now appointed lecturer. From the opening address, April 30, 1876, which was attended by so great a number of students that the occasion might well be compared to the 1st of Schiller's lectures at Jena, the younger generation embraced the Bruckner cause enthusiastically. To the academic subjects taught by Bruckner, with Goethe's words as motto : " Gray is every theory. Green alone life's golden tree," were added those glorious improvisations for which he was so noted and the inspiring message of which endeared him to the hearts of his Gaudeamuses, as he lovingly called his students. The open enmity of Hanslick towards their beloved professor gradually assumed for them the proportions of a political issue and a life problem. In the years to come the Bruckner cause in Vienna was to attain such strength through the loyalty of these University students that the combined enmity of critics and musicians would have to bow before it in the dust. This was actually realized 10 years later, when the Philharmonic was finally compelled, owing to the force of public opinion, to program the already world famous 7th Symphony (1886) .

As the result of the frigid reception accorded the « Wagner-Sinfonie » , Bruckner spent the next 2 years (1878-1880) in a radical revision of the instrumentation of the 2nd, 4th, and 5th Symphonies, including the composition of a totally new movement, the now famous Hunting Scherzo, for the 4th or Romantic. However, the changes he made in the scores are not of the nature of compromises between the artist and the world, for the themes of the Symphonies remained unaltered, only unnecessary rhythmic and technical complications being abandoned.

To this interval also belongs the composition of the (Quintet for strings, Bruckner's sole contribution to chamber music, but a work so deep and mighty that those who have heard it proclaim that in the whole range of chamber music only the last Beethoven string quartets attain such spiritual heights. The Quintet was composed by the symphonist Bruckner and has the sweep and grandeur of his best symphonic creations.

The interval of rest from major composition saw him frequently attending the many colorful formal dances of Vienna. It seems psychologically consistent that one whose mind was always engaged in tragic inner conflicts should seek recreation in the halls of festivity and laughter. Bruckner had always been fond of dancing.

A severe attack of nerves, doubtless due to overwork, drove him to seek relief in Switzerland during the summer of 1880. In August of that vacation period, he visited the Passion Play at Oberammergau and fell head over heels in love with one of the daughters of Jerusalem, the 17 year old Marie Barti. He waited for her at the stagedoor, obtained an introduction, and escorted her home. After spending that evening and most of the next day in the Barti family circle, they arrived at a temporary understanding which left the love-affair on a correspondential basis. There followed a lively exchange of letters between him and Marie, lasting a year, but the time came when the girl no longer answered him. Thus the now 56 year old lover found himself again refused entrance into the halls of matrimony. One is here involuntarily reminded of the love of the 37 year old Beethoven for the 14 year old Therese Malfatti, though nowadays we have ceased to gasp at such things. The solitary silent remnant of this romance of Bruckner's is a photograph of his bearing the inscription : " To my clearest friend, Marie Barti."

In these gloomy days when, following the deplorable fiasco of the « Wagner-Sinfonie » , no one in Vienna dared or cared to lift a hand in favor of the Romantic and Tragic Symphonies, now long finished and still unperformed, a malady affecting his feet compelled Bruckner to take to his bed. There, in spite of depressing circumstances, he summoned up the spiritual strength to work on his 6th Symphony. As if his misfortunes had merely been trials sent from Above to prove his faith, while Bruckner was still busy with the last movement of the new work, Hans Richter, the Wagner disciple, visited him and was so struck with the beauties of the dormant Romantic Symphony that he at once programmed it and invited the composer to a rehearsal. Richter's own words describing the occasion reveal Bruckner's naive character : " When the Symphony was over ", he related, " Bruckner came to me, his face beaming with enthusiasm and joy. I felt him press a coin into my hand. Take this, he said, and drink a glass of beer to my health." Richter, of course, accepted the coin, a Maria Theresa thaler, and wore it on his watch chain ever after. The première of the 4th took place on February 20, 1881 and proved a real triumph for Bruckner, who was compelled to take many bows after each movement. On the same program, however, the symphonic poem, the " Singer's curse " by Bülow, met with utter failure. Bülow, now a deserter from the Wagner camp, and turned to a staunch Brahmsian could

not contain his jealousy and asked sarcastically, referring to the successful Symphony : " Is that German music ? " From Bülow, at any rate, the most devoted of Wagnerians could expect no praise. In time the insults Bruckner had to endure from that source grew vile beyond description. Even 7 years later, with musical Germany at the composer's feet, Bülow still stood by the sinking ship, saying : " Bruckner's Symphonies are the anti-musical ravings of a half wit." At last in 1891, the patient composer experienced the gratification of hearing that Bülow had finally relented and was promoting Bruckner's Te Deum as a splendid work well worthy of public performance.

In July, 1882, he made a flying trip to Bayreuth to hear the opening performance of « Parsifal » . To him, these few days were a beautiful idyll. He would stroll along the road with a black frock coat on his arm, ready to don it hastily should Wagner come along by chance. It made no difference to him that people said this was an unnecessary act of homage. Sometimes he would stop at Wahnfried and gaze at its windows long and reverently. Mornings, he would visit Wagner. The Master would come out to greet him, offering him the hand of the little Eva, while he said laughingly : " Mr. Bruckner, your bride ! " Then Wagner would deplore the disappointing state of contemporary music, exclaiming : " I know of only one who may be compared to Beethoven and he is Bruckner ! " One evening, grasping the Austrian's hand, the aged Master cried : " Rest assured, I myself shall produce the Symphony (meaning the Wagner) and all your works." " Oh, Master ! " was all Bruckner could answer. Then the question : " Have you already heard « Parsifal » ! How did you like it ? " Bruckner sank upon his knees, pressing Wagner's hand to his lips, and murmuring : " Oh, Master, I worship you ! " Wagner was deeply moved. When they bade each other good night that evening, it was the last greeting they ever exchanged on earth, for the call of Valhalla for the Master of all Masters, as Bruckner called him, was soon to sound. This is the premonition that took hold of the younger composer, then already deep in the creation of his 7th Symphony. No more majestic tribute to the greatness of one mortal has ever been paid by another than in that glorious, soaring Adagio of Premonition. It is an appeal direct to the soul of the mighty music dramatist, spoken in its own dialect, consummately mastered by a kindred soul.

The death of Wagner was a stupendous blow to the whole musical world and especially so to Bruckner. The latter, now approaching his 60th birthday, was still humble Professor Anton Bruckner to the world about him. The field of musical fame, suddenly deprived of its solitary gigantic tenant, seemed to yawn for a new Titan. The psychological moment was at hand.

Bruckner's great hero was Richard Wagner, and there is a well-known story about him visiting the " Master " of Bayreuth in order to persuade him to accept the dedication of his 3rd Symphony. When Wagner died in 1883, Bruckner was composing the Adagio of his 7th Symphony. Hearing the news, he ended the movement with a haunting passage which he always referred to as " funeral music for the Master ". 2 years later, Bruckner memorialized Richard Wagner at an organ concert at the Monastery of Saint-Florian. It was reviewed in the Linz daily newspaper :

" Bruckner's admirers arrived at the monastery by every possible form of transport (in carriages and carts, by rail and on foot) in order to hear the sublime music which Bruckner was able to coax from the magnificent instrument. Shortly before half past 3, the monastery chapel filled up, and, soon, the friendly face of our dear Bruckner appeared at the organ. "

“ Bruckner gave an excellent example of one of his world famous improvisations. Beginning quietly, continually swelling up until it reached unexpected power, the sounds of the magnificent lamentation on the Death of Siegfried from *Götterdämmerung* shook the audience. Then, Bruckner brought all his genius to bear in a contrapuntal reworking of the piece ; but Siegfried’s lamentation was soon joined by a new and equally sublime, solemn dirge : it was Bruckner’s own funeral music from the Adagio of his 7th Symphony, which he wrote in deepest grief on the death of Wagner. ”

“ Then, the heavens cleared and a lofty intermezzo in the style of Händel sang out. This jubilant song which followed the Funeral music was interwoven with a theme from the 8th Symphony. The ‘ Walsungen ’ and ‘ Siegfried ’ motifs from the Ring returned, once again. This time, however, the grief had disappeared, and powerful singing lines resounded in all registers, rushing and rejoicing towards the end of the piece. Bruckner’s artistic achievement had stirred us and lifted our spirits powerfully, and it would be hard to express in mere words our thankfulness for what he gave us. ”

On the 29th of December, 1884, Hugo Wolf wrote : " Bruckner ? Bruckner ? Who is he ? Where does he live ? What does he do ? Such questions are asked by people who regularly attend the concerts in Vienna." The Viennese were destined to the shame of soon basing taught by Germany the greatness they had been ignoring in their midst for a score of years.

When on December 30, 1884, young Arthur Nikisch, Bruckner pupil, gave the 7th Symphony its 1st hearing in no less modest a hall than the celebrated Gewandhaus at Leipzig, it was as if a divine Voice had burst forth from total darkness crying, " Let there be light ! " As the last note ceased there was enacted a scene of unparalleled enthusiasm, the applause lasting fully 15 minutes. Bruckner appeared on the stage dressed in his simple manner and bowed repeatedly in answer to the unexpected ovation. One of the critics present spoke of him as follows : " One could see from the trembling of his lips and the sparkling moisture in his eyes how difficult it was for the old gentleman to suppress his deep emotion. His homely but honest countenance beamed with a warm inner happiness such as can appear only on the face of one who is too goodhearted to succumb to bitterness even under the pressure of most disheartening circumstances. Having heard his work and now seeing him in person we asked ourselves in amazement. How is it possible that you could remain so long unknown to us ? " On New Year's Day, 1885, the whole world knew that a great symphonic composer whom snobbish Vienna had for years held bound and gagged was at last free to deliver his message to all mankind.

The performance of the 7th Symphony in Munich under Hermann Levi proved an even greater triumph. The conductor called it the wonder work, avowing its interpretation was the crowning point of his artistic career. Perhaps Levi, famous Wagnerian chieftan as he was, intended to annihilate Brahms with a word when he also added, " It is the most significant symphonic work since 1827. "

Into the performance at Karlsruhe (the work was now making its meteoric way through all Germany) , conductor Felix Mottl, gifted Bruckner pupil, threw so much spiritual fire that even the white haired Franz Liszt, sitting among the distinguished audience, became from that moment a staunch Brucknerite. This conversion was all the more remarkable since the great pianist had long remained cold to Bruckner’s music, although he had been for 2 score years one of the chief marshals of the Wagner camp. Franz Liszt as a Wagnerian had secretly nursed the notion that the Liszt

Symphonic Poems could never be properly understood by the people until they had learned to appreciate his son in law's music dramas.

Despite the recognition of the whole of Germany, Vienna and the Philharmonic continued to maintain a dogged aloofness. Still fearful, Bruckner anticipated any possible desire on the part of the famous orchestra to play his work by entering a formal protest against such a move, on the ground that the hostility of the Viennese critics could only prove dangerous to my still young triumphs in Germany.

For diplomatic reasons, no doubt, the Quintet was now given, for the 1st time in its entirety, by the Hellmesberger aggregation. One of the most prominent reviewers wrote about it as follows : " We cannot compare it with any other Quintet in this generation. It stands absolutely alone in its field." Even Max Kalbeck, Johannes Brahms' biographer and one of Bruckner's bitterest enemies, said : " Its Adagio radiates light in a thousand delicate shades, the reflection of a vision of the 7th Heaven."

Apparently the dawn of recognition was at hand, even in Vienna. Yet the conspirators were determined to die hard. Another critic, on the same occasion, after paving the way by admitting that the Quintet was perhaps the deepest and richest thing of its kind, warned the public on ethical grounds against Bruckner as " the greatest living musical peril, a sort of tonal anti-Christ." His argument follows : " The violent nature of the man is not written on his face, for his expression indicates at most the small soul of the every day Kapellmeister. Yet he composes nothing but high treason, revolution, and murder. His work is absolutely devoid of art or reason. Perhaps, some day, a devil and an angel will fight for his soul. His music has the fragrance of heavenly roses, but it is poisonous with the sulphurs of hell." Meanwhile, for the benefit of his Viennese friends, whom he did not wish to disappoint, the composer personally prepared the initial performance of his recently finished Te Deum. This, a semi private affair, took place in a small concert hall. 2 pianos were used in the absence of an impartial orchestra.

Suddenly, Germany and Holland began clamoring for other Bruckner compositions, but only the « Wagner-Sinfonie » had appeared in print. That work had even penetrated to America where the noted Wagner disciple, Anton Seidl, had given it a hearing at the Metropolitan Opera House, December 6, 1885. When Bruckner heard about the favourable report in the New York Tribune, he was as happy as a child, and exclaimed : " Now, even America says I'm not bad. Isn't that just rich ? "

These successes, however, did not turn his head. He was far from ready to rest on his laurels. During the summer of 1884, he began work upon a new Symphony. His sister, in whose house in the little town of Vöcklabruck he was vacationing, says he would show her a stack of music paper covered with pencil marks, saying that these scribbings would become another Symphony. In order to be able to set down undisturbed the ideas that came to him during frequent walks) in the surrounding woods, he rented a room with a piano in a house nearby, just for composing. When he heard that the owner of this house had a young and pretty daughter, he said, " I'm glad. Now I'm sure I'll be able to compose here." Every day he would bring this girl, a Miss Hartmann, a bouquet of flowers. The presence of the younger fair sex seems to have been always a source of happiness to the composer. He was then over 60 years old.

At this time, like Balboa when he first stood upon the hill overlooking the mystic expanse of the Pacific, Bruckner stood at last in the halo of his belated and hard earned fame looking back with calm melancholy upon the bitter trials of his artistic career. Beneath this retrospective spell his 8th Symphony unfolded itself. As a colossal structure of spiritual autobiography in tone it is a sequel to his 5th or Tragic Symphony, which it excels in depth of expression. It has been called the crown of 19th Century music." It is useless to attempt to give any idea of it in words, but its message in brief is : (1st movement) how the artist, a mere human, like Prometheus, steals the Sacred fire from Heaven and, daring to bring the divine essence to earth, is condemned to suffer for his temerity. (Scherzo) how his deed is greeted with scorn and ridicule by his fellow men, and he finds solace only in the beauty of nature. (Adagio) reveals the secret of his creative power, communion with the Supreme Source. (Finale) the battle all truth must fight on earth before it attains recognition and the final victory and crowning of the artist.

In Bruckner's physical appearance at this time, there was no hint of senility. He was a little above the average in height, but an inclination to corpulency made him appear shorter. His physiognomy, huge nosed and smooth shaven as he was, was that of a Roman emperor, but from his blue eyes beamed only kindness and childish faith. He wore unusually wide white collars, in order to leave his neck perfectly free. His black, loose hanging clothes were obviously intended to be, above all, comfortable. He had even left instructions for a roomy coffin. The only thing about his attire suggestive of the artist was the loosely arranged bow tie he always wore. About the fit and shape of his shoes he was, according to his shoe maker, more particular than the most exactly elegant member of the fair sex. As he would hurry along the street swinging a soft black hat, which he hardly ever put on, a colored handkerchief could always be seen protruding from his coat pocket.

In the summer of 1886, he arrived in Bayreuth just in time to attend the funeral of Franz Liszt. As Bruckner sat at the organ improvising a Funeral Oration in his own language out of themes of « Parsifal », it was as if he were saluting the passing of that golden age of 19th Century music, which had endowed the world with the titanic contribution known as the art of Wagner. Now he was leader of the glorious cause, its highest living creative exponent, but he stood alone, he and his Symphonies, while the enemy still held the field in great numbers.

The 7th Symphony continued making new conquests. Cologne, Graz, Chicago, New York, and Amsterdam paid tribute to its greatness. When it reached Hamburg the aged teacher of Johannes Brahms said it was the greatest Symphony of modern times. Brahms, however, continued to shrug his shoulders, and remarked : " In the case of Bruckner one needn't use the word Symphony ; it's enough to talk of a kind of fake which will be forgotten in a few years."

Then young Karl Muck, Bruckner's pupil, came to Graz with the same Symphony, and following upon this really Austrian triumph, Vienna was compelled at last to capitulate, much to the annoyance of the Hanslick coalition. Hans Richter conducted the hostile King of Orchestras on March 21, 1886. The 7th Symphony, after hunting for the blue bird all over the world, had come home at last to bring happiness to the prophet in his own country. Hanslick's review the following day was a sort of brief apologia pro vita sua. " It is certainly without precedent," complained he, " that a composer be called to the stage 4 or 5 times after each movement of a Symphony. To tell the truth the music of Bruckner so rubs me the wrong way that I'm hardly in a position to give an impartial view of it. I consider it

unnatural, blown up, unwholesome, and ruinous." Kalbeck, his aide de camp, picked on Richter for having shown personal homage to Bruckner and alleged that it was done purely for popular effect. Concerning the music itself he said : " It comes from the Nibelungen and goes to the devil ! " Dompke, another member of Hanslick's staff snarled : " Bruckner writes like a drunkard." Richter, at the banquet of the Wagner Verein held to celebrate the occasion, declared that many members of the Philharmonic orchestra had changed their minds about Bruckner and that there would be no difficulty about producing his works in Vienna from that time on. As a matter of fact, the next Symphony, the 8th, was introduced to the world by the Philharmonic. Heroic Hans Richter now carried the banner into the British Isles, in spite of Johannes Brahms' reproof, " You surely are not going to perform Bruckner in England ! "

The triumphant journey of the 7th continued, Budapest, Dresden, and London next being conquered. To be sure, Berlin, in the hands of the Brahms marshals, Bülow and Joachim, only gave it a timid welcome. A prominent writer said of the occasion : " It was like offering a roast to a table of mules." Another said : " I considered Brahms a great symphonist until today, but how the little Doctor seemed to shrink when he was programmed beside this giant, as was the case in this concert ! "

It was still impossible for Bruckner to find publishers for his colossal work. Time after time his manuscripts were called for by different firms, but always returned to him with regretful apologies. Then suddenly, New York through Anton Seidl threatened to publish the Romantic, whereupon Hermann Levi for the 2nd time made a collection of the required sum in Munich and thus saved Europe from the imminent disgrace.

In the autumn of 1880, personal friends and supporters of Anton Bruckner and Johannes Brahms, hoping to end the quarrel between the 2 Masters, agreed to bring them together in a Viennese restaurant called Zum Roten Igel (The Red Hedgehog) . Bruckner, quite amicable, had arrived early and had already had 2 or 3 portions of Nudel soup before Brahms put in an appearance. " Stiff and cold, they faced each other across the table. ", related one of those present. It was an uncomfortable situation and the well meaning conspirators were highly-disappointed. Finally, Brahms broke the silence and called for the bill of fare. With a forced display of good nature, he cried-out : " Now let's see what there is to eat ! " He glanced along the list of courses, suddenly looked up, and ordered : " Waiter, bring me smoked ham and dumplings ! " Instantly, Bruckner joined in, crying : " That's it, Doctor ! Smoker ham and dumplings. At least that's something on which we can agree on ! " The effect of this remark was instantaneous. Everybody shook with laughter. The ice was broken and the remainder of the evening proved to be friendly and jolly.

A real understanding between the 2 was, of course, impossible. It was a case of temperaments diametrically opposed, conceptions of art basically at variance, in short, an apt illustration of Kipling's phrase : " And the twain shall never meet."

Bruckner explained the situation thus : " He is Brahms (hats off ! ) ; I am Bruckner ; I like my works better. He who wants to be soothed by music will become attached to Brahms ; but whoever wants to be carried away by music will find but little satisfaction in his work." Brahms himself had declared before joining the Eduard Hanslick camp : " Bruckner is the greatest symphonist of the age." Once after listening to a Bruckner Symphony, Brahms approached the

composer, saying : " I hope you won't feel hurt about it, but I really can't make out what you are trying to get at with your compositions." " Never mind, Doctor. ", answered Bruckner, " That's perfectly all right. I feel just the same way about your things."

Johannes Brahms never ate alone at the Rote Igel ; he always had " 2 or 3 acquaintances " with him, and the meal could be accompanied by jokes and prickly insults of all sorts. Brahms was evidently fond of a " highly-seasoned meat course " there (like goulash beef) . The staff at the Zum Roten Igel (The Red Hedgehog) " kept in the cellar a small barrel of the finest Hungarian Tokay for his private consumption ". He was also known to have a special weakness for Rindspilaw (beef pilaf) , a simple peasant dish.

His proletarian taste also revealed itself in the homes of those who hosted him. The Max Kalbeck family noted Brahms' fondness for Silsalat (an Austrian herring salad) , while a Dutch professor recalled her surprise at his " loud demands " for white bait (a favourite fried food of the dock workers) . There was even a rumor that, when opening a can of sardines, Brahms would drink the oil directly out of the can. Moral of the story : You can take the boy out of the Hamburg slums, but you can't take memories of favourite childhood foods out of the man.

" There at the head of the table sits the ' Uncle ' with the long, white flowing beard. The laughter with which he signs receipts for jokes, roars its way out to us. Yes, Uncle Brahms can drink and eat ! " (Flore Kalbeck, daughter of the music-critic Max Kalbeck, on her memories of Brahms visiting their family home for supper.)

Johannes Brahms worked little in the evenings, preferring to spend time with friends, dining, having 1 beer or 2 or playing cards with cronies in the unpretentious 2nd floor dining room at his favourite restaurant, Zum Roten Igel (The Red Hedgehog Inn) , which no longer exists (it was a stronghold of the Democrats during the October Revolution of 1848) . Paradoxically, the building where he lived for the last 26 years of his life was demolished unceremoniously exactly 10 years to the date after he died there. The structure now on that site is a wing of the city's Technical University.

Eusebius Mandyczewski (born on 18 August 1857, Molodiya - died on 13 August 1929, Vienna) was a Ukrainian musicologist, composer, conductor, and teacher. He was an author of numerous musical works and is highly-regarded within Austrian, Romanian and Ukrainian music circles.

Eusebius Mandyczewski was born in the village of Molodiya (then Austria-Hungary ; now Ukraine, Hlyboka Raion) on 18 August 1857. His father was a priest and his mother, Veronica, born Popovici, was the sister of Eusebiu Popovici, erudite professor of History at the University of Cernauti and the father of the Bucovinian poet Doctor Gheorghe Popovici (known under the pen name of T. Robeanu) . His origin according to the father has Slavic affiliations ; according to his mother the origin is Romanian. Eusebius had 2 brothers (Georgiy and Professor Kostiantyn) and one sister (Kateryna) . Kostiantyn was a secondary school teacher, member of the regional School Council and, later, Head of the Chernivtsi Library. Kateryna Mandychevs'ka was a school teacher. Georgiy was also a composer of choral music.

He finished his secondary studies at the upper-school of Chernivtsi and simultaneously studied music under Sydir



Vorobkevych. He began studies at the University of Chernivtsi, then moved to the Vienna Conservatory in 1875 and studied music history under Eduard Hanslick, music theory under Martin Gustav Nottebohm and Robert Fuchs. Beginning in 1879, he became a close and life-long friend of Johannes Brahms and a prominent member of the « Brahms circle » (who aided Brahms in teaching Gustav Jenner) . Johannes Brahms supported the young composer and appointed him as curator of his estate.

In 1901, Eusebius Mandyczewski married Albine von Vest, a lieder singer and singing teacher.

From 1879 to 1881, Mandyczewski was the conductor of the Vienna Singakademie. From 1887 to 1929, he was the archivist and librarian of the Gesellschaft der Musikfreunde. In 1892, he became director of the Gesellschaft der Musikfreunde orchestra.

The decade 1887-1897 saw the appearance of Mandyczewski's work on the Schubert Gesamtausgabe. His name is particularly associated with the 10 volumes of songs, which he edited meticulously, sometimes printing as many as 3 or 4 variants of individual songs ; in recognition of his editorship, he was awarded an Honorary Doctorate from the University of Leipzig, in 1897. A gifted philologist as well as musician, he was widely respected both for his scholarship and for his generosity to inquiring scholars ; George Grove was indebted to him for his help in the writing of his book on Beethoven's Symphonies. Mandyczewski also brought out a 2nd volume of Nottebohm's Beethoveniana, a series of pioneering essays in Beethoven scholarship that had been partly published in series in the Musikalisches Wochenblatt and partly left in manuscript.

In 1897, he received an Honorary Doctorate from the University of Leipzig. Later, in 1897, he began teaching at the Vienna Conservatory as Professor of Music History and Musical Instruments. In 1916, he was made a Privy Councillor.

Mandyczewski edited the complete edition of Franz Schubert's works, began a complete edition of Franz-Joseph Haydn's and, together with his pupil Hans Gál, edited Johannes Brahms's complete works.

For many years, in the early part of the Century, he was the Viennese correspondent to the Musical Times. He was joint editor of the Brahms Gesamtausgabe with Hans Gál, and organized the Schubert exhibition of 1922 and the International Schubert Congress (1928) ; this last function greatly overtaxed his strength. Mandyczewski died in Sulz, near Vienna, on 13 August 1929, before the proceedings of the Congress were published.

Mandyczewski composed music to the words of poets such as Taras Shevchenko, Yurii Fedkovych, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Heinrich Heine. He arranged compositions based on many Ukrainian, Romanian, German, and Hungarian folk songs.

The Ringtheater was a popular theater in Vienna. It was located in the 1st District (Bezirk I) , Schottenring 7. It was destroyed in a fire in 1881, and today the site is the Federal headquarters of police for Vienna.

The Ringtheater was built between 1872 and 1874 by Heinrich von Förster, following plans by Emil Ritter. It opened

on January 17, 1874, with the Barber of Seville by Giacomo Rossini under the direction of conductor Albin Swoboda, senior. as an ' Opéra Comique ', antithetical to the " seriousness " of the Vienna State Opera, then called the Court Opera ( ' Hofoper ' ) . However, in September 1878, the focus was shifted to spoken plays, German and Italian opera and variety, and the name was changed to the " Ringtheater " .

Given that the footprint of the Theatre was small (and the Theatre was intended to hold an audience of 1,700) the architect was forced to build high, but with disastrous consequences. On December 8, 1881, a fire broke out shortly before a performance of Les Contes d'Hoffmann. The " Ringtheaterbrand " (" Ringtheater Fire ") totally destroyed the Theatre, and killed at least 384, according to official figures. (The following year, a new law was passed, regarding the outfitting and safety provisions, including safety curtains, outwards opening doors and fire proofing of the set) .

The fire at the Ring Theater kills at least 620 people and injures hundreds more on this day in 1881. This luxurious, ornate theater hosted the most popular performances of the day.

On December 8, it was featuring the 2nd night of Jacques Offenbach's opera Les Contes d'Hoffman, which was proving popular with both the wealthy and middle-class of Vienna. According to the custom of the time, the wealthy theater patrons who sat up front near the stage did not arrive until the last minute so the 2 balconies at the Ring filled up 1st. It was about 6:45 pm when a stagehand took a long arm igniter to light the row of gas lights above the stage. He inadvertently also lit some prop clouds that were hanging over the stage.

The flames quickly hit the stage curtain, but the theater's established fire procedures were not followed. The theater's iron fire curtain, used to restrict fire, was not lowered, nor were available water hoses used immediately. Worse, the stage managers panicked and shut off the gas totally, cutting off light in the theater. At this point, situation dissolved into chaos. The balconies became clogged as the exits jammed. A fire brigade brought ladders, but they were too short to reach even the 1st balcony. Despite an attempt to use a curtain to create a net, some people jumped from the balconies, not only killing themselves but also crushing people on the ground floor.

Finally, safety nets were brought in that allowed people to jump from the balconies, saving as many as 100 people, according to witnesses. The Royal Family of Austria arrived at the theater as the disaster was ending and immediately began collecting relief funds for the victims and their families. Crown Prince Rudolf was particularly emotional, crying upon seeing the hundreds of lifeless bodies. The estimated death toll was somewhere between 620 and 850 people.

New York Times, Vienna 10 December 1881 : The fire calamity at Vienna.

Frightfull struggles for life in the Ring Theater. The number of victims in doubt. Bodies of men grappling with each other. Children thrown to the pit by mothers. The neglect that caused the disaster.

On account of the danger of the walls falling, the work of removing the bodies from the ruins has been suspended until supports have been erected. In the Reichsrath today, Count Taafie, President of the Council and Minister of the Interior, said that vigorous measures would be taken against any one proved guilty of culpable negligence. He

presented a credit of £ 50,000 for the sufferers, which was voted through all the stages. The Government has ordered that 2 policemen shall go to each Theatre an hour before the commencement of the performance, to see that all proper precautions have been taken to guard against fire. The report that the number of missing persons is 1,300 is certainly an exaggeration. The Theatre was only capable of holding 1,760, and some portions of it were empty. At 1 o'clock this afternoon, the staircase on the left side collapsed. Fire again broke out this evening at the corner of the Ring, close to the Theatre ruins. The engines immediately played upon the flames and subdued them. The funeral of the victims will take place on Sunday morning. The private interments will begin on Sunday with those of Doctor Groag and his wife. A large grave has been prepared for the burial of the unidentified bodies, which will be maintained for all time at the expense of the municipality. The members of the Reichstag will take part in the funeral. Solemn services will be held in all the churches on Tuesday. The synagogues today were all very much crowded. The relief fund now amounts to 50,000 « Gulden ». The Bourse will be closed on Monday. The Emperor has ordered that all the Theatres be kept closed on Sunday. The official list of the identified corpses gives one of them as " Master Baar, from America ". Among the missing persons reported by the Hotel keepers is a merchant named Bukwitz, of " York ", who is either an Englishman or an American.

London, December 10. Additional details of the Vienna fire have been received as follows : On the arrival of the Fire Brigade, it was found impossible to penetrate beyond the 1st tier of the Theatre, the rush of suffocating smoke and air extinguishing the lamps and torches. The firemen retired under a momentary impression, because their shouts were not answered, that there were no more people in the Theatre.

Those who escaped on the 1st alarm, however, soon undeceived them. Another effort was then made to penetrate the parts of the Theatre which were not actually blazing. In the narrow passage between the 2nd and 3rd galleries, a mass of corpses was discovered, some so closely interlocked that it was hardly possible to port them. The 1st man discovered was got out alive, but all the rest were dead. These were persons who had lost their way in consequence of the turning off of the gas, which, it is now ascertained, was done by some irresponsible person with a view to prevent an explosion. Some men were found with their hands grasping each other's throats. Subsequent investigations showed that, in some cases, persons finding escape hopeless had committed suicide. It is stated by survivors that women were seen to throw their children from the galleries into the orchestra pit. At the time of the outbreak of the flames, the gallery especially allotted to ladies was full. Among the missing are young Count Sigismund Festetics and several other students from a private military College. At about 10 o'clock : the gasometer exploded, the roof fell, and the whole place was reduced to a wreck.

Count Taaffe, President of the Austrian Ministry, and several Archdukes assisted the sufferers at the fire. In one passage of the Theatre, without an outlet, 40 persons lost their way, and being unable to return, were suffocated. The Emperor Francis-Joseph has subscribed 25,000 " Gulden " for the relief of the sufferers. Further inquiries as to the origin of the fire establish the fact that the persons intrusted with the duties of firemen on the stage ran of affrighted at the 1st blaze. One even tumbled headlong from the " flies " to the stage floor, and another, who had charge of the gas, thinking that an explosion had occurred or would occur, turned off the gas at the meter, plunging the Theatre into total darkness until it became illuminated with the blaze of the conflagration. The reserve of petroleum lamps, placed in the Theatre 6 months before by order of the Police, had not been lighted on this occasion, and probably had never

been lighted after the 1st month of the order. There was the wire gauze curtain ready to be let down in such a case of emergency, and supposed to be attended to by a special mechanic well drilled in his duties. Had this curtain been lowered, it is probable that every person in the Theatre would have escaped. But either the attendant could not find the key to the apparatus box or he was also seized with panic. Anyhow, he ran and saved his own miserable life at the expense of 600 or more lives for whom Vienna is mourning today. Herr Forster, who built this death trap styled the Ring Theatre, says :“ Had this curtain been lowered, the fire would not have extended beyond the stage.”

The remainder of the structure of the theater was demolished and replaced with the Sühnhaus, or Sühnhof building. It was built, in memory of the victims,, on the site of the Ringtheater. It was inaugurated by Emperor Franz-Joseph, backed by its private funds. It was a private residence, which supported worthy causes. This was badly damaged by bombing on 12 March 1945 and, eventually, fell down in 1951. Between 1969 and 1974, an office block was erected on the site, in which the Federal headquarters for police in Vienna and the general inspectorate of the Federal security guards, and the now police commandos are housed. The tragic fire of the Ringtheater is commemorated on a plaque on the police building. The Attic style statues, which had stood on the pilasters, are now in the Pötzleinsdorfer Schlosspark.

The park is situated in the 18th District and is ranked with the most beautiful gardens in Vienna. In spring, when the azaleas and rhododendrons are in bloom, this park is one that visitors will remember for years.

One of the park's attractions is the giant sequoias lining the avenue that used to be the main entrance to the palace. Today parts of the park are used for playgrounds and sunbathing areas, but most of it is still a delightful landscape garden for romantic and relaxing walks.

Pötzleinsdorf Palace Park in Vienna's 18th District is one of the most beautiful gardens in Vienna. Countess Philippina von Herberstein had her gardener Seyfried plant the original gardens on the slopes of the Vienna Woods in 1767. Johann Heinrich Freiherr von Geymüller bought the gardens in 1797.

Generally, the idea of redesigning the gardens as an English country garden originated from the sentimental, romantic topographies all around Vienna at the time. Designers of the garden were Konrad Rosenthal, head gardener to the imperial family, and Franz Illner, who later became a palace gardener. They created grassland areas with groups of trees, streams, vistas of the palace and clearings with Romantic buildings scattered throughout the woods. In April and May when the azaleas and rhododendrons are in bloom along the edge of the woods, this park is one that visitors will remember for years to come.

The park's attractions include the giant sequoias (*Sequoiadendron giganteum*) lining the avenue that used to be the main entrance to the palace. Today part of the park is used for playgrounds and sunbathing areas, but most of it is still a delightful landscape garden for romantic walks.

In 1890, warned by repeated attacks of laryngitis and general nervousness, he begged leave to spend a year free from Conservatory duty. His request was granted, but with no pay. He now drew the long dormant 1st Symphony from its

dusty shelf and set to work polishing it. Several years before, Hans Richter, happening to be present when 2 of Bruckner's pupils played a 4 hand arrangement of the work, in his enthusiasm snatched up the orchestral score and wanted to run off with it, when Bruckner called out anxiously, " But the ragamuffin has to be cleaned Ist ! " From that time the 1st Symphony was known in Bruckner circles as the Ragamuffin, an apt nomenclature, indeed, when one remembers the impudence of the opening bars.

Hermann Levi, already familiar with it, was particularly worried that the aging Master might make radical changes in the process of revision and wrote to him : " The 1st is wonderful ! It must be printed and performed, but please don't change it too much, it is all good just as it stands, even the instrumentation. Please, please, not too much retouching." An eloquent tribute to the genius of the early Bruckner is this, verdict from the lips of the greatest of Wagnerian conductors and certainly one of the finest musicians of his time.

During these vacation days, the Master would review with longing the happy days before his Viennese trials began. Wondering what had become of the pretty Josefine Lang with whom he had fallen in love 25 years before, he decided to look her up. She had married long before and he was delighted to find in her beautiful 14 year old daughter the living replica of her mother whom he had loved so long ago. Kissing the girl, he called her : " My darling substitute." In her company, all reckoning of time past or present was lost for him and his heart beat once more as swiftly as the vacation moments flew by.

On December 21, 1890, the 1st and 2nd printed versions of the « Wagner-Sinfonie » were performed consecutively in Vienna. Eduard Hanslick admitted that here and there 4 or 8 bars of exceptional and original beauty might be heard, but that the bulk of the work was chaos. One wonders whether the man was really so old fashioned that he could only read confusion out of the super order which the world now knows as Bruckner's symphonic form, as vast and as centripetal as a great empire.

About Hanslick, there seems ever to be popping up a ghost of doubt, " Was the man, after all, sincere ? " If so, he certainly deserved the immortality Wagner gave him in the figure of Beckmesser. It is good for us to keep in mind that Beckmesser or Hanslick, the stubborn reactionary, is an eternal type to be found in every generation and in every field of activity.

On the above occasion, the critic Theodor (Otto) Helm, long faithful Eduard Hanslick assistant, left the opposition and stepped over to Bruckner's side beating his breasts for his past sins. The valiant Kalbeck still stood firm and incorrigible. He offered this recipe in lieu of criticism : " Stand the Allegro of Beethoven's 9th on its head and see the Finale of this Bruckner Symphony tumble out."

Vienna was by then thoroughly convinced of Bruckner's quality. A group of wealthy Austrians met to take financial measures necessary to free the composer from his arduous academic duties. Though pride at Ist led him to misunderstand the motive for this, the Master soon realized that nothing but regard for his genius had prompted it and gratefully accepted the offer, deeply moved. Thus he was set free to do with the last 5 years of his life as he wished. His new found leisure permitting, he would often make trips to Germany to hear his works performed.

Bruckner stayed at Berlin's Kaiserhof Hotel on Friedrich-Engels Straße (No. 1A) for a performance of the Te Deum (WAB 45) on 31 May 1891. The chamber-maid pressed a note into his hand on his departure for Vienna, in which she expressed great concern for the bodily welfare of her " dear Mr. Bruckner." Naturally, he responded at once, but insisted (this was a matter of principle with him) upon being introduced to the girl's parents. With them an understanding was quickly arrived at and a lively correspondence entered upon, until Bruckner, despite the admonition of his horrified friends, had made up his mind to marry the girl. He insisted, however, that she be converted to Catholicism and this proved in the end the only stumbling block to one of the most curious matches on record. Fortunately, the girl would not sacrifice her faith even for the privilege of nursing her beloved Mr. Bruckner." He was 71 years old when this adventure with Ida Buhz, the solicitous maid, came to an end.

Then there was also his affair with the young and pretty Minna Reischl. Add to a pair of roguish eyes a thoroughly musical nature and it is easy to see why the aged lover lost his heart to this girl. She, of course, must have been merely amusing herself at Bruckner's expense, because when she went as far as to bring the composer home to her parents, these sensible people of the world at once awakened him out of his December dream. When he came to Linz shortly after, his acquaintances guessing the truth, teased him, saying : " Aha ! So you have been out marrying again ! " With Minna, however, who afterwards married a wealthy manufacturer, Bruckner remained very friendly until the end.

In the autumn of 1891, he was created Honorary Doctor of the University of Vienna, a distinction which gave the ingenuous composer much happiness. Not long before this he had received from the emperor Franz-Joseph an insignia of which he was inordinately proud and which he was very fond of displaying, much as a child will a new toy. This weakness of his for glitter, a characteristic as a rule incompatible with true greatness, is yet easily to be reconciled with his childishness and the long years spent in a land where titles and decorations were regarded as the highest marks of honour.

The summer of 1893 saw him the central figure at the Bayreuth Festspiele. His arrival was enthusiastically greeted by a host of musicians and music lovers. In the confusion of welcome, the trunk containing the sketches of the 9th Symphony disappeared, but after many anxious hours it was located at the police station, to the composer's great relief. Daily, he made his pilgrimage to the grave of the Master of all Masters. The critic Marsop, once an enemy of his, says he saw Bruckner approach Wagner's grave reverently, fold his hands and pray with such fervor that the tears literally streamed down his face. Perhaps, Bruckner already felt that this visit to Wahnfried might be his last.

In the consciousness of the more enlightened Viennese his name now occupied a place beside the great Masters who had lived in the City of music, and as he passed along the street, voices could be heard whispering with awe : " There goes Anton Bruckner ! "

On the 18th of December, 1892, occurred the most impressive performance of his career, when the Philharmonic played his 8th Symphony. Realizing the unprecedented depth of this work, a profundity which only movements of the most colossal proportions could cope with, Bruckner had been much worried concerning the welcome it would receive from the public. The performance, however, was superb and aroused the greatest enthusiasm. Just before the Finale, the exasperated Eduard Hanslick rose to take his leave and received an ovation such as only the consummate villain of

the play is given upon a particularly effective exit.

Bruckner's condition at this time was already causing his doctors much concern and it was only owing to the extreme importance of the occasion that they permitted him to be present.

At the close of the Symphony, which had been the sole number on the program, the applause was tremendous and threatened never to end. Bruckner, after countless bows to the audience, turned and bowed to the famous orchestra which had at last been won over to his side. It was a true triumph, the 1st unqualified victory he had ever gained in Vienna. The critics called it the " crown of 19th Century music ", " the Masterpiece of the Bruckner style ". Hugo Wolf wrote : " The work renders all criticism futile ; the Adagio is absolutely incomparable." Even the holdout, Max Kalbeck, at last admitted, " Bruckner is a Master of instrumentation ", and " the Symphony is worthy of its sole position on the program."

Bruckner was most unhappy that increasing illness often made it impossible for him to hear his own works, the performances of which were becoming ever more frequent. He had been put on a strict diet. " Even my favourite Pilsner beer is forbidden me ", he complained to his former teacher Otto Kitzler. His badly swollen feet rendered organ playing out of the question and he had to remain in bed most of the time. Nevertheless, it was this same suffering Bruckner who wrote the rollicking Scherzo of the 9th Symphony, perhaps the most vital of all his lighter movements.

In 1893, Bruckner requested to be buried under the organ, in the crypt of the Saint-Florian church. The granting of this request was unusual because he was not part of the Clergy. He also left extensive instructions on how he was to be embalmed.

On 10 November 1893, Anton Bruckner placed his signature on a will which contained the following passage :

« I bequeath the original manuscripts of my compositions as follows : the Symphonies of which there are 8 so far (the 9th will, God willing, soon be finished) , the 3 large Masses, the Quintet, the Te Deum, the 150th Psalm and the choral work, Helgoland, to the Imperial and Royal Court Library in Vienna and request the Imperial and Royal Direction of that institute to take the necessary steps for the preservation of those manuscripts. »

As executor of his estate, Bruckner appointed Court and Public Solicitor, Doctor Theodor Reisch, who together with Ferdinand Löwe and Cyrill Hynais also witnessed the will. After Bruckner's death on 11 October 1896, his earthly possessions were inspected and listed in a « death protocol » of 16 October 1896. Compiled by Victor Czerny, this document, which bears the signatures of Doctor Reisch and 2 further witnesses, contains the following :

« In 2 wall closets and 1 chest were diverse original manuscripts and copies of Bruckner's compositions. Of the original manuscripts, a portion of the recent compositions was given to the executor for inspection. The remaining manuscripts were left in the cupboards which were sealed with the seal of the Senior Court Marshal's Office. »

Unfortunately, the seal was put in place 4 or 5 fateful days too late. In the interim, friends and pupils received (perhaps from Bruckner's housekeeper Katharina Kachelmaier who could not foresee the consequences of her actions) presents of manuscripts, sketches, and single sheets as keepsakes ; others simply took possession of such mementos. For example, as late as 1921, the autograph manuscript of the Mass in F Minor, which had been missed by doctor Reisch when carrying out the provisions of the will, made headlines when it was brought to the National Library for an expert evaluation. It had been in the possession of Bruckner's pupil, doctor Max Oberleithner (1868-1935) , who had given it to the Viennese drawing teacher Fritz Winkler. It was then passed on to the Austrian National Library, in part, with the help of Franz Gräßlinger. The affair came to an end when the manuscript was impounded by the Director of the Music Collection, Robert Haas ; his action was followed by an amicable settlement. This event made the public aware that other manuscripts intended for the Library had been missing at the execution of the will. A reporter summarized :

« An inquiry into the whereabouts of these manuscripts is in progress and there is already evidence to indicate in whose possession can be found the other lost Bruckner manuscripts to which the National Library lays legal claim. »

Naturally, the entire blame must not be laid on the shoulders of « relic collectors » . At least equally at fault was the interpretation of the will by Doctor Reisch, who was of the opinion that only the final versions of the works should be handed over to the Court Library, as can be seen from a newspaper report from the year 1926, when the issue was still attracting attention :

« The late Court and Public Solicitor, Doctor Theodor Reisch, who was supposed to secure the inheritance, allowed himself to be persuaded by someone that, by « original manuscripts » , Bruckner only meant the « last version » . As a result from among the piles of autograph music in the composer's apartment, such « last versions » as could be found were extracted in the presence of the conductor Ferdinand Löwe who has likewise since died. However, a number of things were missing. The manuscripts of the F Minor Mass, the E Minor Mass, and a Symphony were not found. The executors were satisfied with the promise of the administrators that they would search and find and surely not let the Library be cheated. However, the matter was dropped. »

The mementos, in the course of time, were scattered to the 4 corners of the earth. If this brief excursion illustrates the magnitude of the problem of the provenance of Bruckner's original music manuscripts, it is easy to imagine how much more complicated the situation is with personal documents, letters, and notes which came under no legal protection.

Anton Bruckner lived in a society which took great pleasure in writing : memoirs, diaries, and an enormous quantity of letters by his contemporaries, often written with a sidelong glance at later publication, have been preserved.

The end of 1893 saw such an improvement in his condition that he was even permitted a trip to Berlin. This change for the better was, alas, only temporary, for the following days brought such an enduring relapse that he could not attend the 1st performance of his 5th Symphony in Graz, under that young eagle of the baton, Franz Schalk, April 8, 1894. A devoted pupil of Bruckner, Schalk had fervently embraced the enormously difficult undertaking of love involved



in the study and production of this mighty work, with its irresistibly inspiring climax. Only the presence of the ailing Master was lacking to render the occasion as happy as it was musically important.

During the summer, Bruckner was sufficiently recovered to return to the rustic surroundings of his earlier years, but his 70th birthday was celebrated quietly, by order of the Viennese doctor who had accompanied him. Telegrams of congratulation and best wishes streamed into the little town of Steyr from all corners of the earth. Articles about him and his work appeared in all the newspapers. The people of Linz bestowed on him the key of the city ; he was elected Honorary member of countless musical organizations. In short, not a single sign of esteem the earth might show its kings of tone was now withheld from the ailing genius. The glory he had richly earned 20 years before now came to him when the greatest joy he could reveal at the realization of his universal recognition was a wistful smile in which life-long spiritual pain lurked behind the ghost of a belated happiness.

Unexpectedly, what seemed a swift recovery, in the fall of 1894, found him once more ascending the platform at the University to resume his lectures on musical theory. Only a few such days of grace were granted. His shattered body by relentless fate, for 2 weeks later, he stood for the last time before his beloved students. From then on, his health declined steadily and even his mental condition suffered from erratic spells. He was compelled to abandon his 9th Symphony at the close of the 3rd movement, an Adagio which, he told friends, was the most beautiful he had ever composed. From sketches found among his posthumous effects, we know it had been his intention to add to this glorious work a purely instrumental finale, perhaps in the manner of the closing portion of his Tragic Symphony.

Yet, little though he realized it, when the last note of this Adagio dies out there is no expectation unfulfilled. It is as if he has confessed all, poured out his very soul in this music, so that the work he despaired of ever finishing, the work he died thinking incomplete, now strikes the listener as a perfect Symphony unit needing no prescribed Finale. On January 12, 1896, he heard his Te Deum, its performance in Vienna having been recommended by no other than Brahms himself, who at last seems to have changed his attitude towards the man he had opposed for years. This was the last time Bruckner ever heard one of his own works. The very last music he listened to in public was Wagner's Liebesmahl der Apostel. It was much like a musical farewell greeting from the Master he had esteemed above all others in his lifetime. During the summer of that year, Bayreuth was prepared for the worst, for a strong rumor was afoot that Bruckner was dying. Yet, his gigantic vitality outlived the season. Not till October 11 did the dreaded moment come. It was a Sunday. In the morning, he had occupied himself with the sketches for the Finale of the 9th Symphony. There seemed nothing alarming about his condition. At 3 in the afternoon, he suddenly complained of feeling cold and asked for a cup of tea. A friend who was with him helped him to bed, but no sooner did he appear comfortable, when he breathed once or twice heavily and all was over.

At the burial service, Ferdinand Löwe conducted the Adagio of the 7th Symphony. Hugo Wolf was refused entry into the church on the ground that he was not a member of any of the Societies participating. Brahms, a very sick old man, stood outside the gate, but refused to enter. Someone heard him mutter sadly : " It will be my turn soon," and then he sighed and went wearily home.

In accordance with Bruckner's implicit wish, his remains were taken to Saint-Florian where they lie buried under the

mighty organ that had been his best friend and into the golden Majesty of which he had on innumerable occasions poured the troubled confessions of his tragic life.

...

The Austrian National Library (« Österreichische Nationalbibliothek » , abbreviated « ÖNB » and formerly « Hof-Bibliothek ») is the largest library in Austria with 7.4 million items in its various collections. The library is located in the Hofburg Palace in Vienna. Since 2005, some of the collections have been relocated within the Baroque structure of the Palais Mollard-Clary. Founded by the Habsburgs, the library was originally called the « Hof-Bibliothek » (Imperial Library) ; the change to the current name occurred in 1920. The library complex includes four museums, as well as multiple special collections and archives.

The Department of Music of the Austrian National Library is Austria's biggest musical archives, and at the same time a modern scholarly research library and the place where most valuable original musical manuscripts are kept.

Music manuscripts, printed music, texts of Operas and vocal works, musicological writings, recordings, and the estates of important Austrian composers are conserved here and made accessible for study.

The Department of Music came to being in the course of a long crystallisation process within the holdings of the former Imperial Court Library. As early as 1655, with the purchase of Albert Fugger's library, valuable musical items came into the library's holdings. Gottfried van Swieten (prefect of the library from 1777 till 1803) particularly advanced the cause of music. The music collection had a decisive growth in 1826 with the help of the prefect Moritz Earl of Dietrichstein, who had the original holdings of the Court Music Kapelle transferred to the Imperial Library.

From 1920 till 2005, the Music Collection in the Austrian National Library was housed on the 4th floor of the Albertina Building, where it developed into an archives for the most valuable items of musical culture, and also into a modern library for scholarly research. In 2005, it was transferred to the Palais Mollard (Wien I, Herrngasse 9) .

Visitors will find precious manuscripts and original scores, such as Mozart's Requiem, Franz Schubert's autograph, Haydn's National Anthem, Beethoven's Violin Concerto, some of the papers left by Anton Bruckner as well as the score of Richard Strauß's « Der Rosenkavalier » .

Since 1826, the music collection contains numerous scores and 1st printings of works of well-known composers, such as Anton Bruckner or Richard Strauß. Numerous recordings such as records or CDs are kept as well. Among the music collection are also many hand-written notes of composers.

The acquisition of the entire works of Anton Bruckner was for the Department of Music a particular stroke of good fortune. Not only all of Bruckner's main works but also biographical material of many types (calendar notes, letters, documents) amount in their entirety to a unique « Bruckner Archives » .

A stroke of good luck was the acquisition of the estate of Alban Berg, handed over in 1974 to the Department of Music by Helen Berg, the composer's widow. The approximately 3,000 inventory items include music manuscripts, sketches, notepads, and letters. That means that the life's work of at least one of the main representatives of the « Second Viennese School » is present.

...

Like most of the other specialised departments of the Austrian National Library, the Department of Music did not originate as a « foundation », but in the course of a crystallisation process over centuries within the holdings of the former Imperial Court Library.

Only in 1920, when there was a relocation into the Albertina Building, did the phase of independence begin and the transformation into a modern library for scholarly research, which is how the Department of Music is today presented to the public in conjunction with its function as Austria's biggest national music archives and « a treasury of autographs » .

The department of Music underwent a comprehensive renewal of its buildings and its organisation in 2005, when it was transferred to its new site in the Palais Mollard (1010 Wien, Herrengasse 9) , and simultaneously placed at public disposal after years of preparation an online catalogue of its total holdings.

### Palais Mollard

From 1920 to 2005, the Music Department was located in the 4th floor of the Albertina building. In these latter years, the work of the Department has developed on 2 fronts : on the one hand, it plays an archival role as guardian of a uniquely valuable historic music culture ; on the other, that of a modern, thoroughly up to date research library accessible to the public.

In 2005, the Music Department moved to the new premises in the Palais Mollard (Vienna I, Herrengasse 9) .

The Palais Mollard-Clary is a Baroque palace in Vienna. It is located in the 1st district Innere Stadt, at Herrengasse 9.

It was built from 1686 to 1689 for Count Mollard (Reichsgraf von Mollard) . In 1760, it was bought by Count Franz Wenzel von Clary-Aldringen. Emperor Joseph II held his famous « round tables » here. Since 2005, it has been used by the Austrian National Library and houses the Globe Museum, the Department of Music and the Department of Planned Languages and Esperanto Museum.

### Austrian National Library

The Music Department of the Austrian National Library is a modern reference library and the guardian of a priceless collection of autographs. It is Austria's largest music archive. Music manuscripts, sheet music, Opera libretti, musicological

texts, audio recordings and the legacies of important Austrian composers are stored, preserved and made accessible to the public.

### Music manuscripts

The music manuscripts (about 51,000) include, among others, autographs of works by Franz-Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Richard Strauß and Anton Bruckner. These constitute the most important holdings. Large format choir books document the liturgical practice of the Middle Ages, while a large amount of performance material, inclusive of that from the Viennese Court Chapel, the historical theatres and church archives, provide sources for the study of music up to the present day. The manuscripts can be accessed online via the Catalogue of the Music Collection.

### Printed music

The printed music holdings of the Department total some 130,000 shelf numbers, material, ranging across the entire history of western music. However, thanks to a statutory book deposit requirement on Austrian publishing houses, the Music department features as the central, most important National Musical Archive. Printed music can be accessed via the Catalogue of the Music Collection ; for publications from 2000 onwards the Catalogue from 1992 onwards should be consulted online.

### Textbooks

The textbook collection numbers about 8,000 volumes. It can be accessed via the catalogues, and provides source materials for music theatre past and present with an emphasis on Baroque Opera.

### Photogram archive

The photogram archive, set-up by Anthony van Hoboken, comprises a collection of some 69,000 photo fac-similes. These enable scholars to study original manuscripts not held by the Department of Music. All items are listed in a printed catalogue.

### Legacies

The Music Department holds the personal legacies of composers and interpreters, as well as archival material relating to corporate bodies. The bequests of Anton Bruckner, Alban Berg and Hans Pfitzner are of particular interest, together with those of numerous other composers of the 20th Century. The collections are accessible via the Catalogue of the Music Collection, from 1997 onwards in NAK (Catalogue of Manuscripts, Autographs and Legacies) .

### Microforms

The microfilm collection of the Music Department (some 2,000 items) , includes not only photo material from the department's own holdings (film of valuable original manuscripts for study purposes) , but also microfilm publications (especially catalogue material) from music libraries world-wide.

### Audio materials

The history of western music (and particularly that of Austrian music) is « sound » documented via some 18,000 gramophone records and compact discs, and about 4,000 tape recordings. For audio materials the Catalogue of the Music Collection is available online for consultation.

### Specialised literature

A specific body of literature belonging to the main Austrian National Library collection (about 70,000 volumes of special musical interest) , is also stored in the Music Department. Reference books, catalogues and biographies are available from the open shelves in the reading and catalogue rooms.

### Terms of usage

The Library Card issued by the Austrian National Library provides access to the collection in accordance with the Library Regulations.

The Department of Music is principally a non-lending library.

Only limited use of original manuscripts is permitted, and that only by prior appointment. Permission is dependant on the credentials (scholarly standing and declared purpose) of the applicant, on the condition (state of repair) of the material and on copyright regulations.

A reader may not place more than 5 orders for material per day.

The waiting time for delivery of orders is about 1 hour.

A copy of the library regulations in both German and English is available in the reading room.

### Open-access material

The open shelves of the reading room contain the most important reference works (music lexicons and encyclopaedias, work lists, composer monographs, basic music literature, standard works on category and genre, musical instruments) . There is also free access to the collected works of certain composers, and to periodicals dealing with the history of Austrian music.

## Copying facilities

From new printed publications readers are allowed to make their own copies, if no copyright law is violated. In all other cases copies must be ordered from the library staff. Copy-work takes 2 days to execute (calculated from the date of the original order) . Copies can also be made from microfilm, microfilm duplicates or microfilm enlargements. Within certain limits copies from photographs can also be made.

## Technical aids

Microfilm and microfiche readers.

Readerprinter.

Photocopier.

Watermark readers.

CD-ROM research.

Internet access.

The holdings of the library are identified online through the Catalogue of the Music Collection, which may be used on internet.

## Exceptions

Specialist titles can be researched online via the main catalogues of the Austrian National Library.

Printed music published from 2000 onwards is catalogued online in the Catalogue from 1992 onwards.

Legacies and archive materials acquired after 1997 are listed in the Austrian National Library's Catalogue of Manuscripts, Autographs and Legacies (NAK) .

Its own holdings apart, the Department of Music offers access to bibliographies in specific subject areas, and to library catalogues world-wide. The most important of these are :

RILM : Répertoire international de la littérature musicale ; International Repertoire of Music Literature. An international bibliography of musicological literature, including details of journals, yearbooks, conferences reports) .

RISM : Répertoire international des sources musicales ; International Repertory of Musical Sources. An international

presentation of printed and manuscript sources of music with reference to location) .

The information service of the Department of Music offers help and advice on use of the local catalogues.

The creation of the Department of Music was a result of a rationalisation of the holdings of the former Imperial Library. It took place over a long period of time. As early as 1653 valuable musicalia was acquired on the purchase of Albert Fugger's music library. Gottfried van Swieten (« Präfekt » ; or library supervisor from 1777 until 1803) was, in his day, particularly active in extending the Imperial Music Collection. Later, in 1826, an important (indeed, a decisive phase arrived) when Präfekt Graf Moritz von Dietrichstein began the transfer of the Court Orchestra Archive to the Imperial Library, a mammoth task only brought to completion in the present Century.

...

After the proclamation of the Republic of Austria, the Imperial Library was renamed in 1920 as the Austrian National Library. The collection politics of intermediate wartime concentrated on « the national literature of those German trunks, which came now under foreign-national rule » . The director at that time of the library was Josef Donabaum. Under the line of the general manager, Paul Heigl, during the Nazi period (NS-zeit) , hundred of thousands of writings were accommodated here or the library served for majority the worthless, but seized works as transit camps into German libraries.

« The historical heritage of the Austrian National Library is not free of injustice and guilt. That is true in a particular manner of the period of National-Socialism. Led by a fanatical National-Socialist, Paul Heigl, the National Library was an active participant on a grand scale in the systematic robbing in the 1st place of Jewish citizens, but also of other victims of the Nazi regime. Despite considerable restitutions in the post-war years major portions of the looted collections remained in the Library. So the earliest possible restitution of those holdings to their legitimate possessors is for the Austrian National Library not only a duty under law, but also a moral question. With the Federal Law on Restitution of Art Objects in 1998 (« Kunstrückgabegesetz » , BGBl. I, 181/1998) , the basis, long since necessary, was created. In December 2003, after careful examination of all relevant holdings, the Austrian National Library completed its report on provenance according to the Law on Restitution of Art Objects of 1998, and handed it over to the Commission for Provenance. The essential findings are lists of illegal acquisitions during the Nazi period which are still in the possession of the Austrian National Library. Since then the Austrian National Library has taken pains to find the legitimate owners or inheritors, so as to give back the objects as quickly as possible. Since December of 2003 a total of 32,937 objects have been restored to their lawful owners. »

### AB 15 : Anecdotes sur Anton Bruckner (Hans Commenda)

Hans Commenda, senior

Hans Commenda, senior (23 December 1853 - 20 April 1939) , who lived in Linz, was a school Master and custodian of the Upper-Austrian Museum of Mineralogy and Geology. He belonged to the Liedertafel « Frohsinn » male-voice Choir

which Anton Bruckner had directed during his period in Linz. Although the Bruckner stories collected in his « Geschichten um Anton Bruckner » (edited by his son in 1946) are not considered altogether reliable, the degree of editing practised by Commenda was probably no greater than was typical of his generation.

...

Hans Commenda, senior (geboren 23. Dezember 1853 ; gestorben 20. April 1939) war ein österreichischer Volkskundler und Heimatforscher mit geologisch-mineralogischem Schwerpunkt. Sein Schaffensgebiet erstreckte sich vorwiegend auf Oberösterreich.

Er erwarb sich bedeutungsvolle Verdienste um die « geognostische » Erforschung Oberösterreichs und besonders um den Aufbau der geowissenschaftlichen Sammlungen des Museums Franzisko Carolinum (nachmals Oberösterreichisches Landesmuseum) , dessen Vizepräsident er auch über längere Zeit hinweg war.

1883 übernahm er, neben seiner beruflichen Tätigkeit, die Betreuung und den Aufbau der mineralogisch-geologischen Sammlungen des Museums, die er (auf einem vergleichsweise bescheidenen beziehungsweise ungeordnetem Bestand aufbauend) in kurzer Zeit zu einer auch wissenschaftlich bedeutenden Kollektion ausbauen konnte. Er führte auch die systematisch geordnete Neuaufstellung der Sammlungen in nunmehr vier Sälen auf insgesamt 391 Quadratmeter durch.

Commenda war auch selbst im Gelände tätig und publizierte eine Anzahl von Artikeln.

Sein « vorläufiger Bericht über die geognostisch-mineralogische Sammlung » von 1894 entspricht naturgemäß zwar nicht mehr ganz dem Forschungsstand, gibt aber auch nach 120 Jahren noch einen hervorragenden Überblick über die Geologie, Paläontologie und Mineralogie Oberösterreichs !

### Hans Commenda, junior

Hans Commenda (geboren 5. Februar 1889 in Linz ; gestorben 25. Jänner 1971 ebenda) war ein Heimatforscher und gilt als bedeutendster oberösterreichischer Volksmusiksammler und -forscher.

Commenda besuchte das Akademische Gymnasium in Linz und legte im Jahr 1907 die Reifeprüfung ab, anschließend studierte er in Wien und Dijon Philosophie. Nach der Promotion 1911 erwarb er 1912 die Lehrbefähigung für Deutsch, Französisch und Latein. Anfangs war er an der Staatsrealschule in Steyr beschäftigt, von 1919 bis 1936 an der Staatsrealschule in Linz und 1936 wurde er zum Direktor vom Bundesrealgymnasium Linz Fadingerstraße ernannt. Im Jahr 1945 wurde er zum Bundesstaatlichen Volksbildungsreferent für Oberösterreich ernannt, dieses Amt hatte er bis zu seiner Versetzung in den Ruhestand Ende 1954 inne.

Commenda war Mitbegründer des Oberösterreichische Volksliedwerkes, bei dem er rund 50 Jahre wirkte, und von 1946 bis 1954 Vorsitzender des Stelzhamer-Bundes.



Seit 1972 ist eine Straße in Linz nach ihm benannt.

## Werke und Aufsätze

Von der Eisenstraße, Volkslieder aus dem oberösterreichischen Ennstale gesammelt (1926) .

Oberösterreichische Volkstänze (1928) .

Burschentänze (1934) .

Die Geschichte des Oberösterreichischen Sängerbundes (1934) .

Heitere Tanzspiele (1934) .

Geschichten um Anton Bruckner (1946) .

Geschichten aus Österreich (1947) .

Franz Stelzhamer Leben und Werk (1952) .

Volkskunde der Stadt Linz, 2 Bände (1958-1959) .

Festtage und Feierstunden (1959) .

Alois Greil (1961) .

Erinnerungen eines Linzer Volksbildners (1961) .

Hörspiele.

## Literatur

Ernst Burgstaller. Hans Commeda, ein Leben für die Wissenschaft, Linz (1959) .

...

(Verlag H. Muck, Linz / Donau 1946)

## Des Genius Erwachen

Wie so viele große Männer unseres Volkes stammt auch Anton Bruckner aus höchst bescheidenen, aber kerngesunden Verhältnissen. Am 4. September 1824 wurde er als erstes Kind des Dorfschulmeisters zu Ansfelden bei Sankt Florian geboren.

Schon der Säugling zeigte sich für Musik höchst empfänglich. Er war durch einige Akkorde, die der Vater auf dem wurmstichigen Spinett anschlug, stets schnell zu beschwichtigen.

Wetterhart und entbehrungsvoll wuchs der Knabe in der immer zahlreicher werdenden Familie auf. Seine musikalische Begabung wurde früh erkannt. Schon mit vier Jahren spielte "Tonerl" „ auf aner kloan rotn Kindergeign“, wie sie auf dem Linzer Jahrmarkt verkauft wurden, dem Herrn Pfarrer vor und wurde dafür mit Obst beschenkt. Seine Gespielen, fast lauter Bauernkinder, entsannen sich noch nach einem Menschenalter: "Liadln hat er viel gwißt und alleweil was pfißn, was ma net kennt hat". Schon der Knabe Bruckner ging also musikalisch eigene Wege.

Über den Schulbesuch äußerte sich Bruckner selber einmal mit folgenden Worten: "In d'Schul bin i nia gern ganga, desto lieber aber aufn Kirchenchor zum Singa. Das war alleweil s'Höchste!" Mit einer hohen, klaren Sopranstimme begabt, trat Bruckner zuerst als Kirchensänger vor eine - allerdings noch recht bescheidene - Hörschaft.

### Tonerls Schuhe

Bruckners Mutter Theresia war nach seinem eigenen Ausspruch eine „resolute Person“. Sie mußte es wohl auch sein, denn die Zahl ihrer Kinder war groß und das Einkommen ihres Mannes klein. Da galt es, entschlossen den Kampf ums liebe Brot aufzunehmen und die paar Kreuzer hübsch zusammenzuhalten. "Tonerl", ihr Erstgeborener und besonderer Liebling, hatte als sechsjähriger Knabe zwei Paar Schuhe, eines mit dünnen, eines mit dicken Sohlen. Eines Tages nun sollte Tonerl zum „Apfelklauben“ die derben, schweren Schuhe anlegen. Er wollte aber durchaus die bequemeren leichten nehmen und redete sich aus, daß die anderen viel zu schwer seien. Die Mutter versuchte es zuerst mit guten Worten, dem echt oberösterreichischen „Mostschädl“ ihres Sprösslings beizukommen. Endlich riß ihr aber die Geduld: "Wart, ich werd sie dir gleich leichter machen, die Schuhe!" rief sie erbot und verabreichte dem widerspenstigen Buben „feste Wichs“. „Und richtig warn s'nachher glei weit gringer, die Schuh!" erzählte der Meister zwei Menschenalter später, pfißig schmunzelnd und insgeheim stolz auf seinen schon in erster Jugend bekundeten „Dickschädel“.

### Erstes Orgelspiel

Das erste Instrument, das Bruckner „lernte“, war die Geige. Auf ihr „kratzte“ er schon mit vier Jahren herum, brachte es auch bald zu beachtlicher Fertigkeit, war jedoch nie mit dem Herzen dabei. Dies gehörte eben der Königin der Instrumente, der Orgel. Daher machte er denn auch in diesem Fach erstaunliche Fortschritte. Mit dreizehn Jahren durfte er bei einem Besuche in Sankt Marienkirchen zum ersten Male eine „Messe“ von Josef Preindl zum Gottesdienste aus dem bezifferten Baß begleiten. Der junge Bruckner fühlte sich dabei „ganz in seinem Element“ und hat „auch schon am Pedal ganz ferm“ die Orgel „in schönen Präludien“ zum Erstaunen aller Hörer „frei bearbeitet“. So berichten wenigstens die Zeitgenossen, die ganz paff darüber waren, wie kühn der „Schulmeister-Tonerl

„ schon damals in Improvisationen schwelgte.

Von nun an war die Orgel Bruckners ausgesprochenes Lieblingsinstrument. Seine Spielfertigkeit entwickelte sich so rasch, daß sein Violinlehrer Gruber eines Tages in die Worte ausbrach :“ Jetzt gib i dem Sackara alleweil auf der Violin Unterricht und auf einmal is a fermer Organist draus wordn !“

### Im Orgelfach nur « gut »

Der sechzehnjährige Bruckner besuchte 1840-1841 den „ Präparandie-Kurs “ (Lehrerbildungsanstalt) in Linz und beendete ihn mit vorzüglichem Erfolge. Nur im Orgelfach erhielt er am 30. Juli 1841 bei der öffentlichen Musikprüfung an der Kaiserlich-Königlich Normalhauptschule zu Linz bloß die Note „ gut “ Diese Begutachtung empfand Bruckner, der zeitlebens viel auf Prüfungen und Zeugnisse hielt, als drückende Schmach. So ruhte er denn nicht eher, bis sie getilgt war.

Als er 1845 die Schlussprüfung für Oberlehrer an Hauptschulen in Linz ablegte, bat er beim Orgelkonkurse seinen einstigen gestrengen Professor Johann N. August von Dürrnberger um ein schwieriges Thema. Das führte er denn kontrapunktisch in Form einer Improvisation so meisterhaft durch, daß der entzückte Dürrnberger, längst selber ganz bestürzt über sein einstiges „ gut“, mit tausend Freuden nun ein großes „ sehr gut “ in das Prüfungszeugnis des glückstrahlenden Bruckner schrieb.

Giuseppe Verdi, der größte Opernkomponist Italiens, wurde einst bei der Aufnahmeprüfung in die Musikhochschule von Mailand als „ vollkommen unmusikalisch “ zurückgewiesen. So schlimm ist es Bruckner nicht ergangen. Immerhin bleibt es ein seltsamer Spaß der Geschichte, daß der größte Orgelmeister und Improvisator seiner Zeit und vielleicht aller Zeiten bei seiner ersten Prüfung „ im Orgelfach nur gut “ erhielt.

### Als Lateinschüler

Bruckner war zeitlebens ungemein wißbegierig und fleißig. Schon als Stiftsorganist in Sankt Florian hatte er sich die Grundbegriffe des Lateinischen angeeignet, um den Wortlaut der Kirchengesänge voll erfassen und entsprechend vertonen zu können. In Linz setzte er dann dieses Studium fort. Als " Lehrer " hatte er einen Gymnasiasten der siebten Klasse, dessen Vater er den Jahren nach mit Leichtigkeit hätte sein können. Trotzdem war auch in diesem Falle seine Hochachtung vor geistigem Wissen und seine Demut vor allen, die ihm irgendwie überlegen waren, so rührend, daß er, der vierzigjährige Domorganist und berühmte Orgelvirtuose, den siebzehnjährigen Jüngling stets " Herr Professor " ansprach.

### Das erste Flämmchen

Selber kaum elf Jahre alt, mußte Bruckner schon seinen vielbeschäftigten Vater, den Schulmeister von Ansfelden, manchmal im Unterrichte vertreten und die jüngsten Schulkinder beaufsichtigen. Mit heiligem Ernst versah er dieses wichtige Amt und hielt dabei streng auf Zucht und Ordnung. Unnachsichtig schrieb er die Namen aller, die sich etwas

zuschulden kommen ließen, auf die Tafel, damit der Vater nach seiner Rückkehr das „ Weitere “ veranlasse. Nur der Name eines kleinen Bauernmädchens erschien niemals auf dem schwarzen Brett. Die hatte es als „ erstes Flämmchen “ dem Tonerl angetan. Über solche Bevorzugung ärgerte sich Bruckners jüngere Schwester Sali so sehr, daß sie bewusst Unfug trieb und absichtlich Unruhe stiftete, sobald Tonerl wieder einmal die Aufsicht führte. Da schonte dieser auch die Schwester nicht und setzte entschlossen ihren Namen auf die Schandliste. Sie erhielt auch darob vom Vater eine so handgreifliche Lehre, daß sie sich fortan krank stellte, wenn der gestrenge Brüder wieder einmal „ Lehrer spielte “.

### Eine verunglückte Ausrede

In den letzten Linzer Jahren unterrichtete Bruckner die Tochter eines Statthaltereirates im Klavierspiel und Gesang. Dabei wurde er manchmal von der gräflichen Familie der Nachmittagsjause beigezogen. Bei solchen Gelegenheiten wirkte Bruckners übertriebene Höflichkeit unwillkürlich recht komisch. Jeden Schluck Kaffee und jedes Stückel Gugelhupf ließ sich Bruckner förmlich aufnötigen, obwohl er sonst gewaltig in die Schüssel zu hauen pflegte. Er glaubte aber, daß dieses zieren zum guten Ton gehöre. So tat er denn so förmlich und redete so gezwungen, daß die Kinder des Hauses ein ums andere Mal in ihre Servietten hineinkicherten. Als er nun wieder einmal ebenso herzlich wie dringlich zum Zulangen aufgefordert wurde, stieß Bruckner in seiner Verlegenheit schließlich die seltsame Entschuldigung hervor : " Dank schön, dank tausendmal, i kann wirkli(ch) nimmer, gnädige Frau Baronin, wirkli(ch) nimmer, mir graust schon ! " Wie und wo hätte der arme Schulmeisterbub aus Ansfelden, der demütige Schulgehilfe von Windhaag, die Umgangsformen der großen Welt lernen sollen ? Seine Welt war die Kunst. Dort kannte er keine Befangenheit. Dort gibt er den Ton an, heute noch.

### Es ist wohl ein hartes Los die Schulmeisterei

Seine erste Anstellung fand Bruckner als Schulgehilfe in dem weltfernen Mühlviertler Flecken Windhaag an der Maltsch. Das gerade nicht beneidenswerte Tagewerk sah ungefähr so aus: Frühmorgens (im Sommer um 4, im Winter um 5 Uhr) hieß es den Tag anläuten und mähen, dann den Pfarrer ankleiden, Orgel schlagen, Wein holen, ministrieren, die Kleinen „ praktizieren “ (unterrichten) , viel Noten schreiben, speisengehen (den Priester auf den Versehgängen mit brennender Laterne und Glöckchen begleiten) , nach dem Schulehalten aber „ heugen “ (Heu rechnen) , dreschen, Erdäpfel graben, ackern, schließlich abends „ Gebet läuten “ und zum Schluß um 9 Uhr „ den Huß ausläuten “ (letztes Glockengeläut am Abend besorgen) .

Dabei entsprach die Verpflegung keineswegs solch harter Arbeit. Als Frühstück hatte Bruckner die landesübliche „ Säursuppen “ (Saure-Milch-Suppe) „ mitn Mensch “ (mit der Stallmagd zusammen) einzunehmen, das recht schmale Mittagmahl aber mit den gesamten „ Hausleuten “ (Dienstboten) zu teilen. Es bestand aus „ Brennsuppen “ (Einbrennsuppe) , „ Brein “ (Hirsebrei) mit Kraut oder aus „ Maggnudeln “ (Mohnnudeln) , hier und da auch Mehlknödeln. Nur zweimal in der Woche gab es Fleisch, nämlich sonntags Rindfleisch mit Kren , sonst „ Schweinernes “ oder „ Gselchts “ (Rauchfleisch) mit Erdäpfeln und Kraut.

„ A Häferl dreimal aufwarmts Kraut zum Nachtmahl, stöhnte der leiblichen Genüssen keineswegs abholde Bruckner da mehr als einmal. “ Herrgott, wann i dös nur nimmer essen müassat ! “ Und es ist kein Wunder, daß unter solchen

Verhältnissen einmal ein Bauer zu ihm sagte :“ Na, i lassat kan meinigen Buam kan Ghülfen net werden, nu liaber an Schuaster ! “

### Eine unverhoffte Ohrfeige

Welch bescheidene Rolle ein Schulgehilfe im Vormärz spielte, das zeigt folgende Begebenheit. Beim „ Angschirren “ (Ankleiden) des Herrn Pfarrers passierte dem zerstreuten Bruckner in Windhaag das Missgeschick, das Messgewand verkehrt überzulegen, so daß der längere Teil nach vorne kam. Der Pfarrer bemerkte das Versehen erst, als er auf dem Wege zum Altar über sein sonderbares Messkleid stolperte, sich beim Ersteigen der Altarstufen auf den Saum trat und dabei um ein Haar mitsamt dem Allerheiligsten niedergefallen wäre. Während der Messe stieg ihm dann das steife, viel zu lange Tuch beständig bis zum Hals hinauf. So war er bei der Rückkehr in die Sakristei keineswegs rosiger Stimmung und versetzte dem ahnungslos dort wartenden Schulgehilfen noch vor dem „ Ausgschirren “ eine schallende Ohrfeige. Bruckner erschrak tödlich, da er sich die Ursache dieser Züchtigung zunächst gar nicht erklären konnte.

### Het´s Spielleut, spielt´s auf

Schon Bruckners Vater war ein „ Spielmann “ (Volksmusiker) . Um sein karges Schulmeistergehalt zu erhöhen, „ is er in der Nacht viel Tanzln geigen ganga “, wie der Sohn berichtet, der wegen seiner Anstelligkeit auch zu dieser Betätigung schon frühzeitig herangezogen wurde. Bruckner lernte so die eigenartige und durchaus nicht einfache Kunst des „ Landlageigens “ gründlich kennen. In Windhaag waren meist Weber Johann Sücka und dessen Sohn Franz seine Mithelfer beim „ Aufmachen “ (Aufspielen) . Zum „ Kranztanz “ (Vorabend der Hochzeit) , anlässlich von „ Hochzeiten “, „ Kirchtagen “ (Kirchweihfesten) , „ Rockaröasen “ (Spinnstuben) und “ in die Faschingtäg “ fiel so manch hochwillkommener Gulden ab. Verdiente doch der Spielmann Bruckner bei solch einer Gelegenheit in einer Nacht mehr als der Schulgehilfe Bruckner in der ganzen Woche ! „ Ja, was hätt i denn toan solln ? “ bemerkte der alte Bruckner einst rückschauend auf seine Windhaager Zeit. „ In an Suntag hab i halt mein Musi (Geige) unter d`Irxen (Achsel) gnuma und bin ins Wirtshaus ganga fideln ! “ Ein leichtes Brot war das Tanzgeigen aber keineswegs ! Nicht selten, wenn der Schlaf ihn dabei übermannte, schreckte ihn der scharfe Spottruf eines übermütigen protzigen Tänzers wieder auf: “ Spielleut, ös Lumpen, sads net so fäul ! “ Gleichzeitig flog freilich auch ein klingender Silberzwanziger auf das „ Spielmannschor “.

Als Bruckner einst an der Spitze des Hochzeitzuges die Paare von der Kirche zurück ins Wirthaus geleitete, froren ihm durch das Schneegestöber die Finger steif. Er mußte die Geige absetzen, seine Mitspieler hörten daher ebenfalls auf. Da warf ihm der erboste Brautführer das Wort „ Gauner ! “ hin. Diese Schmähung konnte Bruckner zeitlebens nicht vergessen. Ebenso wenig freilich die Weisen der bodenständigen oberösterreichischen Landlatänze, die in den Scherzisen seiner Symphonien, wundersam verwandelt, Urständ feiern.

### Es geistert

Eines späten Abends saßen der Herr Pfarrer, der Herr Schulmeister, der Bader und der Kramer beim „ Oberen Wirt “ zu Windhaag an der Maltsch am gewohnten Stammtisch einträchtig zusammen. Da stürzt plötzlich der Pfarrerknecht mit

dem Schreckensruf in die Wirtsstube :“ Im Freidhof (Friedhof) geht’s um !“ Die Honoratioren eilen auf den nahen Schauplatz des unheimlichen Geschehens, und siehe da: zwischen den Gräbern bewegen sich züngelnd gespenstische Flämmchen hin und her ! Rasch hat sich die Schreckenskunde von dem unheimlichen Spuk im Ort herumgesprochen, die Menge der zaudernden Zuschauer wird immer größer. Endlich wagt ein Beherzter den Gang in den Friedhof und... das Rätsel ist gelöst. Der Herr Schulgehilfe Bruckner hatte einem Dutzend Krebse Wachsstockkerzen auf den Rücken geklebt, die Dochte entzündet und die Tiere zwischen den Gräbern freigelassen. Von weiteren Folgen dieses losen Streiches ist nichts überliefert. Wir dürfen aber kaum fehlgehen, wenn wir in dieser gelungenen Rache Bruckners an seiner unverständigen Windhaager Umgebung den Tropfen sehen, der den Leidensbecher zum Überlaufen brachte : Bruckner wurde „ strafweise “ von Windhaag nach Kronstorf an der Enns versetzt und erhielt damit einen viel besseren und angenehmeren Posten.

### Der Schneider auf der Roas

Als Schulgehilfe in Kronstorf an der Enns lernte Bruckner bei seinen häufigen Besuchen in Sankt Florian auch den eben aufkommenden vierstimmigen Männergesang kennen. Immer lernbegierig, rastete er nicht, bis er richtig in Kronstorf „ sein Quartett “ beisammen hatte, in welchem er begeistert ersten Baß sang. Das befreundete, sehr wohlhabende Haus Födermayer nahm die Sänger herzlich auf. Bald waren sie in der ganzen Gegend gern gesehene, bei allen Festlichkeiten hochwillkommene Gäste. Besonders der launige Vortrag des heiteren Viergesangs „ Der Schneider auf der Roas ! “ wurde stets bejubelt.

Der Schöpfer der erhabensten Kirchenmusik und der gewaltigen Symphonien ist also als Gesangshumorist zum erstenmal vor die Öffentlichkeit getreten.

### Genie ist potenzierte Arbeitskraft !

Niemand Geringerem als Napoléon I. wird dieser Ausspruch zugeschrieben. Er gilt aber ebenso für Bruckner, der all seine Erfolge in erster Hinsicht einer eisernen Beharrlichkeit verdankte. Als Schulgehilfe in Kronstorf an der Enns stand ihm ein, wenngleich sehr minderwertiges, Klavier zur Verfügung. Bruckner verschlang nun J. S. Bachs Präludien und Fugen mit wahren Heißhunger. Sein musikalisches Morgengebet am Flügel begann er meist schon um vier Uhr. Ein anderes Mal „ verspielte er sich gleich bis in die Fruah ! “ In ehrlicher Selbsterkenntnis erzählte der Meister später von diesen Tagen : „ Die alte Frau Lehofer derbarmt ma heint nu, wie s’ oft um eins in der Nacht aufgestanden ist und mi vom Klavier weggejagt hat. „ Aber um Gottswilln, Herr Bruckner “, hat s’ dann gjammert, „ hörn S’ do endling amal auf mit dem Klavierpempn und gengan S’ ins Bett ! “ Es hat man ja recht leid tan, daß i s’ alleweil im Schlaf gstört hab. Aber am nächsten Tag hab i’s do akkrat wieder so gmacht. I hab mi halt net derhalten kinna ! “ Und verlegen entschuldigte der Meister so sich, seinen zähen Fleiß und glühenden Lerneifer.

### Stiftsorganist in Sankt Florian

Der Regenschori im Stifte Sankt Florian, Traumihler, wachte getreu und gestrenge über die Kirchlichkeit des Orgelspiels. Dabei hatte er mit dem Stiftsorganisten Bruckner nicht selten seine liebe Not. Wenn der an seiner geliebten Orgel saß,

ging er so im Spiele auf, daß er Raum und Zeit vergaß und den wohlgeordneten Ablauf des Gottesdienstes gefährdete. Da wusste sich dann der brave Taumihler nimmer anders zu helfen, als daß er Bruckner mit dem Taktstock tüchtig auf die Finger klopfte und ihn gleichzeitig mit den mahrenden Worten: „ Gehst, gehst ! “ aus seinem siebten Musikhimmel herunterrief.

Ein besonderes Stück leistete sich Bruckner einmal in der Karwoche. Da fand am Mittwoch, Donnerstag und Freitag nachmittags in der Stiftskirche die sogenannte „ Pumpermetten “ statt. Einzelsänger und Chor trugen dabei abwechselnd die „ Lamentationes “ (Klagegesänge) vor. Bruckner begleitete auf besonderes Ersuchen Traumihlers auf dem Harmonium. Zuerst spielte er so schön, reich und vollendet, daß alles entzückt war. Aber bald kam der Geist über ihn und er fing an, die Gesangsmelodie als Orgelthema in das kunstvolle Gewebe einer Orgelimprovisation zu verflechten. So sattelfest die Sänger waren, diesmal konnten sie bei solcher „ Begleitung “ nur mit größter Mühe ihre Aufgabe zu Ende führen. Bruckner wurde nie mehr zur Begleitung der Pumpermette aufgefordert.

### Die erste Flamme

Aloisia Bogner, Tochter des Schulmeisters von Sankt Florian, entflammte als erste ihres Geschlechtes das ewig junge Herz Bruckners zu voller Glut. In zierlichster Form widmete er ihr „ Liebeslieder “, ja sogar einen „ Steirischen “. Versteht er diese Angebinde der Angebeteten ins Fenster und bat sie dabei immer nur bescheiden, ihm „ gut “ zu sein. Eines Tages aber gestand er ihr doch seine Gefühle mit den seltsam überschwenglichen Worten : „ Wann Sie meine Frau werden möchten, tät i Ihna einsperren ! “ (Er meinte „ wie einen Augapfel hüten ! “) „ Da mag i Eahna nimmer ! “ erwiderte Aloisia sogleich, da sie offenbar keine Lust hatte, ihr weiteres Leben in einer Art Harem zu vertrauern.

Bruckner suchte Trost in seiner geliebten Kunst. Er schrieb sich in einer kantatenartigen Tondichtung „ Entsagen “ das Liebesleid von der Seele. Erst nach vielen Jahren sah er bei einer Primiz in Sankt Florian die einst Geliebte als Frau eines anderen wieder. Freundschaftlich ging er ihr entgegen und sagte schmunzelnd : „ Sie sand meine erste richtige Flamme gwesen ! “

### Bewerbung um den Domorganistenposten in Olmütz

Im Sommer 1855 fühlte sich Bruckner als Hilfslehrer und Stiftsorganist zu Sankt Florian nicht mehr zufrieden. Er war wie ein Diener gehalten, durfte nur am Dienertisch essen und das geforderte Komponieren von Festkantaten und ähnlicher Gelegenheitsmusik leichter Art lag ihm ganz und gar nicht. So bedurfte es des dauernden Zuredens seiner Mutter, um ihn bei der Stange zu halten. Aber eines Tages bewarb er sich doch, ohne jemanden im Stift um Erlaubnis zu fragen, um den Posten des Domorganisten in Olmütz. Das schlechte Gewissen trieb Bruckner aber och schließlich dazu, diese Eigenmächtigkeit dem Herrn Prälaten Mayr zu beichten. Da kam er aber schön an " Was ", fuhr ihn dieser an. " Zu die Tschechen willst gehen ! Jetzt hilfst mir aber auf der Stell die Schuh ausziehn ! " donnerte er ihn nieder. Bruckner tat es zitternd auf den Knien. " So ! " setzte dann der Gestrenge fort : " Wirst jetzt noch einmal was ohne mein Wissen tun ? " - " Na, Euer Gnaden ! " stotterte der Eingeschüchterte.

Die Bewerbung blieb erfolglos. Auf die bloße Nachricht, daß der als Orgelspieler bereits gefürchtete Bruckner sich

bewerbe, war die Organistenstelle noch vor Ablauf der Bewerbungsfrist schnell " unter der Hand " einem Protektionskind zugeschanzt worden.

Die Festkantate **WAB 16** (voller Titel : Fest-Cantate bei Gelegenheit der Grundsteinlegung zum Dombau) ist ein geistliches Chorwerk von Anton Bruckner für vierstimmigen Männerchor, Männer-Soloquartett, Bass-Solo und Blasorchester.

Die Komposition entstand im Auftrag des Linzer Bischofs Franz Joseph Rüdiger zur Grundsteinlegungsfeier des Maria-Empfängnis-Doms in Linz. Die Textvorlage lieferte der Theologieprofessor Maximilian Prammesberger. Für die Instrumentalbesetzung wählte Bruckner ein großes Blasorchester (2 Flöten, 2 Oboen, 4 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Bass-Tuba) sowie Pauken und ein alternativer Orgelsatz ad libitum. Bruckner stellte am 25. April 1862 das Werk fertig und am 1. Mai wurde die Kantate auf dem Bauplatz unter Leitung von Engelbert Lanz uraufgeführt.

Das Werk ist unterteilt in acht kurze Teile :

I. Chor « Preiset den Herrn » (Männerchor, Orchester) .

II. Solo-Quartett und Chor « Taue deine Kraft und Stärke » (Solisten, Männerchor, Flöte, Klarinette, Fagott) .

III. Chor « Preiset den Herrn » (Männerchor, Orchester) .

IV. Baß-Solo « Aus der Erde Schoß » (Baß-Solist, Orchester) .

V. Solo-Quartett « Das ist der Unbefleckten Haus » (Solisten a cappella) .

VI. Präludium (Klarinetten, Fagotte) .

VII. Chor a cappella « Des Landes Stämme wallen fromm » (Männerchor a cappella) .

VIII. Chor « Preiset den Herrn » (Männerchor, Orchester) .

Die Nummern 3 und 8 greifen jeweils zu Beginn das Hauptthema aus Nummer I auf. In der Nummer I ist zudem an das Hauptthema die Fuge « Grund und Eckstein » angeschlossen.

Auf eine Wiederaufführung des Werks 1955 durch den Wiener Männergesang-Verein unter Karl Etti folgte der Druck eines Klavierauszugs und der Orchesterstimmen beim Musikverlag Döblinger. Die Studienpartitur ist 1987 (2. Ausgabe 1998) im Rahmen der Kritischen Gesamtausgabe herausgegeben worden.

Preiset den Herrn,



Lobsinget seinem heiligen Namen !  
Grund und Eckstein bist du, Herr  
Deiner Kirche groß und hehr.  
Thau deine Kraft und Stärke  
Über Fundament und Stein,  
Die wir zu dem heil'gen Werke  
Weihend senken ein.  
Preiset den Herrn, Maria preiset  
Ohne Makel empfangen !  
Aus der Erde Schoß  
Wächst der Bau  
Riesengroß  
In des Himmels Blau.  
Das ist der Unbefleckten Haus,  
Drin öffnet sich die Gnadenquelle,  
Und strömet reich und helle  
Ins Land hinaus.  
Des Landes Stämme wallen fromm  
Aus allen Gauen zu dem Dom  
Von unsrer lieben Frauen ;  
Sie grüßen sie viel tausendmal  
Und schöpfen Heil im Gnadensaal  
Durch Glauben und Vertrauten.  
Preiset den Herrn,  
Lobsingt seinem heiligen Namen,  
Maria preiset,  
Die mächt'ge Helferin. Amen.

### Domorganist in Linz

Als am Morgen des 13. November 1855 der Ogerl- und Klavierstimmer Alfred Just aus Linz den Herrn Stiftsorganisten Bruckner in Sankt Florian antraf, da war er nicht wenig erstaunt. Sollte doch am gleichen Tage durch ein öffentliches Orgelwettbewerb im Linzer Dom die Besetzung der dortigen Organistenstelle entschieden werden. Verschüchert durch die misslungene Bewerbung um Olmütz hatte Bruckner sich gar nicht mehr getraut, in Bewerbung zu treten, obwohl er längst als der beste Organist landaus und landein bekannt war. Durch dringliches Zureden brachte ihn Just aber schließlich doch dazu, daß er „ wie er ging und stand, im kurzen Röckerl “, mit dem nächsten Wagen nach Linz hineinfuhr. Der erste Besuch galt dort seinem ehemaligen gestrengen Orgellehrer Dürrnberger, welcher die Prüfung zu leiten hatte. Der ließ seinen zaghaften ehemaligen Schüler gar nicht mehr los, versprach, in Sankt Florian, wo man auch von dieser Bewerbung nicht wusste, alles aufs beste zu regeln, und schleppte den immer noch bedenklichen Bruckner eigenhändig zur nachmittägigen Bewerbung in die Ignatiuskirche. Sämtliche angemeldeten Orgelspieler versagten bei der

Bearbeitung ihres unmittelbar vor dem Spiel bekanntgegebenen Orgelthemas. Da zwang Dürnberger mit den gebieterischen Worten :“ Tonerl, du musst, du musst !“ Bruckner auf die Orgelbank. Kaum hatte er die Finger auf den Tasten, so war jede Befangenheit von ihm gewichen. In der kunstvollsten Gestaltung des gestellten Themas erwies er wahrhaft geniale Meisterschaft. Die gestrenge Prüfungskommission wie sämtliche Mitbewerber neigten und beugten sich widerspruchslos in tiefer Ergriffenheit. Und der gefährlichste Mitbewerber reichte Bruckner die Hand mit dem rührenden Bekenntnis : „ Du bist der Tod aller !“ Der Abt von Sankt Florian stimmte diesmal mit Freuden zu. Bruckner wurde Domorganist in Linz und spielte am Maria-Empfängnis-Tage 1855 zum ersten Male beim Hochamte.

### Orgelwettbewerb Bruckner-Führer

Bei der Zentenarfeier von Mozarts Geburt in Salzburg (4.-6. September 1856) war Bruckner- damals als Domorganist in Linz bereits eine Berühmtheit- gebeten worden, die große Salzburger Domorgel zu spielen. Der Kirchenkomponist Robert Führer fand daran manches auszusetzen. So kam schließlich ein Orgelwettbewerb Bruckner- Führer zustande. Ein anwesender Priester gab beiden ein Thema zu freien Bearbeitung.

Zuerst setzte sich Führer an die Orgel. Er variierte das Thema sehr ruhig und kurz. Dann kam die Reihe an Bruckner, der schon ungeduldig wartete. Er führte das Thema in allen Registern durch, gestaltete es zu einer großartigen Fuge und schloß unter begeistertem Beifall aller Hörer. Es gab keine Frage, wer gesiegt hatte.

### Seelenarzt

Wenn der Linzer Bischof Franz Joseph Rüdiger, ein sehr frommer, aber auch sehr streitbarer Diener der Kirche, sich wieder einmal von Sorgen und Aufregung arg bedrückt fühlte, ließ er sich von Bruckner auf der Orgel vorspielen, um die seelische Fassung wieder zu gewinnen. Bruckner drückte das einmal so aus : „ Der Herr Bischof braucht halt wieder amal a Kur. Wissen´s, wann er so ganz voll Ärger is, daß er si(ch) nimmer auskennt, dann ruuft er mi(ch) . Wann i dann a Stund an der Orgel sitz und eahm was vorspiel, is er allemal glei wieder gsund, sagt er.“

Nach solch einer musikalischen Tröstung saß der Bischof einst noch lange in tiefen Gedanken. Dann trat er zu Bruckner, ergriff seine beiden Hände und sprach mit feuchten Augen : „ Lieber Bruckner, ich habe nachgedacht, womit ich Sie für einen solchen Genuß würdig belohnen könnte. Ich habe es gefunden. Ich verspreche Ihnen hiemit eine Grabstätte, wo sie Ihnen am liebsten sein wird : unter unserer Orgel.“

Tatsächlich fand Bruckner unter einem von Crisman gebauten Werk seine letzte Ruhestatt. Freilich liegt er nicht unter der Linzer, sondern unter deren größerer Schwester, der Florianer Orgel, begraben.

Franz Joseph Rüdiger war das jüngste Kind von Johann Christian Rüdiger und Maria Josepha, geborene Tschofen. 1831 trat er in das Priesterseminar in Brixen ein und wurde am 12 April 1835 zum Priester geweiht. Er war zunächst Seelsorger in Vandans und 1836 in Bürs. 1838 studierte er am Höheren Bildungsinstitut für Weltpriester Sankt Augustin (Frintaneum) in Wien und wurde 1839 Professor für Kirchengeschichte und Kirchenrecht in Brixen. 1845 wurde er Spiritualdirektor des Fritaneums und Hofkaplan in Wien. Er war Lehrer Kaiser Franz Josephs und seines Bruders

Maximilian. Ab 1848 war er Propst von Innichen und ab 1850 Domherr von Brixen und Regens des dortigen Priesterseminars.

Am 19. Dezember 1852 ernannte ihn Kaiser Franz Joseph zum Bischof von Linz, Papst Pius IX. bestätigte ihn am 10. März 1853. Er wurde am 5. Juni in Wien durch Kardinal Michele Viale-Prelà zum Bischof geweiht und am 12. Juni in Linz inthronisiert.

1854 errichtete er ein kirchliches Lehrerseminar und förderte die Niederlassung zahlreicher Ordensgemeinschaften. Nach der Verkündigung des Dogmas von der Unbefleckten Empfängnis initiierte er 1855 den Bau des Mariä-Empfängnis-Domes (Neuer Dom) in Linz, der Maria geweiht wurde. Die Grundsteinlegung erfolgte 1862, die Fertigstellung dauerte bis 1924.

Er war Mitglied des 1861 konstituierten oberösterreichischen Landtages und dadurch ein Mitbegründer des politischen Katholizismus. Als erbitterter Gegner des Liberalismus war er selten bereit, Kompromisse einzugehen. In einem Hirtenbrief vom 7. September 1868 rief er zum Widerstand gegen die staatlichen Schul- und Ehegesetze auf. Das Schreiben wurde beschlagnahmt und Rüdiger wurde am 12. Juli 1869 wegen des Verbrechens der Störung der öffentlichen Ruhe zu zwei Wochen Gefängnis verurteilt, vom Kaiser aber begnadigt.

Diese Verurteilung machte ihn zum Volksbischof und bewirkte eine zunehmende politische Aktivität der Katholiken. 1870 konnten der „Katholische Volksverein“ und der „Katholische Preßverein“ gegründet werden. Letzterer übernahm die Herausgabe der katholischen Tageszeitung „Linzer Volksblatt“.

Das Dogma von der Unfehlbarkeit des Papstes hielt er ähnlich wie Joseph Othmar von Rauscher für nicht opportun, stimmte aber 1870 diesem Dogma beim Ersten Vatikanischen Konzil zu. Die im selben Jahr erfolgte Aufhebung des Konkordats von 1855 durch die liberale Regierung hat er nie akzeptiert.

Franz Joseph Rüdiger starb 1884, er wurde im Neuen Dom in Linz begraben. 1895 wurde der Seligsprechungsprozess eingeleitet; am 3. April 2009 wurde ihm von Papst Benedikt XVI. der „heroische Tugendgrad“ zuerkannt. Seither führt er den Titel ehrwürdiger Diener Gottes. Nach Rüdiger ist in Linz die zum Neuen Dom führende Straße benannt.

### Franz Joseph Rüdiger (1811-1884) : Bischof von Linz

Franz Joseph Rüdiger wurde am 7. April 1811 in Partenen (Vorarlberg) als neuntes und jüngstes Kind des Kleinbauern, Mauteinnehmers und Schuhmachers Johann Christian Rüdiger und seiner Ehefrau Maria Josepha Tschofen geboren. Von seinen vier Brüdern wurde der 14 Jahre ältere Johann Joseph ebenfalls Priester. Rüdiger absolvierte in Innsbruck nach Überspringung der beiden ersten Klassen 1825-1829 das Gymnasium und 1829-1831 das Lyzeum. Danach trat er in das Brixner Priesterseminar ein, wo er und andere die späteren Bischöfe Joseph Feßler (Sankt Pölten) und Vinzenz Gasser (Brixen) kennenlernte. Am 12. April 1835 zum Priester geweiht, wirkte Rüdiger zunächst als provisorischer Frühmesser in Vandans, dann als Frühmesser in Bürs. 1838-1839 hielt er sich als Mitglied des Frintaneums (Höheres Priesterbildungsinstitut Sankt Augustin) zu weiterführenden Studien in Wien auf. 1839 wurde er provisorisch, 1841 definitiv zum Professor der Kirchengeschichte und des Kirchenrechtes in Brixen ernannt, mußte auf Wunsch von Bischof

Galura stattdessen jedoch noch im selben Jahr 1841 die Moraltheologie und die Erziehungskunde übernehmen, während sein Kollege Feßler seitdem Kirchengeschichte und Kirchenrecht las. Durch die Vermittlung von Burgpfarrer Ignaz Feigerle wurde Rüdiger 1845 als Spiritualdirektor des Frintaneums und als Hofkaplan nach Wien berufen. 1848 erhielt er auf eigenen Wunsch die Propsteipfarre Innichen (Tirol), doch schon 1850 ernannte Kaiser Franz Joseph ihn auf Vorschlag von Galura zum Domkapitular in Brixen. Er wurde zugleich Regens des Priesterseminars, das er mit Strenge leitete.

Am 19. Dezember 1852 nominierte Kaiser Franz Joseph Rüdiger zum Bischof von Linz. Die päpstliche Verleihung folgte am 10. März, die Konsekration durch Pronuntius Kardinal Michele Viale Prelà am 5. Juni 1853 in der Kirche Sankt Augustin zu Wien, die Inthronisation in Linz am 12. Juni 1853. Da die Aufklärung im Bistum Linz unter Bischof Ziegler im wesentlichen überwunden worden war und das von Rüdiger begeistert begrüßte Konkordat von 1855 das josephinische System endgültig abschloss, trat Rüdiger sein Amt unter günstigen Bedingungen an. Vorerst konnte er sich ganz auf die Seelsorge konzentrieren. Entsprechend den Bestimmungen des Tridentinums verlegte Rüdiger schon im ersten Regierungsjahr die theologische Lehranstalt in das Priesterseminar. 1854 wurde zur Förderung der katholischen Lehrerbildung in Linz ein Lehrerseminar gegründet. 1855 erfolgte die Gründung des « Linzer Diözesanblattes » als Amtsblatt. Nach der Verkündigung des Dogmas von der Unbefleckten Empfängnis Mariens (1854) beschlossen Rüdiger und sein Domkapitel 1855 den Bau einer neuen Kathedrale mit diesem Titel. Die Grundsteinlegung dieses monumentalen neugotischen Baues erfolgte 1862, die Weihe der Votivkapelle 1869. Beim Tode Rudigiers war der Bau vom Chor bis zum Querschiff in etwa fertig gestellt.

Als Apostolischer Visitator in Klöstern der Monarchie 1855-1856 zeichnete sich Rüdiger durch Klugheit und Mäßigung aus. Mit den Jesuiten am Freinberg, die seit 1850 das bischöfliche Knabenseminar leiteten, hatte er 1857-1865 eine Kontroverse über die Finanzierung und den bischöflichen Charakter der Anstalt. Obwohl Rüdiger Schwierigkeiten hatte, die Exemption der Orden voll zur Kenntnis zu nehmen, darf er im allgemeinen als Freund der Ordensgemeinschaften angesehen werden. Der Vorwurf, er habe die Karmeliten aus Linz vertrieben, lässt sich quellenmäßig nicht erhärten. Die Abwanderung einiger Ordensmitglieder, die die strenge Observanz nicht akzeptierten, beziehungsweise der Übertritt anderer zum Weltklerus gingen offenbar nicht auf sein Betreiben zurück. Während Rudigiers Amtszeit errichteten die Franziskaner Niederlassungen in Suben (1856), Enns (1859), Maria Schmolln (1864), Puppung (1879) und Bruckmühl (1883), die Kapuziner in Ried im Innkreis (1862), die Jesuiten in Steyr (1865), ferner die Karmelitinnen (1860), die Kreuzschwestern (1861) und die Marienschwestern (1861) in Linz. Insgesamt gründeten damals « drei Männerorden ... sieben ... und neun weibliche Ordensgemeinschaften ... 59 Filialinstitute » . (M. Würthinger)

In dem 1861 konstituierten Oberösterreichischen Landtag, in dem die Liberalen die Mehrheit besaßen, war der Bischof von Amts wegen vertreten (Virilstimme). Die dadurch bedingte politische Aktivität Rudigiers sollte zum Teil von schweren Konflikten begleitet sein, da er während seiner 23jährigen Mitarbeit im Landtag unermüdlich zu Tagesfragen und gegen die Zurückdrängung des kirchlichen Einflusses auf die Gestaltung des öffentlichen Lebens Stellung nahm. Sein Hirtenschreiben vom 7. September 1868, in dem er die unveränderte Fortgeltung des Konkordates vertrat und zum Widerstand gegen die die Schul-, Ehe- und Konfessionsfrage betreffenden Maigesetze des selben Jahres aufrief, wurde auf Weisung des Kaiserlich-Königlich Statthalters beschlagnahmt. Am 5. Juni 1869 vor Gericht geführt, wurde Rüdiger am 12. Juli wegen « des Verbrechens der Störung der öffentlichen Ruhe » zu zwei Wochen Haft verurteilt, vom Kaiser jedoch bereits am folgenden Tag amnestiert. Am Tag der polizeilichen Vorführung hatte die katholische Bevölkerung in

Linz zum ersten Mal öffentlich demonstriert, so daß man diesen Tag als Geburtsstunde der demokratischen Bewegung der österreichischen Katholiken bezeichnet hat. Rüdiger wurde durch dieses Vorkommnis nicht nur zum Volksbischof, sondern es gelangen nun auch die Gründung des katholischen Volksvereins (1869) als Gegenstück zum Liberalen Verein für Oberösterreich (1869) und des katholischen Preßvereins (1870). Dieser übernahm die 1869 gegründete, von Rüdiger geförderte Tageszeitung « Linzer Volksblatt ». In der Folge entstanden noch mehrere katholische regionale Wochenblätter. Die durch die liberale Regierung erfolgte Kündigung des Konkordates (1870) hat Rüdiger nie akzeptiert.

Der Entzug des Öffentlichkeitsrechtes für das Knabenseminar (1868) traf Rüdiger schwer und gefährdete den Priesternachwuchs. Bis zum Ende seiner Amtszeit gelang es ihm jedoch, wieder zufriedenstellende Zugänge zum Priesterseminar zu erreichen. Die ihm 1869 abgesprochenen Dotationsgüter Gleink und Garsten erhielt er 1883 nach energischen Interventionen zurück. Damals kaufte er für 60.000 Gulden den Bischofshof an, der dem ersten Linzer Bischof Herberstein 1784 ohne Entschädigung des Stiftes Kremsmünster nur zur freien Nutznießung zugewiesen worden war. Die Zahlungen erfolgten in Raten.

Auf dem Ersten Vatikanischen Konzil trat Rüdiger im Gegensatz zu seinen bischöflichen Freunden Joseph Feßler und Vinzenz Gasser nicht hervor. Die Definition der päpstlichen Unfehlbarkeit hielt er zunächst nicht für opportun, stimmte aber letztlich dafür. 1871 konnte er trotz seiner persönlichen Intervention die Bildung einer altkatholischen Gemeinde zu Ried im Innkreis nicht verhindern.

Rüdiger hat während seiner 31jährigen Amtszeit 835 Pfarrvisitationen vorgenommen, 48 Hirtenschreiben erlassen und sich zu allen wichtigen Anliegen der Zeit geäußert. So bescheiden und anspruchslos seine persönliche Lebensführung war, so entschieden hat er stets die bischöflichen und kirchlichen Rechte vertreten. Die Konsequenz war seine Stärke, mitunter mangelte es ihm jedoch an der nötigen Flexibilität. In der Auseinandersetzung mit dem Liberalismus ist ihm insbesondere die Sammlung der katholischen Kräfte gelungen. Dem damals noch jungen Bistum Linz vermittelte er durch diese Aufbauarbeit die entsprechende Identität.

Rüdiger holte sich bezeichnenderweise die Todeskrankheit auf einer Visitationsreise. Er starb am 29. November 1884 in Linz und wurde als erster Bischof im « Neuen Dom » beigesetzt. In seinem Testament hatte er neben persönlichen Legaten zu zwei Dritteln den Dombauverein und zu einem Drittel das Knabenseminar als Erben eingesetzt. 1895 wurde sein Seligsprechungsprozess eingeleitet und zuletzt 2009 sein heroischer Tugendgrad bestätigt (« Diener Gottes »). Den Abschluß des Prozesses setzt ein von Rom beglaubigtes auf Fürbitte Rudigiers erfolgtes Wunder voraus.

Schriften : Bischof Rudigiers Geistliche Reden, herausgeber von F. Doppelbauer, 2 Bände (Linz, 1885-1887 ; 1. Band 21887 ; 2. Band 31902) . - Exercitia Spiritualia, herausgeber von F. Doppelbauer (Linz, 1886 ; 41908) . - Exercitorium Spiritualium primae et secundae editionis supplementum, herausgeber von F. Doppelbauer (Linz, 1887) . - Bischof Rudigiers Hirtenschreiben. Mit einem Anhang, herausgeber von F. Doppelbauer (Linz, 1888) . - Bischof Rudigiers Politische Reden. Mit einem Anhang, herausgeber von F. Doppelbauer (Linz, 1889) . - Vita Beati Petri, Principis Apostolorum, XXXVI Lectionibus Sacerdotibus maxime proposita, herausgeber von F. Doppelbauer (Linz, 1890) . - Bischof Rudigiers Kirchenpolitische Aktenstücke, gesammelt aus dem Diözesanblatte, herausgeber von F. Doppelbauer (Linz, 1890) . - Predigten des Dieners Gottes Franz Joseph Rüdiger, Bischof von Linz, herausgeber von F. Doppelbauer, 2 Bände (Linz,

1900-1903) .

Quellen : Diözesanarchiv Linz, BiA Rüdiger ; Sechs unbekannte Briefe des Linzer Bischofs Franz Joseph Rüdiger, herausgeber von R. Zinnhobler, in : Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins 135/1 (1990) , Seite 153-164 ; Zeugnisse der Sorge für andere. Zwölf Briefe Bischof Rudigiers an Franz Anton Jenni, herausgeber von R. Zinnhobler, in : NAGDL 8 (1993-1994) , Seite 79-90 ; Beatificationis et canonizationis servi Dei Francisci Josephi Rüdiger Episcopi Linciensis (1811-1884) . Positio super virtutibus, herausgeber von Congregatio de causis Sanctorum (2000) .

Literatur : K. Meindl, Leben und Wirken des Bischofes Franz Joseph Rüdiger von Linz, 2 Bände (Linz, 1891-1992) . - B. Scherndl, Der Ehrwürdige Diener Gottes Franz Josef Rüdiger. Bischof von Linz (Regensburg-Rom, 1913, 2. Auflage 1915) . - H. Slapnicka, Bischof Rüdiger. Eine Bildbiographie (Linz, 1961) . - H. Slapnicka, in : Zinnhobler, Die Bischöfe von Linz, Seite 105-146 ; R. Zinnhobler (Herausgeber) , Bischof Franz Joseph Rüdiger und seine Zeit (1987) . - R. Zinnhobler - J. Ebner - M. Würthinger (Herausgeber) , Auf den Spuren Bischof Rudigiers (Linz, 1992) . - R. Zinnhobler, Der politische Aspekt im Wirken des Linzer Bischofs Franz Joseph Rüdiger (1853-1884) , in : FS J. Schasching, herausgeber von H. Schambeck und R. Weiler (Berlin, 1992) , Seite 429-443. - Ders. , Rüdiger, Franz Joseph, in: U. Harten (Herausgeber) , Bruckner, Seite 372f. - Ders. , Rüdiger, Franz Joseph, in : LThK 8 (1999) , Seite 1342. - Ders. , Rüdiger, Franz Joseph, in : NDB 21 (2001) . - Ders., Der Linzer Bischof Franz Joseph Rüdiger. Der geistliche Aspekt in seinem Leben und Wirken, in : J. Mikrut (Herausgeber) , Faszinierende Gestalten der Kirche Österreichs Band 2 (Wien, 2001) , Seite 233-263.

### Pfui Teufel

Bruckner liebte wieder einmal heiß. Diesmal ist es eine schöne Linzerin. Ein zartes, blondes, liebes, gescheites Mädel aus guter Familie, eine Schülerin. Wenn der Meister ihr vorspielt, und das tut er gerne, dann sitzt sie stundenlang geduldig und bewundernd an seiner Seite. Sie ahnt die künftige Größe ihres Lehrers und erbittet sich von ihm eine erkleckliche Zahl von handschriftlichen Skizzen, Entwürfen und ähnlichen Kleinigkeiten. Bruckner glaubt seine Liebe erwidert und schwebt im siebten Himmel. Plötzlich wird er eines Tages daraus jäh und hart wieder auf die Erde hinabgeworfen. Und das kommt so. Eben hat er der Angebeteten seine schönsten neuen Einfälle vorgespielt. Ehrfürchtig hat sie zugehört und dann, ja dann ihm unverblümt in dünnen Worten mitgeteilt, daß sie demnächst einen wohlhabenden Linzer Bürgerssohn ehelichen werde. Da erhebt sich Bruckner, knallt den Flügel zu, geht zur Tür, sagt laut „ Pfui Teufel ! “ und ward in diesem Haus nie mehr gesehen.

### Jetzt war's schön !

Anton Bruckner ist wohl das berühmteste Mitglied und zugleich der berühmteste Chorleiter, den die Liedertafel « Frohsinn » zu Linz in ihrer hundertjährigen Geschichte nachzuweisen vermag. Als Sänger freilich war Bruckner ohne Bedeutung. Er „ tat beim zweiten Tenor “ mit, besaß aber keine schöne Stimme, obwohl er als Sängerknabe in Sankt Florian ganz prächtig Sopran gesungen hatte. Umso bedeutsamer war sein Wirken als Chorleiter. Da führte er ein gestrenges, wohl auch etwas schulmeisterliches Regiment, studierte peinlich genau, achtete sorgsam auf deutliche Aussprache, richtige Atmung und war besonders auf ausgeglichenen Stimmklang bedacht. Die Bässe waren dabei sein Sorgenkind. “ I hör kann Baß net ! “ lautete sein ständiger Jammer. Sein Streckenpferd aber war das Piano des Chores.

Erschien es ihm zu wenig duftig, so tadelte er : „ Dös klingt alleweil no wiar a Trompeten ! “ Beim pp ließ er sich so tief in die Kniebeuge nieder, daß er fast auf dem Boden saß. Wenn er so in Hemdsärmeln dirigierte, fieberte jede Faser an ihm, er ging in seiner geliebten Musik auf. Bei besonders schönen Stellen geriet er so in Begeisterung, daß er geraume Zeit brauchte, bis er wieder aus dem Musenhimmel in den Probensaal zurückfand.

Einst war Bruckner mit einer ppp-Stelle des Chores gar nicht zufriedenzustellen. Er klopfte immer wieder ab. Da verabredeten sich die verärgerten Sänger, einfach bei dieser Stelle zu streiken, keinen Ton mehr zu singen und so ihrem pedantischen Chormeister ein Schnippchen zu schlagen. Gesagt-gegan ! Wie erstaunt und betroffen aber standen sie da, als Bruckner ganz begeistert jubelte : „ Ja, jetzt war's schön ! “ Sein inneres Ohr hatte ihm, dem reinen Toren, die Vollendung vorgezaubert.

### Hinausstehen !

Bruckner war am Konservatorium in Wien ein gewissenhafter Lehrer, der sowohl Musiktheorie wie praktisches Orgelspiel genau, verständlich und vor allem höchst humorvoll unterrichtete. Das Verhältnis zu seinen Schülern war das denkbar beste, obwohl er zeitlebens den vormärzlichen Schulgehilfen aus Windhaag nicht verleugnen konnte. Aber weder die Kunstjünger vom Konservatorium noch die akademischen Bürger an der Universität verargten ihm seine Eigenheiten. Sie ahnten mit feinem Empfinden Bruckners künftige Größe und nahmen seine Schrullen als treffliche Würze des sonst trockenen theoretischen Lehrstoffes mit Freuden hin.

Einzelnen Schülern verlieh Bruckner taxfrei seltsame Namen wie " Sie Strumpf ! " oder " Sie Strumpfbandl ! " Lachte aber einer dazu, so nahm ihn Bruckner bei der Hand, führte ihn vor die Tür und ließ ihn regelrecht " hinausstehen ". Nach einer Viertelstunde öffnete dann Bruckner gnädig wieder die Tür und " war wieder gut ". So erging es vielen nachmaligen Sternen am Dirigentenhimmel, zum Beispiel Felix Mottl. Und wenn in späteren Jahren sich die jungen Herren einmal gegen das " Hinausstehen " sträubten, dann redete ihnen Bruckner tröstend zu : " Ah was, stellen S' Ihna aussì, is der Felixl ah draust gstanden ! "

### Chormeisterlorbeeren

Der emsigen Chorleitertätigkeit Bruckners sollten die verdienten Erfolge nicht versagt bleiben. Schon beim Sängerbund in Krems, wo sich am 29. und 30. Juni 1861 die deutschen Gesangsvereine Österreichs zum ersten größeren Treffen fanden, erregte die Linzer Liedertafel « Frohsinn » Aufsehen. Die Genauigkeit, Sicherheit und Zartheit ihrer beiden Chöre „ Waldeinsamkeit “ von Anton Michael Storch und „ Der Jäger Aufenthalt “ von Becker unter Bruckners Stabführung wurden von einzelnen Kritikern noch höher eingeschätzt als die Darbietungen des Wiener Männergesangsvereines unter Johann Herbeck.

Den reichsten Lorbeer pflückte sich Bruckner noch im gleichen Jahre als Chormeister seines Linzer Vereines beim deutschen Sängerbund in Nürnberg. Zum ersten Male traten dort deutsche Gesangsvereine aus aller Welt zum friedlichen Wettstreit an. Unter feierlicher allgemeiner Stille betrat die fünfzig Sänger zählende Linzer Liedertafel die Bühne der gewaltigen Sängerkirche. Alle waren von arger Aufregung erfasst, am meisten der Chorleiter Bruckner selber.

Während schon die Noten verteilt wurden, beschwor er mit bebender Stimme den Vorstand und die Sangesbrüder, statt Kückens „Wachet auf!“ lieber die „Waldeinsamkeit“ zu singen, mit der in Krems der Vogel abgeschossen worden war. Solches Zagen wurde dem energischen Vorstand Hafferl zu bunt. Er packte Bruckner beim Rock, schleppte ihn förmlich mit Gewalt zum Pult und gab das Zeichen zum Beginn. Und schon schmetterte Weillböck mit dröhnendem Baß sein Solo „Wachet auf!“ in die weite Halle. Leider aber sang er in der Aufregung zu hoch. So mußte denn der aufgerufene Chor mit in die Höhe und der Solotenor Hoffelner im anschließenden Einzelviergesang gar hinauf bis ins hohe C! Aber er bezwang es mit leuchtender Kraft und ebenso gelang dem meisterhaft dirigierenden und dabei „wie ein Firmgöd“ schwitzender Bruckner eine Meisterleistung seines Chores. Gerade die Höhenlage brachte das Werk zu zündender Wirkung. Brausender Beifall lohnte die Glanzleistung. Bruckner wurde mit Glückwünschen überschüttet. Herbeck fiel ihm in seiner Begeisterung gleich um den Hals und blieb fortan ein Kunder seines Ruhmes wie Bereiter seines Weges.

### Er hätte uns prüfen sollen

Bruckner hatte seine Kenntnisse und Fähigkeiten gerne schwarz auf weiß bestätigt. So legte er- auf eigene Bitte- am 22. November 1861 am Konservatorium in Wien die Lehramtsprüfung aus Harmonielehre und Kontrapunkt ab. Er erklärte sich dabei bereit, einen ihm vorgeschriebenen musikalischen Gedanken sogleich auf der Piaristenorgel als Fuge durchzuführen.

Der berühmte Musiktheoretiker Simon Sechter gab ihm also ein viertaktiges Thema an. Johann Herbeck regte an, das Thema um weitere vier Takte zu erweitern und dadurch die Schwierigkeiten noch gewaltig zu steigern. Sechter, dem dies zu hart schien, lehnte ab. „Nun, wenn Sie es nicht tun, dann tu eben ich es!“ meinte Herbeck, worauf Sechter ihn tadelte: „Sie Grausamer!“

Bruckner setzte sich an die Orgel. Er begann nicht sofort, sondern sammelte zunächst alle Geisteskraft, um die höchst schwierige Aufgabe zu überdenken. Dann aber führte er das lange Thema als freie Fuge so vollendet im Bau und so kühn in der Anlage durch, daß sich heller Jubel unter der Prüfungskommission erhob und Herbeck mit Tränen in den Augen das Urteil aller in die schönen Worte kleidete: „Er hätte uns prüfen sollen!“ Die Kommission stellte Bruckner ein glänzendes Zeugnis aus. Abermals machte sich Herbeck zum Sprecher aller, als er ausrief: „Wenn ich den zehnten Teil von dem wüsste, was er weiß, wäre ich glücklich!“

### Freigesprochen

Dem Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler gebührt das geschichtliche Verdienst, Bruckner aus der Einseitigkeit des Sechterschen theoretischen Regelwerkes zum lebenden blühenden Kunstwerk geführt zu haben. Seit dem Jahre 1862 unterwies er ihn in Orchestrierung und Formenlehre, bis er im Sommer 1863 nach Brünn verpflichtet wurde. Da fragte Bruckner den Scheidenden: „Wann werde ich freigesprochen?“ Otto Kitzler ging lachend auf diesen Gedanken ein: „Mein lieber Bruckner, das kann jeden Tag geschehen. Längst hast du, der Schüler, mich, den Lehrer, übertroffen. Es gibt wirklich nichts mehr, was ich dich lehren könnte!“ Der ob solchen Lobes übergelückliche Bruckner führte daher am 10. Juli 1863 seinen „Professor“ samt Gemahlin im Triumph zum „Jäger im Kürnberg“, einem idyllisch am



Waldrand gelegenen ländlichen Wirtshaus, eine Gehstunde von Linz entfernt. Dort erfolgte dann nach einem solennen Mahl in aller gebührlchen Form der feierliche Freispruch.

Von diesem Augenblick an ging Bruckner als selbstschöpferischer Künstler bewußt seinen eigenen Weg. Er fühlte sich " wie ein Kettenhund, der sich von seiner Kette losgerissen hat " ! Er machte sich begeistert ans Werk — und so entstanden bald darauf der " Germanenzug ", sein erstes großes weltliches Chorwerk, und die " D-Moll-Messe ", seine erste große kirchliche Schöpfung.

### Die erste Messe

Den ersten großen Erfolg als Kirchenkomponist errang Bruckner mit seiner D-Moll-Messe. Sie erklang am 20. November 1864 in der Linzer Domkirche- heute Ignatiuskirche- zum ersten Male. Der Linzer Bischof Franz Joseph Rüdiger, ein glühender Bewunderer und tatkräftiger Förderer Bruckners, hatte die Uraufführung ermöglicht. Die D-Moll-Messe ist als einer der stolzesten Pfeiler der katholischen Kirchenmusik in die Jahrhunderte eingegangen. Wie sehr Rüdiger von dem Werk ergriffen wurde, geht aus dem freimütigen Geständnisse dieses in tiefster Seele frommen Streiters der Kirche ergreifend hervor : „ Die Musik hat mich so gefesselt, daß ich während ihres Erklingens nicht beten konnte ! “

Die Mehrzahl der Mitwirkenden wurde von den Linzer Gesangsvereinen gestellt. Bruckner dirigierte selbst und erhielt dafür seinen ersten Lorbeerkranz mit der Widmung :

„ Von der Gottheit einstens ausgegangen, Muß die Kunst zur Gottheit wieder führen.“

Nach der Aufführung wurde dem Meister auch ein Huldigungsgedicht überreicht, dessen Anfangs- und Schlusszeile die Widmung des Ehrenkranzes bildeten. Es stammte wie dieser von Bruckners Freund und Bewunderer Moritz von Mayfeld (1817-1904) .

### Lieblingsspeisen

Als Junggeselle war Bruckner zeitlebens auf Gasthausverpflegung angewiesen. Seinem einfachen Wesen gemäß bevorzugte er stets die „ Hausmannskost “ der oberösterreichischen Heimat. „ Hausgeselchtes mit Grießknödeln und Sauerkraut “ war sein erklärtes Leib- und Liebessessen. Das war so allgemein bekannt, daß er in Steyr einmal drei Tage lang hintereinander in Privathäusern damit bewirtet wurde.

In den verschiedenen Linzer Gaststätten hatte er besondere Hausgerichte. Noch in den Wiener Jahren dachte er immer mit Freude und Sehnsucht an solche Linzer Leckerbissen zurück. Bruckner aß untermtags wenig, am Abend aber konnten ihm die Portionen nicht groß genug sein : „ Wann i arbeiten soll, muaß i auch gfuttert werdn ! “ pflegte er zur Entschuldigung zu sagen. So löffelte er beim „ Schwarzen Bock “ in Linz seelenruhig drei Teller Krebsensuppe und ließ sich zwei Portionen gefüllte Kalbsbrust oder am Freitag einen Eierfisch von acht (!) Eiern dazu trefflich munden. In ein anderes Linzer Gasthaus ging er „wegen der Fleckerlspeis “. Wieder wo anders hatte es ihm das „ Beinfleisch “ angetan. Dort ließ er sich als „ Nachspeis “ einmal sechzehn (!) große „ Zwetschkenpovesen “ gut schmecken.

„ Abgschmalzene Nudeln “, „ Erdäpfelnudeln “, „ Zwetschkenknödeln “ (jeder mit zwei Früchten gefüllt) , „ Apfelschlangel “ und „ Apfelradeln “ waren weitere Linzer Lieblingsspeisen Bruckners.

Als Tischgetränk bevorzugte er in der Heimat Apfel- oder „ Landlbirn “- Most, in Wien Pilsner Bier.

Bruckner pflegte abends erst spät ins Gasthaus zu kommen, saß aber dann als richtiger „ Pickan “ noch lange mit den Freunden zusammen.

Wenn dann in schon recht vorgerückter Stunde einer aus der Gesellschaft zum Heimweg rüstete, widersprach er : „ Geht's, bleibts noch a wengerl da, es is soviel lustig ! “ Dabei nickte er schon alle Augenblicke vor Müdigkeit ein und schnarchte laut.

### Erste Begegnung mit Wagner

Die Wagner-Aufführungen des Linzer Landschaftlichen Theaters vermittelten Bruckner die erste Bekanntschaft mit dem großen Meister der Oper. Seither war " der Meister der Meister " Bruckners Abgott. Als nun der Schöpfer des Tristan im Frühjahr 1865 seine Freunde zur Uraufführung dieses Werkes nach München lud, folgte auch Bruckner freudig erregt diesem Rufe. Bruckner stellte sich damals selber vor und schilderte diese Zusammenkunft dann hinterher mit etwa folgenden Worten : " Er war ungemein liab und freundli mit mir und hat mi bald gern ghabt, ja sogar ausgezeichnet. Aber i hab im no net traut und hab dem Meister no nix (von den bisherigen Tonschöpfungen) segn lassen. Im Anfang hab i net amal soviel Schneid ghabt, daß i mi in seiner Gegenwart niedergsitzt hätt, er aber war alleweil gleich liab zu mir, hat im alle Abend eingeladen und die ganzen vierzehn Tag bitt, i soll do die Aufführung abwarten. Wie nachher die Frau Malvina Schnorr von Carolsfeld (Darstellerin der Isolde) alleweil nu nit gsund worden is, hab i wieder nach Linz zruck müassen. Am Dienstag nach Pfingsten bin i aber wieder nach München gfahren. In Meister hat's recht gfreut, ja er hat si(ch) eigens schön bedankt, daß i wieder kommen bin ! " So hörte Bruckner denn am 19. Juni 1865 die dritte Aufführung des Tristan in München. Er war " ganz weg " und bewahrte zeitlebens den Theaterzettel als kostbares Andenken.

Ludwig Schnorr von Carolsfeld (geboren 2. Juli 1836, in München ; gestorben 21. Juli 1865 in Dresden) war ein deutscher Opernsänger (Heldentenor) .

Ludwig Schnorr von Carolsfeld entstammte einer angesehenen sächsischen Künstlerfamilie. Sein Vater war der bekannte Maler Julius Schnorr von Carolsfeld. Der Knabe Ludwig besuchte zunächst die Kreuzschule in Dresden, die Heimat des Dresdner Kreuzchors. Das mag der Anstoß dafür gewesen sein, daß er entgegen der Familientradition nicht Maler werden wollte, sondern Sänger. Nach seinem Schulabschluss besuchte er deshalb das Leipziger Konservatorium.

1858 debütierte er am Karlsruher Hoftheater, 1860 auch am Dresdner Hoftheater und am Nationaltheater München. Am 25. April 1860 heiratete er die dänische Sopranistin Malvina Garrigues (1825-1904) , die ihre eigene Karriere zurückstellte, um ihren Mann zu unterstützen.

Schnorr von Carolsfeld machte sich in diesen Jahren einen Namen als intelligenter und zuverlässiger Tenor, insbesondere in Verdi- und Wagner-Rollen. 1861 hörte ihn der bayrische König Ludwig II. als Lohengrin. Diese Aufführung soll einer der Auslöser für die Begeisterung des Königs für Wagner und dessen Werke gewesen sein und war damit auch ein für die Karriere des Sängers entscheidender Moment.

1862 traf das Ehepaar Richard Wagner in Biebrich. Bei dieser Gelegenheit ließ sich der Komponist von beiden Passagen aus seiner damals neuen Oper Tristan und Isolde vorsingen (er selbst begleitete am Klavier). Daß dieses Treffen Wagner beeindruckt hatte, zeigte sich drei Jahre später :

Tristan und Isolde sollte an sich in der Saison 1862-1863 an der Wiener Hofoper uraufgeführt werden. Dieses Unternehmen wurde jedoch nach 77 Proben als undurchführbar abgebrochen, nicht zuletzt, weil der für die Hauptrolle vorgesehene Tenor sich dieser Herausforderung nicht gewachsen zeigte.

1865 ermöglichte Ludwig II. einen neuen Versuch, die Oper in München aufzuführen. Auf Wagners Betreiben wurden die beiden Hauptrollen mit Ludwig und Malvine Schnorr von Carolsfeld besetzt. Und obwohl die Uraufführung des Werkes am 6. Juni 1865 alles andere als ein einhelliger Erfolg war - die Kritik nannte das Werk unter anderem « unanständig » -, machte sie die Hauptdarsteller auf einen Schlag international bekannt und hätte für beide den Beginn der ganz großen Karriere bedeuten können.

Sechs Wochen (und drei Aufführungen des Tristan) später war Ludwig Schnorr von Carolsfeld tot : Plötzlich und völlig unerwartet war er mit gerade einmal 29 Jahren in Dresden gestorben. Sein früher und mysteriöser Tod machte ihn zur Legende - und wurde lange als Folge der riesigen Anstrengungen angesehen, die Wagner seinen Sängern, und insbesondere dem Sänger des Tristan, abverlangte.

Die heutige Forschung geht allerdings eher davon aus, daß die Todesursache wahrscheinlich eine Infektionskrankheit wie Typhus oder Meningitis gewesen sein dürfte.

Ludwig Schnorr von Carolsfeld liegt neben seinem Vater auf dem Alten Annenfriedhof in der Dresdner Südvorstadt begraben. Nach dem frühen und unerwarteten Verlust beendete auch seine Witwe ihre Karriere endgültig.

### Eine verunglückte Ausrede

In den letzten Linzer Jahren unterrichtete Bruckner die Tochter eines Statthaltereirates im Klavierspiel und Gesang. Dabei wurde er manchmal von der gräflichen Familie der Nachmittagsjause beigezogen. Bei solchen Gelegenheiten wirkte Bruckners übertriebene Höflichkeit unwillkürlich recht komisch. Jeden Schluck Kaffee und jedes Stückchen Gugelhupf ließ sich Bruckner förmlich aufnötigen, obwohl er sonst gewaltig in die Schüssel zu hauen pflegte. Er glaubte aber, daß dieses Zieren zum guten Ton gehöre. So tat er denn so förmlich und redete so gezwungen, daß die Kinder des Hauses ein ums andere Mal in ihre Servietten hineinkicherten. Als er nun wieder einmal ebenso herzlich wie dringlich zum Zulangen aufgefordert wurde, stieß Bruckner in seiner Verlegenheit schließlich die seltsame Entschuldigung hervor : „ Dank schön, dank tausendmal, i kann wirkli(ch) nimmer, mir graust schon ! “

Wie und wo hätte der arme Schulmeisterbub aus Ansfelden, der demütige Schulgehilfe von Windhaag, die Umgangsformen der großen Welt lernen sollen ? Seine Welt war die Kunst. Dort kannte er keine Befangenheit. Dort gibt er den Ton an, heute noch.

### Die böhmischen Musikanten

Durch Überarbeitung in seinen Nerven angegriffen, sah sich Bruckner gezwungen, im Sommer 1867 eine Licht-, Luft- und Kaltwasserkur in Bad Kreuzen zu gebrauchen. Wie notwendig er sie hatte, das beist der folgende Vorfall : Eines Tages kamen böhmische Musikanten in den Kurort und ließen zur Mittagszeit vor dem Speisesaal ihre robusten Weisen ertönen. Bruckner hörte erst nicht hin, wurde dann plötzlich unruhig, stand auf und rannte schließlich auf und davon. Nach langem Suchen fand man ihn endlich tief unten in der damals noch ganz ungangbaren Wolfsschlucht am und im Wasser stehend. Wie er dahin gekommen war, wusste er selbst nicht zu erklären. " Die schreckliche Blaserei von die böhmischen Musikanten hab i einfach net ausgehalten ! " war alles, was er angeben konnte. Leitern und Seile mussten herbeigeschafft werden und es kostete viel mühe, bis der Ausreißer aus seiner gefährlichen Lage glücklich geborgen war.

### Daneben gegangen

Bruckner war weder ein weltgewandter Plauderer noch ein sogenannter „ guter Gesellschafter “. Im Kreise von Höherstehenden und gar in Gesellschaft von Damen fühlte er sich daher gar nicht zu Hause und benahm sich mit rührender Unbeholfenheit.

So saß er eines Tages bei einem ihm zu Ehren gegebenen Essen einem anmutigen, mit ausgesuchtem Geschmack gekleideten Mädchen gegenüber. Immer wieder versuchte die Schöne, mit ihrem berühmten Tischgenossen ins Gespräch zu kommen. Es wollte nicht glücken. Bruckner wetzte verlegen auf seinem Sessel herum, aß nur „ wie ein Vogerl “, beschränkte sich auf einsilbige Antworten und getraute sich nicht einmal, dem reizenden Mädchen in die Augen zu gucken. Schließlich nahm sich die Verschmähte ein Herz und klagte : „ Aber, hochverehrter Herr Professor, Sie würdigen mich ja kaum eines Blickes, geschweige denn eines Gespräches. Und dabei habe ich mich Ihnen zu Ehren besonders schön gemacht und mein neueste Kleid angezogen ! “ Darob noch verlegener, stotterte Bruckner : „ Aber, mein liebe Fräuln, wegen meiner hätten S´do(ch) überhaupt nix anziagn brauchen ! “ Die Holde errötete, Bruckner schwieg erschrocken und der Faden des Gespräches wurde fortan nicht mehr geknüpft.

### Die E-Moll-Messe wird aus der Taufe gehoben

Im Herbste 1869 studierte Bruckner seine eben vollendete E-Moll-Messe in Linz ein. Schweißtriefend, in Hemdärmeln, dirigierte er bei den langwierigen Proben und beschwor die Mitwirkenden durchzuhalten. Dabei erzählte er voller Ängste, daß das Werk in der Hofkapelle nach drei Wochen zurückgelegt wurde und seufzte : „ Sie ham´s halt net mögen, weil´s ihna z´schwer war ! “

Den Damen war Bruckner als Dirigent sehr angenehm, den Herren des Chores aber zu schulmeisterlich. Noch bei der Hauptprobe machte das Kyrie solche Schwierigkeiten, daß schließlich Bruckner selber verzweifelt den Taktstock wegwarf und die Sängerinnen weinend auseinanderliefen.

Am nächsten Tage aber verlief die Aufführung zur allgemeinen Zufriedenheit. Der übergelückliche Bruckner schrieb an einen Freund : „ Von mir einstudiert und dirigiert an dem herrlichsten meiner Lebenstage ! Bischof und Statthalter toasten auf mich ! “

In der Linzer Bruckner-Festwoche 1924 wurde die E-Moll-Messe zum 100. Geburtstage des Meisters auf dem großen Chor des neuen Linzer Domes durch den Sängerbund « Frohsinn » unter Kletmann aufgeführt. Auch diesmal kam es bei der Hauptprobe zu einem Verzweiflungsausbruch des Dirigenten und einer Krise der Sängerschaft, abermals waren die Schwierigkeiten des Kyrie die Ursache. Da erzählte ein Chormitglied in launigen Worten von den ganz ähnlichen Zwischenfällen bei der Uraufführung.

Alles lachte, das Kyrie wurde nochmals angepackt und siehe da, nun ging es auf einmal, und die Aufführung wurde auch diesmal ein voller Erfolg.

### Allzu ehrlich

Beim Dragonerregiment Nummer 4 in Wels war in den Sechzigerjahren des neunzehnten Jahrhunderts der Erzherzog Otto, der Vater des letzten österreichischen Kaisers Karl, als Offizier eingeteilt. Der bildschöne, von den Frauen vergötterte und von den Männern umdienerte Erzherzog war von sich sehr eingenommen. Bruckner ging einmal, seiner Gewohnheit getreu, mit dem Hute in der Hand, da er ständig an „ Hitzten “ litt, in Wels spazieren. Da begegnete ihm der Erzherzog Otto, erblickte ihn und sagte herablassend : „ Aber bitte, setzen Sie doch auf ! “ Bruckner aber entgegnete verlegen in seiner urwüchsigen grundehrlichen Art : „ Aber, kaiserliche Hoheit, wegen Ihna hab i den Huat ja gar net abgnumma, mir war ja nur so hoab ! “

### Pariser Triumphe

Bruckner war auf der Höhe seines Mannesalters der größte Orgelkünstler seiner Zeit. Saint-Saëns und César Franck erzählten Jahre nachher noch Wunder von Bruckners Auftreten in Paris im Mai 1869. Was er auf der Riesenorgel von Notre-Dame aufführte, war bisher unerhört. Auch Ambroise Thomas, Daniel Auber und Charles Gounod waren bei diesem Orgelspiel anwesend und so überwältigt davon, daß sie Bruckner umarmten und küssten. „ So ham's mi gfeiert, daß ma ganz anders wordn ist ! “ erzählte Bruckner bei der Rückkehr und fügte selig lächelnd hinzu : „ Und die Damen, die mir zughört ham, hamt alleweil tres, tres gsagt. Du, die warn sauber ! “

### Neue Anzüge

Auf modische Kleidung gab Bruckner nichts. Er ließ nie Maß nehmen, sondern die neuen Kleider einfach nach dem Muster der alten anfertigen, die er noch aus Linz mitgebracht hatte. Dauerhaft und bequem mußte sie sein, das war

alles, was er von seines Leibes Fülle verlangte. So trug er denn einen breitrempigen Schlapphut, allerdings meist in der Hand und nicht auf dem stets glattgeschorenen mächtigen Cäsarschädel. Den kurzen Hals umschloss ein flacher weißer Umlegkragen mit schwarzem „Maschl“. Der dunkle Lodenanzug mit den kurzen, bis auf die Knöchel reichenden, überweiten Beinkleidern wurde durch derbe Halbstiefel aus Seehundsleder vervollständigt. Allem Zureden zum Trotz blieb Bruckner bis zu seinem Lebensende bei dieser Tracht.

Gute Freunde ließen ihm einmal heimlich Maß nehmen und von einem ersten Wiener Schneider eine Reihe bester Anzüge nach neuestem Schnitt machen. Sie wurden als Christgeschenk unter den Baum gelegt. Bruckner aber tat nichts dergleichen und erschien nach wie vor in seinen berühmten bodenscheuen Harmonikahosen. Auf vorsichtige Erkundungen gab er die überraschende Aufklärung : „ Das neumodische Ginklerwerk hab i z'erst amal unterm Brunn fest einweichen lassen, damit die steifen Bügelfalten vergengan, dann hab i die viel z'langen Hosen unt'abschnitten und so werd'n s'jetzt kleinweis bequem die Anzüg !“ Und dabei blieb es !

### Lorbeeren in London

Im August 1871 zeigte Bruckner in London seine unerreichte Improvisationskunst. Gleich nach der Ankunft trieb es ihn zur Royal Albert Hall, um die dortige Orgel kennen zu lernen. Es war schon spät und die Dampfmaschinen, welche die mächtigen Blasbälge bewegten, ohne Feuer. Auf vieles Bitten gestattete der Direktor schließlich, daß Bruckner solange übe, als es der noch vorhandene Dampf erlaubte. Kaum aber hatte der Meister in die Tassen gegriffen und die ersten Register gezogen, ließ der gestrenge Direktor beschämt Hals über Kopf die Kessel neu anheizen und lauschte ergriffen dem noch lange spielenden Professor aus Österreich. Als an einem der folgenden Tage Bruckner wieder probte, hielt der Dampf eine halbe Stunde länger an als gewöhnlich. Das rettete Bruckner das Leben. Der von ihm bisher benützte Zug der Untergrundbahn hatte an jenem Tag einen schweren Zusammenstoß. Als Bruckner zur Station kam, trug man zu seinem Entsetzen eben die Schwerverwundeten heraus.

Das große Spiel in der Royal Albert Hall schilderte Bruckner selbst etwa folgendermaßen : „ Z'erscht ham s'mi net fürilassen wolln zu der Orgel ; weil i net herrisch anzogn war, ham s'gmoant, i ghör gar net dazua. Nachher sitz i mi halt aufs Bankerl, mach's Briaferl (das verschlossen überreichte Thema) auf und fang schön stad an. Auf amal schreit oaner zu mi her : „ Sie, probiert darf da net werd'n !“ I drauf : „ Aber des is ja mein Thema !“ I fang no (ch) amal an und arbeit's halt aus. Z'erscht hübsch oben, schön fein und stad, dann alleweil mehr und mehr, bis daß halt's Pleno kuma is. Da ham sie si (ch) gwundert, was alls in eahnara Orgel drin is ! Sie ham's gar net glaubn kina. Wiar i ferti (g) war, sand's alle daher kema und an iader hat ma d'Händ druckt und die hinter meiner hamt überhaupt nimmer gspielt. „ Da tan ma nimmer mit“, ham's gsagt !

Durch dieses Meisterspiel über Nacht berühmt geworden, spielte Bruckner kurze Zeit später vor angeblich 70,000 (!) Hörern im Kristallpalast und wurde solange durch Dakapo-Rufe geehrt, bis er „ noch a Draufgab“ spendete.

Am 21. August 1871 bei der Londoner Feier der Deutschen Einigung (Great National German Festival) spielte Bruckner noch einmal im Kristallpalast. Er brachte der Weihe des Tages entsprechend Orgelimitationen über die „Wacht am Rhein“ in solcher Vollendung und Gewalt, daß die englische und deutsche Hörschaft ganz aus der sonst üblichen

kühlen Steifheit herausging. „ Auf die Schultern ham s' mi in ganzen Saal umertragn ! “ erzählte der Meister später in seiner köstlichen Art. „ Und a Lady hat ma glei an Heiratsantrag gmacht. Sie war ma aber z' wenig sauber und i hab s' stehn lassen.

### Richard Wagner gewidmet

Auf das erste Blatt seiner III. (D-Moll) Symphonie setzte Bruckner mit eigener Hand die Worte : „ Sr. Hochwohlgeboren Herrn Richard Wagner, dem unerreichten, weltberühmten und erhabenen Meister der Dicht- und Tonkunst, in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Anton Bruckner.“

Die Vorgeschichte dieser Widmung ist folgende :

Auf die höfliche und dringliche Bitte Bruckners an Wagner, ihm seine letzten Werke vorlegen zu dürfen, war nie eine Antwort eingelangt. So fasste sich Bruckner dann ein Herz und fuhr nach seinem Kuraufenthalt in Marienbad im September 1873 kurz entschlossen selber nach Bayreuth. Wagner, eben mit dem Bau seines Festspielhauses beschäftigt, weigerte sich zuerst, die Partituren der ihm zur Prüfung vorgelegten II. (E-Moll) und III. (D-Moll) Symphonie zu lesen. Erst auf das de- und wehmütige Drängen Bruckners hin sah er die II. Symphonie schließlich flüchtig an und humste ein „ recht gut ! “. Dann nahm er die III. vor und vertiefte sich mit den Worten. „ Schau, schau, ah was ! ah was ! “ immer mehr in sie. Schließlich behielt er sie zur genauen Durchsicht zurück. Da nahm Bruckner all seinen Mut zusammen und äußerte zaghaft seine Absicht, dieses Werk seinem über alles verehrten „ Meister der Meister “ zu widmen. Wagner versprach ihm, abends Bescheid zu geben, ob er die Widmung annehme. Vor lauter Aufregung irrte Bruckner den ganzen Nachmittag ziel- und planlos durch die Straßen von Bayreuth, geriet dabei auf den Bauplatz des Festspielhauses, kletterte dort herum, vergaß dabei Zeit und Ort des Stelldicheins und mußte schließlich voller Kalk und Staub durch einen ausgesandten Diener Wagners von seinem hohen Gerüste heruntergeholt werden. Notdürftig gesäubert langte er in der Villa Wanfried an, wo ihn Wagner sofort umarmte und abküsste. Da konnte Bruckner die Tränen nicht zurückhalten und schluchzte laut vor Freude, als Wagner mit höchst ehrenden Worten die Widmung annahm. Zweieinhalb Stunden saßen die beiden dann gemütlich beisammen, wobei Bruckner zwar unter ständigem Sträuben, aber doch recht gern dem ausgezeichneten „ Weihenstephan “ zusprach. Überglücklich verließ er schließlich das gastliche Haus, nachdem ihm Wagner noch sein Grab (!) gezeigt hatte. Am nächsten Morgen war Bruckner todunglücklich. Beim besten Willen konnte er sich nicht mehr daran erinnern, für welche der beiden Symphonien sich Wagner entschieden hatte. Ja, das „ Weihenstephan- Bier “ ! Erst ein freundlicher Brief Wagners, der nochmals für die Widmung der D-Moll-Symphonie dankte, verscheuchte die letzten Zweifel.

### Bruckner und Wagner

Bruckner war ein leidenschaftlicher Verehrer Wagners. Unentwegt und allerorten trat er für den damals noch vielfach und erbittert Befehdeten ein, obwohl er genau wusste, daß er sich damit sein eigenes Erdenwallen nur noch schwerer machte.

Als er einst von der Herabsetzung Wagners durch eine hochstehende und vielvermögende Person hörte, geriet der sonst

so schüchterne Bruckner so in Wut, daß er laut ausrief: „ Dem gehören fünfundzwanzig auf den Hintern ! “

Bruckner sah den verehrten Freund zum letzten Mal in der Villa Wahnfried nach der Erstaufführung des « Parsifal » . Wagner trat aus der Bibliothek und fragte leutselig : „ Na, Bruckner, was sagen Sie zum « Parsifal » ? “ Bruckner kniete sich vor ihm nieder und stammelte : „ Meister, i bet lhna an ! “

Auch Wagner hielt viel von Bruckner, der in der Villa Wahnfried wie ein Sohn des Hauses ein- und ausging. So klopfte er ihm einst auf die Schulter mit den Worten : „ Wir zwei sind jetzt die ersten; ich in der dramatischen Kunst, Sie in der Symphonie ! “ Ein anderesmal äußerte Wagner : „ Nur einen kenne ich ,der an Beethoven heranreicht, und das ist Bruckner ! “

Auch nach dem Tode Wagners rechnete es Bruckner sich bei Besuchen in Bayreuth zur besonderen Ehre an, vom Herrn Schnappauf, dem einstigen Leibfriseur Wagners, rasiert zu werden. Als er ihm dabei einmal von den Erfolgen seiner VII. Symphonie erzählte, platzte dieser heraus : „ Es ist also doch wahr, was der tote Meister gesagt hat ! “ „ Ja, was hat er denn gesagt ? “ forschte Bruckner erregt. „ Der Meister meinte, daß sie der Welt noch etwas erzählen werden ! “ erwiderte Schnappauf. „ So, das hat der Meister über mich gsagt ! “ jubelte Bruckner, wie ein Kind in die Hände klatschend, übergücklich und fügte hinzu : „ Sehn S', wann in mi jetzt bei lhna net rasiern laß, erfahr i das mein Lebtag nia. “

### Bruckner über Orgeln

Von den vielen Orgeln, die Bruckner meisterte, schätzte er die „ Crismannin “ - die vom Orgelbauer Crismann erbaute große Stiftsorgel zu Sankt Florian - am meisten. Die vom gleichen Erbauer stammenden Orgeln im Alten Dom zu Linz und in der Stadtpfarrkirche zu Steyr lobte er ebenfalls. Hingegen bezeichnete er die alte Orgel in Vöcklabruck schlankweg als „ Kletzentruhen “. Als dann ein neues Werk eingebaut war, gab er nach kurzem Probespiel folgendes „ Gut “ achten ab : „ Das is do ka Werk net, das is ja a Werkel ! “ (Drehorgel) .

In die größte Verlegenheit aber kam Bruckner, als er an Stelle des erkrankten Hanslick die von der Weltfirma Walker-Ludwigsburg gelieferte große Orgel in der Wiener Votivkirche prüfte und von Sr. Majestät, dem Kaiser Franz Joseph I, persönlich um sein Urteil befragt wurde. Bruckner war sich über die Schwächen des Werkes vollständig im klaren, getraute sich aber nicht, dem kaiserlichen Spender die Wahrheit zu sagen. So stotterte er etwas über technisch vollendete Ausstattung, Größe des Werkes usw. daher. Da half ihm der ebenfalls der Kommission angehörige Josef Hellmesberger durch eines seiner berühmten Witzworte aus der Verlegenheit. Er wandte sich dem Kaiser zu und meinte entschuldigend : „ Majestät, einer geschenkten Orgel schaut man nicht in die Gorgel ! “ Franz Joseph lächelte. Er hatte verstanden, ohne gekränkt worden zu sein.

### Eine Bayreuther Schöne

Auf einem Spaziergang durch den Hofgarten in Bayreuth ließ Bruckner seine Begleiter plötzlich stehen und eilte, quer über den Rasen laufend, über Gräben und Hecken springend, niederstürzend und wieder aufstehend, einem ihm bislang



völlig unbekanntem weiblichen Wesen zu, das seine Begeisterung entfacht hatte. Als er aber dann, nicht gerade in der feinsten Verfassung, schließlich vor der Schönen stand, war es mit seinem Mut zu Ende. „ Bitt schön“, stammelte er, noch außer Atem vom Laufen, „ bitt schön, is net da herum wo die Villa Wahnfried?“ Eine „ bessere“ Ausrede war ihm, der in Wagners Haus seit Jahren aus und ein ging, in der Eile nicht eingefallen. „ Natürlich, gerade vor Ihnen!“ erwiderte die mit Recht etwas erstaunte Angeredete und zeigte auf die nächste Gartentür. „ Oh, küß die Hand und bitt tausendmal um Entschuldigung!“ stotterte Bruckner mit tiefen Bücklingen Dann war dieses Liebesabenteuer so rasch und unvermutet beendet, wie es begonnen hatte.

### Orgelwettbewerb mit Lohr

Im Sommer 1882 gab der berühmte Orgelvirtuose Lohr aus Budapest ein Konzert auf der großen Orgel zu Sankt Florian. Zum Schluß spielte er eine freie Improvisation über ein sehr bewegtes Thema geradezu meisterlich. Der Regens Chori von Sankt Florian hörte neben Bruckner dem Spiele zu und sagte am Schluß zu ihm: „ So und nicht anders spielt man Orgel!“ Bruckner fühlte sich durch die Schärfe dieser Äußerung betroffen. Er eilte sofort zur Orgelbank hinauf, warf den Rock ab und rief: „ Jetzt wird ich zeigen, daß auch ich Orgelspielen kann!“ Und er spielte, spielte technisch und thematisch so schön und vollendet, daß Lohr ihn am Ausgang des Chores kniend (!) mit den Worten empfing: „ Ich beuge mich!“ und Bruckner stürmisch um den Hals fiel, als dieser ihm beide Arme entgegenstreckte und ihn aufrichtete.

### Bitte um eine Grabstätte

Am Osterdienstag 1885 traf der Stiftsorganist Josef Gruber den Meister im Vorzimmer des Prälaten zu Sankt Florian. Sie kamen beim gemeinsamen Warten ins Gespräch. Gruber erwähnte, er gedenke zu heiraten und bäte um eine Wohnung. Da sagte Bruckner: „ Auch ich will vom Hochwürdigem Herrn Prälaten eine Wohnung haben!“ Auf den verwunderten Blick Grubers fuhr er fort: „ Ich will einst in der Gruft beigesetzt werden und dies heute erbitten!“

Bruckners Bitte wurde gewährt. So ruht denn heute der Meister in der Gruft zu Sankt Florian aus von seinem mühseligen Erdenwallen. Über ihm aber braust die große Stiftsorgel, die erste Kunderin seines Könnens und die Begründerin seine Ruhmes.

### Seiner Majestät dem Kaiser gewidmet

Die VIII. Symphonie Bruckners ist " Seiner Majestät dem Kaiser Franz Joseph I. " gewidmet. Marie-Valérie, Franz Josephs Lieblingstochter, bestimmte den Vater, die Widmung anzunehmen. Bruckner wurde nahegelegt, mit Hans Richter, dem Dirigenten des Werkes, bei Seiner Majestät Audienz zu nehmen und ihn zum Besuche der Uraufführung geziemend einzuladen. Der Kaiser antwortete, er werde kommen, sofern ihm dies möglich wäre. Bruckner, der bei aller Weltabgewandtheit über einen " gesunden Hausverstand " verfügte, deutete diese Worte ganz richtig: " Dös heißt in der Hofsprach: , Ich werd nicht kommen! ' Sonst hätt' der Kaiser bestimmt Ja gsagt! "

Der Kaiser bestimmte bei Annahme der Widmung eine Summe von 3.000 Gulden aus seiner Privatschatulle für die

Drucklegung des Werkes. Zur Aufführung aber erschien er nicht. Er fuhr an diesem Tag zur Jagd nach Müzzzuschlag.

### Johann Strauß

Am Tage nach der sieghaften Aufführung der VIII. Symphonie in Wien rief Strauß einem Freunde Bruckners auf der Straße zu : „ Du, gestern hab i a Symphonie von Bruckner ghört ! Die war einfach großartig ! Geh, bring mir'n amal ! “ Als Bruckner bald darauf der Einladung des Walzerkönigs folgte und zum Besuch erschien, sprach er in seiner devoten Art Strauß mit „ Großmeister “ an. Doch dieser wehrte energisch ab und meinte in edler Bescheidenheit : „ Na, na, Sie sand der Großmeister. I bin nur a Vorstadtkomponist. Die Symphonie war wirkli(ch) wunderbar ! “ Und dann wurde es recht gemütlich und recht ... spät !

### In Audienz

Um den gebührenden Dank für die Verleihung des Franz-Josephs-Ordens abzustatten, erschien Bruckner am 23. September 1886, Schlag elf Uhr, bei Kaiser Franz-Joseph in Audienz. Darüber berichtete er in seiner Art dann folgendes : „ Wiar i eini kema bin, is der Kaiser glei lachad wordn ! Bruckner trug nämlich die vorgeschriebene Ordenstracht eines Ritters des Franz-Josephs-Ordens und fühlte sich darin äußerst beengt. „ Wiar i dann gredt hab, hat der Kaiser mi (ch) alleweil so guat angeschaut. Und wia da Kaiser dann gsagt hat : „ Es wäre mir eine Freude, Ihnen einen Wunsch zu erfüllen ! “, da hab i ma a Herz gnumma und bin aussagruckt : „ Majestät, wann S' halt dem Hanslick allergnädigst verbieten taten, daß er so schlecht über mi schreibt ! “ Da hat der Kaiser wieder lachen müassen und gsagt : „ Das kann wohl auch ich nicht ! Und damit war ich entlassen ! “

### Schau, das hab ich ganz allein für Dich gemacht !

Zur Zeit, da Bruckner sein Te Deum vollendete, erreichte das Kesseltreiben seiner Feinde gegen ihn den Höhepunkt. Deshalb fragte ihn einer seiner vielen Widersacher höhnisch : " ja, warum haben Sie gerade jetzt Ihr Te Deum laudamus (Großer Gott, wir loben Dich ! ) angestimmt ? " Bruckner antwortete ihm ernst : " Aus Dankbarkeit gegen Gott, weil es meinen Verfolgern immer noch nicht gelungen ist, mich umzubringen ! " Am abendlichen Biertisch erzählte er den Vorfall und fuhr fort : " Der Hellmesberger hat gemeint, i soll das Te Deum dem Kaiser widmen. I hab ihm aber gsagt, es is nimmer frei, i hab's schon dem oben zugsagt aus Dank für in Wien ausgestandene Leiden ! I glaub, " schloß er nachdenklich, " wann's beim Jüngsten Gricht schief gang, möchte i unserm Herrgott die Partitur vom Te Deum hinhalten und sagen : , Schau, das hab ich ganz allein für Dich gemacht ! ' Nachher wurd i schon durchrutschen ! " "

### Das erste Bruckner-Fest

Es bleibt ewig ein Ruhmesblatt in der wechselvollen Geschichte der Liedertafel « Frohsinn » in Linz, das Gründungsfestkonzert vom 15. April 1886 völlig Bruckners Schaffen gewidmet zu haben. Unter Wilhelm Floderers Stabführung wurden dabei die Männerchöre " Germanenzug " und " Um Mitternacht ", das " Adagio " aus der III. Symphonie und das " Te Deum " würdig herausgebracht. Das als ungeheuer schwierig, ja unsangbar verschriene " Te

Deum " erklang damals zum erstenmal in Oberösterreich. Der neue ungewohnte Stil machte Musikern wie Sängern gleich zu schaffen. Ein Solotenor nach dem andern legte die Partie zurück, " weil man so etwas überhaupt nicht singen könne ". Der Chor verlor von einer Probe auf die andere immer mehr den Mut. Floderers Humor und Willenskraft besiegte aber doch alle Schwierigkeiten. Die Aufführung wurde Bruckners erster großer Erfolg in seiner Heimat und war das erste Bruckner-Fest.

Der Meister wohnte dem Konzerte bei und war dort schon Gegenstand begeisterter Huldigungen. Im anschließenden " Bruckner-Festkommerse " steigerten sich die Ehrungen zu stürmischem Jubel. Vorstand Milbeck hielt eine zündende Festrede und Professor Commenda kommandierte einen feierlichen Ehrensalamander : " In honorem nostri illustrissimi ac fidelissimi magistri, professoris Antonii Bruckner, surgite ! " Brausender Beifall begleitete die akademische Ehrung. Sie machte Bruckner besondere Freude, weil er darin den Beweis sah, wie hoch er sich aus eigener Kraft emporgearbeitet hatte. In tiefster Rührung und anfänglich mit der eigenen Ergriffenheit kämpfend, sagte er unter anderem : " Meine Herrschaften ! Es ist leider wahr, daß ich schwere Jahre durchgemacht hab... , daß Missgunst und alles das, was man et will, zusammengewirkt hat, damit mir das Leben recht schwer worden is." Er gedachte dann in warmen Worten seiner großen auswärtigen Förderer : Wagner-Bayreuth, Nikisch-Leipzig, Levi-München, Richter-Wien, und fuhr fort : " Aber alles das is mir noch ferner gestanden als der heutige Tag. Der heutige Tag is wirklich ein großer Tag. Mein heißgeliebtes Vaterland Oberösterreich hat sich heute meiner angenommen, es hat sich trotz der großen Erniedrigungen, die ich in drei Wiener Blättern erfahren hab, meiner angenommen und heut mein , Te Deum ' in einer so ausgezeichneten Weise zur Aufführung gebracht, daß ich es mein Lebtag nimmer vergessen werde." Er schloß mit den Worten : " Wollen Sie die Gewogenheit haben und auch in Zukunft meiner gedenken ! Alle meine lieben Freunde und Gönner, meine Heimat, sie leben hoch, hoch, hoch ! "

Bruckner hat mit diesen Dankesworten nicht zuviel gesagt. Freilich, auf dem steilen Dornenpfade, der den armen Schulgehilfen Anton Bruckner zur Höhe der Weltgeltung führte, war der oberösterreichischen Sängerschaft nur ein kurzes Stück Weggenossenschaft beschieden. Die aber wurde von entscheidender Bedeutung für Bruckners gesamte Entwicklung. Der herzliche Verkehr mit den Linzer Sangesbrüdern erschloß dem bisher weltfremden Landschulmeister einen treuen Freundeskreis und damit eine Quelle seelischer Stärkung wie gesteigerten Lebensgefühl. Gerade seine Linzer Sängerbeziehungen ebneten ferner Bruckner den Weg in die Residenzstadt, zum Hof und zur Hochschule. Denn nicht der zünftige Verstand der zünftigen Verständigen, sondern das triebhafte Ahnen der alten und jungen Sänger hatte Bruckners Größe zuerst erfasst. In Linz vollzog sich in Bruckner weiter die entscheidende Wandlung vom ausübenden zum schöpferischen Meister. Angeeifert durch seine großen Erfolge als Chormeister und im Vertrauen auf seine gründliche Schulung durch Linzer Musiklehrer, wurde aus dem zeitgebundenen Orgelvirtuosen der unsterbliche Tondichter. In Linz wie ganz Oberösterreich fand Bruckner auch in der Sängerschaft und den ihr nahe stehenden Kreisen mutige Gefolgschaft und das zu Zeiten, da ein Eintreten für ihn noch alles eher denn selbstverständlich war. Aus Sängerkreisen wuchsen ihm endlich fast alle seine Biographen, die Gründer und Führer des Bruckner-Bundes, die Gestalter der Bruckner-Festwochen empor. Wenn heute Bruckners überragende Bedeutung allgemein gewürdigt wird, so hat die Sängerschaft Oberösterreichs ihr ehrlich und redlich Teil daran.

Kommerslieder, Sängersprüche und Reden beschlossen den Abend. Unmittelbar darnach fuhr Bruckner nach Wien zurück. In einem Schreiben vom 20. April 1886 dankt er nochmals und schließt : " Ausgezeichnete künstlerische Leistungen

haben alle vollbracht ! Freundschaft und Liebe erlebe ich von allen meinen innigstgeliebten Oberösterreichern. Die Liedertafel « Frohsinn » und ganz Oberösterreich lebe, hoch, hoch, hoch ! "

### Recht was Feines zum Essen

Herr und Frau Mayfeld pflegten alljährlich einige Wintermonate in Wien zu verbringen, dabei im Hotel „ Elisabeth “ abzusteigen und den befreundeten Bruckner öfters dorthin einzuladen. Bei einer solchen Gelegenheit wollte Frau von Mayfeld Bruckner eine besondere Freude machen und führte ihn zum „ Möbus “, einem feinen Restaurant am Graben. Sie kannte Bruckners Vorliebe für gutes Essen und lud ihn daher ein : „ Und jetzt bestellen Sie sich, was gut und teuer ist, ganz wie Sie wollen lieber Bruckner ! Hier ist die Speisekarte ! “ Bruckner würdigte die erlesene Folge von leckeren Gerichten nicht einmal eines Blickes, sondern verlangte sofort : „ A Geselchts mit Knödel und Kraut ! “, wovon er denn auch drei ganze Portionen andächtig und „ in einem Aufwaschen “ vertilgte.

### Schuberts Schädel

Am 12. September 1888 wurden Franz Schuberts sterbliche Überreste auf dem Währinger Friedhof zu Wien geborgen, um in das Ehrengrab auf dem neuen Zentralfriedhof überführt zu werden. Bei diesem Anlasse ward in Anwesenheit einer kleinen Gemeinde von Verehrern auch der Schädel des Liederfürsten wissenschaftlich vermessen , im Lichtbild aufgenommen und dann in den neuen Sarg gelegt.

Bruckner war zeitlebens ein glühender Schubertianer und daher auch Zeuge dieser Stunde. In seiner umständlichen schüchternen Weise bat der Herr „ Professor “ schließlich um die hohe Vergünstigung, den Totenschädel selbst in die Hand nehmen zu dürfen. Zärtlich und lange ließ er die Hand auf ihm ruhen und blieb fortan stolz darauf, als letzter Sterblicher die Gebeine des unsterblichen Schubert berührt zu haben.

Bei der Überführung Beethovens handelte Bruckner ähnlich. In inniger Liebe presste er lange und leidenschaftlich den Schädel des großen Symphonikers an sich.

### Ehrendoktor der Universität Wien

Es war ein alter, wiewgleich uneingestandener Herzenswunsch Bruckners, einen Titel führen zu dürfen, der seiner tatsächlich ungeheuren Gelehrsamkeit entsprach. Zudem war Hanslick Professor an der Universität Wien, Bruckner nur Lektor. Brahms und Richter waren Ehrendoktoren englischer Universitäten. Mit Hangen und Bangen wartete daher Bruckner durch Monate, ob das ihm vom Professorenkollegium der Wiener Universität zugesprochene Ehrendoktorat vom Kaiser bestätigt oder im letzten Augenblick doch noch von Hanslick hintertrieben würde.

Eines Herbstabends saß Bruckner mit einem halben Dutzend getreuer Universitätshörer aus dem Kreise des Richard-Wagner-Vereines auf der „ Rohrerhütten “, einem Wiener Ausflugsort, gemütlich beisammen. Da brachte Doktor Dlahuy die Frohbotschaft, der Kaiser habe das Ehrendoktorat bestätigt. Bruckner stand auf, warf seinen Hut hoch in die Luft und stieß einen hell schallenden Juchzer aus. Als Oberöreicher begrüßte er im angestammten Ausdruck höchster

Freude die neue akademische Würde.

Bei der Promotion waren außer Bruckner und den Würdenträgern der Universität nur zwei Freunde Bruckners anwesend. Nach den Ansprachen des Rektors und Promotors nahm der frisch gebackene Ehrendoktor das Wort. Mit vor Erregung zitternder Stimme brachte er mühsam hervor : „ I kann net so schön redn wie meine Vorgänger, aber wenn i an Orgel da hätt`, da könnt ich Ihnen`s sagen, was ich jetzt empfind !“ Gerade diese paar bescheidenen und doch so stolzen Worte waren die beste Rede der Feier.

Der Festkommers fand im Riesenrahmen der festlich überfüllten Sophiensäle in Wien statt. Der Richard-Wagner-Verein und der akademische Gesangverein hatten ihn prächtig gerüstet. In feierlicher Weise wurde Bruckner von „ Gaudeamusern “ hiezu abgeholt und in den Saal geleitet. Von Staunen und Freude überwältigt, stand er still, als bei seinem Eintritt nicht endenwollender Beifall aufbrauste und sich alles von den Sitzen erhob. Durch ein Spalier von „ feinsten Herrschaften “ führte sein Weg zum Ehrenplatz. Eine Flut von Reden und sonstigen Ehrungen folgte. Für die Universität Wien sprach der geistreiche Lehrer des römischen Rechtes, Professor Doktor Exner, und endete mit den berühmten Worten : „ Wo die Wissenschaft haltmachen muß, wo ihr unüberwindliche Schranken gesetzt sind, da beginnt das Reich der Kunst. Ich, der Rektor magnificus der Kaiserlich-Königlich Universität Wien, beuge mich vor dem ehemaligen Unterlehrer von Windhaag !“ Es war gewiß einer der stolzesten und glücklichsten Augenblicke in Bruckners demütigem und mühseligem Leben.

### Der letzte Weg

Am 15. Oktober 1896, drei Uhr nachmittags, trat Bruckner seinen letzten Weg an. Er führte von der durch Berge von Kränzen und Wälder von Blattpflanzen in einen Blumenhain verwandelten Totenhalle des Marktes Sankt Florian hinauf in die Stiftskirche. Ganz Oberösterreich hatte seine Vertreter entsendet, um dem großen, wenngleich noch nicht voll gewürdigten Sohn das letzte Geleit zu geben. Der Abt des Stiftes führte selbst den Kondukt, der Statthalter von Oberösterreich, der Bürgermeister von Linz, unzählige andere Würdenträger schritten im Trauerzuge. Sämtliche Gesangvereine des Landes waren durch Abordnungen vertreten. Die Liedertafel „ Frohsinn “ - Linz folgte geschlossen mit umflortem Banner ihrem einstigen Chorleiter. Der gesamte Markt Sankt Florian war auf den Beinen.

Beim Einzug in die Kirche entbot die „ Crismannin “ ihren Abschiedsgruß mit Klängen aus dem « Parsifal », dem von Bruckner so heiß geliebten Schwanengesang des „ Meisters der Meister“. Wie einst Herzeloides Sohn war ja auch der Hingegangene ein reiner Tor gewesen und durch Leiden wissend geworden. Nach dem feierlichen Totenamt wurde der Sarg in die Gruft geleitet und dort inmitten geschichteter Totenschädel und Schlüsselbeine bei Fackelflammen und Kerzenflimmer unter Weihrauchwolken und letztem Gebet niedergestellt. Dazu läutete die größte Glocke des Stiftes, wie sonst nur bei Begräbnissen der Äbte. Ihre dumpfen Schläge erschollen zu Recht : Ein König im Reich der Töne, ein Fürst der musica sacra ging ein in Gottes Gnade. Die Marmortafel unter der Orgel kündigt in Erzbuchstaben :

ANTON BRUCKNER

4.9.1824 - 11.10.1896

Sie bezeichnet die Stelle, wo der gläubige Meister der Auferstehung entgegenschläft. Er ist bei Gott und ruht in Frieden !

...

Rudolf Louis (geboren 30 Januar 1870 in Schwetzingen ; gestorben 15 November 1914 in München) war ein deutscher Musiker, Musikschriftsteller und Musikkritiker. Louis studierte zunächst Philosophie und Musikwissenschaft in Genf und Wien. In Wien wurde er zum Doktor phil. promoviert. Danach studierte er Komposition bei Friedrich Klose in Wien und Dirigieren bei Felix Mottl in Karlsruhe. Es folgten Kapellmeistertätigkeiten in Landshut und Lübeck. Seit 1897 lebte er in München und war als Musikschriftsteller und als Musikkritiker der Münchner Neuesten Nachrichten tätig. Seine Kompositionen konnten sich im Musikleben nicht durchsetzen. Durch die gemeinsam mit Ludwig Thuille verfasste Harmonielehre, die zum Standardwerk avancierte, erlangt er Bekanntheit in der Musikwelt.

Musikwissenschaftliche Werke :

Der Widerspruch in der Musik, 1893.

Richard Wagner als Musikästetiker, 1897.

Die Weltanschauung Richard Wagners, 1898.

Franz Liszt, Berlin 1900.

Hector Berlioz, Leipzig, 1904.

Anton Bruckner, Georg Müller-Verlag, München, 1905.

Die deutsche Musik der Gegenwart, Georg Müller-Verlag, München, 1909.

Harmonielehrer. Rudolf Louis und Ludwig Thuille. Carl Grüniger, Stuttgart, 1910.

Musikalisches Schaffen :

Sinfonische Phantasie „ Proteus “.

Anekdoten über Anton Bruckner

(Artikel aus : EuroJournal Mühlviertel - Böhmerwald 1996 / Heft I.)

Autorin : Elisabeth Schiffkorn.

Im Jahr 1948 veröffentlichte der Volkskundler Hans Commenda seine « Geschichten aus Österreich ». Der Zeit entsprechend sind es liebenswerte Anekdoten, versehen mit dem damals notwendigen Vermerk « Published under Military Government Information ». Die « Permit No. 134 » bedeutete die Erlaubnis zum Papierbezug, ohne die ein Druck unmöglich gewesen wäre. Im Kapitel über Anton Bruckner finden sich liebenswerte Geschichten, die den Menschen hinter dem großen Künstler erkennen lassen.

In Ansfelden, seinem Geburtsorte, probte Anton Bruckner mit der Liedertafel für ein Sängerefest. Er war recht « grantig » und mit nichts zufrieden zu stellen. Der ganz verzweifelnde Vorstand klagte sein Leid der Wirtin. Diese lachte : « Aber das werd'n ma glei hab'n, geh'n S' nur wieder eini, Herr Vorstand ! » .

Und richtig ! Die Stimmung des gestrengen Herrn Professors schien plötzlich völlig gewandelt ! Nun war er auf einmal mit allem zufrieden : « Ja, jetzt geht's freili ganz anders ! » , schmunzelte Bruckner, sog zufrieden die Luft durch die Nüstern und beendete die Probe rasch.

Der dankbare Liedertafelvorstand nahm die Wirtin bei Seite : « Wie ham S' denn das nur fertigbracht ? » ; « Oh, ganz einfach » , lächelte die Schlaue, « Ich hab halt die Kuchltür aufgemacht. Da hat der Herr Bruckner sein Lieblingsessen, Gselchtes mit Kraut und Grießknödel, gerochen ! » .

Das « Schneitzüchl » spielte in Bruckners Leben eine sagenhafte Rolle. Schon seine Ausmaß (ein mittleres Tischtuch) und seine Buntheit (ein richtiges Farbenkastl) machten es bemerkenswert. Bei den würdigen Anlässen wurde es außerdem vom Meister in eine Siegesfahne über Chor, Musikern und Hörern geschwungen und verbreitete dabei Wolken herben Schnupftabakduftes in die Lüfte.

Auf dem Wiener Burgring traf Bruckner einmal eine elegant gekleidete Bekannte. Da der Meister blaß und übernächtigt aussah, erkundigte sich die Gönnerin sogleich um sein Befinden. Bruckner gestand, vor Zahweh zwei Nächte nicht mehr geschlafen zu haben. Und schon zog er sein riesiges rot und blau gemustertes baumwollenes Taschentuch aus den unergründlichen Tiefen seines Hosensackes und band es um die geschwollene Wange, daß die Zipfel keck nach oben standen, wie Hasenohren. Die Leute guckten dem seltsamen kleinen Mann mit dem « Zähntwehtüchl » verwundert nach. Bruckner aber geleitete getreulich und ahnungslos seine feine Begleiterin in diesem Aufzug durch die nobelsten und belebtesten Straßen Wiens.

In der Kirchengasse zu Steyr wohnte zu Bruckners Zeiten ein Schuster, der ein bildsauberes Töchterlein hatte. Der Meister sah sie auf der Straße, war sofort Feuer und Flamme und fragte seinen unzertrennlichen Begleiter Franz Bayer : « Wer ist die und wo wohnt sie ? Geh'n ma auf der Stell zu ihr ! » . Der Befragte gab Asukunft, wendete aber gleichzeitig ein, er könne sich nicht vorstellen, wie er dieses Eindringen denn rechtfertigen wolle. Bruckner lachte nur : « Das werd'n ma gleich hab'n ! » . Gleichzeitig stieß er seinen rechten Seehundstiefel so heftig auf das Steinpflaster, daß der Absatz weit wegflog. Und schon war er drinnen im Schustergeschäft und drang auf sofortige Ausbesserung des Schadens. Das wurde dem stadtbekanntem Herrn Professor auch zusichert. Dabei hatte er genugsam Gelegenheit, das

schöne Meistertöchterl aus der Nähe zu betrachten. Nun aber fand sie keine Gnade mehr vor des Meisters Augen. Um eine Enttäuschung reicher und einen Gulden ärmer verließ er daher eilig wieder die Werkstatt, sobald der Absatz wieder auf dem Stiefel fest saß.

Bruckner war einmal Gast in einem Hause, dessen Herrin vor Jahren seine (wenn auch recht wenig begabte) Schülerin gewesen. Nach dem übrigens sehr guten Essen trat sie auf ihren ehemaligen Lehrer zu und fragte : « Herr Professor, haben Sie etwas dagegen, wenn ich etwas auf dem Flügel spiele ? » . Bruckner erinnerte sich sehr wohl der Stunden von einst und lächelte verbindlich : « Aber ka Spur, gnä Frau, nur wann i bitten dürft, was recht Kurzes, geltns ? » .

Nach einem Meisterbeispiel auf der Brucknerorgel in Ischl wird Bruckner der Hoftafel zugezogen. Kaiser Franz Josef, ansonsten eine ernster Gastgeber, schwacher und rascher Esser, ist bester Laune und läßt seinem berühmten Gäste einen Leckerbissen nach dem anderen vorsetzen. Best Beständig in der liebenswürdigsten Weise zum Zulangen ermuntert, haut Bruckner solange tapfer ein, bis er endlich gestehen muß : « Jetzt geht's beim besten Willen wirklich nimmer ! » .

Auf diesen Augenblick hat Franz Josef, einem harmlosen Scherz nicht abgeneigt, gewartet. Auf seinen Wink wird nun erst eine verführerisch knusprig gebratene Gans vor ihm hingestellt. Genießerisch blickt dieser zuerst das lockende Lieblingsgericht, dann den lächelnden Kaiser an, tut einen tiefen Seufzer, zückt Messer und Gabel- und bewältigt noch reichlich den halben Vogel.

« Und ich habe gelgaubt, ich bringe keinen Bissen mehr hinunter » , bemerkt schmunzelnd der Monarch. - « Majestät, mit so aner Anten is grad wie mit da Stephanskirchen ! » , erwiderte Bruckner treuherzig ; « Ist das nich ein etwas seltsamer Vergleich ? » , fällt ihm der Kaiser ins Wort. - « Hat schon seine Richtigkeit ! » , bekräftigt Bruckner, « Die Stepahnskriichen kann nu so voll sein, Eure Majestät ham do allweil nu Platz ! » .

### AB 16 : Anton Bruckner - Ein Charakterbild (Oskar Lørke)

Die folgenden Seiten bringen meinen Dank an ein Musikerdasein dar, in das zu versenken mir während bald vierzig Jahren oft das Innigste und Gewaltigste des eigenen Lebens war. Poetendank - Laiendank. Selbst vertraute Freunde und Kameraden haben in dieser langen Zeit kaum erfahren, was der Meister mir bedeutete und was er in mir vollzog. In der Verehrung der Größten aus allen Künsten waren wir einig oder belagerten uns doch im Kampf um die Wahrheit - dieser Eine stand draußen in der Kälte oder sollte abseits in der lauen Wärme warten, wo er mit anderen teilen und schlimme Vergleiche ertragen mußte, falls er mit seinem Namen berufen wurde. Ich habe geschwiegen, wo ich Widerstand gegen Bruckner auch nur witterte, weil ich den Verklärten und Unversehrbaren nicht kränken lassen wollte, denn ich hatte eine Empfindung, als wäre er noch verletzlich, wenn ein Schimmer oder Klang seiner Seele in einem anderen noch lebenden Fleisch und Blute verweilte. Es war wie eine tröstliche Genugtuung, seine irdischen Leiden am Abglanz seines Einwirkens auf solche, die er gewonnen und gefeit hatte, fortgesetzt zu sehen. Als wäre er, indem man diese demütigte, über seinen irdischen Wandel unter den Feinden und Spöttern hinaus noch weiter zu demütigen gewesen ! Daß der Verehrer Bruckners ein Schwärmer, Eigenbrötler, Fanatiker oder ein Mann mangelhaften Geschmacks und allzu genügsamer Bildung und Kenntnis hieß, das ist lange her. Aber es war.



Es ist noch heute vielfach so, wenn auch unter höflicheren Formen. Da heißt es : Man verstehe zu wenig von Musik, um sich über die Bezirke privater musikalischer Vorliebe nach dem schwerer Zugänglichen hinauszubemühen. Man möge sich dem immer verdächtigen, allzu massiv gewordenen Jubel der Überzeugten nicht als Nachzügler anschließen. Man bedauert plötzlich, auch in aller übrigen Musik nur ganz ungefähr zu verstehen, was sie meine. Gewisses tue dennoch erquicklich wohl, Gewisses reiße hin, Gewisses sei von vornherein zuwider. Man fürchtet sich vor der Überheblichkeit des Analphabeten. Man gibt sich als Krüppel, ohne bresthaft zu sein.

Die Widerstrebenden befinden sich in bester Gesellschaft. Nicht, als ob es unnatürlich wäre, daß die meisten bedeutenden Musiker aus Bruckners Lebzeiten ihn nicht voll erkannten oder sich wider ihn sträubten. Auch heute fühlen sich ernste Könnner (Schreiber, Spieler, Dirigenten) vor ihm und nach ihm zu Hause, bei ihm aber nicht. Vortreffliche Hörer, die sich wie sie im Technischen der Faktur auskennen, wenden ebenfalls ihre Fähigkeit lieber an andere als an ihn.

Man sollte meinen, deutlicher, als es durch eine Schar hochragender Gelehrter geschehen ist, könne nicht bewiesen werden, daß bei Bruckner sogar die Technik nach großäugiger Logik, Dichtigkeit, Gedrungenheit dem Zepter des Genies gehorcht, also der Bezirk, wo sonst das Talent sich fürsten mag; und an keinen anderen Meister hat die Wissenschaft mehr technische Leistung aufschließen können als eben die äußerste. Aber beweisbar in der Kunst ist nicht einmal die Richtigkeit des Einmaleins, weil es, für sich allein, die Kunst nicht berührt. So lassen sich in all ihrem Zubehör, wo nicht die Zeichen, doch immer die Werte leugnen.

Hinwieder gibt es Hörer, die, obwohl im Abstrakten wenig bewandert, alle Melodien Bruckners singen, pfeifen oder sich doch sinnlich vergegenwärtigen können, genau wie die Mozarts, und die Verlauf und Sinn seiner Symphonien so seelenheiter auswendig wissen wie das Gefüge der Symphonien Beethovens. Manche lassen sich hinterher eine Analyse vorführen : es wäre unanständig, einen empfangenen Hort nicht ordnen zu lernen. Aber sie vergessen nicht, daß niemand eine musikalische Analyse hören und niemand sie spielen kann, selbst der nicht, der sie gemacht hat.

Demnach gründen Liebe und Nichtliebe Bruckners anderswo. Man verneigt sich oder man versteift sich vor seinem Charakter. In ihm vollzieht sich das mystische Schauspiel, wie ein Wesen bei schlagendem Herzen aus der Zeit ins Zeitlose, aus dem Raum ins Unräumliche, aus dem Menschlichen ins Welthafte übertritt. In allen Schichten seines Daseins waltet der Zug von der Mitte der Person in die Mitte des Ungeheuren. Dem zu folgen ist unser einfaches Glück.

Es wäre schlimm für mich, wenn ich nicht Lehre angenommen hätte, wo so viel gute Lehre am Wege liegt, historische, philologische, hermeneutische. Bruckner ist zu groß, um ein Geschenk nur an die Musiker, nur an die Musik zu bleiben. Auch die größten Dichter greifen über die Schrifttumskundigen und über das Schrifttum hinaus. Darum wenden wir das schwierigere « Im Anfang war« bald um in das wandernde » Uns ist in alten Mären« oder « Es begab sich » .

## Erstes Stück

Über einen Bach bei der niederösterreichischen Schloßherrschaft Wallsee südlich der Donau führte seit Urgedenken eine

Brücke. Nach ihr hieß der älteste geradenwegs auf Anton Bruckner führende Ahn im Mannesstamm Jörg Prukner « an der Prugh auf seiner hieb » (Hufe) . Jörg war um 1400 geboren. Vielleicht sind die Brückenbauern aus Franken eingewandert. Sie saßen dann die Jahrhunderte hindurch um die Kirchen von Sindelburg und Strengberg auf dem Pruckenhofe, dem Pyragute, in dem Markte Oed bei Amstetten, als Bauern ursprünglich, später als Gastwirte, Böttchermeister, Steinbrecher und andere Gewerbetreibende, auch als Ratsherren, manche von ihnen geadelt. Und erst Bruckners Vater Josef wurde in Oberösterreich geboren. Sie überdauerten in der Heimat viel kriegerische Not, Aufstände des Landvolkes, Türkeneinfälle, Pest und Pocken. Wir mögen Getöse, Gestöhn, Geschrei und Gelächter aus ihrer Zeitentiefe heraufhallen hören, aber wir vernehmen keinen einzigen Ton einer Musik zu Trost oder Trotz, die einer von ihnen erfunden hätte.

Der Aufbruch in die Nähe der zu Klang verklärten Schöpfung geschah durch Bruckners Großvater, - freilich nur in die Nähe. Er hatte zwar das Böttcherhandwerk erlernt, doch gehorsam dem Drange zum Lehrberufe und damit zur Armut, ging er, ein sechzehnjähriger Jüngling, zur Vorbereitung nach Linz und wurde nach langer Helfertätigkeit in dem zwei reichliche Stunden von Linz entfernten Dorfe Ansfelden als Schulmeister ansässig. Sein Sohn Anton, der Ältere, folgte ihm im Dienste und heiratete 1823 Theresia Helm, die Tochter eines Amtsverwalters, ein aus Kreisen wohlhabender Geschäftsleute in der Gegend von Steyr stammendes Mädchen. Theresia gebar am 4. September 1824 ihren Sohn Anton, unseren Meister, als erstes von elf Kindern. Und auch dieser tat Schulmeisterarbeit beinahe bis an seinen Tod, wenn man das zwölfjährige Organistentum um die Lebensmitte abrechnet. Dabei bleibe unvergessen, daß es der alternde und krankende Musikprofessor in der Hauptstadt seines Landes bitterer hatte als der jugendliche Anfänger in weltverlorenen und weltbehüteten Dörfern. Zuerst die Trockenheit im Kinderschulbetrieb, nachher die Nüchternheit in der theoretischen Lehre und immer die Sorge und immer der Mangel trachteten seine menschliche Fülle von der Grenze des Klangreiches zu verbannen, in dem sein Geist doch mitteninne wohnte und mächtig war. Wie sein früher Ahn Jörg hauste auch er nach dem Namen, den er vom Schicksal empfangen hatte, gleichsam an einer Brücke, aber das andere Ufer war so fern, daß die Füße nicht hinführten und daß wohl das Jenseits in das wesensgleiche Diesseits herüberkommen oder das Diesseits sich ganz in das ihm wesensgleiche Jenseits verwandeln mußte. Der Rhythmus, der sich durch die sämtliche gültige Musik Bruckners zieht und der zwei Viertel mit einer Triole von derselben Dauer bindet, mutet wie ein Sinnbild dessen an. Manchmal steht die Zweiheit am Anfang des rhythmischen Gebildes, manchmal die Dreiheit. Die Zweiheit schreitet auf festem Grunde, die Dreiheit (so ist es bemerkt worden) schwebt und löst sich ab, und doch haben sie nur verbunden diese Wirkung. Bis zur wesensaufschließenden unwillkürlichen Formel und gar zu den riesigen durch zwei und drei teilbaren Satzfügungen der Symphonien war es ein langer Weg. Gehn altbayrische Volkstänze, die « Zwiefachen » , und manche Weisen der « Meistersinger » Wagners im « Brucknerrhythmus » , so ist der Rhythmus hier dennoch nicht von Bruckners Puls getrieben.

Bruckners Vater und Großvater und ihre Amtsbrüder wollten gewiß überhaupt keine frei geäußerte Musik treiben, als sie von Katheder und Kirchenchor Musik machen mußten. Trauungen und Begräbnisse befahlen ihnen, nicht Genien und Dämonen. Sie ließen sich ergeben einspannen, wie man Ackergäule vor den Wagen spannt. Zogen sie freudig an, so bewies sich die bewegungsfrohe Art aller Kreatur, wiewohl die Art der Kunst davon nicht unterschieden ist, wenn sie zur Herrlichkeit gelangt. Der Linzer Domkapellmeister Franz Xaver Glöggel und sein Sohn schrieben in den zwanziger Jahren, daß der musikalische Gottesdienst vor allem den kirchlichen Erlassen zu folgen habe. Er solle « gleichförmig, anständig und nach Vorschrift der Kirche und des Staates gehalten werden » (Robert Haas) . Gefordert wurde Kenntnis der

zerstreuten Verordnungen neben Kenntnissen in der lateinischen Sprache und Unterscheidungskraft bei der Auswahl angemessener Stücke : beigegeben wurden dem Handbuche ein Kalender wie die ausführlichen heiligen Texte Roms, insgleichen aufreihende Erklärungen der kompositorischen Gattungen. Empfohlen wurden sonderlich geeignete Tonarten für Andacht, Glaube, Buße, Bitte. Viel war den Wächtern über den Vollzug der Feiern und Weihen schon gewonnen, wenn die Festmusiker sich einem sauberen Schema einpaßten. Das strenge « Du sollst nicht ! » und das zuredende « Du sollst ! » waren damals offenbar nötig, denn nach erstem Zeugnis war der Landschulmeister oft träg und anmaßend, und mehr als einem gefiel es, Possengassenhauer selbst in die Musik der Messen zu mischen.

Der kleine Anton Bruckner wird von einer verborgen spürbaren Lenkung zur Gotteszucht bald berührt worden sein. Pfiff er auch immer etwas, « was man nicht gekannt hat » , und fuhr er in seiner Sehnsucht, Gutsbesitzer zu werden, auf einem bockbespannten Wäglein Heu zu Stalle, ritt er das Steckenpferd und machte den Soldaten, so predigte er daneben gern vom Kasten herab und war ein barscher Vertreter seines Vaters im Unterricht der Kleinsten.

Zur Zucht gehörte ihm offenbar von Anbeginn die Pracht : beide gaben einander wechselseitig den Sinn. Es freute ihn, das Spinett des Vaters « furchtbar » zu spielen und im Kirchenchor mitzusingen, zumal wenn die Musik durch Trompeter und Pauker von außerhalb Zuzug erhielt. Zweifellos empfand er keine Lockung des Unerlaubten, bloß weil ihn kein Muckertum lockte. So liefen, als er elfjährig bei seinem damals zweiundzwanzig Jahre alten Vetter Johann Baptist Weiß in Hörsching den Anfangsunterricht im Orgelspiel und in der Harmonielehre erhielt, hier und da stolze Ungewöhnlichkeiten des Klanges unter, als er seine ersten eigenen Orgelpräludien aufschrieb. Erklärt man das Auffallende als Ungeschick, so wählt doch das Ungeschick das eine Mal täppisch, das andere Mal glücklich und neugierig.

Hier griff die Neugier für einen Augenblick in die Reifezeit Bruckners voraus und tauchte dann sehr lange nicht mehr auf. Der Knabe sättigte sich an der Musik der österreichischen Schule, lernte Stücke von Haydn und Mozart kennen und ahmte den Stil des in der Umgebung von Hörsching so berühmten Vetters und Firmpaten nach. In Weiß muß er zum erstenmal in seinem Dasein die Macht der Persönlichkeit gespürt haben, der es verliehen ist, über das Bekannte und Gegebene in die eigene Sphäre hinaufzureißen. Besaß er nicht selbst schon Macht, wenn er so jung dermaßen gefördert war, daß er selbständig und gut zum Gemeindegang spielte ? Würde die Macht nicht wachsen, wenn er den Generalbaß anging, wahrscheinlich mit einem Treuversprechen bis ans Grab, während Altersgenossen noch Bubenspiele trieben ? Der Geist des Baptist Weiß begleitete Bruckner fort und fort, als er längst sein Haus verlassen hatte. Weiß endete sein Leben durch Selbstmord, Bruckner bewahrte Notenhandschriften des Toten als Reliquien und bemühte sich, seinen Schädel dazuzufügen.

Der Aufenthalt in Hörsching war die magische Erweckung einer Wesensschicht. Schnell folgte die vulkanische Erschütterung einer anderen, tieferen.

Herbst 1836 mußte das Kind Anton Bruckner nach Ansfelden zurück, um die Ämter seines unheilbar schwindsüchtigen Vaters zu betreuen, Sommer 1837 starb der Vater. Mit dem Priester hatte der Sohn die letzte Ölung verrichtet, und der Schmerz hatte ihn dabei ohnmächtig hinsinken lassen. Oder war es die Größe des Abschiedswunders, das ernste Gesicht des Erdgeistes, der plötzlich erschien und etwas raunte, was spät den ersten Satz der achten Symphonie beschloß und

was Bruckner, von der eigenen Klangvision erschüttert, in die Worte faßte : « Das ist die Totenuhr. Die schlägt unerbittlich, bis alles aus ist. » . Nichts sonst aus dem Leben Bruckners ist bezeugt, was ihn so bis zum Verlöschen der Sinne ergriffen hätte wie das Sterben des Vaters. Selbst die Kunde vom Tode Wagners, den er ehrte wie keinen Sterblichen, traf ihn milder. Er hatte sich da schon zu dem « non confundar in æternum » (ich werde in Ewigkeit nicht zuschanden werden) durchgerungen. Dieser Trost stand, vorher für die Kirche gesungen, nun von Anbeginn im Adagio der siebenten Symphonie, und als in den Abgesang des Satzes die Trauerbotschaft brach, lösten sich aus Bruckners Augen befreiend die Tränen : Wie hab' ich da geweint, ach, wie hab' ich geweint !

Der Abschied des Vaters aber von der Erde zeigte ihm zum ersten Male das Unbegreifliche einer unentrinnbaren Ordnung. Der Riß nach drüben zeigte wohl noch in grausige Leere. Hatte er auf seinen Versehngängen schon Sterbende gesehen : hier sah er die noch fremde Nacht der Welt. Zudem zertrümmerte ihm dieser Tod die Gnade des Elternhauses (denn sie ist nicht zu verpflanzen) und den Rest der Kindheit. Das Schicksal sprach zu ihm : Nun siehe du zu ! Es riß ihn zunächst in Extreme, in eins der Herrlichkeit und eins der Dürftigkeit, die beide märchenhaft anmuten, wenn man sie sich recht zu vergegenwärtigen sucht.

Die Mutter zog mit ihren kleinen Kindern nach Ebelsberg, für ihren Anton aber wandte sie sich an den eigentlichen Fürsten über die Heimat, den Prälaten in Sankt Florian, Propst Arneht. Dieser nahm Bruckner als Sängerknaben in das Chorherrenstift der Augustiner auf. Durch 800 Jahre war die Abtei an Glanz und Macht gewachsen, im vierten Jahrhundert wurde der Grundstein der Krypta gelegt. Und ein Dreizehnjähriger war nun wie am Schopfe der kahlen Enge und Armut entrückt, um an seinem Teile im prunkvollen Kirchenregiment mitzuwirken. « Denn die Sängerknaben », so unterrichtet uns Orel, « zählten zu den nächsten Angehörigen des Stiftes nach den geistlichen Herren, sie waren gleichsam die Kinder einer großen Familie, an deren Spitze Seine Gnaden, der mächtige Prälat, als Vater stand. Wer nicht Gelegenheit hatte, eines der reichen Stifte Österreichs zu besuchen, kann sich schwer eine Vorstellung machen von der Breite, dem feudalen Glanze, der machtgegründeten Ruhe und Sicherheit, die äußerlich und innerlich das Leben an diesen Stätten durchströmen. » . Vor dem Krummstab als dem Symbol der höchsten Macht habe sich Bruckner hier zuerst und dann zeitlebens gebeugt, und sogar den Kaiser, als er diesen kennengelernt hätte, habe er davor geneigt gesehen. « Auch die Wiener Hofkapelle ließ immer noch den Bischofsstab vor dem Zepter den Vorrang behaupten. » Ein ungeheures Schloßmassiv, in sechzig Jahren erbaut, unter dem der für das Christentum gefallene römische Oberst Florianus den langen Schlaf schlief, war in Sankt Florian der Sitz dieser Macht. Ihr Herz jedoch pulste für Bruckner in der von Franz Xaver Krismann erbauten Orgel. Sie zählte « 59 Registerzüge, von denen aber mehrere mit zwei bis drei Pfeifenregistern besetzt » waren, ungerechnet die drei- bis zwölffachen Mixturen, wodurch wenigstens 74 « vollständige, klangbare Register » entstanden. Im Hauptmanual waren « 2,200 Pfeifen, im mittleren 1592, im oberen Manual 758, im Pedal 680 » . Die größten zweiunddreißigfüßigen Zinnpfeifen wogen an die 500 Pfund. Die Orgel war ein taugliches Organ für den gesamten von innen erklingenden Kosmos, geräumig genug für alle Mysterien, gelassen genug auch für die überkreatürlichen Leidenschaften, gerüstet für den Empfang des brausenden Heiligen Geistes, eine Berge allen Lichtes und allen Dunkels. Ohne von sich zu wissen, ruhten Urbilder der Symphonien Bruckners in ihr. Doch als der Meister sie erkannt und befreit hatte, war es eine Befreiung über das vorstellbare Maß geworden. Sie hatten nicht mehr die Seele der Orgel, sie genossen die Freiheit eines Raumes, wo ein Träumen und ein Schluchzen gleicher Art und gleichen Ranges waren wie Nebelzug und Wolkenflor. Kirchlich und weltlich waren darin verschollene Rufe. Die Tongestalten erinnerten an ihre Florianischen Vorgestalten nur noch durch die Würde und Souveränität ihrer

Haltung, durch die Neigung zu jäher Stille wie zu jäh gesteigerten Gluten und unbändigen Umbrüchen, sowie durch die flözweise Lagerung der Klangmassen. Zu ihrem Ursprung ist Bruckner nie zurückgekehrt, nur zur Stätte ihres Ursprungs.

Im Blick auf den vollendeten Weg zum Gipfel gleitet das Auge behutsamer über hinterlassene Spuren einzelner Schritte, als es den Stapfen auf geraderer und bekannterer Straße folgen würde. Es ist, als sollten die Spuren zu leuchten beginnen. In den ersten Jahren zu Sankt Florian leuchten sie nicht. Bei dem Schulleiter Michaël Bogner empfing Bruckner Wohnung und Volksschulunterricht. An Klavier und Orgel wurde er von dem tüchtigen Stiftsorganisten Anton Kattinger weitergebildet, Gesang und Violinspiel lernte er zuerst bei einem gewissen Raab, dann bei dem Geiger Franz Gruber, der bei Schuppanzigh, dem Violinlehrer Beethovens und führenden Spieler der Beethovenschen Quartette, ausgebildet worden war.

Das alles war Nebenwerk und allenfalls notwendiges Hilfsmittel bei dem Trachten Bruckners, ein Schulmeister zu werden wie der Vater. Für die Vorstufe dazu, die Präparandie, bereitete ihn der Schulgehilfe Steinmayr vor. Der war also einstweilen sein wichtigster Hauptlehrer. Und selbstverständlich durfte er nicht etwa an der großen Krismannschen Orgel üben : an der Seitenorgel tat er es um so eifriger und bis zum Ärger seines Violinlehrers.

Am 1. Oktober 1840 war er in Linz zum Antritt des Präparandenkurses und wurde mit lauter « sehr gut » und « gut » im Zeugnis vom 16. August 1841 Kandidat des Gehilfentums für Trivialschulen. Abgesehen von der musiktheoretischen Förderung durch Johann N. August von Dürrnberger, den Verfasser eines von Bruckner stets hochgeschätzten Generalbaß-Lehrbuches, abgesehen von dem Gewinn, Webers Euryanthe-Ouvertüre und Beethovens vierte Symphonie gehört zu haben, trug er ein dürres Bündelchen Wissen aus Linz.

War denn das Überwältigende an Sankt Florian nur eine feierliche Phantasmagorie gewesen, und die Papst-, Prinzen- und Kaiserzimmer mit ihren farbigen Seidentapeten, Gemälden, Gobelins, die hunderttausendbändige Bibliothek, die weißen weiten Stiegengänge mit ihren Prunkstukkaturen wichen zurück vor einem zu Knechtsmühen bestimmten einsamen Schelm ? Wir glauben in der Tat, die Berührung jener Dinge hatte etwas Halbwirkliches, kühl Demütigendes, und erst allmählich erstarkte das Phantom zur Wirklichkeit. Für das Glück, außer in der Sehnsucht, war es zu früh, für die schwere Zubereitung in der Verbannung war es Zeit.

Ihre erste Station hieß Windhaag. Das Dorf lag an der Malsch gegen die böhmische Grenze. Ein Großfeuer hatte es kürzlich verwüstet. Seine zweihundert Bewohner hausten abgeschnitten von jedem Verkehr. Das Lehrerhaus drohte einzustürzen und wurde geschlossen. Die Schule wurde verlegt, das neue Haus war noch nicht zu Ende gebaut, als der Gehilfe Bruckner dort den Dienst antrat. Er erhielt monatlich einen Gulden « Münz » . Das geizige Essen mußte er morgens und mittags gemeinsam mit einer Dienstmagd, die ihm zuwider war, verzehren. Sein Vorgesetzter, der Lehrer Fuchs, durfte mit ihm tun, was ihn gut dünkte. Früh um vier Uhr mußte er den Tag anläuten und mähen, dann den Pfarrer ankleiden, Orgel schlagen, Wein holen, den Geistlichen begleiten, den Kleinen etwas beibringen, für Fuchs viele Noten schreiben, nach der Schule Heu wenden, dreschen, ackern, Kartoffeln graben, Mist laden, abends zum Gebet und Hausschluß läuten.

Der Pfarrer forderte, empfing und bescheinigte Unterwürfigkeit, obgleich er kein Tyrann war. Damit möglichst viele an

der Erniedrigung des Gehilfen mitwirkten, war es so eingerichtet, daß er bei Festen, bei denen er als Gast ausgeschlossen war, zum Tanze fiedeln mußte. Nicht genug damit ; er hatte die Brautpaare auch fiedelnd von der Kirche nach Hause zu begleiten.

Bruckner tat es bestimmt ungerne, weil dieses lakaienhafte « Herumdudeln » ihn von der Musik abhielt. Ein Dorfbewohner, der sein Leben ansah, war der Meinung : lieber ein Schuster als ein Schullehrer. Bauern sind immer Könige und der milchbärtige Driller des Nachwuchses ein hereingeschneiter Hans Naseweis.

Musik nach Herzenslust betrieb der Fremdling freilich auch, aber die mochte Fuchs an Bruckner nicht leiden, weil Bruckner mehr wollte und gewältigte als er. Dicht unter der Demut lauerte die musikantische Unmäßigkeit. Fuchs hatte um sein Spinett Angst, er jammerte, Bruckner werde ihm die Orgel zusammenschlagen. Er schrieb ihm auch nachher nichts über sein Spiel ins Zeugnis. Wenn er ihn nicht in seine Unterrichtsstunden sperrte, wo er für die Kinder Kielfedern schnitt, lief Bruckner querfeldein und spann harmoniesüchtige Hirngespinnste. So sahen ihn die Landleute und nannten ihn bald den halbverrückten Gehilfen. Er brachte die Kirchengemeinde durch seine sonderbare Liedbegleitung in Verlegenheit. Als alte Windhaager später nach ihm ausgefragt wurden, gaben sie widersprechende Auskunft über seine Leistungen. Kaum die zweite Geige und das Einfachste auf der Orgel habe er ordentlich spielen können, hieß es einmal, und das andere Mal, er sei ein ungewöhnlicher Musiker gewesen. Wie dem sei, an unermüdlichem Auftrieb kann es ihm nicht gefehlt haben. Auch nicht an unermüdlicher Lust : Alle Abende geigte er mit dem Webersohne Franz Sücka ; dieser spielte die erste, Bruckner die zweite Violine. Zur Faschingszeit gesellte sich ihnen der Vater Sücka mit seiner Trompete. Dann wurde reihum durch die Spinnstuben gezogen und die ganze Nacht hindurch gegen kleines Entgelt zum Tanze aufgespielt. Auch eine Klarinette war im Dorf, und der Arzt blies Flöte. Das außeramtliche Musizieren erlöste Bruckner in abgesparten Dunkelstunden aus den Fesseln. Und er ging auch in den aufgegebenen Verrichtungen über das Amt hinaus. Den Kindern erzählte er von dem Lauf der Himmelskörper. Franz Sücka bereitete er vor Tagesanbruch, daß es keiner merke, zum Präparandenkurse mit vortrefflichem Erfolge vor.

Wir müssen aus alledem seine Subordination zu begreifen suchen. Er hatte, wie jeder in seinem Alter, eine Fülle niederer und höherer Dinge kennengelernt. Wie nicht jeder, besaß er die Gabe der Unterscheidung. Das Größte unter dem, was er bisher gesehen hatte (sinnlich, geistig war noch einerlei) , war die Kirche. Für andere war sie eine Anstalt in den Dörfern und Städten, für ihn die Pfalz eines Reiches, das alle Reiche einschloß. Manche sahen auf die Kirche von einem Bauernhofe, aus einer Weberstube, er sah aus der Kirche auf Höfe, Felder, Gemächer, und sie waren alle in ihr. Sein Zutrauen zu den weltlichen Dingen brauchte deshalb nicht karger zu sein als das der anderen, es konnte sogar wärmer, unbefangener sein, da sie in einer einheitlichen Regierungsplanung geborgen waren. War seinem Anblick das Ganze zuteil geworden, so brauchten Wunsch und Arbeit nicht den Teil zu erstreben, der ihm nicht von dem Ganzen zugewilligt war. In dem Ganzen war seine Sehnsucht bereits am Ziel, außerhalb des Ganzen mühte sie sich in Last und Hitze. Darum stand ihm, was zur Kirche gehörte, unter dem höchsten Recht. Die Priester wurden ihm zu Symbolgestalten. Er grüßte in ihnen über Schwäche und Fehlbarkeit hinweg das unbefleckbare Amt, und davor erlischt der Eigenwille. Vor dem Sinnbild verliert der Wille die Macht ; Wille kann es nicht einmal annehmen, geschweige denn es zerstören : er würde nur sich zerstören.

Nun wurde Bruckner aber von einem Willen umgetrieben, der so stark war wie sein Glaube. Der Glaube war das

Statische, der Wille das Motorische seines Wesens. Und auch das Motorische zielte auf die hohen Dinge. Doch mußten diese, wollten sie für die Erfassung durch den in Arbeit, Fleiß, Sehnsucht, Traum umgesetzten Willen geschickt bleiben, selbst arbeitshaltig, fleißhaltig, sehnsuchtschtig, traumhaftig sein. Sonst war die Vereinigung, die Identifizierung nicht zu erreichen. Den gewordenen Symbolen der Kirche setzten sich eigene werdende entgegen, den überkommenen ankommende, den innerlich und äußerlich sichtbaren innerlich und sinnlich hörbare. Sie waren erst dunkle Visionen des Geistes, sie duldeten kein Säumen und Nachlassen. Darum bückte man sich wunderlich freundlich vor den Hindernissen, um von ihnen nicht gebeugt zu werden. Es war, als bäte der plumpe und auch der jähe Eifer alle Mißgünstigen, die Bahn freizugeben - sie war ja die Bahn des Lebens. Das konnten die Mißgünstigen nicht wissen, und so braute sich bisweilen bei Spott und Fron eine böse Witterung für eine empfindliche Seele zusammen.

Bruckner verlor nach eineinvierteljähriger Tätigkeit in Windhaag die Geduld und verweigerte eine ihm aufgetragene Landarbeit. Propst Arneith von Sankt Florian, der ihn vielleicht dafür strafen sollte, erbarmte sich seiner. Er kannte ihn und wußte, daß seine Klagen frommer waren als die Anklage. Er mochte seine Liebe zur Tonkunst nicht weiter kümmern lassen und bewirkte Bruckners Versetzung nach Kronstorf, einem Dörfchen zwischen Steyr und Enns. In beiden Städten blühte eine ernsthafte Musikpflege, beide konnten leicht erwandert werden.

Bruckner fühlte sich « in den Himmel » gehoben. Die Mitte des Himmels war das « Speckkammerl », worin er wohnte, ein enger Verschlag im Schulzimmer. Da zog er Ende Januar 1843 ein. Johann Sebastian Bach zog mit ihm ein : in die Schulstube kam ein altes Klavier, das er bei einem Bauern lieh. Darauf spielte er früh vor dem Dienst und spät bis in den Morgen. Der kränkliche Lehrer Lehofer duldete es gern, und seine Frau, die nach Mitternacht manchmal aufstand, um ihn ins Bett zu schicken, versorgte ihn wie ihr Kind.

In den Städten standen gute Orgeln, in Steyr eine von Krismann, dem Meister des Florianer Werkes. Dort fanden sich alsbald auch Freunde, wie er sie bisher noch nicht gehabt hatte. Plötzlich war unter den Besten sein menschlicher Wert anerkannt.

Der Pfarrhof in Steyr wurde auf Lebenszeit sein Zufluchtsort, wenn er müde und krank war, und er saß im Hause von Karoline Eberstaller über Liedern Schuberts mit einer Frau vor den Tasten, die einst mit Schubert selbst hier am Klaviere gesessen hatte. Nachklänge von daher gingen bald in seine Erfindungen ein.

Bereicherte er in Steyr sein Wissen nach der Seite der Ruhe und Schönheit, so vertiefte er es in Enns nach der Richtung des Ernstes und der Gründlichkeit. Der Organist an der Ennsener Stadtkirche, Leopold Edler von Zenetti, unterwies ihn zum erstenmal umfassend in den musiktheoretischen Wissenschaften, wie auch die praktische Hinleitung zu Bachs Choralkunst und zum « Wohltemperierten Klavier » bestätigte. Das Bildnis Zenettis zeigt einen klugen Kopf mit sinnend verkleinerten Augen hoch über dem kräftigen Munde. Er hielt sich an das altertümlich solide Lehrbuch von Daniel Gottlob Türk. Bruckner klärte sich den Wissensstoff in einem Schriftheft, dessen Inhalt Selbständigkeit nachgerühmt wird. Dreimal wöchentlich holte Bruckner neue Aufgaben von Zenetti und brachte die Lösungen manchmal noch am Abend des Empfangstages nach Enns zurück.

Hunderte von Meilen hat er während der zweieinhalb Kronstorfer Jahre für die Mehrung seiner Kenntnis zu Fuß

zurückgelegt. Es gemahnt an die Wanderungen des jungen Bach. Dann bestand er mit Auszeichnung die Konkursprüfung für « sistemisierte » Schulen und wurde am 25. September 1845 in Sankt Florian als Lehrer angestellt.

Wir haben Bruckner nun schon durch eine Anzahl von Dörfern und Städten begleitet und haben ihn immer in deren Kirchen, Pfarreien, Schulen, Wirtshäusern, Rockenstuben und Kammerverschlägen gefunden, niemals recht im Freien. Oder hätte er die Landschaft genossen, wenn er auf den Rainen Notenpapier aus dem Hute zog und die Liniensysteme mit grauen Saaten bestellte ? Wenn einer zum Tanz fiedeln mußte wie er an den Sonntagabenden, so reichte das Freie vom Geigenleibe bis an das Ende des Tanzbodens. Wenn einer Dung laden mußte wie er, so reichte es von der Forke bis auf den Wagen hinauf. Wenn einer zu arm ist, um zu fahren, und mehrere Stunden traben muß, nur damit er seine Übungshefte kurz dem Theorielehrer vorzeigen und neue Aufgaben zusammenraffen kann, so hantieren unterwegs seine Gedanken nach gewichtigen Regeln mit Notenköpfen und ruhen kaum neben der Straße in der Sonne, ängsten sich kaum in den Nachtschauern.

Er war damals der Landschaft, die ihn doch besaß und ihm einflüsterte, nicht zugekehrt, nicht abgekehrt, nur den Menschen und ihren Geschäften. Aber alle seine Arbeiten unter Menschen, mit Menschen und für Menschen wirkten an der andern Arbeit, die das Geschick mit ihm vorhatte : ihn den Menschen verlorengehen zu lassen. Er mußte so nahe, derb und handfest bei ihnen sein bis in seine letzten Zeiten, um nicht in raunenden, brausenden, donnernden Klanggewalten ohne Gestalt zerschliffen, zermahlen, zerschmettert zu werden.

Bei der Betrachtung des zweiten Aufenthalts in der Chorherrensiedlung behalten wir vor Augen, wie er ausging : in Friedlosigkeit des Herzens, Schwermut, Flackern des Triebhaften. Sein Leichtes, Freudiges, Lustiges, Tapferes stieg ans Licht, und zugleich senkte und setzte sich das Schwierige und Schwere. Wir haben den Eindruck, das Genie, das vorher schon keimen wollte, habe sich in den Jahren zwischen zweiundzwanzig und zweiunddreißig zusammengezogen und geschwiegen, indessen das Talent sich ausbreitete. Der Fleiß zwar blieb ehrwürdig emsig, die Zahl und der Umfang der Werke schwollen an, Eile, Geduld, Meisterung und Gelegenheit arbeiteten Hand in Hand, das technische Üben und Können erreichte die Kraft hoher Vorbilder, aber wäre Bruckner so jung wie Schubert und noch wie Mozart gestorben, wir Laien wüßten heute nicht viel von ihm. In seiner Spätzeit wollte er das meiste von diesen Kompositionen vernichtet wissen.

Trotzdem sind das « Requiem » in D-Moll, das « Libera » in F-Moll und die « Missa solemnis » in B-Moll darunter. Er lehnt sich manchmal wohl notengetreu an Mozart an, doch auch an Beethovens von ihm damals noch nicht gekannte neunte Symphonie und an Wagners damals noch nicht vorhandenes « Rheingold » haben hineinhorchende Nachfahren gedacht. In seinen Abschriften ging er bis auf Caldara und Händel zurück. Studien zur Religion und in der lateinischen Sprache bei dem Chorherrn Paulitsch zogen den Bildungskreis ins Weite. Vorspiel und Fuge in cmoll für Orgel gemahnt an die großen Beherrscher des Orgelstils. Werden wir nur nachträglich seiner so froh?

Es fällt auf, daß in dem Jahrzehnt vor der wohl schönsten Orgel des ganzen Landes ganz wenige reine Orgelstücke entstanden, wahrscheinlich drei. Die Orgel begleitete Gesänge und Chöre, so das für eine Singstimme geschriebene Lied « O du mein liebes Jesukind » , die gemischten Chöre der sechs « Tantum ergo » und des « Herz-Jesu-Liedes » , ebensooft fand sich ein Orchester hinzu mit einer Vorliebe für mehrere Trompeten und drei Posaunen, in anderen Fällen



blieb die Orgel fort, und in wieder anderen auch das Orchester. Die Orgel sättigte in der Produktion die Klangfarben, nichts weiter.

Als selbständigem Instrumente schien, was sie herzugeben geruhte, ihr eingebaut, wie sie selbst eingebaut war. Sie diente beim Nachspielen fremder Meisterwerke und war dem Improvisieren und Phantasieren eines schlagfertig kombinierenden Geistes aufbehalten. Imitationen durch Stimmen und Register laufen und Figuren quirlen lassen, Akkordgedröhn gegen Grund und Gewölbe schleudern, das mußte man immer können, es verachtete die langsame Schreibfeder : diese Kunst munter bis zum Schweißbrieten fortsetzen, hieß schon sie aufbewahren, sie wartete tagtäglich auf ihren Zauberer, es war eine parate und mündliche Kunst, ihr Medium war die triumphale Gegenwart. Das bedeutet : Das Weltkind erwachte auf der Kirchenempore zu seiner Art Andacht.

Drunten tummelte es sich schon ohnehin beim wendigen Schwimmen und Tauchen, es sang den ersten Baß im Männerquartett der Freunde und drehte sich zur Faschingszeit im Tanze. Gern getanzt hat Bruckner, der von Frauen Ungeliebte, zeitlebens, wie er, der vom Gelde Gemiedene, gern im Wagen fuhr. Seine Besoldung stieg jetzt allerdings und verfünffachte sich schließlich ungefähr zu kläglicher Höhe. Aber die Weltlust gedieh. Wenn er und ein Lehrerkollege und der Regenschori und sein späterer Schwager Hueber in den Pausen zwischen den Tänzen anstimmten, mag es etwas aus dem Gebiet seiner bürgerlichen Männerchöre gewesen sein, worin ein « Ständchen » gebracht wird, der « Lehrerstand » , die « Sternschnuppen » und das « edle Herz » ihn bewegt, aber auch ein « Lied an das Vaterland » dargebracht wird.

Denn die politische Märzluft drang bis in die Entlegenheit der Klöster. In Wien hatte der Volksaufstand am 13. März 1848 begonnen. Metternich wurde entlassen, die Einwohnerschaft bewaffnete, die Presse befreite sich. Aus der Gesamtmonarchie wurden Abgeordnete zur Beratung der Verfassung berufen. Wie rasch die Revolution das Land aufrüttelte, geht daraus hervor, daß die Linzer, also Bruckners nächste Landsleute, schon am 19. eine schwelgerische Dankadresse an die Bürger der Kaiserlich-Königlich Haupt- und Residenzstadt Wien richteten. Sie beginnt : « Muth und Entschlossenheit der edlen Bürger Wiens und seiner Hochschule haben Österreichs Macht neu begründet, uns das erhabenste Geschenk für freie Völker, die Zusicherung einer Constitution, erworben. Das konstitutionelle Kaiserreich Österreich wird Segen bringen dem Kaiser, dem Volke. Kostbar wird die Frucht der Erfüllung sein, sie fordert uns Alle auf, sie treu zu bewachen. Ferdinands Worte sind Wahrheit, unbegrenzte Liebe ist die Erwiderung. » . Sie schließt : « Hoch lebe die edle tapfere Bürgerschaft unserer Hauptstadt Wien ! » .

Der selige Schwung erfaßte auch Bruckner, er schloß sich (nach Schwanzaras Forschungen) der Nationalgarde an und übte militärisch. Da die an Erbe und Eigentum der Grundherren haftende Gerichtsbarkeit, die patrimoniale Rechtspflege, aufgehoben wurde, benutzten auch Männer wie der Stiftsorganist Kattinger die Gelegenheit, aus der geistlichen Bannmeile zu entfliehen. Allerdings durchschauten die Weisen, wie der Rausch endet. Stifter warnte damals : « Jeder Mißstand, jedes Übel (von jeder Seite) wird nur durch das gesänftigte, edle, ruhige, aber allseitig beleuchtete Wort gut durch dieses wird es aber ganz gewiß gut -, und das Wort, diesen ' sanften Ölzweig ' , so heiß ersehnt, endlich errungen, gebrauchen wir jetzt so selten recht, oft wird es eine Zündfackel, oft wird es kurz beiseite geschoben und die Gewalt gebraucht, die nur noch mehr verwirrt, die Gemüter von jeder Seite mißtrauischer macht, Verzagtheit, Ohnmacht, Zügellosigkeit, Despotie und Reaktion hervorruft und in vielen Fällen nicht einmal die gewünschte Frucht, sondern oft

die Mißfrucht erzeugt. Ich bin ein Mann des Maßes und der Freiheit - beides ist jetzt leider gefährdet, und viele meinen, die Freiheit erst recht zu gründen, wenn sie nur sehr weit von dem früheren Systeme abgehen, aber da kommen sie an das andere Ende der Freiheit. » Weiter fand Stifter, mancher Ehrenmann sei jetzt plötzlich von bösen Leidenschaften und gierigen Gelüsten beherrscht - « er war nämlich nie ein Ehrenmann, sondern seine Triebe waren bloß gehemmt, jetzt fühlt er den Damm weg, und sie strömen aus. Wer ein echter, innerer Ehrenmann war, ist es auch jetzt noch, ja, sein Gold hat Gelegenheit, noch mehr zu leuchten als früher. Er gab sich auch im alten System seine Gesetze selber, und diese bestehen noch. Darum ist die Freiheit allein der Probstein der Charaktere, und sie macht auch allein die großen Menschen möglich. »

Wir denken bei Stifters Überlegungen an Bruckner wie an seinen künftigen Oberhirten Bischof Rüdiger, der von seinem sakralen Standort aus dachte wie Stifter.

Bruckner waren die eigenen Gesetze vorausgereicht aus der unpolitischen Revolution seines Innern, die noch kommen sollte. Zu ihnen hin handelte er, grub, um sie zu ergraben, in die Tiefe, harnischte sich in Härte, wie sie noch unentwirrt forderten, begab sich bei bescheidener Lustbarkeit nicht aus ihrer Hörweite.

Er lehrte nun, wo er Schüler gewesen war. Gute Kinderbehandlung hatte sein mitgebrachtes Zeugnis hervorgehoben, dabei blieb es. Kindlich-väterlich gab er sich auch in den Familien, in denen er verkehrte. Er wohnte wie dereinst im Hause des Lehrers Bogner. Dort blühten junge Töchter auf. Die eine schaukelte er auf den Knien, sang ihr Liedchen vor, spielte lächelnd etwas volkstümlich Albernem auf dem Klaviere ihres Vaters. Das Kind verwechselte sich als Greisin mit ihrer Schwester Luise, die von dem Hausgenossen ein in Liebe gewidmetes Lied erhalten hatte. Die sechzehnjährige Luise aber ließ Bruckners Liebe nicht ins Herz, wie bald darauf auch die Tochter Antonie des Steuereintreibers Werner nicht. Bruckner flammte bis ins hohe Alter noch oft und oft auf, wurde nie erhört oder gekränkt und enttäuscht. Für den Jungmädchenzirkel von Sankt-Florian entstanden zwei Tänze für Klavier zu zwei Händen.

Erhalten haben sich noch vier Klavierstücke zu vier Händen. Auch sie sind Hausmusik. Bruckner besaß als Erbstück von dem 1848 verstorbenen Stiftsbeamten Sailer einen neuen Bösendorferflügel, welcher bis zu seinem Tode in seinem Besitz blieb und auf dem er nach der Sage täglich zehn Stunden geübt habe neben täglich dreistündigen Orgelübungen. Die Leute hörten unter den Fenstern gern zu. Die Übermachung des Flügels deutet auf Achtung und Freundschaft. Bruckner erwiderte mit der Gedenkmusik des Requiems. Die Zueignungen lassen überhaupt erkennen, wie seine kleinen und großen Anhänglichkeiten verteilt waren. An Kinder wendeten sich liebe kurze Klaviersachen, an Fräulein Quadrillen und « Steiermärker », der Freund Seiberl empfing zwei Totenlieder und einen Chor « Die Geburt », dem Prälaten Arneht weihte den Namenstag eine Kantate, die Bestattung 1854 das Libera in F-Moll. Seinem Nachfolger Mayr, ebenfalls einem Freunde Bruckners, wurde als dem « Hochwürdigsten Herrn Prälaten Friederich I. » zur Infulierung die erste lange Messe zugeschrieben.

Es ist einleuchtend, daß Bruckner sich in Sankt Florian am meisten beheimatet fühlen mußte. In drei Daseinsformen hatte er es in sich aufgenommen, als Schüler, als Lehrer, als Gast aus Kronstorf. Nach Länge und Vielfalt häuften die Aufenthalte im Stift die Erfüllung der ersten Lebenshälfte. Sie erhoben sich aus den Gegensätzen kleiner Verhältnisse. Und die erste Lebenshälfte ist, weil sie mit beiden Händen zubringt und mit einer wegnimmt, mindestens doppelt so

lang wie die zweite, wo zwei Hände nehmen, was eine schenkte. Darum blieb für Bruckner die Sehnsucht hierher immer heil.

Die Gegenwart aber war schlimmer. Prometheische Anstrengungen brachen sich immer an den geistlichen Wällen, und es freute nicht immer, von den Spielen außerhalb der Umwallung zur unsichtbaren Burg zurückzukehren.

Sankt Florian hatte sich spukhaft verändert. Es war zum zweiten Verbannungsort geworden, ängstiger als der erste. Die Einsamkeit unter Mitgefangenen begann Bruckner zu drücken, und je mehr Sträflingswärter um ihn waren (man wurde als Dreißiger geduzt !), um so beklemmender zog sich das Verlorensein in ihm zusammen. In dreitausend Tagen hatte er es nicht gelernt und wehrte sich mit dem Gefühlswiderstand, der ihm seine Lage überhaupt erst deutlich machte. Ihm war es verwehrt, auf die Hochschule zu gehen, wie es sein Freund Josef (Eduard) Seiberl hatte tun dürfen. So sandte er ihm wenigstens schriftlich seine traurigen Gedanken nach. Ein als guter Tenorist ihnen willkommener Kollege sei versetzt worden, sein Nachfolger hätte zur Pflege des kränklichen Vaters heim müssen, und der Regenschori sei am Nervenfieber gestorben. « Siehst Du, welch schauerliche Veränderungen ! Ich sitze immer arm und verlassen ganz melancholisch in meinem Kämmerlein. » Wo könnte er einen Helfer finden ? Er besann sich ; dem Hofkapellmeister Abmayr war er vorspielen gereist, und dieser hatte ihn « gewandt und gründlich » befunden. Würde der sein Glück begründen können ? Noch immer sprach er vom Glück. In späteren Gesuchen an einflußreiche Männer flehte er um Rettung, und er übertrieb nicht. Er begründete die Übersendung seines vielleicht noch schwachen und schonungsbedürftigen 114. Psalms an Abmayr so : « Ich habe hier gar keinen Menschen, dem ich mein Herz öffnen dürfte, werde auch in mancher Beziehung verkannt, was mir oft heimlich sehr schwerfällt. Unser Stift behandelt Musik und folglich auch Musiker ganz gleichgültig - oh, könnte ich recht bald wieder mündlich mit Ihnen sprechen ! Ich kenne Ihr vortreffliches Herz, welches ein Trost ! Ich kann hier nie heiter sein und darf von Plänen nichts merken lassen. » .

Als er die vielentscheidende Reise zum Herrn Hofkapellmeister Abmayr nach Wien machte, ließ er ein Lichtbild von sich herstellen. Es hat das Verschollene und das Saubere der alten Daguerreotypen. Bruckner steht auf einem mit diagonal angeordneten Quadraten gemusterten Teppich gegen eine leere Wand. Er hat dem Photographen offenbar mitgeteilt, wer er sei, und sich danach gestellt. Der rechte Arm möchte lässiges Selbstbewußtsein zeigen, die Hand hat die Jacke zurückgeschlagen und steckt mit herausgespreiztem Daumen in der Hosentasche, neben der Uhrkette. Die Linke hält eine weiße Rolle schräg über die Beine und fesselt ihren herabhängenden Arm lose an den Körper. Die Gestalt ist schlank und hält sich trotz der niederziehenden Falten im Beinkleid mit bescheidener Straffung aufrecht. Nur der Kopf neigt sich eine Winzigkeit nach links. Ein kräftiger Bart unter kräftiger Nase nimmt den Mund weg. Die dichten, dunklen, kurzen Haare fassen die hart gewölbte Stirn in zwei rechten Winkeln ein. Das ganze Antlitz wäre verschlossen, richteten sich nicht ernste, fast bekümmerte Augen auf etwas Entlegeneres, als es diese Stunde des Einheimens von Anerkennung für jugendliches Streben ist. Ein Hauch bitterlicher Luft um das Haupt (oder ist es nur die Abwesenheit jeder Lüge ?) wich nicht, während die Figur den klösterlichen Kavalier stellte und eine große schwarze Halsschleife den Ruhm von morgen anheftete.

Ein Jahr später war ihm die Gefängnisluft schon so unerträglich geworden, daß er auszubrechen versuchte. Schlüssig, von sich zu werfen, was er bisher erarbeitet und geplant hatte, wollte er Kanzleischreiber werden und wandte sich an

die Landesbehörde mit einem wahrhaft phantastischen Schreiben. In abenteuerlich erzwungener Vorstellung sah er den Büroschemel als den Thron, für den er von je sich berufen gefühlt, auf den er sich gesehnt habe. Das löbliche Kaiserlich-Königlich Bezirksgericht Sankt Florian bezeuge, daß er diesem vor ein paar Jahren ganz unentgeltlich, fleißig und hingebungsvoll seine Dienste gewidmet habe. Er legte der Bewerbung alle Atteste, über die er bis dahin verfügte, als Anlagen a, b, c, d, e, f, g bei und wurde dann doch mit langen Aktenzeichen kurz abgewiesen, eiskalt, nämlich nach länger als einem Jahr.

Die innere Unruhe wühlte in ihm weiter. Möglicherweise nagte ein Unbehagen darüber an ihm, daß seinen Kompositionen, nun schon einem halben Hundert an der Zahl, noch der Freispruch durch einen Geist fehle, der in keinem Menschen hauste und vor den er nicht als Prüfling treten konnte. Kirchlich waren sie wissend, technisch waren sie eingeweiht, gleichwohl wandelten sie vor ihm wie Unerweckte, von ihm nicht erweckbar. Die Hand jenes Geistes hatte zuweilen schon die seine geführt, doch er erkannte nicht, was sie schrieb. Im Orchestereingang zum Resurrexit der B-Moll Messe steigt der Streicherchor, vom Pianissimo her aufwehend, über leise schüttelndem Dominantorgelpunkt chromatisch im Tremolo empor (das war er selbst, und er erkannte sich nicht. Dem Kyriechor quillt in der Tat beim versunkenen Aufbängen zur Terz und Zurückneigen zum Grundton aus der Kehle ein Hauch der acht Hörner, die misterioso die neunte Symphonie öffnen) er erkannte es nicht. Altäre waren um ihn, er war in ihrem Heiligtum, noch nicht im Segen ohne Altäre.

Darum hatte er in ein langes Jahrzehnt unablässig die Energien gepreßt, die ihn in ein seinem Werte und seiner Zuversicht entsprechendes Amt tragen konnten. Sein Ehrgeiz durfte sich gekränkt fühlen, wenn er als supplierender Stiftsorganist von 1845 bis 1849 dienen mußte, dann nach Kattingers Übertritt zur Steuer als provisorischer bis 1855 (er vermerkte das provisorisch auch auf dem Titelblatt der « Missa solemnis » in B von 1854) , und erst von da ab, als es seelisch für ihn zu spät war, als ordentlicher. Man hat seine Verbissenheit, sich sein Können immer wieder bestätigen und bescheinigen zu lassen, eine Sucht genannt, aber er brauchte vorläufig die Scheine alle. Als Lehrer wie als Musiker kam er aus unterster Tiefe. Um nicht ein Handlanger in Trivialschulen zu bleiben, mußte er nochmals nach Linz zu dem zweijährigen neugeschaffenen Kurse, und dann nochmals zu dem ebenfalls zweijährigen Unterrichte für Unterrealschulen, immer von Sankt Florian aus, schließlich zur Lehramtsprüfung für Hauptschulen. Die letzte hatte er ohnehin drei Jahre über die Fälligkeit hinaus bis 1855 verschoben.

Währenddessen wollte er vor sich wissen, ob er auch in der musikalischen Ausbildung gleichsam als Angeklagter vor Schwurgerichten bestand. Daher hatte er sich Kattinger offiziell gestellt und dessen Kollegen im Stifte Seitenstetten, und sie sollten nicht wohlmeinen, sondern ihr Urteil dokumentarisch vertreten. Daher hatte er Ignaz von Abmayr vorgespielt und Simon Sechter und Gottfried Preyer und Robert Führer, lauter Männern von Ruf, die ihm einen obersten Gerichtshof in Dingen der Musik bildeten.

...

Das Stift Seitenstetten ist ein Kloster der Benediktiner (OSB) in Seitenstetten an der Moststraße im Mostviertel (Niederösterreich) .

Seitenstetten liegt an der Voralpenbundesstraße (122) ungefähr in der Mitte zwischen Amstetten und Steyr. Der eigene Bahnhof „ Sankt Peter-Seitenstetten “ (Westbahnstrecke) liegt circa 2,5 km vom Ort entfernt.

Erstmals 1109 urkundlich erwähnt gründete Udalschalk (oder Udiskalk) 1112 an der heutigen Stelle ein Mönchskloster, dem er seinen ganzen Erbbesitz in Seitenstetten, in Grünbach, Heft und in Stille (im heutigen Oberösterreich) widmete. 1114 zogen Benediktiner aus Göttweig in die neue Stiftung ein. 1116 weihte Bischof Ulrich I. von Passau, ein Verwandter von Udalschalk, die neue Stiftskirche und verlieh dem Stift die ausgedehnte Pfarrei Aschbach. 1142 erhielt das Stift auch die große Pfarrei Wolfsbach. Aus diesen zwei Großpfarren gingen alle vierzehn Pfarreien hervor, die das Stift heute noch betreut.

Um 1180 schenkte Wichmann von Seeburg, Erzbischof von Magdeburg dem Stift die ausgedehnten Waldungen an der Ybbs, mit der Auflage, dort eine Zelle zu errichten und ständig Gottesdienste zu feiern. Aus dem Gründungsjahrhundert stammt auch bereits der erste Hinweis auf eine Klosterschule in Seitenstetten.

Trotz mancher Rückschläge durch zwei Klosterbrände und durch Besitzstreitigkeiten nahm das Kloster einen allmählichen Aufschwung. 1347 zählte der Konvent 22 Mitglieder. Nach längerer Verfallszeit setzte sich mit Abt Benedikt I. , der vorher Schottenprior in Wien gewesen war, auch in Seitenstetten die Melker Reform durch und brachte einen Aufschwung des religiösen und kulturellen Lebens. Dieser Abt ließ 1440 auf dem Sonntagberg eine Kapelle erbauen und weihen und begründete damit die Sonntagberger Wallfahrt unter der Obhut des Stiftes. Die Türkensteuern, vor allem aber die Reformation setzten dem Stift hart zu. Die Zahl der Brüder nahm rasch ab.

Erst Abt Christoph Held (1572-1602) , vom kaiserlichen Klosterrat kräftig unterstützt, leitete die geistige Erneuerung ein. Unter den folgenden Äbten hielt die Barockkunst Einzug. Bayern und Schwaben erhöhten den Mitgliederstand des Konvents. Aber erst nach dem Dreißigjährigen Krieg gelang es Abt Gabriel Sauer (1648-1674) , das Stift wirtschaftlich zu festigen und den Konvent religiös auf einen Höhepunkt zu führen. Auch eine große Bautätigkeit konnte nun einsetzen:

Abt Benedikt II. Abelzhauser (1687-1717) ließ durch Jakob Prandtauer die herrliche Wallfahrtskirche zur Hl. Dreifaltigkeit und Sankt Michaël auf dem Sonntagberg errichten. 1718 bis 1747 wurde der heutige barocke Stiftsbau errichtet. Die Mittel dazu lieferten vor allem das Kupferbergwerk in der Radmer (Steiermark) und das Messinghüttenwerk Reichraming (Oberösterreich) .

Nach der schweren Zeit des Josephinismus und der Franzosenkriege erlangte das Stift um die Jahrhundertwende seine höchste Blüte. Abt Theodor Springer (1920-1958) führte das Stift aus der Wirtschaftskrise nach dem Ersten Weltkrieg heraus und rettete das Stift ohne Aufhebung durch den Zweiten Weltkrieg.

...

Wie hart gebettet aber er sich in dem Florianer Kloster glaubte, geht daraus hervor, daß er, der Mensch ohne Hinterhalt, sich heimlich um die in Olmütz ausgeschriebene Domorganistenstelle bewarb, zum Zorne seines Prälaten und

Freundes.

Das war im Sommer 1855. Er blieb.

Darauf befahl ihm eine Art Gleichgültigkeit und Saumseligkeit : Im Herbst starb der Dom- und Stadtpfarrorganist Wenzel Pranghofer in Linz ; Bruckner hätte sich zum Probewettbewerb für die Neubesetzung des Postens melden können, er ging aber nur als Zuschauer und Zuhörer hin. Sein ehemaliger Theorieprofessor Johann N. August von Dürrnberger nahm die Prüfung ab und war mit den Stegreiffugisten unzufrieden. Da holte er den widerstrebenden Bruckner auf die Orgelbank, und unter seinen Händen und Füßen erschloß sich aus dem von den anderen verdorbenen Thema eine hinreißende Fuge. Als nach zwei Monaten das entscheidende Wettspiel stattfinden sollte, zauderte Bruckner wiederum unbegreiflich, als läge ihm nichts daran, sein unpäbliches Dasein zu verbessern. Mehrere unwirsche Ermahnungsschreiben aus Linz holten ihn endlich heran. Namhafte Organisten stritten mit ihm im Dome, « der ersten und obersten Kirche in der ganzen Diözese » , zwei aus der Stadt, der dritte und bedeutendste war der Komponist Ludwig Paupie aus Wels. Bruckner triumphierte im « Organistenkrieg » , wie, darüber gibt das in der Sakristei aufgenommene Protokoll gravitatisch Bescheid. Bis zu Bruckners Auftritt referiert es verhalten schadenfroh. Der erste Bewerber, Privatmusiklehrer in seinem Wochentag, versuchte und versagte. « Derselbe hat sich daraufhin unbemerkt freiwillig entfernt und der weiteren Prüfung über Choralbegleitung gar nicht unterzogen. » Der zweite, Paupie, gestand ein, das ihm aufgegebenes Thema in c minor sei ihm zu schwer und die von ihm verlangte Choralbegleitung sei ihm ganz fremd. Er griff das Thema an, phantasierte sich jedoch pfiffig aus ihm heraus. Bruckner als letzter errichtete über ihm dann eine strenge Fuge, wie er denn « auch die ihm aufgelegte schwierige Choralbegleitung mit so hervorragender Gewandtheit und Vollendung zum herrlichsten Genusse verarbeitet und ausgeführt hat, daß dessen ohnedies in der praktischen Behandlung der Orgel wie nicht minder in seinen bekannten, sehr gediegenen Kirchenkompositionen bewährte Meisterschaft sich neuerdings mit aller Auszeichnung fest erprobte » . Die Stelle wurde ihm zugesprochen, damit er in seinem Beruf ein Vorbild, « Muster wahrer erhabener kirchlicher Kunstübung für alle Organisten der Diözese » werde.

Im Linzer Jahrzwölft traten vier Gestalten vor die anderen in den Vordergrund.

Ein Fürst : Bischof Rüdiger. - Linz scheint damals eine Bürgerstadt von etwas klebriger Liberalität gewesen zu sein. Massenhafte Unterschriften unter eine Revolutionsadresse sind gerade aus solch einem Zustande heraus leicht geleistet. Die Stadt hatte bei ungefähr zwanzigtausend Einwohnern neun Kirchen, ihre Donauschiffahrt und die Pferdeisenbahn nach Budweis. Im Jahre 1859 wurde ein Aufsatz über den Baustil von Linzer Häusern geschrieben, der die « Kisten » und ihre « weißliche, gelbliche, grauliche, grünliche, nichtssagende und kunstlose Tünche, mit der man so oft Gebäude und ganze Gassen überzogen hat » , unförmig, völlig gedankenleer und kunsttrotzlos schilt. Der Verfasser war ein Dichter, doch er meinte, als Seifensieder würde er seinen Mitbürgern weit willkommener gewesen sein. Es war Adalbert Stifter, der größte Poet seiner Zeit in Österreich, und nicht nur dort.

Er war um die vorige Jahrhundertmitte einer der drei Geistesfürsten, die gleichzeitig in den Mauern des kleinen Linz lebten : Stifter, Bischof Rüdiger, Anton Bruckner. Ob Stifter je den beiden anderen begegnet ist ? Er sandte zwar den Lehramtskandidaten Hager zu dem zweiten, dem Domorganisten, der den musikalischen jungen Mann auf den Kirchenchor zog und sich von ihm häufig an der Orgel vertreten ließ, aber ob Bruckner mit Stifter jemals ein

mündliches Wort gewechselt hat, ist unbezeugt. Als Stifter sich mit einem Rasiermesser die Kehle durchschnitt, erfuhr Bruckner es nicht ; als ein paar Monate später die Donaubrücke von eisernen Schleppern eingerissen wurde, wobei Menschen ins Wasser fielen, geriet die Stadt in Aufregung.

Doch Bischof Franz Joseph Rüdiger und Bruckner standen im Bunde der Verehrung dessen, was sie waren.

Rüdiger, ein Bauernsohn aus Vorarlberg, gebildet in den theologischen Fakultäten zu Innsbruck, Wien, Brixen, dann junger Professor des kanonischen Rechts und der Kirchengeschichte in Brixen, Professor der Moraltheologie in Wien, seiner hohen Gaben wegen schon seit 1852 Bischof im neuen Bistum Linz, war ein « eiserner Charakter », ein wilder mittelalterlicher Herzog seines ewigen Herrn, dessen feuerflüssige Bilderschrift über die ganze Welt hin in den Sternbildern zu lesen stand. Zur Domäne des Ewigen gehörten Rüdiger selbstverständlich Schule und Ehe, die Jugend, die da wuchs, die Jugend, die da wachsen würde. Alle Knaben und Mädchen reiften vom Puppenstand durch die Totenhülle Gott zu. Daher lag es seiner irdischen Vertretung ob, die Schule zu behüten und den Ehestreit zu schlichten und zu richten. Die nachmärzlichen Sturmfluten wollten die überkommenen apostolischen Rechte als Strandgut in die Hände der schwatzenden Spießer am ungefährlichen Ufer spülen. Sie umgarnten das lebendige Recht mit den Netzen ihrer Gesetze. Empfand Bischof Rüdiger in der klerikalen Ordnung die Botschaft von oben, so verstand er sich ebensogut auf die Redensarten der Paragraphenmacher. Bei seinem Parlamentieren stoben die Fetzen. Ungehorsam gegen die Gesetze der Unbefugten war schließlich die Forderung seines Hirtenbriefs ; der Hirtenstab schlug und stach wie eine Hellebarde.

Ein in Linz residierender Erzherzog wollte ihn zu einer Haustaufe bestellen ; er weigerte sich, es sei üblich, daß der Täufling in der Kirche erscheine. Davon war auch ein erzherzoglicher Täufling nicht ausgenommen. Dem Kaiser Franz Joseph sagte er in Ischl ins Gesicht, daß er sich wegen der Unterzeichnung der freisinnigen Schulgesetze vor dem göttlichen Richter werde verantworten müssen. Er spürte das Unreife, Uernste, Großmannssüchtige in den Verordnungen. Er hatte sich oft genug mit dem Linzer liberalen Doktorenregiment herumgeschlagen. Er sah, um an den Weisen zu denken, gegen das Ideal der Sittlichkeit « das Ideal der höchsten Stärke aufkommen, das Maximum der Barbaren, das in Zeiten verwildernder Kultur gerade unter den Schwächlingen sehr viel Anhänger finde » . Rüdiger wurde für die rauhe Folgerung aus seiner Einsicht verhaftet. Der gebürtige Linzer Hermann Bahr erinnerte sich aus seinem siebenten Jahre, wie die unerträgliche Doktorenherrschaft « sich erküht hatte, dem hochwürdigsten Herrn Bischof Franz Joseph Rüdiger in seinem eigenen Hause vom Bürgermeister der Stadt Viktor Drouot durch den Gemeinsekretär, den sonst so gefälligen, so gemütlichen, schnaufenden Herrn Eduard Thum, ... Gewalt anzutun und ihn, wie einen gemeinen Verbrecher, just an eben dem Tage, da er vor sechzehn Jahren zum Bischof geweiht worden war, mit der Polizei zum Landesgericht einliefern zu lassen » . Rüdiger nahm weltliches Gericht nicht an, wurde trotzdem zu Kerker verurteilt, aber nächsten Tages vom Kaiser begnadigt. Bahr nennt ihn einen im Absoluten ruhenden Geist in der Fehde mit allen Relativitäten des irdischen Lebens.

Der gleiche Gewährsmann berichtet auch, wie der von ihm verehrte Bruckner vor den Linzer Pfahlbürgern und -bürgerinnen erschien : er kam eine Zeit ins Haus « als Klavierlehrer eines losen Tantchens, dem er, verliebt, unablässig die kleinen ungeschickten Händchen abzuküssen nicht müde ward ... Bruckner war mit seinen Kratzfüßen, vor Verlegenheit schwitzend, in seinen ungelinken Huldigungen ein bäurischer Tolpatsch von solcher Possenkomik, daß meine

Mutter vor Lachen nicht dazu kam, sich ihn einmal näher anzusehen » .

Der Bischof sah ihn durchdringend an und erkannte sein Maß, schweigend, handelnd. Er ahnte vielleicht, wie der Klavierlehrer sich wegen abschätziger Behandlung heimlich ausweinte, er hätte verstanden, daß er vor Übermüdung in den Lektionen einschlief und, wenn sie ihm einmal zu hoffnungslos schienen, auf dem Klaviere selber vortrug. Als erster in Bruckners Leben gab der Bischof durch die Art seines Schweigens und Handelns die einsame Größe des Meisters zu. Er soll ihn auf der Straße mit ausladender Geste wie einen König begrüßt haben. Daß der Bann, den Bruckner ausübte, ihm in dem Kerne, in dem die triebhafte Persönlichkeit sitzt, unverständlich bleiben mußte (dieser einfältige Famulusdrang, sich im grauesten Mottenbrüten zu vergraben, diese zyklische Ausbündigkeit des Phantasierens auf der Orgel, dann wieder das harmlose Mundartgesprudel des Unbedarften ! ) , das webte das Vertrauen nur dichter. Er ängstigte sich nicht vor dem Zyklopen, und er spottete nicht über den schüchternen Muttersohn eines liebevoll besuchten Dorfweibleins im nahen Ebelsberg. Er erfuhr am Spiele seines Organisten das Dämonische im Frommen und das Fromme im Dämonischen und bekannte ihm, es erginge ihm wie weiland Saul beim Harfenschlag Davids. Andere, beispielsweise die breite Zuhörerschaft Bruckners beim Wettspiel im Salzburger Dom mit dem Virtuosen und Komponisten Führer, den er nach dem Urteil der Eingeweihten tief niedrigerungen hatte, erklärten ihn für einen Narren. Rüdiger kannte ihn lange : er hatte ihn oft aus Sankt Florian geholt, wenn der Saulswahn ihn überkam und Heilung verlangte. Er hatte ihn jetzt auch im Dienst kennengelernt, wo Bruckner sich mit den rein praktischen Erfordernissen zu beschäftigen hatte. Aus seiner ersten Linzer Zeit lagen zwei Eingaben an das bischöfliche Ordinariat vor, von denen die eine sich auf Restaurierung und Ausbau der Domorgel bezieht, die andere um Verteilung des Doppelamts an den Orgeln der Stadtpfarrkirche und des Doms auf zwei Personen bittet ; Bruckner nämlich hatte den Dienst an beiden zu versehen und mußte sich von einem ehemaligen Kürschner helfen lassen, aber « bei dessen schon sehr hohem Alter werde auch sein Spiel schon sehr mangelhaft, und es kamen diesfalls wiederholt Beschwerden an den Gefertigten, dessen diesfällige Verantwortlichkeit ihm wohl sehr schwer fällt » .

Der Bischof jedoch wandte lieber seine Sorge dem Künstler über dem Amte zu. Er saß wie früher als einziger Hörer in der Kirche, wenn Bruckner für sich übte und spielte. Nun war der andere der Priester und er der Andächtige ohne Weihen. Er förderte Bruckner zunächst, indem er ihm reichlichen Urlaub für seine Studien- , später für seine Kunstreisen verschaffte. Simon Sechter, der für Bruckner der Magus der Theorie war und ihre letzten Geheimnisse besaß, wohnte in Wien. Es war beschwerlich, brieflich den Unterrichtsdialog zu führen. So durfte denn Bruckner jahrelang außer für die sechs Ferienwochen sommers, in Zeiten der Orgelstille, noch drei Wochen im Advent und drei in den Fasten zu Sechter fahren. Vielleicht begriff der Bischof die Lebensnotwendigkeit dieser Lehre für Bruckner. Sie war eine Entsprechung des Katholizismus, ihr Dogma duldet keine Abweichung. Sie hatte auch geschlossenes Eigenleben, weil sie nur sich selbst wollte. Auch sie war Einkehr in den Urgrund.

Nicht minder verstand der Bischof die Dringlichkeit, daß Bruckner seine kirchliche und weltliche Kunst außerhalb der Stadtmauern befruchte. Bruckner würde am besten entscheiden, wohin er fahren, wen er suchen müsse.

Bischof Rüdiger ließ es aber auch an Aufträgen nicht fehlen. Zur Grundsteinlegung des neuen Mariä-Empfängnis-Domes schrieb Bruckner auf seine Bitte die Festkantate. Da sie auf dem Bauplatz aufgeführt wurde, wirkte Militärmusik mit. Als die Votivkapelle des neuen Domes fertig wurde und eingeweiht werden sollte, lud der Bischof den schon in Wien



tätigen Meister ein, wieder die Festmusik zu übernehmen ; Bruckner widmete ihm darauf die bereits drei Jahre früher, 1866, geschriebene Messe « für Doppelchor und Harmoniebegleitung » und führte sie nach achtundzwanzig Proben auf. Er verwandte ausschließlich Bläser, darunter vier Hörner und drei Posaunen, weil er an die Aufführung im Freien gedacht hatte. Solange Bruckner ihm in seinem Sprengel unterstand, mochte es dem Bischof vornehmer scheinen, Bruckner anders zu helfen als durch Geld. Am Ende hat er es doch nicht abschätzen können, wie aufreibend der große reisende Schüler als Privatstundenlehrer sich hatte schinden müssen, um seinen Aufwand unterwegs einigermaßen zu decken. Aber als Bruckner so schwer an den Nerven erkrankte, daß er nicht allein gelassen werden konnte, gab Bischof Rüdiger ihm einen Priester in das Heilbad mit. Und als Bruckner beim Scheiden aus Linz um die Festigkeit seiner neuen Stellung fürchtete, ließ er ihm den Linzer Organistenposten jahrelang aufheben, bis Bruckner selbst auf die weitere Freihaltung verzichtete. Nun aber, zur Aufführung der Messe, kam er als auswärtiger freier Künstler, und er wurde als solcher, ungeachtet, daß sein Werk liturgisch weitabgewandt, in den a cappella Stil Palestrinas versunken war, gefeiert und hoch ausgezeichnet und erhielt nach einigen Wochen ein Honorar von zweihundert Gulden. Noch sechzehn Jahre später schrieb er im Gedenken an den öffentlichen Geburtstag der Messe : « 1869 von mir einstudiert und dirigiert an dem herrlichsten meiner Lebenstage bei der Einweihung der Votivkapelle. Bischof und Statthalter toastierten auf mich bei der bischöflichen Tafel. » .

Der Dankbrief Bruckners an den Bischof aber läßt uns erschrecken. Wir werden inne, daß der Musiker mit Rüdiger die lange Frist über nicht wie mit einer Person, sondern wie mit einer Macht verkehrt hatte. Der Bischof mußte, um über die Unterwürfigkeiten seines Schützlings nicht zu erröten, versuchen zu erblinden und zu ertauben. Bruckner sieht in dem Briefe als Kühnheit an, daß er es wage, an die bischöflichen Gnaden, an den hochgeborenen Oberhirten zu schreiben ; doch die Schranken des Anstandes würden durch seine Gefühle heftigst durchbrochen. « Wohl schon seit 1855 ward durch die bischöfliche Gnade mit Auszeichnungen und Wohltaten jeder Art ich Unwürdiger hochbeglückt. » Mit Rührung nehme er das große Geschenk an, küsse dem Geber ehrfurchtsvoll die Hände, « bittend, mir nie Hochdero Gnade entziehen zu wollen » . Dann bittet er Gott um Lohn und Segen für den Bischof und um Kraft und Ausdauer in schweren Kämpfen.

Wer hier noch das Gesprochene nach dem Alltagsgebrauch abwäge, begriffe nicht, daß Bruckner in Gewölben der inneren Natur angekommen war, wo alles anders scholl und wog als gemeinhin. Er hatte gelernt, sich mit dem Munde der Instrumente vollkommen auszudrücken, und verlernt, es mit anderem Munde zulänglich zu tun. Er gebrauchte Phrasen ohne Würde, wenn seine Sätze selige Flügel hätten gewinnen mögen.

Der Magus : Simon Sechter. - Den Gang zu den Müttern möchten wir das nennen, was bei Bruckner in seinen Bemühungen um das Letzte und Äußerste der Theorie über die Theorie hinausführt ins Geheimnis. Sein Studium der abstrakten Grundsätze der musikalischen Komposition bis zu dem Endzeugnisse Sechters dauerte von Hörsching an ein gutes Vierteljahrhundert. In dieser Spanne hatte er fast jeden Tag und viele Nächte dafür genützt. Die Kreise waren gewachsen, der weiteste von ihnen fiel mit dem absehbaren Horizonte zusammen. Und es ist keine Lüge, zu sagen, er habe die Akkorde und alle Lebensregung in ihnen mit den Füßen erwandert, Schritt für Schritt. Die Kammern, in denen er gewohnt hatte, waren ihre Geburtsstuben, die Felder um Hörsching, Sankt Florian, Windhaag, Kronstorf, Steyr, Enns, Linz, waren ihre Saatfelder, die Lehrbücher waren ihre unsichtbaren Burgen. Bruckner wählte die schwierigsten Wege, auf denen die meiste Vorsicht und Beharrlichkeit vonnöten war. Bei dem überwachten, halsstarrigen, halluzinierenden

Verweilen wurden die Beziehungen der Töne durchleuchtend und ließen anschauen, was sich in ihnen verkappte. Wenn von ihren Höhlen jedes andere abgeschlossen blieb, war der Aufenthalt in ihnen eben der einzige Aufenthalt, und die Bedingungen, von denen er abhing, spiegelten die allgemeinen Bedingungen. Sie hatten ihren Werdedrang, ihr Alter, wurden befolgt oder verletzt. Sie wurden von geistiger Meteorologie erhellt und getrübt, trugen ihre Beschwerden und fanden ihren Humor. Hirn und Blut ihres Pflegers nahte ihnen so dicht, daß sie sich, wie selber mit Blut und Hirn begabt, eigenkräftig zu bewegen begannen.

Deshalb erkannten sie kein Geflunker der Vielgereisten und Gewitzigten an, in deren Augen ihre Sitten als altvaterisch erschienen wären. In dem alten d'Alembert, der da gelehrt hatte, der Grundbaß sei der wahre Wegweiser des Ohrs und die wahrhafte Quelle des diatonischen Gesangs, waren sie jung und jünger als in irgendeinem Pedanten von heute. Seinem Professor Johann N. August von Dürrnberger in der Präparandenzeit schrieb Bruckner noch aus seiner eigenen Wiener Professur, wie er sich freute, einem Kurse Dürrnbergers treffliches Lehrbuch zugrunde zu legen. Ebensovienig war ihm der würdige Daniel Gottlob Türk großväterlich erschienen, als er ihn durch den Mund des Edlen von Zenetti mahnte, die Vorbereitung der Dissonanzen nicht zu versäumen, « damit das Gefühl bey dem freyen Eintritte derselben nicht so heftig angegriffen werde » .

Das zuletzt in dem Hoforganisten und Konservatoriumslehrer Simon Sechter aufgesuchte Orakel vollends berief sich auf die genialen Entdeckungen Rameaus und spann sie nach der Kritik der Gelehrten in den drei Bänden seines Hauptwerkes bis zu irrigen Konsequenzen aus. Sechter, in der theoretischen Literatur seiner Vorläufer rundum belesen, wurde gar nicht gewahr, wo der Stamm der vielen Äste wurzelte. Sollte er Rameau noch einmal erfunden haben, so wäre das für diesen wie für Sechter ehrenvoll. Der wohl beste Kenner der Theoriegeschichte, Riemann, bezeichnet Rameau als den Stammherrn der eigentlichen Harmonielehre und begründet das am kürzesten so : « Der geniale Grundgedanke von Rameaus theoretischem System ist die Zurückführung aller möglichen Akkorde auf eine beschränkte Zahl von Grundformen (accords fondamentaux) zunächst in der Gestalt der Lehre von der Umkehrung der Akkorde. Daß egc harmonisch dasselbe ist wie ceg, sprach Rameau zuerst aus. Seine Basse fondamentale (Grundbaß) ist eine fingierte (nicht klingende) Stimme, die Reihenfolge der Grundtöne der Stammakkorde, von denen der Satz beliebige Umkehrungen bringt ; sein Zweck war, einfache Grundformen für die Logik der Harmoniefolgen kenntlich zu machen. » . Ein Schüler Bruckners sagte über den nach Rameau komplizierten Sechterismus, in der Lehre, die über den mächtigen Urschritten des Quintfallens und Quartsteigens durch alle sieben Stufen ihre Akkordketten wie Girlanden hinzöge, stecke so viel Gesundes, Lebenskräftiges, ja Verführerisches, daß man unter viel Gerumpel überall das Elementare gefunden habe. Dem Terzfallen entsprach ein Zwischenfundament.

Bruckner drängte es nach den archaischen Fundamenten. « Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit ; von ihnen sprechen ist Verlegenheit. » Aber er stieg wie ein Doktor Faust wieder hinauf in das jenseitige Licht seiner Musik, und nun ist der majestätisch ruhige Bau noch im tobenden Gedränge schon als graphische Figur in den Partituren abzulesen. Und alle seine Schichten sind aus Gesang erbaut.

Bruckner berief sich oft mit Stolz darauf, daß die Lehrzeit bei Sechter sieben Jahre gedauert hatte. Schwer war es schon, bei ihm angenommen zu werden. Immerhin, von Sankt Florian nach Wien zu reisen und die « Missa solemnis » vorzulegen, hatte genügt. Dann, als die Hindernisse der Übersiedlung nach Linz und die des Einlebens überwunden

waren, begann die Askese : es war Sechters Schülern verboten, neben der Lehre zu komponieren, und Bruckner besuchte während der Unterrichts jähre auch die Oper nicht. Angesichts versuchter Satzfreiheiten würde der Alte, wie Bruckner erzählte, « furchtbar » . 1855 tauchte er unter und verwendete, wie er in einem späten Promemoria betont, « all sein Ersparnis und alle seine Zeit, ja die Nächte für seine Ausbildung » . 1861 tauchte er auf, da freilich wie « ein Kettenhund, der sich von seiner Kette losgerissen hat » . Unterweilen trug er sein Haupt aufrecht und rettete sich nur durch vieles Phantasieren auf der Orgel vor Trockenheit. « Freien Compositionen gönnt » er « nicht die erforderliche Zeit, nur einige Lieder und Chöre für die Liedertafel schrieb er, die, namentlich das (siebenstimmige) Ave Maria, sowohl in Salzburg als in Linz ausnehmend gut aufgenommen wurden. » Als eine Linzer Zeitungsbesprechung über: « Der Rose Pilgerfahrt » von Schumann mit deutlichem Fingerzeig auf ihn bemerkte, Schumann sei keine von den traurigen Gestalten, die noch jetzt mit gesenktem Haupte herumschlichen und glaubten, der Kunst Genüge getan zu haben, wenn sie den Kontrapunkt in trostloser Abstraktion recht tüchtig handhabten und in scholastischer Dürre herumirrten, wehrte er sich : « In Linz bin ich der Einzige, der den Contrap. studiert, aber ich senke weder mein Haupt, noch schleiche ich herum. » Der Rezensent solle ja nicht voraussetzen, daß er nach Vollendung seiner Studien glauben werde, der Kunst Genüge geleistet zu haben. Wer sollte ahnen, was es bedeutete, wenn er Sechters Buch mit Randbemerkungen füllte, wobei sein Meister sogar mithalf, bis der Band nicht mehr zusammenhielt ? Wer sollte begreifen, daß die handgeschriebenen Folianten mit Übungen und wiederum Bemerkungen rund um die Notensysteme herum vom Fußboden seiner Wohnung herauf bis an den Flügelboden anwachsen ? Ihn selbst beruhigte es, daß Sechter seiner Gewohnheit gemäß alljährlich Zeugnisse erteilte, zuerst über Harmonielehre und Fundamentalbaß, dann über den einfachen Kontrapunkt, zwischenein wieder einmal über Orgelspiel, dann über den doppelten, den dreifachen und vierfachen Kontrapunkt. Mag der einfache Kontrapunkt, also die Erfindung einer selbständigen und harmonisch richtigen Gegenstimme zu einem Cantus firmus, leicht sein, so beginnen beim doppelten, also bei der Vertauschung der oberen und unteren Stimme, Verwicklungen, weil parallel gehende Quartan, die in der Umkehrung ja zu den verbotenen Quintenparallelen werden, ausscheiden sollen. Da handelt es sich trotz der lediglich formalen Absicht bereits darum, eine scheinbar ungefesselte, schöne Gegenstimme zu erfinden. Bruckner besaß Sinn für die vertrackte Mathematik dabei, und als er Schüler hatte, die es gut machten, freute es ihn, selbst noch trefflichere Lösungen im Hinterhalte zu wissen. Vor Sechter aber bezweifelte er noch im besten Gelingen gelegentlich seine durchgehenden Auflösungen, so daß der gefürchtete, längst freundschaftlich aufmerksame Theoriemeister ihn just am Tage seines vollendeten sechsunddreißigsten Hoforganistenjahres tröstete : « Übrigens macht es gerade nichts, in diesen Beispielen die Durchgänge als unwesentlich zu betrachten, ich ziehe es aber vor, die Rechtmäßigkeit derselben durch neue Fundamente darzutun, dann ist es für jeden Fall gerechtfertigt. » Bruckner blieb auch in der Folge mit sich nicht zufrieden, als gingen Konvulsionen eines Erdbebens durch das feste Tongebäude, und er müsse es unzerreißbar in sich fügen. Er schickte Sechter neue Berge von Studien. Da gebot der zweiundsiebenzigjährige Greis dem Jüngeren Einhalt. « Ihre siebzehn Hefte über den doppelten Kontrapunkt habe ich durchgesehen und mich mit Recht über Ihren Heiß gewundert, sowie über die Fortschritte, die Sie darin gemacht haben ... Damit Sie aber in Gesundheit nach Wien kommen können, ersuche ich Sie, sich mehr zu schonen und sich die nötige Ruhe zu gönnen. Ich bin ja ohnehin von Ihrem Fleiß und Ihrem Eifer überzeugt und möchte daher nicht haben, daß Ihre Gesundheit durch zu große geistige Anstrengung zu leiden hätte. Ich fühle mich gedrungen Ihnen zu sagen, daß ich noch gar keinen fleißigeren Schüler hatte als Sie. » Wenig später hielt Bruckner das letzte Zeugnis Sechters über Kanon und Fuge in Händen sowie ein musikalisches Abschiedsgeschenk seines Lehrmeisters, die Fuge « An Gottes Segen ist alles gelegen » . Sechter besuchte ihn dann bald darauf auf vier Tage in Linz.

Ohne eine amtliche Bestätigung war der Studienabschluß für Bruckner kein Abschluß. Wo war eine ihm überlegene Instanz aufzutreiben ? Die Führer der hauptstädtischen Musikkörperschaften mußten zusammentreten. Zum imaginären Konservatoriumsprofessor sollten sie ihn machen. Es waren fünf, unter ihnen außer Sechter der artistische Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde Johann Herbeck, forthin bis an seinen Tod der Betreuer Bruckners. Vor einer mündlichen Befragung scheute man sich und begab sich auf die freigestellte Bitte Bruckners vor die Orgel der Piaristenkirche. Es ist oft erzählt worden, wie dort durch Verlängerung des aufgegebenen Themas dem Prüfling eine Falle gestellt wurde, wie dieser durch sein Überlegen vor dem Spielbeginn eine heitere Spannung erzeugte, wie er dann glänzte und Herbeck zu dem Wort hinriß, das heute jedem in Bruckners Leben Eintretenden wie eine Krone gezeigt wird : « Er hätte uns prüfen sollen ! Wenn ich den zehnten Teil von dem wüßte, was der weiß, wäre ich glücklich ! » .

Nun war der Aufruhr der Begierde, alles wissen zu wollen und begründen zu können, für ein kurzes beruhigt. Es verbarg sich darin mehr, als eine Unterweisung stillen konnte. Der unsichtbare Stern der Schöpfung wollte Licht werden, und daher mußte mit seinem Zustand als Lichtaura aufgeräumt werden. Die Korona war von gleicher Substanz wie der Kern. War sie in ihrer Trächtigkeit durchschaut, so wurde sie aus ihrer liederlichen Herrlichkeit und prahlenden Willkür verjagt. Sie wurde ernst und mütterlich, um den Spruch zu neuer geordneter Regung aus dem Anfang zu erwarten.

Das All des musikalisch Formalen war entwickelt, bewohnt und benutzt gewesen, bevor der Neugeborene das Ohr geöffnet hatte. Nun entstieg es gleichsam wieder dem Nichts. Gleichsam, denn das Nichts ist nicht vorstellbar und denkbar. Es ist nicht wahr, daß nur das geringste der musikalischen Form im Uralter von der Natur gestiftet worden sei. Es gibt in ihr keinen Ton, der den Willen in sich trüge, einmal zur Tonika zu werden, keine Tondreierheit, die sich aus dem Zufall zum Dreiklang beriefe, kein Miteinander von Tönen, das sich übel befände und nach Wohlbefinden drängte, keine Konsonanz in nachbarlicher oder verschmizter oder geharnischter Auseinandersetzung mit einer Dissonanz, keine Tonfolge, die sich anderswohin versetzen oder kanonisch nachahmen wollte, es gibt keine Tonleiter, die doch einmal, wie beispielsweise bei Bach, die Entfernung vom Zenit bis zum Nadir ausdrücken wird. Alles ist menschliche Übereinkunft, alles mußte erfunden werden. Die griechischen Tetrachorde mußten in der Meditation entdeckt und gepaart untereinandergesetzt werden, damit sie ihren Ausgangspunkt anderswo, wir nennen es in der Oktave, wieder entdeckten. Die verschiedene Lagerung der Ausgangsstufen aber ließ die gleichlangen Wanderungen durchaus verschieden erscheinen : Sie führten jeweils durch ganz andere Sitten und Gewohnheiten, durch Provinzen mit eigentümlicher Blutmischung und eigentümlichem Klima, so daß sie mit Ländernamen wie ionisch, dorisch, phrygisch, lydisch, äolisch ausgestattet werden konnten. Die Tonvölker aber sehen eines langen Tages ein, daß sie ein Volk sind und daß dieses sich aus zwei Geschlechtern fortzeugt. Die Geschlechter Dur und Moll vervielfältigen und verfeinern ihren Umgang, die Persönlichkeiten in ihnen lernen über sich, ihre Eltern, Verwandten, Freunde, Feinde, Götter nachdenken, und allgemach besteht ihr Wesen nicht mehr in mathematisch ausdrückbaren Beziehungen, sondern sie haben die natürliche Wirklichkeit inne. Die so weit ausgedehnten Bezüge gründen aber immerdar auf Prinzipien der ordnenden menschlichen Vernunft und auf Konventionen der auf diese besondere Weise Vernünftigen und Willigen. Daß die Dissonanz, die keineswegs gattungsmäßig, sondern allein durch ein etwas komplizierteres physikalisches Zahlenverhältnis von der Konsonanz unterschieden ist, dieser entgegengesetzt wurde, ist sowohl ein dialektisches Vergnügen wie eine Not, eine Erziehung des Gefühls wie seine Auslieferung an den Verstand. Der Sinn des Intervalls ist nichts Gegebenes, die Klausel der Kadenz ist nichts Geschenktes, wie denn auch sonst ein Ja und Amen zwar den Beschluß macht, aber nicht der

Beschluß ist.

Nichts Festes oben und unten, nichts inmitten und zu Seiten. In mancherlei Idiomen und Grammatiken ist die Musik des Erdkreises zur Gegenwart herangewandelt. Sie wurden immer nur in ihrem Heimatbereich, der oft genug hinter der Größe des europäischen Kontinents zurückblieb, verstanden, und ganz nur von den Zeitgenossen. Die Verständigung war ausgeschlossen, wenn die Entwicklungsstadien der Ausdrucksmittel nur so weit voneinander ab lagen wie die Sprachstufen des Gotischen und Mittelhochdeutschen.

Alle ursprünglichen Musikschöpfer stehen unter dem Zwange, sich den überlieferten Hauptgesetzen ihrer Kunst zu vertrauen, bis alsdann das Vertrauen der Gesetze sie zu Gesetzgebern freit. Manche absolvieren die Gesetzeskunde, manche rechnen und spielen, manche wissen, ohne zu lernen. Wir stellen die grundsätzliche Frage aber gerade vor Bruckner, weil er zuerst glaubte und dann erkannte, und weil sein Glaube zu Geboten und Verboten sprach : Weil du bist, so sei ! Darum liefen die Tag- und Nachtwachen seines Lehrlingtums so ungeheuerlich auf, darum hatte er so lange Fundamente in den grundlosen Grund zu rammen. Endlich war das Wissen so stark wie das Glauben, und beides war im Können vereinigt.

Hier steht es uns an, vorzugreifen und einige Abschnitte aus Bruckners Antrittsvorlesung an der Wiener Universität anzufügen.

« Wie Sie selbst aus verschiedenen Quellen wissen werden, hat die Musik innerhalb eines Zeitraumes von zwei Jahrhunderten so kolossale Fortschritte gemacht, sich in ihrem inneren Organismus so erweitert und vervollständigt, daß wir heute (werfen wir einen Blick auf dieses reiche Material) vor einem bereits vollendeten Kunstbau stehen, an welchem wir eine gewisse Gesetzmäßigkeit in den Gliederungen desselben sowie eine gleiche von diesen Gliedern dem ganzen Kunstbau gegenüber erkennen werden. Wir sehen, wie das eine aus dem anderen hervowächst; eins ohne das andere nicht bestehen kann und doch jedes für sich wieder ein Ganzes bildet.

So wie jeder wissenschaftliche Zweig sich zur Aufgabe macht, sein Material durch das Aufstellen von Gesetzen und Regeln zu ordnen und zu sichten, so hat ebenfalls auch die musikalische Wissenschaft (ich erlaube mir, ihr dieses Attribut beizulegen) ihren ganzen Kunstbau bis in die Atome sezirt, die Elemente nach gewissen Gesetzen zusammengruppiert und somit eine Lehre geschaffen, welche auch mit anderen Worten die musikalische Architektur genannt werden kann.

In dieser Lehre bilden wieder die vornehmen Kapitel der Harmonielehre und des Kontrapunktes die Fundamente derselben.

Nach dem Vorausgelassenen werden Sie, meine Herren, mir zugeben müssen, daß zur richtigen Würdigung und genauen Beurteilung eines Tonwerkes, wobei zuerst erforscht werden muß, wie und inwieweit diesen oben erwähnten Gesetzen in demselben entsprochen wurde, sowie zum eigenen Schaffen (nämlich eigene Gedanken musikalisch korrekt verwirklichen, sie belebend machen) vor allem die volle Kenntnis von der erwähnten Musikarchitektur beziehungsweise von den Fundamenten dieser Lehre notwendig ist.

« Aus dem Entwickelten mögen Sie nun selbst entnehmen, daß die Gegenstände ' Harmonielehre ' und ' Kontrapunkt ' bei dem im übrigen so weit entwickelten geistigen Leben ebenfalls einen notwendigen Platz finden müssen, wo selbe gepflegt, wo selbe, auch ohne den Endzweck, ausschließlich Künstler heranzubilden, gelehrt werden können ; denn sie gehören - und das mit Recht zu den Trägern unserer geistigen Bildung ; da wir durch sie in die Lage kommen, unseren Gedanken und Gefühlen nach musikalischer Richtung hin in ästhetischer Weise gerechten Ausdruck zu verleihen. »

Weiter verspricht er seinen Hörern, ihnen manche Härten durch praktische Übungen zu vermindern und sie « mit sicheren Schritten durch dieses Reich des Wissens von einer Grenze zu der anderen zu bringen » .

Von einer Grenze bis zur anderen: das war immer die hochherzige Meinung seiner Gedanken.

Der Mann der weiten Welt : Otto Kitzler. - Wenn Bruckner den Domkapellmeister Zappe, seinen Hausgenossen, die Kirchenmusik dirigieren sah, dann mußte ihm im Orchester ein ausgezeichneter Cellist auffallen. Es war ein junger Mann um die Mitte der Zwanzig, der da freiwillig mitspielte. Seinem Berufe nach war er Theaterkapellmeister. Er hatte schon eine lange Kometenbahn durch den Musikhimmel gezogen, verweilte auch in Linz nicht lange, verschwand nach Königsberg, kehrte jedoch auf drei Jahre wieder, um darauf nach Temesvar, Hermannstadt und Brunn weiterzuwandern. Er hieß Otto Kitzler und war nach vielseitiger Ausbildung in Dresden, Brüssel, Prag nach Straßburg, Troyes, Lyon, Paris und - Eutin gelangt. Als Studierender, Mitglied von Opernorchestern, Solorepetitor, Musikdirektor, Theaterdirigent war er mit vielen Männern des Fortschritts in Fühlung gekommen, hatte in Beethovens neunter Symphonie unter Wagner gesungen und beherrschte sein Handwerk, ohne im Betriebe zu verstauben. Er brachte den Atem der freien Welt mit. Um seine schmächtige Gestalt, auf seinem Antlitz, in seiner Stimme soll etwas Heiteres gewesen sein.

Er spürte, daß er Bruckner aus der kontrapunktlichen Grotte zur Aussicht auf dem Berggipfel leiten konnte, und Bruckner, daß er ihm dazu die Hand bieten mußte. Kaum war das Spinnen mit Sechters vorbei, ein Spinnen in einer Welt ohne Kunst, so erfolgte mit einem Ruck die Besinnung in umgekehrter Richtung. Beethovens Klaviersonaten offenbarten, wie man von Stund an in großen Formen komponieren konnte, Sechters Scharfsinn hatte gepredigt, wie man sozusagen in einem Jahrtausend die Allwissenheit erwarb. Jetzt dienten Lehrbücher der Komposition wie die von Lobe, Richter und Adolf Bernhard Marx nur wie geschickte Gehilfen, früher war der Schüler ein Gehilfe seiner Wälzer gewesen. Mit Keckheit und Spaß, die bei Bruckner beinahe wie Vorwitz rechnen, wurden im Beethoven die Versündigungen gegen die unfehlbaren Prinzipien aufgestöbert. Eine Gesinnung meldet sich darin an, die lange nachher zu dem drastischen Ausspruch gegen Mottl führte : « Alles, was wir hier machen, geschieht nach den strengen Gesetzen des Generalbasses, jede Dissonanz wird der Regel gemäß vorbereitet und ebenso aufgelöst, Freiheiten gibt's keine ; wenn mir aber später einmal einer was bringt, was so ausschaut wie das, was wir hier in der Schule gemacht haben, den schmeiß' i raus. » . So stellten sich auch, als er die Wagnerschen Enharmonien als Zauber erfahren hatte, Sechters und seine Ansicht schroff gegenüber. Während der Dogmatiker die enharmonischen Verwechslungen ausschalt als die natürlichen Feinde der gesunden Melodie, welche zwar das Unwichtige mit einem gewissen Glänze umgäben, bezeichnete er sie als den Schlüssel zur neuen Schule.

Die Freudigkeit erklärt die reißende Eile, mit der er bei Kitzler fortschritt. Der Lehrgang bei ihm dauerte nicht so viele Monate, wie die früheren Klassen Jahre verschlungen hatten. Doch selbst nun noch dünkte er sich nicht mehr als ein Scholar. Aus der Mühsal beiseite sehend, bangte er, es werde für ihn zu spät werden zu heiraten : um so rührender mutet es an, in einem Briefe die kindliche Mitteilung zu hören : « Wir haben bereits die Instrumentation und dann die Symphonie, wo auch nur, wie du weißt, die Sonatenform ist. - In drei bis vier Monaten bin ich fertig. » .

So kamen die Tage des Überschwanges, die Tannhäuser-Aufführungen.

Sie waren Benefizvorstellungen für Kitzler und seine Frau, der Veranstalter hatte sich die Erlaubnis bei Wagner erbeten.

Wagner wurde für Bruckner durch seinen Siebenmeilenstiefelmann Kitzler als Bewohner der weiten Welt entdeckt, als der ältere Bruder unter der heutigen allbescheinenden Sonne. Er war ihm nicht der ferne Fixstern, der sich mit jungen Planeten umgab. Bruckner war sogar in seiner Demut der jüngere Bruder, nicht der Trabant. Aus Wagners frühen Partituren, die den Linzern zu Ohren kamen (« Tannhäuser » , « Liebesmahl der Apostel » , « Der fliegende Holländer » , « Lohengrin » ) , ist kein Gedanke auf Bruckner übergegangen, nur, da er auch ein Baumeister war, der Traum von neuer Architektur, neuem Maßwerk, neuen Bogengängen. In den Farben schimmerte nicht mehr nur die Psyche auf, sondern auch die Physis äußerte sich darin, und das bedeutete die Aufnahme des Verweslichen in die Unverweslichkeit der Töne, weil ja auch im Werkeltag nie das Leibliche aus dem Seelischen verdammt war.

In der Koloristik erlebte die Musik seit alters die häufigsten Stilwenden. Genügten dem Geiste auf lange hin die immer gleichprägenden Formen, dem kurzlebigen Körper genügten sie nicht. Die tönenden Hieroglyphen für Bewegungen, Gesten, Gebärden wechselten mit den Generationen, wie dann nicht das sie Versinnlichende ? War einer erwählt, die Erneuerung zu verkünden, so war er es nicht mehr, wenn er allein blieb. Dem Giovanni Gabrieli folgte Heinrich Schütz, dem Londoner Bach, Mozart. Bruckner fand Wagner nicht allein, doch begnügte er sich mit ihm als dem Vollkommensten unter seinesgleichen. Und nicht einmal das : er besuchte Liszt in Budapest. 1864 und 1865 machte er fünf Kunstreisen nach dem Neuesten. Daß Liszt seinen Symphonien Überschriften gab und daß er seinem « Tasso » , « Prometheus » , « Orpheus » und weiteren Arbeiten ausführliche Paraphrasen der anregenden Idee voranstellte, warf sie nicht aus den Angeln und versklavte sie nicht der Literatur.

So heiß ihn die farbige Orchesterlohe des « Tannhäuser » anstrahlte, so wenig störte ihn die Nähe des Brandes bei dem, was er Schularbeiten nannte. Kurz nach der Aufführung der Oper begann er seine StudienSymphonie. Sie hatte von Wagner nichts gelernt, und auch von Kitzler gerade das Hinlängliche über die Sonatenform. Schon die düstere Tonart fmoll fand der erfahrene Theatermann ungünstig. Aber vom Zeitgeist der Romantik war trotzdem einzelnes gebildet worden, was die Schulluft nicht ausbilden konnte. Der leise Anfangsgruß eines Instrumentes war Gruß dieses Zeitgeistes, der Anklang daran im Lebensabschiedsgruß des allerspätesten Symphoniesatzes war es dereinst ebenfalls.

Und die nun sich ballenden Musikgestalten wie gleich die nicht nummerierte D-Moll Symphonie zitierte schon manche noch nicht geschriebene künftige : zuerst die fünfte, dann im Andante die dritte, im Scherzo die erste, im Trio die siebente. Die große D-Moll Messe spielte im Kyrie Motive aus dem noch unveröffentlichten « Tristan » , aus dem unvorhandenen « Parsival » , im Agnus aus den ungekannten Nibelungen. Sogar in der Rückschau auf die Arbeiten der

Zurüstung wimmelt es plötzlich von Wagnerischen Redewendungen. Die Gelehrten haben sie im einzelnen festgestellt. Man hätte sie kaum aufgefunden, wären die von solchen Vorahnungen freien Meisterschöpfungen Bruckners ausgeblieben, denn sie haben nur einen Umriß aus ihrem Entstehungsalter, doch keine Ziele für die Zukunft. Sie wären untergegangen mit den Verbänden, in denen sie stehen.

Sollte Kitzler nicht verwundert gewesen sein, als Bruckner eines Julitages wünschte, freigesprochen zu werden ? Es schmeckte nach Zunft und Innung. Das innere Auge Bruckners sah unwillkürlich, ohne daß sein Bewußtsein aufzumerken brauchte, die Musikantenzunft mit Lehrbuben, Gesellen und Meistern in Stufenringen aufgebaut. Daher sein stetes Verlangen nach Lehrbriefen und Freibriefen. Kitzler versagte ihm den seinen nicht ; sein Abschied von der Stadt stand bevor, man hielt sich wert und lieb, die Freisprechung wurde ein Freundschaftsfest. Bruckner lud das Ehepaar Kitzler ein, nahm einen Wagen und fuhr nach dem Jägerhause in Kirnburg. Mahl, Brief und Glückwunsch setzten der Unrast ein Ende. Kitzlers Nachfolger, Ignaz Dorn, hatte nur noch Anregungen zu geben, keine Lehren.

Wir verfolgten ein ungewöhnlich langwieriges und zähes Aufarbeiten der technischen Dinge. Doch auch der Arbeiter war von den technischen Dingen aufgearbeitet worden. Diese These meint nicht, daß er verletzt oder gebrochen war. Er blieb heil als geistige Person und hatte sie doch in die theoretischen Gegenstände hinein aufgegeben. Er war in die Bauformen und Baustoffe seines Werkes hinein versunken. Machte sich dieses nun mit Gewalt in die Erscheinung auf, so schuf es in handwerklicher Beziehung ebenso sich selbst, wie er es schuf. Der Verzicht auf den Ehrgeiz des Einzelmenschen hatte nicht von geizloser, allmenschlicher Ehre abgesehen.

Der Freund : Rudolf Weinwurm. - Bruckners Linzer Frist wollte vom Geiste ohne Rest zu fristentrücktem Gewirke verwebt werden, und doch hingte sich der ganze kleinstädtische Alltag an ihn, der Stunden verschmatzte, Wochen praßte, Monate wiederkäute. Die Liedertafel « Frohsinn » , deren Chormeister er eine Zeitlang war, tagte nicht nur, wenn sie in ihrem Vereinssaale übte, ihre Seele hauste überall und war am schlimmsten, wenn sie nicht sang. Sie lächelte spöttisch, wenn Bruckner brummend aus dem Dompotal trat, sie schielte bei seinen zahlreichen Lektionen ihm auf Haltung und Lippen, sie tuschelte in Intrigen und schrieb in Zeitungen, so daß er vielleicht am liebsten die Tür zu seiner Zweizimmerwohnung im « Mesnerstückl » neben der Stadtpfarrkirche hinter sich schloß. Die Linzer waren nach seinem Urteil « echte Krähwinkler-Charaktere » .

Um sie zu erdulden, mußte man ab und zu sie schmälen oder sie mindestens mit Wehmut abschlagen. Dazu bedurfte man eines Freundes, der nicht zu groß, anhänglich und selber im Leiden an Kleinlichkeiten bewandert war. Bruckner fand ihn in Rudolf Weinwurm, dem Begründer des Akademischen Gesangvereins der Wiener Universität. Flüchtig hatte er ihn in Sankt Florian gesehen und bald nach seinem Antritt in Linz die Bekanntschaft erneuert, auf der Rückfahrt Weinwurms vom Salzburger Mozartfeste. Als dieser zum dritten Male die Orgelkunst Bruckners in Wien bewundert und den dankbaren Bericht Ludwig Speidels darüber gesandt hatte, war der Bund geschlossen. Weinwurm hatte einen Kreis berühmter Musiker zu dem « Privatgenusse » aufgefordert, und Bruckner antwortete : « Also du bist es, der sich geopfert, du, der für mich so treu sorgte, du, der mich auch künftig nicht verläßt. » . Von nun ab nannte er Weinwurm den einzigen wahren Freund, den er besitze. Er fände in ihm das teilnehmende Gemüt, das er bei anderen Vertrauten vergebens suche. Er bat ihn um ein Bildnis, damit es lebenslang einen Ehrenplatz in seiner Wohnung einnehme. In der Mehrzahl der Briefe an ihn freut er sich auf ein Wiedersehen oder bittet inständig, der Freund möge gleich schreiben.



Weinwurm mußte mehrmals mit Geld aushelfen, weil die 542 Gulden Sold und der Nebenverdienst nicht reichten. Um so notpeinlicher grämte sich Bruckner, als er eine Gegenbitte Weinwurms zu erfüllen nicht imstande war. Die läppischen Kleinigkeiten verschönerten sich im Herzen des Freundes. Bruckner zögerte nicht, ihm seine Quartierwünsche für Wien mit ausführlichen Einzelheiten vorzutragen, von der Gartenaussicht an bis auf die Retirade hinab. Das Poetische an derlei hausbackener Kameradschaft war die Gewißheit, alles werde wie von einem zweiten besseren und hurtigeren Ich ausgeführt werden. Er wußte seine Klagen über üble Behandlung durch die Mitbürger nicht in den Wind geworfen, darum jammerte er nicht viel, stieß ein paar kräftige Seufzer aus, polterte, rumorte ein wenig, damit der andere begriffe, wie es stand, und beide Verbündeten labten sich alsdann an der Wohltat, daß leisere Klageechos zwischen ihnen hin und her gingen. Einmal teilte Bruckner mit, wie die Mädchen einer auswärtigen Singakademie gegen ihn aufgereizt gewesen seien, wie er infolge arger Beleidigungen aus der Liedertafel ausgetreten sei, ein anderes Mal, wie ihm Weinwurms Brüder Alois in Linz das Du aufgekündigt habe, und er hätte den Grund der Verleumdungen und der Hetze nicht aufdecken können. Einmal bestürmte er Rudolf, ihm zu sagen, warum er gar auch bei ihm beschuldigt worden sei, des weiteren gestand er ihm, wie er, selber grippekrank, sich um ihn wegen der Cholera in Wien gesorgt habe. Die Anhänglichkeit zog ihn aus allen dumpfen Winkeln des Daseins fort, aber sie trübte ihm nicht den Blick für das Gerechte. Als auf einem Sängerbundesfest sein neuer erhabener Chor « Germanenzug » gegen Weinwurms « Germania » unterlag, mußte er von seinen Anhängern mit Zureden fast auf das Podium gezerrt werden, um mit dem zweiten Preise vorliebzunehmen. Das hinderte nicht, daß Weinwurm weiter sein « liebster und wärmster Freund auf der Welt » und der « Balsam des Lebens » blieb, daß er ihm sachlicher als irgendwem sein Ausspähen nach Liebe und Ehe anvertraute, daß er ihm die Kränkung erzählte, wie ihm das Schubertsche Ständchen als Geschenk zurückgewiesen worden wäre, kurzum : « Du bist mir unentbehrlich (ich habe nur einen Freund) und der bist du. » .

Wir erschließen aus dieser Freundschaft, was Bruckner von Freundschaft überhaupt erwartete und worin er am einsamsten war. Gönnern, Huldigern, Stiftern haben ihn in den Hochgefilden seiner Sendung mehr beglückt, aber in den Tiefen des Alltags, mochten ihn die Fröhlichen umringen und er selber mit ihnen behaglich sein, kam ihm die Heimat abhanden.

In den ausgehenden Linzer Jahren wiederholten sich, ungeheuer verstärkt, die Spannungen, die vor dem Abschied aus Sankt Florian an ihm gerüttelt haben. Unheimliches hatte seine Nerven befallen, sie brachen zusammen. Es war jetzt nicht gut, wenn er allein blieb. Es war vortrefflich, daß ihn in der Kaltwasserheilanstalt Kreuzen der von Bischof Rüdiger entsandte Priester bewachte und zu Hause während der letzten drei Jahre seine jüngste Schwester Maria Anna versorgte.

Die Wurzeln seiner überaus herben Melancholie sind in keinen äußeren Tatsachen zu ergraben. Was lag vor ? Die Menge der Privatstunden schrumpfte zusammen und mit ihnen der Geldsäckel, aber ein Zuschuß zum Kurgebrauch wurde erbeten und gewährt, der Wunsch nach Gehaltsaufbesserung wurde gewagt in der Hoffnung, nicht taube Ohren zu finden. Bewerbungen um einen zusätzlichen Posten in der Stadt beim heruntergewirtschafteten Musikverein waren an Bruckners künstlerischen Bedingungen gescheitert (die Sänger sollten wenigstens für eine Stunde wöchentlich auf Ehrenwort pünktlich erscheinen) , Bewerbungen nach außerhalb, so um die Stelle des verstorbenen Hoforganisten Abmayr oder die um eine Beschäftigung unter König Ludwig von Bayern, schlugen fehl, aber immerhin waren die Hochherzigen in Linz nicht träge geworden. Der Kreiskommissär, der Bischof, der Domdechant Johann Baptist

Schiedermayr (1778-1840) blieben ihm gewogen, den Feldzeugmeister Grafen Huyn versetzte er bei einem Besuch durch sein Orgelspiel in eine Stimmung : Ehrfurcht ! Ehrfurcht ! Ihnen voran hielt, ihm unverbrüchlich verschworen, ein Schüler aus, sein einstiger Amtsnachfolger Karl (Borromäus) Waldeck (1841-1905) . Bruckner stieß ihn einmal im Zorn über unpünktliche Meßhilfe von sich, Waldeck aber vermittelte ihm Arbeit, immer treu.

Auch viel unglückliche Liebe erläutert uns seinen verzweifelten Zustand nicht. Sie war ebenso Folge wie Grund seiner Verstörtheit. Die siebzehnjährige Josefine Lang richtete die ernsteste Wirrsal in ihm an. Er hatte sie bei einer Schulvertretung kennengelernt, war in seliger Angst um sie, die anderen lächernd vorkam, stellte sie vor die unbedingte Wahl des Ja oder Nein und erhielt die « gänzliche ewige Absage » . Die Glut schwelte unterirdisch weiter und war nicht zu ersticken.

Seine Gesangsproben blieben leer. Warum ? War die Welt als « Pagage » begriffen, wie es an Weiwurm heißt, war die Schwermut in Menschenfeindlichkeit umgeschlagen, warum dann der menschenhungrige Verzweiflungsschrei aus der Einöde : « Bitte innigst, retten Sie mich, sonst bin ich verloren ? » . Phantastische Auswanderungspläne gebaren sich in seinem Kopf. Er habe gehört, Weiwurm wolle zur Hofkapelle nach Mexiko gehen. « Ist etwas Wahres daran ? Auch mir wurde ein solcher Antrag gestellt. Schweige gegen Jedermann hierüber und schreib mir. Gehen wir nach Rußland und wo immer hin, wenn man uns im Vaterland nicht kennen will. » .

Eine Gaukelei täuschte ihn : er war bereits ausgewandert und hatte sein Land erreicht, kein anderes hätte ihm gefrommt. Der Blitz, um den er solange gerungen, war in mehreren Strahlen niedergefahren und hatte gezündet ; eine alte Welt brannte aus, und er war mit unsichtbaren Brandwunden bedeckt. In die neue Welt, aus der die Blitze gesprüht waren, paßten die Gefährten nicht mehr hinein, und auch er als sterbliche Gestalt fand sich fortan nur unbeholfen darin zurecht.

Den zweiten Symphonieversuch in D-Moll glaubte er eines Tages selbst mit einer Null überschreiben zu müssen. Obgleich er ihn überarbeitet hatte, fragte ihn ein Sachkenner, wo denn das Thema sei. Richtig, das Thema war eine arbeitende Begleitung. Die brauchbare Keimkraft im weiteren bewahrte sich ohne Zutun auf und streute ihre Samen von neuem aus, als sie gereift waren. Das Scherzo erschien schon in der nächsten Symphonie wieder, verwandelt, gestrafft, herrischer im Geist, doch verwandt dem Vorgänger schon in dem anfangenden Unisono der Streicher.

Selbstüberschätzung plagte Bruckner nie. Aber als die Nullte (entstanden 1863-1864, revidiert 1869) unverzüglich von der D-Moll Messe beiseite gedrängt war, fühlte er die Glieder der neuen Gestalt an und sagte sich auf seine Weise : Es sind Gigantenlieder. Er hieß sie « mein Kleinod » und schenkte sie in der Widmung der Gottheit. Ihre Form umschreitet schon sein All, hier das der religiösen Erlösung, in geschlossenem Kreise, wie deutlicher und deutlicher die Symphonien. Er stimmte dem golden in weiße Seide gestickten Motto zu, das ihm nach der Aufführung im Dome überreicht wurde : « Von der Gottheit einstens ausgegangen, muß die Kunst zur Gottheit wieder führen. » . Erst der Tod entzog es seinen Augen ; er hatte den kleinen Lorbeerkranz, an dem die bestickte Schleife hing, unter Glas rahmen lassen. Es begann und beschloß das Dankgedicht eines seiner besten Hörer, Mayfelds.

Ebenso war ihm der Rang seiner ersten bleibenden Symphonie in C-Moll bewußt. Wir lesen es wieder mehr in

Äußerungen seiner ganzen Natur als in gestochenen Worten.

In den Proben weinte er. Die Musiker mußten sich doch erbitten lassen, das Werk vor dem Höllensturz zu bewahren. Nach der Uraufführung war er trotz des Erfolges zerbrochen, nicht weil er wegen des schwachen Besuchs lediglich aus den Reihen der Aristokratie draufzahlen mußte, sondern weil er es mißkannnt fühlte. Die Schwierigkeiten ohnegleichen für das Orchester besiegte er in sich nach dem Glauben, auf den Bach einst eine Motette gebaut hatte : Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf mit unaussprechlichem Seufzen. Die technischen Unbarmherzigkeiten waren aber leichter zu bezwingen als eben der unfügsame kühne Geist. Nach Jahrzehnten noch war Hugo Wolf vor ihm stutzig und gestand, bis auf das Scherzo und einiges aus dem ersten Satz gar nichts verstanden zu haben. Und Bruckner erinnerte sich aus der schmerzmildernden Rückschau, sich beim Finale um keine Katze geschert und nur den funkelnden Überfällen nachkomponiert zu haben. Absichtliche Vermessenheit widersprach seinem Sorgenweg bisher. Was wußte er, was er Böses mit der in langen Ehren ergrauten Sonatenform getan hatte, wie die drei Themen statt der klassischen zwei sowohl dehnten wie preßten, längten und kürzten, wie sich die Verhältnisse der Hauptteile verschoben hatten, wie statt der vorgefaßten Geschlossenheit der Gliederung die offenen Flutungen der Entwicklung eingedrungen waren, wie sogar der Tonalität schwindelte, wie sie sich langsam, atemschwer heranklärte ! Was wußte er, welche Riesen er eingelassen und welche Lasten sie besonders in das Finale, den bisherigen Ort der Entlastung, hineingeschleppt hatten ! Ebenso axiomatisch waren ihm die Qualstürme im Kyrie der emollMesse, die Verzahnungen und Verbeißungen der Geschlechter Dur und Phrygisch in ihrem Gloria.

Dem widerspricht keineswegs sein fröhliches, geradezu mutwilliges Untertauchen in bürgerlichem Behagen. Er wollte kein mystischer Meister werden, seine Ohren hatten von dergleichen nicht vernommen, er war es aber, und sein gütiger Dämon flüsterte ihm ein, er solle probieren, es zu verleugnen. Zudem brauchte er die breite oberösterreichische Weltlust, um mit ihr in seinem Klangreich die Feierabendtänze zu begehen. Das Vergnügen, mit dem er deftigen Speisen überreichlich zusprach, die Munterkeit, mit der er Wein trank, schnupfte und rauchte, in unbelästigende, wohlig weite Kleidung gesteckt, gab ihn der bescheidenen Mitmenschheit wieder, und sie huldigte ihm in geselligem Geschwätz, wie sie es verstand. Der « Bayerische Hof » und der « Rote Krebs » haben ihn oft gesehen und ihm Leckeres geboten. Seine strotzende Gesundheit wollte in der Arbeit wie in der Rast gleich beschäftigt sein. Er dämpfte sich, er räumte den einen Tisch ab, indem er den anderen besetzen ließ. Er heilte die spukhafte Krankheit der Überanstrengung, die in Spalten seines Ichs nistete, gleichsam durch Auflegen des nächstbesten Lauwarmen.

Zur Sangesbruderumgebung, der er Seichtes und Süßliches aus der Kehle zu schmeicheln hatte, konnte er von seinem Vollbringen unmöglich sprechen, und zu sich selbst davon zu sprechen, war überflüssig, da er als Vollbringer sich schon ohnehin mit Füßen trat. Damit hielt er den Schein aufrecht, als wäre er noch der Bruckner vom « Krebs » , nachdem er durch unbegreifliche Explosionen zu neuer Persönlichkeit umgeschaffen war.

Die Übergänge wurden ihm unkenntlich wie überschwemmte Furten.

Wie die Tiere eine in ihrer Umgebung unauffällige Schutzfarbe annehmen, war seine körperliche Gestalt von einer in die Provinzstadt passenden Schutzgestalt überdeckt. Der gut mittelgroße Mann war stämmig, ein biederer Blick konnte ihn für behäbig halten. Der volle Hals, die breite Brust verrieten zwischen und in den « Häuserkisten » nichts von der

Muskelanstrengung, die in den Orkanen des Orgelspiels notwendig und so hitzig war, daß die Wäsche oft mehrmals am Tage gewechselt werden mußte. Und doch scheint in einem damaligen Lichtbild der Ansatz des Nackens, den hartstirnigen Rundkopf gebieterisch zurückzuwerfen, nur gebändigt. Das fleischige Gesicht unter der schlichten Kappe brauner, kurzgeschnittener Haare ist für die erste Musterung wohlwollend intelligent, es könnte, wenn auch nicht gerade einem Gastwirt oder Gewerbetreibenden unter seinen Vorfahren, einem im Verwaltungsberuf Aufstrebenden gehören. Noch ist die Nasenwurzel verdeckt, und was an Leid und Energie auf der Oberlippe über dem geschwungenen Mund irisieren mag, verhüllt sich unter dem breiten Schnurrbart. Die Augen allerdings fragen wie auf jedem Bilde ruhig in ein hinter den Erscheinungen liegendes Erstaunliches hinaus. Noch ist ihr Blau dunkel, später scheint es blasser geworden zu sein. Die von ihnen ausgehenden Falten haben etwas Gütiges und Blankes. Unter dem rechten Auge hat sich in den erbarmungslosen Vigilien ein schmaler Sack angestaut.

Als er einmal auf dem Fasching den weltreisenden Geiger in wallendem Mantel vorstellte, war die Violine winzig. Die vorgegebene Winzigkeit war auch im Leben ohne Faschingsflitter oft sein Schutz.

Wie vor dem Abschied aus Sankt Florian befahl ihm wieder eine halb aufgeregte, halb lethargische Unentschlossenheit. Simon Sechter war im September 1867 gestorben, es gab keinen geeigneteren für die Nachfolge als ihn. Herbeck wollte ihn demnach an seine Anstalt, das Wiener Konservatorium, ziehen. Bruckner, ganz Kniefall und ganz Zweifel, sah ihn wie den Versucher zu sich kommen, der die Herrlichkeit der Welt in Händen hielt und, ach, sie ihm nicht zu Füßen legte. Er begann zu schwanken, nach rückwärts Halt, nach vorwärts Sicherung suchend, daß sein Fall furchtbar nahe war. Das hinter ihm Liegende war gediegen, aber karg, das vor ihm Lockende nebelhaft, aber geräumig. Das äußere Leben starrte ihn mit einem Male so kahl und unfruchtbar an, wie es war. Er zitterte und forderte wie ein Wucherer. Einmal mußte sich sein Los wenden. Griff er diesmal falsch, so schlugen die bitteren Wasser über ihm zu. Herbeck mußte ihm die unwürdige Verzagttheit verweisen. Er solle nicht so überspannt vom Gehen « aus der Welt » schreiben, wo er « in die Welt » aufbräche. « Es geht ja alles gut ! Also ruhig Blut ! Haben Sie so wenig Vertrauen auf mein gegebenes Wort, daß Sie sich zu so jammervollen Ausbrüchen gedrängt glauben. Es ist nicht wahr, daß Sie überall daneben kommen, daß Sie Ihr Vaterland verstößt, Sie müssen nur so gerecht sein, einzusehen, daß eine Existenzfrage nicht im Handumdrehen abgetan werden kann, namentlich wenn von dem Betroffenen wichtige und begründete Besorgnisse ausgesprochen werden. » . Am gleichen Tage, an dem Herbeck dies schrieb, gab sich Bruckner in einem Briefe an Weinwurm verloren. Statt des Vertrages über die Professur in Generalbaß und Kontrapunkt und Orgellehre am Wiener Konservatorium mit 800 Gulden Gehalt neben der Exspektanz einer Hoforganistenstelle blieb das Nichts. Über Linz war er durch die Verhandlungen innerlich längst hinaus. Es heulte in ihm wie ein aschentreibender Wind. Weinwurm könne sich von seinen Schmerzen und seiner gräßlichen Trauer keinen Begriff machen, er könne weder essen noch schlafen und meine, er müsse hinabkriechen. « Weinwurm, bemitleide mich doch, daß ich hoffnungslos - vielleicht auf ewig verlassen dastehe ! » Ebenfalls selbigen Tages streckte er die Hände nach Hans von Bülow aus.

Eine wahre Apokalypse der Kleinmut brauste über ihn hin. Sie ist nicht der Spukraum eines Beliebigen. Die Hälfte seines Lebens hatte er dem Satan der Plage geopfert, um die andere dem Erzengel opfern zu dürfen. Nun erhob sich die Gefahr, daß das erste Opfer vergeblich sein, das zweite nicht angenommen werden würde. Das Gewissen, die Lauterkeit und den Edelmut in der Mittlerschaft Herbecks leugnete er nicht, aber wie sollte Herbeck ahnen, daß seine Grundkraft nicht der Stoß war, sondern das Aushalten : Andacht in der nüchternen Arbeit, in der Bewunderung.

Indessen, wie ihm verheißen war, es ging ja alles gut. Er erhielt die Professur. Um den gleißenden Titel Professor hatte er sich schon früher vergebens bemüht.

Nein, es ging nicht gut, ohne Schuld Herbecks. Nach der ersten Verbannung in Windhaag hatte er die zweite vor dem Losreißen aus Sankt Florian durchlebt, die dritte längere vor dem Losreißen aus Linz - nun ging er in das vierte und endgültige Exil.

Linz aber wurde nach seinem Abschied zur eigentlichen Brucknerstadt.

Von der Übersiedlung nach Wien ab scheint Bruckners äußeres Leben stillzustehen. Wir fahren uns über die Augen, als müßten wir eine Täuschung wegwischen : War er nicht in zahlreicheren und gewichtigeren Ämtern eingespannt als bisher ? Machte er nicht häufigere und weitere Reisen ? Wuchsen nicht die Triumphe aus Hügeln zu Bergen, die Niederlagen aus Gruben zu Schlünden ? Drängten sich nicht die Aufführungen seiner Werke in Städten und Ländern bis über den Ozean ? Reichte seine Bekanntschaft nicht vom Gauner bis zum Kaiser ?

Haben wir die siebente, die achte oder die neunte Symphonie im Gehör, um nur diese drei zu nennen, die Königen gewidmet sind (mit Bruckners Worten dem König vom Geist Ludwig II. , dem König der Macht Franz Joseph und dem König von oben) , so zählt das alles nicht. Die Ämter, sie sind Fortsetzung des Früheren, und sie fangen ihn nicht mehr. Die Erfolge und Mißerfolge, sie sind Vergrößerungen und Verkleinerungen des Bisherigen, die Reisen, sie sind Wiederholungen, die Aufführungen - wir behalten die Daten nicht mehr, wir nennen uns nur mehr die Dirigenten der ersten Darstellungen, nicht mehr die der zweiten und dritten, wir schlagen das in den Annalen nach. Die Chronik erfaßt plötzlich nicht genug, sie scheint überdrüssige und untreue Dienste zu tun. Sie leitet nicht in die Flüsse der Geschichte, sondern in die Weiher und Lachen der Anekdote. Die Lebensentwicklung zögert auf den zielstrebigem Pfaden und durchquert und umkreist dafür Schichten.

Die Stadt Wien selbst zog sich vor Bruckner zurück und übersprang ihre alten Wälle und Gräben. Eine prachtreiche Bauepoche brach an, die Oper und das Konservatorium waren unter ihren ersten Zeugen. In die Breitspurigkeit und (da die breiten Spuren auch seeleneinwärts führen) Lügenhaftigkeit des Lebens fand sich Bruckner nicht.

Unterdessen bauten unsichtbare Fäuste einen visionären Weltraum aus. Die Reihe der Symphonien scheint auf, in größerer Höhe nochmals annähernd vollständig die gleiche Reihe, in dritter Überhöhung abermals, dazwischen unter den Firnen kürzere Gesangswerke. Während der Jahre 1869 bis 1896, von der Ankunft in Wien bis zum Tode, hört das Wimmeln und Webern der Gedanken an und ab, hin und wieder nicht auf, gleichgesonnener großer Gedanken. Die zweite Symphonie entstand 1871-1872, die letzte Eintragung darin 1891, die dritte in D-Moll, die WagnerSymphonie, in erster Fassung 1873, in zweiter 1876-1877, in dritter 1888 bis 1889, die vierte, Romantische in erster Fassung 1874, in zweiter 1877-1880, in dritter 1888-1890, die fünfte, kontrapunktisch dichteste in B-Dur 1875-1877, die sechste, luftigste und « keckste » in A-Dur 1879-1881, die siebente mit dem ewigen Lichte « non confundar » in E-Dur 1881-1883, die achte, Prophetisch heldische in C-Moll in erster Fassung 1884-1885, in zweiter 1887, in dritter 1890, die neunte gotische in D-Moll bis zum vollendeten Adagio 1891-1894, mit fünffachen weitausgeführten Skizzen zum Finale

bis 1896. Die erste wurde 1890-1891 nochmals bearbeitet, das Streichquintett 1879 geschrieben, das Te Deum zwischen 1881 und 1884, der 150. Psalm für gemischten Chor, Sopransolo und Orchester 1892, der orchesterbegleitete Männerchor « Helgoland » 1893. Dazu gesellen sich wohl zwanzig Gelegenheitsarbeiten.

...

Helgoland (**WAB 71**) ist eine weltliche Kantate für Männerchor und großes Orchester in G-Moll, komponiert von Anton Bruckner. Die Aufführungsdauer beträgt durchschnittlich 12 bis 15 Minuten. Die Orchesterbesetzung besteht aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern, 3 Trompeten, 3 Posaunen, einer Kontrabasstuba, Pauken, Becken und Streichern. Da Bruckner seine Neunte Sinfonie unvollendet hinterließ, gilt Helgoland als das letzte vollendete Werk des Komponisten. Das Werk erschien 1993 in der kritischen Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners.

Die Kantate wurde 1893 als Auftragswerk für die 50-Jahr-Feier des Wiener Männergesang-Vereins komponiert. Als Textvorlage lag Bruckner ein Gedicht von August Silberstein vor ; Bruckner vertonte bereits 1864 mit dem Germanenzug ein Gedicht Silbersteins. Der Text handelt vom sächsischen Volk Helgolands, das von der römischen Invasion bedroht ist, jedoch durch göttliche Intervention gerettet wird. Die Komposition ist voller Kraft und Enthusiasmus, erinnert in manchem an Richard Wagner und ist durch Bruckners kühnen Spätstil und eine sinfonische Struktur gekennzeichnet. Bruckner selbst bestand daher auf dem Titelzusatz Symphonischer Chor. Eine weitere Motivation zur Komposition von Helgoland war wohl die Tatsache, daß die Insel erst drei Jahre zuvor vom Vereinigten Königreich an das Deutsche Reich zurückgegeben wurde.

Die Uraufführung fand am 8. Oktober 1893 unter der Leitung von Eduard Kremser statt. Von Bruckners zirka 30 Männerchorwerken ist Helgoland das einzige weltliche, welches Bruckner an die Österreichische Nationalbibliothek vermachte. Die Kantate wurde im Jahre 1899 erstmals verlegt. Das Werk wird selten aufgeführt ; auffällig ist auch, daß viele „ Bruckner-Dirigenten “ das Werk nicht aufgenommen haben. Eine Ausnahme bildet hierbei Daniel Barenboim, der Helgoland zweimal eingespielt hat : 1979 mit dem Chicago Symphony Orchestra und mit den Berliner Philharmonikern (Konzertmitschnitt 29.-31. Oktober 1992) . Eine weitere Einspielung legte Wyn Morris mit dem Männerchor der Ambrosian Singers und der Symphonica of London vor.

Der originale Text wurde verschiedentlich in der Bruckner-Forschung kritisiert ; anders als zu Bruckners Zeiten gibt es außerdem heute nur noch wenig groß besetzte Männerchöre, die dem Original gewachsen wären. Daher schuf der deutsche Komponist und Bruckner-Forscher Fritz Öser eine Bearbeitung des Werkes für gemischten Chor und Orchester, zu der er auch einen neuen Text verfertigte, mit dem Ziel, die Verbreitung des Werkes zu befördern. Sie erschien 1954 im Bruckner-Verlag Wiesbaden. Von Ösers Bearbeitung liegen bisher keine Aufnahmen vor.

Der Dichter August Silberstein hat sich zur Beschreibung der Insel Helgoland etwas besonderes ausgedacht. Er dreht die Zeit zweitausend Jahre zurück, als die Römer die Völker der Erde unterwarfen. Ihren Blick richteten sie auf England und kamen um Helgoland nicht herum. Eine Streitmacht konnten die Insulaner der herannahenden Flotte nicht entgegensetzen, aber wenn man an die alten Götter glaubt und ihren Schutz erbittet, greifen diese auch tatsächlich schirmend ein. Glaube versetzt bekanntlich Berge und schickt auch feindliche Schiffe auf den Meeresboden. Den

Unsterblichen unterstehen die Naturgewalten und sie entfesseln mit wenig Mühe Blitz und Donner durch die Kraft ihres Willens. Odin und Aegir teilen sich die Arbeit und haben ihren Spaß. Der wütende Sturm peitscht die Wogen, die sich aufrichten und Schaumkronen bilden. Diese vernichten die Flotte des Gegners und die dankbaren Insulaner kommen mit dem Schrecken oftmals davon. Den gottesfürchtigen Bewohnern verbleibt ein freies Helgoland.

Hoch auf der Nordsee, am fernesten Rand,  
erscheinen die Schiffe, gleich Wolken gesenkt ;  
in wogenden Wellen, die Segel gespannt,  
zum Eiland der Sachsen der Römer sich lenkt !

O weh um die Stätten, so heilig gewahrt,  
die friedlichen Hütten, von Bäumen umlaubt !  
Es wissen die Siedler von feindlicher Fahrt !  
Was Lebens noch wert, auch Leben sie raubt !

So eilen die Zagen zum Ufer herbei,  
was nützt durch Tränen zur Ferne geblickt ;  
da ringet den Besten vom Busen sich frei  
die brünstige Bitte zum Himmel geschickt :

Der du in den Wolken thronest,  
den Donner in deiner Hand,  
und über Stürmen wohnest,  
sei du uns zugewandt !

Lass toben grause Wetter,  
des Blitzes Feuerrot,  
die Feinde dort zerschmetter !  
Allvater! Ein Erretter aus Tod und bitt'rer Not !  
Vater !

Und siehe, die Welle, die wogend sich warf,  
sie steigt empor mit gischtenden Schaum,  
es heben die Winde sich sausend und scharf,  
die lichtesten Segel verdunkeln im Raum !

Die Schrecken des Meeres sie ringen sich los,  
zerbrechen die Maste, zerbersten den Bug ;  
Der flammenden Pfeile erblitzend Geschoss,  
das trifft sie in Donners hinhallendem Flug.

Nun, Gegner, Erbeuter, als Beute ihr bleibt,  
gesunken zu Tiefen, geschleudert zum Sand,  
das Wrackgut der Schiffe zur Insel nun treibt !  
O Herrgott, dich preiset frei Helgoland !

(August Silberstein)

Helgoland oder Deät Lun (Helgoländer Friesisch „ Das Land “, englisch Heligoland) ist eine Nordseeinsel in der Deutschen Bucht. Die ursprünglich größere Insel zerbrach 1721 ; seitdem existiert die Düne genannte Nebeninsel.

Die Inselgruppe Helgoland und Düne gehört seit 1890 zum deutschen Staatsgebiet und bildet die amtsfreie Gemeinde Helgoland im Kreis Pinneberg (Schleswig-Holstein) . Für das vierzig Kilometer vom Festland entfernte Helgoland gelten Sonderregelungen : Die Gemeinde ist zwar Teil des deutschen Wirtschaftsgebiets, zählt aber weder zum Zollgebiet der Europäischen Union noch zum deutschen Steuergebiet.

Zur Einwohnerzahl machen verschiedene Quellen unterschiedliche Angaben: laut Statistikamt Nord etwa 1150 (im Jahr 2010) , laut Gemeindeverwaltung rund 1500.

In der nacheiszeitlichen Warmzeit, der Mittelsteinzeit, war Helgoland, wie der gesamte Nordseeraum, besiedelt und Bestandteil des europäischen Festlands. Steinzeitliche Werkzeuge und Hügelgräber auf dem Oberland belegen die Besiedlung. Zum Beginn der Jungsteinzeit war Helgoland noch mit dem Festland verbunden. Vor etwa 6500 Jahren wurde die Landverbindung überflutet. Der Meeresspiegelanstieg erfolgte nicht plötzlich, sondern sukzessiv; dabei entstanden in der südlichen Nordsee eine Vielzahl von großen und kleinen Inseln, die untereinander, aber auch vom Festland, gut erreichbar waren. Die meisten dieser Inseln sind bei weiter steigendem Meeresspiegel und Sturmfluten untergegangen.

Aus der Antike sind uns nur wenige Nachrichten über Nordeuropa überliefert worden. Aber in der Naturgeschichte Plinius des Älteren wird mehrfach der heute nicht mehr erhaltene Reisebericht des Pytheas von Massilia (325 vor Christus) zitiert. Eine Textstelle wird von manchen Autoren auf Helgoland bezogen, was allerdings sehr umstritten ist.

„ Pytheas gibt an, ein germanisches Volk, die Guionen (oder Gutonen, je nach Abschrift des Textes von Plinius) , wohne an einer Versumpfung des Ozeans, ... eine Tagesreise von da liege die Insel , Abalus ‘ ; dorthin werde der Bernstein im Frühling von den Wellen getrieben und sei eigentlich eine geronnene Ausscheidung der See ; die Anwohner gebrauchten ihn statt Holz zum Feuer und verkauften ihn an die benachbarten Teutonen. Timaeus stimmt ihm darin bei, nennt aber die Insel , Basileia ‘ .“

Der Naturforscher Ernst Hallier vermutete, daß der nordfriesische Name der Insel Helgoland, Hall-Lunn, auf die Urform Hallig-Land zurückgeht, die sich später zu „ Heiligland “ und schließlich zu Helgoland entwickelt hat. Ein wissenschaftlicher Herleitungsversuch geht davon aus, daß im 16. Jahrhundert aufgrund einer Vermutung von Gelehrten,



die in Heiligland einen Bezug zum Personnamen Helgi / Helgo zu erkennen glaubten, eine Umbenennung in Helgoland vorgenommen wurde.

Seit dem 7. Jahrhundert ist Helgoland von Friesen bewohnt. 700 gab es einen Bericht über einen Aufenthalt des Friesenherrschers Radbod auf Helgoland in der Heiligenlegende des Bischofs Willibrord von Utrecht, in der er über die friesische Gottheit Fosite berichtet. Willibrord versuchte zwischen 690 und 714 vergeblich, die Helgoländer Friesen zu missionieren.

Die Christianisierung gelang erst 100 Jahre später durch Bischof Liudger von Münster, der alle Heiligtümer Fosites vernichten ließ und den Helgoländer Häuptlingssohn Landicius zum Priester weihte. Damit fanden auch die anderen Insulaner zum Christentum. So wurde Helgoland früher als angrenzende Regionen missioniert. Kunde vom frühmittelalterlichen Heiligland gibt auch Adam von Bremen in seinen *res gestae* (Tatenbericht) aus dem Jahre 1076. In den Scholien dazu wird der frühere Name unter Bezug auf Willibrord als „Fosetisland“, der aktuelle Name aber als „Farria“ bezeichnet.

Häufig wird Helgoland auch mit der Piraterie in Verbindung gebracht. Es ist anzunehmen, daß Klaus Störtebeker und die Likedeeler die Insel als Stützpunkt nutzten, bis ein Hamburger Flottenverband 1401 in einer Seeschlacht in der Nähe von Helgoland Störtebeker gefangennehmen konnte. Ob dieser die Insel je betreten hat, ist jedoch nicht belegt.

Archäologische Funde aus dem 12. bis 14. Jahrhundert deuten auf eine Kupferverhüttung auf der Insel hin. Wie das übrige Nordfriesland stand Helgoland im 12. und 13. Jahrhundert unter der dänischen Krone und galt ab dem 14. Jahrhundert als Teil des Herzogtums Schleswig. Bei der Landesteilung von 1544 wurde Helgoland zunächst übersehen, dann aber per Losentscheid dem Herzog von Schleswig-Holstein-Gottorf zugesprochen. Bis 1713-1721 gehörte die Insel zu den gottorfschen Anteilen im Herzogtum Schleswig. Es hatte den Status einer Landschaft mit einem hohen Grad an Selbstverwaltung.

Die Neujahrsflut 1721 zerstörte den Woal, die Landzunge zwischen dem roten Buntsandsteinfelsen der Hauptinsel und dem östlich gelegenen Witte Kliff, einem Kalkfelsen, dessen Abtragung durch die Nordsee aufgrund des dort bis ins 17. Jahrhundert betriebenen Steinbruchs beschleunigt wurde. Über den verbliebenen Klippen bildete sich die für den heutigen Badebetrieb wichtige Düneninsel.

Als das Teilherzogtum Schleswig-Holstein-Gottorf nach dem Großen Nordischen Krieg 1713 und endgültig 1721 auf seine holsteinischen Landesteile reduziert wurde und auf die schleswigschen Besitzungen verzichten mußte, wurde Helgoland Bestandteil eines weitgehend einheitlichen Herzogtums Schleswig unter der dänischen Krone.

Während der Kontinentalsperre (1806 von Napoléon gegen das Vereinigte Königreich verfügt) entwickelte sich Helgoland zu einem lebhaften Schmuggelplatz.

1807 besetzten britische Truppen die Insel und gliederten sie als Kolonie in das Vereinigte Königreich Großbritannien und Irland ein.

Im Frieden von Kiel 1814 verblieb Helgoland bei den Briten. Charles Hamilton war bis 1817 Gouverneur. J. A. Siemens gründete 1826 das Seebad Helgoland. Es kamen viele Schriftsteller und Intellektuelle auf die Insel. Der Verleger Julius Campe machte regelmäßig auf der Insel Sommerurlaub. Heinrich Heine rühmte die Insel ; wichtig war auch Ludolf Wienbargs Helgolandbuch. Der Dichter Hoffmann von Fallersleben dichtete während eines Ferienaufenthalts auf Helgoland am 26. August 1841 das Lied der Deutschen auf die von Joseph Haydn 1797 komponierte Hymne für den römisch-deutschen Kaiser. In der Helgoländer Urschrift gab es eine Variante zur dritten Strophe ; Stoßet an und ruft einstimmig : Hoch das deutsche Vaterland ! , zurückgehend auf ein überliefertes „ fröhliches Besäufnis “.

Mitte des 19. Jahrhunderts erreichte die Popularität der Insel als Reiseziel einen frühen Höhepunkt.

Vor Helgoland kam es trotz der britischen Präsenz zu deutsch-dänischen Seegefechten, 1849 mit Schiffen der Reichsflotte, 1864 durch die Seestreitkräfte Preußens und Österreichs.

Im Deutsch-Französischen Krieg 1870-1871 tauchte eine französische Flotte vor der Elb- und Wesermündung auf und forderte von den Helgoländern, Lotsen für Operationen gegen den Bund der Deutschen zu stellen. Sie lehnten mit dem Bekenntnis ab, ihr Herz schlage für Deutschland.

1890 ging Helgoland im sogenannten Helgoland-Sansibar-Vertrag vom Vereinigten Königreich an das Deutsche Reich und darin an das Königreich Preußen über. Es wurde in den Kreis Süderdithmarschen in der Provinz Schleswig-Holstein eingegliedert. Auch im fernen Österreich stimmte man in den deutschen Willkommensgruß ein : Anton Bruckner komponierte im Jahre 1893 Helgoland für Männerchor und Orchester auf einen Text von August Silberstein. Durch den umgangssprachlichen Namen des Vertragswerks wird oft fälschlicherweise ein Tausch von Sansibar gegen Helgoland angenommen. Kritiker sprachen von einem „ Tausch Hose gegen Hosenkнопf “, womit man die Meinung ausdrückte, daß nicht nur die Größe, sondern auch die Fruchtbarkeit beider Inseln sehr verschieden ist. Die Helgoländer selbst wurden nicht nach ihrer Meinung gefragt. Schon bald änderten sich ihre Lebensverhältnisse, da immer größere Teile ihrer Insel zu einer Seefestung ausgebaut wurden.

Kaiser Wilhelm II. ließ Helgoland, das nahe der Mündung des damals neuerstellten, wirtschaftlich und strategisch wichtigen Kaiser-Wilhelm-Kanals (heute : Nord-Ostsee-Kanal) liegt, zu einem Marinestützpunkt ausbauen.

In den Gewässern Helgolands fanden während des Ersten Weltkriegs 1914 das erste Seegefecht bei Helgoland und 1917 das zweite Seegefecht bei Helgoland statt. Die Insel wurde kurz nach Kriegsausbruch evakuiert und die Bevölkerung konnte erst 1918 wieder zurückkehren.

Die militärischen Anlagen wurden zurückgebaut, aber nicht zerstört und ab 1935 im Zuge der vom NSDAP-Regime betriebenen Aufrüstung der Wehrmacht erneut ausgebaut.

Eine militärische Funktion hatte die Seefestung Helgoland auch noch im Zweiten Weltkrieg, obwohl das Projekt Hummerschere, durch welches ab 1938 ein riesiger Marinehafen entstehen sollte, 1941 abgebrochen wurde. Vollendet

und einsatzfähig waren der U-Boot-Bunker Nordsee III im Südhafen (ab Januar 1942, jedoch nur bis März 1942 durch U-Boote benutzt ; Position :  $\delta 54^{\circ} 10' 36''$  N,  $7^{\circ} 53' 38''$  O) , Marineartillerie-Batterien (größtes Kaliber 30,5 cm) , ein Luftschutzbunker-System mit umfangreichen Bunkerstollen und der Flugplatz mit der Luftwaffen-Jagdstaffel Helgoland (April-Oktober 1943) . Unklar sind Art, Größe und Zweck des Komplexes im Süden der Insel, der den größten Sprengungskrater von mehr als 100 Metern Durchmesser hinterlassen hat.

Die Insel war im Zweiten Weltkrieg zunächst kaum von Bombardierungen betroffen, was die geringe militärische Bedeutung zeigt, die vor allem die Briten ihr noch beimaßen. Durch die Entwicklung der Luftwaffe hatten Inseln ihre strategische Bedeutung weitgehend verloren. Der auf der Düne errichtete Flugplatz war für eine ernsthafte Kriegsnutzung zu klein und verwundbar. Die zur Abwehr alliierter Bombenangriffe zeitweise eingesetzte Jagdstaffel Helgoland war mit einer seltenen, ursprünglich für den Einsatz von Flugzeugträgern aus konzipierten Version des Jagdflugzeugs Messerschmitt Bf 109 ausgerüstet.

Kurz vor dem Kriegsende 1945, als die Briten schon vor Bremen standen, gelang es dem aus Süddeutschland stammenden Dachdeckermeister Georg E. Braun und dem Helgoländer Erich P. J. Friedrichs, auf der total vom Militär kontrollierten Insel eine Widerstandsgruppe zu bilden. Ihnen war klar, daß der Zweite Weltkrieg nicht mehr zu gewinnen war ; so wollten sie versuchen, Helgoland vor der völligen Zerstörung durch die Alliierten zu bewahren. Bei Georg Braun auf dem Oberland trafen sich hauptsächlich Offiziere und Soldaten der in der Nähe liegenden Batterien „ Falm “ und „ Jacobsen “. Treffpunkt im Unterland war Erich Friedrichs' Gastwirtschaft „ Das Friesenhaus “. Dort fanden sich hauptsächlich Helgoländer und Zivilisten vom Festland ein. Nie trafen sie sich in größeren Gruppen, sondern kamen immer wie zufällig vorbei, um Informationen auszutauschen. Während die Militärgruppe um Georg Braun die Pläne für eine kampflose Übergabe der Insel an die Alliierten ausarbeitete, unterhielten Friedrichs, der Funkoffizier an der Signalstation unweit des Hauses von Georg Braun war, und einige seiner Kollegen Funkkontakt zu den Engländern.

Kurz vor der Ausführung der Pläne wurde die Aktion jedoch von zwei Mitgliedern der Gruppe verraten. Etwa zwanzig Männer wurden am frühen Morgen des 18. April auf Helgoland verhaftet und vierzehn von ihnen nach Cuxhaven transportiert. Nach einem Schnellverfahren wurden fünf Widerständler drei Tage später, am Abend des 21. April 1945, auf dem Schießplatz Cuxhaven-Sahlenburg hingerichtet.

Nach zwei verheerenden Bombardements der britischen Luftwaffe am 18. und 19. April 1945, bei dem 1.000 britische Flugzeuge innerhalb von 104 Minuten etwa 7.000 Bomben abwarfen, war die Insel unbewohnbar und wurde evakuiert. Die Bewohner hatten in den Luftschutzbunkern überlebt. Sie wurden in circa 150 verschiedenen Orten Schleswig-Holsteins untergebracht. Einige fanden eine Bleibe auf der Insel Sylt, von wo aus sie weiterhin Fischfang in ihren gewohnten Gewässern betreiben konnten.

Am 18. April 1947 zerstörten die Briten mit der bis heute größten nichtnuklearen verteilten Sprengung der Geschichte militärische Bunkeranlagen der Insel. Rund 4.000 Torpedoköpfe, fast 9.000 Wasserbomben und über 91.000 Granaten verschiedensten Kalibers, insgesamt 6.700 Tonnen Sprengstoff, waren im U-Boot-Bunker sowie im Tunnellabyrinth an der Südspitze des Felsens und bei den Küstenbatterien gestapelt ; pünktlich um 13 Uhr wurde die riesige Explosion von Bord des Kabellegers Lasso ausgelöst. Ein gewaltiger Feuerstrahl und Tonnen Gesteins schossen in den Himmel. Der

Rauchpflanz sei neun Kilometer in die Höhe gestiegen. Aus dem Material der gesprengten Südspitze entstand das Mittelland, der U-Boot-Bunker im Südhafen wurde zerstört. Zur in Kauf genommenen kompletten Zerstörung der Insel kam es nicht. Die Hafenanlagen und Küstenschutzmauern blieben intakt, auch der Zivilschutzbunker blieb verschont und kann heute besichtigt werden.

Bis 1952 blieb Helgoland militärisches Sperrgebiet und Bombenabwurfplatz für die britische Luftwaffe. Während dieser Zeit nannten britische Soldaten die Insel zynisch Hell-go-land (das Land, das zur Hölle geht) .

Die umgesiedelten Helgoländer starteten mehrere politische Initiativen zur Wiederbesiedlung der Insel : Im März 1948 wurden die Vereinten Nationen angerufen. Es folgten Appelle an den Papst, das britische Unterhaus und die neu gebildete Bundesregierung.

...

1878 entstand ein chorischer Nachruf für den Freund aus der Jugend, Seiberl, ein Antiphon « Tota pulchra » für Tenor solo mit Chor und Orgel zum fünfundzwanzigjährigen Bischofsjubiläum Rudigiers. 1879 ein « Os justi » , 1882 zu dem in der Überschrift ausgedrückten Zwecke der « Sängerbund » , 1883 für das schönstimmige Fräulein Luise Hochleitner ein « Ave Maria » für Alt und Harmonium, 1884 ein a cappella Graduale « Virga Jesse » , ein « Ecce sacerdos » für siebenstimmigen gemischten Chor, Orgel, drei Posaunen, 1886 der Männerchor « Um Mitternacht » , 1891 ein Karfreitagsgesang für Sankt Florian « Vexilla regis » und der Männerchor « Das deutsche Lied » .

Auf der Tafel dieser Daten lesen wir, wie Bruckner, abwendig den Niederungen, aus denen er ins gebirgig Schroffe stieg, doch der Treue zur Herkunft auf keiner Stufe vergaß. Zwar schrieb er, wenn er süchtig nach Orchesterklang war, nicht Brummchöre wie einstmal, aber eigenwillige Zusammensetzungen des Instrumentenensembles stellten sich noch immer ein ; zwar komponierte er nicht mehr für die Kurzweil im Lehrer- und Bürgerstübchen, aber der Salon einer aufrichtig bestrebten Dame blieb ihm recht ; zwar bot er Männerchören, die sich in die Brust werfen wollten, nichts Taugliches mehr, aber solchen, die sich vor Schwierigkeiten nicht fürchteten, richtete er die Phalanx. Der Kirche, in der seine zeitliche Wohnung wohnlicher war als in Zinshäusern, versagte er seinen tönenden Dienst nicht.

Aber in einer Wachheit über dem allen bauten unsichtbare Fäuste jenen visionären Weltraum aus.

Mustert man das reife Schaffen Bruckners aus zusammendrängendem Abstand, so zeigt es eine merkwürdige Symmetrie, als hätte dem Schicksal diese ausgewogene Einheit vorgeschwebt. In der Mitte der Symphonienreihe liegt die Burg der Fünften mit dem ungeheuren orchestralen Fugenmassiv, wo bei den ersten Aufführungen zwei Bläserorchester sich ablösten, so gewaltig war der befohlene Aufwand an Atem. Alle Teile und Sätze sind ineinandergeklammert, aufeinander bezogen, aus zyklisch simplem Grundmaterial aufgeführt (siehe die Tabelle bei Haas) . Drei Jahre blieb Bruckner an der Arbeit ; er hat das Werk nie gehört, die Welt hat es fast bis auf unsere Tage nicht gekannt, denn der Druck hat seine Form im entscheidenden Finale durch vernichtende Striche, fälschende Änderungen der Instrumentation, der Tempi, der Dynamik und noch Roheres verwüstet. Und gerade dieses Werk ist uneinnehmbar, unzerbrechbar, unzerreißbar.

Zu seinen Seiten liegen je vier Symphonien. Vor der ersten gültigen liegen zwei auf dem Papier zwar vollendete, aber innerlich noch nicht vollendete VorSymphonien, die sogenannte Studien Symphonie und die sogenannte Nullte. Hinter der dreisätzig fertigen neunten Symphonie liegt das innerlich zwar vollendete, aber auf dem Papier nicht zu Ende gediehene Fragment des Finales dieser Neunten.

Zwischen die Erste und Zweite schiebt sich die F-Moll Messe, zwischen die letzten völlig durchgeführten Symphonien das Te Deum und der 150. Psalm - jene riesenhaften symphonischen Dichtungen mit menschlichen Stimmen, die erste nach der Prüfung durch den Wahnsinn, die letzte vor der Prüfung durch den Tod.

Neben dem harten Werke der Mitte, der fünften Symphonie, welche die Sonatenform nicht sprengt trotz der aus den Tiefen des harmonischen Magmas flammenden, ganz unlinearen Fugengewalten, sondern die Sonate an die Grenze ihres Gebiets rückt (man muß an die Große Mauer in China denken), neben diesem Werk oder vielleicht in seinem Schutz und Innenhof steht die in den Mitteln zarteste Schöpfung Bruckners, seine einzige Kammermusik, das Streichquintett.

Das strotzend wild in den Vordergrund preschende Hauptthema des ersten Finales mit seinem Sprung in die Oktave hinauf und seinem Rollen die Oktave hinunter empfing von seinem Erfinder in der Rückschau den Namen « Da bin i ! », das allerinnerste Thema im letzten Adagio-Finale wurde von ihm in der Vorschau « Abschied vom Leben » getauft, und es war in der Jugend schon einmal getauft worden, in einer Messe, und es hatte damals « Miserere » geheißen. Jetzt heißt es nicht mehr so, sondern Helle aus der höchsten Höhe fällt als Schlußverkündung auf sein Gebet : das Hauptthema der siebenten Symphonie.

Es ist selbstverständlich, daß solcherlei Symmetrien, nun aber nicht mehr im bloßen Anblick, sondern tätig, das Einzelwerk durchwalten, aber wir finden sie in erstaunlicher Reinheit schon in seinen kleinen Einheiten. Viele Themen bieten wunderbare, gleichsam mathematische Figuren dar, errichten, während sie sich entfalten, ein statisches Gesetz, so das die dritte Symphonie beginnende Trompetenthema. Es steigt von der Oktave seiner Tonart über die feste Hauptstufe schräg zum Grundton hinab, dann, wieder mit nachdrücklicher Rast auf der Hauptteilungsstufe, die gleiche Oktave hinauf, mit vermehrter Bewegungsenergie, denn der Aufstieg ist etwas mühsamer. Die Zählzeiten der Noten des Abstiegs sind : vier, dann drei und eins, dann wieder vier. So wurde eine Oktave in ihrer Leere ausgemessen, denn hallt sie nicht leerer, wenn die Quint hinzutritt, als wenn unterster und oberster Ton ein Unisono bilden ? Durch die Quint ist das Flächige räumlich geworden. Was nun ? Die folgende halbe Pause scheint es zu fragen. Da regt es sich im verlassenem tiefen Grundton, nimmt einen triolischen Anlauf mit kleiner Terz, ersteigt die Quint und dann, gedehnt, Schritt für Schritt die Oktave des Ausgangs. Der Weg aufwärts ist nicht mehr leer, er ist voll Bewegung und Leben. Was zuerst harmonisch war, ist nun melodisch geworden, und beide Abschnitte sind, als werdender sowohl wie als gewordener Inhalt betrachtet, doch fast kongruent.

Das Ganze dieses Themas aber hat Symmetrien mit dem Bau aller Brucknerschen Hauptthemen. In ihnen ist ein Typ zu enthüllen. Auer formuliert : « Alle diese Themen zeigen als Urzelle den Quintschritt als harmonisches und die um seine Randpunkte oszillierenden Wechselnoten als melodisches Element. » . In der Doppelung gibt sich wie in den beiden Keimblättern der von Gøthe geschauten Urpflanze die unbegrenzte Metamorphosenkraft der Brucknerschen Musik als erster mythischer Spruch kund. Die zweiten Themen singen, wie die ersten sagen, die dritten arbeiten danach -

auswärts, einwärts : alle aus gleichem Baustoff. Welchen Kosmos ?

## Zweites Stück

Thomas von Aquino spricht in seiner « Summe wider die Heiden » davon, daß Unzuträglichkeiten folgen würden, wenn die Wahrheit von den göttlichen Dingen nur durch die Vernunft erforschbar und nicht auch durch Glaubensüberlieferung zugänglich wäre. « Denn von der Frucht mühefreudigen Forschens, welche das Auffinden der Wahrheit ist, werden die meisten aus drei Ursachen abgehalten. Einige nämlich durch das Nichtveranlagtsein ihrer Säftemischung, aus dem heraus viele von Natur her zum Wissen nicht veranlagt sind, weshalb sie auch durch keine Bemühung daran würden heranreichen können, daß sie den höchsten Grad menschlicher Erkenntnis erreichten, der im Erkennen Gottes besteht. Einige hingegen werden durch den Zwang häuslicher Verhältnisse behindert. Es muß nämlich unter den Menschen solche geben, die sich mit der Verwaltung der zeitlichen Dinge befassen und die so viel Zeit in der Muße beschaulichen Forschens nicht würden aufwenden können, daß sie an den höchsten Gipfel menschlichen Forschens heranreichten, das ist: an die Gotterkenntnis. Einige aber werden durch Faulheit gehindert. » Als weitere Unzuträglichkeit nennt Thomas dann die notwendige lange Übung zur Anpassung an das Höchste, da die Seele in der Jugendzeit noch in verschiedenen Regungen der Leidenschaft flute, und als letzte die unserer Vernunft zumeist beigemischte Falschheit.

Anton Bruckner von Ansfelden trägt die fünf Kennmale, die hier nach der Einschau eines der erleuchtetsten Sucher aller Zeiten einen Menschen befähigen, die Wahrheit von den göttlichen Dingen zu sammeln und zu erfahren. Er besaß die Säftemischung, die ihn befähigte, die (doch auch aus Feuer gemachte) Flamme der Geduld anzuzünden, eine Kienspanflamme wie in den Windhaager Nächten, und bei ihrem Lichte dreißig Jahre lang zu forschen, - dann die Fackel zu entfachen und sie dreißig Jahre dem Genius zu halten. Ferner wurde der ehelose Mann in winzigen Wohnungen mit einem Weihwasserbecken und einem alternden Flügel nicht von häuslichen Verhältnissen zerstreut. Drittens : das Hindernis der Faulheit war ihm so fremd wie der Unglaube ; ihm stände der Name « das fleißige Herz » an. Viertens ließ er es an der notwendigen langen Übung zur Anpassung an das Höchste nicht mangeln und lenkte die Flutungen der Leidenschaft ihm zu. Endlich war seiner Vernunft keine Falschheit beigemischt.

Er war wohlausgestattet, in seiner Musik die Wahrheit der göttlichen Dinge zu künden.

Hier stocken wir schon. Woher wissen wir, daß es in den Symphonien Bruckners um äußerste Dinge wie Gotteserkenntnis und Gottesaussage gehe ? Wir meinen die Frage nicht eng ; wir meinen sie wie ein durchbohrendes Schwert, gerichtet gegen das Letzte. Billige Beweise für Bruckners Einigkeit mit seinem katholisch konfessionellen Gewissen sogar innerhalb der Kunst helfen uns nicht. Ein paar Miserere- und Benedictus-Zitate, aus Messen in die Symphonien hinübergenommen, erklären nicht das geringste an unserem Eindruck : Deum a tergo vidi et obstupui. Die Gottheit nur vom Rücken gesehen zu haben und zu erschauern, es zerschlägt den Gedanken an jede kodifizierte Konfession. Der Schreck soll uns nicht körperlich gelten, sondern sein Zeichen soll die letzte seelische Erweckung andeuten, das letzte Staunen, das letzte Merken, die letzte Andacht. Unser Frommwerden vor Bruckners Symphonik nährt sich nicht an Weihrauchgeruch, eher an Gewitterozon, es sieht auf keine Geißel der Kasteiung, eher auf peitschende Gischtbrandungen des Ozeans.

Wäre es nicht trotzdem vermessen, dieses Elementare trotz unserer Vorbehalte und Verwahrungen vor abnutzbaren Hyperbeln mit unserem Begriff aller Begriffe zu taufen ? Zwar schrieb Bruckner, als er das Tor seiner Welt mit der D-Moll Messe auftrat, über den Eingang : O. A. M. D. G. , das ist : Omnia ad majorem dei gloriam, und als er das Tor schloß, stand die Inschrift vom Te Deum her und als gedachte Widmung der Neunten wieder da. Das ist eine stolze Entsprechung des J. J. Johann Sebastian Bachs : Jova juva oder Jesu juva. Aber schon in die erste große Messe ist die Symphonie eingebrochen : Leiden und Sterben Jesu sind dem Orchester vorbehalten, welches das überlieferte Symbolum nicht beten kann. Ebenso reißt das Orchester außer dem Erdbeben die Auferstehung an sich ; im Hosanna verfärbt es rücksichtslos die Harmonien nach seiner Lust. Auch die Einleitung des Benedictus bleibt durch sechzehn Takte Herrlichkeit des Orchesters : das Cello führt an und beginnt vor dem Chor. - Für einen über das Bekenntnis hinausgerichteten Willen spricht auch, daß in der F-Moll Messe Inkarnation, Eintritt ins Menschenwesen und Kreuzigung thematisch gleichlaufen : der Gottmensch befindet sich in allen Stadien im vorweggenommenen Lichtreich des Auferstandenen.

Sollen wir dieses christliche Lichtreich mit dem Wohnsitz der Gottheit identifizieren ? Wir haben etwas höchstes Namenloses gespürt und verzichten nicht darauf, den höchsten uns bekannten Namen aus der Umklammerung durch den Gebrauch in Tausenden von Jahren und Millionen von Händen zu lösen.

Der erste bedeutende Apostel Bruckners bemerkte, beim Anfang einer Symphonie Bruckners beginne nicht ein Musikstück, sondern die Musik. Weil der unüberhebliche Hörer sich diesem Eindruck schwer weigern kann, trägt sein Ohr ihn über den Anfang hinaus in den Uranfang. Zuweilen ist wirklich die Regung im anhebenden Orchester noch jenseits von Ton und Klang, dabei von einer eben noch erträglichen Weihe der Erwartung, wenn man weiß, was in den nächsten Takten sich gebären wird, denn wundersamerweise hört man erst bei wiederholtem Hören zum ersten Male, nicht beim ersten. Doch hätte die Weihe mit etwas Außerweltlichem zu tun ? Entsteht aus dem Tönen der Ton und aus dem Zusammentönen der Klang, Harmonie, Melodie, so geht das Schicksal der Töne nach menschlichen Methoden fort bis ans Ende. Von wann ab wäre der Eintritt der Gottheit festzustellen, durch welche Pforte träte der Gott in seine Welt, wo wäre überhaupt eine Welt ? Heften wir dem Unaussprechbaren hinterrücks doch wieder ein Dogma an ? Blieb es unaussprechbar, da es im Klange sinnlich ausgesprochen wurde ? Wir sahen Dogmatisches in die Instrumente verlegt : Leiden und Sterben Christi. Leidet Christus dort noch ? Stirbt er noch dort ?

Rühren wir an den Schlaf des Alls, in dem wir uns nur eine Fingerspanne weit träumend hin und her bewegen, so verschwindet der perspektivische Irrtum, der die Natur und den Geist getrennt und widersetzlich zeigt. Die Menschheitsgeschichte mit dem Geiste als ihrem Regenten verkleinert sich zu einem winzigen Ausschnitte aus der Gesellschaftsgeschichte der organischen Gattungen, so viele ihrer sind, und diese wiederum bildet einen Bruchteil in der Entwicklungsgeschichte der gesamten Lebewesen. Die Epoche der Wissenschaft von der Gottheit, gestalte sie sich in Mythen und Kulte, Prophetien und Theologien, in der Furcht des Totems oder im Vertrauen der Kunst, ist nur ein Kapitel in der anthropotropen Artgeschichte, - das letzte bis jetzt, aber was uns im Rücken liegt, kann auch vor unserer Stirn liegen. Es hieße an der Gottheit freveln, sie nur dem einen Kapitel der versuchten Erkenntnis vorzubehalten. Die Verzweigung darüber, stets auf ein Vorletztes zu stoßen, niemals auf ein Letztes, hat die ehrwürdigen und manchmal nur bunten Sorgen, sich des Letzten dennoch zu bemächtigen, hervorgetrieben.

Die Mächtigsten unserer Gattung werden in der Tat des Geheimnisses teilhaftig, nicht seines Inhalts, doch seiner Äußerung in ihnen. Es neigt sich ihrem Glauben sowohl wie ihrer Offenbarung. Das Was ihres Glaubens und ihrer Offenbarung wäre wieder nur Inhalt, das Wie ist Äußerung wie in der übrigen Natur. Das läuft nicht auf jene Allbeseelung hinaus, die wir Pantheismus nennen, denn auch die Seele ist schon Äußerung. Und eine Äußerung über viele zu erhöhen, wäre dünnlich vom Humanen her.

Im Abscheu davor haben die großen scholastischen Denker sich geübt, zu teilen und nochmals zu teilen, abzuziehen und nochmals abzuziehen, und sie haben dennoch das Ganze übrigbehalten, nicht krank und mager, sondern unendlich gestärkt. Im Lächeln darüber haben die großen mystischen Denker sich befließigt, zusammenzutun und zusammenzutun, Armut und Armut, Fülle und Fülle, Schweigen und Schweigen, und das Ganze ruhte fort in sich, kein Mehr und kein Minder. Die Natur mutet in ihren Nachdenksamkeiten fern an, als sollte sie erst erscheinen, aber auch der Geist, aber auch der Gott. Der Eindruck rührt daher, daß die Gewohnheit und das Gewöhnliche unseres Denkens ausgeschaltet sind, daß die zahllosen Eigennamen für die Einheit ausgelöscht wurden. Man kann sie nicht mehr anrufen, als konnte man sie. Sobald man die Einheit nicht wie seinesgleichen anruft, offenbart sie sich.

Eine dieser Offenbarungen ist in Bruckners Musik zu uns gekommen. Da sie als Musik kam, ist ihr Erstes nicht Kühle der Natur, des Geistes, der Schöpfung, der Gottheit (wie soll man ihr Elementares am triftigsten ausdrücken ?) , sondern Strahlung. In ihrer Wärme liegt der Glaube an göttliche Wirklichkeit wie an jede.

Wir begäben uns in die Irre, wenn nicht viel von dem, was wir für Bruckners Musik in Anspruch nehmen, für alle oberste Musik gälte. Nur das Entzücken, als entstände das Elementare hier zum ersten Male, befällt uns selbst wie etwas Elementares.

Am geizigsten sind die Menschen mit dem Gefühlsoffer. Sie haben als Kinder aufgenommen und angenommen, ehrlich zu sich, redlich zur Gabe ; sie haben sich kneten lassen, umgestalten, verunstalten lassen aus dem Naturstand, wenn man will. Nun kommt je und je einer, der sie wieder mit dem Einfachen beschenken will, der sie aufmerksam macht wie Adalbert Stifter, daß Gehen, Stehen, Sitzen, Schlafen in den Jahrtausenden dauernder sind als ihr Wann und Wohin, ihr Wer und Was, daß Gruß und Abschied im Grundriß menschlicher Begegnung wichtiger sind als ihr Anlaß, Zweck und Inhalt.

Und es kommt einer wie Bruckner, dem das Leben gerade hinreicht, um mit dem Entzücken über Dreiklänge und Septakkorde fertigzuwerden. All der wahrhaft zermalmende Kunstverstand, den er um dieses Entzücken breitete und tummelte, dünkt sich nicht erhabener als die Seligkeit eines solchen Dreiklangs. Das sollte den Hörer zum Erstaunen einladen, doch der entsinnt sich lieber, daß es schon lange her ist, als Haydn in der « Schöpfung » mit so einfachen Harmonien aus Moll malte, wie Gott sprach : Es werde Licht ! - und wie er dann im parallelen C-Dur Dreiklang aufwärtsjubelte, um mit gewaltiger Wirkung auszudrücken : und es ward Licht ! Es ist dem Hörer unvergeßlich, weil das Einfache, auch nach zehntausend Wiederholungen, erstmalig bleibt, wenn es als ein Einmaliges erfunden wurde. Vereisende Hörer aus Altland und versengende aus Neuland überhören leicht, was weder in Altland noch Neuland noch in der Mitte liegt. Bruckners Schlichtes, seine Pausen, sein Stieg in Staffeln, sein animalisch spürsames tonales Gehör, sein selbstverständliches Anknüpfen über breiteste Strecken hin verfiht seinen besonderen Anspruch.



Erst wenn die Natur sich ganz und gar als Natur äußert, zeigt sie sich als Geist, erst wenn der Geist sich ganz und gar als Geist bekennt, bekennt er die Natur. Den kosmischen Einblick in beide sucht von ihrer letzten Warte auch große Wissenschaft, große Philosophie, große Theologie. Ihre Systeme beweisen nur scheinbar das Unbeweisbare, dem sie als ihrem einzigen Sinn allesamt zulaufen. Am hellsten ist der Einblick von den Künsten her. In ihnen sammelt sich die Leidenschaft des Seins, Werdens, Vergehens - ätherisches Spiel, welches das Dasein ist. Der Künstler reißt dieses reinste Spiel an sich wie Beethoven, oder er läßt sich von ihm hinnehmen wie viele andere auf vielerlei Arten.

Ein früher Christus von Dürer liegt auf der Erde von Gethsemane hingeworfen, er gibt die Brust, den Leib, die Beine an sie auf, er breitet die Arme an sie hin, als wäre es die ganze Erdkugel, die er umklammere. Bach lauscht in dem tausenden Geschehen mitten inne : ihm ist es immer da im Kreislauf der Heilsgeschichte - Geburt, Erdenwandel, Tod, Auferstehung und wieder Geburt, ohne Ablauf. Es hat nicht begonnen und endet nicht. Das Kirchenjahr kreist, so das Sünderjahr, das Königsjahr, der Äon des menschengewordenen Ewigen. Weihnacht, Passion, Pfingsten sind überall, kehren immer wieder, in den Lüften und Wettern, in allen Geschöpfen, in der Dreiheit Hölle, Erde, Himmel, in der Trinität. Wo er hingreift, sei es, daß er ein Instrumentalkonzert ersinne oder einen Inkarnatus-Chor. ist ein Stück davon ; das Schweigen unterbricht das All-Tönen nur zufällig.

Je nachdem wir die Schwerkräftsmitte des Brucknerschen Werkes unter wechselnden Begriffen zu bestimmen suchen, ereignet es sich in den verschiedenen Sphären des Gefühls, die alle das Gleiche bedeuten. Die Sphären stecken ineinander, die Umfänge der einen verlaufen näher, die der anderen ferner zur Mitte. Wir bedienen uns dieses Gleichnisses und vieler anderer, weil auch die abstrakte Sprache nicht von der Anschauung zu lösen ist, doch vergessen wir keinen Augenblick, daß Gleichnis nie die Gegenwart ersetzt.

Am nüchternsten benannt, könnte das die Sphäre dieser Musik Zusammenballende vielleicht das Scholastische heißen. Es enthält, was die Jahrhunderte an Lehre gefunden haben. Es betreibt ein bewußtes Verwalten des Geheimnisvollen. Die Scholastik beruft sich immer auf einen Aristoteles, und hätte sie ihn der Gottheit so nahe gebracht wie Thomas von Aquino. Schrieb Bruckner einmal das Wort äolisch nachträglich auf eins seiner Notenblätter, ziemlich früh, so rief er die Autorität der Kirchentöne an ; unterzog er die Posaunenchöre seiner Symphonik einer Sondermusterung, ob sie der Sechterschen Fundamentallehre standhielten, so grüßte er die hohe Schule, die allgemeinverbindlich und unerschütterlich das Falsche vom Richtigen schied, nicht zu Lohn und Strafe, nur zur restlosen Erfassung.

Eine andere Sehweise wäre die geschichtliche. Die Sphäre wächst. Beethoven schließt sich auf der einen Seite an, Wagner auf der anderen ; Schubert lebt mit seinem volkstümlichen Gesänge und seinen Harmonierückungen in Bruckner weiter ; Verdi denkt in einer Messe wie er. Eine ziemlich häufige, holde Kadenz, die nach ihrer Verschwisterung mit Textworten Marienkadenz benannt werden konnte, schreibt sich von Mozart und Haydn her. Die große G-Moll Orgel Fuge von Bach leiht sich mit einem Stück ihres Subjekts dem unbewußten Gedächtnis dar. Aber auch höchstwahrscheinlich Ungekanntes wie das Thema der BACH Fuge Bachs wird wiedergeboren. Die Gesinnung der letzten Quartette Beethovens wird vor dem Kennenlernen in Bruckners Quintett Gesang. Ebenso geistert der Kampf unserer Tage um erweiterte Tonartlichkeit in kürzeren Strecken Brucknerscher Musik voraus. Nicht in der emsig besuchten Vorlesung des Professors Hanslick, der eine breite formalistische Wüste bis ins achtzehnte Jahrhundert hineingedehnt

sah, hat Bruckner die Geschichte seiner Kunst gelernt, nicht in Archiven. Bibliotheken und historischen Konzerten hat er sie studiert, sondern sie entstand in ihm autochthon noch einmal. Sie war in der Realität, unbeschadet der Um- und Abwege, vom großen Gesetz beherrscht. Es ist transzendent. Das kleine Gesetz zu erfüllen, wenn das große es will, ist selbstverständlich ; ebenso das kleine zu brechen, verlangt es das große. Nicht anders verfuhr der Meister in dem ihm eigenen historischen Kosmos. Nur war das Wesensgemäße auszulassen, um bis zur Gregorianischen Litanei in sich hinabzudringen.

Überdies gehören alle schöpferischen Geister auch der Vorzeit der Geschichte nur zeitweilig an. Sie verlassen sie im künstlerischen Aufbruch, und die Nachfahren, welche auf sie hören, nehmen sie unhistorisch, so wie sie waren. Herleitungen versagen.

Eine andere Sehweise ist die der unhistorischen Gleichzeitigkeit aller Dinge. Keine Werkreihe war dann zu vollenden, sondern eine Welt zu enthüllen. Das Nacheinander entschiede nun nicht viel. Der Musikant wäre nun das Instrument. Auf diesem Instrumente spielte sich das kosmische Wesen öfter als in den geschriebenen Noten : immer. Der Mönch Petrus Forschgrund entschlummerte im Walde und erwachte in sich. Als ein solcher Mönch konnte Bruckner auf der Orgel phantasierend schon längst das Gleichzeitige sagen, bevor er es schreiben konnte. Als er es zu schreiben verstand, verließ die Finger mehr und mehr die Lust am phantastischen Greifen, und die kranken Füße wurden zu schwer für seine kolossalischen Pedaltriller.

Das blinde Gesicht des Simultangeistes erkennt nicht den Zwang, warum das eine zuerst, das andere sodann ausgeführt werden müsse, weil es dem logischen Zwange schon im Urgründe alles Gegenständlichen verfallen war. Es gibt nicht viele Urgründe, sondern nur einen Urgrund. Wenn er in manchen Symphonien von neuem aufgetan wird, so ist es keine neue Erfindung, sondern eine neue Erinnerung.

Ein weiterer Aspekt ist der des Heidnischen. Die tellurischen Leidenschaften beziehen den Plan. Sie schonen auch die Menschenseele nicht. Ihr Temperament liegt über allen Temperamenten. Noch seine Stille ist unselbstisch, sie gehört nicht dir oder mir, sie ist Weltenstille. Heidnisch grell funkeln Sonneneinbrüche in die Struktur, Fanale, von unten rührt sich zu Katastrophen das niemals schläfrige, immer kreißende Chaos, das gierig ist, sich zur Gestalt und in ihr aufzuzehren. Und auch die lange Dauer wird nur, um sich zu verschlingen. Riesige Akkordkolonnen haben sich aus dem Boden erhoben und müssen vorüber, sie straffen sich, sie stampfen uniform heran, sie dröhnen vorbei und haben ihre Dauer mit sich fortgetragen. Wo dagegen (in zweiten Themengruppen) gesungen wird, ach, es sind meist nur zwei innig gesättigte Strophen, und bei der Wiederkehr sind sie in anderes Tonartlicht verklärt, und ihre Stimmen haben sich mitverwandelt, erklingen aus anderen Instrumenten. Unbesorgt um das erzogene Gehör eines Spätlings, das sein Heidentum abgelegt hätte und unnaiv vergleichen könnte, steigen auch sie in keine durch Schuld und Sühne gekühlte Zeit nieder. Sie fühlen sich sicher zwischen lastenden gequetschten Akkordgletschern, gepreßtem Niederwuchten, in schreiender Welt. Sie behalten das unschuldig Prangende, Strahlende, Selbstleuchtende, Erhellte oder das ebenso unschuldig Überschattete, Zitternde, Niedersinkende. In der Ruhe wird das Heidnische zum Panischen. Voller Selbsterlösung ist die Ruhe Triumph ohne vorhergegangene Gewalttat. Darum werden nicht Kadenzwirkungen gesucht, also Heimkehr der Kraft, sondern Fortleitungen der Kraft. So geben sich auch die tollkühnsten Steigerungen nicht als verzweifelnde, erschöpfbare Kräfte. Ihnen bleibt nur übrig, in der Raserei abzubrechen und neu aufzubauen oder alles

zu zerschmettern.

Der letzte Aspekt ist vielleicht der magische. Es werden ohne erkennbare Mittel Berge versetzt. Die thematischen Kolosse von den Anfängen schwingen sich über den Makrokosmos des ersten Satzes, um, wie in der neunten Symphonie, erst gegen Satzschluß niederzuwuchten, oder sie überschweben, wie von der dritten ab immer, die ganze Symphonie und reißen sie zuletzt mit sich in den Weltraum empor, wo nur noch die unbändige, maßlose Glutform vor der Erkaltung und mithin die Ermöglichung irdischen Lebens besteht. Man hat das oft eine Apotheose genannt : wenn darunter die Rückgabe des Lebensstoffs in die Hände des unbekanntem Demiurgen verstanden wird, soll es gelten. Vor diesem Ziele ereignen sich magische Ekstasen, die ebenfalls gesonnen scheinen, sich ohne Cherubimflügel, alle Berührung mit Körperschwerem meidend, durch sich selbst zu tragen.

Den Widerstrebenden befällt nicht die Bezauberung durch solche unzeitigen Mächte. Er erhebt Vorwürfe wegen der Verschwendung an melodischer Erfindung, die angereicht, unbedachtsam verschüttet sei. Das Getast der Entwicklung, der Sog der Umgestaltung, der Schuß ins Wachstum sind so stark, daß man im Jährling, im Tausendgrün, im rissigen Tempelhain das Pflanzreis nicht mehr erkennt. Schon die bloße Umkehrung entfremdet manche Themen für das Gefühl ihrer geraden Gestalt. Sie verkehren sich nicht in ihr eitles Spiegelbild, sondern sie stülpen ihren Sinn mit um. Es ist unfafbar erstaunlich, wie aus dem Gottesruf : Es werde Licht ! (dem viel vorweltlicheren als bei Haydn) eine Weidwerkfanfare wird ; und nichts als die Umkehrung einer Quinte und die Übernahme eines Rhythmus brachte das Wunder hervor. Nichts verbindet mehr in der Empfindung das einleitende Streicherpizzikato des fünften Adagios mit seiner Parodie im fünften Scherzo. Es ist nur zum Streicherstakkato im schleunigen Dreivierteltakt geworden, während es vorher in langsam und erschrocken gezupften Triolen den Viervierteltakt durchmaß.

Wenn ein Dichter anschaut und das Gesehene ausdrückt, unterscheidet er sich in dem über den Mitteln liegenden Ergebnis nicht von dem Musiker, der das gleiche geschaut und ausgedrückt hätte. Viele Amusische teilen mit den beiden das Sehen und das Mitteilen, aber ihre Aufzählung und Beschreibung ermangelt, wo nicht der Eindringlichkeit, der Ausdrücklichkeit der Kunst. Die Ausdrücklichkeit ist in der Musik sowohl unbestimmter wie zugleich ungleich bestimmter als in den übrigen Künsten. Kann sie Baum und Stein nicht nachbilden, Gesichter und Erlebnisse nicht malen : die in uns erregten Beziehungen zum Außenweltlichen trifft sie genauer als jegliche andere Ausdruckskunst. Ebenso kann sie Gott und Teufel, Verdammnis und ewiges Leben nicht aufzeichnen, aber die Ausstrahlungen der Überwelten mit gleicher Deutlichkeit wie die der Dinge und Ereignisse hinieden. Daraus folgt ein Günstiges für die Gefühlsreichweite der Musik, ohne daß sie für ihre Vision irgendwo zu borgen hätte. Das sich bewegende Gefühl ist das sehende Organ, das Auge ist es nicht. Das Kräfterdrängen zu befragen, was da dränge, ist unmöglich. Nicht privat, nicht ichhaft, nicht welthaft, vermittelt es dennoch Gehalt und Inhalt, und zwar in der Unheimlichkeit des Absoluten. Zugleich verfügt diese Abstraktion über die Macht, Wunden zu heilen, Bedürfnisse zu stillen, die meist noch nicht eingestanden waren. Und hat einer diese Wunden nicht, so muß er in der Kunst seinen Wunsch erkennen : hätte ich sie doch ! - Und er wird sie entdecken.

Durch die vergebliche Herausforderung der erklärenden Vernunft sind eine Reihe von Stellen in den Symphonien Bruckners berühmt geworden. Die Analytiker haben scharfsinnig die Vorgänge darin um und um gewendet, und zuweilen fand sich der Scharfsinn vor der übergroßen Einfachheit beschäftigungslos, er bewunderte. In der Maestoso-Koda der

Sechsten läuft das Thema schulstübengerecht im Quintenzirkel durch alle Tonarten, und nie scheint Trompete und Hörn so viel von der Seelenweite der Welt gewußt zu haben. In der ersten Koda der Siebenten erbaut sich über einem dreiundfünfzigtaktigen Orgelpunkt der erstaunlichste metaphysische Lichtberg. In kanonischer Umschlingung erschwebt ihn der Nachsatz des Hauptthemas, und dann hält ihn sein Anfang in den grenzenlosen Raum. Die siebzehn einleitenden Takte des ersten Adagios wirren sich unter Druck und banger Spannung, unter Seufzen und Röcheln von unten, leisestem Hornrufen von irgendwo im Ungewissen, langsam sich entschließender Vorwärtsregung durch das Tonartlose, bis das sanftgestillte feste Asdur endlich durchbricht. Den Grüblerweg kann man nachgehen, aber nicht entdecken, was den Grübler bis ins Mark lähmt. Rätselhaft vor dem Erreichen der Haupttonart ist auch der vortonartige Anfang des neunten Adagios, wiewohl sich alles technisch deuten läßt. Und am Eingang des neunten Scherzos liegt die akkordliche Sphinx. Um den vorher nie gehörten Akkord hat sich eine beobachtende Literatur gesetzt. Der Akkord erkennt keine Verwandtschaften an; die Umlagerung auch nur eines Tones in die Oktave verändert seinen Charakter vollständig: er will nicht tristan-erotisch blühen, sondern im Totentanz mittanzen.

Es ist unlegbar eine Auslegung des Alls in dieser Musik, doch würde sie alsbald verfälscht, wenn ihr ein System aus Worten erbaut werden sollte. Denn der Verlauf ist ja musikalisch, das heißt weder dem Worte verwandt noch auch entgegengesetzt. Scheuen wir uns nicht, einer Tonerscheinung eine Vorstellung zu gesellen, oder müssen wir es manchmal sogar unwillkürlich, so sollen wir diesem Schatten nicht weit folgen, er geleitet uns sonst zum Hades. Empfinden wir beispielsweise einen Orgelpunkt auf der Tonika als das reine Element, so wollen wir uns nicht an die alten reinen Elemente Erde, Wasser, Luft, Feuer verlieren. Gleichnisse nach der Musik können immer nur einen Augenblick dienen, sie lassen sich nicht durchführen.

Auch wenn es der sterbliche Mensch Bruckner sagte : es gibt im Scherzo seiner vierten Symphonie weder eine erzählbare Jagd, noch im Trio dazu einen eßbaren Schmaus der Jäger mit Tanz. Ebenso wenig gibt es im Finale eine Jagd des sagenhaften wilden Jägers in krachendem Nachtsturm.

Die gelegentlichen hilflosen Programmworte Bruckners sind von fast allen seinen Hörern verworfen worden. Wenn Ehrfürchtige meinten, der Schöpfer müsse doch sagen können, was er geschaffen habe, oder wenn Neugierige erfahren wollten, was der Musikant musiziert habe, so haben sie auf eine Weise recht, die tiefsinniger ist als sie selbst. Der Musikant Bruckner weiß, was er musiziert, in der Tat so genau, daß er es nur in der Anwendung der klingenden Saiten, des Blechs, des Holzes ausdrückt, ohne Umweg und Abschweifung in außermusikalische Gerechtsame. Erst hinterher ist er sich zuweilen mit Begriffen der Schule nachgegangen und hat in seine Partituren eingezeichnet, was sich da harmonisch entwickelt hatte, wie es nach den immanenten Gesetzen der Akkorde fortgeschritten war und ob es noch stichhielt. Und der Schöpfer Bruckner weiß, was er schafft: daher ist sein Geschaffenes als Leben den Begriffen entzogen, wie nichts Lebendiges von Begriffen, die sich ihm nähern, wirklich berührt wird. Vermögen Worte an einer Blume die Gestalt, die Farbe, den Duft, den Standort zu beschreiben, so vermögen sie ein Ähnliches vor einem musikalischen Thema. Indessen das Leben selbst verwandelt sich, ob Worte, Blicke, Hände, die es halten wollen, im Anzüge sind oder nicht, und da es in dieser Verwandlung dauert, solange es währt, entrückt es sich der Erscheinung in jeder anderen Form außer seiner eigenen. Das trifft auf die Verknüpfungen und Gegensätze des Lebens vervielfacht zu. Mit einem die begrifflichen Kategorien nur nebenher mitschaffenden Verstände binden sich die Motive in Themen, in Themengruppen und lösen sich wieder, so laufen sie durch die übergeordneten Verbindungen und Teilungen in der Sonatenform, durch

Exposition, Durchführung, Reprise, Koda. Das Offenbare ist, nach Novalis, das ganz Geheimnisvolle, so auch das im Klang Offenbare.

Gleichwohl lassen sich aus den wenigen Deutungsworten Bruckners zu seinen Werken mit Vorsicht einige Schlüsse ziehen. In einer Stelle der achten Symphonie vernahm er den Tod im Vollzuge seiner Sendung. Er vernahm es in der Weite des musikalischen Raumes. Nicht nur Einer starb und nicht Er fürchtete sich, dieser eine zu sein, nicht viele vergingen, sondern alle und alles, und das nochmalige und nochmalige und nochmalige Hinunterrollen des chromatischen Motivs stand für die unersättliche und ewige Wiederkehr.

Verlegen und stammelnd, dabei stolz auf den Fund, klingt seine zweite ausführlichere Deutung der gleichen Symphonie. « Im 1. Satze ist der Tromp.- und Cornisatz aus dem Rhythmus des Thema : die Todesverkündigung, die immer sporadisch stärker, endlich sehr stark auftritt, am Schluß : die Ergebung. Scherzo : Hpth. : deutscher Michel genannt ; in der 2. Abteilung will der Kerl schlafen, und träumerisch findet er sein Liedchen nicht ; endlich klagend kehrt er selbes um. Finale. Unser Kaiser bekam damals den Besuch des Czaren in Olmütz ; daher Streicher : Ritt der Kosaken ; Blech : Militärmusik ; Trompeten : Fanfare, wie sich die Majestäten begegnen. » Wer Bruckner erfahren hat, wird sich scheuen, diese wunderlichen Späne und noch weitere, die von dem kosmisch großen Werke fielen, zu zertreten. Kaiser und Kosaken oder dafür Johanneische Reiter von den Enden der Welt, gleichviel, wenn ihr Eingaloppieren in den Klang sie unsichtbar macht. Tappte ihm mit dem Thema des dritten Satzes dieser Symphonie der deutsche Michel durch das Scherzo, träumte ihm beim Trio der Michel in das Land, so mag uns wohl eine riesige Urgestalt erscheinen, und sie mag uns vielleicht sogar nie wieder entschwinden. Nur was sie wirkt und was sie träumt, besitzen wir nie anders als in den Tönen des Orchesters, und es wiegt gleich, ob wir den Mann Anton Bruckner aus Ansfelden oder seinen vorgeschobenen Stellvertreter als Urheber und Gefäß der Träume verstehen.

Es verhält sich damit nicht anders als mit der sagenhaften Geburt der sämtlichen Leitgedanken der siebenten Symphonie. Nach Bruckners Angabe war ihm ein verstorbener Freund, der Linzer Kapellmeister Ignaz Dorn, in einer Nacht erschienen und hatte ihm das Hauptthema des ersten Satzes ; diktiert und dabei die Worte gesagt : Paß auf, mit dem wirst du dein Glück machen. Er habe es sogleich aufgeschrieben. Das Finale wird von dem Thema in formaler Abwandlung beherrscht, und sein Haupt bricht, vom Erlebnisgang durch das Werk machtvoll erfüllt, am Schlusse durch. So wäre die Konzeption auch dieses Satzes auf den toten Freund zurückzuführen. Die Erfindung des Adagios war von der Vorstellung der Todeskrankheit Richard Wagners geführt, und der Tod des Meisters hatte ihm den Abgesang eingesungen. So war wiederum ein Fremder an der Arbeit mitbeteiligt gewesen. Schließlich der Einfall zu dem noch übrigen Satze hatte ihn beim Krähen eines Gockels überfallen. Nun, der tierische Mitschöpfer mit seinem dämonischen Hahnenschrei weckt den Erdkreis.

Danach wären die Grundweisungen zu dem ganzen Werke von Sendboten aus dem Unbetretbaren überbracht worden, und für Bruckner bliebe davon nichts übrig. Wir leuchten in die Kunde vom Verkehr des Drüben mit dem Hüben nicht hinein, weil sie selbst leuchtet. Bruckners Seele reicht als Einzelseele von der christlichen Frühe bis in die Zukunft ; sofern sie an der Allseele teilnimmt, ist sie außerhalb der Begrenzbarkeit. Jedenfalls führen seine Angaben über den Inhalt seiner Musik diese Musik aus der Reichweite des Programmatischen. War sein Gemüt neben anderen mittelalterlich, so sagte er bäurisch das Moderne nach, das er ringsum gewahrte. Es schien auch ihm verführerisch

angetan, es lockte auch ihn durch den Neuerungs willen, die Erfolge und den Gehalt an Vorkämpfertum. Da er nicht primitiv war, mochte er nicht argwöhnen lassen, daß er irgendwo zurückgeblieben sei, und wäre es nur in der Unterstellung unter Programme. Gelegentlicher Nachahmungen der Laute, die den epischen Tag durchtönen, war er natürlich fähig wie alle ihrer Sinne frohen Musiker. Indessen, die Schläge der Geißelung und der Hahnenschrei machen nicht Bachs Passionen, Kuckuck und Nachtigall nicht Beethovens Pastorale. Ebenso wenig dringt der Ruf des Vogels Zizibe, der Waldmeise, in das Gewebe der romantischen Symphonie Bruckners. Er ist nur eine Allegorie in ihrer wirklichen Sprache. Wer weiß, wie wenige der Ruf an den Rufer erinnert hätte, wären sie nicht durch Bruckner aufmerksam gemacht worden. Die tönenden Findlinge von draußen bekräftigen, daß es nur eine Natur gibt, die sich in mannigfachen Mundarten kundgibt, einmal prosaisch, einmal sibyllinisch, einmal orphisch.

Dies vorausgesetzt, gewinnen Bruckners Rückspiegelungen des Klanges ins Sichtbare doch symbolische Bedeutung. Sein Klingen schweift etwa ins romantisch Entlegene : da hebt sich eine mittelalterliche Stadt aus der Morgendämmerung, die Tore öffnen sich, Ritter reiten in den Wald. Indem er dies mitteilt, spricht er von großen Entfernungen im Räume und in der Zeit. Denken die Ritter unbewußt an den Gral und an Christus, mit dessen Blute er sich gefüllt hat ? Hebt die Sonne sich zum ersten Male aus den erwärmenden Nebeln wie damals, als sie geschaffen wurde, und tönt nun wie aus Faustens Himmel in Brudersphären Wettgesang, und vollendet sie ihre vorgeschriebene Reise mit Donnergang ? Es soll Bruckner nichts untergeschoben werden. Ob die Vorstellungszusammenhänge der Empfindungen in dem Symphoniebeginn ähnlich den hier angedeuteten sind oder sein könnten, niemand wird es erforschen. Nur stehn die heiligen Worte des Tons und die alltäglichen einander gegenüber, weltenfern. Das Bewußtsein hascht vergebens nach dem Überbewußtsein.

Der Weg in dieses Überbewußtsein war der Weg des Brucknerschen Lebens. An ihm hatte er nicht als verweslicher Mensch teil, sondern als Gefäß unverweslicher Natur. Und das Wort Natur streng genommen, gibt es für das menschliche Urteil nicht ein Stück Natur und nicht das Ganze der Natur, denn das Wesen hebt den Begriff der Grenze auf. Ein Vogel wäre nicht ohne alle Vögel, ein Mensch nicht ohne die Menschheit. Eins rührt alles an. Der Weg, den etwa Herder in seinen Ideen zu einer Philosophie der Menschheitsgeschichte enthüllt hat, die Erde sei ein Planet um die Sonne, und so hinab durch die Organisationen bis auf uns, läßt sich auch in umgekehrter Richtung erfliegen. Das Ganze der Schöpfung äußert sich in jeder einzelnen seiner Gestaltungen, hier klar, hier trüb, hier im Traum, den wir Leben nennen, hier in dem Leben, das wir Tod nennen.

Wie wenig es auf das Erhärteste für den Augenschein ankommt, entnehmen wir, um mit den weisen Augen eines Antipoden auf uns hinüberzublicken, der Philosophie Buddhas. Auch er offenbart die Gottheit der Natur, obschon er keinen Gott offenbart. An seiner Strahlung werden wir milder und heller, als habe das All sich an seinem Blute zur Freude erwärmt, und doch überredet er uns fort und fort, mit unseren Leidenschaften keiner anderen Leidenschaft und keinem Dinge anzuhaften. Verlöschen in uns sollen wir um der Befreiung vom Leide willen. Der Kampf, uns vom Schmerze der Welt zu heilen, wird uns zur Heilung des Schmerzes in der Welt. Uns will er befreien, und er befreit die Welt. Dies ist gewiß nicht der denkerische, aber der musikalische Sinn seiner Lehre.

Ein solcher Sinn ist weder archaisch noch zeitlos.

Bruckner ist nicht unzeitgemäß, weil die Zeit, die ihn zählt und in der er zählt, in ihm wie eine Quelle zutage trat. So quellhaft war sie in früheren ihm ähnlichen Geistern zutage getreten, so kann sie in künftigen wieder aufbrechen. Da es unmöglich ist, die Raumvorstellung aus dem Bilde zu entfernen, und weiter unmöglich, hierüber anders als im Bilde zu sprechen, mögen wir es in uns verbreitern und vermehren, über den Quellmund hinauf in sein Gebirge und hinab in seine Ebene ; und sinnen wir noch bewachsene Ufer hinzu und Gestalten, welche den Trank trinken, so fehlt nicht viel, daß sich die abstrakt ohnehin unbegreifliche Zeit mit Welt aus ihrem Vermögen umgebe und die alte Welt verdränge. Der Vorgang ist die Übermannung der Wirklichkeit durch die Vision, welche die Wirklichkeit zwar nie zerstört noch stört, aber in neuen Ordnungen leuchtend und herrlich macht. In den Kämpfen großer Künstler befehdet die Welt mit ihren Realen oft die Künstler, diese jedoch kämpfen mit ihren Visionen um die Realität. Bruckner ging waffenlos in seinem Kosmos, während einige, die seine Brüder hätten sein sollen, mit vergifteten Waffen auf ihn eindrangen.

Brüder ? Der nächste Nachbar wohnte hundert Jahre weiter.

Nach Beethovens und Schuberts Tode war die Sonate, besonders natürlicherweise ihre angestrengteste Form, die Orchestersonate, alt und müde geworden. Ihre Glieder waren steif und unlustig, ihre Gedanken hatten sich erfahren und festgefahren. Die Musik ging zu den anderen Künsten auf Besuch, um sich nach Anregungen und Erfrischungen umzutun. Die Maler wirtschafteten im klar anschaulichen Vordergrund, konnte man das musizierend nicht auch einmal versuchen ? Die Dichter waren pfiffige Leute, sie hatten unverbrauchte Ideen, sollte man nicht das Poetische auf die Symphonie zu übertragen probieren ? Schon das Grundsätzliche solcher Vermischungen sieht nach Bluttransfusionen aus.

Bruckner wandte den Blick nicht auswärts, sondern einwärts. Wie ehemals sein Studieren durch Ausschluß alles dessen, was nicht Studium war, den Kosmos ausschritt, so wurde sein Schaffen durch Ausschluß alles dessen, was jenseits des Schöpferischen lag, erst recht kosmisch. Innerhalb des Kosmos war alles zu erfinden, daneben lag nichts. Die Versenkungsgewalt spannte alle Abstände innerhalb der Symphonie so weit auseinander, daß die alten schematischen Bezeichnungen für die Verfassung darin zopfig und kurzatmig werden. Sie sind von den Betrachttern vielfach ausgewechselt worden. Die formalistischen Chrien werden sofort Ausgeburt des Wahnsinns, wenn sie hier noch Geist und Seele in Formalien einzukramen versuchen. Will einer von achttaktiger Periode, Vorder- und Nachsatz sprechen, so gerät er, obwohl auch das möglich ist, sehr bald ins Stolpern, will er von der althergebrachten Reprise im Sonatensatze reden, so muß er sich dabei bescheiden, von Wiederholung meist nicht viel zu finden, dagegen womöglich Durchführungshafte und trotzdem eine leuchtende Erinnerung an die Exposition. Sucht der Schematiker in Finales oder Adagios die Rondoform A B, A B, so kann er sie zwar befriedigend oft finden, aber er wird den Kopf darüber schütteln, was aus ihr geworden sei, wie sie, mit Sonate, Fuge, Choral und was immer gemengt, einhergehe, und wird sich dennoch schämen, das niedere Recht vor dem höheren zu verteidigen.

Die formale Satzkunde aus dem früheren Besitzstande wurde beibehalten, nur wurde sie mit löwenmütiger Vernunftstärke begründet. Warum hat eine Symphonie auch bei Bruckner noch zwei Ecksätze ? Nicht etwa, weil es sich aus altmeisterlichem Herkommen rechtfertigte, sondern weil der vierte Satz eine Fortsetzung und Beendigung des ersten ist. Wer nicht bloß Getön und Getöse hört, kann das Brucknersche Finale ohne die ganze Symphonie nicht verstehen. Die letzten Sätze haben Taktart und meist Tonart mit den ersten gemein.

Sie stehen urhaft immer in Vierteln, frühere Tondichter waren darin freier, moderner gewesen. Keiner aber hatte ja auch so weit her zu kommen und so weit hin zu gehen. Wegen der Entfernung vom Anfang bis zum Ende tritt der Held des Ereignisses, das Hauptthema, im Bewußtsein seines Vorhabens majestätisch, ruhegroß an, während er im Finale heldisch, lapithisch, kentaurisch sich vorzuschleudern weiß. In den beiden mittleren Sätzen, wenn er in den Abgrund seines Innern versinkt oder wie ein Halbgott mit den Menschen tanzt, läßt er natürlich das Bewußtsein von seiner Gestalt und Aufgabe aus dem inneren Blickfeld. Er schlafwandelt ja in seinen Schmerzen, Seligkeiten und Verklärungen. Das Bewußtsein seiner Einheit mit sich selbst geht ihm dabei nicht verloren. Die Mittelsätze stehen zu den Ecksätzen immer in Dominant- oder Parallelverwandtschaft oder Nachbarschaftsrückung zur Sekunde.

Warum aber überhaupt das heldengleiche Grundthema ? Auch das ist durch Bruckner neu und tief begründet worden. Es ist keineswegs gegeben, keineswegs aus dem Einfall aufgelesen, sondern es wird geboren. Es entsteht, um zu sein. Es fängt niemals im Forte an. Es verdankt sein Dasein einer Gruppe von Kräften, die alle zusammenwirken, alle unentbehrlich sind. Im Finale sodann wäre es widersinnig, wenn es sich nochmals entwickeln wollte. Es tritt fertig auf, wohl aber durch das Lebenserlebnis verwandelt. Es hat sein Kindes-, Jünglings-, Mannesalter, nur das Greisentum fehlt ihm, denn es verachtet den Tod und tut den Schritt gleich in die Unsterblichkeit mit unverbrennbaren Seraphsflügeln. Es weiß, daß es aus den Grundintervallen, den Grundrhythmen sich erschuf, die auch unsterblich sein müssen, sonst hätten sie nicht die Kraft des Erzeugens besessen, und sie wären nicht vorhanden gewesen. Wie aber etwa ein Mensch nicht in jedem Augenblick nur die Summe seiner Kräfte ist, sondern vor allem deren Potenz, die sich einmal wacker und einmal besinnlich erweist, die immerfort Teile daraus verbindet, entwickelt, steigert, ausscheidet, so ist das Thematische Bruckners beschaffen. Wenn es geworden ist, wird es noch immer, im Ganzen und im Teile. Die Übergestalt im Gestaltwandel zeigt sich nur selten. Der Wandel ist Erlebnis ; daher das Übergewicht dessen, was man Entwicklungsmotive genannt hat. Es leuchtet ein, daß die Symphonie Bruckners drei- oder viermal so lang ist als die früherer Läufe.

Die Hauptthemen der letzten Sätze erst sind Klanggestalt und Klanggewalt in einem. Wer die Gestalt nicht sieht und daher vor ihrem Getöse erschrickt, faßt auch die Gewalt nicht. Wer diese nicht fühlt, sieht die Gestalt nicht. Er sieht nur etwa den einstürzenden Turm einer Oktave, die nochmals eine Terz tiefer hinabbricht und sich dann, als sei sie doch wieder ein lebendes Wesen, in mehreren Absätzen wieder hinaufquält. Der synthetische Blick auf das Äußere und Innere ist unentbehrlich. Was in keiner Gestalt erscheint, ist nicht. Die Synthese kann sich nicht mehr bloß in spezifisch musikalischen Begriffen bewegen. Sie erkennt die Musik in dem, was allen Künsten gemeinsam ist.

Für den Ausdruck dieses Gemeinsamen stellen sich, nicht zu vermeiden, Grunderfahrungen aus dem ewigen menschlichen Epos über allen Epen ein. Wir können nicht umhin, von stehen, gehen, laufen, treten, stampfen zu sprechen, von stürmen, tragen, schieben, schweben, von ermatten, sinken, sich senken, versinken, von heulen, pfeifen, wüten, dröhnen, überschäumen, von seufzen, schluchzen, trösten, verklären, erlösen. Begegnen wir dem bei allen Musikern, so machen wir Rangunterschiede, je nachdem wir mehr das Zeichen der Figur oder den ihr innewohnenden Willen meinen. In ausgehenden Stilepochen weiß der Hörer sehr weit voraus den Verlauf bis ins Einzelne, er ahnt, wie von dem Komponisten gefühlt und geordnet werden wird. Harmonik, Rhythmik, Dynamik, selbst die sie anführende Melodik haben dann ihren Reiz darin, daß sie ein jedes Ding in dem Satz richtig und straff an seinen Platz bringen. Ein neues Stück bietet dann nur ein neues Beispiel mit anderem Material.



In der Brucknerschen Symphonie treibt unverbrauchte Regung nicht nur in horizontaler Richtung gegen das Unendliche, sondern ebenso nach oben, nach unten. Ist das Dynamische ausdehnungslos, so mag seine Weise zu wirken sich in räumlichen Symbolen am leichtesten erläutern. Nach August Halm hat es mit besonderem Veranschaulichungsglück Ernst Kurth unternommen, das dionysische Spiel der symphonischen Wellen, ihr An- und Rückfluten, ihre Steigerungen zu Höhenkämmen, ihre Ermattungen, ihr Ineinandergischen. ihre Neubildungen, ihre Farben zu verfolgen. Er brauchte, weil das Meer unausschöpflich ist, weit mehr als tausend Großoktavseiten. Das Bild geht sofort in seinem psychologischen Wesen weiter : Feuermeere, Nebelmeere, Lichtmeere, Berggipfelmeere - man darf nichts lokalisieren.

Lokalisiert aber ist die Tonsprache. In allem führt der Weg von einer Grenze bis zur anderen, wie es jene Antrittsvorlesung Bruckners für das Harmonische und Kontrapunktische verhiess. In seiner Verstrickung liegt etwa ein Ton, spannungsgeladen. Er « spaltet » sich, und das Zerfallte wird wieder Ton. Aus eins wird zwei, nach oben, nach unten. Wir haben uns vom Ausgang nach beiden Seiten um eine kleine Sekunde entfernt. Die Wendung nach den angrenzenden Halbtönen finden wir in allen Größen festgehalten. Die vier ersten Töne des Hauptthemas der zweiten Symphonie zeigen den Vorgang im engsten Zirkel. Die Ränder der Themenbahn zu Beginn des neunten Adagios zeigen ihn verbreitert und verinnerlicht. Ganze Satzstrecken leben von seiner Energie, wie im vierten Finale zwischen D-Moll und E-Dur lange das unerlöste Esdur schlummert. Die Tonartrückungen unter Abschneidung der alten Umwege keimen ebenfalls in der geheimnisstillen Tonspaltung.

Spalten sich die Töne nicht, so behalten sie im Akkorde und seinen Strebungen zu weiteren Akkorden, damit durch die mehrfache Deutbarkeit die gleiche unbeschränkte Spannung. Zu geborenen Dissonanzen kommen solche durch Erhöhung und Erniedrigung, gleichsam durch Rangveränderung, und solche, die als Schicksal durch die Stimmführung zufallen. Diese Schicksalsmöglichkeiten werden entweder auf der Stelle oder bei künftigen Neuansätzen verwirklicht. Aus den Akkorden spinnen sich polyphone Bewegungen hinaus, in Akkorden spinnt Polyphonie sich ein. Oft dringen dabei zwei Tonarten ineinander, reißen aneinander in gigantischem Schütteln, bis die Lawine an den Rand eines Höllenkessels gerollt ist, darüber schweben bleibt oder plötzlich im Unraum verschwindet. Selbst in Gesangsthemen mischen sich wundersam friedliche Gesandtschaften fremder Tonarten. Aus verschiedenen Landschaften hergepilgerte Akkorde scheinen sich an, nehmen, als wären sie kristallen, gegenseitig vom Eigenlichte des anderen auf. Die Tonarten breiten die Skala des Lichtspektrums aus. Die Kreuztonarten erstrecken sich bis zur Blendung ins Helle, wir denken an so manches E-Dur und H-Dur, B-Tonarten suchen das Milde und Dunkle, sanft und rein das Asdur, verklärt und verzückt Des- und Ces-Dur, schmerzlich C-Moll, furchtbar F-Moll, gotisch großartig dmoll. Das sind nur ein paar grobe Risse. Weil die Tonarten für Bruckner so durchaus Charakter sind, wendet er sie, unbekümmert um das Fortkommen der Werke in der kalten Welt, dem inneren Auftrag gemäß an. Drei Symphonien stehen in C-Moll, zwei in D-Moll, darunter die neunte, den Vergleich mit Beethovens Neunter herausfordernd. Aus dem nämlichen Charaktergrunde kann er mit einer Tonart sehr sparsam sein. Kurth führt sehr schön aus, wie uns der Anfang der vierten Symphonie in ein Meer, in ein nur an der Oberfläche in andere Farben gebrochenes Weltall von Esdur versetzt, dann aber das Es-Dur erst auf dem Höhepunkte des Satzes wiedererscheinen und erst am Schlusse des Werkes ganz deutlich ausbrechen läßt.

Der Aufgang des Lichtes in den Harmonien oder sein Erlöschen wird oft nicht gleich von helleren oder dunkleren Instrumenten verkörpert. Zwischen den klaren und dumpfgefärbten Instrumenten liegen Empfindungszwischenräume wie

zwischen den Tönen der leeren und vollen Akkorde. Die Streicher, das Holz, das Blech bilden in sich geschlossene Sippen, sie werden einander gern entgegengesetzt, nicht nur ihre Weisen. Fernen klaffen zuweilen zwischen ihnen ; aber sie reiben und quälen einander. Die Sippenmitglieder schließen sich ungern anderen Familien an, der orchestrale Besitz bleibt oft über längere Satzteile erhalten. Die Instrumente wechseln, wenn zum Beispiel mit Eintritt eines neuen Themas der Inhalt umgestimmt wird. Dann folgen etwa die hölzernen Sänger den harmonischen Trübungen und Hellungen leise nach in Kreuz und Be, in Licht und Weh. Und doch ist das Instrument noch etwas anderes als der Erfüller harmonischer Wege. Zum Kraftwillen im ganzen tritt die Kraft an sich. Der Gedanke wird plastisch in verschiedener Dichtigkeit, Schwere, Leichte. Bruckner liebt kein Verstärken, kein Verbleichen um seiner selbst willen, sondern er prägt seelisch das Stärkere, er gestaltet seelisch das Blassere, das Lautere, das Leisere. Die Blechbläser weben ihm das entwerdende Dunkel, das Licht bei geschlossenen Augen : bei anderen Tonschöpfern ergeben sie sich gerade umgekehrt der weltlichen Helle und Freude. Der Blechbläsersatz kann mit Sanftmut Gottvater und im Affekt Gott den Geist verehren. Aber der eiserne Mund der Trompeten, Posaunen, später Tuben weiß auch ungeheure Runensprüche, er weiß den autochthon erfundenen protestantischen Choral, der, manchmal zu einem einzigen leisen Akkord verkürzt, eine Frage aus nicht antreffbaren Welten beantwortet.

Die Streicher sind das Allgegenwärtige, sie lassen die Atmosphäre des Alls wogen, zittern, duften, sie steigen in flirrende Höhen diatonisch hinauf, ihre Bässe schleichen chromatisch in die Tiefe, wo der Boden schwankend wird. Sie machen in der Mitte Schmerz und Sehnsucht blühen, groß und frei wie die Geigen im Adagio des Streichquintetts, oder die Celli inbrünstig in hohen Lagen am Beginn der zweiten Symphonie, wo es die Bratschen leichter hätten.

Das Holz ist gern über leeren Weiten einsam. Die Leere und die Weite vergeht nie. In ihr gebiert sich das Ereignis, und es stirbt da. Geschlechter der Helden und Leidenden haben ihren Raum darin und gleichsam ihr Grab und ihre Auferstehung. Die Erlebnisse verdrängen nicht den Weltraum, der sie hält und trägt. Sie werden sich nicht selbst genug in einem Verstande des Hochmuts, der das Zeitliche und Ewige vergißt, sondern sie besiegen das Zeitliche und anerkennen das Ewige, indem sie in beides eingehen. Bruckner ertönt registerhaft wie Bach, er meidet das Einschmelzen und Einfärben des Klanges. Dieser tritt auf als Substanz durch und durch, er verstärkt das den meisten Unvernehmbare so, daß es auch andere vernehmen. Mixturen enthält das Akkordliche genug, die Kolorierung dieser Mixturen ist überflüssig. Die Skala spannt sich doch vom Geräusch bis zur schwelgerischen Melodie. Es gibt der rechtmäßigen Mittel, sie räumlich, nicht flächig zu erfüllen, so viele. Da löst sich aus dem Hintergrunde in gezupften Streicherakkorden der bange Schemen eines Chorals, und erst nachher wird er aus dem somnambulen Geschwirr zum vollen Chor erwachen. Eine andere Achse des Gesangs reicht vom gregorianisch Felsigen bis zum atonalen Spätnebel. Eine andere läuft vom Tremolo in der Höhe bis zum Tremolo in der Grundtiefe, mit klingenden Inseln oben, unten. Nimmt man's formalistisch, so behält man Materie in der Hand, eine chromatische Begleitfigur drunten, droben ein paar Flötentöne, die jeder erfinden und blasen könnte, anders aber belauscht man Grundwasser, nicht geheuer, verwehende Cirrusflocken : nur lasse man das Hörende nicht vom Akustischen vergiften.

Die kontrapunktische Gegensätzlichkeit schert ebenfalls vom Punkte bis dahin auseinander, wo Maß und Zahl nicht sind. Vom gleichen Ansatz her richtet sich eine thematische Linie in die Höhe und als Umkehrung in die Tiefe. Verkleinerungen, also Beschleunigungen eines Motives bringen Verdichtungen und Aufgipfelungen zustande, Vergrößerungen, also Verlangsamungen verlieren sich in stillen Tälern. Melodische Doppelerfindungen, besonders in den

Gesangsthemengruppen, verbinden zwei Lebensstimmungen, eine mehr menschliche und eine mehr naturhafte. Sprichwörtlich sind solche Koppelungen geworden wie die im dritten Finale, wo ein Choral und ein Ländler gleichzeitig miteinander gehen : hier trägt man einen Toten hinaus, und nebenan tanzt man auf der Hochzeit - in diesem Sinne drückte sich Bruckner darüber aus. So kommt die zwei- und dreiteilige Hälfte des Brucknerrhythmus übereinander zu stehen, wie es noch viele andere Kontrapunkte der Rhythmen gibt. Sinnbildlich gesprochen, liegen Kristallinisches und Schwarzerdiges in den verschiedenen Sätzen horizontal widereinander. Wenn Teile der Durchführung und der Wiederaufnahme ineinandergeschoben sind, so entspringen natürlich daraus auch Gegensätze des Denkstils. Einen Kontrapunkt der geschichtlichen Zeiten stellt jenes Miteinander von Symphonie, Choralfuge und Doppelfuge mit dem ersten Hauptthema und dem Finaleschema im letzten Satze der fünften Symphonie auf. Die Altkirche und die neue singen widereinander, die Urlandschaft raunt am Anfang, der offene Himmel drommetet am Ende.

Kühnheit ist ein fast schwaches Wort für die Vereinigung aller Hauptthemen der vier Sätze im Finale der achten Symphonie. Bach hat einmal die vier Zeilen des Liedes « Vom Himmel hoch, da komm ich her » gleichzeitig ertönen lassen. Bruckner schrieb, als er seine Viereinigkeit im ätherreinen C-Dur vollbracht hatte, in die Noten : Halleluja ! Eine ähnliche Zusammenballung erreicht er in vielen seiner Unisonos. « Es werden gleichsam alle Stimmen im Einklang zusammengefaßt, die sonst nach verschiedenen Richtungen hin wirkenden Energien werden vereinigt, und in dieser vom Hörer vielleicht unbewußt empfundenen Vervielfältigung der Intensität der Energie mag nicht zuletzt die Höhepunktswirkung derartiger Unisoni gelegen sein. » (Alfred Orel) .

Strecken der Einfachheit, Ruhe, Sammlung tun sich allenthalben in den Leidenschaften des Scharfsinns und den Gefühlsstürmen auf. Noch einmal sind hier die Choräle und vor allem die tiefen, keineswegs stummen Generalpausen zu nennen. Die Pausen dienen manchmal dazu, einen Nachhall abzuwarten, der erst stark, dann matter aus der Ferne eintrifft. Dann wird es leer über der Tiefe, und etwas Neues macht sich daraus auf. Dann sind unsichtbar knetende, knotende, emsige Hände in unterweltlicher Werkstatt fertiggeworden. Manche Pausen könnten so gedeutet werden, als sei ein Choral eben darin verklungen oder sollte aufklingen. Denn oft gibt er sich nur in dunkel eingeschlossenen Fragmenten, in einsamen Registern zu erkennen, als ein Getrümmer von Bangigkeit, hängengebliebener Weihrauch, verlorene Lichtspur irgendwo. Vereinzelt Pianissimo-Akkorde der Posaunen und Hörner vergewissern sich dann des warmen Dreiklangs. Sie blicken aus nach den gebundenen Chorälen vor, in und nach den großen Kämpfen. Die stehen in unverziertem akkordischen Satz : Macht und Wahrheit des Errungenen oder des in Hinkunft Gewissen.

Auf Vereinfachung und Verdeutlichung war Bruckner immer aus. Seine Verbesserungen beziehen sich auf « Beseitigung unspielbarer Violinpartien, Beseitigung der Überladung und Unruhe der Instrumentation » . Die ursprünglich vier gleichzeitigen Gesangsthemen im ersten Satz der Vierten wurden auf zwei vermindert. Alle Finales bis auf eins wurden umgegossen. Freilich erzwang sich neben der formalen Vervollkommnung zuletzt auch das Schwermütige und verzerrt Unbändige den späten Einlaß in die Vierte.

Die Abschnitte innerhalb der Sätze sind klar geschieden, in den Endsätzen sinken zwischen ihnen Klüfte ein. Das war bei einem Gehör sehr weit voraus, sehr weit zurück notwendig. Die Verwandlungen unterwegs waren so entschlossen, daß die Wiederkehr der Urform nicht mehr zu erwarten stand. Und gerade sie arbeitete sich nach dem Gesetz, nach dem sie angetreten, aus all dem Leben heraus zu ihrer unantastbaren Gültigkeit.

Aber nun lenken wir den Blick zurück in die irdische Form, wo Bruckner im Gedränge wohnte.

### Drittes Stück

Bruckners Amtliches lag wie ein vielverzweigter Kraken auf dem Werk seiner Seele. Da war nun der Stoß seiner Zeugnisse gehäuft, und er mußte rechnen um Brot, um Zeit. Zwölf Stunden wöchentlich am Konservatorium, die brachten die Nagezähne der größten Notdurft zur Ruhe. Die Hilfsdienste an der Orgel der Hofkapelle hatte er unentgeltlich zu leisten, die Erziehung der Hofsängerknaben zum Gesang, die Handreichungen als zweiter Archivar des Hoforchesters erbrachten eine weitere kleine Entschädigung. Ein wenig reichlicher kleckte die Hilfslehrerstelle für Klavierspiel am Lehrerinnenseminar zu Sankt Anna. Aber die wurde ihm vergällt, weil er eine Schuhmachertochter lustig « mein Schatz » genannt hatte, was eine notpeinliche Untersuchung heraufbeschwor. Er wollte lieber die 500 Gulden einbüßen, als törichter Annäherungen verdächtigt werden. Amt war Amt. Zum Glück wurde er in die Abteilung für junge Männer an derselben Anstalt übernommen : Harmonie- und Orgellehre - immer das nämliche. Nach dem Unterricht nahm er gern ein Auge voll Schlaf auf der Orgelbank. Ein kleines Stipendium vom Minister, wenig hilfreich, fiel zwischenein. Bald änderte sich der Lehrplan zu Sankt Anna, man brauchte keinen Aushelfer, Weinwurm erhielt das Musikfach. Bruckner schrieb : « Mußte schon im September und später wieder Geld aufnehmen, wenn es mir nicht beliebte zu verhungern. Kein Mensch hilft mir. » . Er fand ein paar Ausländer, die Lektionen bei ihm nahmen, die einheimischen Professoren schanzten ihm fast nichts zu. Des Musikhistorikers Hanslick Standesdünkel hielt ihn, den Nichtakademiker, von der Universität fern, bis dann doch wenigstens sein wissenschaftlicher Ehrgeiz gesättigt wurde : Ende 1874 wurde er als unbesoldeter Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt in der philosophischen Fakultät zugelassen, nach vier Gesuchen. Drei Jahre später wurde ihm auf seine Bitte eine Bezahlung zugestimmt, nach weiteren drei Jahren hatte er ein festes Einkommen von 800 Gulden für seine Tätigkeit an der Universität erklommen. Als er mit der Todeskrankheit kämpfen mußte, wurde es ihm ungekürzt sogar als Ehrengabe zuteil. Hanslick grollte um sich herum, in sich hinein. Seine Haupteinkunft freilich war kein Bargeld, es war die Aufrichtung, die er durch die Studenten, seine « Gaudeamus » , erfuhr. Sie verehrten in seiner Person die unbekannte Sendung, sie liebten die Wärme, den Witz, die überlegene Klugheit ihres Lehrers, sie setzten sich ein für ihn als Anhänger der neuen Richtung. Im akademischen Wagnerverein dienten sie seinen kleineren chorischen Werken. Im Hörsaal aber saßen sie zu siebzig, zu achtzig, zu hundert.

Nichts stillte die Klage in Bruckners Innerem : Gebt mir Zeit zum Schaffen ! Nur eine Spitzenstellung konnte ihn aus der Kleinfron erlösen. Als der Kapellmeisterposten der Kirche « Am Hof » erledigt war, bewarb er sich, erfolglos wie schon so oft Fünf Monate nach seiner Bewerbung erhielt er den einen Satz zur Antwort : « Der inangesuchte Dienstposten wurde anderweitig verliehen. » . 1878 machte ihn die Hofkapelle zum wirklichen Mitgliede mit 600 Gulden Lohn und mit langfristiger Aussicht auf mehr. Archivar und Singlelehrer war er nun dort nicht weiter, aber viele freie Nachmittage und Ferientage mußte er opfern. Er konnte den Erlös aus Privatstunden noch immer nicht entbehren. Erst als sein Abend sank, nahm man ihm nach und nach seine Ketten ab.

Aus der Stille des Wartens werfen sich ab und zu jähe steile Gipfel des Virtuosen-Erfolges auf wie plötzlich aus dem Erdreich aufberstende Vulkane. Die meisten dieser Feuergipfel erhoben sich fern von Wien, als wollte das Schicksal eine fahle, leere Zone der Freudlosigkeit um den Meister ziehen. Die Vulkane erloschen so rasch, wie sie entstanden waren.

Bruckner blieb geblendet im Dunkel, arbeitete und sehnte sich.

Zu Anfang der Jahrzehnte zu Wien wurde ihm in fremden Ländern zweimal der Ruhm als Organist bis zum Rausch. Nach Nancy eingeladen zur Orgelweihe in einer neuen Kirche, fand er die bedeutendsten Spieler aus der Stadt, aus Paris, Reims, Straßburg, Soissons, Luxemburg und woher noch immer versammelt, er obsiegte allen, kein Name wurde neben seinem genannt außer einem. Die Erbauer der Orgel, Merklin-Schütze, zogen ihn darauf nach Paris. Im Schiff der Notre-Dame erwarteten ihn wohl alle lebenden französischen Komponisten von Ruf und Glanz, ferner Kenner aus Frankreich, Deutschland, Belgien. Was man hörte, hatte man noch nie gehört. Mit der Produktion Bruckners hatte die fünfmanualige Metropolenorgel von Notre-Dame ihren größten Tag erlebt. Das scholl nicht nur aus dem Tagesruhm wider, noch nach seinem Tode pries man ihn als den Wundermann an der Orgel von Notre-Dame.

Auf volkstümlicher Ebene wiederholte sich sein Triumph 1871 in London. Hier riß er über die Lauheit der Presse hinweg die Herzen der Zehntausende empor. Wieder saß er an einer Riesengorgel in der neuerbauten königlichen Alberthalle. Schon als er am Abend seiner Ankunft sie ausprobierte, heizte man die Dampfmaschine, die mit zwanzig Pferdekräften den Druck in das Werk preßte und deren Kessel am Verlöschen war, neu auf. Er spielte in einem wahren Reigen von Konzerten klassische Stücke und zu besonderem Jubel eigene aus dem Stegreif ; fünfmal konzertierte er noch im Kristallpalast. Was über den Aufruhr der Wirkung verlautet, erinnert an das, was über die Orgelzauberei des Altmeisters Frescobaldi berichtet wird, den Pilgerscharen durch die Städte Italiens begleitet hatten. Auch Bruckner wurde angeboten, als Virtuos durch alle großen Städte Englands zu ziehen. Ihm lag nichts daran, er mußte ja auch flehmütig um Verlängerung des Urlaubs bitten, er kehrte heim.

Nicht als Virtuosenmeteor wollte er über Europa herfallen, wie er schon im Begriffe war. In Wien blieben ihm die Gehäuse der großen Orgeln geschlossen, er entwich in die geistlichen Stifte außerhalb, um hinter Mauern zu spielen.

Der Massenwirkung gegenüber mußte er sich zu Hause lange bei der zwingenden Wirkung auf einzelne bescheiden. Sein Entführer Herbeck rang sich durch ein dumpfes Labyrinth ins helle Wissen, daß Bruckners fMesse neben Beethovens « Missa solemnis » stände. Eine ungläubige Dame fühlte sich durch das gleiche Werk übernatürlich gerettet. Die Menge jedoch nahm ihre Begeisterung darüber zehn Jahre später in « einer Art musikalischen Bürgerkriegs » zurück. Ebenso seicht muß wohl der grenzenlose Beifall bei der Aufführung der zweiten Symphonie gewesen sein, denn ihm folgte bei der Uraufführung schon der dritten der grenzenlose Abfall. Nur Männer wie Speidel schrieben, kein gewöhnlicher Sterblicher habe das musiziert, und die Gegner seien unwürdig, ihm die Schuhriemen zu lösen.

Als sich die Werkerfolge dichter einstellten, wichen auch sie in großem Bogen vor ihm zurück. Er mußte ihnen meist nachreisen. Vor der entscheidenden Aufführung in Wien starb der Dirigent Herbeck (Oktober 1877) . Dem Quintett wurde bei der zweiten Vorführung das Finale abgehackt. Josef Schalk und Ferdinand Löwe, seine Schüler, führten einige seiner Symphonien auf zwei Klavieren im Bösendorfersaal vor. Die erste Wiedergabe des Te Deums unter Bruckner wurde ebenfalls von zwei Klavieren begleitet. Die Funken guten Willens konnten die Demütigung des einundsechzigjährigen Mannes nicht erleuchten.

Der draußen wachsende Ruhm war nicht zu verpflanzen. Nach der Leipziger Uraufführung der Siebenten unter Nikisch

1884 konnte Bruckners Name nicht mehr untergehen, aber er selbst konnte es. München folgte bald, und Bruckner wurde dort buchstäblich auf Händen getragen, es folgte Köln, Hamburg, Graz, Chikago, Neuyork, Amsterdam, Berlin, Budapest, Dresden, London - ja, und Wien war auch unter den Städten. Die Dritte war nach Dresden, Frankfurt, den Haag, Neuyork gegangen - und Wien war schmähend auch unter den Städten gewesen.

Trotz der Kinderfreude, die jegliche gute Nachricht in Bruckner weckte, scheint ihn die Grundstimmung eingesponnen zu haben, die er einmal in die Worte faßte : « Mir ist auf dieser Welt schon alles recht, und ich werde ganz gleichgültig der edlen Menschheit gegenüber. » .

Reichere Ehrungen wurden erst in seinem letzten Lebensjahrzehnt über ihn ausgeschüttet. Sie kamen zu spät, um ihn noch einzuholen. Das will zunächst bitter besagen : sie befreiten ihn nicht von seinen ungebührlichen Opfern an Schöpferstunden. Denn die Befreiung brachte das infolge der Überarbeitung verfrühte Greisenalter und im letzten Jahrfünft die katarrhalische Erkrankung des Rachens und Kehlkopfs, Magen- und Leberleiden, Venenerweiterung an den Füßen, die fortschreitende Erkrankung der Nerven und des Herzens. Die eingeborene stete Bereitschaft zur Freude war auch eine ermüdende Anstrengung. Die Erfolgsdaten waren sein flammender Kalender, und auf manche hohe Feste darin fiel eine Sonnen- oder Mondfinsternis. Die Ärzte, als wären sie seine Astrologen, wiegten besorgt die Köpfe, als er die Uraufführung seiner Achten (Ende 1892) ausstehen sollte. Daß sie ein großer Sieg für ihn wurde, änderte nichts daran, daß auch das Glück für ihn zu lastbar geworden war. Von der Uraufführung der Fünften in Graz (1894) unter seinem Schüler Franz Schalk war er durch sein Leiden ausgeschlossen, so daß er sie niemals gehört hat. In den Erprobungen der Werke lief sein Lebensinterpunktionssystem, das System der Zeichensetzung durch bestandene Prüfungen, weiter.

Die anderen Ehren nehmen in seinen Kalendern, die ihm als Merk- und Tagebücher dienten, keinen größeren Platz ein als etwa die sorgfältige Einzeichnung der jungen Damen, die er auf Bällen kennengelernt und mit denen er sich unterhalten und getanzt hatte, zum Fasching beim Juristenball, bei der « Concordia » der Schriftsteller, bei den Industriellen, auf « Künstlerabenden » . Es heißt über die Verleihung des Franz-Josefs-Ordens 1886 : « Am 9. Juli von Senior Durchlaucht Fürst Hohenlohe Franz Josef Orden überreicht circa 1 Uhr. » . Über seinen Dankbesuch notierte er : « 23. September um ¼ über 11 Audienz bei Senior Majestät, dem Kaiser. » . Das letzte, ihm erfreulichste Examen brachte er ohne sein Zutun im November 1891 hinter sich : es war die Ernennung zum Ehrendoktor der Wiener Universität. Der Kalender vermerkt darüber auf einem Blatte, das außer einer Geldausgabe an seine Wirtschafterin die Wohnung einer Valerie Pistor einträgt, das folgende : « 7. November Promotion als Ehrendoktor der Philosophie an der Wiener Universität. 22. 11. beim Minister. 26. 11. beim Kaiser (äußerst huldvoll) . » . Namen aus dem Alltag beschließen die Seite.

In die höfische Rangordnung des Kaiserreichs eingereiht zu werden, erregte ihn nicht übermäßig, so vorbehaltlos er jedem an seinem Orte die ihm gebührende Devotion spendete, so selbstverständlich ihm die Krone des Kaisers von Liebe getragen werden mußte, damit sie den Monarchen nicht drücke. Wie im kirchlichen Staate schimmerten im weltlichen durch die Personen die Ämter. Da sein Teilnehmen an den kollektiven Einrichtungen außerhalb der Frage nach ihrer Würdigkeit erfolgte, hatte er nicht nötig, sich zu unterwerfen. Bückte er sich, so nicht kriecherisch, sondern enthusiastisch, seine Hände drückten dabei sein Herz, seine Arme breiteten sich dabei von selbst weit aus. Aber Ehrendoktor zu werden, das war, als hätte die profunde Wissenschaft selbst ihn in ihren Thronsaal gewiesen. Verstand es

nicht auch der Universitätsrektor Hofrat Exner so, als er beim Festkommers des akademischen Gesangvereins vor dreitausend Geladenen denkwürdige Worte sprach ? « Wo die Wissenschaft haltmacht » , sagte er, « wo ihr unübersteigliche Schranken gesetzt sind, da beginnt das Reich der Kunst, welche das auszudrücken vermag, was allem Wissen verschlossen bleibt. Ich beuge mich vor dem ehemaligen Unterlehrer von Windhaag. » . Der Geistliche Doktor Kluger von Stift Klosterneuburg brachte ihn im Wagen heim, in dem ein riesiger Kranz die Fahrtgenossen beiseitedrängte, und Bruckner seufzte den Dank in sich hinein : « Zu viel, zu viel. » . Bei der eigentlichen Promotionsfeier hatte er sich eine Orgel gewünscht, um zu danken. So versetzte er den Geist in das Instrument, das noch beredter in Zungen sprach als die Orgel : in das Orchester. Er übereignete der Universität seine erste Symphonie.

Er konnte auf die Stufen hinabsehen, die zu seinem Throne hinanführten. Sängervereinigungen der Heimat hatten ihn zum Ehrenmitgliede erwählt, das Salzburger Mozarteum, die Amsterdamer Maatschappij tot Bevordering der Tonkunst, der akademische Gesangverein. Oberösterreich hatte jüngst einen Ehrensold, die Stadt Linz die Ehrenbürgerschaft bewilligt. Er hatte in Prag die neue Orgel des Rudolfinums weihen helfen, die alte im Dome dort beim Hochamte gespielt.

Wird der Lohn auch sonst gemeinhin nach der Arbeit ausgehändigt, so fördert er meist doch das weitere Vollbringen. Bei Bruckner entwich der Lohn allzuglatt in die Gestalt von Anerkennungen. Der Ruhm hatte in einem Leben des Robotts etwas Posthumes, so, als stände ein Begrabener von den Toten auf und dürfte sich mit tränenverschleierte Augen hienieden umsehen, wo er sich einst auf seine Kosten ein Orchester mieten oder durch einen Gönner mieten lassen mußte, wo er zweimal freundschaftlich in der Fremde gesammelte tausend Gulden zum Druck eines Werks entgegengenommen hatte, wo es an Geld für Abschriften fehlte.

Martern haben sich ihre kühle Klamm durch den Humus seiner zweiten Wirklichkeit gegraben. Darin wandelte er gegen das verborgen brausende Meer hinab. Wie eine Münchener Beobachterin spürte, « lag trotz seiner guten Laune ein Hauch Trauer über all dem, was er sagte » . Die Feinde fraßen an ihm wie ein « langsames, aber desto sichereres Krebsleiden » . Die Philharmoniker lachten ihn in den Proben laut an, erfanden Spitznamen für seine Musiken. Er vergaß wohl einmal, das Zeichen zum Anfang zu geben, nahm den Taktstock verkehrt in die Hand, warf ihn bei anderer Gelegenheit fort, um seinen Freund Moritz von Mayfeld (1817-1904) zu umarmen. Dergleichen wurde aufgebauscht und umzischelt. Bei der Uraufführung der Dritten flohen alle bis auf zehn oder zwanzig, die Musiker zuerst. Bei der Vorprobe der nächsten Symphonie verwarfen die Philharmoniker das meiste als verrückt. « Alles ist zu spät. Fleißig Schulden machen, und am Ende im Schuldenarreste die Früchte meines Fleißes genießen und die Torheit meines Übersiedelns nach Wien ebendort besingen, kann mein endliches Los werden. »

Die drückendsten Demütigungen erfuhr er am Konservatorium. Lehrbuben und Diener entsetzten sich. Allen vorauf wetteiferte der Generalsekretär Zellner, ihn zu verbittern. Das Licht wurde ihm ausgedreht, Zellner stellte während Bruckners Harmonielehre im Zimmer nebenan Sirenen an, er riet ihm, seine Symphonien auf den Mist zu werfen und sich gescheiter mit Klavierauszügen etwas zu verdienen. Zellner sprach ihm sogar die Befähigung zum Organistentum ab. Daß Bruckner ungeschliffen und lächerlich wirkte, haßte man, weil man nicht glauben konnte, einer, der Großes in sich hatte, könne so geduckt worden sein. Sein Dämonion forderte von ihm, daß er als Zerstörer in seine Schöpfungen selbst eingriff. Er erlaubte sinnstörende Kürzungen, bat, flehte wiederholentlich darum. Die vollständige Fassung sei für spätere

Zeiten und für Kenner. Seine besten Jünger rieben ihm falsche Farben, die den klaren Glanz seiner Gebilde trübten und dem Teufel der Mode dienten. Die veränderten Gebilde reizten und reizten auf, doch waren sie den einzelnen Wissern, die vielleicht schon heranwuchsen, nun nicht ganz kenntlich : sie schienen nun nicht so unabhängig, wie sie waren ; durch die Stärkung waren sie geschwächt. Da wurde er auch mürbe genug, um mit der Verteilung einer Symphonie auf zwei Abende einverstanden zu sein.

Die Geschichte hat vor einen der Eingänge zu Bruckners Leben eine Reihe von Galgen aufgerichtet. Daran hat sie etliche Kritiker gehängt, Männer, die im übrigen nicht ohne Verdienst sind. Vornean erkennen wir Eduard Hanslick, Max Kalbeck, Gustav Dömpke.

Gustav Dömpke (geboren 1853 in Barten, Ostpreußen ; gestorben 1923 in Königsberg i Preußen) war über Jahrzehnte der einflussreichste Musikkritiker in Ostpreußens Provinzialhauptstadt.

In den 1870er Jahren begann Dömpke als Musikkritiker bei der Königsberger Allgemeinen Zeitung. 1884 ging er von Ostpreußen nach Wien, wo er in den Kreis um Eduard Hanslick aufgenommen wurde und Johannes Brahms kennenlernte. Unter dessen Einfluss wurde er zum entschiedenen Gegner der Neudeutschen Schule. In der Wiener Allgemeinen Zeitung engagierte er sich so entschieden für Brahms und die Wiener Klassik wie gegen Richard Wagner, Franz Liszt, Hans Pfitzner, Hugo Wolf, Richard Strauß und vor allem Anton Bruckner, dessen F-Dur Streichquintett er allerdings rühmte. 1897 kehrte er nach Königsberg zurück und schrieb für die Hartungsche Zeitung. Nicht zuletzt durch Dömpke wurde Königsberg zur „ Brahms-Stadt “.

Dömpke verarmte in der Inflation nach dem Ersten Weltkrieg.

Sie und andere hörten Bruckners Musik trotz ihres « Prälatenstils » als eine lemurische Spukhöhle. So muß es gewesen sein, sonst hätte ihr Hohn nicht bisweilen in infernalischem Urhaß umschlagen können. Es bleibt ihnen ein Rätsel, « wie dieser sanfteste und friedfertigste aller Menschen im Moment des Komponierens zum Anarchisten wird » . Er komponiere « Hochverrat, Empörung und Tyrannenmord » . « Wie eine unförmliche, glühende Rauchsäule steigt seine Musik auf, bald diese, bald jene Gestalt annehmend. » Er sei unnatürlich, aufgeblasen, krankhaft und verderblich Halb Genie, halb Trottel, biete er antimusikalischen Blödsinn. Man glaube an seine Stegreifkomödien so wenig wie an den Sieg des Chaos über den Kosmos. Er taumle in haltlos zerfallenden, musivischen Formen. Das Credo seiner fMesse sei eine christliche Wolfsschlucht. Er komme aus den Nibelungen und gehe zum Teufel. Sein bengalisches Feuer hinterlasse keinen sonderlich feinen Geruch. Er komponiere wie ein Betrunkener. Der Modergeruch eines verwesungssüchtigen Kontrapunktes steige in die Nasen. Es dufte bei ihm nach himmlischen Rosen und stinke nach höllischem Schwefel. Man wendet sich von dem « häßlichen Gemisch von Roheit und Überfeinerung » , vom « nackten Unsinn » . Man erliegt dem « verwirrenden Dunkel, der müden Abspannung, der fieberhaften Überreizung » im « traumverwirrten Katzenjammerstil hinauf- und hinablamtierender Schusterflecken » . Man schmeckt aus den Tönen des anderthalbmal Närrischen Geselchtes mit Knödeln und Kraut. Noch dem Todkranken wirft man « mit fixen Ideen abwechselnde Gedankenflucht » vor, die « ewigen Verlegenheitstremolos, Rettungstonleitern, Angstpausen, Notsequenzen, Verzweiflungsfanfaren, das große Tschingdarassasa, Schnedderengteng und Bumbum » . Und wieder sehen dem « Eindruck der Trostlosigkeit » die Werke aus « wie Musikdämpfe » . In schmutzigen, faulen Ohren gespensterte ein



travestierter Bruckner, den es nie gegeben hat und nie geben konnte : er wäre ein Widerspruch in sich selbst. Der Gegengeist, und sei er noch so spitzig, dringt nicht in den Geist.

Bruckner wußte sich nur selten und nur schwach zu wehren. « Ich bin kein Orgelpunkt-Puffer und gebe gar nichts drum. Contrap. ist nicht Genialität, sondern nur Mittel zum Zweck ... Geißle den traurigen Mann ... Bitte übrigens ja nicht Hanslick meinetwegen zu tadeln, denn sein Zorn ist schrecklich ; er ist imstande, einen zu vernichten. Mit ihm ist nicht zu kämpfen. Nur bittend kann man an ihn herantreten. Ich selbst auch so nicht, da er sich stets verleugnen läßt. » Er hätte zudem seine zwei Adjunkten, die auf Kommando schreiben müßten.

So brachte er bei der letzten Audienz die Kinderbitte vor seinen Kaiser, er möge doch den Professor Hanslick zur Mäßigung bewegen. Franz Josef schätzte Bruckner mehr als die Menge der Fachleute, sein Orgelspiel war ihm in Ischl sogleich aufgefallen, er machte ihm Zuwendungen, bezahlte den Druck zweier Symphonien und war bereit, die Kosten von Kunstreisen zu übernehmen, « und sollten es Tausende sein » , aber den mephitischen Geschmack konnte er nicht von dem Gaumen nehmen, das unvorhandene Gerümpel schöner Torsen konnte er nicht abschleppen lassen, das Denken konnte er nicht ändern, sondern die Hälfte des Publikums stand, ohne die Hanslicke zu kennen, ein halb Jahrhundert auf ihrer Seite.

Bruckner wehrte sich manchmal auch falsch : durften Praktiker seine Orchesterpalette verschmieren, forderte er selbst zu Weglassungen für den Augenblick auf, und verbot er dafür grimmig Änderungen in den Stimmen oder im Ganzen, so beleidigte er hilfsbereite Freunde, wenn sie beim Kopieren seiner Handschriften nur ein einziges überflüssiges Versetzungszeichen fortgelassen hatten.

Alle Figuren der Wiener Jahrzehnte schrumpften angesichts der Mittengestalt Richard Wagners ein. Wiederum, wie früher Ignaz von Abmayr, Johann N. August von Dürnberger, Leopold von Zenetti, Simon Sechter, hatte der Mann des Bekenntnisses seinen Wohnsitz nicht ein paar Gassen weiter, diesmal lebte er sogar in einem anderen Lande. Wie die anderen erwandert und erpilgert worden waren, mußte er erweist werden. Doch der Abwesende ist so erdrückend gegenwärtig, daß er natürliche Kameradschaften zerreißt.

Bruckner geriet zwischen die Fronten. In dem einen Heerlager frohlockte die Mannschaft der Studenten, führte etwa Hugo Wolf, Johann Herbeck, Robert Weinwurm, in dem andern heulten musikalische Klippschüler, Kritiker, Schulmeister, lange die Philharmoniker, führten Eduard Hanslick und Johannes Brahms. Weil die Gegner, bevor sie aufeinandertrafen, auf Bruckner trafen, durchstachen sie ihn mit ihrem Hasse.

Er wollte nichts als seine Symphonie - das war ein Kampf nach innen. Darum glich die äußerliche Befehdung so sehr einer körperlichen Mißhandlung. Er, der Hilfloseste, hatte nicht nur das zu leiden, was ihm als originalem Machthaber auf keinen Fall erspart geblieben wäre, sondern er wurde geschunden für hundert, gewiß aber für zwei, für Wagner und Bruckner.

Für die Treue zu Richard Wagner hatte er sich nie zu entscheiden brauchen, ihn band Verehrung tiefer als Treue. Verehrung ist Schicksal, das, selbst wenn es fragt, nicht zweifelt. War nun der Bayreuther Meister ihm in der

Wesensanschauung entgegengesetzt, - es gab keinen lebenden Künstler auf Erden, zu dem er eher hätte sagen mögen : gleich zu gleich !

Von Wagner nicht zurückgestoßen zu sein, bedeutete ihm mehr, als von anderen mit Lob gehudelt zu werden. Wagner, der Eroberer, würde vielleicht auch seiner Arbeit das Leben auf Erden erobern. Es ging um das Leben des Werks, nicht um seinen Ruhm. Darum nannte er nach Wagners Tode die Orchesterleiter, die sich seiner annahmen, die ihm von dem Meister hinterlassenen Vormünder. Er hatte ihn, ehe er ihn selbst kennenlernte, von einem Stabe mutiger und mächtiger Männer umgeben gesehen. Begeistert führten sie aus, was er ihnen befahl. Es lag bei ihm, ihnen auch zu Bruckners Gunsten zu befehlen.

Bruckner hatte in der Ahnung den vollständigen Klangkomplex Wagner wie eine Astralbildung vor sich aufglimmen sehen, ehe er in den Kern zu der lebendigen Person des Lichtspenders vordrang. Er war 1865 zu einem Sängerbundesfest in München und erlebte dort dann die Uraufführung von « Tristan und Isolde ». In den zwischen diesen Feiern liegenden Wochen war er bei Wagner zu Gaste und hatte die fertigen Teile seiner ErstlingsSymphonie mitgebracht, welche er indessen nur Hans von Bülow lesen ließ zu dessen Staunen und Erschrecken. Sie dem zu zeigen, den er meinte, überwand er sich nicht, wie er sich in seiner Gegenwart nicht einmal setzte. Trotzdem war Wagner ihm gewonnen : drei Jahre später durfte er die in Korrekturbogen gern überlassene Szene Hans Sachsens auf der Festwiese der Meistersinger von seinem Linzer Chor sämtlichen Aufführungen des Dramas voraussingen lassen.

Wieder fünf Jahre später brach er von einer Marienbader Kur entschlossen nach Bayreuth auf, um die Annahme der Widmung seiner Symphonien Nummer 2 oder Nummer 3 zu erbitten.

Das Wagnis und das Glück, mit dem es ausging, drehte sein Gemüt in Wirbeln. Diesmal unterdrückte er nicht, was er sich vorgenommen hatte. Wagner war durch den Bau des Festspielhauses überlastet und hatte seine « Nibelungen » beiseite legen müssen : Bruckner blieb bei seinem inständigen Verlangen, die Symphonien müßten angesehen, die Annahme der Zueignung erwogen werden. Ein flüchtiger Einblick werde genug kundtun. Wagner nahm die Partituren, die Zweite fesselte ihn sofort, doch schien sie ihm, nach einem Berichte Bruckners, zu zahm zu sein. Die Dritte ließ ihn nicht los ; er erbat sie zu genauerer Durchsicht bis auf den Nachmittag. Es trieb Bruckner erwartungsbang durch die Stadt, Schauer der Überlegung, daß hier eine Idee Wagners Körper werde, hielten ihn dann beim Neubau des Theaters fest, obendrein beschmutzte er sich unter den Maurern, und zuletzt mußte er sich sputen, um rechtzeitig in Wahnfried zu erscheinen. Wagners Auge habe geleuchtet, anfangs habe er gar nichts gesagt, nur um den Hals sei er ihm gefallen und habe ihn ein übers andere Mal abgeküßt. Er habe natürlich gleich weinen müssen, und das sei auch nicht besser geworden, als Wagner endlich seine ungemein große Freude und die Annahme der Widmung erklärte. Zweieinhalb Stunden sei er zurückbehalten worden, habe den Garten und die Grabstätte Wagners gesehen. Wagner aber machte die Feierlichkeit fröhlich durch ein Fäßchen Weihenstephanbier. Bruckner jammerte, er komme doch eben aus Marienbad, aber er glaubte der Versicherung des Gastgebers, daß dieser Trunk gesund mache, und unterwarf sich seiner Autorität, bis er nächsten Morgens nicht mehr auseinanderhielt, welche Symphonie Wagner gewählt hatte. Der Zettel, auf dem er danach fragte und auf dem die Antwort zurückkam, ist oft faksimiliert worden. Er lautet : « Symphonie in D-Moll, wo die Trompete das Thema beginnt. A. Bruckner - Ja ! Ja ! Herzlichen Gruß ! Richard Wagner. ». Das Wort « die Trompete » gebrachte dann Wagner oft wie einen Rufnamen Bruckners. Bei einem Besuche in Wien ging er am

Bahnhof schnell auf ihn zu und stellte ihn den anderen Wartenden als seinen Mann vor. In den « Parsifal » tagen kam Bruckner an vielen Morgen in das Haus Wahnfried, und im Freundeskreise äußerte Wagner, er kenne nur einen, der an Beethoven heranreiche - Bruckner.

Über den Abschied für immer schrieb Bruckner an Hans von Wolzogen : « Anno 1882 sagte mir der damals schon leidende Meister, indem er mich bei der Hand hielt : Verlassen Sie sich, ich selbst werde die Symphonie und alle Ihre Werke aufführen. Ich sagte : Oh, Meister. » . Darauf überwältigte es ihn so haltlos, daß Wagner ihn besänftigen mußte und sein letztes Wort an ihn sprach : « Nur ruhig - Bruckner - Gute Nacht ! » .

Vor fast einem Vierteljahrhundert hatte er den Meister bei der Generalprobe eines Konzertes mit einem Klaviervirtuosen zum ersten Male von ferne gesehen, jetzt blieb ihm übrig, ebenso stumm bei Wallfahrten an sein Grab zu ihm hinüberzusehen.

Möglich, daß seine Hoffnung auf Wagner zuweilen einer Fata Morgana nachgeeilt war. So viel bleibt bestehen, daß kein anderer Zeitgenosse den Wuchs Bruckners so anstrengungslos riesenhaft sah wie Wagner, kannte er auch nur zwei Symphonien.

Die Verehrung des « Hehren, Unsterblichen, Unerreichbaren » war in Bruckner prädestiniert, und so warf sich beispielsweise das Gralsmotiv als unbewußte Huldigung nicht erst im Christus factus est von 1884 und im Virga Jesse von 1885, sondern schon im « Tantum ergo » in Asdur von 1846 aus. So mußte er den Abgott noch im freundschaftlichen Gespräch durch Handkuß und Sinken in die Knie aus der alltäglichen Nähe entfernen, was natürlich abgewehrt wurde. Er hat Wagners Musik nie anders als aus seiner eigenen Wesensmitte gehört. Darum können wir nicht ermessen, was er dabei empfand, als nach einer Aufführung seiner Siebenten (1886) Wagners Büste im Festsaal aufgestellt und als ihr sein Lorbeerkranz um den Hals gelegt wurde. Wir können nicht ermessen, welche Kommunion in ihm gefeiert wurde, während im Münchener Hoftheater, als das Publikum sich entfernt hatte und Dunkelheit eingetreten war, dreimal der Abgesang aus dem Adagio dieser Symphonie mit seinen trauernden Hörnern und Tuben gespielt wurde.

Daß Wagners tönende Gedanken an dramatische Personen gebunden waren, störte Bruckner nicht, weil sein Inneres, in dem er diese Gedanken versammelte, von Theaterpersonen nicht bevölkert war. Die schillernden Tonströme ergossen sich durch seinen Raum wie eine absolute Musik. Ihm war das Drama verborgen, in dem es hieß : « Verging wie Hauch der Götter Geschlecht, laß ohne Walter die Welt ich zurück : meines heiligsten Wissens Hort weis ich der Welt nun zu. » . Der Hort war Seligkeit durch irdische Liebe. Dieses Drama breitete sich in ihm aus als Schöpfungsmythe mit vulkanischen Blitzen, neptunischen Katastrophen. Die Götter vergingen ihm nicht wie Hauch, die Welt blieb ihm keinen Augenblick ohne Walter, die Liebe verließ ihre schöne Schwüle und wurde Sehnsucht des Eros. Der Weltbrand Muspilli wurde ein christlich glorioser Weltbrand. Bedenkt man die gelegentliche Frage Bruckners, warum Brünnhilde verbrannt würde, so setzt ihn die Annahme nicht herab, er habe sich bei Wagners Texten mit einem Wundergepränge von Rittern und Reisigen, von Helden und Kämpfern, silberner Rüstung, Sagenschwan und Taube des Heiligen Geistes begnügt. Er war wohl vom Vorspiel an in einem nur musikalischen Venusberg und Monsalvatsch. Das Land, unnahbar unsern Schritten, bereiste man nicht mit Ochsenkarren und nicht mit Ikarusflügeln.

Er nahm, und auch das war bei ihm Ehrfurcht, Wagner das Denken in einer Welt des Willens und der Vorstellung weg. Die Partitur des « Tristan » war ihm ein Buch der Heiligen Schrift, die Tristandichtung hätte ihm das Buch vielleicht säkularisiert - er sah sie nicht.

Die musikalische Arbeit empfing von den Vorgängen auf der Bühne her schärfere Einkerbungen, als sie in der älteren symphonischen Gliederung durch Kadenz abgebrochen wurden. Bruckner vertiefte die Einschnitte noch. So wirkte er geheimnisvoll auf Wagner ein, wie dieser geheimnisvoll auf ihn eingewirkt hatte.

Unter den mit ihm tätigen Musikern Wiens stand er Herbeck am nächsten. Er nannte ihn, der mit gleichmäßigem Nachdruck für ihn sorgte, seinen zweiten Vater, obgleich Herbeck sieben Jahre später als er geboren war. Der Sohn eines Schneiders brachte es als Hofkapellmeister zum Ritter Johann von Herbeck. In Wien geboren, bei den Zisterziensern in Neukreuz erzogen, im Gymnasium zu Wien und gleichzeitig auf der Universität autodidaktischer Musikliebhaber, 1848 Legionär und Rechtsstudent, wurde er als Einundzwanzigjähriger Chorregent an der Piaristenkirche, als Fünfundzwanzigjähriger Chorleiter des Wiener Männergesangsvereins und bald darauf Dirigent der Gesellschaftskonzerte des von ihm gegründeten Singvereins, als Siebenundzwanzigjähriger Konservatoriumsprofessor, als Fünfunddreißigjähriger erster Hofkapellmeister, dann Direktor der Hofoper und starb, nachdem er sich aus der Intrigenluft des Theaters wieder zur Gesellschaft der Musikfreunde zurückgezogen hatte, mit sechsundvierzig Jahren an einer Lungenentzündung.

Dieses Presto seines Lebenslaufs wurde durch seine Begeisterungsfähigkeit für das neuartig Gediegene ausgewogen. Er war der eigentliche Entdecker des Schuberts der großen Formen für Wien, wie er dessen Unvollendete Symphonie und den « Gesang der Geister über den Wassern » überhaupt wieder aufgefunden hat. Dazu war er der Entdecker der Verwandtschaft Bruckners mit Schubert. Sie ist innerlich weit mächtiger als die zu Wagner. Überzeugend beschreibt Robert Haas die gemeinsamen Merkmale : « Die Sonatenform wird in Gruppen geschichtet, wobei die Gliederung in Klangflächen stark hervortritt, die Exposition verfügt über drei einander gegenübergestellte große Komplexe, ein ' Dreitonartensystem ', die Tonart des Seitensatzes wird (wie schon bei Beethoven) von der klassischen Norm befreit, die Gliedertrennung geschieht gelegentlich durch völligen Stillstand, einen Halteton oder eine Generalpause (h Symphonie) , die Durchführung wird neu gewertet und in Exposition sowie Reprise eingebaut, die Themengestaltung vollzieht sich aus dem Klang heraus und ist durch das instrumentale Kolorit gestützt, in der terrassenförmigen Harmonik und Motive atmet eine veränderte Formgesinnung, ... die innere Geschlossenheit ergibt sich durch die einheitliche gedankliche Durchdringung aller Gruppen, insbesondere auch durch die Einbeziehung der langsamen Einleitung vor dem ersten Allegro. » .

Als Herbeck, vom Intendanten Fürsten Constantin Hohenlohe-Schillingsfürst an den ersten Platz des österreichischen Musiklebens gestellt, nach Schuberts CdurMesse, einer eigenen, einer von Beethoven und Cherubini Bruckners D-Moll Messe ansetzte, bekannte Bruckner, er « fürchte sich so » . Aber er hatte sich dem zweiten Vater schon längst ergeben müssen. In Nürnberg beim Sängerkongress war Herbeck dem Linzer Sängerdirektoren Bruckner um den Hals gefallen. Der Sohn freilich durfte nicht eine ähnliche, allzu kindliche Liebesbezeugung wagen : als er in Wien auf offener Straße nach Herbecks Hand haschte, um sie zu küssen, wurde es streng abgelehnt. Ein wenig Bangen sorgte immer dafür, daß die

Verehrung nicht zu weich wurde. Sollte Herbeck wieder einmal Kürzungen und Veränderungen fordern, wie so oft ? Dann galt es aufzupassen und zäh zu fechten.

Sicher war ja, daß Herbeck es gut meinte, woran immer er seinen energischen Kopf setzte. Mochte er ihn nur auslachen, wenn er sich abgräme, daß ein Witzblatt ihn gepritscht hatte. Er war doch der gute Unhold gewesen, der ihn aus Linz, von wo aus er schließlich nicht in die ewige Seligkeit eingehen wollte, erlöst hatte. Und er hatte ihn dabei behandelt, wie es ihm am liebsten war : er hatte ihn nach Sankt Florian mitgenommen und sich dort vorspielen lassen, er hatte ihn auch vor seiner Berufung dem Fürsten Hohenlohe allein vorspielen lassen: in der Tastensprache konnte man ihm am besten seine Kenntnisse abhören. Herbeck bohrte ihm die Mauern an, die ihn nicht durchlassen wollten, er schützte ihn in der elenden Mädchenverschwörung von Sankt Anna. Er war hochherzig und glühend und kargte nicht mit seinem Lobe. In den Proben der zweiten Symphonie behauptete er, der Saal würde vor Applaus demoliert werden, wenn Brahms das geschrieben hätte. Und : Bruckner führe eine verschwenderische Küche, mancher musikalische Lazarus könne sich da sattessen. Seine höchste Anerkennung war : das könnte Schubert geschrieben haben. Darum schwor ihm Bruckner zu, er stände unter seiner Fahne voran, und verteidigte ihn, ungeschickt genug, vor dem wortüberlegenen Richard Wagner.

Aber das Feste blieb fest : auf die zuredende Frage Herbecks, ob er sich mit seiner F-Moll Messe nicht geirrt haben könne wie Wagner mit dem « Tristan » , antwortete er : Nein. Später wurde er von dem Zweifler wie in Nürnberg umhalst. Das Feste blieb fest : beim Aveläuten wurde dreimal der Hut gelüftet, wenn man auch vor dem Großstädter verlegen wurde und ihm, um die Sicht auf die Zukunft offen zu halten, bei den Verhandlungen auf der Veranda des « Krebses » in Linz gesagt hatte, es sei in der Herbsteskälte so warm.

Herbecks Tod zerbrach ihn. Er mußte die von dem Helfer eben einstudierte Symphonie selbst dirigieren, die ungeheure Niederlage wurde in ihm durch nichts mehr ausgewetzt.

Herbecks Nachfolger, Josef Hellmesberger, bis dahin artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde und damit des Konservatoriums, war bald günstig und bald hochfahrend. Bruckner hatte nun keinen Halt mehr an überlegenen Menschen. Am Konservatorium hatte er anfangs einen nahen Kollegen, den Klavierprofessor Schenner, der mit ihm zur Mahlzeit ging, alle seine Arbeiten ansah und sein Duzbruder wurde. Aus Schenners Klasse kam vielleicht Hugo Wolf für ein kurzes in seinen Unterricht. Es ist genugtuend, daß wenigstens dieser ebenbürtig strebende Jüngling (geboren 1860) , der an den Schubert der Lieder anschloß wie Bruckner an den Schubert der Symphonien, nicht abseits blieb. Zwar hatte sich ihm das Feuer der Wahrheit wie das der Ehrgier vom Rauche zu reinigen, so daß er einige Male nicht verstand, wo andere vorgaben zu verstehen, und einige Zeit eifersüchtig war, wo andere geiferten. Nun, was das Verständnis anbetraf, so hatte Bruckner selbst von einem seiner Sätze geschrieben, ihn beim ersten Male aufzunehmen sei eine Unmöglichkeit, und was die Eifersucht anging, so meinte er just über Hugo Wolf, der komponiere den ganzen Tag, während er sich mit Stundengeben plagen müsse. Aber das dritte Feuer, das der hymnischen Leidenschaft, brannte in Wolf ohne Qualm. Wie das Weinen von vielen Unsterblichen, nicht nur von Herder, Jean Paul und Bruckner selbst, geübt wurde, fiel er dem Meister nach der D-Moll Symphonie heftig weinend um den Hals. Nach dem Adagio der Achten sprang er begeistert auf und rief, erst in tausend Jahren werde man diese Herrlichkeit verstehen. Er erließ inmitten der Feindschaft ringsum einen Aufruf, der dringend für Bruckner warb. Er besuchte ihn als Zwanziger häufig,

legte ihm seine Schöpfungen vor, und sie freuten sich miteinander. Er stellte ihn hoch über alles, was in Wien Noten schrieb.

Brahms ? - « Mein Herz ist kummervoll !!! » , heißt es in einem Briefe Bruckners über ihn. Es scheint, als habe Brahms gegen seinen großen Rivalen unvornehm gewühlt. Er hoffte, der « Schwindel » dieser « symphonischen Riesenschlangen » werde in einigen Jahren vergessen sein. Als zeitweiliger Präsident der Gesellschaft der Musikfreunde ließ er sich von seinem Konservatoriumsuntergebenen begrüßen : « Ergebenster Diener, Herr Präsident ! » . Des verhaltenen Hohnes aber war auch der Unterdrückte mächtig : die Sachen von Brahms seien zur Beruhigung gut, zum Aufrütteln andere. Auf das Geplänkel Brahms', er könne sich nicht in die Richtung der Brucknerschen Kompositionen finden, erwiderte der Angegriffene zuvorkommend, aber das mache doch gar nichts, ihm ginge es mit den Arbeiten von Brahms ebenso. Einmal wurde von Anhängern der beiden versucht, sie im Wirtshaus miteinander auszusöhnen. Die beiden Hofstaaten setzten sich an verschiedene Tische und verkapselten sich gesprächsweise, bis man wenigstens die Übereinstimmung des Geschmacks an der gleichen Speise feststellte. Brahms fand, die jungen Leute im Konservatorium würden von Bruckner gründlich und unheilbar ruiniert, aber vor Kampfesbeginn war er ihm der größte lebende Symphoniker gewesen, und als für beide die ewige Urfehde eintreten sollte, bereute er. Ähnlich verhielt sich der Brahmsprophet Hans von Bülow. Solange er leben werde, werde er für seinen Ruin arbeiten, schrieb Bruckner Anno 1887.

Als der Abend eindunkelte, da entsannen sie sich seiner, Brahms und Bülow, und empfahlen ihn. Und Liszt, der nicht böse, aber flüchtig, bei rascher Abreise die ihm zugeeignete zweite Symphonie im Hotel vergessen hatte, wofür ihm die Widmung entzogen wurde, wollte dicht vor seinem Tode bei der Tonkünstlerversammlung in Sondershausen mit seinem « Christus » zugunsten Bruckners zurücktreten, er wollte den Kameraden im Vordergrund des Festes wissen.

Hinter den hier Genannten fing die Einsamkeit an zwischen « falschen, schwachen Freunden » und die Wüste mit Schakalen und Sandvipern.

In den Ferien überhüllte Bruckner alljährlich die grüne Einsamkeit in Steyr, Sankt Florian oder Vöcklabruck, wohin seine Schwester Sali an den einstigen Kameraden Hueber verheiratet war. In Vöcklabruck verbrachte er auch seinen aller Welt unbekanntesten sechzigsten Geburtstag, hochgelobt von der dortigen Bürgerkapelle, begrüßt von einer einstigen Schülerin aus Windhaag. Und die Einsamkeit der Orgeln im Schatten schlug über ihm zusammen.

Die Wüste leckte bis in seine Wohnung hinein. Sie lag in der Heßgasse. Nach Aufthalten in der Währinger Straße, dann am Opernring hatte sie ihm die Güte eines Gönners, des Ritters von Oelzelt, gegen einen winzigen Zins 1877 zur Verfügung gestellt. Im Vorraum hingen zahlreiche Kranzleichen, stand die Badewanne. Im blauen Zimmer verdeckte eine Sintflut von Notenblättern die dürftigen Möbel; die Hauptstücke waren ein Harmonium, der klapprig mit zitternden Händen gespielte Flügel, der mit Kreidestrichen und Tintenflecken verunzierte Unterrichts- und Arbeitstisch. Einem Schüler erschien der Raum beim wehenden Lichte zweier Kerzen wie die « Stätte eines Femgerichts » . Das Schlafzimmer enthielt Bilder seiner musikalischen Abgötter und Heiligen, ein Abguß seiner eigenen Büste von Tilgner stand am Boden, eine von seinen Studenten geschenkte messingne Bettstelle war das Prunkstück. Durch diese Räume huschte er in schlappenden Gewändern, nur wenn Besuch kam, vertauschte er sie mit noch immer ausgebuchteten und

legte Wert darauf, durch Anbieten von Zigarren und Prisen den aufmerksamen Wirt zu machen. Zeitig am Morgen kam seit dem frühen, Bruckner sehr schmerzenden Tode seiner Schwester Nani (1870) die Arbeiterfrau Katharina Kachelmayr und stellte ihm den reichlichen, dünnen Kaffee warm. Nach dem Aufräumen und Flickern ging sie. Sie versorgte ihn länger als ein Vierteljahrhundert, bis er nicht mehr auf der Welt war, und starb Jahrzehnte später im Irrenhause. Oft erzählten die beiden sich züchtig und behaglich etwas Heimeliges, oft fuhren sie sich gereizt an, so daß Kathi davonlief, nicht wiederkam und von Bruckner geholt werden mußte. In der bescheidenen Oase der Wüste wuchs neben der lauen Zisterne stachliges Gras.

Bruckner hatte seine wirkliche Wohnung im Tonhimmel, auf Erden nur ein Gehäuse für seinen Leib, ein Lager für sein Haupt. Die Schüler mußten auf die Minute pünktlich erscheinen, denn der Unterricht war erzwungene Abschweifung, und er selbst schweifte manchmal ins Gebet, wenn die Kirchtürme läuteten, oder schlüpfte am Klavier, an einem Notizblatt in sein wahres Eigentum. Sie liebten und achteten ihn so, wie er war.

Die Glut, die er komponierend morgens entfachte, auch nachts beim Erwachen, mußte abends gedämpft werden. Der Tag streute viel Müll in das Brennen, aber das gefährliche Lodern konnte noch immer den Schürer verzehren. Wie die vielfachen Stundenplanaufzeichnungen kundtun, war der schlaflose Lebensteil Bruckners in Fetzen zerrissen, wie andere Aufzeichnungen beweisen, waren die Fetzen von Nadelstichen und Dolchstößen nochmals durchlöchert. Er nähte die Flicker wie ein armer Ausgedinger zusammen und heilte die Wunden mit der Kunst eines hinterweltlichen Dorfbaders. So muten uns seine geselligen Stunden in den Wirtshäusern an. Nicht, als ob er den meisten seiner Lehrlinge und Gesellen nicht von Herzen zugetan gewesen wäre, unter ihnen befanden sich Felix Mottl, Franz und Josef Schalk, Ferdinand Löwe, Friedrich Klose, Max von Oberleithner (1868-1935), Ernst Décsey, August Stradal, sein autorisierter Biograph August Göllerich und viele andere Träger bekannter Namen. Seine ziemlich zahlreichen Duzfreundschaften waren echt, aber sie zeichneten auch naturwarme Männer außerhalb seines täglichen Kreises aus, wie den Dirigenten der Liedertafel in Vöcklabruck oder den großen volkstümlichen Komponisten Johann Strauß, der Bruckner für seine Kunst gedankt hatte.

In der Kneipe aber wollte er weder sich noch die anderen als Künstler antreffen. Dort wurde die Erregung mit großen Stücken Fleisch und vielem Getränk beschwert. Dieser Ballast zog ihn aus den Hohen in die Bürgerlichkeit oder noch lieber in das irgendwie Abenteuerliche. In den achtziger Jahren zechte er zeitweilig mit dem ihm aus Steyr bekannten Großkaufmann Karl Almroth (gottlob besaß er eine Equipage !) und dessen Freunden, Herzog Max Emanuel von Bayern, einem Bruder der Kaiserin Elisabeth, und mit einem Fürsten Fürstenberg.

Seit Anfang der achtziger Jahre nahm er langhin auch an einem Ärztetammtisch teil. Durch den Anatomen Doktor Karl Rabl, den er in Wels kennengelernt und um dessen Schwester er, wie stets aussichtslos, geworben hatte, zugebracht, saß er als gerngesehener Gast bei Riedhof in der Josefsstadt in einer Runde von medizinischen Universitätsdozenten und sonstigen in- und ausländischen Kapazitäten der Heilkunde. Von Musik war nicht viel die Rede, um so mehr vom Fach. Bruckner beteiligte sich mit lebhafter Wißbegier, die das Ergründbare wirklich erfahren wollte. Es war ihm ein Abenteuer, den Körper von innen sehen zu lernen in seinen organischen Funktionen und Störungen. Er wurde nicht müde, nach dem Verlauf der besprochenen Krankheitsfälle zu fragen, und waren sie übel ausgegangen, dann trauerte er so tief mit den Trauernden, daß man, um ihn zu schonen, abließ, ihn zu unterrichten. Wußte jemand etwas aus anderen

Lehrgebieten, etwa aus der Elektrotechnik, so suchte er auch darin bis ans Ende vorzustößen. Saß doch für sein Empfinden die Autorität der Wissenschaft ihm gegenüber und neben ihm : davor wurde er andächtig und schüchtern. Das hinderte ihn nicht, spornte ihn möglicherweise gar, zuweilen zehn und dreizehn Seidel Pilsner Bier, auch Wein, zu sich zu nehmen, obgleich er erst gegen zehn Uhr abends sich einzufinden pflegte. Bei der Abrechnung erschrak er klagend über die « helle Schande » , aber als ein um seine Gesundheit Besorgter in der Runde sich hinter den Arzt seines Vertrauens gesteckt und dieser vor Überschreitung des zehnten Seidels gewarnt hatte, jammerte er ebenfalls. Der Herzschaden wartete - für jetzt war dringend, daß er sich in einen diessseitigen Mann umzauberte, der den jenseitigen stundenweise ablöste.

Gab er sich bei Riedhof demütig, so warf er sich unter seinen Scholaren bei Gause (manchmal im « Roten Igel » und anderen Wirtschaften) zum Tyrannen auf. Sie hatten den Feierabend im Dienste zu verbringen, sie hatten zu reden, was dem Zunftherrn Vergnügen machte. Unpünktlichkeit wurde getadelt, zu früher Aufbruch verübelt. Der Wunsch, die Oper, ein Konzert, ein Theater zu besuchen, entschuldigte nicht. In der Wärme schwitzend, mit dem bunten Tuch Kühle wedelnd, zuweilen hemdärmelig und aufgestützt, saß der meist urfreundliche Moloch im Dunste und befahl Zufuhr von allem und jedem. Damit das Pilsener frisch und schaumig vor ihn käme, war eine Kette rufender und laufender Bediensteter in Bewegung, zumal wenn die Jünger es ebenso geschenkt verlangten wie der Meister. Klose behauptet, daß zuweilen das Fleisch, oberflächlich mit Messer und Gabel bearbeitet, in die Finger genommen worden sei, bevor es in den Mund gelangte. Vor den fettbetunkten Händen seien in dem breiten, schwatzhaften, humorigen Behagen sogar die Kleider der Nachbarn nicht sicher gewesen. Gesprächsgegenstände, die Bruckner nicht fesselten, waren abgelehnt ; Freunde und Neulinge nach mißfälligem oder mißverstandenen Betragen desgleichen. Trotz der Furcht vor Verstimmungen und Ausbrüchen harrten alle, fasziniert durch den Grundzug gütereinen Hochsinns, aus, wofern sie nicht wegen der Umständlichkeit des Sechterianers aus der Lehre entwichen waren. Ein einziger Schüler hat den Unterricht bei Bruckner bis zu Ende genossen.

Durch das Medium der Musik gesehen, wirken die Trinksitzungen wie Flucht aus Steinschlag und Lawinensturz.

Bruckner war gleich in eine Unterwelt geflohen. Da fand sich sogar eine Art Mephistopheles ein. War schon der Umgang mit einem Spediteur und seinem Anhang beschämend für ihn, weil der Millionenreichtum des Mannes seine Bewunderung angeködert hatte, so lieferte er sich mit seinem Anfall an den « Engländer » einem baren Gauner und Schwindler aus. Woher der « heiser krähende » Glatzkopf mit den Wollhaarresten stammte, war ungewiß, jedenfalls nicht aus England, aber er präsentierte dem arglosen Bruckner, der auf die Finte hereinfiel, von fern den Ehrendoktor von Cambridge. Der süße Jubel brach in dem ergrauenden Kinde schon los, wenn er das Wort Ehrendoktor nur hörte. Er gab dem Engländer also sein gedrucktes und ungedrucktes Gesamtwerk zur « Prüfung » in Cambridge und natürlich den Vorschuß für Gebühren und Versicherungen. Nach einer Weile bedeutete der mephistophelische Freund den ihm mit seiner Hoffnung Verfallenen, die Eingaben hätten leider keinen Erfolg gehabt, die (nicht abgegangenen) Notenpakete seien zurückgekommen, und es kostete den Schröpfkopf keine Mühe, zu einem neuen, weit kostspieligeren Versuch in Amerika zu reizen. Auch aus « Amerika » in Wien kam zum Glück das gefährdete Gesamtwerk zurück. Nun gelang es den Schülern, die vorher schroff abgeschüttelt worden waren, ihm den « Engländer » zu verleiden. Der Doktorand hatte aus seinen Vorräten und mit neuen Bemühungen bei den heimischen Behörden ein dickes Bündel Akten zu Ausweis und Empfehlung zusammengebracht.



Ach, die Gasthäuser lagen weit vor den Toren des Innenreichs. In dieses Reich drang kein Schall von daher.

Wir hören seine irdische Stimme nicht mehr und müßten es doch, wenn wir in den zahllosen anekdotischen Worten, die ihm nachgesprochen werden, unterscheiden wollten, was darin zugefügt und was hinweggetan wurde. Auf die pralle, saftige Persönlichkeit bezogen, welche Bruckners äußeres Schicksal erlebt, nur freilich seine Musiken nicht geschrieben hat, passen sie fast alle. In ihnen steckt für den Hörer und Nacherzähler die Lockung, an einer Volksbuchfigur weiterzudichten. Was dichtet daran? Freude, schmunzelnde Nachsicht, vergnügliche Teilnahme, auch der verhohlene und zugleich zudringliche Stolz, leiblich oder doch wenigstens durch einen Mittelsmann dabeigewesen zu sein, lassen ihren Atem nicht ausgehen, erhalten sie frisch und fruchtbar.

Und es ist natürlich nicht wenig, daß jenen Volksbuchgestalten, die ihre Beliebtheit ihrer urwüchsigen oder schlagfertigen Redeweise verdanken, in Bruckner eine weitere gesellt wurde. Zumeist verbergen sich hinter den Helden der Anekdote, den Mundgerechten, geschichtliche Erscheinungen, die nach ihrer Wirklichkeit über dem oberflächlichen Gehaben zu schwierig waren, um allgemein erfaßt zu werden. So darf man sagen: die Natur hat bei Bruckner die rustikale Wärme, die dörfliche Geradheit der oberösterreichischen Mundart vor seine mundartlose Sprache gestellt, vor die Musik. Bewegte er sich aber, so wie er war, durch sein Reich, so regierte er es nie durch sein Wort, und es hörte darin nichts auf sein Wort. Er hätte das nie wollen können, denn das Reich gehorchte vor dem Wort. Es verstand den Gedanken, den Blick hinter geschlossenem Augenlid.

Erkennt man deutlich, was in seinem Wort verstummt, so fühlt man es da, wo es gesichert authentisch ist. durch seine Unbehilflichkeit eine ergreifende Bedeutung gewinnen. Es steht nicht für sich selbst ein, sondern ist abkürzendes Zeichen für eine umgebende des Ausdrucks nicht mächtige Wallung des Gefühls. Wem die Silben seines Namens zum Namenszeichen seiner Musik geworden sind, dem beleben sich Bruckners Briefe in ihrem Unbeholfenen, Formelhaften, Überschüttenden in Dank und Herzenserhebung. Beim Lesen wirken die Briefe, ausgenommen die wenigen Stellen einfacher Mitteilung und anschaulich gewordener Klage, unergiebig, sie schreiben nur andeutende Randglossen an den wechselnden Daseinskalendar. Im Nachhall erst beginnen sie sich mit Wesen zu umkleiden, zu rufen, an ferne Türen zu pochen, zu jubeln, zu wimmern, sich zu verzücken. Sie verschließen sich eilig vor Geheimnissen der Trauer und noch öfter des Glücks, die doch nicht zu verraten wären. Sie sind hinter nüchternen Erkundigungen voll verzweiflungsnaher Lebensangst. Die Schrift der Briefe hat meist einen hurtig ziehenden, wiegenden Schwung, der manchmal gehemmt scheint, sich schief aufrichtet und zur Rückläufigkeit neigt. Nichts ist daran Lüge. Die ungelüfteten, tönlich steifen Floskeln der Bewunderung und Ehrerbietung bestehen jenseits der Buchstabenbilder zu Recht. Oder sie bestanden einmal zu Recht. Immer nämlich ist Bruckner auf dem Sprunge, zu seinem Eigentlichen wegzueilen. Er wirft sich seinen Wohledlen, Hochwohlgeborenen, Hochehrwürdigen weder zu Füßen noch an den Hals. In den schönsten Augenblicken seiner Beziehung zu ihnen waren sie ihm tatsächlich so groß, wie er sie anredet. Die höchsten Punkte des Gefühls sind die währenden Ziele seiner Leidenschaft zu leben, in der Musik wie außerhalb ihrer. Wenn er so oft um Huld und Gnade fleht, überleuchtet seine Seele tatsächlich ein Sonnenglühn, ohne daß er sich unterwürfe und seinen Wert auslösche. Die Bereitschaft zu huldigen ist edler als der Empfang einer Huld, und sie kann, als geschehene, selbsterfüllte Regung, nicht nachträglich enttäuscht werden. Wenn er schriftlich Handküsse austeilte, so jauchzt er im Gemüt wie ein liebe- und tanztrunkener junger Bauer, und handelt es sich dabei um seine Schöpfung, wie ein

dionysisch berauschter Riese, wie ein Sagengott, dessen Geschöpfe lange blind waren und denen nun die Schuppen von den Augen gefallen sind. So etwa ist zu lesen, und nicht als Prahlerei, was er nach seinem Orgelspiel in London August 1871 berichtet : « 10 mal konzertiert ; 6 mal in Alberthall, 4 mal im Krystallpalast. Riesigen Applaus, immer ohne Ende. Wiederholungen verlangt. Viele Complimente, Gratulationen, Einladungen. Deutschland, Berlin behalte ich für später, so auch Holland und Schweiz. » . Dieses Selbstbewußtsein ruht auf anderem Grunde als das eines schalen Fingerfexes. In der Nachschrift des Briefes heißt es dann noch : « Gestern spielte ich vor 70,000 Menschen, und mußte wiederholen, da das Comite mich bat ; denn ich wollte nicht, ungeachtet allergrößten Applauses. » . Ihn blenden nicht die Wörter für feiste Ziffern, indessen vertreten sie ihm Hyperbeln der Sehnsucht und der schon erreichten Seligkeit.

Seine schwärmerischen Worte waren wie seine schwärmerischen Handlungen. Er gab seiner Beglückung ja auch manchmal einen handgreiflicheren Ausdruck. Er schenkte einem Pauker, der eine von ihm nicht vermerkte, aber den Klang vorteilhaft ergänzende zusätzliche Pauke im Te Deum schlug, für einen unvergeßlichen Wirbel zwanzig Mark. Oder seine Freude über eine Gönnerschaft dauerte so lange und unverstellt an, daß sie sich ihm in das Gefühl einer materiellen Verpflichtung gegen den Gönner verwandelte : so schickte er einst dem Kritiker Theodor (Otto) Helm eine Sendung seines Lieblingsweins Klosterneuburger Convent. Dem Dirigenten Hans Richter überreichte er einen Theresientaler mit der Bitte, er möge ein Krügel auf sein Wohl trinken. Es wurde für Richter ein Tag, an dem er geweint habe. Es war eine väterliche, ja patriarchalische Selbstverständlichkeit Bruckners, er merkte nicht, daß man dergleichen nicht tat. Und die Beschenkten hatten alle den Takt, die ungeschickten Gaben des Armen, des Überreichen nicht abzulehnen. Der sparsame Bruckner verlieh solchermaßen seine königlichen Orden, und er war wahrhaft verschwenderisch, weil er es bis zum nächsten Male vergessen hatte und nicht lernte, daß seinen plötzlichen Gunstbezeugungen aus dem Säckel wohl etwas Komisches anhaftete.

So sind seine pomphaften Briefanreden und Schlußbeteuerungen gleichfalls Verleihung von Auszeichnungen und Ehrenzeichen. Er greift hinein in seinen Reichtum und streut ihn hin. Er fühlte sich durch Förderung und geistige Wohltat von anderen nicht nur nicht erniedrigt, sondern beschenkte sich durch enthusiastische Anerkennung nochmals. Keine Erbitterung darüber, daß er Gönnerum nötig hatte, lauerte im Hintergrund, keine Verkniffenheit maskierte sich. Vielmehr : wenn er andere im Rang erhöhte, stellte er sich mit ihnen wie gleich und gleich. Allerdings, wäre seine Wortmünze ihm wörtlich heimgezahlt worden - er hätte seine Worte, aus fremdem Munde an ihn gerichtet, nicht verstanden. Sachlich jedoch nimmt er es an, gefürstet, zu seiner wirklichen Höhe erhöht zu werden. Arthur Nikisch darf ihm bei seiner Einstudierung der siebenten Symphonie von seinem herrlichen Meisterwerk schreiben, von der « in so unendlich reichem Maße verdienten öffentlichen Anerkennung » , von dem « gigantischen Werk » und der Gewißheit eines « grandiosen Erfolges » . Bruckner nimmt's an und erwidert später brüderlich : « Du warst mein erster Apostel, der in Deutschland in hochgenialer Kunst mit vollster Kraft und Würde mein bisher ungehörtes Werk verkündete. In Ewigkeit wird es Dir zum Ruhme gereichen, daß Du Dein großes, hohes Genie für mich Verkannten und Verlassenen leuchten ließest ! » . Als Verlassener und Verkannter geht er großherzig danken, aber nicht betteln. Noch manche außer Nikisch haben für ihn Botschaften ihrer Ehrfurcht : er scheut und verwirft sie nicht. Seine Anreden und Gegenanreden an Verstehende und Mitkämpfer sind ihm wie ein gebührendes Zeremoniell. Auf die Fassung kommt es nicht an, lediglich auf den Sinn. blieb die Gesinnung der Hingabe einseitig - um so schlimmer für die Welt, nicht für ihn. Er hat die Menschen größer gesehen, als sie sind, so war sein sonnenhaftes Auge, niemals kleiner. Sie wurden an seiner Güte größer, als sie waren. Beethoven fuhr schon einen Kopisten auf dessen Selbstverteidigung hin wütend an, beschimpfte

ihn als einen « dummen Kerl », als « Lumpenkerl, der einem das Geld abstiehlt », als « Schreibsudler », den « man bei seinen eselhaften Ohren zieht » und der ihn belehre, « als wenn die Sau die Minerva belehren wollte ». Zu solchen Puffen ballte sich Bruckners Faust nicht. Sein Zorn war höchstens drollig aufgeregt und kam wieder, aber der Dampf verzog sich durchs nächste Fenster. Er schrie einmal seine Wirtschafterin an : Ich bin der Bruckner ! , und diese erwiderte : Und ich bin die Kathi ! Das war nur eine erhitzte Kameradschaftlichkeit. Aber die Gegner seines Geistes erniedrigte er nicht zu dem Geschmeiß, zu dem sie sich manchmal selbst erniedrigt hatten.

Für sein schwärmerischstes Glück jedoch und den äußersten Grad seiner Verehrung wurden seine Ausdrücke am leersten. Sie fassen nichts mehr, doch wollen sie sich nicht schämen und verwirren, stoßen etwas erregt Artikuliertes hervor, während sie sich bereits entschlossen umgekehrt haben, davongelaufen sind und untertauchen. Hoch ! Hoch ! ruft Bruckner dann, als wäre er von Einstimmenden dicht umringt, und doch zuckt seine grübende Hand völlig einsam empor. Wer wollte ihm das Unrecht tun, ein Ungefähr in sein Hoch ! Hineinzuhören ! Sängerbünden und Liedertafeln bewahrt er das Andenken an ernste Bemühung. Feiern sie ihn, so sieht er sie bei seinen Dankzeilen gegenwärtig. Er wird hingerissen wie in eine wirkliche Gegenwart, etwa wie er damals hingerissen wurde, als er mit Betty von Mayfeld, der Frau des Linzer Kreiskommissars, seines Gönners, am Flügel vierhändig aus seinen Partituren gespielt hatte. Diese beste Dilettantin nach Klara Schumanns Urteil hatte ihn durch die Wiedergabe des Andantes der zweiten Symphonie so entzückt, daß er niederkniete, die Arme hob und ausrief : « Gnädige Frau, Sie sind eine Göttin ! ». Aus solchem Aufschwung seiner Seele strömen die Hochs seiner Briefe. Überall durchbrechen sie den Text und möchten in Wortzusammensetzungen wie Hochselber und Hochwürdigster die Wörter aufschmücken. Die Anrede Unvergleichlicher ist nicht selten ; der superlativische Stil vernichtet beinahe den Zweck der Mitteilung. Sogar jüngeren Freunden, wie dem Linzer Kapellmeister Otto Kitzler, erspart er noch als Greis im letzten Lebensjahre die feierlichste Anrede nicht. Kitzler war ja sein Lehrer gewesen, das ist nie in den Hintergrund des Gedächtnisses zu schieben. Geistliche Freunde sind zuerst Priester und dann erst Vertraute Daß alles, was sich auf Gott bezieht, mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben wird, ist selbstverständlich. Wo er sein ganzes Herz ausschütten müßte und wo der Mund übergehen sollte, verschweigt er alles und schreibt sein groteskes : « etc. , etc. ». So schickt er aus seiner Trauer an Cosima Wagner die unmündigen Zeilen : « Tiefstens ergriffen bitte ich die Gnäd. mir gestatten zu wollen, Hochderselben und der ganzen hochverehrten Familie mein tiefstes Beileid zu dem unaussprechlichen Verluste des phänomenalen Künstlers, etc. , etc. aussprechen zu dürfen ! Er ruhe sanft ! » .

Die übertreibende sowohl wie die formelhafte Ausdrucksweise legt Abstände zwischen ihm und die Personen und Dinge seiner Verehrung. Was dem Herzen nahe ist. bleibt den Lippen eigentlich unerreichbar. Da seine Seele weiträumig war, hat sie von Brüder zu Brüder größere Distanzen zu ermessen als engere Seelen. Sein Unmittelbares ist die mittellose Äußerung. In diesem Verstande ist sein Alltag, wo er das Nichtalltägliche einbezieht, auch von der unio mystica erfüllt. Mit Witz und Schlagfertigkeit traf er das witzig Erreichbare, das Nächste. Auch die Klage um Jammer und Kummer des persönlichen Daseins bleibt unmittelbar vernehmlich, sie hatte im Werk keinen Raum. Alles übrige wurde an den Ort geleitet, wo es von Klang empfangen und in Klang verwandelt wurde.

Wo er sich Gebilden aus Sprache näherte, die andere geschaffen hatten, wurde schon immer gesungen und musiziert. Es war der Andachtsschatz der Kirche. Die Bekenntnisse und Bitten hallten in der fremden lateinischen Sprache, und was sie hallten, kam nicht aus dieser gegenwärtigen Welt her, sondern es wiederholte mit zeremoniellen Lautzeichen

Mysterien. Nicht nur der Hauch lebender Lippen schwebte in sie ein, sondern auch der Atem aller Toten war darin aufgehoben. *Pange lingua* und *requiem aeternam* hatten die Heere der Entschwundenen schon gesungen. Die Mysterien waren keine Vorgänge in der Erinnerung, sondern ihre Zukunft war wie ihre Vergangenheit nie auszuschöpfen. Das Wort Wahrheit wäre für ihre Wortsymbole zu gering, weil es die Möglichkeit einer Prüfung oder das Verlangen danach enthielte. Erlaubt ist nur, sie zu wiederholen, und der Tiefsinn findet dabei nicht weiter als die Einfalt.

Bei Bruckner waren Tiefsinn und Einfalt nicht voneinander gespalten. Darum hörte sein Ohr in der beharrenden Dogmenverkündigung das Unanfechtbare, sie behielt ihm von der Jugend bis ins Alter die gleichen Dimensionen, nur die ihr dienende Kunst wuchs. Was dem dogmatischen Satze gegenüber Ergebung war, war Ergebung auch im musikalischen Satze, nämlich Auslieferung des Letzten, dort an die Glaubenssatzung, hier an das Kunstgesetz. In beiden nahm er die Überlieferung an, um weiter zu überliefern. Sie war nicht abschließbar, aber das Wort erfüllte schon den ganzen vorstellbaren Kreis des Heils, die Musik noch nicht. Darum schritt Bruckner in ihr nach beiden Richtungen aus, in das Gewesene, in das Kommende. Er gab die Messe der Kirche wieder und führte sie zugleich aus ihr hinaus. Ihre historischen Stadien wiederholten ihr Charakteristisches in ihm, doch schoben sie sich wie in geistiger Kontrapunktik zuweilen übereinander. Es war genau wie in den Symphonien. Gregorianischer Gesang, graue Kirchentönen, Romantische Melodie und Harmonik, klassische Gliederung und modern flutende Symphonik verschmolzen zu neuartigen Einheiten. So sind die Hauptmessen in manchem Betracht archaischer als die Haydns, Mozarts und gar Schuberts und Beethovens, sie neigen sich zu Jacobus Gallus, Lotti, Palestrina hinüber und sind doch jünger als die jüngsten an eben aufgehendem, farbenerweckendem Licht.

Die F-Moll Messe treibt über das Verstummen des gesprochenen Wortes in das verstummend geglaubte kirchliche Wort hin und über dieses hinaus, gegen das symphonische Wort zu. Die Idee der musikalischen Form brandet an gegen die Messe-Idee, doch nicht feindselig, sondern huldigend. Und eigentlich verstummt das Messe-Wort doppelt : einmal in den Glauben hinein als in eine unaussprechliche Tatsache, zweitens in die Vorstellungen des Glaubens hinein : Schöpfer, Himmel, Erde und die kosmisch mythischen Verbindungen zwischen ihnen. Das Kyrie ist wie immer dreigeteilt in *Kyrie eleison*, *Christe eleison* und nochmals *Kyrie eleison* ; zudem erheben sich in jedem Teile drei Steigerungen. Das sind rein klangliche Gliederungen, von jeder Dialektik gereinigt. Der dritten riesigsten Steigerung folgt die versunkenste Klangstille. Das hellste und düsterste Motiv dieser Steigerung und diese Stille fügt Bruckner künftigen Symphonien ein, woraus nochmals hervorgeht, daß sie über die in der Wandlung vorgeschriebene Bitte um Erbarmen hinausgedacht sind.

Der Gloriateil lebt in Instrumenten und Stimmen von dem Gegensatze : Ehre in der Höhe und: Friede auf Erden - für großartige und tief sinnige Vereinigungen und Metamorphosen der Musik ein fast undurchschreitbarer Spielraum. Die Schlußfuge des Gloria, in deren polyphonen Bau hohe Meerwellen der Symphonie hereinbrechen wie auch das « Amen » verschlungen mit dem « in Gloria dei patris » fortbraust, zählt als « eine der allergrößten, an kontrapunktischer Kunst wohl die reichste von Bruckners Fugen » (Kurth) . Musik, nur Musik, nicht Wort.

Das Credo ohnegleichen sodann sprengt die Gewölbe jedes Heiligtums. Der einige und allmächtige Gott war schon vorher in seiner Einheit und Macht dynamisch, tonartlich und vor allem motivisch im Klange gewesen, so daß ein Bekenntnis, das ihn ermessen wollte, mit der Stimme der Elemente in die Musik eingehen mußte. Die beiden Schlußteile nehmen das Erlebnis nach innen. Es bleibt übrig, mit den Engeln *Sanktus* zu singen, in verzauberter Sehnsucht mit dem

Wunder-Benedictus zum Hosanna aufzuschweben und im Agnus den Kyriechor des Anfangs verklingen zu lassen : dona nobis pacem.

In der Partitur, die so viele Instrumente vorschreibt, fehlt die Orgel. Bruckner wünschte sie zwar und hat hie und da die Registrierung angegeben. Verzichtete er, wie vermutet wurde, auf die Orgel, um die Verbreitung der Messe zu fördern, so geht doch daraus hervor, daß er selbst sie in einem Dome ohne Kirchenluft hörte. Für ihn, den treuen Bewahrer seiner Konfession, war Gotteswort nicht Menschenwort.

Uns aber sollte das Beispiel der letzten unter den drei großen Messen daran erinnern, wie Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen, Pauken, Violinen, Bratschen, Violoncelli, Kontrabässe ihn betörten, die lateinische Sprache zu vergessen und die ihre zu sprechen.

Das protestantische Wort ist Dichtung, es läßt die subjektive Beteiligung und Fortspinnung zu, das katholische Wort ist Glaube. Das erste läßt Arien einzelner Stimmen zu und sehnt sich danach, daß die Ritornellform den Andächtigen umrunde. Das zweite sammelt gern die Gesamtheit in Vokalfugen, verschlingt die Vielheit in unisonen Zügen, umfaßt allmählich das Ganze mit dem in der zyklischen Form der absoluten Instrumentalmusik waltenden Willen. Bach schöpfte den Glauben aus, die Wiener Großen freuten sich in ihm, Beethoven maß sich an ihm, und alle bestanden ihn nach ihrem Reichtum. Bruckner nahm ihr Dynamisches aus dem Glauben heraus und konzentrierte es in dem instrumentalen und vokalen Orchester, das ihn nun wie ein einziger vernunft- und leidenschaftsbegabter Körper äußerte. Dieser Körper, der sich aus dem Besitz der Jahrhunderte in weitem Umkreise nährte, besaß einen Geist, worin sich das Übersinnliche, aus seiner Höhe zu farbigem Abglanz gebrochen, spiegelte. Damit das geschehe, hatte der Komponist über der Komposition zu wachen und in ihre Strebungen hineinzulauschen : dann lauschte die Komposition in die Gottheit hinein. Die scheinbare Weltlichkeit brachte in Bruckners reife Kirchenmusik etwas Beängstigendes für ihre ersten Hörer. Der Bischof Rüdiger war von der D-Moll Messe so ergriffen, daß er nicht beten konnte. Bei der Aufführung der F-Moll Messe durch die Wiener Hofkapelle warfen die Gendarmen beim Schall des Blechs prüfende Blicke auf die Strebepfeiler der Kirche ; die grundsätzlichen Gegner flohen.

Gott sollte ihn nicht einst am Schopfe nehmen und sagen : « Lump, warum hast du dein Pfund nicht ausgenützt, das ich dir gab ? » . Barst Bruckners geistliche Musik von Seele, so war das Geborstene immer wieder Form, neue Form und neue Seele gebärend. Die letzte VokalSymphonie, das Te Deum, sollte auf Anregung des Anregers der Komposition, Hellmesberger, dem Kaiser gewidmet werden ; Bruckner jedoch tat den Musikantenausspruch, die Widmung sei nicht mehr frei, das Werk gehöre Gott für die in Wien ausgestandenen Leiden. Unter seiner Kunst war die Erde davongeschwebt. Die Unendlichkeit wogte : Oktave, Quint, Grundton, immer wieder in gleichmäßiger Achtfelfigur, am Anfang, in der Mitte, am Ende. Auch die kanonisch und ohne Baß solistisch geführten Menschenstimmen hingen ungestützt von Erdenfreundlichkeit im Unermeßlichen des Lobgesangs. Denn die Erde ist anders beschäftigt: te æternum patrem omnis terra veneratur. Wohin aber ist die Erde aufgeschwebt ? Tibi omnes angeli, tibi coeli universae potestates : tibi Cherubim et Seraphim, incessabile voce proclamant : Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Die Himmel sind so voll vom Schall, daß er von anderem Schall nicht zu übertönen wäre. Voll : das heißt, die apostolische Majestät und das apostolische Dogma sind wie Atome im lobsingenden Schall, sie verrichten nichts als an ihrer Stelle den Mitgesang. Voll : das heißt, ich werde in Ewigkeit nicht vernichtet werden, ich entsprang über Eh und Einst aus der Zeit.

Wo keine Zeit ist, ist keine Sprache. - Die Zeit der Sprache ist auch im (Juni 1892) nachgeborenen Zwillingswerk, dem 150. Psalm, vorüber : Posaunen, Psalter, Harfen, Pauken, Reigen, Saiten, Pfeifen, Zimbeln -, alles, was Odem hat, lobe den Herrn ! Unisono ins Freie, fugiert ins Gebundene hinein strömt dieses « Alles, was Odem hat » : Odem, nicht Wort.

Je größer eine Musik ist, um so deutlicher wird an ihr, daß es im Reiche der Töne das Böse nicht gibt. Andere Künste kennen es im Abbild, diese hat keine Mittel, es abzubilden. Sie kann allenfalls seine Gebärden und Gesten nachahmen, aber auch dann muß sie schon hart an die Grenze ihres Bereiches gerückt sein, sich in das Visuelle hinüberneigen, dort beobachten und sich für die Dauer des Beobachtens vergessen. Aber nachgebildete Gesten und Gebärden sind auch schon abgezogen von den Verknüpfungen, die ihnen in der moralischen oder amoralischen Welt zugrunde lagen.

Ein Leichtfertiger, Lügner, Unterdrücker braucht eine Umwelt, welche die Erscheinung seiner Mängel erst ermöglicht. Ein Leichtfertiger braucht eine Umgebung, die seinen Leichtsinns duldet oder sich an ihm erfreut, ein Lügner eine Welt, die sich belügen läßt und darum selbst lügt, ein Unterdrücker eine Gesellschaft, auf die er pressen kann. Sie alle lieben sich in absoluter Musik nicht musizieren - in untermalender, begleitender vielleicht ein wenig, aber parodiert sie dann das Musikalische nicht beinahe ins Gute ?

Indessen, gedenken wir an den Schrei « Barrabam ! » in Bachs Passion : ist dieser Schrei um Freigebung des Mörders nicht schon der fanatisch vollzogene Mord an Jesus ? - Er ist eine dynamisch und rhythmisch fanatisierte Dissonanz. Das schwere Verbrecherische kann nicht einmal parodiert werden. Es fehlt ihm das Klima, in dem Barock- oder Rokokomelodien gedeihen mit ihrer Gleichnisfreude. Sogar das Musikdrama erreicht das Böse nicht ; malen seine Töne Katastrophen, so nehmen auch sie nur Abdrücke der Gesten und Gebärden. Ihre Entladungen in Andrang, Hast, Gelärm, Kakophonie, Abbruch und allem rhythmischen und agogischen Zubehör haben mit dem kausalen Zusammenhange auf der Bühne keine Verbindung, auch nicht den einer gleichgerichtet logischen Parallele. Die polaren Gegensätzlichkeiten der Musik sind mit Begriffen der urteilenden Sprache nicht präzise zu bestimmen, doch liegen sie alle außerhalb der Domäne des Bösen : Trauer und Glück, Regung und Ruhe, Wachheit und Traum, Weiche und Härte, Hitze und Kühle, Feuer und Asche, Andacht und Weltwirbel - ihre genaue Beschaffenheit weiß allein die Musik zu sagen, von ihrer Herkunft jedoch weiß sie nicht das geringste. Sie muß sich von der Welt abziehen, um sie zu besitzen.

In Bruckners Musik zeigt sich das Gute noch auf eine besondere Weise. Wir nennen das Nichtböse bei ihm einfach das Gute, weil es das Tätige und Schaffende ist, das sein Vertrauen und seine Sehnsucht, seine Leiden, Kühnheiten und Vernichtungen aus sich selber nimmt. Es kennt den Feind nicht.

Wer denn könnte dieser sein ? Etwas von dem, was drunten in der Stadt wimmelt ? Einer aus dem früheren Leben ? Ein Schultyrann wie der Lehrer Fuchs in Windhaag ? Ein Konservatoriumspedell ? Ein Fachkritiker ? Sie alle würden in seiner Musik ja stimmlos. Sie wären in dieses Reich auch nicht mit Gewalt zu jagen. Ihr Gegreine, ihren Hohn, ihren Schlendrian und Eiferergang nachzuahmen, das wäre freilich das Böse. Es wäre der Mißbrauch dessen, was Bruckner empfangen hatte, zu widrigem Zweck, eine Vergeudung jedes Lufthauches in einer Oboe oder einem Fagott, Verspottung des Tierhaares am Violinbogen. Und gesetzt, die Nachahmung sei gelungen, was sollten die chimärischen Erscheinungen in der flutenden Natur der Symphonien wohl beginnen ? Weil Natur enthüllt, entlarvt sie nicht. Wären die kläglichen Figuren hineingeworfen, so stünden sie gleichsam mit leeren Händen vor den kosmischen Dünungen, so dürften sie auf

die Geburt einer Lichtwelt und ihre Zerschmetterung gaffen, wie sie nach Kurths Auslegung im ersten Satze der vierten Symphonie vor sich geht. Aber mehr : nicht sie begingen ja das Böse, wofern Bruckner bei der Komposition ihrer gedacht hätte, wofern ihm der Gedanke an sie gelänge, Gestalt annähme und wandelte. Dann würden die Kleingeister und Wichte tatsächlich den Weltbrand auslöschen vor der Entfaltung. Das Kosmische hat keinen Raum neben dem Moralischen, gleichviel, ob dieses wertvoll oder verwerflich sei. Soll es schon als die Sphäre des Menschen begriffen werden, so läßt sie nur den Menschen zu, der noch kein Kainszeichen trägt. Der einzige, der an ihrem Werden mitwirken darf, ist Bruckner selbst, gelöst von seinen Eigenschaften, die ihn in Gasse und Haus kennzeichnen, hier innen aber nicht mehr.

Wenn nicht einen Widersacher, welchen Widergeist dann könnte diese kampfreiche Musik wohl befehlen ? Den Geist des Urbösen ? An den Teufel hat Bruckner nie gedacht, nicht einmal an seine Spiegelungen in den Sündern. Das Kranke und Verderbte, wie es zum Beispiel bei Bach die schmerzlichen Intervalle und Melodien oft bestimmt, verweilt nicht in seinem Klange. Die Gewißheit der Erlösung strahlt es an und nimmt ihm die Kümmeris. Seiner Grablegung folgt nicht die Verwesung in ihrer Häßlichkeit, sondern die baldige Auferstehung. Und die Auferstehung sprengt bei ihm nicht die Felsplatten der Gruft und reißt die Augen des zuschauenden Volkes in freudigem Schrecken auf, sondern die Glorie des Credo, Sanctus und Benedictus wogt über sie her wie auch über das Geheimnis der Inkarnation. Von hier aus erscheint auch der Schimmer seiner instrumentalen Farben als das den Feind vergessende, das Gute. Darum tun seine heftigsten Dissonanzen wohl. Arglos türmt er Terzen übereinander, bis sie die Undezime, die Tredezime und nach Erfüllung der zweiten Oktave die Quindezime erreichen, und der Zuzug der neuen Töne in gleichen Abständen voneinander ist so gelassen trotz der bis zum Bersten wachsenden Spannung, daß im Rausch der Dissonanz diese selbst untergeht, wie auch die Unisonen des untersten und obersten Tones. Sie brüllt nicht auf, sondern triumphiert der sicheren Befreiung entgegen. Sie ist seelisch schon gelöst im Vorauswissen der Lösung, und darum packt sie, sich hinauszögernd, solche Lasten auf, die alle mit einem Schlage entlastet sein werden. So wären im Agnus der E-Moll Messe einmal alle sieben Töne der Leiter gleichzeitig zu vernehmen, wenn sie durch den Willen der fortstrebenden Stimmen für unser Gehör nicht getrennt würden.

Diese Gewalten sind nicht hoffärtig und drohend. Sie sind nicht hämisch und spotten nicht, sie verfluchen keinen Goldhort und keinen Kerker. Sie sind nicht götzenhaft und bucklig.

Auch der Tod erscheint nicht als der bittere Feind dieser Welt. Mit der Geburt geboren, begrenzt er in Eintracht mit ihr das Dasein wie Scheitel und Sohle den Körper. Der Tod ist im bleibenden Bunde mit allen Wesen, die Treue ist gut, das Böse aber ist das Vorübergehende, das Untreue. In den Vorhöfen des Todes wohnt die Melancholie. Ihr Leid ist ebenfalls der Welt nicht feindlich : es lockt sie in ihre tiefsten Verzückungen und innigsten Strahlungen.

Während des Zuwartens werden reinliche Freuden und einfacher Friede eintreten. Wie der Lehrer Bruckner zeitlebens gern tanzt, wird der Meister neue Ländler erfinden, manchmal nicht nur für ein behaglich-träumerisches Trio, sondern sogar für Finalesätze, wo das Hauptgeschäft, wie Goethe die Arbeit am zweiten Faust nannte, eigentlich keinen Aufschub duldet. Aber der heimatselige Tanz ist ja kein Aufschub. Und wie sollte ein Musikant, der vom Dorfe kommt, sich nicht zuweilen am Spiele schöner Signale erfreuen ! Bach tat es in der Postillonsfuge zu Ehren des scheidenden Bruders, im Trompetengeschmetter und Hornklang durch weihnachtliche Chöre und Arien, in Siegfanfaren für seinen himmlischen

König, wahren Feuersignalen, wenn das göttliche Sonnenfeuer brennt. Mozart öffnete so Sarastros Hallen, Beethoven legte ein Signalmaestoso in die Mitte der dritten Leonorenouvertüre. Das weihende Ohr des Dichters in Tönen scheidet in dergleichen das Oberflächliche und Triviale des täglichen Gebrauchs aus und erschließt den Zauber. Bruckner bekam einmal, wie Max Auer erzählt, in Sankt Florian die angeblich von Michael Haydn stammende « Retraite » des österreichischen Militärs als Aufgabe für eine Phantasie auf der großen Orgel. Ein hoher Militär weilte im Stifte zu Besuch, Bruckner fragte, was er spielen solle, und ein junger Kleriker piff ihm das Thema vor. Auer entdeckt Anklänge an diesen feierlichen Abendgruß in der Coda des Maestososatzes der sechsten Symphonie wieder. « Das Trompetensignal erklingt immer wieder in anderer Tonart, wie es Bruckner von seiner Wohnung in Linz abends von verschiedenen gestimmten Trompeten mehrerer Kasernen täglich gehört hat. » . Die Soldaten haben keine Waffe mehr in der Hand, und jeder, der in seinem Tagewerk ein Krieger war, ergibt sich in Stille den Rufen des Friedens aus dämmernden Fernen und Nähen, Höhen und Tiefen. Es ist ein Gleichnis : die Wirklichkeit der Töne ist wahr, aber nicht biographisch verlarvt. So ist Gleichnis die Jagd im vierten Scherzo. Die Hornsignale nähern, greifen, entfernen sich labyrinthisch, sie rufen den romantischen Ruf, erkunden den romantischen Raum. Dazwischen rieseln und wehen seine immerwährenden Melodien. Beide sind sie in keinem sichtbar zu machenden Walde, sie sind, erlaubt man ein Stammeln, die musikalische Waldheit. Fernab liegt den Motiven die Realität, in welcher Tiere gehetzt und getötet werden. Ähnlich erlaubt das sechste Scherzo den Gedanken an ein elfisches und gnomisches Seelenklima, ähnlich durfte Schwebach das neunte folgendermaßen auslegen : « Ein Schauerwindchen fächelt's an, schattenhaft schwebt es vorbei, in ein Geisterreich zwischen Tag und Tod, zwischen altem und neuem Leben. Ein leises Klirren, wehes Irren, ein polterndes Klopfen, ein zierliches Wiegen in kühlem Sternenlicht, ein Haschen, Drängen und Wirbeln, rufende Stimmen, und dann wieder eine unendlich wehe Süße in dem flimmernden Trio. » . Es bieten sich gleiche Ausdrücke der Bewegung in den verschiedenen Sphären der Scherzi an. Jedoch keinem wird der Hexenspuk der Walpurgisnächte einfallen und keinem der Höhlenfließ tückischer Zwerge. Damit soll nicht nach dem Wert, sondern nur nach der Art getastet sein.

In Bruckners Kunst ertönt die reine, sündelose Natur. Nicht, als ob die Sünde davon abgezogen würde, sondern sie ist in ihr nicht vorhanden. Diese starke Verfassung versetzt die Natur in keinen Stand des Eigentums für irgendwen. Sie ist nicht natürlich mit dem Beigeschmack des Gewohnten und Sentimentalen. Sie belehrt nicht über ihren Inhalt, aber sie erzieht, indem sie erweckt. Sie ist nicht erbaulich für den Frommen, wiewohl ein Erfrommen ihre Wirkung sein kann. Sie beleidigt und schändet kein Wachstum. Sie nimmt niemandem etwas weg, was ihm gehört, weil es ihm durch sie gehört : den Bäumen nicht ihre Knorren und nicht ihre Blätter, nicht einmal ihr Rauschen, den Vögeln nicht ihren Gesang, den Menschen nicht ihr Schweigen, den Blitzen nicht ihren Lauf.

Alles wird, was es wird, in einem System von freihängenden Beziehungen. Kein Sinn ist darin im voraus befestigt ; das Genie enträtselt die Bedeutung der Beziehungen und prägt sie ihnen ein. Die Symphonik Bruckners zeigt durchaus andere Perspektiven als die programmusikalische und musikdramatische Charakterisierungskunst. Während im Drama Motivik, Tektonik, Koloristik, Dynamik die Vorstellung und den Ton zusammenzwingen, Menschen- und Götterschicksal im Ton steigern, selbst philosophisch Vorgedachtem die Stimme lösen, charakterisiert diese Symphonik ausschließlich sich selbst und kennt kein sonstiges Schicksal als ihren musikalischen Weg. Sie macht eine problemlose Musik in jedem anderen Verstande als im rein musikalischen.

In diesem einzigen Verstande nahm Bruckner die Probleme seiner bedeutenden Zeitgenossen gierig auf. Er hat Berlioz



gehört und ihn gesehen, als er seine « Verdammung Fausts » in Wien dirigierte. Zu Beethovens neunter Symphonie allerdings war er bereit, zwei Reisen zu machen. Die sentimental Romantiker übersah er ; ihre Neigung zum Kleinen und Einzelnen legte Sperren in das große Gefälle. Ihre Zärtlichkeit war gefährlich : an den Gebilden konnte auf der einen Seite das nur Formalistische, auf der anderen das nur Sinnige durchbrechen. Das Gute war dort schon ein Eigentum. Bruckners Gefühl war universal und schloß daher aus, was nicht universal sein kann. Zuweilen verzichtete er auf das Anhören fremder Musik, damit es ihn nicht aus « dem Scharnier » brächte. So geschah es schon in Linz, wenn die Mayfelds ihm Beethovens Symphonien vierhändig auf dem Klaviere spielten, während ihm die ersten Quartette Beethovens nicht großartig genug waren.

Die tiefsten Brunnen seines Ethos rinnen in den letzten Adagios. Davor mögen wir von keinem Formalen mehr reden, und wir scheuen uns, noch eigene Worte zu gebrauchen. « Es sind böse Brunnen, in die man Wasser tragen muß. » Bruckners Musik ist hier völlig « unbegehrlich » . Beethoven liebte noch sein Leid, er hielt sich darin auf, sog es bis zur Beseligung ein, und diese ließ ihn dann die Tochter aus Elysium überm Sternenzelt grüßen. In Bruckners Adagio ist die Versenkung so tief, daß jede Ablenkung ausgelöscht ist. Wir rufen die höchsten Lehrer des Mittelalters heran, damit sie mit ihrem Munde sagen, was sie uns als Zeitgenossen des Brucknerschen Geistes deuten. Ruysbroeck heißt uns das Leben auf einen grundlosen Abgrund gründen : « Dann können wir ewiglich in Minne sinken und uns selbst entsinken in die grundlose Tiefe, und mit derselben Minne sollen wir aufsteigen und uns selbst entsteigen in die unbegreifliche Höhe ... Die Begegnung mit Gott in Einheit und Ruhe muß in wesentlichen Begriffen geschehen, tief verborgen unserem Verstande, es sei denn in einem wirklichen Verstehen nach Art der Einheitlichkeit - hier ist nichts als Gott und der mit Gott unmittelbar vereinte Geist. » . Meister Eckhart lehrt : « Der Geist muß übertreten Ding und Dinglichkeit, Form und Förmlichkeit, Wesen und Wesentlichkeit, dann wird in ihm geoffenbart das Werk der Seligkeit. » . Suso weiß das Unmittelbare der Musik Bruckners : « Seine Gesellen nahmen Wunder ob der geschwinden Änderung, die ihm geschehen wäre, und sprach einer dies, der andere das ; aber wie es war, das rührte noch traf niemand, denn es war ein verborgener lichtreicher Zug von Gott, und der wirkte geschwindiglich den Abkehr. » . Suso wäre beglückt gewesen, wenn er das Innigste seines Rufes sursum corda ! durch Bruckner verwirklicht wahrgenommen hätte : « Ich nahm vor meinen inneren Augen mich selber nach allem, das ich bin, mit Leib, Seele und allen meinen Kräften, und stellte um mich alle Kreatur, die Gott je schuf im Himmelreich, im Erdreich und in allen Elementen, ein jegliches sonderlich mit Namen, es wären Vögel der Luft, Tiere des Waldes, Fische des Wassers, Laub und Gras des Erdreichs und das unzählige Gieß in dem Meer, und dazu all das kleine Gestäube, das in der Sonne Glanz scheint, und all die Wassertröpflein, die von Tau, von Schnee oder Regen je fielen oder immer fallen, und wünschte, daß deren jegliches hätte ein süßaufdringendes Saitenspiel, wohlbereitet aus meines Herzens innerstem Saft, und also aufklingend ein neues hochgemutes Lob brächte dem gemintten zarten Gott von Anfang zu Ende. » . Uns ist, als ob in solchen Andeutungen der Bruckner des achten und neunten Symphonie-Adagios prophezeit worden wäre, und was sich in einem dunklen Spiegel, den Wohl laut der Gedanken und Lippen lockend, fern gerührt hätte, sei nun kein irisierendes Wetterleuchten mehr, sondern es sei der Donner der Stille und des durchgottet schlagenden Menschenherzens darin. Die Minne darin kannte keine Zwittergefühle von Greisenklugheit und Knabengier, wie sie in den Ecksätzen und Scherzi auch nur die Sehnsucht Platons, die tellurische Fröhlichkeit und die Schelmerei des Unergründlichen gekannt hatte.

Unter den ganz großen Künstlern zählen wir nur ganz wenige, die ein reines Künstlerdasein geführt hätten. Nicht, weil die meisten mit einem quälenden und hemmenden Brotberuf gerungen hätten. Im Gegenteil ist gemeint, daß sie

freundlich zu allerlei bequemen Gewohnheiten und zutraulich zu den kleinen Dingen des Alltags waren. Den einen freute es, Gottfried-Kellerisch beim Wein zu schweigen und den Schummer der Nachdenksamkeit zu genießen, den anderen, Freunde um sich zu versammeln und zu bewirten zu seiner Lust, als genösse er mit ihren Gaumen, Kehlen und Nasen selber vielfach. Goethe, der so früh zu entsagen anfang, entsagte doch in viele bedeutende und auch gefälligere Tätigkeiten hinein, die anderen verwehrt waren, er entsagte in mancherlei stille Sammlungen von Plastiken, Münzen, Büchern, Stichen, Pflanzen, Mineralien hinüber. Andere bezeugen ihre Lust am Animalischen in Kauzigkeiten, und der Sonderling kehrt sich ja nur von Menschen ab, nicht von seinen Papageien, seiner Rohkost oder Hypochondrie. Der Asket wird den Nässefleck an seiner kahlen Zellenwand schwer entbehren können, und so umgarnt jeden, ohne daß er es weiß und wahrhat, die Liebe des vielen Kleinen, welche die Liebe zum Großen täglich entspannt und entgiftet.

Bei Bruckner war dergleichen auffälliger als bei anderen, und daher verfiel er der Karikatur und Scheelheit. Und er legte auch damit einen Gürtel der Vereinsamung um sich, ohne es zu beabsichtigen. Schlichtes, warmes Volk machte sich aus Eigentümlichkeiten nichts, aber die Persönlichkeiten, die Einzelnen merkten sie.

Wo es um eine Erschwerung des Leidens geht, ist nichts gleichgültig. Daß Bruckner sich mit einem gewissen Liebhabertrotz merkwürdig oder auffällig kleidete, ist nie übersehen worden. Auf die Gewandung kam nicht viel an, gleichwohl ist sie von der Überlieferung sorgfältig aufbewahrt worden. In Windhaag hatte er einmal in rotjuchtenen Schuhen die Altarkerzen angezündet, der Priester hatte es ihm als Respektwidrigkeit verwiesen : man weiß es noch heute. Der Edle von Zenetti soll in der Kleidung zu ihm gepaßt haben : man verglich die beiden. Zum Anhören des Linzer Probespiels war er von Florian mit einem Oberrocke, an dem ein Knopf fehlte, mit einem Schal um den Hals und Überschuhen in der Kirche erschienen - der Tadelbrief ist aufgehoben geblieben. Die Überlieferung hatte weiterhin ein gutes Gedächtnis für die ungeschickten, faltenreichen schwarzen Anzüge, den überweiten Hemdkragen, das riesige blaue Schnupftuch, die in seiner Organistenzeit zu ihm gehörten. Man weiß, daß Mayfeld ihn damals fragte, ob er seine Kleidung selbst mache oder durch einen Tischler anfertigen lasse. Als er in Wien abmagerte, wurden seine Hüllen von selbst noch unförmiger. Der Klatsch beschäftigte sich mit seinen viel zu breiten, dafür wegen des Pedalspiels viel zu kurzen Hosen, mit seinen gebirgigen Anzügen, die nie nach Maß, sondern nach einem alten Modell gefertigt wurden, seinen fast viereckigen, seehundsledernen Schuhen mit Röhren, um die er wie ein Grandseigneur den Schuster geschunden hätte.

Das alles schuf ihm einen Teil der Berühmtheit, die mit seinem Geiste nichts zu tun hatte. Die Gutmütigen und Böswilligen widmeten dem tuchenen und ledernen Doppelgänger ihre Aufmerksamkeit und ließen den Geist im Abraum hinter den Hüllen gewähren.

Es erstaunt uns nicht mehr, zu hören, Bruckner habe eigentlich niemals etwas gelesen. Die Kompendien seines Studiums waren in Wirklichkeit Gehäuse mit Hörsälen gewesen, Magazine mit Gerätschaften für den praktischen Gebrauch. Im Auswendigwissen verloren sie die Notform des Buches. Wäre er Protestant gewesen, so hätte er wahrscheinlich die Bibel durchforscht und Gesangbücher auf dem Borde gehabt, dem Katholiken nahmen die eigens dafür Eingesetzten die Lesemühe ab. Eine Bibel hat er nachgelassen, und er soll sie durchaus gekannt haben, doch seine Musik enthält keine intimeren Verweisungen wie etwa bei Bach. Die unerheblichen lyrischen Texte seiner Komposition wurden von Musik durchbrochen, bevor sie als Gebilde einer anderen Kunst existent wurden. An einem Opernlibretto nahm er nur auf, was

zur Verwandlung in Musik taugte. Gedichtete Dramen und Romane waren vollends für ihn überflüssig, wenn er auch einmal spanische geistliche Komödien lesen wollte : er hätte damit Zeit verdorben, sonst nichts. Von unangenehmen persönlichen Erlebnissen in Linz sagte er zwar einmal, man sollte einen Roman darüber schreiben, doch geht daraus nicht hervor, daß ihm ein Roman das Unwahrscheinliche, Unglaubwürdige schlichtweg war ? Sein Schüler Friedrich Klose erzählt, er habe während der dreieinhalb Jahre seiner Lehrzeit nur drei Bücher und eine Broschüre bei Bruckner gesehen, nämlich ein Werk über den mexikanischen Krieg, eine Schilderung der Nordpolexpedition auf dem Schiffe Tegetthoff, eine illustrierte kurze Zusammenstellung der Biographien Haydns, Mozarts und Beethovens, einen Traktat über die wundertätige Maria von Lourdes. Klose fügt hinzu, diese Bücher habe Bruckner allerdings wiederholentlich gelesen. Darin bezeugt sich wiederum das Bedürfnis, vom Druck fortzukommen und auswendig zu lernen - nicht die Fassung, sondern das Vorbild und das Schicksal. Was ist meinen vorangegangenen Meistern widerfahren ? Was hat die Heilige vollführt ? Was stieß Maximilian, dem Kaiser, in der Ferne zu ? Was ereignete sich an der Welt Enden ?

Er hatte in seiner Musik immer die Empfindung des unermesslich hingestreckten Kosmos und hielt sich nun auch im wißbegierigen Alltag gern in den Grenzbezirken auf. Daß es ein erregendes Spiel zum Ausruhen und Wiederaufbruch war, wurde ihm schwerlich bewußt. Ähnlich andächtig hatte er gespielt, als er den Kindern in Windhaag von den Flügen der Himmelskugeln erzählte, ähnlich spielte er noch, wenn er ins Museum ging, um die Versteinerungen aus Urzeiten zu betrachten. Sein Lesen war ein Lernen, ein Hinüberraufen der Gegenstände in die Kraftfelder der Phantasie.

Daß er Zeitungskritiken nicht ganz überging, hatte den Sinn, neue Güte aus dem Leiden für seine einsame Schöpfung zu keltern, denn nach ihrer ethischen Ordnung war sie ja Güte. Und auch der Jubel über die spärlichere Anerkennung wirkte in diesem ethischen Systeme mit, damit der Prunk des Heldischen darin nie maulfrech und erbärmlich wurde. Es war ihm überdies aufgetragen, für den Bestand seines Werks zu sorgen. Darum war der Schreiber « hochgenial », der ihn lobte, öfter aber las er die Kritik « mit Schaudern » - und « mir ward beinahe übel » .

1887 sagte er der Tagespresse unwirsch ab : er werde jetzt gar keine Zeitung abonnieren und es nie tun aus Gründen, die für jedermann maßgebend sein würden. « Bitte mich für alle Zukunft mit Zuschriften verschonen zu wollen, da ich nie antworten könnte. »

Seine Musik ist voll Landschaft, darum durfte er der ihn umgebenden realen Landschaft nicht sich versäumend gewahr werden, sich ihrer nicht schwelgend freuen. Er besaß sie vorgebildet schon ganz in sich. Das Nachbilden wäre kein Hinschreiten zum Urbilde gewesen. Wenn dieses Urbild nicht ein Weltbild auch in landschaftlicher Beziehung gäbe, würden wir nichts Spezifisches darin abheben. Wir finden es und meinen es manchmal mit den Sinnen erwandern zu können. Zuweilen scheint das süddeutsche Land aus den Tönen hervorzuwachsen, und wenn wir von Ober- und Niederösterreich noch nichts wußten, so wissen wir nun darum. Einmal begleitete er seine Scholaren im Wagen zum Tanzvergnügen und fuhr dann allein nach Hause, « und nun », erzählt einer, « ertönten, was mir zeitlebens unvergeßlich sein wird, aus der davonrollenden fürnehmen Equipage laute, nach und nach in der Ferne verhallende, echt oberösterreichische Juchzer ». Der Weg lief, der Wagen fuhr, der Jauchzer klang weiter, bis sie im Binnenraume der Musik angelangt und verwandelt waren.

Bei einem anderen Ausflug war Bruckner nach dem eben angeführten Gewährsmann von einer Stelle mit besonders

merkwürdigem Echo nicht wegzubringen. Er verweilte bis zur Nacht. Noch lange habe man « in der Tiefe den Säumigen Intervalle singen hören, die im Zusammenklang Nebenseptimenakkorde oder deren Umkehrungen ergaben » . Das bietet die Landschaft schon zur Hälfte umgezaubert. Das Poetische und Gelehrte begegnen sich, als träte eine Dryade einem Menschen entgegen, und sie lösten sich in ihre Zwiesprache hinein auf. So klopfte Bruckner in einer Gasse nahe seiner Wohnung Fässer ab, was sie für einen Hall gäben. Auch da noch ist ein Stück Landschaft unterwegs ins Unsichtbare. Sie wird das Einzelne, Lokale verlieren und vielleicht einmal als leisester, einsamster Paukenpuls in den tonleeren Abgrund hineinfragen.

Dämmerlichter, Zwielfarben wechseln genug durch den Kreis der Symphonien. Sie hatten einst ihr Wo und Wann, nun jedoch graut nicht die Dämmerfrühe eines einzelnen Tages, sondern die Urfrühe vor allen Tagen. Man spürt das daran, daß ihre musikalische Gestaltung zurückgehalten wird, daß sie mit ihrer Landschaft mitgeschaffen wird. Die Luft muß sie mit ihrer eigenen Erwärmung erst erwärmen.

Ein keinem Mit- und Nachlebenden zugänglicher Bezirk seiner Einsamkeit ist sein privater katholischer Glaube. Darüber findet man in keiner Symphonie eine Auskunft, in keiner Messe, nirgends. Daß der Dreiklang die Trinität ausströmen ließ, daß Dezimensprünge die Unermeßlichkeit verkörperten, ist Gabe an die Gottheit der Kunst. Daß er beim Gesange eines frommen Choristornells die Stimmen immer leiser und leiser wünschte und, als der Chor schwieg, glücklich weiterdirigierte, bis das Gelächter der Sänger ihn weckte, auch dies ist noch Dienst an der Kunst : was er bei seinem verklärten Lächeln in sich sah, wird niemand ergründen.

Seinen Katholizismus sehen wir wie eine auf Goldgrund gemalte Legende an, und ihn selbst sehen wir in der Schilderei als eine Figur der Legende. Sein Glaube führte ihn weit aus unserer Zeit, und uns führt der Glaube an seinen Glauben hinaus.

Die Legende erzählt, wie er als fünfjähriges Kind zu dem sterbenden siebenundsiebzigjährigen Geistlichen seines Dorfes gerufen und von ihm gesegnet wurde. Sie erzählt, wie er damals Altäre und heilige Gräber gebaut habe.

Während der heiligen Wandlung lag er auf den Knien und sah mit verzückten Zügen in den Himmel. In den Pausen seines Orgelspiels hob er ein inbrünstiges Beten an. Das Bild der Mutter verewigte er, indem er es nach ihrem Tode in den Linzer und Wiener Wohnungen am Weihwasserkessel anbrachte, hinter einem grünen Vorhang, damit er von dem Anblick nicht zu sehr angegriffen würde. Dem heiligen Schutzengel widmete er einen Hymnus, wie er als der wandernde Lehrer täglich für sich und die Kinder gesprochen hatte : « Heiliger Schutzgeist, deinem Schutz bin ich von Gottes Güte übergeben. Erleuchte, schütze, führe mich durch dieses vielbedrohte Leben. » .

Gespräche mit geistlichen Herren waren seine liebste Unterhaltung, wenn jener dunkle Goldgrund um ihn zu leuchten begann. Urlaubstage in Pfarrhäusern waren ihm tief erholsam. Die Mahlzeiten an ihren Tischen erquickten ihn anders als die Mahle um Nahrung. Als Fritz von Uhde seinen Kopf auf einem Abendmahlsbild festhalten wollte, scheute er zurück wie vor einem Unrecht. Nachdem er aber dann doch nach dem Gedächtnis als Apostel in das Abendmahl Jesu aufgenommen war, verweilte er lange und versonnen vor dem Bilde.

In Wien die Gesellschaft des Domdechanten Johann Baptist Schiedermayr (1778-1840) vermissen zu müssen, beunruhigte ihn bei seiner schlechten Nervenverfassung. Den Schmerz über den Tod seiner Schwester Nani, die ihm die Wirtschaft geführt hatte, meldete er Schiedermayr mit der Bitte : « In Euer Gnaden so tief fühlendes Herz lege ich meine schmerzlichen Gefühle ganz offen darnieder und bitte, Euer Gnaden wollen selbe einmal beim Heiligsten Meßopfer dem Herrn der Welt zu Füßen legen. » . Nach einer Wohltat schrieb er ihm : « Dank, ewiger Dank dem Herrn der Welt ! In dem verlassensten Zustande sandte er mir Hilfe, würdig der eines Engels ! Das habe nur ich damals empfunden ! - und jetzt staune ich, sehe ich es ein und begreife es ! Halleluja !!! » . Dem Wohltäter selbst wünschte er zum Namenstage, Gott möge seine hohen Verdienste um Kirche und Staat zum Teil schon hier auf Erden krönen. « Um die jenseitige Belohnung wollen wir beten ! » Seine festlichste Gabe für Vertraute wie seinen Linzer Nachfolger Karl (Borromäus) Waldeck (1841-1905) war die Hoffnung auf ein Leben zur Verherrlichung Gottes. Bischof Rüdiger war nach seinem Tode Bruckners Fürbitter. Er half ihm aus dem Himmel geschwind in Krankheit und Nöten, und als Rüdiger seliggesprochen werden sollte, wurde Bruckner über die Art der jenseitigen Hilfe befragt.

Die Absicht der Verherrlichung der göttlichen Majestät lag im Grundplan seiner Arbeit, verschlossen für die Welt. Selten holte er die Urkunde aus dem Fundamente herauf, so einmal im Kreise von Chorherren : wenn Gott ihn einmal rufe und Rechenschaft von ihm fordere, so halte er ihm die Rolle seines Tedeums hin, und er werde sein gnädiger Richter sein.

Mit den steigenden Jahren schien er den Schritt ins Jenseits schon getan zu haben. Er drängte seine Inbrunst niemand auf, aber sie wurde so sehr das Wache im Traumzustand des Alltags, daß er seine Umgebung vergaß. Er soll, selbst schon ziemlich schlecht hörend, so laut gebetet haben, daß es den Messепriester störte. Ermahnt, seine Stimme zu mäßigen, geriet er in zornige Verwirrung, fühlte sich gekränkt und beleidigt. Nach dem Flehen um Gesundheit für die neunte Symphonie rief er dreimal Amen und schlug sich beim dritten Male mit beiden Händen auf die Schenkel.

Ungeheure Gebetshekatomben waren dem vorausgegangen. Zu Allerseelen lag er am Grabe seiner Schwester auf Knien, auch bei Beethoven und Schubert. An Jean Pauls, an Wagners Grabe in Bayreuth wurde er ganz sich entsunken gesehen und achtete nicht der Verwunderung um ihn her. In Kalendern zeichnete er Tag um Tag und Jahr um Jahr auf, wie viele Vaterunser, Mariengrüße, Rosenkränze sein Gewissen ihm aufgab, und er war dennoch ein ganz freier Mann vor sich.

Die Fasten nicht zu halten, wäre ihm so unnatürlich gewesen wie auf die Nahrung zu verzichten. Als Körperschwäche ihn zwang, beim Fürst-Erbischof um Dispens zu bitten, zweimal, schrieb er es sich zu seiner Beruhigung überdeutlich auf. « Also bei jeder Mahlzeit und wiederholt bei jeder Mahlzeit mehrere Fleischspeisen kann ich genießen an allen Feiertagen und gebothenen Fasttagen des ganzen Jahres, auch in das heißt Fastenzeit uud dergl. zum Beispiel H. Adventzeit, ist mir wie sonst auch Abends und überhaupt bei jeder Mahlzeit mehrmals H. Adventzeit (das heißt bei jeder Mahlzeit mehrere Fleischspeisen) Fleisch zu genießen gestattet. » Alles ist darüber vergessen, die Zucht der Zunge, die Grammatik. Dieses Werkeltägliche wuchert unverstanden, verachtet, irgendwo draußen.

Doch ist uns Sterblichen der Aufenthalt im stummen Jenseits auf die Dauer verboten, aus seinen einsamen Abgründen wuchert der religiöse Wahn heran. In einer Karwoche mußte seine Haushälterin Kathi mit ihm sieben Stunden

nacheinander in der Michaeler Kirche ausharren. In der letzten Krankheit zündete er nachts zu stundenlangem Gebet die Kerzen am Hausaltar an, einmal lief er im Hemd in den Garten (August Göllerich, Max Auer, Band 8) .

Doch diese Gefährdung hat mit religiöser Vertiefung nichts mehr zu tun, sie mündet in einen Unterweltsstrom, der sich seit Jahrzehnten durch Bruckners Leben gezogen hatte.

Seit Jahrzehnten hängte eine fremde Riesenhand seine Welt drohend in den finsternen Abgrund eines alles aufsaugenden Chaos. Schon in Linz hatten sich in ihr Risse und Schluchten aufgetan. Als er damals täglich sieben Stunden für Sechter arbeitete, hatte ihn eine Krise befallen. « Es war gänzliche Verkommenheit und Verlassenheit, gänzliche Entnervung und Überreiztheit. Doktor Fadinger kündigte mir den Irrsinn als mögliche Folge schon an. » « Schreckliches Kopfweh » nahm ihm für halbe Wochen die Arbeitskraft. Er kam für drei Monate (und später vielleicht nochmals) zur Kur nach der unweit gelegenen Kaltwasserheilanstalt Kreuzen, um sich von der Wut zu befreien, alles zählen zu müssen : die Blätter an den Bäumen, die Steine auf der Straße, den Perlenbesatz an einem Frauenkleid, die Fenster an den Häusern. Der Zwang, die Fenster an großen Gebäuden zählen zu müssen und damit nicht zu Ende zu kommen, wiederholte sich im Alter öfter. Vor dem ihn aufreizenden Spiele böhmischer Musikanten stürzte er in die Wolfsschlucht davon, aus der er mit Leitern und Seilen herausgezogen wurde.

Krankhaft wirkt auch sein Wunsch von 1868, « um jeden Preis gern » die Leiche Maximilians von Mexiko zu sehen. Weinwurm sollte beim Oberhofmeisteramte anfragen, « ob der Leichnam Maximilians zu sehen sein wird, also offen im Sarge oder durch Glas, oder ob nur der geschlossene Sarg zu sehen sein wird. Laß es mir dann gütigst telegraphisch anzeigen, damit ich nicht zu spät komme. Ich bitte dringendst um das. »

Es riß ihn auch sonst wahnhaft zum Weltend. Grundsteine und Turmspitzen bannten ihn an die Grenzen, wo die Vernunft aufhört. Er wollte genau wissen, wie ein Turmhelm endige, ob der Knauf, ob eine Wetterfahne oder ein Blitzableiter über oder unter dem Kreuz sitze. Im Festspielhause in Bayreuth drängte er sich nach einer « Parsifal » -Aufführung hastig auf die Bühne, verschwand über eine kleine Holztreppe im Dunkel der Versenkung und wurde von seinem Begleiter Göllerich gefunden, wie er in der Erde wühlte. Er füllte ihm und sich selbst die Taschen mit Steinen, als gälte es, den Grundstein der Kunst selbst aufzudecken, nicht bloß den eines Theaters. Bei einem neuen Besuch in Bayreuth wurde er von Stradal leichtsinnig gefragt, wie es mit dem Funde dieses Grundsteins stände. Sofort prasselte die Wahnvorstellung neuerlich in ihm auf.

Unheimliche Krallen streckten sich nach ihm auch aus, als 1881 im Wiener Ringtheater die Feuersbrunst entstand. Er war doppelt gefährdet gewesen, leiblich, wenn er, wie er vorhatte, in die Vorstellung gegangen wäre, geistig, wenn seine Noten verbrannt wären, denn er wohnte vom Brandherd nur durch eine Gasse getrennt. Die Simse seiner Fenster waren beschädigt, er hatte seine Habe zusammengepackt. « Der namenlose Schrecken und das unaussprechliche Elend so vieler geht bis ins innerste Mark. » Als er die Weihnacht in Sankt Florian verbrachte, fürchtete er sich, in seine Behausung zurückzukehren, da er nachts an den Fenstern die Geister der Verbrannten als kleine Lichter hatte hüpfen sehen. Dem Verscheuchten, der so gern an der Welt Anteil gehabt hätte, war das Unheimliche immer nahe.

Wie ein Nekromant fühlte er sich von Zeichen und Reliquien des Todes angezogen. Nicht allein, daß er den Schädel

seines Hörschinger Lehrers Baptist von Weiß an sich zu bringen begehrte, wovon die Behörde nicht willigte, er nahm auch an der Ausgrabung Schuberts teil und hielt seinen Schädel in Händen. Ebenso ruhte er nicht, als Beethovens Überreste vom Währinger Friedhof auf den Zentralfriedhof überführt wurden, bis er seine Finger an die Stirn des Meisters gelegt hatte, vor dem er sich wie ein ganz kleines Hündchen fühlte. Er hatte sich mit Freunden lange vor der Zeit eingestellt und drang gegen das Verbot der Ärztekommision in die Totenkammer vor. Er soll beide Hände an das Haupt Beethovens gelegt und im Selbstgespräche gesagt haben : « Nicht wahr, lieber Beethoven, wenn du noch lebstest, würdest du mir erlauben, dich anzugreifen, und die fremden Herren wollen es mir verbieten. » .

Es war eine zärtliche Begegnung fern der Erde. Begegnungen gleichsam im Fegefeuer lockten ihn ebenso. Er wohnte Schwurgerichtsverhandlungen gegen Mörder bei und suchte sich Einlaß zur Hinrichtung zu verschaffen. Es wird erzählt, einmal hätte Bruckner die ganze Nacht gewacht und für den Mörder gebetet. Beim Aufenthalt im ganz Extremen wich seine Melancholie.

Vor Ablauf seiner Zeit kaufte er mehrere winzige Damentaschenuhren, darunter eine schwarze, den kleinen dickschädlichen Mohren, vor dem Ziel seiner Wege viele Schuhe. Im Nachlaß wurden an die dreißig Paar gefunden.

Unter dem allen war der vielberufene Cäsarenkopf des Meisters verschwunden. Eigentlich ist er auf allen Lichtbildern der Wiener Zeit nicht zu finden. Die Augen wollen es nicht. Sie trauern mehr und mehr in ihrem Fragen und Staunen. Sie und der Mund, von dessen Oberlippe nun die Behaarung weicht, scheinen näher aneinanderzurücken, die Nase scheint sich zu vergrößern. Der Rundschädel scheint zwar auch mächtiger zu werden, aber er wird auch mehr Schädel, der unmerklich das ganze Haupt über dem abmagernden Halse und dem einfallenden Munde vornüberneigt. Noch trauert die Rose im Knopfloch, der Orden am Galarock und die Handschuhe in den verlegen an den Fingerspitzen gefalteten Händen mit, dann bliebe nur ein Greislein übrig, hinderten nicht immer wieder die urwissenden, fernwehguten Augen den Eindruck.

Den Cäsar hatte man wohl nur an der Orgel gesehen. In ihrem Bereich schoß der Herrschertrotz in die demütige Gestalt, in ihrem Bereiche tat Bruckner die stolzen und selbstbewußten Aussprüche. In London wollte ihn eine Lady nach seinem Konzertieren heiraten, er wies sie ab. Eine andere wollte sich mit ihm aussprechen, aber er konnte nicht englisch und dekretierte, wer sich mit ihm zu unterhalten Lust habe, der solle Deutsch lernen ! In Sankt Florian begehrte einmal ein Graf sein Spiel ; er antwortete, für einen Grafen spiele er nicht, aber wenn es der Prälat anordne, spiele er sofort. Ein andermal lehnte er die Bewunderer seines Orgelspiels so ab : Was meine Finger spielen, vergeht, was sie aber schreiben, wird bestehen. Seine Geschicklichkeit war unbegrenzt. Er mußte den Schülern zeigen, wie er seine Ungetüme von Pedaltrillern bändigte. Eines Tages blieb ihm eine Taste stecken : er erfand ein Nachspiel zu dem falsch fortschillenden Tone, das zu gelöstem Wohlklang führte. Er hatte auch seine Eigenheiten, so das unorgelmäßige Vibrato der linken Hand.

Zuletzt verließ ihn aber die Sicherheit an der Orgel. Seine angeschwollenen Füße traten fehl auf den Pedaltasten, und sein abwesendes Ohr bemerkte beim allerletzten Spiele nicht, daß er mit einer grausamen Disharmonie aufgehört hatte. Es war beim Hochamte in Klosterneuburg gewesen.

Letzte Freuden erhoben ihn aus der Masse. Seinen Franz-Josefs-Orden hegte er so zärtlich, weil er den Namenszug seines Kaisers trug. Die damit verbundenen dreihundert Gulden Personalzulage halfen drei von den vier faustischen Grauen Weibern verscheuchen, den Mangel, die Sorge, die Not. Göllerich vertrieb sie noch weiter, als sich auf seinen Aufruf 1889 Wohlhabende zu einer jährlichen Ehrengabe an Bruckner zusammenschlossen. Die Privatstunden fielen. Jahrs darauf bildeten sich gleich drei Konsortien zu seiner Unterstützung. Am 15. Januar 1891 durfte er, nachdem er sich ein Jahr lang ohne Entschädigung hatte beurlauben lassen, mit 440 Gulden Pension in den Ruhestand treten und bald nach der Erlangung des Ehrendokortitels die fünf letzten Jahre seine Würden geruhig untereinandermalen. Sogar zwei Reisen zu Aufführungen in Berlin konnte er noch machen, 1891 und 1894, und außer dem Huldigungsgepränge wäre ihm dort beinahe die Betreuerin seines Alters geworden : das Zimmermädchen Ida Buhz im Hotel Kaiserhof hing ihm in aufrichtiger Liebe an, sie wäre ihm als Frau gefolgt, hätte er nicht den Übertritt des Mädchens zum Katholizismus gefordert.

Die weiteren Lebenserleichterungen trafen schon einen todkranken Menschen. 1894 kamen ehrenhalber 150 Gulden, 1895 kamen 600 Gulden, und im gleichen Jahre ließ ihm der Kaiser Räume im Schlosse Belvedere anweisen. Von einem Nebenbau, dem Kustodenstöckl, hatte der Leidende einen ebenerdigen Ausgang in den Park. Vor dem Umzug verbrannte er viele Arbeiten, die er nicht mehr billigte. Das sonstige Testament war schon geraume Zeit vorher gemacht, mit einigen Legaten an die Pflegerin, an Verwandte und Überweisungen der unvergänglichen Handschriften, die gebunden wurden, an die Hofbibliothek. An die Stelle der Not war die Gestalt getreten, die auf das harte Reimwort hört.

Vor dem Tode empfand er kein Grauen, aber viel bittersüße Wehmut. Das Sterben dauerte Jahre. Zu den alten Leiden stellte sich die Wassersucht ein. Sie brachte Atemnot und Bettlägrigkeit. Das Wasser mußte abgezapft werden. Danach ging es besser, so daß er versuchen konnte, seine liebste Beschäftigung, die Universitätsvorlesungen, aufzunehmen. Er scherzte den Gaudeamus zu : besser Wasser im Bauch als im Kopf ! , wie er schon früher gescherzt hatte : « post molestam senectutem, etc. » . Er mußte die Vorträge bald abbrechen. Um seinen siebzigsten Geburtstag erkrankte er an einer Rippenfellentzündung. Er lag einsam in Steyr. Die Welt wurde wieder einmal ohne ihn fertig. Auch in Wien schon hatten die Freunde ihn nicht besucht. « Mein Wasser ist von der Brust abgegangen ; die Füße schwellen noch an ! Niemand will kommen, oder doch höchst selten. » August Göllerich, der diese Klage in Nürnberg empfangen hatte, eilte daraufhin nach Wien und ging mit seiner Braut zu Bruckner. « Beim Abschied ließ er sich's nicht nehmen, uns die hohen fünf Stockwerke des Hauses hinabzubegleiten, obwohl er sich nur mehr schwer bewegte. Am ersten machte er traurig halt, winkte lange mit der müden Rechten und rief uns immer wieder nach : Adje ! Adje ! » 1895 schrieb er nach Steyr : « Bin seit 11. November v. J. bis Pfingstsonntag nicht aus der Wohnung gekommen. » . Das Abschiedsweh befahl ihn heftig, als der neue Leiter der Gesellschaftskonzerte, Richard von Perger (1854-1911) , ihn, von Brahms aus bösem Gewissen gedrängt, aufsuchte. Bei der Eröffnung von Pergers, er werde eine der Messen im nächsten Jahre singen lassen, klagte er, da lebe er ja nimmermehr ; das Herz und die scharfen Zeitungen täten ihm weh. Seine greisen Augen wurden naß. Ehrfurcht hatte den Gast schon vorher in ihren Bann gezogen, aber nun « tat es einen Fall in meinem Innern, und im stillen bereute ich tief jedes voreilige und abfällige Wort, das ich wohl zu früheren Zeiten über seine Werke geäußert haben mochte » .

Eine weiche Herzenshöflichkeit blieb bei dem Kranken. Mochte sein Harmonium, das er dem behandelnden Arzte zugedacht hatte und das dieser aus Scheu und im Gefühle, der Auszeichnung unwert zu sein, ausgeschlagen hatte, von



dessen Vorgesetztem hingenommen werden. Brieflich dankte er gern für « alles und alles ». Als sein jüngerer Freund Kitzler ihn wenige Monate vor seinem Tode besuchte, duldet es ihn nicht im Bette. Den Lehrer empfing man stehend. Die Fieber einer Lungenentzündung schüttelten ihn, er wurde aufgegeben und erholte sich nochmals ein wenig. Händezitternd spielte er dem Arzte Tänze. Hugo Wolf sah ihn in klingende Sphären entrückt. Allerdings, Verhandlungen über einen Opernplan waren aufgegeben. Aber das Finale der Neunten spielte ihn aus der Welt. Ihm wandelte er in den leidlich erträglichen August-, September- und Oktobertagen 1896 durch die Gänge des Belvedereparks nach. Ihm betete er immer wirrer und krauser eine Bahn. Weil ihm schon im Juli ein Kirchenbesuch verweigert worden war, hatte er den Arzt gezwungen, ihm einen Revers zu schreiben, er solle nicht eingesperrt werden, sondern seine Freiheit und sein Leben « voll und voll genießen ». An seinem letzten Tage, dem 11. Oktober, saß er wieder über dem Finale am Klavier. Es war ein Sonntag. Um die dritte Stunde wurde ihm kalt. Er verlangte Tee, trank, ließ sich im Bette auf die Herzseite wenden, atmete tief ein und atmete aus für immer.

Drei Tage danach, wieder um die dritte Stunde, fand die Leichenfeier der Stadt Wien statt. Vor der Karlskirche, wohin der Sarg nach der Einsegnung gebracht war, staute sich das Volk, und auch Johannes Brahms war nun Volk. Aber vor Erschütterung trat er nicht durch das Portal. Ihm waren nicht mehr sieben Monate des Überlebens beschieden. Hugo Wolf wurde nicht eingelassen ; er durfte Schuberts « Litanei » und das Adagio der siebenten Symphonie Bruckners in der Kirche nicht hören, denn er war nicht Mitglied des Singvereins.

In der Krankheitszeit war Bruckner zuweilen von seinem Bruder Ignaz gepflegt worden.

An ihn nach Sankt Florian hatte Bruckner seinen letzten Brief gerichtet. Bruder Ignaz könnte man, nach seiner Gemütslage zwischen Schwermut, Aufbrausen, Schelmerei und sanfter Güte, ein rührendes Gespenst Bruckners nennen. Er trug die von Anton kommenden weiten Kleider und hatte mit ihm die große Familienähnlichkeit, nur war ihm in der Kindheit bei einem Unfall das Nasenbein verletzt worden, und ein Augenleiden quälte ihn. Er hatte dem großen Bruder von Zeit zu Zeit Selchfleisch geliefert und von diesem kleine Draufgaben auf den Preis und auch sonst Unterstützungen erhalten. Ursprünglich Gärtnergehilfe, konnte er nur in klösterlicher Hut leben und wurde Diener und Balgentreter in Sankt Florian. Glücklicherweise in seinem Kämmerchen, froh in der frommen Gemeinschaft, machte er Ersparnisse, die er dazu benützte, die Schwester Anna nach der Einziehung des Währinger Friedhofs überführen zu lassen, eine Stiftung für das Grabgitter der Mutter zu errichten und der Marienkapelle in Sankt Florian eine kleine Orgel zu schenken. Er hatte mit Anton gescherzt, er sei doch mehr als der berühmte Organist, denn wenn er die Bälge nicht mit Luft versehe, könne Anton gar nichts, wogegen die Sängerknaben witzelten, sein Nasenschaden rühre daher, daß ihn Anton beim Spiel mit entfesselten Registern hoch in die Luft geprellt habe. Mit heiterer Eulenspiegelerei sonnte er sich im Ruhme des anderen, wenn er sich auch gesträubt hatte, eine seiner Symphonien anzuhören, weil er nichts davon verstünde. Aber der Abschiedsbrief an ihn, der nur ein dreimaliges Lebewohl mit taumelnden Buchstaben und taumelnden Silben enthält, ist der ergreifendste Brief, den Bruckner geschrieben hat. Die Fluten der Vergängnis und das Wissen um ihren Einbruch haben ihn überspült.

Zu Bruder Ignaz kehrte Anton Bruckner nach dem Tode aus der kalten Hauptstadt ein. Ursprünglich hatte er sich die letzte Ruhstatt in Steyr ersehnt, dann aber im letzten Willen verfügt : « Ich wünsche, daß meine irdischen Überreste in einem Metallsarge beigesetzt werden, welcher in der Gruft unter der Kirche des regulierten lateranischen

Chorherrenstiftes Sankt Florian, und zwar unter der großen Orgel frei hineingestellt werden soll, ohne versenkt zu werden, und habe ich mir hierzu die Zustimmung schon bei Lebzeiten seitens des hochwürdigsten Prälaten genannten Stiftes eingeholt. Mein Leichnam ist daher zu injizieren, zu welchem Liebesdienste Herr Professor Paltauf sich bereit erklärt hat. » .

So geschah es.

Notiz über die benutzte Literatur :

Für das Biographische dieser Darstellung wurde neben den beiden Sammlungen der Briefe Bruckners (die erste herausgegeben von Franz Gräßlinger, die zweite von Max Auer bei Gustav Bosse, Regensburg) vor allem das bewunderungswert reichhaltige neunbändige Grundwerk von August Göllerich und Max Auer « Anton Bruckner » (ebenfalls bei Gustav Bosse, Regensburg) als Quelle benutzt. Alle irgend erreichbaren Nebenquellen, wie die Erinnerungen Kitzlers, die Schilderung Herbecks durch seinen Sohn, Aufzeichnungen von Schülern, Tischgenossen, geistlichen Freunden, Ärzten, Verehrern und Feinden des Meisters, mündliche Auskünfte, sind darin in ausführlichen Zitaten aufgegangen oder vollständig abgedruckt. Ferner enthält es zwei Bände mit unbekanntem Kompositionen Bruckners, viele Skizzen, zahlreiche Bilder, Faksimilia, Dokumentwiedergaben und die Merk- und Tagebuchkalender Bruckners. Ernst Schwanzara tat aus umfangreichen Studien genealogische Ergänzungen hinzu. Keine Lebensnacherzählung, die das Erforschte nicht noch einmal erforschen will, kann dieses Werk entbehren. Max Auer hat nach August Göllerichs Tode den weitaus größten Teil ausgeführt.

In einem starken Bande « Anton Bruckner, sein Leben und Werk » (Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien) faßte Max Auer die Ergebnisse seiner Arbeiten, auch philologisch-analytischer Art, zusammen.

Der Musikwissenschaftliche Verlag, Wien, bringt die Werke Anton Bruckners in einer kritischen Gesamtausgabe : auch der musikalische Laie wird an den bisher vorliegenden Studienpartituren viel Freude haben.

Die Kunst Bruckners erläuterten mir außer den schon genannten die hochrangigen Werke von Robert Haas, « Anton Bruckner » (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam) , August Halm, « Die Symphonie Anton Bruckners » (Georg Müller, München) , Ernst Kurth, « Bruckner » , 2 Bände (Max Hesse, Berlin) , Alfred Orel, « Anton Bruckner, das Werk, der Künstler, die Zeit » (Adolf Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig) .

Sonst benutzte ich noch die Bücher von Ernst Décsey, « Bruckner, Versuch eines Lebens » (Schuster und Löffler, Berlin) , Franz Gräßlinger, « Anton Bruckner, sein Leben und seine Werke » (Gustav Bosse, Regensburg) , Friedrich Klose, « Meine Lehrjahre bei Bruckner » (Gustav Bosse, Regensburg) , Alfred Orel, « Anton Bruckner, sein Leben in Bildern » (Bibliographisches Institut, Leipzig) . Erich Schwebsch, « Anton Bruckner, ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik » (Bärenreiter Verlag, Augsburg) . Hans Teßmer, « Anton Bruckner, eine Monographie » (Gustav Bosse, Regensburg) , Richard Wetz, « Anton Bruckner, sein Leben und Schaffen » (Philipp Reclam, Leipzig) , Richard Wickenhauser, « Anton Bruckners Symphonien, ihr Werden und Wesen » (Philipp Reclam, Leipzig) , ferner eine Reihe von Aufsätzen.

Endlich war mir wichtig das Nachschlagen in Thomas von Aquino, in Meister Eckhart und anderen Mystikern, in Novalis, Adalbert Stifter. Erleichterungen und Bestätigungen boten die Schriften « Deutsche Mystiker » von Wilhelm von Scholz, « Tragik und Größe der deutschen Romantik » von Rudolf Bach, « Adalbert Stifter, Geschichte seines Lebens » von Urban Roedel, einige Bände von Hermann Bahr.

## AB 17 : Anton Bruckner (Hugo Ribeiro)

One of the most innovative figures of the 2nd half of the 19th Century, Bruckner is remembered primarily for his Symphonies and sacred compositions. His music is rooted in the formal traditions of Beethoven and Schubert and inflected with Wagnerian harmony and orchestration. Until late in his career, his reputation rested mainly on his improvisatory skills at the organ. As a teacher, he communicated the contrapuntal system of Simon Sechter to a generation of Viennese students that included Felix Mottl, Heinrich Schenker, Franz and Josef Schalk and Ferdinand Löwe.

### Early years : up to 1845

Die Familie wohnte in der Lehrerwohnung im oberen Teil des Schulgebäudes. Anton mußte mit seinen Eltern, wie es sich zu der Zeit gehörte, per « Sie » sprechen und äußerst höflich mit ihnen verkehren.

Der Ursprung der Familie Bruckner liegt im niederösterreichischen Wallsee und Sindelburg. Bis heute gibt es dort einen Bauernhof, der den Namen « Brucknerhof » trägt und auf Bruckners Vorfahren zurückzuführen ist, die dort von 1460 an lebten.

Der Stammbaum von Anton Bruckner setzt sich wie folgt zusammen :

**Urgroßvater** : Josef Bruckner (1715-1775) - Er war Binder und Gastwirt in Oed.

**Großvater** : Josef Bruckner (1749-1831) - Er war ebenfalls Binder in Oed, kam jedoch 1776 nach Ansfelden und arbeitete dort als Lehrer.

**Vater** : Anton Bruckner (1791-1837) - Er war Lehrer in Ansfelden.

**Mutter** : Teresia Bruckner geborene Helm.

**Kinder** :

Anton (4. September 1824 - 11. Oktober 1896) .

Rosalie (17. Februar 1829 -) .

Josefa (13. März 1830 - 3. Juli 1874) .

Ignaz (28. Juli 1833 - 4. Jänner 1913) .

Maria Anna (« Nani ») (27. Juni 1836 - 16. Jänner 1870) .

Seine Schwester Rosalie heiratete Johann Nepomuck Huber, den Stadtgärtner von Vöcklabruck. Seine Schwester Josefa wurde von einem Wagenbrenner zur Frau genommen. Anton, Ignaz und Nanni hingegen, blieben ihr Leben lang unverheiratet und somit erlosch das Geschlecht der Bruckners.

Anton Bruckners Grundsatz war derjenige, welcher auch in der Kirche eine wichtige Rolle spielte, nämlich die Dreieit von Natur, Religion und Musik. Da seine Mutter ein sehr religiöser Mensch war, übernahm Anton diese Eigenschaft und Religion stand für ihn an erster Stelle. Aus diesem Grund wird er auch « Musikant Gottes » genannt.

Anton kam schon sehr früh mit Musik in Berührung, da diese ein wichtiger Bestandteil im täglichen Leben der Familie Bruckner war. Sein Vater hatte als Dorfschulmeister auch für die Kirchenmusik Sorge zu tragen. Die Kirche war damals im ländlichen Bereich das lokale musikalische Zentrum. Anton soll bereits mit vier Jahren auf der Geige gespielt haben. Auch das nahe gelegene Stift Sankt Florian mit seiner großen Orgel war prägend für die frühesten musikalischen Eindrücke Antons. Der Vater spielte auch bei der Tanzmusik im Dorf und in der näheren Umgebung mit, um das Einkommen der Familie aufzubessern.

Schon mit 10 Jahren begann Anton auf der Orgel zu spielen und half dem Vater auf dem Kirchenchor, beim Ausführen des Mesneramtes und in der Schule. Denn sein Vater war nicht nur der Schulmeister des Ortes, sondern er mußte auch die Kirchenmusik leiten und Mesnerdienste erledigen. Anton übernahm Aufgaben wie zum Beispiel das Glockenläuten, dem Geistlichen beim Anziehen und bei den Versehgängen helfen.

Anton hatte einen aufgeweckten Geist und lernte sehr leicht, doch sein ausgeprägter Dickschädel verhalf ihm des Öfteren zum Eckenstehen in der Schule. Die größte Freude aber, bereitete ihm die Musik, vor allem die geistliche Musik, die er in der Kirche kennen lernte. Am Schönsten soll er den Glanz des weihnachtlichen und österlichen Hochamtes gefunden haben.

Antons Vater erkannte die musikalischen Interessen und Fähigkeiten seines Sohnes schon sehr bald und da er ihm nichts mehr beibringen konnte, schickte er den Jungen 1835 zu dessen Firmpaten Johann Baptist Weiß in das nahe gelegene Hörsching.

Johann Baptist Weiß, der Schulmeister von Hörsching, war in ganz Oberösterreich als Organist und herausragender Komponist bekannt und deshalb auch Anton ein Wegweiser zur Komposition. Von seinem Vetter wurde Anton im Generalbass- und Orgelspiel unterrichtet und kam zum ersten Mal mit Mozarts Messen und auch Haydns « Schöpfung » und « Die Jahreszeiten » in Berührung. Mit glühendem Eifer übte Anton sein Spiel auf der Orgel und so kam er zu

seinem ersten öffentlichen Auftritt, dem Spielen eines Fastenliedes, bei dem der begabte Knabe das Pedal der Orgel vollkommen richtig zu verwenden wusste.

Doch nach eineinhalb Jahren mußte Anton wieder nach Ansfelden zurückkehren, da er seinem Vater bei seinen Aufgaben helfen mußte. Die Gesundheit seines Vaters hatte aufgrund des Unterrichts, des täglichen (und oft nächtlichen) Musizierens, des Kirchendienstes, der Arbeit im Haus und am Feld, schwer gelitten. Anton Bruckner Vater starb am 7. Juni 1837 im Alter von 46 Jahren nach 6 Wochen schwerer Lungenentzündung.

Da Theresia Bruckner, die Mutter, nach dem Tod des Gatten mit den 5 Kindern alleine war und kaum Geld hatte, wusste sie sich nicht anders zu helfen, als Anton nach Sankt Florian zu den Sängerknaben zu schicken. Gleich am Todestag des Gatten und Vaters, ging sie mit ihrem ältesten Sohn zum Prälat Michaël Arneht, der sich bereit erklärte, den Jungen im Stift aufzunehmen.

Theresia Helm zog mit ihren anderen vier Kindern nach Ebelsberg und verdiente dort mühsam mit Waschen und anderen Dienstleistungen Geld, bis Anton sie unterstützen konnte.

...

Bruckner's birthplace, the tiny village of Ansfelden, is situated on a fertile strip of land between the Danube and the foothills of Upper-Austria. Although it has been almost absorbed by the 20th Century suburban expansion of Linz, in 1824, it was a farming community relatively isolated from the social and cultural activities of the provincial capital. Bruckner was the eldest of 11 children, of whom only 5 survived early childhood. His father, Anton (1791-1837), was the local school Master, a position which included the responsibilities of organist and director of music for the village church; he supplemented the family income by playing dance music on the violin at local taverns. Bruckner began participating in the musical activities, at an early age: late in life, reminiscing for his biographer August Göllerich, he recalled that, at the age of 4, he had often been invited to perform on a miniature violin for the parish priest.

Bruckner must have shown talent because, in 1835, his parents sent him to study with his cousin Johann Baptist Weiß (1813-1850), a school Master's assistant and organist, in the nearby village of Hörsching, which offered a somewhat more sophisticated musical establishment than Ansfelden. Little is known about Bruckner's studies with Weiß, although almost certainly they included thorough-bass. A 1st edition (1799) of Franz-Josef Haydn's Piano Variations in F minor (hXVII : 6) survives with both Weiß's and the young Bruckner's signatures, indicating that piano instruction included music by Haydn. August Göllerich and Max Auer (edition of 1922-1937) reported that Weiß also introduced Bruckner to the scores of « The Creation » and « The Seasons ». The « Pange lingua » in C (**WAB 31**), believed to be Bruckner's earliest surviving composition, may date from his time in Hörsching.

Studies with Weiß were brought to a premature close by the illness of Bruckner's father, in autumn 1836, when Bruckner had to return to Ansfelden to help in the church, school and tavern. On 7 June 1837, his father died of what was referred to locally as « school teachers' disease », described on the death certificate as « lung fever and exhaustion » (euphemisms for alcoholism and overwork). Rather than allow her eldest son to bear the burden of

supporting the family, Bruckner's mother persuaded Michaël Arneth (1771-1854), prior of the Augustinian monastery of Saint-Florian nearby, to admit him as a chorister. Many of the churches and schools in the vicinity, including those of Ansfelden, fell under the jurisdiction of Saint-Florian, so it is not surprising that a widow with 5 children and no means of support would seek help there. Accepting the boy, whatever talent he may have been able to demonstrate, required some kindness on the part of the monastery: at the age of 13, Bruckner's voice was about to change.

Bruckner's 1st sojourn in Saint-Florian lasted 3 years. If his Roman Catholicism had already been firmly established during his boyhood in Ansfelden, it was certainly re-inforced here. The Baroque halls of the monastery were to be a source of spiritual strength and inspiration for the rest of his life. The church music repertory, compared with the amateur establishments of his early childhood, was vast and featured Austrian Classical and pre-Classical composers including Michaël Haydn, the Saint-Florian composer Franz Seraph Aumann (1728-1797, whose music Bruckner admired), Josef Albrechtsberger, Franz-Josef Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart. Contrary to views expressed in much of the Bruckner literature, very little Renaissance and Baroque music (with the exception of that of Antonio Caldara) was performed at the monastery, in those years. Bruckner's life-long devotion to the music of Franz Schubert can be traced directly to Saint-Florian. Schubert's secular music had already been performed often at the monastery while he was still alive and continued to be actively cultivated during both of Bruckner's periods of residence there.

The choristers attended the local school, where records indicate that Bruckner was an excellent student, finishing highest in his class, in 1839. He studied the violin with Franz Gruber, who had been a pupil of Beethoven's friend Ignaz Schuppanzigh, and singing with another local teacher, Michaël Bogner. It was his violin playing that earned him an extra year at Saint-Florian after his voice had begun to change in 1839, but most important for his future career were lessons with the monastery organist Anton Kattinger (1798-1852), who was sufficiently impressed to allow him to serve as assistant at Sunday Masses.

By autumn of 1840, it was time to choose a career. Perhaps, because he or his mentors lacked sufficient confidence in his musical abilities to trust his future to them entirely, it was decided that Bruckner should follow his father's profession. He spent the academic year 1840-1841 taking teacher training courses in Linz, where he also continued to study the organ, singing and the piano. His theory teacher was Johann August Dürnberger (1800-1880), whose « *Elementar Lehrbuch der Harmonie und Generalbass Lehre* » was used as text; Bruckner's annotated copy survives. Other experiences included his 1st contact with important orchestral repertory; he is known to have attended, for example, a concert conducted by the « *Domkapellmeister* » Karl Zappe (1812-1871) which included Carl Maria von Weber's Overtures to « *Der Freischütz* » and « *Euryanthe* »; and Beethoven's 4th Symphony.

In autumn of 1841 Bruckner set-out for his 1st teaching position. A ride on the horse-drawn train as far as Freistadt followed by a 3 hour walk took him to the remote village of Windhaag, in the Mühlviertal, where he remained as assistant school teacher for 16 months. The conditions of his employment were hardly more attractive than those of the journey to get there, although the severity of his circumstances was probably exaggerated by early biographers. Duties included teaching, assisting with the church music and helping-out in the fields. Like his father, Bruckner supplemented his income by playing the violin at community festivities. The musical resources of the church were even more meagre than those at Ansfelden; the organ and a few amateur singers and instrumentalists were all he had to

work with. An amelioration was the support of a local weaver, Johann Sücka, who placed the family clavichord at his disposal. Although his employer, Franz Fuchs, has often been pictured as unsympathetic, partly as a result of friction with Bruckner over farm work, he nevertheless provided a glowing reference when it was time for the young man to move on.

Bruckner remained in Windhaag, until January 1843, when the intervention of Michaël Arneth secured him a new position in the smaller, though more congenial, village of Kronstorf. He spent 2 relatively happy years there : he was closer to his beloved Saint-Florian and within a few kilometres of the larger municipalities of Enns and Steyr. There were no onerous farm chores, and the school Master Franz Seraph Lehofer indulged him in his musical endeavours. He allowed Bruckner to keep a clavichord in the school house (the living quarters were too small) where, according to anecdotes, he often practised until the early hours of the morning. From Kronstorf, Bruckner walked 3 times a week to Enns to study theory with the organist and choir Master Leopold von Zenetti (1805-1892) , who was well-versed in the music of Michaël and Franz-Josef Haydn, Mozart and Beethoven. Zenetti introduced Bruckner to Daniel Gottlob Türk's « Kurze Anweisung zum Generalbassspielen » and « Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten » , as well as to Johann Sebastian Bach's chorales. A little further in the opposite direction from Enns was a fine organ by Franz Xaver Christmann (who had also built the magnificent instrument at Saint-Florian) in the « Stadtpfarrkirche » , in Steyr. The composer valued his connection with Steyr throughout the rest of his life, and requested in his will that he be laid to rest there if arrangements could not be made at Saint-Florian.

Whether or not the few compositions that survive from Bruckner's early years accurately reflect the quantity and quality of his output is not certain. Given the time consuming nature of his employment and studies, it is doubtful that compositional activity could have been very extensive. An accurate assessment is complicated by questions of chronology, because many compositions that predate Bruckner's move to Linz, in 1856, exist only in undated autograph parts. The only surviving composition from the Windhaag period is a Mass in C (**WAB 25**) for alto solo, horns and organ. In Kronstorf, he wrote at least 2 masses (**WAB 9** and **WAB 146**) , some small sacred pieces for mixed chorus and the secular cantata « Vergissmeinnicht » (**WAB 93**) . Bruckner's earliest surviving work for male chorus, « An dem Feste » (**WAB 59**) , was composed for the birthday of the pastor at Enns, Josef von Peßler, and 1st performed in his church, on 19 September 1843. Although these early pieces contain occasional striking harmonic progressions, there is little in them to suggest that Bruckner was destined for a musical career any more distinguished than those of his Upper-Austrian teachers, Weiß and Zenetti.

### Saint-Florian (1845-1855)

However contented Bruckner may have been in Kronstorf, Saint-Florian remained the centre of his world and, on 25 September 1845, he achieved an objective in assuming the position of assistant school teacher there. This time, he remained at the monastery for 10 years, adding to his duties, in 1849, the responsibility of singing instructor for the choirboys. Throughout the entire period, the careers of school teacher and professional musician continued to compete for his allegiance : he studied Latin and travelled to Linz for a variety of classes and examinations with a view to continuing his promotion through the instructors' ranks. Musically, he matured from a provincial church organist to a virtuoso player, becoming provisory monastery organist, in 1850, when his teacher Anton Kattinger departed for the

Kremsmünster monastery. Bruckner continued his theoretical studies with Friedrich Wilhelm Marpurg's « Abhandlung von der Fuge » , copying fugues by Antonio Caldara, Wolfgang Amadeus Mozart and Josef Leopold Eybler among others, and began to cultivate an interest in the music of Felix Mendelssohn-Bartholdy, whose Oratorio « Paulus » was an object of investigation, as early as 1848. At the same time, traces of his future greatness as a composer began to emerge.

Several local people exerted a positive influence on his musical career : the family of his superior, the school teacher Michaël Bogner, to whose daughter Aloisia Bruckner was attracted, and for whom he wrote the piano piece « Steiermärker » (WAB 122, around 1850) ; the chorus director Ignaz P. Traumihler (1815-1884) , to whom he dedicated the « Magnificat » (WAB 24, 1852) , the « Ave Maria » of 1856 (WAB 5) and, later, the « Os justi » (WAB 30, 1879) ; and his close friend the monastery administrator Franz Sailer, who died on 15 September 1848, and in whose memory Bruckner composed his 1st notable work, the « Requiem » in D minor (WAB 39) , completed on 14 March 1849. Sailer bequeathed Bruckner the « Bösendorfer » concert piano which he used for the rest of his life. There was also Friedrich Mayer, who had arranged for Bruckner's return to Saint-Florian, in 1845, and who succeeded Michaël Arneth as prior of the monastery, in 1854. Bruckner composed his 2nd important work, the « Missa solemnis » (WAB 29) , for Mayer's inaugural Mass as prior, celebrated on 14 September 1854.

Other works from the 2nd Saint-Florian period include 6 « Tantum ergo » settings (WAB 41, 42, 44) ; the beautiful « Libera me » (WAB 22) and « Vor Arneths Grab » (WAB 53) , both for the funeral of Michaël Arneth, in 1854 ; « Psalms 22 and 114 » (WAB 34, 36) ; and a number of secular cantatas - occasional pieces for celebrations at the monastery. The Psalms and Cantatas for solo voices and chorus with different combinations of instruments demonstrate a strong Baroque influence, sometimes with more than a hint of Mendelssohn. The enormous « Psalm 146 » (WAB 37) for double chorus, soloists and orchestra belongs stylistically with these pieces and the « Missa solemnis » , and probably dates from the late- Saint-Florian or early Linz years. Nothing is known about its origins or performance history.

As the 1850's progressed, Bruckner became increasingly frustrated, both socially and musically, with Saint-Florian (perhaps, because his position as organist remained provisory) , and he began to set his sights beyond the monastery walls. On 30 July 1852, he dedicated « Psalm 114 » to the Viennese « Hofkapellmeister » Ignaz von Assmayr, with a request for help in finding a better situation. His dissatisfaction came to a head with his assignment to the servants' table at the banquet after the performance of his « Missa solemnis » . Still, he did not place all his hopes on a musical future ; as late as 28 January 1855, he passed the qualifying examinations for high-school teachers, in Linz. That summer, he applied in secret and unsuccessfully for the position of cathedral organist in Olmütz (now, Olomouc) . Friedrich Mayer is reported to have been so irate at learning of this attempt to leave the monastery that, when the post of organist at the cathedral in Linz became available, later in the year, Bruckner did not apply for fear of arousing any further ire. He rushed to Linz only at the last moment, at the urging of a local organ tuner, Alfred Just, and had to be persuaded by his former teacher Johann August Dürnberger to take part in the audition. Even after being awarded the position on a provisional basis, on 13 November 1855, he was ambivalent about pursuing the permanent appointment. He was careful to secure a promise from Mayer to reserve the monastery post for him for 2 years.



## Linz (1856-1868)

On the Feast of the Immaculate-Conception, on 8 December 1855, Bruckner performed his 1st Mass as « Dom und Stadtpfarrkirchen » Organist in Linz and, on Christmas Eve, assumed full time responsibilities. After he gained the permanent position with a 2nd audition, on 25 January 1856, school teaching was officially behind him. Bruckner now entered into a period which was, in many ways, the most stable and the most free from controversy of his entire career. Compared with the small towns of his early years, Linz was a metropolis of some 27,000 inhabitants. It had a theatre with an Orchestra ; an active church music establishment with a professional director ; 2 men's choral Societies, the Liedertafel « Frohsinn » and the « Männergesangverein Sängerbund » (established in 1857) ; and the amateur mixed chorus and Orchestra of the « Linzer Musikverein » . His immediate superior was the « Domkapellmeister » Karl Zappe (1812-1871) , a fine violinist and leader of a resident string quartet.

## Zappe, Familie

Karl (I) : geboren 1. September 1812 Prag : gestorben 15. Juni 1871 Linz. Violinist, Pädagoge, Domkapellmeister. Besuchte 1822-1828 das Prager Konservatorium und war anschließend Theatermusiker in Prag und Graz. Nach einer Anstellung als 2. Orchesterdirektor am Theater in der Josefstadt (1830 [1832 ?] - 1834) wirkte er 1834-1866 als Orchesterdirektor und Konzertmeister am Linzer Theater. Daneben unterrichtete Zappe 1839-1855 und 1867-1871 Violine im Linzer Musikverein und übernahm 1840 nach Johann Baptist Schiedermayr (1778-1840) das Amt des Linzer Dom- und Stadtpfarrkapellmeisters. Als solcher war er 1855-1868 direkter Vorgesetzter Anton Bruckners, mit dem er in freundschaftlicher Beziehung stand. Zappe war mit seinen zahlreichen musikalischen Betätigungsfeldern eine zentrale Figur im Linzer Musikleben des 19. Jahrhunderts, und andere gründete er 1842 mit seinem Streichquartett die Linzer öffentlichen Kammermusikabende.

Grabe : Zappestraße (Linz) .

Preis : Ehrenmitglied des Dom-Musikvereines und Mozarteum Salzburg (1842) und des Linzer Musikvereins (1869) .

Seine erste Frau Jeanette (geborene Sallinger ; Pseudonym Blumenfeld) : geboren 1813 (Ort ?) ; gestorben 1843 Linz. Sängerin (Sopran) . Ihr Vater Franz Sallinger (? - ?) war Schauspieler am Theater in der Leopoldstadt, ihr erster Mann ein Kapellmeister namens Christoph (? - nach 1833) . Ab 1832 gehörte sie dem Landständischen Theater in Linz an, 1837 ehelichte sie Karl Zappe.

Beider Sohn Karl (II) : geboren 8. Dezember 1837 Linz ; gestorben 1. Juli 1890 Linz. Violinist, Pädagoge, Domkapellmeister. Erhielt eine Ausbildung zum Geiger an der Master of Science des Linzer Musikvereins und war 1. Violinist am Linzer Theater sowie am Theater in der Josefstadt (1855-1859) ; Kirchenmusiker an verschiedenen Wiener Kirchen. 1859-1871 wirkte er als Orchesterdirektor am Theater in Laibach und Violinlehrer der dortigen Philharmonischen Gesellschaft. Danach übernahm er von seinem Vater dessen Funktionen als Linzer Dom- und Stadtpfarrkapellmeister (1890 folgte ihm Karl Waldeck nach) sowie als Violinlehrer an der Master of Science des Musikvereins und an der Lehrerbildungsanstalt. Seine Frau (1873) Rosa (1847-1897) , Tochter des Linzer

Theatermusikers und Kopisten Franz Schimatschek (1812-1877) , gehörte dem Linzer Domchor 24 Jahre als Altsolistin an. Sein Bruder Eduard (1838-1889) wurde Opernsänger und trat an verschiedenen deutschen Bühnen auf, als Operetteninterpret konnte er auch in Wien und Innsbruck Erfolge erzielen.

Karls (II) Sohn Karl (III) : geboren 27.08.1879 Linz ; gestorben 18.04.1963 Wels / Oberösterreich. Lehrer. Studierte an der Linzer Musikvereinsschule Klavier, Violine und Orgel und absolvierte die Lehrerbildungsanstalt. Anschließend unterrichtete er in verschiedenen oberösterreichischen Orten, zuletzt war er 1922-1936 Hauptschuldirektor in Wels, wo er sich aktiv am musikalischen Vereinsleben beteiligte (1923-1933 Vorstand des Männergesangsvereins Wels) . Seine Schwester Johanna (verheiratet Glaser ; 1873-1963) war jahrzehntelang Altsolistin des Linzer Domchores, sein Sohn Hermann Zappe (geboren 19. Dezember 1909 Wels ; gestorben 1. April 1994 Gmunden / Oberösterreich) , Gymnasiallehrer, gründete die Ortsgruppe Gmunden des Brucknerbundes für Oberösterreich und machte sich auch um das dortige kulturelle Leben verdient.

## Litteratur

Hermann Zappe, in : « Bruckner Jahrbuch 1982-1983 » ; « BrucknerH » (1996) ; Wurzbach Nr. 59 (1890) ; Franz Scheder. « Anton Bruckner Chronologie. Registerband » (1996) ; Elisabeth Maier. « Anton Bruckner als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist » (2009) .

...

His employer was Bishop Franz Josef Rüdiger (1811-1884) , a man of extraordinary perspicacity and drive, who became one of Bruckner's most loyal and important benefactors. The lasting monument of his tenure as archbishop (1853-1884) is the neo-Gothic Cathedral of the Immaculate-Conception, begun as a result of his initiative and completed in 1924. Bruckner composed the « Festkantate » (**WAB 16**) for the corner stone laying ceremony, on 1 May 1862, and the Mass in E minor (**WAB 27**) for the consecration of its Votive Chapel, on 29 September 1869.

Much of Bruckner's time, during his early years in Linz, was probably absorbed by the new position, which required his performing services at both the cathedral (the « Alter Dom ») and the « Stadtpfarrkirche » ; eventually, he was able to persuade the diocese to engage assistants for some of the work. As early as July 1855, he had begun a remarkable episode : a long period of study with the Viennese theorist Simon Sechter, during which Bruckner abstained almost entirely from composing. Already, at Saint-Florian, Friedrich Mayer and the organist Robert Führer, while acknowledging Bruckner's talent as the composer of the « Missa solemnis » , had impressed upon him the need for more training in technique. The studies with Sechter began with elementary harmony and proceeded through 4 part counterpoint to complex canon and fugue. They were carried on by correspondence punctuated by Bruckner's visits to Vienna ; these increased in frequency and regularity with the bishop's blessing, from 1858. Thousands of pages of exercises survive, testifying to Bruckner's diligence. In a letter of 13 January 1860, Sechter felt compelled to comment that he had never had such an industrious pupil and cautioned him against working too hard.

On 26 March 1861, Sechter signed a certificate declaring that Bruckner's instruction in harmony and counterpoint was

successfully completed. A brief flurry of creative activity followed, including the composition of his 1st masterpiece, the 7 voice « Ave Maria » (**WAB 6**) , performed in the cathedral on 12 May 1861, at a celebration commemorating the founding of the Liedertafel « Frohsinn » . Later that year, consistent with his life-long preoccupation with diplomas and official credentials, Bruckner petitioned the Conservatory of the « Gesellschaft der Musikfreunde » , in Vienna, for permission to take an examination to assess his accomplishments in the hope of eventually obtaining a professor's title. The examination was arranged for the 21 November, in the « Piaristenkirche » , in Vienna. Bruckner was asked to improvise a double fugue, after which the « Hofkapellmeister » Johann Herbeck remarked :

« He should have examined us ! »

In addition to contributing to his legendary reputation as an improviser at the organ, the incident established Bruckner in Herbeck's mind as an Austrian musical force to be reckoned with.

By December 1861, Bruckner had again immersed himself in study (this time of form and orchestration) with Otto Kitzler (1834-1915) , the cellist in Zappe's String Quartet and conductor at the Linz Municipal Theatre. Up to this time, with the exception of a few encounters with the works of Mendelssohn and Weber, for example, the repertory to which Bruckner had been exposed was relatively conservative. Until 1856, his own music had included figured bass parts (the « Ave Maria » with 4 part chorus, **WAB 5**, was the last score to do so) , often with Baroque-like arias and recitatives, and his orchestral scores employed an antiquated order with the brass at the top. Kitzler must be credited with bringing Bruckner up to date with 19th Century musical practices and introducing him to the music of Richard Wagner (specifically, « Tannhäuser » , which Kitzler conducted in Linz, on 13 February 1863) . Before studying with Kitzler, so far as is known, Bruckner had not attended the theatre.

The studies with Kitzler continued until July 1863. Johann Christian Lobe's « Lehrbuch der musikalischen Komposition » , Ernst Friedrich Richter's « Die Grundzüge der musikalischen Formen » and Adolf Bernhard Marx's « Die Lehre von der musikalischen Komposition » were used for « Formenlehre » . Studies began with the structure of cadences and periods and continued through the forms employed by the Viennese Classicists (2 and 3 part song forms : Dances, Marches, Minuets and Trios, Rondos, Études and Sonatas) and concluded with orchestration based on Marx. Written exercises were reinforced by analysis of the Beethoven Piano Sonatas. Once again, the studies were rigorous and Bruckner applied himself with extraordinary zeal. Compositions that he wrote for Kitzler included the String Quartet in C minor (**WAB 111**) ; the Overture in G minor (**WAB 98**) ; the « Study » Symphony in F minor (**WAB 99**) ; and « Psalm 112 » (**WAB 35**) for double chorus and orchestra. There is no evidence that, after 1863, Bruckner ever regarded these pieces as anything but exercises. In his own words, his « composition period » began with the completion of the Kitzler studies. He began numbering his Masses with the D minor Mass of 1864 (**WAB 26**) and the Symphonies with the C minor Symphony No. 1 of 1865-1866 (**WAB 101**) .

Another important aspect of Bruckner's musical activities in Linz was his participation in the Liedertafel « Frohsinn » . He joined the chorus, in 1856, as a 2nd tenor and was twice its director : November 1860 to September 1861 and, again, from 15 January 1868 until his departure for Vienna, later that year. Contemporary reports indicate that he was an exacting choral conductor, particularly fastidious about dynamics. Under his direction, the « Frohsinn » achieved a

number of critical successes, specifically in 1861, at the « Sängerkunst » in Krems (29-30 June) and Nuremberg (20-22 July) . Why he resigned as director, in autumn 1861, is not clear ; in a letter of 3 October to his friend Rudolf Weinwurm, he referred to unspecified « nasty slanders » . Later, he wrote several compositions for the choir, including « Inveni David » (WAB 19) ; « Vaterländisches Weinlied » (WAB 91) ; and « Vaterlandslied » (WAB 92) . On 9 June 1869 (after he had moved to Vienna) , he was named an honorary member. The « Frohsinn » was also an important social outlet for Bruckner, who was a frequent participant in its parties and excursions.

The 1st composition after the studies with Kitzler was « Germanenzug » (WAB 70) , a cantata for male voices (soloists and chorus) and brass, written during the winter of 1863-1864 for a competition sponsored by the 1st « Oberösterreichisches Sängerkunst » , in Linz (4-6 June 1865) . Much to Bruckner's chagrin, his work was awarded only the 2nd prize ; his friend Rudolf Weinwurm's « Germania » was the winner (the public choose the winner by their applause) . Now, all but forgotten, « Germanenzug » enjoys the distinction of being Bruckner's 1st publication ; it was printed in 1865 by the firm of Josef Kränzl in Ried, as part of the competition prize. After « Germanenzug » , there followed a series of works which moved Bruckner into the front rank of 19th Century composers : the Mass in D minor (June-September 1864) ; the Symphony No. 1 in C minor (January 1865 to April 1866) ; the Mass in E minor (August-November 1866) ; and the Mass in F minor (September 1867 to September 1868) . Bruckner conducted the premiere of the D minor Mass in Linz Cathedral, on 20 November 1864, and the 1st Symphony in the Linz « Redoutensaal » , on 9 May 1868. Johann Herbeck conducted the D minor Mass in the « Hofburgkapelle » , on 10 February 1867, the 1st performance in Vienna of a work by Bruckner.

Meanwhile, Bruckner continued to cultivate his knowledge of and admiration for the music of Richard Wagner, whom he came to refer to as the « Meister aller Meister » . He heard « Der fliegende Holländer » , « Lohengrin » and « Das Liebesmahl der Apostel » in Linz and, in May 1865, at Wagner's invitation, went to Munich for the scheduled premiere of « Tristan und Isolde » where he met his idol for the 1st time. When the May performances of the Opera were cancelled, Bruckner returned to Linz for the premiere of his own « Germanenzug » , only to return to Munich for the opening of « Tristan » on the 10th of June. He is believed to have attended every subsequent Wagnerian premiere. On 4 April 1868, with Wagner's permission, he conducted the Liedertafel « Frohsinn » in the 1st performance of the closing chorus from « Die Meistersinger von Nürnberg » . Nor was his thirst for contemporary music confined to Wagner. On 15 August 1865, he was in Budapest for the 1st performance of Franz Liszt's « Die Legende von der heiligen Elisabeth » and, on 16 December 1866, he attended a performance in Vienna of Hector Berlioz's « La Damnation de Faust » conducted by the composer.

The Linz period was not without personal setbacks. On 11 November 1860, Bruckner's mother died. She had sacrificed a great deal by moving to Ebelsberg to work as a servant so that he could attend school at Saint-Florian. Later, Bruckner had supported her financially whenever possible, and he kept her deathbed photograph with him for the rest of his life. Marriage was on his mind throughout much of the time spent in Linz, yet, he was as unhappy there in affairs of the heart as he had been at Saint-Florian. On 16 August 1866, in one of the rare emotional outpourings to be found in his letters, he proposed unsuccessfully to a butcher's daughter, Josefine Lang who, at 17, was less than half his age. The most serious crisis occurred in spring of 1867 ; from 8 May until 8 August, he was confined to the sanatorium at Bad Kreuzen as a result of a nervous breakdown. One of the symptoms was a number mania : he is

reported to have counted such things as beads on necklaces, dots on clothes, windows in the town, leaves on trees and even stars. The specific cause of his collapse is not known, although overwork was certainly a factor. The stress of years of study followed by a period of intense compositional activity as well as the performances of the D minor Mass must have contributed to it. His failure to marry may also have been a cause of his breakdown.

Shortly after his release from Bad Kreuzen, disregarding doctors' orders, Bruckner began work on the Mass in F minor. It is clear that, by that time, he had become as uncomfortable in the provincial capital as he had been during his final days at Saint-Florian. He began to look for a position elsewhere, though his ambivalence about actually making a move was reminiscent of the months immediately before going to Linz. He wrote to the Vienna « Hofkapelle », on 14 October 1867 ; the University of Vienna, on 2 November ; and the « Mozarteum » in Salzburg, on 29 March 1868. Strangely, he did not apply at Ist for the post of professor of harmony and counterpoint at the Vienna Conservatory, left vacant by the death of Simon Sechter, on 10 September 1867. In May 1868, Johann Herbeck travelled to Linz to persuade Bruckner that he should consider it. Still he hesitated, in part because his income would have been lower than in Linz, and he wrote to Hans von Bülow, in Munich, about the possibility of an organ position there. Herbeck intervened again to sweeten the Viennese offer by adding organ teaching to the responsibilities at the Conservatory and arranging for Bruckner to enter the « Hofkapelle », as an unpaid organist. Finally, on the 28th of June, after requesting that Bishop Rüdiger reserve the Linz position for him, as Friedrich Mayer had done at Saint-Florian 14 years earlier, Bruckner committed himself to Vienna.

### Vienna (1868-1896)

Bruckner assumed his duties at the Conservatory, in October 1868, at a starting annual salary of 800 Gulden and remained on the Faculty until he retired, in January 1891. Dürnberger's Harmony Book, Sechter's « Die Grundsätze der musikalischen Komposition », Marpurg's « Abhandlung von der Fuge », and Richter's « Lehrbuch der Fuge » served as his texts, and Sechter's « Fundamentalbasstheorie » provided the substance for the lectures. Student reminiscences report consistently that his subject matter was textbook harmony and counterpoint, not musical composition. During his Conservatory years, Bruckner held 2 other teaching positions : lecturer in harmony and counterpoint at the University of Vienna and piano instructor at Saint-Anna's teacher training College for women. Despite dogged opposition from the critic Eduard Hanslick, who was also on the Faculty, Bruckner was appointed to the University, in October 1875, after 3 unsuccessful applications. At Saint-Anna's, Bruckner suffered one of the most humiliating experiences of his career. He began as instructor at the school, in autumn 1870, and was cited for disciplinary action in September 1871, after a complaint that he had improperly addressed some of the students. The education minister Carl Stremayr (dedicatee of the 5th Symphony) ruled in Bruckner's favour and he was able to remain until 1874, when the position was given to Rudolf Weinwurm in a bureaucratic re-organization.

As well as teaching, Bruckner was one of 3 organists in the « Hofkapelle », where he performed until 1892, and was 2nd singing instructor and vice-archivist, between 1875 and 1878. Despite his unquestioned Mastery of the organ (his reputation as an international virtuoso was established by highly-acclaimed tours to Nancy and Paris, in spring 1869, and London, in July and August 1871) , there are indications that he did not always perform the service music in a manner acceptable to his superiors. Perhaps, he was more interested in improvising than in playing the prescribed

pieces. Under Johann Herbeck's successor as « Hofkapellmeister », Josef Hellmesberger, Bruckner often found himself demoted from High Mass to afternoon Benediction. The chapel afforded an occasional performance outlet for his compositions. The F minor Mass received its premiere with the Philharmonic Orchestra and the chapel choir in the « Augustinerkirche », in June 1872 (at Bruckner's own expense), and was performed in the « Burgkapelle » itself, in 1873; it remained in the repertory along with the D minor Mass until the dissolution of the Court in the 20th Century.

Throughout Bruckner's years of service in Vienna, the « Hofkapelle » provided very little stimulus for composition; most of the important Motets of the period (« Locus iste », « Os justi » and « Virga Jesse floruit », for example) were written for Linz or Saint-Florian (though the last named was first performed in Vienna). In fact, given the obligations of his various posts and the numerous private students, it is surprising that he found any time to compose. In Vienna, the Symphony became the focus of his creative activity, starting with the so-called « Nullte » (No. 0), which he completed in Linz, in September 1869. Speculation in early biographies that its autograph score (dated 24 January to 12 September 1869) is a revised version of the work is incorrect: it was originally entitled « No. 2 » and composed after the 1st Symphony (1865-1866). The designation « Nullte » or « Zero » came to be applied because of the symbol « Ø » which Bruckner wrote on the manuscript, during the 1890's, to indicate that he had withdrawn (« annulliert ») the work from the corpus of numbered Symphonies. It is not known when Bruckner rejected it, although it must have been by the end of December 1873, when he completed the 1st version of the 3rd Symphony (which was always « No. 3 »).

The next Symphonic effort was an aborted work in B, which survives only in sketches, dated 29-31 October 1869. After a hiatus, during 1870 and much of 1871, he returned to the genre with renewed vigour and completed a remarkable series of 4 Symphonies, in little over 4 years: No. 2, October 1871 to September 1872; No. 3, October 1872 to December 1873; No. 4, January to November 1874; and No. 5, February 1875 to May 1876. A rehearsal of the 2nd Symphony (originally entitled « No. 3 » because the « Nullte » was still No. 2) with the Vienna Philharmonic Orchestra conducted by Otto Dessoff, in 1872, produced the verdict that it was too long, with the result that the performance was aborted. Once again, Johann Herbeck intervened, and the premiere took place, a year later, under the composer's direction, on 26 October 1873. Reaction to this 1st Viennese performance of a Bruckner Symphony was mixed.

In August 1873, Bruckner went to Marienbad (now, Mariánské Lázně) for a vacation, taking advantage of the opportunity to visit Richard Wagner in Bayreuth and secure his acceptance of the dedication of either the 2nd or the 3rd Symphony; Wagner chose the latter. Bruckner's continued allegiance to Wagner drew him, painfully and irrevocably, into the musical-political maelstrom that raged in Vienna, for the remainder of the Century. In Linz, Bruckner had had a powerful ally in Eduard Hanslick, who thought he had found the contemporary Symphonist so long absent from the Austrian scene. However, by the middle of the 1870's, Bruckner's unabashed admiration for Wagner (and, perhaps, his repeated attempts to obtain a position at the University) turned Hanslick and his followers, Max Kalbeck and Gustav Dömpke, into vicious adversaries. In a segment of the press, representing a combination of political Liberalism and musical conservatism with Brahms as its idol, they vituperatively condemned what they described as the uncontrolled Wagnerism and decadence of Bruckner's « Music of the Future ».

A revival of the 2nd Symphony, on 20 February 1876, and a disastrous premiere of the « Wagner' Symphony » (No. 3) in the « Großer Musikvereinssaal » , on 16 December 1877, acted as catalysts. Herbeck, who had arranged for the performance of the 3rd Symphony, after the Philharmonic had rejected the work 3 times, was scheduled to conduct. He died on 28 October 1877, and Bruckner, never a successful orchestral conductor, was forced to take the podium. The Orchestra was rebellious ; the audience streamed-out of the hall during the Finale ; and Hanslick wrote a blistering review. The only redeeming aspect of the evening for the composer was the presence in the audience of the publisher Theodor Rättig, who agreed, in spite of the « débâcle » , to print the work. Gustav Mahler (possibly, with Rudolf Krzyzanowski) made the 4 hand piano arrangement. Herbeck's death and the ill-fated 3rd Symphony performance were the culmination of a series of personal setbacks for Bruckner that began with the loss of his position at Saint-Anna's College. His letters, from the middle of the decade, contain the refrain familiar from his days at Saint-Florian and Linz : he was alone in the face of adversity and misunderstanding. One mitigating factor was his promotion to paid membership in the « Hofkapelle » , in January 1878.

The completion of the 5th Symphony has been cited as the culmination of a major chapter in Bruckner's compositional history. In 1876, he entered a period in which he became preoccupied with revising earlier scores. Some pieces, such as the Masses in D minor and F minor, were subject to a process of subtle « fine tuning » with adjustments in part-writing and hyper-metrical structures, on the basis of analyses he had made of Beethoven Symphonies and music by Mozart (especially, the « Requiem ») . The 1st Symphony underwent a similar « rhythmic adjustment » , in 1877. The 2nd, 3rd and 4th were subject to more sweeping changes. In 1876, and again in 1877, Bruckner revised the 2nd, in preparation for and probably as a consequence of the February 1876 performance. A series of rejections, in Vienna and Berlin, combined with the December 1877 disaster in the « Musikvereinssaal » prompted a dramatic series of alterations to Symphonies Nos. 3 and 4, between 1876 and 1878, including the composition of a new Finale for the 4th. He made further changes in the 3rd, in preparation for the 1879 publication, and continued reworking the 4th , during 1880. These and subsequent alterations obscured, until the publication of the 1st versions in Leopold Nowak's collected works edition, the gradual evolution of Bruckner's conception of the genre, up to 1876.

In December 1878, Bruckner began his only mature chamber music composition : the String Quintet commissioned by Josef Hellmesberger, who requested that its original Scherzo be replaced by the Intermezzo (**WAB 113**) . The Quintet was the 1st of another remarkable series of works including the 6th Symphony (September 1879 to September 1881) ; the 7th (September 1881 to September 1883) ; and the 8th (1st version, July 1884 to August 1887) ; and the « Te Deum » , which he began in 1881 and, after an extended diversion for work on the 7th Symphony, completed in March 1884. On 14 February 1883, work on the end of the Adagio of the 7th was interrupted by news of Richard Wagner's death. The closing bars, with their magnificent horn outcry, were his « lamentatio » on the passing of the « Meister aller Meister » . Bruckner had last seen Wagner, in summer 1882, at the premiere of « Parsifal » , in Bayreuth.

He made his final tour as an organ virtuoso, in spring 1884, this time to Prague. The same year, he was spurned by Franz Liszt, to whom he offered to dedicate the 2nd Symphony, during the latter's visit to Vienna in October. Bruckner was mollified, a few months later, when Liszt invited him, in May 1885, to a performance of the Adagio of the 7th Symphony in « Karlsruhe » . August Stradal reported that the relationship remained cool, in part because of Bruckner's

outmoded dress and unsophisticated manners on the occasion. Yet, when Liszt died in July 1886, Bruckner and August Göllerich attended the funeral in Bayreuth and, at the request of Cosima Wagner, on the 4th of August, Bruckner performed at a « Requiem » in Liszt's honour, improvising on themes from « Parsifal » .

The middle 1880's began to bring Bruckner some of the renown as a composer which had so long eluded him. His 7th Symphony was an overwhelming success conducted by Arthur Nikisch, at its premiere in Leipzig (30 December 1884) and, again, in Munich under Hermann Levi (10 March 1885) . Also, in 1885, the String Quintet was performed in Munich and Cologne, and the 3rd Symphony in Amsterdam, Dresden, Frankfurt and The Hague and at the Metropolitan Opera House (conducted by Walter Damrosch) , in New York. Despite Bruckner's fear that Hanslick would undo the accomplishments abroad, Hans Richter conducted the 7th Symphony in Vienna, on 21 March 1886. Hanslick's criticism notwithstanding, the performance was Bruckner's 1st success in the Imperial city. Richter was able to report « a radical turnaround on the part of the entire Philharmonic Society regarding Bruckner » .

The socio-political climate had become more receptive to Bruckner, in part because Hanslick's musical conservatism and the political circles to which it appealed had come to be counter-balanced by the expanding Viennese Wagnerian movement and the pro-German groups where it found fertile ground. In the Academic Wagner Society, Bruckner became something of a cultural « cause célèbre » . Young Wagnerites including Gustav Mahler, Hugo Wolf, August Göllerich, Ferdinand Löwe and the brothers Franz and Josef Schalk became his staunchest supporters and were often responsible for the performance and promotion of his music. In large part through their efforts, more of his music appeared in print : the String Quintet in 1884 ; the 7th Symphony and « Te Deum » , in 1885 ; and the 3rd and 4th Symphonies, in 1890 and 1889 respectively. With increased fame came honours : in July 1886, Bruckner was appointed a member of the Order of Franz-Josef ; and, in November 1891, a life-long objective was achieved when he received an honorary doctorate from the University of Vienna. Professor Anton Bruckner revised the 1st Symphony, between March 1890 and April 1891, and dedicated it to the University as a token of his gratitude.

One major disappointment was the rejection of the 8th Symphony by Hermann Levi, in 1887. Levi had been one of Bruckner's most active and devoted supporters ; among other things, he arranged for the dedication of the 7th Symphony (which he had conducted so successfully) to King Ludwig II of Bavaria. Bruckner's hopes for a Munich premiere of his new Symphony were dashed when the conductor declined, on the grounds that he did not understand the work. There is no truth in the story that Levi did not have the courage to tell the composer and asked Franz Schalk to inform Bruckner of his decision. Levi conveyed the news himself, in what must have been a difficult letter to write on 7 October 1887. Bruckner recomposed the Symphony, between 1887 and 1890.

His final burst of compositional energy was focused on the 9th Symphony, which he had begun in 1887. He broke-off in 1892, to compose his last Motet, « Vexilla regis » (**WAB 51**) ; « Das deutsche Lied » (**WAB 63**) ; « Psalm 150 » (**WAB 38**) ; and completed « Helgoland » (**WAB 71**) , in August 1893. He finished the 1st movement of the 9th, on 14 October 1892 ; the Scherzo, on 15 February 1894 ; and the Adagio, in November the same year. In 1895, he was given a small apartment in the Belvedere Palace, where he spent his remaining days wrestling with the Finale. His maid reported that he was still trying to complete it on the day he died (11 October 1896) .



In 1891, he had suffered a stomach disorder, the 1st in a series of debilitating ailments which, with few respites, rendered the last years of his life a constant struggle. By 1894, it was almost impossible for him to play the organ because of swelling in his feet ; in April that year, he was too ill to travel to Graz to hear the long-awaited 1st performance of the 5th Symphony conducted by his pupil Franz Schalk. His life-long religious fervour manifested itself at the end in the dedication of the 9th Symphony, to « Almighty God » , as well as in a regimen of prayer carefully recorded in his diaries. His funeral took place in the « Karlskirche » , on 14 October, and, the following day, in accordance with his will, his remains were placed in the crypt under the great organ in Saint-Florian. Thousands attended the procession to the « Westbahnhof » , among them Johannes Brahms, himself extremely ill, with whom something of a reconciliation had been effected after years of rivalry. At the entombment ceremony, the organist Josef Gruber improvised on themes from Wagner's « Parsifal » .

### Personality

After Bruckner died, the large number of obituaries reflected, not surprisingly, the polemics of late- 19th Century Vienna with an extraordinary range of assessments of his personality and accomplishment. Admirers described him as an unpretentious, modest man and a « daring innovator who shied away from no enterprise » . Detractors recognized his originality, yet, found nothing of value in the work of a modest Viennese church musician « who lived a solitary dream-like existence without ambition » and who had been dragged into the limelight by an « excessive Wagnerian cult » . To the outside world, both his and ours, Bruckner was an enigma ; many of his actions were confusing and even contradictory. He was a solitary person, more at home in rural Upper-Austria than in the urban environments of Linz and Vienna. His provincial manners and dress were a source of bewilderment and amusement to his Viennese colleagues, and he often found himself the subject of caricatures and humorous anecdotes, testifying to his lack of polish. The incident at Saint-Anna's College was a more serious manifestation of his awkward behaviour. His Roman Catholic faith was an important source of consolation and, no doubt added, to the attraction of the monasteries of Saint-Florian, Kremsmünster and Klosterneuburg, which he visited more often as he grew older.

His repeated thoughts of marriage, even relatively late in life, reflect his disquiet at being alone. His few close friendships, as with Rudolf Weinwurm, whom he met in 1856, were sincere and lasting, although interrupted by career moves from one locality to another. Contemporary reports, from his early days in the Upper-Austrian school room, describe him as a compassionate and well-organized teacher. There is no question about the admiration of his Viennese students, many of whom went on to have distinguished careers of their own. Their continued loyalty in the face of his, to their minds, often difficult and contrary behaviour over the texts they were publishing, is poignant evidence of his charisma and abilities as a teacher.

That Bruckner's mental stability was suspect on, at least, one occasion is verified by his period of confinement in the sanatorium at Bad Kreuzen in 1867. Throughout his life, ample confidence in his musical abilities was counter-balanced by a nervous, introverted and often obsequious disposition. Perhaps, his strongest endorsement of his own creative accomplishment was the will that he signed, on 10 November 1893, bequeathing the autograph manuscripts of his most important compositions to the Imperial Library. Up to that time, he had pursued his career with a professional caution which often demonstrated his insecurity. The ambivalence with which he approached the moves, to both Linz

and Vienna, typifies a life-long behavioural pattern.

His propensity for revising his own scores and his willingness to allow others to influence their content have also been interpreted as illustrative of his indecision and lack of confidence. It must be said that, however negative were the events to which he may have been reacting, his revisions demonstrate an inner logic and musicality which only a great composer could apply. Although he was often more than willing to accept the musical suggestions of others, to the best of our knowledge, he never did so without careful scrutiny. He corrected and adjusted his students' arrangements of the 3rd and 4th Symphonies, for example, with a parental solicitude which they found pedantic. Sometimes, another's contribution, such as Arthur Nikisch's famous cymbal crash in the Adagio of the 7th Symphony, became part of his own vocabulary, as at the rehearsal letter « U » , in the slow movement of the 1st version of the 8th.

Throughout his life, Bruckner was preoccupied with financial security and the social stature which a doctorate or professorship would convey. His constant expressions of consternation over his financial position exceeded reasonable anxiety and, especially towards the end of his career, were not justified by his circumstances ; he was not poor. Financial concerns pushed him to the limits of his physical and mental endurance : he held 3 positions simultaneously in Vienna and taught an untold number of private students. In many ways, he was remarkably skilful at managing his career ; twice, for example, he was able to persuade his former employers (the prior Friedrich Mayer and Bishop Franz-Josef Rüdiger) to hold a position for him while he tried-out a new one. As a public figure in Vienna, Bruckner was able to accomplish a difficult balance between the roles of devoted Imperial employee (textbook representative of the status quo) and avant-garde Wagnerian composer (resident symbol of a new world order) . Many of the Wagnerian fundamentalists, from whom he received the critical acclaim, he desperately craved participated in a reactionary, pro-German, often anti-Semitic political fringe which was an embarrassment to the Imperial Palace. The extent to which he actually supported their politics is not clear ; so far as is known, he never commented publicly on the issues beyond the selection of a number of patriotic German texts for his settings for male chorus, and his letters are remarkably non-committal. The frequently expressed view that he had no political awareness or that he did not know what was happening cannot be substantiated.

Bruckner left few clues as to his private thoughts and motivations. His surviving correspondence is not large by 19th Century standards and most of the letters are either terse and business-like or replete with obeisant, not always diplomatic, gestures towards people of influence. They seldom offer a point of view on any subject other than to lament his financial circumstances and complain about the lack of appreciation he sensed in those around him, or to express his gratitude to those who helped him. There is no question but that Bruckner was deeply hurt by the setbacks of the 1870's and the criticism of Eduard Hanslick, although, at times, one wonders, particularly with regard to Linz, where his situation was relatively secure and free of controversy, if he did not « protest too much » .

### Publication and reception history

Assessing the relative merits of Bruckner's various versions and searching for their « raison d'être » was a concern of Bruckner performers and scholars, for most of the 20th Century. The problem is two-fold. He revised a number of his compositions, sometimes more than once, so that many are preserved in 2 or more manuscript versions. The Masses

and Symphonies also appeared in printed scores, many of which differ, yet again, from any surviving manuscript. The precise nature of the involvement of the Schalk brothers, Ferdinand Löwe, Cyrill Hynais and Max von Oberleithner (all former pupils upon whom Bruckner relied for editorial assistance) in the publication of these scores is one of the thorniest source critical problems of the 19th Century. Controversy over the validity of « 1st editions » over « manuscript » versions lay at the heart of the Bruckner « Streit » from the late- 1920's to the 1940's , and continues to haunt the composer's legacy. The issue has been complicated by the loss of most of the engravers' copies for Bruckner's 1st editions.

The 2 collected works editions (the 1st published from 1930 to 1953 and left incomplete by Robert Haas and Alfred Orel ; the 2nd, begun in 1951, by Leopold Nowak) are based primarily on the manuscripts, although each addresses the question of versions with different strategies. In his editions of the 2nd, 7th and 8th Symphonies, Robert Haas spliced together different manuscript versions to produce an ideal reading. His term « Originalfassung » or « original version » is misleading because his scores sometimes have little to do with the actual 1st versions by Bruckner. Haas's score of the 8th Symphony, for example, mainly follows manuscripts of the 1890 revision. He used « Originalfassung » to distinguish his « manuscript » version from the 1st edition of 1892. Nowak criticized Haas's ideal readings as a-historical and published editions based on distinct manuscript versions which Bruckner made at different points in his career. Nowak identified, for example, 3 such versions of the 3rd Symphony.

For both Haas and Nowak, establishing the unauthenticity of the early prints became almost an editorial 1st principle. In some cases, it was an easy position to take : the 1st editions of the 6th and 9th Symphonies had appeared in altered scores, in 1899 and 1903 respectively, years after the composer's death. Scores published while Bruckner was alive were harder to discredit. A series of arguments, sometimes tenuous, were brought to bear to the effect that the composer, in some instances, had not known what was happening and, in others, had disavowed the work of his editors. The crowning piece of evidence was the instruction in Bruckner's will, that whatever had happened during his lifetime, he wanted the « original » autograph manuscript versions he had left to the Library to be printed after his death.

Alfred Orel, among others, and even Haas and Nowak came to realize that ignoring all the 1st prints was not prudent. After the 1884-1885 successes of the 7th Symphony, Bruckner hoped that extensive publication would cement his reputation and bring financial rewards. With his consent, the Schalk brothers and Ferdinand Löwe made re-orchestrated and abbreviated arrangements of the 3rd and 4th Symphonies for publication, hoping perhaps to couch Bruckner's ideas, in terms more accessible to the public. They admired him as a highly-gifted Symphonist on paper, but whose music was marred by simplistic orchestration, too much influenced by organ registration and not sensitive enough to the performing problems of a large ensemble. Although the extent to which Bruckner participated in making these arrangements at the outset is not clear, there is no questioning that, in the case of these 2 Symphonies, he was well aware that they had been done and corrected them extensively. The engraver's copy for the 1890 edition of the 3rd Symphony (AWn Mus.6081) is full of Bruckner's emendations, and a photograph of the lost engraver's copy, similarly corrected, for Albert J. Gutmann's 1889 edition of the 4th survives in the Vienna « Stadtbibliothek » . These readings must be regarded as Bruckner's last versions ; accordingly, Nowak included the 1890 edition of the 3rd in his collected works and Haas, in 1944, after Orel had called attention to the existence of an engraver's copy of the 4th, admitted

that its reading should also be included in the complete edition. However, because the engraver's manuscript has since disappeared, this version has yet to be included in the collected works.

It has already been observed that the collaboration initiated with the students, in 1887, was successful from the point of view of getting Bruckner's works into print. There is evidence, primarily in the correspondence of the Schalk brothers, that Bruckner's pupils began to grow impatient with the composer's « tedious » corrections to their arrangements and began to exclude him from the publication process. Even the 1st prints of both the 3rd and the 4th Symphonies contain unauthorized alterations inserted after Bruckner had placed his imprimatur on the engravers' manuscripts. These alterations were removed from Nowak's edition of the last version of the 3rd Symphony. Towards the end of his life, the students conspired to bypass Bruckner entirely. Perhaps, the most striking case of Bruckner's loss of control over the publication process involved the Ludwig Döblinger edition (1896) of the 5th Symphony. The Schalks' letters provide incontrovertible evidence that they deceived the composer into believing it was the autograph version of the score which Franz Schalk conducted in 1895 and which they supplied to the engraver for the edition. The Masses in E minor and F minor, as well as the 8th Symphony, also went to the printer without Bruckner's supervision.

Given the overwhelming evidence of unauthorized tampering with printed scores, which appeared during the 1890's for most of Bruckner's compositions, today, the autograph manuscripts he gave to the Library must be the measure by which issues of authenticity are judged.

The history of the 1st collected edition was marred by its association with the Nazi movement which endorsed it. Bruckner was one of Adolf Hitler's favourite composers ; the correspondences between the careers of the 2 native sons of Upper-Austria who had triumphed over the Viennese bourgeoisie were obvious. Bruckner's well-documented admiration for Richard Wagner and his known association with ultra-nationalist predecessors of the Nazi Party certainly contributed to his value in the cultural propaganda of the 3rd « Reich » . As the 1930's progressed, justification for the new Bruckner scores came to resonate more and more with the racial theories of National-Socialism : the 1st editions had been « contaminated » by « foreign » influences which had to be « purged » in a « purifying » process to reveal the true German genius which was Bruckner. Despite these underlying ideological biases, Haas's fundamental position regarding most of the 1st editions continues to be valid.

After World War II, public sentiment demanded the expurgation of Nazi influences. The Bruckner who emerged was something of an Austrian mystic, a genius and a simple soul who was, at times, psychologically unstable. Although the association of his music with the 3rd « Reich » militated against its acceptance in many parts of the world, by the 1970's, it had found a home in the programmes of most major Orchestras and choral Societies. Scholarly interest followed slowly and was confined largely to Austria and Germany for most of the 20th Century. With international conferences in the United States (New London, Connecticut) , in 1994, and England (Manchester) , in 1996, the situation has begun to change in the English-speaking world.

## Versions of the Symphonies

Bruckner's Symphonies can be divided into 3 groups. To the 1st may be assigned the 2 early Symphonies from the Linz years : the « Study » Symphony, sometimes referred to as No. 00 (1863) ; and Symphony No. 1 (1865-1866) . The 2nd group includes the 5 Symphonies composed after Bruckner's move to Vienna, in 1868 : the « Nullified » or « Nullte » Symphony in D minor (1869) and Symphonies Nos. 2 to 5 (1871-1876) . Completion of the contrapuntal 5th Symphony, which testified to Bruckner's consummate Mastery of all the technical aspects of composition, marked a watershed in his creativity. From 1876 to 1879, he paused to rework his music ; there was a hiatus in the composition of Symphonies while he revised Nos. 2 to 4. Then, he composed the String Quintet (1878-1879) and, between 1879 and 1887, completed in unbroken succession the next 3 Symphonies in the final group (No. 6, No. 7 and the 1st version of No. 8) and began the 9th.

It is noteworthy that Bruckner had already embarked upon an overhaul of the 4th Symphony before Hermann Levi's rejection of the 1st version of the 8th , in 1887 ; therefore, the significance of the Levi episode for the later revisions remains controversial. Another sequence of revisions, of the 1st, 3rd, 4th and 8th symphonies, in the late- 1880's and early 1890's, slowed down composition of the 9th so that its Finale was unfinished at Bruckner's death. Symphonies Nos. 2 to 4 underwent considerable revision, resulting in multiple versions ; by contrast, Nos. 5 to 7 were comparatively little revised and exist in only 1 version. There are 2 distinct versions of the 8th (1887 and 1890) but only 1 of the 9th. It is notable that, in the last 3 Symphonies (1883-1896) , the Orchestra is enlarged to include Wagner tubas and, in the last 2, the Scherzo is placed before the slow movement (as in Beethoven's 9th Symphony) .

It is important to bear in mind that international success and recognition came late in Bruckner's life. Until the 1880's, the Symphonies were mostly unperformed and unpublished. The extent to which they remained unknown, in the 19th Century, is revealed by the lack of performances (especially, of the 1st versions) : the « Nullte » ; the 6th (not given complete until 1899) ; the 9th ; and the 1st versions of the 3rd, 4th and 8th Symphonies were never played during the composer's lifetime. Also, Bruckner never heard the 5th Symphony, except in a 2 piano arrangement. The 2nd performance of the 7th Symphony (in Munich, on 10 March 1885) , conducted by Hermann Levi, was one of Bruckner's 1st unequivocal triumphs and important for the wider dissemination of his music. The « Berliner Tageblatt » critic summed-up the general reception when he wrote, on 10 August 1885 :

« Bruckner beguiled us all so that, when the last chord of his creation died away, we asked with amazement : how is it possible that you remained unknown to us for so long ? »

The 2 versions of the 1st Symphony elegantly straddle Bruckner's Symphonic output. The 1st version (the « Linz ») was composed in 1865-1866 (edited by Robert Haas, in 1935 ; and by Leopold Nowak, in 1953) and re-worked and re-orchestrated, in 1890-1891, during Bruckner's last creative period, to celebrate the granting of the honorary doctorate by the University of Vienna, in 1891. It is notable that Bruckner confined his revisions to re-working the texture and orchestration, in accordance with his own ideas concerning consecutives. The 1st printed edition (supervised by Cyrill Hynais) was published during Bruckner's lifetime (1893) , but the « Stichvorlage » (the engraver's copy) has disappeared and it is impossible to verify which of its variants from the « Vienna » manuscript (AWn Mus.19473) originate directly from the composer.

The 2nd Symphony exists in, at least, 3 versions. The 1st was completed in 1872 and Bruckner revised it in 1873, 1876, 1877 and 1892. The editions of 1938 (Robert Haas) and 1965 (Leopold Nowak), which purportedly presented the 1877 version, actually conflated elements of the earlier and later versions. The 1st edition, published by Ludwig Döblinger, in 1892, used the copyist's manuscript (AWn Mus.6035, one of the copy scores owned by Bruckner) as a « Stichvorlage » .

One of the many remarkable features of the 2nd Symphony is the extensive use of rests between main formal sections, for which the work was nicknamed (not entirely in a friendly manner) the « Symphony of Rests » (« Pausen-Symphonie ») . Using Bruckner's metrical grids, research has shown that the cuts and « tightening », particularly of the rests in the later versions, were made by Bruckner (not by the conductor Johann Herbeck) to make the music fit the grid. The main cuts, indicated by Bruckner in 1877, preserved in the 1st edition, concern the approach to the final cadence and the Coda in the Finale. Bruckner cut the citation of the « Kyrie » of the Mass in F minor, in bars 540-562, probably because he felt it was redundant after the citation in bars 200-219. The original Coda twice completes a cycle through related material ; Bruckner eliminated the 1st cycle as redundant.

There are 3 distinct versions of the 3rd Symphony. Bruckner completed the 1st version, in 1873 (edited by Nowak, in 1977) . The 2nd version exists in no less than 3 phases. In 1876, Bruckner revised the Symphony rhythmically and re-worked the Adagio (edited by Nowak, in 1980) . Between May 1876 and 25 April 1877, Bruckner made substantial revisions to the entire Symphony. He further revised the Adagio, in October 1877, and, in January 1878, added 2 bars to the 1st movement and modified the Scherzo, including the addition of a new Coda. In 1948, the autograph score of the 1st 3 movements of the 1876-1878 version (including the October 1877 Adagio), which Bruckner had given to Gustav Mahler, was acquired by the « Österreichische Nationalbibliothek » . In 1981, the 1878 score was published by Leopold Nowak, who incorrectly identified it as the 1877 version. In fact, it is the 1878 version, which includes 2 additional bars in the 1st movement, slight modifications to the Scherzo and a Coda for the Scherzo. In 1950, Fritz Öser's new edition of the 1st print was published as the « 2nd Version of 1878 » . This also is misleading because the 1st print was not published by Theodor Rättig, until 1879. It contained the 3rd and last stage of the 2nd version of the Symphony. Perhaps, the most important difference between the Mahler manuscript and the printed edition are the cuts indicated (with « Vi-de » signs) in the recapitulation of the Finale, at bars 379-432, eliminating the 1st theme group, and bars 465-514, removing the 2nd part of the 2nd group and the 1st part of the 3rd. Another cut, in the development (bars 283-296), was indicated by Bruckner in his copy of the 1st print. These cuts, already suggested by Bruckner, in 1879, were later incorporated into the 3rd version (1887-1889), which served as the basis for the 1st printed edition (1890 ; the 1889 « Stichvorlage » was edited by Nowak, and published in 1959) . For this last revision, Bruckner used a score of the Finale prepared by Franz Schalk. It is interesting that he rejected, early in the revision process, the single passage where Schalk had introduced a substantial re-composition of his own. Perhaps, at Bruckner's request, Schalk tried to abbreviate the final appearance of the principal theme in the 3rd group (Nowak, 1959, bars 393-441) ; but Bruckner was clearly unhappy with Schalk's rather tame and incoherent 27 bar version of this crucial climax, and, on 15 March 1890, sketched his own 44 bar reading of the climax, which became the final version.

The 4th Symphony, like the 3rd, exists in 3 distinct versions. The 1st was completed in November 1874 (edited by

Leopold Nowak, in 1974) . In 1878, Bruckner « tightened-up » the 1st 2 movements, revised the Finale (now entitled « Volksfest ») and replaced the original Scherzo with a new movement designated « Jagd-Scherzo » (edited by Robert Haas, in 1936 ; by Leopold Nowak, in 1953 and 1981) . In 1880, Bruckner substantially re-composed the Finale (edited by Haas, in 1936 and 1944 ; by Nowak, in 1953) . The « 2nd » version, comprising the 1st 3 movements of 1878 and the Finale of 1880, was given its 1st performance by the Vienna Philharmonic Orchestra, conducted by Hans Richter, on 20 February 1881. After this performance, Bruckner unsuccessfully attempted to get the Symphony published. In undertaking the 3rd and final revision, Bruckner was assisted by Ferdinand Löwe and probably by the Schalk brothers. The new score (which may have contained further unauthorized revisions by the pupils) was eventually published by Albert J. Gutmann, in September 1889. Of the changes between the 2nd and 3rd versions, those concerning the structure of the Scherzo and the Finale, and the orchestration, are the most significant. In the Finale, the recapitulation of the 1st group was removed, necessitating a new transition from the development to the reprise of the 2nd group. That Bruckner sanctioned this large cut is revealed by his metrical numbers at the affected place in the « Stichvorlage » . The 3rd version was 1st performed on 22 January 1888 (again with Hans Richter) . Based on his experience of this performance and in accordance with his ideas concerning consecutive octaves, extensive revisions to the pupils' re-orchestration were made by Bruckner, in February 1888. It is interesting that, shortly afterwards, in March, Bruckner was already revising the « Stichvorlage » of Schalk's arrangement of the Finale of the 3rd Symphony. A larger picture emerges : in 1887-1888, Bruckner extensively « regulated the pupils » (his words) re-orchestrations of the 3d versions of the 3rd and 4th Symphonies.

The 5th Symphony exists in essentially 1 version which is authentic (edited by Robert Haas, in 1936 ; and Leopold Nowak, in 1951) . Bruckner's manuscript (AWn Mus.19477) contains both the 1st version (completed in 1876) and a slightly later revision (completed in 1878) . Franz Schalk made an arrangement (1892-1893) , which formed the basis for the 1st printed edition (1896) . Since Schalk's « Stichvorlage » is lost, there is no way of knowing whether Bruckner saw the Schalk manuscript and corrected it. It is likely that the kind of collaboration with Schalk, that had taken place with the arrangements of the 3rd and 4th Symphonies, did not occur in 1892-1893 because, by that time, Bruckner had become suspicious of his collaborators. The letters between Franz and Josef Schalk reveal that, from 1892, they conspired to publish and perform Franz's arrangement while convincing Bruckner that it was his own version which was being reproduced.

The 6th Symphony exists in only 1 authentic version (edited by Robert Haas, in 1935 ; and by Leopold Nowak, in 1951) . It appears that Bruckner wanted the original manuscript to serve as the basis for the edition, since he lent it to the publisher Josef Eberle, in Vienna. An annotation on the wrapper in the hand of Cyrill Hynais (« Original Manuscript. Returned into my hands after typesetting. ») is signed by Bruckner and witnessed by Hynais. It seems that the manuscript had been sent to the printer under Hynais's supervision and returned safely to the composer. Since Bruckner's signature is shaky, presumably from illness and old age, one suspects that these events date from the last few years of his life, perhaps, even from early 1896. But, in spite of its trip to the typesetter, the 6th Symphony was not published until 1899, in an arrangement by Hynais. Hynais' « Stichvorlage » for the edition surfaced during the 1940's, before disappearing again ; Alfred Orel, who had the opportunity to study it, reported that Bruckner's handwriting did not appear anywhere in the manuscript. This suggests that Hynais made his arrangement without any involvement by Bruckner, probably after the composer's death ; it is, therefore, unauthentic.

The 7th Symphony probably existed in 3 distinct versions. The original version dates from 1881-1883. A 2nd version resulted from changes, apparently made in preparation for the 1st performance, conducted by Arthur Nikisch, on 30 December 1884. In a letter written shortly before the premiere, Nikisch told Bruckner that « in certain places, you will have to change the instrumentation, because it is written impractically and does not sound good » (21 December 1884) . The 3rd version resulted from revisions made in January 1885. They were suggested by Josef Schalk and Ferdinand Löwe, who went through the score with Bruckner and discussed further improvements to the instrumentation. However, since these seem to have been relatively minor changes, and no cuts were involved, the revisions were entered directly into the manuscript with paste-overs and erasures rather than into a copy score. The autograph (AWn Mus.19479) , incorporating the changes, then served as the « Stichvorlage » for the printed edition, published by Albert J. Gutmann, in December 1885 (this is the only case where a Bruckner autograph was used as the « Stichvorlage » for the 1st edition) . Robert Haas, in the 1st collected edition (1944) , tried to restore the piece to its « original » state, presumably to the reading before the changes made for the 1st performance. Leopold Nowak, on the other hand (1954) , incorporated the revisions suggested by Nikisch, Schalk and Löwe as sanctioned by Bruckner. Since the tempo indications were probably Bruckner's (conveyed to Nikisch in preparation for the premiere) , Nowak included them in parentheses.

There are 2 authentic manuscript versions of the 8th Symphony : the 1st from 1887 (edited by Leopold Nowak, in 1972) and the 2nd from 1890 (Nowak, in 1955) . The 1st printed edition (1892) , based on Bruckner's 1890 version, was supervised by Max von Oberleithner working in consultation with Josef Schalk. The « Stichvorlage » for the 1st print is lost ; it is, therefore, impossible to ascertain whether the variants between Bruckner's 1890 score and the 1st edition were authorized by him. Probably, they were not since, by that time, the Schalk brothers and Oberleithner had already distanced Bruckner from the publication process.

Like his edition of the 2nd Symphony (1938) , Robert Haas' version of the 8th Symphony (1939) conflates 2 versions. For the most part, he followed the 2nd (1890) score, but he restored passages from the 1st version, where he felt that Josef Schalk had given Bruckner poor advice, and the 1887 reading better reflected the composer's original intentions. Although Haas's method of splicing disparate sources now seems untenable, Deryck Cooke (Golland 1969, pages 480-482) supported Haas's restorations and criticized Nowak for following Bruckner's 1890 treatment of the « Gesangsgruppe » in the exposition and recapitulation. Cooke was troubled because the 1890 version includes a reminiscence of the 7th Symphony in the exposition (Nowak, 1955, bars 85-98) but not in the recapitulation (bars 563-566) . In the course of preparing the 1st edition, Josef Schalk asked Oberleithner to make a cut in the exposition so that the citation would be eliminated in both places. According to Cooke, in making the cut in the exposition, Schalk did show that he cared about the « balance of motives » , whereas Nowak, by leaving-out what Bruckner and Schalk had cut in the recapitulation and keeping in what Schalk had cut of his own accord in the exposition in the 1st edition, achieved only a piece of musicological pedantry which makes no structural sense at all. But Nowak was fully justified in following Bruckner's 1890 cut : in 1877, Bruckner had made a similar cut in the Finale of the 2nd Symphony, when he kept the 1st citation of the « Kyrie » , in the exposition, but removed the 2nd (presumably redundant) from the recapitulation.



The 9th Symphony, like the 5th and 6th, has been published in only 1 authentic version (edited by Alfred Orel, in 1934 ; and Leopold Nowak, in 1951) . The 1st edition (1903) , based on an arrangement by Ferdinand Löwe, was probably not sanctioned by Bruckner. In addition to making cuts and re-orchestrating the work, Löwe toned down the dissonance of the original. For example, at the climax of the Adagio (bars 205-206) , Bruckner's score presents a 7 note dominant 13th chord of C minor (G - B - D - F - A - C - E) ; Löwe apparently found it too harsh and, in his version, eliminated the dissonant 11th and 13th (C - E) .

To what extent did Bruckner complete the Finale of the 9th Symphony ? The answer to this question is much more problematic than in the case of Gustav Mahler's 10th Symphony. Mahler drafted almost all of his last Symphony in 1 continuous short score which could be orchestrated by others. Bruckner, on the other hand, especially in his late-period, tended to work in a more piecemeal way, sometimes drafting sections of music directly into full-score several times before continuing with composition. Marianna Sonntag has observed - H(iii) , in 1987 - that, in composing the 1st movement of the 9th Symphony , in general, Bruckner evidently did not establish an overall structure for the piece, at least not on paper, but composed 1 section at a time, systematically completing one before moving on to the subsequent passage. Doctor Richard Heller, Bruckner's physician during his last years, reported a similar kind of sectional approach :

« Then, Bruckner sat at the piano and played for me with trembling hands, but correctly and energetically, parts of the 9th Symphony's Finale . Although he was really weak, I often begged him to write down the Symphony in its main ideas, but he was not to be moved. Page by page, he composed the whole instrumental realization. The sketches for the last Motet, “ Vexilla Regis ” (1892) , show a similar process of drafting the piece phrase by phrase. »

Research has suggested that, in spite of this sectional approach, Bruckner had progressed considerably further with the composition of the Finale than Alfred Orel, in the early 1930's, recognized ; indeed, it has been shown that the incompletely preserved sources contain a rough draft for the whole movement (though with unfortunate lacunae) to the end of the Coda. Bruckner began composing the Finale, in May 1895, and, although gradually becoming weaker, he continued to work on it, from January to May 1896. In drafts, dated 19 and 23 May 1896, he set down the main outlines of the final cadence and, then, began to revise the movement's earlier sections. An article that appeared in the « Steyrer Zeitung » (on 10 May 1896) reported that :

« He has already completely sketched (“ vollständig skizziert ”) the final movement of his 9th Symphony but, as he himself told to his friend, the choral conductor from Steyr, “ Herr ” Bayer, no longer believes that he will be able to work it out completely » .

There are gaps in the draft because of lost pages and the sketch itself is « not completely worked-out » (as Bayer stated) .

During the last 3 years of his life, distracted by illness and preoccupied with new projects, Bruckner realized that he had lost control of the publication of his music. As a consequence, he became increasingly suspicious of the Schalk brothers and Ferdinand Löwe, and concerned (with good reason) that the published versions did not represent his final

intentions. The making of his will (on 10 November 1893) , in which he declared his intention to lend the original manuscripts (« die Originalmanuskripte ») of his most important works to the Imperial Library and asked that they serve as the basis for publications by the firm of Josef Eberle, may be taken as an indication of his lack of confidence in the published scores. Are we to assume from the stipulations in the will that, in 1893, Bruckner reconsidered the 1889 version of the 4th Symphony ? Did he want the « original manuscript » of the 1878-1880 version (AWn Mus.19476) , which he lent to the Library, to be the definitive reading ? Without more evidence, the question must remain.

To summarize : the versions of the Symphonies which Bruckner regarded as definitive, at the time of his death, are preserved in a combination of autographs and copy scores. When Bruckner accepted the suggestions of others, he made them his own. His extensive involvement in the pre-publication revisions of the 3rd, 4th and 7th Symphonies (his « regulation » of their orchestration) suggests that the readings preserved in the « Stichvorlagen » when they left Bruckner's possession are his final readings. The last authentic versions of the Symphonies are as follows :

No. 1 : AWn Mus.19473, autograph of the « Vienna » version completed in 1891 (edited by Leopold Nowak, in 1980) .

No. 2 : AWn Mus.6015, copy score of the 1877 version.

No. 3 : AWn Mus.6081, copy score of the version completed in 1889 (edited by Leopold Nowak, in 1959) .

No. 4 : AWst M.H.9098/c, photograph of the 1889 copy score ; or, because of Bruckner's instructions in his will, the 1878-1880 autograph AWn Mus.19476.

No. 5 : AWn Mus.19477, autograph of the version completed in 1878 (edited by Leopold Nowak, in 1951) .

No. 6 : AWn Mus.19478, autograph, completed in 1881 (edited by Leopold Nowak, in 1951) .

No. 7 : AWn Mus.19479, autograph, including the changes made for the 1885 publication (edited by Leopold Nowak, in 1954) .

No. 8 : AWn Mus.19480, autograph of the version completed in 1890 (edited by Leopold Nowak, in 1955) .

No. 9 : AWn Mus.19481, autograph of movements 1-3 and draft of Finale, 1896 (edited by Leopold Nowak, in 1951, excluding the Finale) ; Finale reconstructed by John Alan Phillips (Vienna, 1994) .

### Metrical and part-writing theories, composition and revision processes

Anton Bruckner is one of the few front rank composers to have adopted an analyst's perspective « vis-à-vis » his own and other composers' music. Although the literature has focussed on his « obscurantist » side (his religiosity and mysticism) there was a profoundly rational and analytical aspect to his thinking, intimately connected with his

composition and revision processes. From 1875, when he initiated his campaign to make music theory a University subject and undertook the 1st thorough overhaul of his Symphonies and Masses, Bruckner became increasingly concerned with demonstrating the « scientific » aspects of harmony, part-writing and metre, and with testing or « regulating » (his term) the correctness of his own and other composers' music, from a theoretical perspective. From about 1876 or 1877, with regard to pitch, Bruckner became interested in the problem of doubling ; namely, when does momentary doubling constitute parallel octaves ? About the same time, he began to use the « metrical grid » , which systematically analyses the phrase structure of a whole piece, and he continued to employ it to the end of his career, while both composing and revising his music.

One can distinguish 2 different types of metrical analysis : the 1st concerns the composition's large-scale durational proportions, while the 2nd tracks the lengths of phrases and the emphases of given bars within phrases. The sketches for the Mass in F minor, dating from 1867-1868, bear witness to the 1st type of durational analysis ; these comparatively early sources reveal Bruckner counting the number of bars in large sections of music. Many later manuscripts contain the so-called metrical numbers, which represent the number of bars in phrases. By 1872, Bruckner was already employing the numbers in a few places while composing. These early analysis tend to be mechanical and even at odds with the music but, by 1876, his use of the grid had become systematic. By the time of his 1st revision period, he had become deeply concerned with rhythmic problems and with achieving an absolutely accurate conception of the rhythmic structure of his works.

From about 1888, Bruckner was prepared to go to great lengths in the pursuit of « correct » part-writing in an orchestral context ; indeed, in order to ensure that his orchestrations met his stringent test for correctness, he was willing to delay still all too rare orchestral performances and to pay for expensive recopying of parts. After the 1st performance of the new arrangement of the 4th Symphony, on 22 January 1888, Bruckner's dissatisfaction with consecutives prompted him to revise the orchestration immediately (in February) . As the score was « regulated » and the unwanted consecutives were eliminated, Bruckner carefully kept note of the revisions in his pocket calendar. The issue of proper part-writing had become so important to him that, in preparation for the next performance (conducted by Hermann Levi) , he paid for the recopying of the parts. 2 years later, for the same reason, he took back the score of his 1st Symphony from Hans Richter and the Vienna Philharmonic Orchestra ; its revival was delayed for 1 year to allow Bruckner to correct the part-writing. In the « Vienna » version (1891) , Bruckner dispensed with the services of his students and regulated the part-writing with the utmost care himself.

Some scholars have awarded the Schalk brothers and Ferdinand Löwe the title of « collaborators » , arguing that Bruckner asked them to help him re-orchestrate the 3rd and 4th Symphonies because he lacked their practical experience. Without denigrating their musicianship (which was, by all accounts, formidable) , it is unlikely that Bruckner considered them his superiors in the art of orchestration ; on the contrary, in seeking their help with the revision of the 3rd and 4th Symphonies, he allowed them to assist in the preparation of the score and, then, carefully revised what they had done in light of his own theories of correct orchestral part-writing. Until Bruckner's theoretical concern with the issue of consecutives is fully understood, it will not be possible to explain the rationale for his revisions of his assistants' re-orchestrations of the 3rd and 4th Symphonies and his dissatisfaction with their work, so that he subsequently attempted to prevent any other unauthorized revisions. Furthermore, an understanding of the significance

of Bruckner's concern with consecutive octaves will illuminate his late orchestral style and extensive use of part-writing diagrams in the post-1890 manuscripts.

### Form, large-scale harmony and the revisions

Bruckner's pupil Carl Hrubý recounted important comments regarding his teacher's formal harmonic innovations and their relationship to the Viennese tradition. After a performance of Beethoven's « Eroica », a Symphony which Bruckner revered and had studied closely (especially, its metrical and orchestral part-writing aspects) , Hrubý recalled :

« After he had spent a while sunk in thought, his gaze as it were turned inwards, he suddenly broke the silence : “ I think, if Beethoven were still alive today, and I went to him, showed him my 7th Symphony and said to him : “ Don't you think, “ Herr von Beethoven ”, that the 7th isn't as bad as certain people make it out to be (those people who make an example of it and portray me as an idiot) . ” Then, maybe, Beethoven might take me by the hand and say : “ My dear Bruckner, don't bother yourself about it. It was no better for me, and the same gentlemen who use me as a stick to beat you with still don't really understand my Last Quartets, however much they may pretend to. ” »

After apologizing to Beethoven's shade for « going beyond » him, in terms of form, Bruckner asserted that he had « always said that a true artist can work out his own form and then stick to it » . These comments not only document Bruckner's assimilation of the formal innovations of late- Beethoven, they also reveal that he consciously « went beyond » them.

After completing harmony and counterpoint studies with Simon Sechter, Bruckner nevertheless felt that his grounding, in practical compositional matters, remained incomplete ; he had acquired from Sechter a solid technique, but he turned to the conductor and cellist Otto Kitzler for instruction, in form and orchestration. With Kitzler, the investigation of the Sonata form began logically with short 1st groups and proceeded to 1st groups with bridge sections, lyrical 2nd groups (« Gesangsgruppen ») and short closing sections. It is noteworthy that Bruckner considered the Sonata form to comprise essentially 2 (rather than 3) large spatial units, whereby the exposition is one element and the development and recapitulation, together, form the other. He retained this way of thinking until the end of his career, still referring to the development and recapitulation in the 1st and last movements of his 9th Symphony as the 2nd part (« 2. Abtheilung ») . Bruckner repeated the exposition in the 1st movement of the String Quartet and in the « Study » Symphony. But, interestingly, as early as the 1st Symphony (begun in 1865) , Bruckner abandoned the repeated exposition and did not employ it again, in his later Symphonies.

The ideal of the Classical Sonata, in practice (in the works of Haydn, Mozart and Beethoven) , had been dynamism : the music evolved both tonally and motivically to create the effect of goal-orientated forward motion. This dynamism was created both by harmonic motion and logical motivic transformation. But, in the later 19th Century, the Sonata form became increasingly segmented or sectionalized into comparatively stable and self-contained thematic-harmonic units. (Perhaps, this tendency towards sectionalism, combined with sometimes awkward harmonic stasis, resulted from the codification of the Sonata form by theorists in their mid-Century « Formenlehre » treatises.) In the later versions

of his Symphonies, Bruckner sought to counteract such stasis by restoring the dynamic continuity that had characterized the Classical Symphony. His revisions were focused on improving transitional or linking passages to create greater synthesis and dynamism ; more rarely, they involved changing the primary thematic materials themselves.

Comparing the 1874 and 1878 Finales of the 4th Symphony, for example, reveals that the main themes, in their particular sequence and keys, remained fixed, while the intermediary passages were substantially recomposed to increase continuity. The same process underlies the 1890 version of the 8th Symphony : the main ideas were unchanged, but the transitional passages were tightened or cut.

Bruckner's imaginative un-orthodoxy, with regard to the key schemes of his Sonata form, was already apparent in the works composed for Otto Kitzler and continued through to the late works. A typical strategy was to present the « Gesangsgruppe » in an unexpected key, which then fails to set-up the « redemptive » tonic, at the parallel place in the recapitulation. For example, in the 3rd Symphony in D minor, the 2nd theme in the exposition of the Finale is presented in the unexpected key of F major (III/D minor, 1873 score, bars 65ff) instead of the conventional F major (III/D minor) . Furthermore, when the « Gesangsgruppe » is restated in the recapitulation, it does not appear in the tonic but rather is transposed to the even more distant key of A major (V/D minor, 1873 score, bars 537ff) . In this version of the Sonata form, where the recapitulation fails to secure the tonic, the form's inability to achieve tonic closure sparks a crisis in the « redemptive » Symphonic narrative : the pilgrimage is endangered and promised redemption threatened. Only in the Coda, which remains outside the Sonata space proper, can the triumphant tonic be reasserted and, in terms of the narrative, bring about salvation : hence, the considerable importance of the Coda in a Bruckner Symphony.

It is widely believed that Bruckner made large cuts in the later versions of his Symphonies to conform to the contemporary Viennese taste for shorter works. Certainly, he was sensitive to critics who, like Johannes Brahms, had condemned his works as « Symphonische Riesenschlange » (Giant Symphonic Serpents) . For example, in an attempt to obtain a performance of the 1st (1873) version of the 3rd Symphony, Bruckner even proposed splitting the work between 2 concerts (letter to the Vienna Philharmonic Orchestra, on 8 January 1875) . However, it can be strongly argued that his cuts, which decisively affect the large-scale form, the harmony and the Symphonic narrative, were made for more fundamental compositional, theoretical and aesthetic reasons.

Bruckner employed the Sonata form, expressively transformed, in the outer movements of all his Symphonies except the « Nullte » , which has a Finale in Rondo form. In the final versions of the outer movements of the Symphonies and the String Quintet, Bruckner's larger tonal narrative strategy was to achieve « redemption » in the Coda of the Finale by deferring the full force of the tonic until that point. Reversing the recapitulation (as in the Finales of the String Quintet and the 7th Symphony) can postpone the definitive return of the tonic associated with the primary theme group until the end of the movement. Similarly, cutting the recapitulation and eliminating the tonic reprise of the 1st group, or both the 1st and the 2nd groups (as in the last versions of the Finales of the 3rd and 4th Symphonies) , is associated with postponing the definitive arrival on the tonic until the 3rd group, or the Coda.

Another aspect of Bruckner's formal innovations that upset the normative Sonata paradigm is the « breakthrough »

technique. A striking example is provided by the 1st movement of the 1st Symphony. Here, the music appears to follow the 3 group expositional pattern established by the 1st movement of the earlier « Study » Symphony : in bars 94-100, Bruckner interpolated a completely new, unexpected melody in the trombones accompanied by filigree passage work in the upper-winds (evoking the chorale in « Tannhäuser » and betraying Wagnerian impulses) . Playing through the score, in 1865, Hans von Bülow remarked :

« This is dramatic ! »

To which Bruckner replied :

« Ah, that's just it ! »

The entire passage is ultimately revealed to be completely extraneous to the Sonata form, since it does not recur in the recapitulation ; instead, Bruckner drew upon the breakthrough material for the music of the 1st section of the development. The concept of the breakthrough is intimately connected with the epiphanic revelatory connotations of the chorale. A clear example of the inter-relatedness of the breakthrough and the chorale is provided by the Finale of the 5th Symphony (1876) , where the chorale theme « breaks through » , at the end of the exposition space (bars 175-200) , inserting itself into the exposition's 3rd group.

With regard to the inner movements of Bruckner's Symphonies, the slow movements are often the most popular and considered the most accessible (the Adagio of the 7th Symphony made Bruckner famous) . In the 2 unnumbered Symphonies and in Nos. 1 to 7, Bruckner placed the slow movement 2nd (at one point, while composing the 2nd Symphony, he considered putting the Andante after the Scherzo, but rejected this idea) ; in the 8th and 9th, on the other hand, he followed the model of Beethoven's 9th Symphony with the slow movement preceding the Finale. The Rondo schemes in Bruckner's slow movements are considerably more varied than one might expect. In the slow movements of the later Symphonies, Rondo and Sonata principles are synthesized ; the manner in which Bruckner varied and embellished the returns was strongly influenced by the concept later described by Arnold Schönberg (as « developing variation ») . The Adagio of the 9th provides a characteristically Brucknerian variation of 6 part Rondo form, in which the 1st and 2nd subjects are recapitulated in reverse order. The fundamental compositional idea in this remarkable movement is the gradual « liquidation » of the opening theme (which is characterized by an anguished leap of a minor 9th) , as the music attains a state of peace and tranquillity. To comply with this larger strategy, Bruckner reversed the recapitulation of the 1st and 2nd subjects, postponing the final return of the A section (at bar 207) and, then, truncating its recapitulation to eliminate the initial 9th.

If Bruckner's slow movements exhibit great formal variety, his Scherzos display less significant variation in design. In the « Study » Symphony and the 1st Symphony, Bruckner repeated both parts of the Scherzo's « 2 section form » ; but, from the « Nullte » onwards, he abandoned the repetition. In that Symphony, he expanded the Trio to achieve formal parity with the Scherzo. Furthermore, from the 2nd Symphony onwards, he compensated for abandoning literal repeats in the Scherzos and Trios by expanding their content. Comparing the colossal, ultimately abandoned 1874 Scherzo of the 4th Symphony with its counterpart in the 1st Symphony reveals a fourfold increase in the number of

bars. In the 1874 Scherzo, Bruckner further inflated the Scherzo's rounded binary form (ABA') by sub-dividing both the A and A' components into small-scale ABA' forms. Similar ternary expansions occur in the Scherzos of the 5th and 7th Symphonies, and the Scherzo of the 2nd version (1878-1880) of the 4th Symphony.

The strategy of delaying the tonic epiphany, which was observed in the cut Finales of the 3rd and 4th Symphonies, also underlies the Scherzos of the 4th (1874 version) and 6th Symphonies. Especially striking is the manner in which the tonic arrival is postponed until the end of both these Scherzos ; like the Finale of the String Quintet, they are structured harmonically as large-scale perfect cadences. The same idea of withholding the definitive tonic arrival underlies the 1888 version of the 1878-1880 « hunting » Scherzo of the 4th Symphony. In the 1st edition, the tonic at the end of the 1st statement dissolves into a quiet transition (bars 247-255) , which leads into the Trio. Then, uniquely in Bruckner's entire output, the whole Scherzo is repeated with a fortissimo conclusion, thereby reserving the full force of the triumphant tonic for the end of the Scherzo.

### Vocal music

Bruckner's upbringing at Saint-Florian ensured that his models for sacred music would include Austrian Masses, beginning with Antonio Lotti, Ignaz Assmayr and Wolfgang Amadeus Mozart, and including Michaël and Franz-Josef Haydn. His 1st large-scale sacred choral works, the « Requiem » in D minor (1849) and the « Missa solennis » (1854) , reveal the strong influence of these Classical precedents. Later, Felix Mendelssohn-Bartholdy's influence can be detected in the cantata-like structure of a work such as « Psalm 146 » , composed in the mid- 1850's. The setting of « Psalm 112 » (1863) , which Bruckner wrote under Otto Kitzler's tutelage, however, remains Classical (even neo-Baroque) , in spirit and inspiration.

Bruckner's short works for the Liedertafel « Frohsinn » consist of songs on patriotic German texts and poems about nature, and drinking songs, which were in vogue with the German male chorus movement in the mid- 19th Century. They sometimes feature special effects such as humming and even yodelling, occasionally combined with some of Bruckner's most sophisticated and idiosyncratic harmonic gestures.

With the « Ave Maria » and « Afferentur regi » , both composed in 1861, Bruckner found his own distinctive style of vocal-music. Later, in « Germanenzug » (1863-1864) , and especially the Masses in D minor (1864) and F minor (1867-1868) , he succeeded in combining the neo-Baroque structural matrix of his earlier choral music with the freedom and expressiveness of Wagnerian chromatic harmony. Simultaneously, the D minor and F minor Masses continue the tradition of the Viennese concerted Mass ; in style and scope, they are the direct descendants of Mozart's « Requiem » and Beethoven's « Missa solennis » .

While the great choral works of Bruckner's later period such as the « Te Deum » (1881-1884) , « Psalm 150 » (1892) and « Helgoland » (1893) all extend the stylistic synthesis 1st achieved in the Masses in D and F minor, the Mass in E minor and the later small-scale sacred choral works develop a neo-Palestrinian style enriched by chromatic harmony. In these Masterpieces, Bruckner frequently exploited enharmonic transformation to represent redemption through faith. In « Christus factus est » (1884) , for example, the pain of Christ's Crucifixion and Original Sin are

associated with the « fallen » D (bars 14-19) . Through Christ's sacrifice, the fallen D is then raised, on the word « Christ » , by its emphatic enharmonic transformation into « risen » (i.e. , resurrected) C (bars 38-40) . With « Os justi » (1879) , Bruckner proved to the sceptical Ignaz P. Traumihler, choir Master at Saint-Florian, that he could compose a work in the best spirit of the Cecilian movement entirely in the Lydian mode. In spite of relinquishing all chromatic-harmonic metaphors, Bruckner was still able to do justice to the text : in this magnificent Motet, the « all encompassing » laws of God are represented by the dramatic octave jumps in contrary motion in the outer voices in the opening bars (1-10) and by the marvellous suspension sequences (bars 10-16) that realize divine law expressed in musical terms.

Mozart's « Requiem » continued to fascinate Bruckner throughout his life and to serve as the yardstick against which he measured his own sacred music. Research has revealed that, in the process of revising the Mass in F minor, in 1877, Bruckner referred directly to the « Requiem » for justification of his own composition procedures. An interesting feature of his method with regard to the large-scale choral works is that he generally wrote-out the choral lines in their entirety before filling in the instrumentation. While, in later revisions, changes made to the accompaniment could be far reaching, the vocal parts tended to remain (like a sacred « cantus firmus ») largely untouched. Thus, the choral part of the 1st version of the Mass in F minor (completed in 1868) remained the same while the figuration in the instrumental accompaniment was substantially reworked in later revisions (1877, 1881 and the 1890's) . The structural priority of the vocal lines can be observed in the genesis of the later large-scale choral works such as the « Te Deum » and « Helgoland » .

Some writers have commented on the « Gothic » quality of Bruckner's music, both Symphonic and choral. Perhaps, this stylistic trait is most noticeable in the neo-Gothic style (organum-like parallel octaves and 5ths) of the « Te Deum » . Bruckner 1st sketched the work, in May 1881, but was apparently dissatisfied with it and put the draft aside. In September 1883, he returned to the project, inserted the fugue (bars 402-448) and recomposed the ascending harmonies from the climax of the Adagio (bars 163-176) of the 7th Symphony at the climax of the « Te Deum » (bars 449-466) . Richard Wagner's death provided the impulse to finish the « Te Deum » . Indeed, it was the possibility of a programmatic connection between the 2 compositions (the earlier passage in the Adagio of the 7th representing Wagner's apotheosis and the music of the « non confundar » passage in the « Te Deum » derived from it) that precipitated completion of the « Te Deum » , which Bruckner himself considered his greatest work. Surely, the motivic reference to the « Te Deum » in the Finale of the 9th Symphony and Bruckner's proposal that it crown the 9th if the Finale remained unfinished, suggest that he considered the « Te Deum » his ultimate statement of faith. Bruckner's faithful disciple Gustav Mahler concurred ; in his personal score, he crossed-out the instrumentation and wrote :

« For the tongues of angels, heaven blest, chastened hearts and souls purified by fire. »

### Narrative and inter-textuality

All Bruckner's numbered Symphonies may be considered « persona Symphonies » , in that a Symphonic narrative can be posited in which a hero experiences a « pilgrim's progress » from the mystical-tragic to the triumphant. That this



narrative model is central to the Symphonies should not be surprising, since Bruckner's most important Symphonic models were also heroic « persona » works. Beethoven's « Eroica » Symphony, Hector Berlioz's « Symphonie fantastique » and « La Damnation de Faust » and Franz Liszt's « Faust-Symphonie » . In Bruckner's Symphonies, in spite of the seemingly insurmountable obstacles encountered along the way, the narrative is sustained by faith and the deity always redeems the hero. Important elements of this discourse can be the sudden shifts and unusual combinations of stylistic registers, that is, of high (heroic) and low (pastoral) styles. For example, a pastorale may follow a heroic outburst, as in the 1st movement of the 4th Symphony at the conclusion of the 1st group and beginning of the 2nd (1878-1880 version, bars 63ff) ; or a chorale may be combined with a Polka, as in the Finale of the 3rd Symphony (1887-1889 version, 2nd group, bars 65ff) .

While Eduard Hanslick and others had attacked Bruckner, claiming that he merely transferred the style of Wagner's music-drama to the Symphony, many of Bruckner's supporters, from the 1920's onwards, countered by defending the Symphonies as « absolute music » . Robert Haas, August Halm and Ernst Kurth, in different ways and from different perspectives, all described Bruckner as an « absolute musician » . In his monumental study « Anton Bruckner » (edited in 1925) , Kurth devoted an entire chapter to celebrating Bruckner's Symphonies as absolute music and, in various writings, Halm praised Bruckner's Symphonies as « the summit of absolute music » . Later scholarship, however, has challenged the Haas - Kurth - Halm position, calling attention to hitherto ignored biographical and internal evidence that Bruckner intended to incorporate the semantic aspects of his references to other music (especially Wagner's music dramas) into his own Symphonic narratives. An especially fascinating aspect of inter-textuality in Bruckner's Symphonies are the allusions to his own music ; subtle links forged between the Symphonies suggest that he may have considered each Symphony to be a component of a single « meta-Symphony » encompassing all 9 Symphonies, each Symphonic statement building directly upon its predecessor. For example, the Adagio of the 6th Symphony (bars 40ff) incorporates the sequentially falling 7th motif of the 5th Symphony's Adagio (bars 23ff) . Similarly, the quotation of the 8th Symphony's Adagio in the Coda to the Adagio of the 9th points to a network of motivic and semantic connections between the last 2 Symphonies.

Hans Pfitzner and others have accused Anton Bruckner of « recomposing the same Symphony 9 times » . A more considered appraisal reveals each Symphony to possess its own unique general character, which often derives, in part, from its particular blend of inter-textual references. The 1st Symphony, with oblique allusions to « Tannhäuser » (in the 1st movement) and the « Tristan » Prelude (in the 2nd) , and neo-Baroque festive counterpoint in the Finale, is, for the most part, a secular, celebratory work. The 2nd, by contrast, is shot through with allusions to Bruckner's own F minor Mass and wears a sacred mantle. While the 3rd is a « Wagner » Symphony, especially in its 1874 version (including many Wagner quotations) , like the « Nullte » , it also emphasizes the redemptive narrative as in Beethoven's 9th Symphony. The « Romantisch » 4th Symphony evokes the world of Beethoven's « Eroica » , Weber's « Der Freischütz » and Wagner's « Tannhäuser » . The 5th and 6th Symphonies both celebrate the technical aspects of musical composition : the 5th through its intense focus on counterpoint, chorale and cyclic features ; the 6th through its complex interaction of harmony and Sonata form. The 7th is a « Wagner » Symphony in a way quite different from the 3rd : it is a musical commentary on the death of the « Meister aller Meister » . While secular, nationalist allusions colour the Scherzo and Finale of the 8th Symphony, the 9th, dedicated to God and with unequivocal allusions to the « Te Deum » , is clearly orientated to the sacred, if not to the sublime.

## Research issues

A principal challenge for Bruckner scholarship is a reassessment of the music and its historical position. That the composer remains cloaked in an almost exclusively Wagnerian mantle is no longer justifiable. Although he admired Wagner and often made references to his music, aesthetically, politically, philosophically and even musically, the 2 men were far apart. All evidence indicates that, during periods of self-analysis, Bruckner turned to the music of Mozart, Beethoven and Schubert rather than to Wagner. In view of the Classical roots of his Symphonic and choral styles, theorists have begun to explain his composition techniques in relation to Classical precedents.

Bruckner continues to pose serious source critical problems. The chronology and significance of his layers of metrical numbers, and the purpose of the marginalia concerning part-writing in his late orchestration, for example, remain far from clear. Deciphering his complex manuscripts, in which many revisions may have been superimposed, is difficult. Issues of authenticity will continue to be decided on the basis of careful re-examination of the primary sources. For information about Bruckner's life, scholars have relied mainly on the indispensable though often unreliable biography « Anton Bruckner : Ein Lebens und Schaffensbild » (1922-1937) , begun by August Göllerich (whom Bruckner appointed to be his official biographer) and completed by Max Auer. Perhaps, now the most important task is to remove the layers of special interest which accumulated during the 20th Century. Archival research by the Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) should continue to add to knowledge of his activities, especially those of his early years. The collected edition of Bruckner's letters will be a major contribution. There is still much to learn about his personal views, musical and otherwise, in particular concerning the socio-political issues encountered during the years in Vienna.

Finally, largely unaddressed is the question of Bruckner's influence on later composers. Some of the outstanding composers of the younger generation, including Gustav Mahler and Hugo Wolf, were devoted to him ; Jean Sibelius and Richard Strauß made efforts to obtain and study his music. Later, Paul Hindemith was a champion of the Symphonies and György Ligeti professed his admiration for Bruckner. At the end of the 20th Century, the extent to which the Symphonies and choral works of this « modest Viennese church musician » had an impact on the careers of others remained to be explored.

## AB 18 : Autres textes biographiques

Joseph Anton Bruckner naquit à Ansfelden, en Autriche, le 4 septembre 1824. Il était le 1er enfant d'Anton Bruckner sénior (1791-1837) et de Maria Theresia Helm (1801-1860) , dont la famille tenait depuis des années un auberge réputée à Neureug, près de Steyr et non loin d'Ansfelden. Le grand-père et le père du compositeur étaient tous 2 instituteurs. Personnages à multiples facettes, ce dernier était en outre cantor, sacristain, organiste et même parfois violoniste dans les fêtes et les bals du village.

Avec son épouse, Anton Bruckner fut très vite surpris des aptitudes musicales de son fils qui, à 4 ans, savait déjà reproduire à l'espionnette paternelle les mélodies qu'il avait entendues à l'église. Le jeune enfant faisait preuve d'une telle précocité que, dès l'âge de 7 ans, il se mit à seconder son père dans l'éducation musicale des plus jeunes élèves

de l'école. Ses progrès furent si rapides qu'à 10 ans il était déjà en mesure de remplacer son père à l'orgue paroissial.

Devant les dons musicaux aussi manifestes de leur fils, Anton et Theresia décidèrent de l'envoyer à Hörsching chez leur cousin (et parrain) Johann Baptist (von) Weiß, représentant de la vieille tradition musicale de la Haute-Autriche et de la Bavière. Weiß devint le 1er Maître du petit Bruckner ; du printemps 1835 à la fin décembre 1836, il prit en charge sa formation de base, lui enseignant plus particulièrement la théorie musicale, l'harmonie et l'orgue. En outre, le jeune garçon s'initia très rapidement à l'art difficile de l'improvisation, et il écrivit même 4 petits Préludes pour orgue.

Malheureusement, en décembre 1836, le père d'Anton tomba malade et l'enfant fut contraint de le remplacer à la fois à la maison, à l'église et à l'école. Les journées étaient longues pour ce jeune musicien de 12 ans qui, parfois, devait encore animer avec son violon les bals champêtres du village.

### Les années d'apprentissage

Après la mort de son père, survenue en 1837, Anton fut conduit par sa mère à l'abbaye de Saint-Florian, située à 6 kilomètres d'Ansfelden. Elle le présenta au prieur Michaël Arneth en lui demandant de bien vouloir l'accepter comme élève à la manécanterie du monastère. Le jeune garçon allait passer 3 ans dans ce havre de paix, 3 années qui le marquèrent à tout jamais : plus tard au cours de sa vie d'adulte, Bruckner revint souvent visiter l'abbaye, pour y jouer de l'orgue et surtout y renouer avec la sérénité spirituelle.

À Saint-Florian, le jeune musicien reçut, à la fois, une solide instruction générale et une excellente éducation musicale qui consistait plus particulièrement dans l'étude du piano, de l'orgue, du violon et de la composition ; il eut ainsi, entre autres, pour professeurs le violoniste Franz Gruber, lui-même élève de Schuppanzigh, et le célèbre organiste bénédictin Anton Kattinger. Ce fut sans doute ce dernier qui communiqua à l'adolescent sa passion non seulement de l'orgue, mais également de la composition. Au cours de l'été 1838, Bruckner composa ainsi un court Prélude pour orgue et, à 15 ans, commença sa carrière d'organiste en accompagnant certaines célébrations liturgiques.

Pour devenir instituteur, Anton prépara ainsi le concours d'entrée à l'École normale de Linz, ville qui comptait à cette époque près de 200,000 habitants. En octobre 1841, après un séjour de 10 mois à Linz, il obtint un diplôme officiel qui lui permettait d'être adjoint à l'instituteur pour les classes des cours inférieurs. Il fut dès lors nommé auxiliaire à Windhaag, petit village peuplé d'environ 40 familles.

En janvier 1843, grâce à l'aide du prieur d'Arneth, Anton quitta Windhaag pour Kronstorf, petite localité proche de l'abbaye. Il reçut, en outre, la promesse d'obtenir un poste à Saint-Florian dès que l'occasion s'en présenterait. À Kronstorf, Bruckner se sentait " comme au ciel ", ainsi qu'il le confessa dans sa vieillesse. Depuis sa nouvelle résidence, il se rendait régulièrement à Saint-Florian, où le professeur Hans Schläger lui enseignait l'écriture polyphonique pour chœur mixte et chœur d'hommes. De même, il se rendait 3 fois par semaine à Enns, afin d'y suivre les cours de Leopold von Zenetti. Ce musicien cultivé lui inculqua une connaissance plus poussée de la technique des instruments à clavier et l'initia plus avant à la science de la composition, en particulier par l'étude approfondie des œuvres d'orgue

et du Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach.

Anton allait également souvent à Steyr, afin d'y jouer sur l'orgue paroissial. Pour que ses protecteurs de Saint-Florian n'oublient point leur promesse de lui donner un poste de musicien à l'abbaye, il composa même une cantate dédiée au prieur Friedrich Mayer. Il l'intitula de façon significative Vergissmeinnicht (ne m'oubliez pas) . En 1845, Bruckner réussit un nouvel examen qui lui donna le titre d'instituteur. L'abbé de Saint-Florian le nomma aussitôt 1er assistant à l'école paroissiale de l'important centre bénédictin.

### Une décennie à Saint-Florian

Bruckner allait exercer cette fonction de 1845 à 1855, 10 années au cours desquelles son talent allait largement et profondément gagner en maturité. Sous l'autorité de Kattinger et de von Zenetti, il continuait à étudier le répertoire Classique, en priorité le patrimoine autrichien ; toutefois, il put entendre la musique de son époque grâce aux concerts des associations de Linz. Son long séjour à Saint-Florian fut marqué par la composition d'une cinquantaine d'œuvres destinées à l'église, dont 2 seulement étaient consacrées à l'orgue ; les autres œuvres consistaient en pièces vocales pour chœur mixte et piano. En 1851, Bruckner remplaça finalement Kattinger comme organiste titulaire de l'abbaye de Saint-Florian.

À la même époque, il s'éprit de la fille aînée du Maître de l'école Michaël Bogner, au sein de la famille duquel il vivait depuis longtemps. Mais Louise Bogner, ne partageait pas son amour et se maria l'année suivante. Bruckner exprimera sa profonde déception dans la cantate Entsagen (renoncement) **WAB 14**. En 1855, il se présenta à un examen organisé à l'École normale de Linz et obtint le diplôme d'instituteur de l'enseignement primaire. Pensant que, depuis la mort du prieur d'Arneith, en 1854, son avenir à Saint-Florian était désormais bouché, et stimulé par les conseils du compositeur et organiste Robert Führer, il se rendit à Vienne pour se présenter au célèbre professeur Simon Sechter. Ce remarquable contrapuntiste exerçait alors les charges d'organiste à la cour et de professeur au Conservatoire de Vienne. Sechter fut d'emblée si enthousiasmé par les travaux de Bruckner qu'il l'accepta immédiatement comme élève.

### Organiste à Linz

En novembre 1855, Anton se présenta au concours pour succéder à Pranghofer au poste d'organiste de la cathédrale de Linz. Le jeune musicien emporta l'adhésion du jury grâce à une improvisation géniale. Une nouvelle étape de sa vie s'ouvrait désormais devant lui, ainsi qu'il l'avait tant rêvé.

Le répertoire de la cathédrale de Linz bénéficiait des avantages de la coexistence des 2 cultes, catholique et luthérien. Le 1er cultivait, outre la musique Grégorienne et instrumentale, les pièces dramatiques du Baroque. En outre, grâce à la proximité des régions luthériennes, le répertoire s'enrichissait de cantiques spirituels totalement assimilés par la cathédrale de Linz. Bruckner allait ainsi vivre à Linz de Noël 1855 jusqu'en 1868. Pendant les 5 1res années, il préféra se limiter à suivre les cours de Sechter, qui lui avait déconseillé de composer tant que dureraient ses études de la théorie traditionnelle ; il se contenta donc d'improviser sur l'orgue, de collaborer comme organiste dans les

services religieux et de diriger la chorale « Frohsinn ». En 1860, toutefois, parallèlement à toutes ces activités, Bruckner aborda de nouveau la composition. Il écrivit quelques œuvres chorales ainsi que d'autres pièces relevant de l'enseignement théorique. En octobre 1861, il passa brillamment l'examen du Conservatoire de Vienne et obtint ainsi le titre de professeur de musique qui lui conférait le droit d'enseigner. S'étant lié d'amitié avec Otto Kitzler, qui était chef d'orchestre, il étudia sous sa conduite les partitions des compositeurs plus récents, de Beethoven à Wagner, sans oublier Mendelssohn et Meyerbeer. Mais ce rythme de travail intense finit par altérer sa santé et le contraignit à prendre du repos.

### La découverte de sa vocation

En 1863, Bruckner entendit pour la 1<sup>re</sup> fois un Opéra complet de Richard Wagner : cette révélation fulgurante le marqua à tout jamais et il comprit à travers elle que sa véritable vocation était la composition. Les œuvres wagnériennes qui l'impressionnèrent le plus furent Tannhäuser, et plus tard « Tristan und Isolde », qu'il découvrit à travers une version réduite pour piano à 4 mains. C'est sous le choc de cette découverte qu'il écrivit la Messe en ré mineur, bientôt suivie de celles en mi (1866) et en fa (1867) . C'est en 1864 qu'il acheva également la Symphonie en ré mineur. Plus tard, il devait l'intituler Nullte, c'est-à-dire la numéro « 0 » : signe qu'elle ne trouvait plus grâce à ses yeux.

Cependant, la solitude, l'excès de travail et les déceptions sentimentales pesèrent à nouveau sur sa santé et plus particulièrement sur son équilibre psychique. Après avoir effectué une cure de repos à l'eau froide à la station thermale de Bad-Kreuzen, près de Grein, le compositeur sollicita un poste au Conservatoire de Vienne. À partir d'octobre 1868, il y enseigna l'harmonie, le contrepoint et l'orgue comme remplaçant de son Maître Simon Sechter, décédé en septembre de l'année précédente. À cette époque, Édouard Hanslick, 1<sup>er</sup> critique musical de Vienne et ami de Johannes Brahms, témoignait encore de la bienveillance à Bruckner ; son inimitié pour le compositeur s'éveilla lorsque celui-ci dédia sa 3<sup>e</sup> Symphonie à Wagner.

### Succès à Paris et à Londres

En 1869, Bruckner fut invité en France pour inaugurer à Nancy l'orgue de la Basilique Saint-Epvre, construit par les facteurs parisiens « Merklin et Schütze » . Il s'agissait en l'occurrence d'une sorte de joute musicale organisée par le vicaire de l'église, à laquelle allaient participer les organistes de renom. Girod (Namur) , Renaud de Vilbac (1829-1884) (Paris) , Théophile Stern (1803-1886) (Strasbourg) , l'abbé H. J. Ply (Soissons) et E. Duval (Reims) , Heinrich Oberhoffer (1824-1885) (Luxembourg) . Entre autres, les improvisations de Bruckner enchantèrent tellement les fabricants de l'orgue qu'ils l'invitèrent, à leur tour, à se rendre à Paris pour se produire à Notre-Dame. À cette occasion, Bruckner disposa d'un orgue à la hauteur de son talent ; il s'agissait, en effet, du célèbre instrument construit par Cavallé-Coll qui offrait tant d'extraordinaires possibilités avec ses 5 claviers. Parmi le public, on reconnut entre autres noms prestigieux César Franck, Camille Saint-Saëns, Daniel François Auber, Charles Gounod et Amboise Thomas.

2 plus tard, Bruckner eut l'occasion de donner une nouvelle série de concerts ; il fut invité en effet à l'inauguration de l'orgue géant du « Royal Albert Hall » de Londres. Au cours de ce tournoi, il rivalisa avec des musiciens aussi

réputés que Lohr, originaire de Pest, Heintze de Stockholm et Mailly de Bruxelles. Le triomphe indiscutable de Bruckner l'amena à donner 5 autres récitals d'orgue au Crystal Palace de Londres, pendant la seconde quinzaine du mois d'août.

En 1872, Bruckner termina la 2e Symphonie en do mineur, qui inaugurait une nouvelle étape de sa production, voire même une nouvelle " manière " caractérisée par une plus grande Maîtrise et une originalité plus profonde. Malgré tout et en dépit de sa réputation prestigieuse d'organiste, Bruckner, maintenant âgé de 50 ans, demeurait toujours un compositeur incompris. L'écho de ses grands succès français et anglais comme improvisateur masquait en partie le demi échec qu'il essayait dans son propre pays, où il n'était guère vénéré que dans un cercle restreint : à Linz et à Saint-Florian. On a pu dire (avec raison) que sa grande dévotion envers Richard Wagner et l'amitié que celui-ci lui a toujours témoignée provoquèrent l'inimitié et l'opposition tranchées de Édouard Hanslick et de Johannes Brahms à son égard. (Brahms considérait même Bruckner comme un fou « non dangereux » : « Un pauvre homme dérangé que les petits prêtres de Saint-Florian avaient sur la conscience. » .

On voit assez que les esthétiques divergentes empêchaient Brahms et Bruckner de se reconnaître comme pairs ; on n'a cependant aucun document qui démontre qu'ils soient attaqués directement. En fait, les querelles et les bassesses étaient plutôt le fait de clans fanatisés qui les avaient choisis pour chefs de file et pour symboles. N'empêche que Bruckner eut énormément à souffrir de cette situation.

### Une reconnaissance tardive

Cependant, Bruckner consacra l'essentiel de ses forces à l'édification de son œuvre Symphonique. Après une longue série d'échecs ou de demi succès, il fêta son 1er triomphe viennois en 1881 avec l'exécution de sa 4e Symphonie sous la direction de Hans Richter : le compositeur avait alors 56 ans. Mais c'est sa 7e Symphonie qui valut à Bruckner, le compositeur, la consécration internationale. À l'occasion de sa création à Leipzig en 1884, un critique mentionne : " Son talent éveillait d'abord de la curiosité, puis de l'intérêt, ensuite de l'admiration et finalement de l'enthousiasme. ". Dès lors, ses œuvres furent successivement accueillies à La Haye, Dresde, Francfort, New York, Munich, Vienne, Leipzig et Karlsruhe. Alors que sa réputation publique gagnait de jour en jour en prestige, sa santé, malheureusement, se détériora gravement ; il ressentait en effet les lers symptômes d'un mauvais état de santé généralisé qui ne devait plus le quitter : fatigue, indispositions, maux de gorge, rhumes et, surtout, une aggravation de ses tendances dépressives dont il n'avait jamais pu se libérer complètement.

En 1886, Bruckner créa son « Te Deum » avec beaucoup de succès ; Édouard Hanslick accueillit même favorablement cette œuvre. Les 2 années suivantes s'écoulèrent pour le compositeur dans la tranquillité et le labeur. Il paraîtrait même que des amis communs à Brahms et à Bruckner tentèrent de les réconcilier, mais en vain. Les 2 musiciens passèrent la soirée ensemble dans une auberge, mais se contentèrent d'échanger des propos anodins sur leurs habitudes de vie ; intérieurement, chaque parti resta fermement sur ses positions.

À la fin de 1880, Bruckner fut reçu par l'Empereur François-Joseph en personne pour le remercier de la dédicace de sa 8e Symphonie. Peu après, le gouvernement autrichien lui accorda même une pension annuelle de 400 « Gulden » .

Le 7 novembre 1891, le compositeur fut nommé docteur « Honoris causa » de l'Université de Vienne ; la même année, la célèbre « Singakademie » viennoise lui décerna sa plus haute distinction.

### Les Adieux à la vie

Bruckner se rendit pour la dernière fois à Bayreuth en 1892. Il se recueillit longuement devant la tombe de Richard Wagner, comme s'il pressentait que sa propre fin était proche. En 1893, Bruckner vit son état de santé défaillant s'aggraver encore d'une façon si alarmante que, le 10 novembre, il jugea opportun de rédiger son testament. Il y exprima sa volonté d'être enterré sous l'orgue de la cathédrale de Saint-Florian. Au cours des années suivantes, profitant des améliorations passagères de sa santé, Bruckner se rendit encore à Berlin (1894) pour y assister à l'interprétation de quelques unes de ses œuvres. En décembre, il gagna le monastère de Klosterneuburg : ce devait être pour la dernière occasion de jouer de l'orgue lors d'un office religieux. À la fin de son existence, Bruckner vivait dans un appartement que l'Empereur lui avait réservé au Palais Impérial du Haut-Belvédère. C'est là qu'il travailla à sa 9e Symphonie, dont il ne put achever que les 3 lers mouvements, laissant le dernier à l'état d'ébauche. L'ombre de la mort se profilait déjà sur cette œuvre ; ce ne fut d'ailleurs pas en vain que Bruckner la destina « à Dieu » et qu'il intitula, en outre, l'Adagio du 3e mouvement : « Les Adieux à la vie » .

Certes, la haute-société viennoise avait reçu Bruckner, mais elle n'avait jamais considéré comme l'un de siens ce paysan du Danube. De plus, sa maladresse foncière, son manque d'éducation au sens mondain du mot et sa tenue négligée n'étaient pas de nature à rehausser son image. Nul doute que ce physique peu engageant fut pour beaucoup dans les échecs successifs de ses passions amoureuses. Et pourtant, si ce célibataire forcé fut hanté jusqu'à la mort par l'idée du mariage, qu'il proposa d'ailleurs à des femmes de plus en plus jeunes et toujours vierges.

Mais au milieu de ses déboires et de ses luttes, c'est la foi qui a été pour Bruckner une source intarissable d'inspiration. Aucun autre artiste du XIXe siècle ne semble avoir été enraciné aussi totalement dans la tradition et l'enseignement de l'Église catholique, ni avoir observé aussi rigoureusement toutes ses prescriptions jusque dans le détail de sa vie quotidienne. On peut penser que la solennité et l'ampleur de sa vision d'artiste est liée, en quelque manière, à cette spiritualité à la fois simple et extraordinairement profonde.

Bruckner mourut à Vienne le 11 octobre 1896. Ses funérailles furent célébrées à la Karlskirche 3 jours plus tard, soit le 14. On interpréta lors de la cérémonie la musique funèbre de l'Adagio de sa 7e Symphonie, dans une version pour instruments à vent réalisée pour la circonstance par l'un des disciples et ancien élève du Maître, Ferdinand Löwe. Il sera enterré 4 jours après son décès dans la crypte de Saint-Florian, sous son orgue, conformément à ses dernières volontés.

### Le voyage d'Anton Bruckner

(Leon Botstein)

Anton Bruckner's (1824-1896) birthplace is described by « The New Grove Dictionary » as « Ansfelden, near Linz » . This reveals a key factor in considering the career of this formidable Austrian composer - that is, that he was not a native of Vienna, or even Linz, but of a provincial place « near Linz » . The distinction between the « cosmopolitan and urban » , regarded as rich in culture and sophistication, and the « provincial » , regarded as some sort of hermetic backwater, is an old one ; indeed, it dates back to Antiquity. Thucydides strongly implies such a distinction in the « Funeral Oration of Pericles » , where Pericles boasts of what could be called the « cosmopolitanism » of Athenian life and culture. Later, in Europe, the arrogance of capital cities and their social elite as the standard bearers of value in everything from linguistic accent to literature to fashion flourished when the power of the feudal landed aristocracy began to wane. This sense of superiority through social taste and custom grew acute in 18th Century Vienna. Although Emperor Joseph II sought to centralize Imperial administration at the end of the 18th Century, a powerful, autonomous upper-middle-class had not yet developed. Therefore, the Imperial Court, as well as the homes of wealthy nobles, were the seats of formation of taste both in art and music, cultural forms maintained primarily through the patronage system. Esterhazy's Court at Eisenstadt and the Archbishop of Salzburg set artistic standards every bit the equal of the capital city of Vienna. Only towards the end of the Century, did culture begin to concentrate in Royal cities, particularly in German-speaking Europe.

Paris and London, of course, were already advanced urban cultural centers earlier in the 18th Century, because of a more progressive and aggressive economic and political climate. Haydn famously discovered the benefits of a more expansive, wealthier urban base of appreciation during his famous tours of London. Jean-Jacques Rousseau offers a very different view of urban elitism in his bitter critique of late- 18 Century urban values and aesthetic taste as false progressive conceits of the fashionable ignorant. In this, he prefigures the scathing, ambivalent assessment of Paris one finds in the pages of Honoré de Balzac, who spares nothing in his savaging of Parisian pretensions with respect to journalism, and the resultant tastes in literature, painting, and music. However, social critics felt about the quality of their aesthetic decrees, London and Paris by the mid- 19th Century were the arbiters of culture for their respective homelands, much as Athens served for Pericles as the « school of Hellas » .

Such dominance over the countryside and smaller towns could not have occurred without the development of what scholars like to term « public space » , the forum for a new class with expanded privileges that overtook society in the early 19th Century. The dominant participants, in this new public space, were not landed aristocrats but civil servants, professionals, and commercial leaders that constituted a new consumer middle-class. These individuals belonged to reading societies, subscribed to publications, bought books and attended concerts. In the 20th Century, their power increased, and so did the process of centralization proportionately. New organs of dissemination, newspapers and journals, proliferated fashion and aesthetic taste beyond city walls into the landscape, and fortified the key cities' positions as central authorities. Such dominance over the provinces, expressed in the snobbery and arrogance of urban dwellers, invoked a deeply ambivalent reaction. Provincial residents both admired and imitated their city cousins, as Emma Bovary illustrates, but there was also a fear and insecurity concerning the elitism of the big cities, and their inaccessibility for those not born there (as Emma discovers) . A wonderful metaphor of such fear in American literature can be found in Lyman Frank Baum's « The Wizard of Oz » , in which the witches of the East and West represent the perils as well as the allures of New York and San Francisco.



But as Pericles pointed-out long ago, cosmopolitan sophistication was not merely a function of civic wealth or political importance (consider how culturally moribund Washington and Brasilia are compared to other centers in the United States and Brazil) but precisely the openness and diversity to be found in dynamic urban environments. The notion that a great center of artistic culture was also a crossroads for a vast cultural (in its anthropological sense) spectrum became especially significant in Vienna. Its « Fin-de-Siècle » reputation as a great center of art, literature, and architecture as well as its importance as one of the 1st focal points of modernism were closely tied to the city's function as a destination point of emigration. The economic boom of the 1860's, the World's Fair of 1873, the subsequent financial crash and, above all, the political reforms that followed Austria's defeat, in 1866, in its war with Prussia, served to mushroom Vienna's population. The growth consisted of immigrants from Moravia, Bohemia, Galicia, and the Eastern parts of the Empire, as well as the southern regions of the Habsburg Monarchy. Vienna became a polyglot city. Its most distinctive minority was its Jewish population, which by the eve of World War I accounted for over 10 % of the city's population.

The multi-ethnic and multi-national character of Vienna and other cities considerably complicated the distinction between the cosmopolitan and the provincial, as Pericles defined it. City and country no longer equated with the snobbish sophisticate and his provincial cousin. Rather, the provincial came to signify the native inhabitant rooted in land and tradition, and the cosmopolitan the foreign-born, relocated neighbor, the natural and the assimilated. Modern nationalism and religious and ethnic differences became cross currents in a growing tension between the provincial and the cosmopolitan. A case in point (nearly contemporary to Bruckner's life) was the writer Max Brod, a German-speaking Jewish polymath also fluent in Czech, who promoted the world-wide fame of the pan-Slavic provincial Czech composer Leoš Janáček. The distinction, here, is not merely between Prague and Brno, or even Vienna and Prague, but between Czech and German, Christian and Jew. In the Habsburg Monarchy before 1914, the cosmopolitan was often polemically confused with the anti-traditional, the infiltrative modern, the rootless and abstract. The provincial was viewed as pure, nationally centered, spiritual, and in touch with basic moral and conservative values. Populations outside of Vienna claimed to be uncorrupted by the blandishments and decadence of big city life marked by a largely non-Austrian community with an artificial polyglot culture. (This was the feeling in many of the urban centers ; for example, as a young man Béla Bartók was suspicious of the high-culture community of Budapest.)

This was the environment into which Anton Bruckner entered as a composer in mid-career, in the late- 1860's. The tension he felt between provincial and cosmopolitan was a formative principle in his career. The works on tonight's program document the transformation that Bruckner underwent with a considerable degree of discomfort from an organist and musician in Linz to a major musical force in the capital city of Vienna. The Mass in F minor, 1st performed in Vienna, in 1872, won the approbation of the great critic Eduard Hanslick (later, a vocal skeptic of Bruckner's Symphonic achievement) . By all accounts, Bruckner was a deeply religious and unpretentious man. When he came to Vienna, his skill as a Master of counterpoint earned him the professorship of counterpoint at the Vienna Conservatory. His virtuosity, as an organist, and his capacity for improvisation that had distinguished him in Linz led to important posts, in Vienna. But Bruckner never adjusted completely to Viennese life, nor to its urban cosmopolitan high-culture. He wrote for the Vienna Men's Chorus which itself increasingly became a bastion of nostalgia for the myth of a provincial, old Vienna without all the immigrants. His relations with the power brokers and the major institutions were

tenuous, despite efforts on his behalf by Johann Herbeck and Hans Richter, both of whom wielded considerable power as conductors.

The widening gap between nativism and cosmopolitanism in Vienna, between 1880 and 1896, was mirrored in the opposition between partisans of Bruckner and Brahms. Bruckner was seen as a champion of an authentic Austrian Catholic tradition with a nativist sensibility and, therefore, the heir to Schubert. His music (despite its debt to Wagner) seemed to be a spiritual link to the past and an antidote to the facile cosmopolitanism one might encounter in varying forms from the music of Brahms to the Operetta tradition pioneered by Johann Strauß. Bruckner succeeded in Vienna as a foil, not lightning rod, for conservative political and cultural sentiments. His music was enthusiastically endorsed by a generation of rebellious young students who sought to combat a reigning academic aesthetic enshrined in the Vienna Conservatory, where Bruckner taught counterpoint but not composition. Bruckner was not comfortable in society or with the Conservatory's governing board, or even its faculty as Brahms was. In addition, Brahms was a favored presence in the leading high-culture salons of Vienna. Bruckner was ill, at ease, in such situations. He embarrassed himself at one formal dinner party attended by nobility, leading business people and artists when he exclaimed his horror in his Linz dialect at being served raw fish eggs, that is, caviar.

Social maladroitness falls on the benign side of Bruckner's fame, in Vienna, as an antipode to the cosmopolitan establishment. There were also darker implications. For example, he allowed himself to serve as the honorary chairman of a New Academic Wagner Society (a different one than that to which Guido Adler and Gustav Mahler once held memberships) . This New Wagner Society had in its bylaws the explicit prohibition of Jews as members.

Predictably, since his death, Anton Bruckner has been the subject of a fierce scholarly debate, especially concerning the editions of his work. This debate has been fueled by a pronounced desire to preserve his provincially pure standing and to protect him from such cosmopolitans as his own disciple Ferdinand Löwe, who was of Jewish origin. Bruckner scholarship, in the last Century, became tainted by nationalists and, ultimately, by National-Socialists. To this day, the debate continues between a « loyal Bruckner » community of German and Austrian scholars and a more critically-minded assemblage of international scholars (including some young Germans and Austrians) who refute the traditional image of the composer, and seek to acknowledge the facts of his biography and the cultural politics of the city in which Bruckner lived, the Vienna that contained both the provincial and the cosmopolitan.

Works which date originally from the « Linz period » and his transition to Vienna : Bruckner reconsidered them from the retrospective of his own struggle to become established as a composer in the capital city. Some argue that Bruckner softened the provincial touches of his earlier versions and listened to arguments to imbue his music with a veneer that was more palatable to the sophisticated Viennese audience. He let his disciples suggest cuts and changes in instrumentation, and he himself revised aspects of the music, in the 1880's and 1890's, so that it would more likely win favor in Vienna. In fact, much of the critical revisionism of Bruckner, in the 20th Century, has been what might well be termed a misguided effort to return to the « original » Bruckner, as though the environment of Vienna and its standards of taste were a deleterious influence. Choosing to perform later versions is, itself, a comment on the danger of investing the tensions of the past with contemporary aesthetic value. There may be earlier, equally authentic versions of these works, but listening to a great composer who like all other creative artists absorbed the influences of

his life sequentially without losing the distinctive fingerprints of his initial aesthetic vision. For whatever reason, Bruckner reheard his own music. Historical divisions in politics and culture possess a creative residue. This residue transcends the hate and mistrust and violence that descended on the modern world, in part in the service of a conflict between center and periphery not only over mores and taste, but wealth, privilege and standards of living.

### Anton Bruckner : A Life

Few would seriously dispute that Anton Bruckner was one of the all-time great Symphonists. Indeed, his many admirers would passionately claim that in his scores the Symphonic ideal reached its apex.

His music doesn't titillate, it doesn't go in for surface excitement, and you'll be hard pressed to find a single whistleable tune in his entire output. His orchestration isn't glamorous, he doesn't employ seductive harmonies and, what's more, his Symphonies last up to an 75 minutes in length.

So what exactly can you expect from a typical Bruckner listening experience ? Well, a blisteringly wide dynamic range for a start. One minute you can be straining to hear some faint rustlings from the upper-strings ; the next you're being pounded into submission by a lacerating outburst from the brass section in full cry.

Bruckner's music also possesses a thrilling, epic quality quite unlike any other. He often sets the listener up for a spectacular musical resolution and, then, turns expectation on its head by taking a gentle stroll along some diverting musical tributary, all the time keeping his eye on the main event.

In this way, he keeps his listeners tantalised until, finally, he erupts with wave upon wave of overwhelming fortissimo. There's certainly no hurrying Bruckner, but if you stay the course, you'll be rewarded with some of the most unutterably pure and spiritually uplifting music ever composed.

The fact that Bruckner eventually became one of the most celebrated composers and organists of his age must be put down to his extraordinary tenacity and unshakeable belief in God.

Bruckner was raised in the Catholic faith that would give succour and support him to the end of his days. Although he showed no sign of the precocity that marked Mozart's and Mendelssohn's early years, there was always plenty of music at home.

His father was the local church organist and his mother sang in the choir, yet, Bruckner didn't begin his formal musical training until he was 11 years old. For 5 years, he served as a choir boy at the monastery of Saint-Florian (near Linz) , blissfully unaware that these glorious surroundings were destined to become his spiritual home.

Bruckner's early compositions consist almost entirely of miniature choral pieces and songs, and it was not until the death in 1848 of his close friend, Franz Sailer, that he felt inspired to produce a large-scale « Requiem » .

Following his appointment as organist, back at Saint-Florian, composition was still very much a part-time activity for Bruckner throughout the 1850's - a period that witnessed his move to Linz as cathedral organist, and several years of

study in Vienna under the distinguished musicologist Simon Sechter. Bruckner rounded-off his training by taking the Vienna Conservatory diploma.

« He should have examined us ! » , exclaimed the chief examiner and distinguished conductor Joseph Herbeck :

« If I knew just one tenth of what he knows, I'd be happy. »

Yet, despite his exceptional talent and the acclaim this eventually brought him, Bruckner remained desperately insecure throughout his life. He became obsessive about tiny and inconsequential details, and constantly sought to pass some new musical examination or diploma, in order to reassure himself that he was every bit as capable as his more intellectually endowed and sophisticated contemporaries.

Bruckner's acute lack of confidence in his dealings with women almost certainly meant he went to the grave celibate, yet, his belief in God remained unbending, even to the point that he saw his music as a creative act of homage and worship belonging to « Him » .

Incredibly, by 1862, Bruckner still only had a handful of decent compositions to his name. He was 38 and, therefore, already older than Mozart and the same age as Mendelssohn when they died. But this was also the year that he attended a performance of Richard Wagner's « Tannhäuser » and it changed his life forever : from now on, he determined to devote more time to composition.

With hardly any experience in orchestral scoring, Bruckner immediately set to work on an Overture in G minor and an unnumbered Symphony in F minor (« 00 ») . These were gradually followed, over the next 3 years, by Symphonies Nos. « 0 » and I, and the 1st Mass (in D minor) of 1864.

However, the strain caused by the hours of constant study required to facilitate his composing, in addition to his professional responsibilities, caused an acute nervous collapse, early in 1867. Suffering from creative burn-out, Bruckner took, the following year, another teaching post ; this time, at the Vienna Conservatory.

He was also still in great demand as an organist and was invited to give a series of recitals to inaugurate the new organs at Saint-Epvre, Nancy (1869) ; Notre-Dame de Paris (1870) ; Royal Albert Hall and Crystal Palace (1871) .

Bruckner was nearly 50 and still that 1st Masterpiece eluded him, although success lay just around the corner. Returning from London, he devoted himself to a concentrated 5 year period of composition, writing 4 Symphonies in sequence (Nos. 2 to 5) which, for the 1st time, unmistakably announced his novel approach to this most testing of musical forms.

It was the 3rd Symphony in D minor (1873-1877 ; revised in 1888-1889) that 1st burned brightly with the incandescence familiar in Bruckner's later work, yet at the time, it proved a dismal failure. Having rejected the 1st Symphony as « wild and daring » , and the 2nd as « nonsense » and « unplayable » , the Vienna Philharmonic declared the trailblazing 3rd « un-performable » , in 1875.

2 years later, it begrudgingly gave the premiere under the composer himself, to the sounds of jeers and catcalls from an audience which, by the end, amounted to a mere 25 Bruckner supporters (including the teenage Mahler).

Bruckner became more insecure about his work than ever. He had struggled long and hard to get this far, yet still, it seemed his work appeared doomed to end up on the Viennese musical scrap-heap.

As a result, with the well-meaning help of friends and colleagues, Bruckner set about a number of often drastic revisions of his Symphonies, which the majority of experts now consider to have been to the detriment of the originals. Meanwhile, the 4th Symphony scored the spectacular success that had so long eluded him, but even that wasn't enough to turn the tide. The 5th Symphony had to wait until 1894 (2 years before Bruckner's death) for its premiere.

In 1875, Bruckner became lecturer in harmony and counterpoint at the University of Vienna and, after devoting much of the following 4 years to the obsessive revision of several earlier works, he began a final run of great Masterpieces, including Symphonies Nos. 7 and 8, the « Te Deum » and the String Quintet (1879) .

Bruckner's final years were devoted largely to the 9th Symphony, an apocalyptic work which, even after a gestation period of nearly 6 years, remained tantalisingly incomplete, at the time of his death (some 200 pages of sketches are all that remain of the planned Finale) .

There are several passages where Bruckner's harmonic plasticity takes him to the very brink of atonality, making him every bit as vital an influence as Gustav Mahler, Johannes Brahms and Richard Wagner on Arnold Schœnberg's early experiments. One can only surmise what Bruckner might have gone on to achieve had he been granted just a few more years of creativity.

## Anton Bruckner : the Devout Catholic and Great Symphonist

### Introductory Thoughts

Anton Bruckner can plausibly be regarded as the last of the great German-Austrian-Viennese Symphonists and composers of the Romantic Period proper (basically, the 19th Century) . Johannes Brahms was his contemporary, but the 2 followed very different paths, with Brahms (more musically conservative, though even that may be an unfair simplification, in some ways) hearkening back to Franz Schubert and Robert Schumann, whereas Bruckner was profoundly influenced by Richard Wagner. Both saw themselves as continuing in the tradition of Beethoven (as did Wagner himself) . This musical school (in a broad, inclusive sense) arguably came to an end with the « Post-Romantics » : Gustav Mahler (died in 1911) and the « Alpine Symphony » of Richard Strauß (1915) .

Was one school the true development of the universally-revered Beethoven and the other a corruption ? This was a matter of intense controversy in Bruckner's day, but not so much anymore. We can appreciate each for its own qualities, with the benefit of hindsight. I believe that both general styles are legitimate musical developments of

## Beethoven and Romantic Classical music.

The real revolution in music was to come with Claude Debussy and Igor Stravinsky, with their fluctuating tonalities and meters, and far more so, the American composer Charles Ives, with his outright dissonance and polyrhythmic and polytonal scores. Then came Arnold Schœnberg's 12 tone atonality, but even he started-out as a fairly traditional Romantic composer (e. g. , his « Pelleas und Melisande » , in 1907) , and (ironically) considered himself in line with the tradition of Schubert, and Brahms. Compared to their « radical » scores, Anton Bruckner looks like Mozart or even Haydn.

### Bruckner the Great Composer : Opinions of Musicologists and Music Critics

**March 1886** - The Austrian premiere of his 7th Symphony :

« Bruckner's position in the hierarchy of 19th Century Symphonists was assured a deserved place in the musical firmament. »

(Martin Bookspan : « 101 Masterpieces of Music and Their Composers » , Garden City, NY. Doubleday & Co. / Dolphin Books, revised edition, 1973, page 116.)

« Be assured, that this squat, homely, diffident man ranks with the greatest composers of the Romantic era, the Bruckner Symphonies contain much that is immediately appealing, including some of the most heroic brass writing in all of music. »

(Jim Svejda : « The Record Shelf Guide to Classical CD's and Audio-cassettes » , Rocklin, CA. Prima Publishing, revised 4th edition, 1995, page 125.)

« Unquestionably, however, he should figure prominently in a history of Romantic music, all of his 9 or more Symphonies represent in the clearest and most magnificent manner one side of the Romantic movement, that arising from the mystical conception of sound. »

« He was in conformity with the spirit of the age only in so far as his art is inconceivable without the precedent of Beethoven and especially of Schubert. Bruckner took-over with complete unconcern the great 4 movement form of Beethoven's Symphonies and of Schubert's C major Symphony (9th) , and again filled in the outline with content that was entirely his own and purely musical. »

(Alfred Einstein : « Music in the Romantic Era, New York. W.W. Norton & Co. , 1947, page 155.)

« Bruckner is the direct descendant of the Beethoven of the 9th Symphony and the Schubert of 1828. »

(Rey M. Longyear : 19th Century Romanticism in Music » , Englewood Cliffs, New Jersey. Prentice-Hall, 2nd edition, 1973,

page 192.)

« His use of almost free dissonance, disjunct melodic writing, and abrupt chromatic chord progressions places him in advance of many of his peers. »

(Preston Stedman : « The Symphony » , Englewood Cliffs, New Jersey. Prentice-Hall, 1979, page 180.)

« Bruckner's Symphonies present an utterly personal world of expression, and one very different from Wagner's, in spite of some superficial resemblances in thematic material. They are so original in form that any attempt to relate them to Beethoven's is also fruitless and beside the point. Huge Masses of material are presented in apparent isolation. The " voids " are followed by unexpected developments, which seem to be reaching for a climax only to fall away into another void, or into some sudden build-up of a persistent motif. Continuity is not of the essence, but tonal tensions are, and the final effect of Bruckner's structures is a new kind of, and wholly unique, symmetry. The music now remains unassailable in its splendour and originality. »

(Charles Osborne, editor : « The Dictionary of Composers » , New York. Taplinger Publishing Co. , 1977, article by Alan Blyth, page 76.)

« Is it so extraordinary that a peasant born and bred, a simple, God-fearing soul, should have written music of genius ? It is. But the 19th Century was one in which anything might happen, a Century in which eminent men were eccentric and unique, and not an intensification of types as they now tend to be. Bruckner's type is familiar, his eminence unique in the Century par excellence of individualism, he achieved a major work (major and original by the Century's own standards) by simply applying himself, with no deliberate aim at originality, no conscious exploiting of his personality, to a job of work, the writing of Symphonies to the glory of God, in the frame of mind of any honest craftsman. »

(Ralph Hill, editor : « The Symphony » , Baltimore. Penguin Books, 1949 ; chapter by Richard Capell, pages 211-212.)

« Bruckner is not Beethovenish in his view of music, or in his psychological make-up. He has neither Beethoven's range of imagination nor his tremendous smithy. There is no anvil in Bruckner, no hammer, no white-heat. Bruckner's music is sturdy, without protest or rebelliousness. It is sure of itself even if it stumbles, which frequently it does. »

« Of course, the duration of a Bruckner Symphony is connected with the character and extent of the material treated, and to the way the mind of the composer works. It was an original mind. The simplicity of Bruckner has been overdone ; it was a simplicity of nature, not of musical imagination. The argument and syntax, the unfolding and folding of a Bruckner Symphony asks for close and intent musical thinking ; his logic is less formal than that of say Brahms. We are not able confidently to go through a Bruckner movement guided by the recognizable 1st subject and 2nd subject finger-posts, each unmistakably marking the crossroads. Bruckner has depths worth our while to plumb. »

« To ears fresh to Bruckner, the abrupt silences may well imply that the structure is insecure, that Bruckner has lost

the thread to his discourse. A silence in Bruckner is called in German an "Atempause"; a pause to take in breath. Bruckner himself said that when he wanted to say something especially significant it was necessary for him to create a silence. An intake of breath ! »

« We can also overdo the organist influence in Bruckner's technique. His orchestration is masterful, with a sure ear for instrumental character. His judgment of dynamics is seldom at fault. He opens the heart of woodwind; his brass is majestic or stirringly triumphant in turn, never merely brilliant or spectacular. His writing for strings, especially lower strings, is beautifully nuanced and harmonized. The Bruckner orchestral tissue is absolutely masculine. »

(Neville Cardus : « Composers Eleven » , New York. George Braziller, Inc. , 1959, pages 91-95, 100.)

« Anti-Wagnerite critic and Brahms partisan Eduard Hanslick, admitting quite frankly that he found himself unable to judge Bruckner's music dispassionately, nevertheless proceeded to blast away at it as "unnatural", "inflated", "sickly", and "decayed". Bruckner reserved final judgment on Hanslick until late in his career : "I guess Hanslick understands as little about Brahms as about Wagner, me, and others. And the Doctor Hanslick knows as much about counterpoint as a chimney sweep about astronomy." »

(Robert Bagar & Louis Biancolli : « The Concert Companion » , New York. McGraw-Hill Book Co. , 1947, pages 143-144.)

« One of the most important composers of the last 100 years. »

(Charles O'Connell : « The Victor Book of the Symphony » , New York. Simon and Schuster, revised edition, 1941, page 171.)

« Bruckner said to a friend : "I think that if Beethoven were alive, and I should go to him with my 7th Symphony and say, 'Here, Mister Beethoven, this is not so bad, this 7th, as certain gentlemen would make out.', I think he would take me by the hand and say, 'My dear Bruckner, never mind, I had no better luck; and the same men who hold me against you even now do not understand my last Quartets, although they act as if they understood them.' Then I'd say, 'Excuse me, Mister van Beethoven, that I have gone beyond you in freedom of form, but I think a true artist should make his own forms and stick by them.' »

(Olin Downes : « Symphonic Masterpieces » , New York. Tudor Publishing Co. , 1939, page 163.)

« Bruckner was no simpleton. The 5th Symphony in particular is testament to a gloriously wrought dovetailing of intellect and imagination. »

« An extraordinary pedigree of conductors have taken-up Bruckner's cause over the past Century. And, increasingly, they've brought us to realize how far ahead of his time Bruckner was, or rather : how radically far he was outside our normative concepts of time and sequencing in Classical music, where patterns of tension and release give us a



sense of events occurring in a linear flow. As the brilliant musicologist Deryck Cooke observed, Bruckner's " music has no need to go anywhere, no need to find a point of arrival, because it is already there ". »

« Bruckner was, in fact, quite removed from the concepts of late- Romanticism that prevailed during his own time. »

« Bruckner's Symphonies exist wholly on their own terms, expressing an inner drama. Robert Simpson, a 20th Century composer who authored perhaps the most perceptive general study on Bruckner (The Essence of Bruckner) , saw him as in fact anti-Romantic. In other words, instead of being about the drama of expectation and fulfillment, or the nervous excitement of " some all-embracing emotional climax ", Bruckner's music burns with a " calm fire ". »

(Thomas May : Cleveland Orchestra program notes, 10 July 2006.)

« The German conductor Hermann Levi presented the 7th Symphony in Munich (March 1885) , calling it " the most significant Symphonic work since 1827 ". » (An obvious gibe at Johannes Brahms.)

(Martin Bookspan : « 101 Masterpieces of Music and Their Composers » , Garden City, NY. Doubleday & Co. / Dolphin Books, revised edition, 1973, page 114.)

« Bruckner dedicated his 3rd Symphony to Richard Wagner, who told Bruckner, " The work gives me uncommonly great pleasure ". »

(Charles Osborne, editor : « The Dictionary of Composers » , New York. Taplinger Publishing Co. , 1977, page 74.)

« Wagner wrote : " I know of only one who may be compared to Beethoven, and he is Bruckner." »

(Charles O'Connell : « The Victor Book of the Symphony » , New York. Simon and Schuster, revised edition, 1941, page 171.)

Gustav Mahler wrote about Bruckner :

« I was always one of his greatest admirers. »

« Perhaps, I can call myself his pupil with more justice than most other people, and I shall always do so with profound respect and gratitude. »

« I think of you with all my longstanding friendship and admiration, and one of my aims in life is to contribute to the victory of your superb and masterly art. »

(Henry-Louis de La Grange : « Mahler » , Garden City, NY. Doubleday & Co. , Volume I, 1973, pages 48-49.)

Bruckner told Richard Wagner :

« Doctor Liszt played through my 5th Symphony, and " proclaimed " (his own words !) my virtues to Prince Hohenlohe. My only consolation in Vienna ! »

Johann Strauß, Junior, the famous waltz composer, writing to Bruckner after hearing his 7th Symphony :

« I am much moved. It was the greatest impression of my life. »

(Martin Bookspan : « 101 Masterpieces of Music and Their Composers, Garden City, NY. Doubleday & Co. / Dolphin Books, revised edition, 1973, page 114.)

Some of the finest words ever written about Bruckner came from the great conductor Felix Weingartner not long after the Austrian composer's death :

« Bow in homage to this man. I confess that scarcely anything in the new Symphonic music can weave itself about me with such wonderful magic as can a single theme or a few measures of Bruckner. »

(Robert Bagar & Louis Biancolli : « The Concert Companion » , New York. McGraw-Hill Book Co. , 1947, page 144.)

« When he was examined for his skill in counterpoint by a committee of 3, the conductor Anton Herbeck (the same who discovered the score of Schubert's " Unfinished " Symphony) said, " It is he who should examine us " ; and Bruckner lived to teach theory and composition and lecture on these and other subjects at the Vienna Conservatory of Music. »

(Olin Downes : « Symphonic Masterpieces » , New York. Tudor Publishing Co. , 1939, page 165.)

« I confess that for many years, despite my love for Bruckner's tonal language and his wonderful melodies, despite my happiness in his inspirations, I felt somewhat confused by his apparent formlessness, his unrestrained, luxurious prodigality. This confusion disappeared as soon as I began performing him. Without difficulty, I achieved that identification with his work which is the foundation of every authentic and apparently authentic interpretation. Now, since I have long felt deeply at home in his realm, since his form no longer seems strange to me, I believe that access to him is open to everyone who approaches him with the awe due a true creator. His super dimensions, his surrender to every fresh inspiration and new, interesting turning, sometimes not drawn with compelling musical logic from what has gone before, nor united to what follows, his abrupt pauses and resumptions : all this may just as well indicate a defect in constructive power as an individual concept of Symphony. Even though he may not follow a strictly planned path to his goal, he takes us over ways strewn with abundant riches, affording us views of constantly varying delight. »

(Bruno Walter : « Chord and Dischord » .)

« A kind of Gothic architecture in music. In the melodic content, towering structure and emotional world of these Symphonies, I found the immense, devout and child-like soul of their creator. I cannot put into words the importance that Bruckner's works have had for my life since then and cannot express the extent to which my admiration of the beauty and Symphonic power of his music has continued to increase and become an ever richer source of edification for me.

(Bruno Walter : « On the Moral Strengths of Music » , 1935.)

### The Influence of Faith in Bruckner's Music

Bruckner's Symphonies finest moments tend to be private and internal : the deeply spiritual utterances of an essentially medieval spirit who was completely out of step with his time.

« Adagio from the 5th, in which we become party to one of the most moving spiritual journeys ever undertaken by a 19th Century composer. »

(Jim Svejda : « The Record Shelf Guide to Classical CDs and Audiocassettes » , Rocklin, CA. Prima Publishing, revised 4th edition, 1995, page 125.)

« This music will take many listeners as close to God as humanly possible. These are not the works of a naive nor simple-minded man, but the product of a consummate craftsman whose religious spirit was unquenchable and who may be seen as extending from the tradition of Schubert rather than Beethoven. »

(Douglas C. Brown : « CD Guide to Classical Music » , 1993 edition, Ann Arbor, MI. CD Guide, 1993, page 238.)

« The essence of Bruckner's music, I believe, lies in a patient search for pacification. This does not mean a mystical longing for " peace ", and I do not share the view that only a religious man (and some would insist, even an Austrian Catholic) can understand Bruckner. »

« I mean its tendency to remove, one by one, disrupting or distracting elements, to seem to uncover at length a last stratum of calm contemplative thought. »

(Robert Simpson : « The Essence of Bruckner » , cited in The Detroit Symphony, 1985-1986. Program Notes, page 48.)

« His Symphonic art sprang from the same source as his church music from the religious. In the slow movements as well as in the 1st and last movements, it is always a coming to terms with God. The religious element and the feeling for nature converge into the mystical. We call this Romantic : the purest music within traditional outlines, but connected with a mystery, made palpable to sense in the very radiant emanations from the tone of the strings, and especially from that of the winds, full of mighty crescendos, almost always concluding in a sonorous, almost Baroque

halo of the brass choir - in all harmonic and melodic aspects at once monumental and tender. »

« We shall see in Anton Bruckner's " Te Deum " and Masses how a genuine Catholic handles liturgical texts without forfeiting his freedom as a creator. »

(Alfred Einstein : « Music in the Romantic Era » , New York. W.W. Norton & Co. , 1947, pages 156, 162.)

« In non-musical terms, his Symphonies seem related closely to his unshakeable and all-pervading Roman Catholic faith and to his awe before his natural surroundings, while his Scherzo movements almost all reflect the rough dances and folk-tunes of his native heath. »

« Bruckner himself regarded the " Te Deum " as his " finest work " and " the pride of my life " and dedicated it to God " in gratitude ", as he wryly put it, " because my persecutors have not yet managed to finish me off ". »

(Charles Osborne, editor : « The Dictionary of Composers » , New York. Taplinger Publishing Co. , 1977, article by Alan Blyth, page 76.)

« Bruckner is never aware of himself ; he is lost to the world in worship. He does not supplicate. He is God-intoxicated. There is no awareness of evil in Bruckner's music, nothing daemonic. His Catholicism is Austrian and as likeable and humane as Haydn's. When Bruckner is not praising God from a grateful heart, he is enjoying nature. A Bruckner Scherzo is genial, rustic, windswept. »

« Bruckner does not seek God ; he has found Him. He is content to praise God ; then, his devotions over, he enjoys the Heimat of his Scherzo, which he does heartily, not like Mahler, looking back nostalgically to a lost innocence and world of Wunderhorn. »

« Every Symphony of Bruckner is a mountain, moved very much by faith. »

« With Schubert was born the Austrian Symphony, not heroic or ethical but inspired by nature worship, with Romantic implications. To the Schubert Symphony, Bruckner brought a religious note deeply felt, patient and trustful. The tumult of his outer movements, the stride of brass and the grandeur of an orchestral great-swell, create the impression of gusto for the visible sensible world, mantle of invisible God. If ever a composer was a good man it was Bruckner. »

(Neville Cardus : « Composers Eleven » , New York. George Braziller, Inc. , 1959, pages 89, 91-93, 100.)

« For a few, he was and is, at rare intervals, a seer and a prophet - one who knew the secret of a strangely exalted discourse, grazing the sublime, sometimes, rapt and transfigured, he saw visions and dreamed dreams as colossal, as grandiose, as awful in lonely splendor, as those of William Blake. We know that for Bruckner, too, some ineffable beauty flamed and sank and flamed again across the night. »

(Lawrence Gilman cited in Robert Bagar & Louis Biancolli : « The Concert Companion » , New York. McGraw-Hill Book Co. , 1947, page 139.)

« Only God, Wagner, and his own music kept him alive. For he never lost faith in himself. Despite his defeats he kept on writing, confident in his creative power. " When God calls me to Him and asks me : ' Where is the talent which I have given you ? ' Then, I shall hold out the rolled-up manuscript of my ' Te Deum ' and I know he will be a compassionate judge ", he once said. And he felt the same way about his Symphonies. »

« The mystic and the peasant in him speak in his music with often compelling effect. Some of the Scherzos and Finales of his Symphonies are filled with the lusty peasant vigor of the Austrian folk-dance ; here, we have a Bruckner who is infectious, full of spirit, ingratiating. But even finer are many of the slow movements in which the mystic unfolds his revelations. Now, stripped of pomp and pretentiousness, his music unfolds vistas of beauty and serenity rarely encountered in Symphonic literature. In these pages, as Lawrence Gilman once remarked so aptly, " there is a curious intimation of immortality ". Gilman went on to say : " These pages are filled with amusing, consolatory tenderness, with a touch of that greatness of style which we sometimes get in the Elizabethans when they speak of death. " »

(Milton Cross : « Encyclopedia of the Great Composers and Their Music » , Milton Cross & David Ewen, Garden City, New York. Doubleday & Co. , revised edition, 1962, Volume 1, pages 154, 157.)

« The great German poet Gœthe very aptly once likened architecture to " frozen music ". In the 5th Symphony — and, particularly, in the final movement, we encounter the cathedral-like architecture that Bruckner's music evokes for so many listeners. Bruckner's artistic vision was deeply infused by his life-long faith as a devout Catholic. At the same time, there is nothing dogmatic or complacent about the music of the " God-intoxicated " Bruckner. As with Bach or Messiaen, Bruckner can deeply move a listener who has no sympathy whatsoever with his belief system. »

(Thomas May : Cleveland Orchestra program notes, 10 July 2006.)

« All Bruckner's Symphonies can be understood as spiritual quests expressed in musical terms. The 9th, written by a man who knew he was close to death, is the most urgent of these quests : a battle between the composer's faith and fears. Despite his religious faith, Bruckner suffered bouts of paralyzing depression throughout his life, and in the 9th we experience this literally life-and-death struggle with his demons and his failing body.

(Baltimore Symphony Orchestra : program notes.)

« Conductor Benjamin Zander cited one critic of Bruckner's day who called his 8th Symphony the " anti-musical rantings of a half-wit ". In contrast, the conductor explained the work in terms of the composer's deep Catholic faith. The 8th is a search for calm in a world of turmoil - a tortuous journey of extraordinary beauty that can be thought of in terms of the composer's very personal spiritual experience. »

(Boston Philharmonic series provides tutorial with concert, David Polk, 14 February 2005.)

« Bruckner was a deeply devout man, and it is not by chance that his Symphonies have been compared to cathedrals in their scale and their grandeur and in their aspiration to the sublime. The principal influences behind them are Beethoven and Wagner. Beethoven's 9th provides the basic model for their scale and shape, and also for their mysterious openings, fading in from silence. Wagner too influenced their scale and certain aspects of their orchestration, such as the use of heavy brass (from Symphony No. 7, Bruckner wrote for 4 Wagner tubas) and the use of intense, sustained string cantabile for depth of expression. »

(« The Grove Concise Dictionary of Music » , Stanley Sadie editor. Macmillan Press Ltd. , London.)

« Above all, however, Mahler and Bruckner are (though in different ways) religious beings. An essential part of their musical inspiration wells from this devotional depth. It is a main source of their thematic wealth, swaying an all-important field of expression in their works ; it produces the high-water mark of their musical surf. The tonal idiom of both is devoid of eroticism. Often inclined to pathos, powerful tragedy, and emotional extremes of utterance, they attain climaxes of high ecstasy. Clear sunshine and blue sky seldom appear in the wholly un-Mediterranean atmosphere of their music. »

« Mahler's noble peace and solemnity, his lofty transfiguration are the fruits of conquest ; with Bruckner, they are innate gifts. Bruckner's musical message stems from the sphere of the Saints ; in Mahler speaks the impassioned prophet. He is ever renewing the battle, ending in mild resignation, while Bruckner's tone-world radiates unshakable, consoling affirmation. We find, as already stated, the inexhaustible wealth of the Bruckner music spread over a correspondingly boundless, though in itself not highly-varied realm of expression, for which the 2 verbal directions, " feierlich " (solemnly) and " innig " (heartfelt) , most often employed by him, almost sufficed, were it not for the richly differentiated Scherzi that remind us of the wealth of the humoristic external ornaments of impressive Gothic cathedrals. »

« Mahler was, like Bruckner, the bearer of a transcendental mission, a spiritual sage and guide, master of an inspired tonal language enriched and enhanced by himself. The tongues of both had, like that of Isaiah, been touched and consecrated by the fiery coal of the altar of the Lord and the threefold " Sanctus " of the seraphim was the inmost meaning of their message. »

« It is rather his work that reveals the true greatness of his faith and his relationship to God. Not only his Masses, his " Te Deum ", his devotional choral works, but his Symphonies also (and these before all) sprang from this fundamental religious feeling that swayed Bruckner's entire spirit. He did not have to struggle toward God ; he believed. »

(Bruno Walter : « Chord and Dischord » .)

« If the spirit of Protestantism finds superlative musical expression in the works of Johann Sebastian Bach, then

perhaps the same claim could be made for the spirit of Catholicism in the music of Josef Anton Bruckner (1824-1896). Though not as popularly celebrated as his German predecessor, the music of Bruckner is equally sincere and just as moving in its evocation of Christian spirituality. And just as Bach's music is able to transcend its historical context, so too the music of Bruckner, though located in a particular time and reflective of the aesthetic trends of its moment, continues to speak in a relevant and inspiring manner. »

« The utter transparency, the complete lack of any trace of irony, characterize all of Bruckner's works. This alone makes listening to Bruckner's music a refreshing and edifying experience. »

« The Mass, along with his other choral works, including 2 other Mass settings, a " Requiem ", as well as Motets and other choral pieces, most notably the magnificent " Te Deum " for chorus and large orchestra, express the obviously Catholic aspect of Bruckner's music. Many of these works are still in the active repertoire, and some of them are simply among the best settings of these texts that exist. »

« It is with his mid-life turn to the Symphony, which became his almost exclusive artistic medium, that Bruckner produced the works for which he is most popularly associated. In Bruckner's hands, the Symphony as a musical convention takes on new depth of meaning. While clearly taking musical cues from Haydn, Beethoven and Schubert, Bruckner instills a uniquely religious significance into the Symphonic format. With Bruckner, the Symphony is transformed into an ascent narrative, beginning in mystery and uncertainty, moving through considerations of both the beauty and suffering of the world, conversely smiling and weeping with it, but always concluding with a victorious arrival, a conquering of a challenging mountain peak. »

« To listen appreciatively to Bruckner is to enter into an arduous journey with him. »

« Bruckner also enlarged the scope of the concert orchestra, with woodwind doubling and augmentation of the brass section, especially in his last 3 Symphonies. Bruckner wields these forces to impressive effect, characteristically alternating between shimmering pianissimo string passages with shattering brass entrances, or combing the 2 sonorities into some of the greatest orchestral crescendos in the literature. »

« The outcome of these stylistic techniques is the communication of a religious sensitivity and a personal self-effacement that are the hallmarks of all of Bruckner's music. Rather than " I have to be me. ", it is " I want to love Thee. ", that is expressed in Bruckner's works. And it is this aspect of Bruckner's music, this attitude, couched though it is in the musical idioms of the late- Romantic Period, that transcends the historical moment and expresses Christian spirituality across time, perhaps more so now than before. »

« Many people are put-off, even intimidated, in their initial contact with Bruckner's music, in much the same way as some are put off by their initial contact with Roman Catholicism. Like certain aspects of Catholic liturgy and theology, Bruckner's music is complex, densely textured, and lengthy. It does not yield itself to casual encounters. Bruckner's music is usually an acquired taste, almost requiring a kind of aesthetic conversion, especially for those accustomed to more familiar, " listener-friendly " fare. Appreciating Bruckner requires attention, repeated listening, respect for slow

development, and above all, patience. For many, a satisfying introduction to Bruckner is found in the rustic exuberance of the 4th Symphony, or in the exquisite lyricism of the 7th. For those oriented toward vocal-music, the Mass in F minor, or the plainsong inspired " Te Deum ", are great places to begin. »

« It is often said that Anton Bruckner's Symphonies are like cathedrals of sound. There is truth in this analogy. Like the architectural foundations of a great cathedral, the Symphonies rely on certain structural patterns that support the whole edifice, giving rise to elaborate and ornate development. Cathedrals are the creation of sacred space, wherein humans assume their proper significance before the reality of God. Bruckner's music can have a similar effect upon the listener. In cathedrals, common elements of light and sound are captured and reconfigured through the interaction with the structure and content of the building. The same effect is true in Bruckner's handling of musical elements. In a great cathedral, the worshipful are drawn toward something beyond the structure and beauty of the building. This too is true in Bruckner's case. Like a great cathedral, Bruckner's music irresistibly eventuates in only one direction : up. »

(James McCullough : « Spirituality in the Concert Hall : Reflections on the Music of Anton Bruckner » .)

« Bruckner was an absolute musician, and his great soul was not in need of an abundance of worldly experience, intellectual life, and literary culture for him to be able to write his mighty Symphonies with their transcendental content ; they sprang from the impulses given to his elemental musical creativeness by the boundless emotional resources and exalted visions of his soul. »

(Bruno Walter : « Of Music and Music-Making » .)

« They want me to write differently. Certainly, I could, but I must not. God has chosen me from thousands and given me, of all people, this talent. It is to Him that I must give account. How then would I stand there before Almighty God, if I followed the others and not Him ? » (Anton Bruckner)

(Robert Layton, editor : « Guide to the Symphony » . Oxford, 1995, page 172.)

« Bruckner's creative achievement endures. Whether written for church or concert hall, his music pulls audiences into a different realm, where ordinary thought is transcended. The numerous Masses, Motets, and hymns are also unparalleled in both aesthetic and religious terms. As attention spans become narrower and values change from the spiritual to the material, musicians have feared Bruckner's music losing popularity. But it is this inherent spirituality, this certainty of faith, which makes it perhaps even more attractive in our time. »

(Paul-John Ramos : ClassicalNet.)

### Bruckner the Pious, Devout Catholic

« Although many of the anecdotes about his naivete and self-effacement can be dismissed as « petite histoire » , his deep humility, piety, and personal integrity made him the most noble figure of 19th Century music. »



(Rey M. Longyear : « 19th Century Romanticism in Music » , Englewood Cliffs, New Jersey. Prentice-Hall, 2nd edition, 1973, page 192.)

« Throughout his trials, Bruckner was sustained by his profound Catholic faith. So devout was he that students recalled his interrupting classes to kneel at the sound of the " Angelus " bell from nearby Saint-Stefan's Cathedral. He touchingly dedicated his 9th Symphony " To my dear God ". »

(Baltimore Symphony Orchestra : program notes.)

« A firm consciousness of God that knew no wavering filled Bruckner's heart. His deep piety, his faithful Catholicism dominated his life. Bruckner sang of his God and for his God. Who ever and unalterably occupied his soul. » (Bruno Walter : « Chord and Dischord » .)

## Bruckner et son temps

(Gerhard Lubert.)

## Introduction

Anton Bruckners « Romantische Sinfonie » ist ohne Zweifel ein Koloss - horizontal gesehen (Spieldauer über eine Stunde) , vertikal (zur Aufzeichnung braucht man 25 Notenlinien) , in der Tiefe des Klanges (die Dynamik geht von pp bis fff) , natürlich auch in der Gedankentiefe. Wenn wir ehrlich sind, geht es uns allen, den ausübenden wie den zuhörenden Musikern, mit solchen Kolossen wie schon dem berühmten Wiener Kritiker Eduard Hanslick, der über Bruckners Riesenwerk einmal schrieb :

« Wir möchten dem als Menschen und Künstler von uns aufrichtig geehrten Komponisten, der es mit der Kunst ehrlich meint, so seltsam er mit ihr umgeht, nicht gerne wehtun, darum setzen wir an die Stelle einer Kritik lieber das bescheidene Geständnis, daß wir seine gigantische Sinfonie nicht verstanden haben. »

Das Verstehenwollen, noch viel mehr aber der Faszinations-Sog, den wir Conbrioten seit geraumer Zeit beim Proben der « Romantischen » verspüren - das sind die Gründe, warum wir Sie an drei Abenden ins Wirsberg-Gymnasium einladen, um gemeinsam mit Ihnen die Sache der « Romantischen » von verschiedenen Seiten her zu betreiben. Hören und Wissen ist das Motto.

Dazu wird nächste Woche Erwin Horn einen Einblick in die Sinfonie und ihre Entstehungsgeschichte geben, und in vierzehn Tagen wird Gert Feser über die Probleme beim Interpretieren eines solchen sinfonischen Kolosses sprechen.

Heute aber soll es um Anton Bruckner selbst gehen. Nicht um einen bloßen Lebensabriss des Komponisten, dazu steht ja zur Not Wikipedia zur Verfügung. Vielmehr aber um die Frage : Wie ist Bruckner mit seiner Zeit verbunden ? Ist er

in ihr ein Fremdling (oder drückt er seine Zeit, die zweite Hälfte des spannenden 19. Jahrhunderts, vielleicht sogar idealtypisch aus ? Was umgibt Bruckner) und wie steht er dazu ?

Ich will mich der Frage in vier Versuchen nähern. Jeder Versuch wirft ein eigenes Thema auf, und jeder Versuch bezieht sich auf je einen Satz aus der « Romantischen ». Damit ist die Musik, um die es uns ja zuallererst geht, auch am heutigen Abend schon im Spiel. Und mit Musik wollen wir auch beginnen. Hören Sie den berühmten Anfang des I. Satzes : IV/I Takte 1 bis 18.

### Bruckner le croyant

Bruckner ein gläubiger Mensch ? Das ist keine Frage. Zu offensichtlich tritt die enge Beziehung Anton Bruckners zu seinem Gott und zu seiner Religion in Leben und Werk des Mannes hervor. Bruckner war ein geradezu fanatisch zu nennender Beter - davon zeugen so skurrile Dinge wie die Gebetslisten, in denen er minutiös die von ihm gesprochenen Ave Maria und Vaterunser aufgezeichnet hat, oder seine angestregten Fastenübungen. Sein Schüler und Freund Franz Schalk vergleicht ihn mit Fra Angelico, dem einzigen Maler, der je heiliggesprochen wurde, und Max Kalbeck, der Brahms-Biograf und Wagner- sowie Bruckner-Feind, verspottete ihn als « Wotan im Bischofsornat », dem « Freia in der Gestalt einer Pfarrersköchin ... Geselchtes mit Knödeln auftrag », dem « die Walküren Te Deum laudamus, die Rheintöchter Pax vobiscum sangen und die Choralisten von Zeit zu Zeit Tusch bliesen » .

Bruckners Religiosität steht also außer Zweifel. Die Frage ist vielmehr : Was umgibt den bischöflichen Wotan ? Passt er mit seiner Gläubigkeit in seine Zeit ? Und da bröckelt die Einvernehmlichkeit auf den ersten Blick. Dominieren den Diskurs um den Glauben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht Leute wie David Friedrich Strauß (der auf seiner Suche nach dem historischen Jesus manche liebgewonnene Sicherheit störte) oder Ludwig Feuerbach (der Gott überhaupt für eine Projektion des menschlichen Geistes hielt) , nicht zu vergessen Karl Marx (der die Religion als Opium des einfachen Volkes bezeichnete) ? Und befand sich nicht die Kirche generell in einem Abwehrkampf, gegen den aufkommenden Liberalismus und gegen alle mögliche politische Unbill ? In Rom hatte der Papst in den Wirren der 1870er Ereignisse, just zur Entstehungszeit der IV. Sinfonie, den Kirchenstaat aufgeben müssen - er fühlte sich fortan als « Gefangener im Vatikan » und verbot den Katholiken 1874 sogar die Teilnahme an den italienischen Wahlen. In Linz, wo Bruckner an der Orgel saß, kämpfte Bischof Franz-Josef Rüdiger ebenso zäh wie erfolglos gegen die vom Staat erzwungenen Beschränkungen der kirchlichen Macht, gegen Zivilehe, staatliche Schulaufsicht und die Anerkennung nichtkatholischer Glaubensgemeinschaften. In Deutschland standen die Bischöfe im sogenannten « Kulturkampf » gegen Bismarck - überall war die Kirche in die Defensive gedrängt. Solche Defensive wirkt sich aber psychologisch aus : Es entsteht eine Wagenburg-Mentalität, man schließt sich zusammen in aggressiver Diskursverweigerung (so etwa lehnte Papst Pius IX. es rigoros in einem Hirten schreiben ab, sich « mit dem Fortschritt, dem Liberalismus und der heutigen Zivilisation (zu) versöhnen und (zu) vereinigen ») . Man scharft sich um die Personen und Gedanken, die man als Mitte versteht, um den Papst und die Bischöfe, um die Marienfrömmigkeit, die Sakramentenlehre. Und man tut das auf unversöhnliche Weise - Bischof Rüdiger etwa verweigerte sich der staatlichen Rechtsprechung und wurde zu Festungshaft verurteilt. Ein Bischof im Kerker !

Und Anton Bruckner ? Der stand mitten drin in der Auseinandersetzung. Kurz nachdem sein Bischof aus dem Gefängnis

freigekommen war, wünschte er ihm in einem Brief « Kraft und Ausdauer in schweren Kämpfen » , zum 25jährigen Bischofsjubiläum schrieb er seinem Oberhirten kaum verklausuliert :

« Vor dem Hohenpriester wollen die Feinde zurückweichen ! »

Und in einem Schreiben an den Linzer Domdechanten Johann Baptist Schiedermayr heißt es ebenso programmatisch wie pathetisch :

« Man gebe Cäsarn, was sein ist, solange er nicht verlangt, was Gottes ist ! »

Untersucht man nun die geistlichen Werke Bruckners sozusagen auf ihre Kulturkampf-tauglichkeit, so fällt auf, daß das marianische Thema stark betont ist (« Tota pulchra es » ; « Salve regina » ; Magnifikat und vieles mehr) , daß es zahlreiche Chorsätze mit Texten gibt, die das Altarsakrament würdigen (allein 9 mal hat Bruckner das « Tantum ergo » vertont !) und daß die Nennung der « einen, heiligen, katholischen und apostolischen Kirche » in den Credo-Sätzen seiner großen Messen immer im machtvollen Unisonogesang geschieht.

Steht Bruckner aber auch in seiner Sinfonik im Kampf der Kirche mit der Welt ? Ich denke ja, und ich will es an zwei Aspekten zeigen. Zum einen gibt es in Bruckners Sinfonien zahlreiche Vortragsbezeichnungen wie « misterioso » oder « feierlich » , und damit zielt der Komponist nicht nur auf eine bestimmte musikalische Tempovorstellung, sondern er setzt auch einen Gegenpol zum spätaufklärerisch-liberalen Geist seiner Zeit, aus dem heraus seiner geliebten Kirche so viel Unannehmlichkeiten bereitet werden. Und zum anderen tauchen in seinen Sinfonien immer wieder Choräle auf, Bauteile also, die im weltlich-intellektuellen Kontext einer Sinfonie an sich schon verwundern, die in der Brucknerschen Spielart aber ganz besonders deutlich auf Distanz zur Welt, auf Abgrenzung und Behauptung zielen. Hören wir ein Beispiel aus dem I. Satz der IV. : IV/I Takte 305 bis 325.

Das ist schon ein stattlicher katholischer Auftritt : Schweres Blech wie eine Ritterrüstung, getragene Homophonie, alles in allem « Kraft und Ausdauer in schweren Kämpfen » ! Noch deutlicher wird das, wenn man hört, wie Bruckner diesen Choral vorbereitet und ausklingen lässt : IV/I Takte 289 bis 332.

Das klingt in der Tat nach dem würdevoll vorbereiteten Machtauftritt eines « Hohenpriesters » , und fast meint man im Trompeten-Nachsatz die päpstliche Schweizergarde ihre Hellebarden recken zu hören : Den Feinden bleibt nur noch das Zurückweichen !

Unser Resümee kann also nur lauten : Bruckner ist ein Glaubender, und er ist mit seinem Glauben eingebunden in den Geist seines Jahrhunderts. Freilich ist er nicht der frömmelnd-biedermeierliche « Musikant Gottes » , als den ihn süßliche Bruckner-Hagiografie zum Teil noch heute sieht, sondern er ist involviert, kirchen-zeitgeist-modern, er ist der « Musikant des Kulturkampfes » .

**Bruckner le conteur**

Wenn wir Anton Bruckners innere Verbindung zu seinem Jahrhundert erfassen wollen, müssen wir bei diesem zweiten Versuch zunächst fragen : Ist Erzählen ein besonderes Kennzeichen des 19. Jahrhunderts ? Gab es Erzählung nicht vielmehr schon immer !? Ja und nein : Natürlich gab es zu fast allen Zeiten einen erzählerischen Zugriff auf die Wirklichkeit, also die Anstrengung, Weltbeschreibung und Welterklärung auf vorwiegend fiktive, dabei auch dokumentarische Art in locker gebundener Form zu leisten. Aber doch gab es diese Anstrengung nach etwa 1850 in besonderer, intensiverer Weise : Die Literaturwissenschaftler sagen, in dieser Zeit werde das Erzählen gegenüber der Lyrik und dem Drama immer wichtiger, dränge diese anderen Sageweisen der künstlerischen Weltdeutung in den Hintergrund. Das hat soziologische Gründe (das Lesepublikum verändert sich, wird « demokratischer ») , das hat auch sozusagen hermeneutische Gründe (die Wirklichkeit ist komplexer geworden, zu ihrer Erfassung braucht es also Systeme, die weniger auf Gefühl und Spannung als vielmehr auf Vernunft und Bildkraft setzen) . Greifbar wird diese Macht des Erzählens auch in Wirtschaftszahlen (allein von Gustav Freytags Roman « Soll und Haben » wurden im ersten Erscheinungsjahr 30.000 Exemplare abgesetzt !) . Erzählwerke aus dieser Zeit haben sich übrigens bis heute im kollektiven Gedächtnis mit erstaunlicher Kraft festgesetzt : Kleider machen Leute, Der Schimmelreiter, Effi Briest, Der Nachsommer - und viele andere könnte man nennen.

Nun ist literaturgeschichtlicher Stoff freilich nicht so einfach auf Anton Bruckner zu münzen : Selbst vielen wohlmeinenden Biografen galt er ja als quasi illiterat (obwohl er über eine erstaunliche Bibelfestigkeit verfügte und dazu immerhin Bücher von David Friedrich Strauß besaß !) . Zu den Stoffen der Erzähler seiner Zeit hatte er wenig Verbindung, er interessierte sich nicht für die Liebe (nur eine Haushälterin-Ehefrau suchte er zeitlebens !) , nicht für die Spannungen zwischen Individuum und Gesellschaft, nicht für die Frage nach Krieg und Frieden. Zudem war er völlig ungesellschaftlich im damaligen Salon-Sinne.

Gesellschaftlich war er aber sehr wohl im Stammtisch-Sinne : Legendär sind seine abendlichen Plauderrunden im Wiener Lokal « Roter Igel » , und die Verheißung breiter Gesprächseligkeit strömt auch aus einem Brief, den der Steyrer Stadtpfarrer Johann Evangelist Aichinger an den « Hochverehrten Herrn Doctor » richtete und in dem von dem « bekannten Tische im Speisezimmer des Stadtpfarrhofes, wo wir schon so oft gemüthlich beisammen saßen » , die Rede ist. Bruckner war überdies ein Fabulierer, das geht nicht nur aus der bekannten Anekdote hervor, derzufolge der Kaiser ihm, dem allzu Erzählfreudigen, bei einer Audienz das Wort abschneiden mußte, sondern das wird geradezu archetypisch sichtbar schon an einem Zeugnis aus Bruckners Schulzeit. In der Sankt Florianer Volksschule wurde dem Jungen einmal die Aufgabe gestellt, den einfachen Satz « Der Knabe hat gefangen » zu erweitern. Hören Sie, was Bruckner daraus machte :

« Der kleine Knabe eines armen Tagelöhners des hiesigen Ortes hat heute in der Früh beyläufig um 5 Uhr außerhalb des Marktes in einem kleinen Walde, der sogenannten “ Heimleite ” vermittelt eines kleinen Schlages mit Beyhülfe einer kleinen Lockpfeife eine recht schöne Kohlmeise gefangen. »

Für mich wird an diesem an sich völlig unbedeutenden kleinen Textchen dennoch Großes deutlich : Wie sehr schon der Achtjährige fabulierend erzählen mochte, wie er kleinste Zellen romanhaft verbreitern, detailreich ausmalen, ja mit einem spürbaren Architekturgefühl entwickeln konnte ! Was ist ihm nicht alles wichtig : Personal, Zeit, genauester Ort, Handlungsmittel, und schließlich die wahrhaft epische Beifügung, daß die Kohlmeise « recht schön » gewesen sei !

Jahrzehnte später hat Bruckner in seiner sinfonischen Arbeit die lustvolle erzählerische Geste der Kinderzeit nicht verloren. Erzählerische Geste (in und außerhalb der Literatur) das bedeutet ja : weite Bögen spannen ; immer wieder Innehalten ; von der eigentlichen Linie abschweifen ; Motive verflechten ; das eigentlich Erzählte auf einen intimen häuslichen Boden setzen. Gibt es das aber auch in der Musik ? Ich will es Ihnen an einer Stelle aus dem 2. Satz der Romantischen Sinfonie zeigen : IV/2 Takte 1 bis 12.

Wie Sie sehen, gibt es auch in der Welt der Klänge etwas wie eine erzählerische Geste: den häuslichen Grund in der vorbereitenden Streicherfigur ; die räumlich empfundene Weite in der Cellokantilene ; das Innehalten und das neue Ansetzen ; das Hereinsprechen von Außen im Hornruf. Übrigens ist Bruckners ganz eigene Erzählart nach Meinung mancher Musikwissenschaftler eher parataktisch : die Gedanken reihen sich nach und nach aneinander, die Kernelemente verändern sich wenig - ganz anders als etwa bei Johannes Brahms, dessen Musik von der Zertrümmerung der Motive lebt und sich in « entwickelnder Variation » fortschreibt. Zum Charakteristischen dieses Erzählflusses gehört auch, daß im weiteren Verlauf der « sinfonischen Geschichte » Einschübe möglich werden, auch Auslassungen, Umstellungen. Und ein besonderes Merkmal Brucknerschen Erzählens ist die umspielende Anreicherung des Erzählguts durch neue Wendungen, durch fantastisch weitende Seitengedanken - Kommentare eigentlich, die das ursprünglich Gesagte verästeln, verdichten, vertiefen wollen, wie wenn sie um die komplex gewordene Wirklichkeit wüssten, und dabei doch das einmal Gefundene sicher festhalten möchten. Hören wir das eben gespielte Thema etwas später im Satz : IV/2 Takte 101 bis 108.

Tritt da nicht zu der ursprünglichen, einfachen Themaussage hinzu, was der Knabe in seiner Umwelt noch alles eingefangen hat : Personales in der verschobenen Doppelung des Themas, Zeit- und Ortsbestimmungen in der neuen Bassfigur, und in der Geigenfigur das Insistieren darauf, daß alles doch « recht schön » sei ?

In der zeitgenössischen Rezeption der Werke Bruckners wird der Erzählcharakter seiner Musik übrigens bemerkt, aber meist negativ kommentiert : Bruckners große Kritikerplage, der Wiener Musikwissenschaftler Eduard Hanslick, schimpft über die « unersättliche Rhetorik » der II. Sinfonie. Die Parataxe der Brucknerschen Gedankenentwicklung wird in zahlreichen Konzertkritiken als Formlosigkeit denunziert. Und Max Kalbeck, der schon erwähnte Brahms-Intimus, fordert für die VIII. Sinfonie gar einen « Redacteur ... mit dem Rothstift des Censors bewaffnet » , um den ausschweifenden Erzählungen des Komponisten Einhalt zu gebieten.

### Bruckner le réaliste

Eng verbunden mit dem Erzählen ist die nächste Fixierung Bruckners in seinem Jahrhundert. Fragt man nämlich nach der literaturgeschichtlichen Epochenschublade, in die das Erzählen im späteren 19. Jahrhundert einzuordnen sei, so kommt man zu dem Begriff des « Realismus » und dabei zu Namen wie Storm, Keller, Fontane. Realismus beherrschte die Gemüter aber beileibe nicht nur in der Dichtkunst, vielmehr war das Realistische eine absolut allgemeine Tendenz der Zeit - Grund genug zu fragen, ob nicht auch Anton Bruckner Anteil daran hatte. Realismus gab es beispielsweise in der Malerei - erst kürzlich trug eine Münchner Ausstellung über den Bruckner-Zeitgenossen Adolph Menzel den Titel « radikal real » . Und realistisch war man auch in der Politik disponiert - seit Ludwig August von Rochau 1853 den

Begriff « Realpolitik » geprägt hatte, setzte sich mehr und mehr eine Haltung durch, die nicht mehr blind nach dem Idealen und selbstzerstörerisch nach dem Unerreichbaren griff, sondern mit klaren Analysen nach dem aus den Gegebenheiten heraus Machbaren, nach dem vorderhand Möglichen strebte - Bismarck ist der Realpolitiker par excellence. Die Unternehmer der Zeit bringen solche Tugenden ebenso zur Geltung, auch damals schon mit allen Abschweifungen ins moralisch Fragwürdige hinein.

Selbstverständlich zeigte auch Bruckner in seinem Leben realistische Züge. Schon der ständige wirtschaftliche Existenzkampf, den er bis in die 80er Jahre hinein führen mußte, nötigte ihm Realismus bis hin zum Opportunismus ab : Bekannt ist seine überaus devote Art, mit der er Bewerbungen um Stellen oder Stipendien vortrug. Fern von jedem Idealismus begegnet uns Bruckner auch, wenn er seine Unterrichtsstunden manchmal mitten im gerade besprochenen Takt abbrach. Und eine besonders « realistische », auf bauernschlauer Analyse beruhende Handlungsweise legte er in einem Schreiben an den Tag, das er an den bayerischen König Ludwig II. richtete, mit dem Ziel, eine Privataufführung seiner VII. Sinfonie vor dem König zu erreichen : Er stellte Ludwig doch tatsächlich in Aussicht, im Zustimmungsfall eine Oper zu schreiben ! Übrigens zeigte Bruckner auch durchaus politischen Realitätssinn : Als die Sache der Revolution in Österreich 1848 sich zu wenden schien, trat er in die Nationalgarde ein. Und wer das als Jugendtorheit abtun möchte, der sei an die zahlreichen durchaus zeitbewussten Kompositionen vaterländischen Inhalts erinnert, die Bruckner bis hin zur Chorkantate « Helgoland » von 1893 schrieb - an seine Militärmärsche etwa, an sein « Deutsches Lied » oder an seinen Männerchor « Lasst Jubeltöne laut erklingen » zu Feier des Einzugs der kaiserlichen Braut Sissi in Linz.

Es gibt banalen Realismus also im alltäglichen Leben Anton Bruckners - gibt es aber auch zeitgeistig-intellektuellen Realismus in seiner Musik ? Carl Dahlhaus, der als einer von wenigen mit systematischen Gedanken zu der naheliegenden Frage hervorgetreten ist, ob der « Realismus » neben Kunst und Literatur nicht auch die Musik betreffen könnte - Dahlhaus also macht musikalischen Realismus ausfindig etwa in Lautmalerei und Sprachtonfällen, in Affektschilderungen, auch in kleinen wirklichkeitsgetreuen Details, und generell in der « antisubjektiven Gesinnung oder Attitüde », die Musik eben auch haben kann. Eine solche objektivierende Haltung findet sich vor allem dann, wenn Musik mit außermusikalischer Bedeutung einhergeht, ihren absoluten Anspruch also aufgibt. Im späteren 19. Jahrhundert ist das der Fall bei den sogenannten Programmmusikern, bei Franz Liszt oder Richard Strauß. Eine Neigung zu erklärender Programmanreicherung ihrer Musik gibt es aber auch bei eigentlich « absoluten » Sinfonikern wie Bruckner und Mahler. Bei Anton Bruckner ist der programmatisch-realistische Zug am stärksten ausgeprägt in der VIII. Sinfonie, deren 4. Satz im Kontext genau fixierbarer politischer Ereignisse steht (es geht um ein Treffen des Zaren mit dem Österreichischen Kaiser in Olmütz) . Aber auch in der « Romantischen » gibt es Realbezüge : In einem Brief an Paul Heyse schreibt Bruckner :

« In der 4. Sinfonie ist in dem ersten Satz das Horn gemeint, das vom Rathause herab den Tag ausruft ! Dann entwickelt sich das Leben. »

Am deutlichsten « realistisch » geht es aber im 3. Satz zu. Dort dreht sich alles um die Jagd. Jeder Hörer wird diese Realitätsassoziation sofort haben, wenn er das Folgende hört : IV/3 Takte 1 bis 34.

Interessant wird es freilich dann, wenn der formale Anspruch, dem Scherzo ein Trio einfügen zu müssen, auf den

programm-musikalischen Realitätsanspruch stößt. Welche Realität wird jetzt vom Komponisten zitiert werden ? Im Verlauf der Jahre ändert sich Bruckners Vorstellung vom Realitätsgehalt des Trios der IV. behutsam : In einem Brief aus dem Jahre 1878 sieht er das Trio als « Tanzweise, welche den Jägern während der Mahlzeit gespielt wird » , 1884 ist es eine « Tafelmusik der Jäger im Walde » , und in dem erwähnten Brief an Paul Heyse von 1890 spielt den Jägern « während des Mittagmahles im Wald ein Leierkasten » auf. Die musikalische Realität ist dabei immer dieselbe : IV/3 Trio Takte 1 bis 10.

Man kann dieses Ständchen im Wald übrigens ganz gewinnbringend mit einem Ständchen von Gustav Mahler vergleichen, das dieser (ebenso im Wald und ebenso im Kontext der Jägerei angesiedelt) in den 3. Satz seiner I. Sinfonie eingebaut hat : Mahler I/3 Takte xy bis yx.

Gewinnbringend ist dieser Vergleich deshalb, weil er auf engstem Raum zwei recht unterschiedliche Arten der realistischen Musikerzählung zeigt : Mahler erzählt die kleine Waldrealie ganz distanziert, wie ein allwissender auktorialer Erzähler, der manchmal mit Wohlwollen, manchmal aber auch mit Häme und Spott auf seine Figuren herunterschaut. Wie hier das Schlagwerk dumpfbackig ins Geschehen drängt ! Und in der Partitur ist auch noch angeordnet :

« Becken und Trommel von einem Spieler zu spielen ! »

Das ist die pure Unterschichten-Blaskapelle in der fürstlichen Jägerei - und im heiligen Tempel der Sinfonie ! So eine gebrochene Klangrealität gibt es bei Bruckner nicht. Bei ihm ist die Musik stets unmittelbar und einheitlich, der Klangstrom ist immer personale Rede, nie verbrüdernd sich der Komponist über seine Musik hinweg mit den Hörern. Schlichte pathetische Naivität !

### Bruckner le rédempteur

Bitte gestatten Sie, daß ich Sie zur Betrachtung des letzten Feldes, auf dem Anton Bruckner und sein Jahrhundert auf Verbindungen untersucht werden sollen, zunächst ganz weit aus der ästhetischen Sphäre hinausführe : auf das Schlachtfeld nämlich. In der militärtaktischen Wissenschaft, bei der Behandlung der Frage also, wie man auf dem Schlachtfeld siegen könne, gab es in der Brucknerzeit zwei beherrschende Ideen - die der Umfassungsschlacht (so wie einst Hannibals Cannae) und die des Durchbruchs. Die Cannae-Idee war ohne Zweifel die militärisch wirkungsvollere (denken Sie an Sedan 1870 oder noch Tannenberg 1914) , die Durchbruchs-Idee hingegen war (bei allen Schlachtensiegen, die mit ihr errungen wurden) die sozusagen kulturell erfolgreichere. Das war sie deshalb, weil sie quasi nur die militärische Ausprägung eines großen, zeitbeherrschenden Gedankens gewesen ist, der vielfach hervortrat : « Durchbrüche » gab (und gibt) es in politischen Verhandlungen, in der Forschung, in der persönlichen Entwicklung. Durchbruch ist immer dann, wenn etwas aus der Enge ins Weite geht, aus der Finsternis ins Licht, aus Fesseln in die Freiheit, aus Verwirrung in die Klarheit. Und die kulturelle Attraktivität der Durchbruchs-Vorstellung ergibt sich auch daraus, daß sie ihrerseits einem größeren Kontext angehört - dem der Erlösung nämlich. Seit Paulus uns im I. Korintherbrief verheißen hat, daß wir aus der Rätselhaftigkeit dieser Welt durchbrechen werden zur lichtvollen Schau « von Angesicht zu Angesicht » , wird Erlösung durchbruchshaft gesehen. Und gerade im späteren 19. Jahrhundert, in dem

es gewaltige Elementarkonflikte wie diejenigen zwischen den Nationen, zwischen Staat und Kirche, zwischen Industrie und vorindustrieller Welt gab, und in dem Gewalt als Mittel der Konfliktlösung noch nicht einmal auf dem Papier geächtet war - gerade in einer solchen Zeit war « Durchbruch », zumal als Spielart von « Erlösung », ein attraktives Modell zum Weltverstehen und Weltgestalten.

Und ein Modell, das sich mit musikalischen Mitteln darstellen lässt. Letztlich ist « Durchbruch » ein Ereignis in zwei Stufen : Es gibt eine Anbahnungsstufe, in der die Konfliktelemente sich ballen und steigern, und es gibt eine Explosionsstufe, in der sich die Spannung löst, indem die Energie sich zielgerichtet entlädt. In der Musik kann das über wenige Takte hin geschehen, oder das Durchbruchgeschehen spannt sich in der Ballung von thematischem Material über ein ganzes Werk, bis hin zur Schlussapothese. Für Anton Bruckner ist die Anlage von Durchbruchsituationen ganz charakteristisch: es gibt sie auf thematischer Basis (meistens in den Ecksätzen), auf harmonischer Basis (in den langsamen Sätzen), und es gibt auch verweigerter Durchbrüche (und andere in den Scherzi - wir haben vorhin einen solchen verweigerter Durchbruch gehört!) . Die Zeitgenossen nahmen die verschiedenen Ausprägungen des Durchbruchs-Zeitgeistphänomens in Bruckners Musik vielfach wahr. Hugo Wolf spürte Ungenügen :

« Überall ein Wollen, kolossale Anläufe, aber keine Befriedigung, keine künstlerische Lösung. »

Bewunderung empfand hingegen ausgerechnet ein Soldat, der Oberstleutnant von Himmel, Adjutant des österreichischen FZM Grafen Huyn, der über eine Orgelvorführung Bruckners das Folgende zu Papier brachte :

« Mit hoherhobenem Haupte und begeistertem Blicke thront der Künstler inmitten des tosenden und brandenden Meeres von Tönen und mit gewaltiger Kraft und souveränem Willen beherrscht er die hochschäumende, himmelstürmende Flut. Endlich durchbricht das grollende Wogen ein wundersüßer Klang, wie wenn ein heiterer Sonnenblick durch finstere Wolken dringt. Und nun reiht sich perlend Ton an Ton zur mächtig schwellenden Harmonie des anfänglichen Themas ; es glätten sich dunkle Wogen, und endlich jubelt laut und hell der Triumphgesang, mit dem die ganze Schöpfung ihren Herrn lobt und preist ! »

So ähnlich klingt es auch am Ende der « Romantischen Sinfonie ». Hören wir den Schluss des 4. Satzes : IV/4 Takte 505 bis Ende.

Das ist ein typischer Bruckner-Durchbruch, einer der schönsten vielleicht : aus der Ballungssituation der « dunklen Wogen », mit lichthafter Ankündigung in den Trompeten, mit einer letzten Steigerungswelle, und schließlich mit dem Triumphgesang des Anfangsthemas der Sinfonie. Und mit zusätzlicher Bedeutung : Die letzte Steigerungswelle vor dem Durchbruch nach Es-Dur wird klanglich getragen von den Posaunen. Diese Instrumentenfarbe und die musikalische Diktion erinnern an eine andere Komposition Bruckners, an sein Te Deum, dessen Entstehungszeit sich mit der letzten Umarbeitungszeit des Finales der IV. berührt : Te Deum 5 Takte 449 bis 456.

Da aber (Sie haben es gehört) kommt außermusikalische Bedeutung ins Spiel : « Non confundar in æternum » lautet der dem Posaunensatz zugehörige Text. Eine erste, ferne Ahnung von diesem Thema will uns der Komponist vielleicht auch in seiner großen Durchbruchszenerie am Ende der « Romantischen » geben : die Klangmassen ballen sich aus der



trotzig ausgestoßenen Hoffnung heraus zusammen (« In Ewigkeit werde ich nicht zuschanden werden ») , und die Musik formt die Hoffnung im erlösenden Durchbruch um zur Gewissheit.

## Conclusion

Hier (im triumphalen Ende der IV. Sinfonie) zeigt sich Anton Bruckner also nach allen unseren vier Ansätzen als Mensch seiner Zeit: als trotzig Glaubender, als realistischer Erzähler einer außermusikalischen Wahrheit, und als Apostel der Erlösung. Felsenfest scheint er in seinem 19. Jahrhundert verortet, und wenn die Ausgangsfrage lautete, ob in Bruckner typische Strömungen seines Jahrhunderts zutage träten, so kann man sagen : Das tun sie. Quod erat demonstrandum.

Und darüber hinaus ? Bruckner für Heutige ? Stutzig muss uns ja machen, daß viele Zeitgenossen in Bruckner einen Fremdkörper gesehen haben. Im Jahr 1877 nannte die Wiener Abendpost den Komponisten in einer Besprechung der III. Sinfonie einen « verspäteten Sendling des Antediluviums » . Und selbst sein Schüler und Freund Franz Schalk schrieb in einem Aufsatz über ihn : « Kaum je hat ein Künstler sich in solchem Gegensatz zu seiner Zeit befunden » - und meinte damit Bruckners Stellung als Sinfoniker unter Programmatikern, als Naiver unter Intellektuellen, als Glaubender unter Liberalen. Sollte dieses damalige Fremdheitsempfinden seinen Grund nicht auch in einer irgendwie gearteten Modernität Bruckners für uns Heutige haben ?

Wer heute nach Anton Bruckners Aktualität fragt, hört Verschiedenes : Lorin Maazel etwa findet sie in der « Majestät » und « Reinheit » seiner Musik und in der « geistvollen Einfalt » seines Wesens. Der Bruckner-Exeget Constantin Floros ist fasziniert von der Brucknerschen Charaktermischung aus Autoritätsgläubigkeit und Wagemut (etwa in der Harmonik) und entdeckt darin ein Paradigma der Moderne. Sehr ehrlich und vielleicht am meisten hilfreich ist das, was die 25jährige Geigerin Julia Fischer über den Komponisten sagt :

« Mit Bruckner kann man mich heute jagen. »

Und auf die Interviewer-Frage, ob sie sich vorstellen könne, daß sie ihn einmal später lieben werde, sagt sie :

« Ja, weil ich weiß, was mich an ihm stört : daß er einen Zustand und nicht eine Entwicklung beschreibt. Er kriecht eine Welt, die in sich abgeschlossen ist. Das passt nicht zu mir, wie ich heute bin. Wenn ich irgendwann einmal mein Leben als eine Konstante sehen werde, dann werde ich seine Musik anders empfinden. »

Und so bleibt, meine Damen und Herren (ein Trost für uns) Anton Bruckner als Aufgabe für den reifen Menschen.

## Résumé I

Anton Bruckner est né à Ansfelden, le 4 septembre 1824, et est décédé à Vienne, le 11 octobre 1896.

« Je ne connais qu'un homme qui s'approche de Beethoven, cet homme c'est Bruckner » . (Richard Wagner)

Figure éminente du post-Romantisme allemand, la rencontre avec Richard Wagner laissa chez Bruckner une empreinte ineffaçable. Sa musique théologique, à l'orchestration par blocs différenciés à partir d'une cellule de base, fut mal accueillie par une critique intransigeante et un public viennois tout acquis à la musique de Brahms. Défendu par Gustav Mahler et d'autres grands chefs-d'orchestre dont Richard Wagner, Bruckner, longtemps musicien incompris, est aujourd'hui un pilier du répertoire Symphonique des programmes de concerts. Infatigable perfectionniste, Bruckner laissa de ses Symphonies de nombreuses versions et éditions. Pédagogue de talent et brillant improvisateur, le compositeur de Saint-Florian, outre ses maladresses et sa naïveté rustiques, laisse de la grande forme Symphonique une vision transcendante, par ce que d'aucuns nommeront son parfum d'éternité.

Bruckner est le 1er enfant d'Anton, Maître d'école et de son épouse, Maria Theresia Helm. Très vite, ses parents se rendirent compte des dons musicaux de l'enfant, qui, à l'âge de 10 ans, était en mesure de remplacer son père à l'orgue paroissial. Ses parents l'envoyèrent compléter sa formation musicale auprès d'un cousin, Johann Baptist Weiß, qui, pendant près de 2 ans, l'initia à la théorie musicale, l'harmonie et l'orgue. Bruckner s'essayait déjà à cette époque à l'improvisation sur l'orgue. En 1837, son père décéda, et il fut conduit par sa mère à l'Abbaye de Saint-Florian. Le jeune garçon passa 3 ans dans ce havre de paix, et ces 3 années le marquèrent pour la vie de piété et de modestie. Il y reçut principalement une solide formation générale et musicale. Il prépara ensuite le concours d'entrée à l'École normale de Linz. Il y fut admis et en 1841, obtint le diplôme d'instituteur adjoint. En 1843, il fut nommé à un poste près de l'Abbaye de Saint-Florian, et put ainsi approfondir ses connaissances auprès du professeur Hans Schläger qui lui enseigna l'écriture polyphonique pour chœur mixte et chœur d'hommes, et de Leopold von Zenetti pour les claviers. En 1845, il fut nommé instituteur titulaire. Cette nomination obtenue, il devint assistant à l'école paroissiale de Saint-Florian de 1845 à 1855, où il continua à parfaire ses connaissances musicales auprès de Schläger et de Zenetti.

Durant cette période, il composa une trentaine d'œuvres destinées aux célébrations liturgiques, notamment 2 « Requiem », 4 Messes, dont la « Missa solemnis » pour l'intronisation en 1854 du nouvel abbé, 2 Psaumes, un Magnificat, la cantate Sankt Jodok, Sproß aus edlem Stamme, un Libera me, une vingtaine d'autres Motets, ainsi qu'une vingtaine d'œuvres chorales profanes, et quelques compositions pour le piano et l'orgue. En 1851, il remplaça Anton Kattinger en tant qu'organiste titulaire de Saint-Florian.

En 1855, il obtint le diplôme d'instituteur de l'enseignement primaire. Il se rendit à Vienne et présenta à l'organiste renommé Simon Sechter la « Missa solemnis » qu'il avait composée l'année précédente. Sechter reconnut les qualités de l'œuvre et accepta de le prendre comme élève. Bruckner réussit cette même année, grâce à une improvisation géniale, le concours d'admission au poste d'organiste à la cathédrale de Linz.

Bruckner vécut à Linz de 1855 à 1868 ; de 1855 à 1861, comme élève de Sechter, auprès de qui il approfondit sa connaissance du contrepoint. Durant cette période, il termina la composition du magistral et trop peu connu « Psaume 146 », initiée plusieurs années auparavant. Hormis celle d'un 1er Ave Maria composé en 1856, il ne reprit la composition qu'à la fin de l'année 1860 avec quelques œuvres vocales, dont un 2e Ave Maria à 7 voix et l'offertoire Afferentur regi. En 1861, il réussit brillamment l'examen du Conservatoire de Vienne et obtint le diplôme de Professeur de musique.

De 1861 à 1863, Bruckner poursuivit ses études avec le chef d'orchestre d'opéra Otto Kitzler, qui l'initia à la musique de Richard Wagner. En 1862, il composa la Cantate festive « Preiset den Herrn » pour la pose de la Ire pierre du Maria-Empfängnis Dom de Linz. En 1862, Kitzler lui demanda de composer, en guise d'exercice, le Quatuor à cordes, les 4 Petites pièces pour orchestre, et l'Ouverture en sol mineur, et, en 1863, le « Psaume 112 » pour double chœur et orchestre. Durant cette période, Bruckner composa aussi quelques pièces vocales profanes, dont les esquisses du « Germanenzug » qu'il termina l'année suivante. La révélation du désir de composer de Bruckner intervint en 1863 lorsqu'il assista à une représentation du Tannhäuser de Wagner, qui lui inspira la composition, cette même année, de sa Ire Symphonie en fa mineur. Le professeur Kitzler ne la trouva cependant pas très originale.

Il composa ensuite, coup sur coup, les Messes en ré mineur (1864) et en mi mineur (1866) , la Ire Symphonie en ut mineur (1866) , la Messe en fa mineur (1868) et la Symphonie en ré mineur (1869) , qu'il renia ensuite, l'estimant insuffisante. Il nota sur sa page de garde « annulliert » (annulée) avec le sigle Ø, ce qui la fit ultérieurement appeler Die Nullte, la Symphonie n° 0.

En octobre 1868, Bruckner sollicita un poste de professeur d'orgue, d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire de Vienne, et il y remplaça son ancien professeur Simon Sechter, décédé. Les jeunes Hans Rott et Gustav Mahler, notamment, furent ses élèves. En 1869, Bruckner fut invité en France pour l'inauguration de l'orgue « Merklin et Schütze » de la Basilique Saint-Epvre à Nancy ; il enchantait les constructeurs de l'orgue, qui l'invitèrent à jouer à Notre-Dame. Il eut parmi son public des compositeurs tels que César Franck, Camille Saint-Saëns, Charles Gounod, qu'il impressionna avec ses fugues improvisées. 2 ans plus tard, il eut l'occasion de se faire entendre à Londres sur l'orgue géant du « Royal Albert Hall » . En 1872, il termina sa 2e Symphonie en ut mineur, en fait la 3e qu'il a composée.

Bruckner, alors proche de la cinquantaine, était encore méconnu comme compositeur : suite à la dédicace de sa 3e Symphonie à Wagner, il dut faire face à l'opposition farouche d'Eduard Hanslick, célèbre critique musical viennois, opposé avec Johannes Brahms à l'école wagnérienne. En 1879, il composa un Quintette à cordes, sa seule œuvre de musique de chambre avec le Quatuor à cordes composé en 1862, et le bref « Abendklänge » pour violon et piano, composé en 1866.

Bruckner connut son 1er triomphe viennois, en 1881, avec la 4e Symphonie « Romantique » , sous la direction du chef Hans Richter. La consécration internationale n'arriva cependant qu'avec la 7e Symphonie, la seule avec la 6e qu'il n'ait jamais remaniée. Elle a été créée à Leipzig en 1884.

En 1886, Bruckner connut nouveau le succès avec le « Te Deum » que même le virulent critique Hanslick admira. En 1890, il fut reçu par l'Empereur en remerciement de sa dédicace de la 8e Symphonie, l'une des plus longues de son répertoire. Malheureusement, la santé déclinante du compositeur vint ternir ce début de gloire.

En 1892, Bruckner alla une nouvelle fois à Bayreuth se recueillir sur la tombe de Wagner. Il eut encore l'occasion de se rendre à Berlin, en 1894, pour des représentations de ses œuvres, et sa 9e Symphonie demeura inachevée.

Le Maître s'éteignit à Vienne, le 11 octobre 1896. Il repose à l'entrée de la Basilique de Saint-Florian, sous le grand-

orgue. C'est au cours des travaux de terrassement entrepris pour construire la crypte que l'on a découvert 6,000 squelettes provenant, sans doute, d'un champ de bataille de l'époque des Huns. Ainsi, les crânes minutieusement alignés semblent admirer, dans un silence absolu et impressionnant, celui que l'on a surnommé le « Ménestrel de Dieu » .

## Résumé 2

Joseph Anton Bruckner naquit à Ansfelden (Autriche) le 4 septembre 1824. Il était le 1er enfant d'Anton Bruckner (1791-1837) et de Maria Theresia Helm (1801-1860) , dont la famille tenait depuis des années un auberge réputée à Neureug, près de Steyr et non loin d'Ansfelden. Le grand-père et le père du compositeur étaient tous 2 instituteurs. Personnage à multiples facettes, ce dernier était en outre cantor, sacristain, organiste et même parfois violoniste dans les fêtes et les bals du village. Avec son épouse, Anton Bruckner fut très vite surpris des aptitudes musicales de son fils qui, à 4 ans, savait déjà reproduire à l'espionnette paternelle les mélodies qu'il avait entendues à l'église. Le jeune enfant faisait preuve d'une telle précocité que, dès l'âge de 7 ans, il se mit à seconder son père dans l'éducation musicale des plus jeunes élèves de l'école. Ses progrès furent si rapides qu'à 10 ans il était déjà en mesure de remplacer son père à l'orgue paroissial.

Après la mort de son père, survenue en juin 1837, Anton fut conduit par sa mère à l'abbaye de Saint-Florian, située à 6 kilomètres d'Ansfelden. Elle le présenta au prieur Michaël Arneth en lui demandant de bien vouloir l'accepter comme élève à la manécanterie du monastère. Le jeune garçon allait passer 3 ans dans ce havre de paix, 3 années qui le marquèrent à tout jamais : plus tard au cours de sa vie d'adulte, Bruckner revint souvent visiter l'abbaye, pour y jouer de l'orgue et surtout y renouer avec la sérénité spirituelle. À Saint-Florian, le jeune musicien reçut à la fois une solide instruction générale et une excellente éducation musicale qui consistait plus particulièrement dans l'étude du piano, de l'orgue, du violon et de la composition ; il eut ainsi, entre autres, pour professeurs le violoniste Franz Gruber, lui-même élève de Schuppanzigh, et le célèbre organiste bénédictin Anton Kattinger. Ce fut sans doute ce dernier qui communiqua à l'adolescent sa passion non seulement de l'orgue, mais également de la composition.

Au cours de l'été 1838, Bruckner composa ainsi un court Prélude pour orgue et, à 15 ans, commença sa carrière d'organiste en accompagnant certaines célébrations liturgiques. Pour devenir instituteur, Anton prépara ainsi le concours d'entrée à l'École normale de Linz, ville qui comptait à cette époque près de 200,000 habitants. En octobre 1841, après un séjour de 10 mois à Linz, il obtint un diplôme officiel qui lui permettait d'être adjoint à l'instituteur pour les classes des cours inférieurs. Il fut dès lors nommé auxiliaire à Windhaag, petit village peuplé d'environ 40 familles. En janvier 1843, grâce à l'aide du prieur d'Arneth, Anton quitta Windhaag pour Kronstorf, petite localité proche de l'abbaye. Il reçut en outre la promesse d'obtenir un poste à Saint-Florian dès que l'occasion s'en présenterait.

À Kronstorf, Bruckner se sentait comme au ciel, ainsi qu'il le confessa dans sa vieillesse. Depuis sa nouvelle résidence, il se rendait régulièrement à Saint-Florian, où le professeur Hans Schläger lui enseignait l'écriture polyphonique pour chœur mixte et chœur d'hommes. De même, il se rendait 3 fois par semaine à Enns, afin d'y suivre les cours de Leopold von Zenetti. Ce musicien cultivé lui inculqua une connaissance plus poussée de la technique des instruments à clavier et l'initia plus avant à la science de la composition, en particulier par l'étude approfondie des œuvres d'orgue et du Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach. Anton allait également souvent à Steyr, afin d'y jouer sur l'orgue

paroissial. Pour que ses protecteurs de Saint-Florian n'oublient point leur promesse de lui donner un poste de musicien à l'abbaye, il composa même une cantate dédiée au prieur Friedrich Mayer. Il l'intitula de façon significative *Vergissmeinnicht* (ne m'oubliez pas) .

En 1845, Bruckner réussit un nouvel examen qui lui donna le titre d'instituteur. L'abbé de Saint-Florian le nomma aussitôt 1er assistant à l'école paroissiale de l'important centre bénédictin. Devant les dons musicaux aussi manifestes de leur fils, Anton et Theresia décidèrent de l'envoyer à Hörsching chez leur cousin Johann Baptist (von) Weiß, représentant de la vieille tradition musicale de la Haute-Autriche et de la Bavière. Weiß devint le 1er Maître du petit Bruckner ; du printemps 1835 à la fin décembre 1836, il prit en charge sa formation de base, lui enseignant plus particulièrement la théorie musicale, l'harmonie et l'orgue. En outre, le jeune garçon s'initia très rapidement à l'art difficile de l'improvisation, et il écrivit même 4 petits Préludes pour orgue. Malheureusement, en décembre 1836, le père d'Anton tomba malade et l'enfant fut contraint de le remplacer à la fois à la maison, à l'église et à l'école. Les journées étaient longues pour ce jeune musicien de 12 ans qui, parfois, devait encore animer avec son violon les bals champêtres du village.

Bruckner allait exercer cette fonction de 1845 à 1855, 10 années au cours desquelles son talent allait largement et profondément gagner en maturité. Sous l'autorité de Kattinger et de von Zenetti, il continuait à étudier le répertoire Classique, en priorité le patrimoine autrichien ; toutefois il put entendre la musique de son époque grâce aux concerts des associations de Linz. Son long séjour à Saint-Florian fut marqué par la composition d'une cinquantaine d'œuvres destinées à l'église, dont 2 seulement étaient consacrées à l'orgue ; les autres œuvres consistaient en pièces vocales pour chœur mixte et piano. En 1851, Bruckner remplaça finalement Kattinger comme organiste titulaire de l'abbaye de Saint-Florian. À la même époque, il s'éprit de la fille aînée du Maître de l'école Michaël Bogner, au sein de la famille duquel il vivait depuis longtemps. Mais Louise Bogner, ne partageait pas son amour et se maria l'année suivante. Bruckner exprimera sa profonde déception dans la cantate « Entsagen » (renoncement) **WAB 14**.

En 1855, il se présenta à un examen organisé à l'École normale de Linz et obtint le diplôme d'instituteur de l'enseignement primaire. Pensant que, depuis la mort du prieur d'Arneith, en 1854, son avenir à Saint-Florian était désormais bouché, et stimulé par les conseils du compositeur et organiste Robert Führer, il se rendit à Vienne pour se présenter au célèbre professeur Simon Sechter. Ce remarquable contrapuntiste exerçait alors les charges d'organiste à la cour et de professeur au Conservatoire de Vienne. Sechter fut d'emblée si enthousiasmé par les travaux de Bruckner qu'il l'accepta immédiatement comme élève.

En novembre 1855, Anton se présenta au concours pour succéder à Pranghofer au poste d'organiste de la cathédrale de Linz. Le jeune musicien emporta l'adhésion du jury grâce à une improvisation géniale. Une nouvelle étape de sa vie s'ouvrait désormais devant lui, ainsi qu'il l'avait tant rêvé. Le répertoire de la cathédrale de Linz bénéficiait des avantages de la coexistence des 2 cultes, catholique et luthérien. Le premier cultivait, outre la musique Grégorienne et instrumentale, les pièces dramatiques du Baroque. En outre, grâce à la proximité des régions luthériennes, le répertoire s'enrichissait de cantiques spirituels totalement assimilés par la cathédrale de Linz. Bruckner allait ainsi vivre à Linz de Noël 1855 jusqu'en 1868. Pendant les 5 premières années, il préféra se limiter à suivre les cours de Sechter, qui lui avait déconseillé de composer tant que dureraient ses études de la théorie traditionnelle ; il se contenta donc d'improviser

sur l'orgue, de collaborer comme organiste dans les services religieux et de diriger la chorale « Frohsinn ».

En 1860, toutefois, parallèlement à toutes ces activités, Bruckner aborda de nouveau la composition. Il écrivit quelques œuvres chorales ainsi que d'autres pièces relevant de l'enseignement théorique. En octobre 1861, il passa brillamment l'examen du Conservatoire de Vienne et obtint ainsi le titre de professeur de musique qui lui conférait le droit d'enseigner. S'étant lié d'amitié avec Otto Kitzler, qui était chef d'orchestre, il étudia sous sa conduite les partitions des compositeurs plus récents, de Beethoven à Wagner, sans oublier Mendelssohn et Meyerbeer. Mais ce rythme de travail intense finit par altérer sa santé et le contraignit à prendre du repos. En 1863, Bruckner entendit pour la première fois un Opéra complet de Wagner: cette révélation fulgurante le marqua à tout jamais et il comprit à travers elle que sa véritable vocation était la composition. Les œuvres wagnériennes qui l'impressionnèrent le plus furent *Tannhäuser*, et plus tard « *Tristan und Isolde* », qu'il découvrit à travers une version réduite pour piano à 4 mains. C'est sous le choc de cette découverte qu'il écrivit la Messe en ré mineur, bientôt suivie de celles en mi (1866) et en fa (1867). C'est en 1864 qu'il acheva également la Symphonie en ré mineur. Plus tard, il devait l'intituler *Nullte*, c'est-à-dire la n° 0 : signe qu'elle ne trouvait plus grâce à ses yeux.

Cependant, la solitude, l'excès de travail et les déceptions sentimentales pesèrent à nouveau sur sa santé et plus particulièrement sur son équilibre psychique. Après avoir effectué une cure de repos à la station thermale de Bad-Kreuzen, près de Grein, le compositeur sollicita un poste au Conservatoire de Vienne. À partir d'octobre 1868, il y enseigna l'harmonie, le contrepoint et l'orgue comme remplaçant de son Maître Sechter, décédé en septembre de l'année précédente. À cette époque, Édouard Hanslick, 1er critique musical de Vienne et ami de Brahms, témoignait encore de la bienveillance à Bruckner ; son inimitié pour le compositeur s'éveilla lorsque celui-ci dédia sa 3e Symphonie à Wagner.

En 1869, Bruckner fut invité en France pour inaugurer à Nancy l'orgue de la Basilique Saint-Epvre, construit par les facteurs parisiens « Merklin et Schütze », lors d'un concours international des organistes. Il s'agissait en l'occurrence d'une sorte de joute musicale organisée par le vicaire de l'église, à laquelle allaient participer les organistes de renom. Girod (Namur), Renaud de Vilbac (1829-1884) (Paris), Théophile Stern (1803-1886) (Strasbourg), l'abbé H. J. Ply (Soissons) et E. Duval (Reims), Heinrich Oberhoffer (1824-1885) (Luxembourg). Entre autres, les improvisations de Bruckner enchantèrent tellement les fabricants de l'orgue qu'ils l'invitèrent à leur tour à se rendre à Paris pour se produire à Notre-Dame. À cette occasion, Bruckner disposa d'un orgue à la hauteur de son talent ; il s'agissait en effet du célèbre instrument construit par Cavallé-Coll qui offrait tant d'extraordinaires possibilités avec ses 5 claviers. Parmi le public, on reconnut entre autres noms prestigieux César Franck, Camille Saint-Saëns, Daniel François Auber, Charles Gounod et Amboise Thomas.

2 ans plus tard, Bruckner eut l'occasion de donner une nouvelle série de concerts ; il fut invité en effet à l'inauguration de l'orgue géant du « Royal Albert Hall » de Londres. Au cours de ce tournoi, il rivalisa avec des musiciens aussi réputés que Lohr, originaire de Pest, Heintze de Stockholm et Mailly de Bruxelles. Le triomphe indiscutable de Bruckner l'amena à donner 5 autres récitals d'orgue au Crystal Palace de Londres, pendant la seconde quinzaine du mois d'août. En 1872, Bruckner termina la 2e Symphonie en do mineur, qui inaugurait une nouvelle étape de sa production, voire même une nouvelle manière caractérisée par une plus grande maîtrise et une originalité

plus profonde.

Malgré tout et en dépit de sa réputation prestigieuse d'organiste, Bruckner, maintenant âgé de 50 ans, demeurait toujours un compositeur incompris. L'écho de ses grands succès français et anglais comme improvisateur masquait en partie le demi échec qu'il essuyait dans son propre pays, où il n'était guère vénéré que dans un cercle restreint : à Linz et à Saint-Florian. On a pu dire avec raison que sa grande dévotion envers Wagner et l'amitié que celui-ci lui a toujours témoignée provoquèrent l'inimitié et l'opposition tranchées de Hanslick et de Brahms à son égard. On voit assez que les esthétiques divergentes empêchaient Brahms et Bruckner de se reconnaître comme pairs ; on n'a cependant aucun document qui démontre qu'ils soient attaqués directement. En fait, les querelles et les bassesses étaient plutôt le fait de clans qui les avaient choisis pour chefs de file et pour symboles. Il n'empêche que Bruckner eut énormément à souffrir de cette situation.

Cependant, Bruckner consacra l'essentiel de ses forces à l'édification de son œuvre Symphonique. Après une longue série d'échecs ou de demi succès, il fêta son 1er triomphe viennois avec l'exécution de sa 4e Symphonie sous la direction de Hans Richter en 1881 : le compositeur avait 56 ans. Mais c'est sa 7e Symphonie qui valut à Bruckner compositeur la consécration internationale. À l'occasion de sa création à Leipzig en 1884, un critique que son talent éveillait d'abord de la curiosité, puis de l'intérêt, ensuite l'admiration et finalement de l'enthousiasme. Dès lors, ses œuvres furent successivement accueillies à La Haye, Dresde, Francfort, New York, Munich, Vienne, Leipzig et Karlsruhe.

Alors que sa réputation publique gagnait de jour en jour en prestige, sa santé, malheureusement, se détériora gravement ; il ressentait en effet les premiers symptômes d'un mauvais état de santé général qui ne devait plus quitter : fatigue, indispositions, maux de gorge, rhumes et, surtout, une aggravation de ses tendances dépressives dont il n'avait jamais pu se libérer complètement. En 1886, il créa son « Te Deum » avec beaucoup de succès ; Hanslick accueillit même favorablement cette œuvre.

Les 2 années suivantes s'écroulèrent pour le compositeur dans la tranquillité et le labeur. Il paraîtrait même que des amis communs à Brahms et à Bruckner tentèrent de les réconcilier, mais en vain. Les 2 musiciens passèrent la soirée ensemble dans une auberge, mais se contentèrent d'échanger des propos anodins ; intérieurement, chacun coucha sur ses positions. À la fin de 1880, Bruckner fut reçu par l'Empereur en personne pour le remercier de la dédicace de sa 8e Symphonie. Peu après, le gouvernement autrichien lui accorda même une pension annuelle de 400 « Gulden ». Le 7 novembre 1891, il fut nommé docteur « Honoris causa » de l'Université de Vienne ; la même année, la célèbre « Singakademie » viennoise lui décerna sa plus haute distinction.

Bruckner se rendit pour la dernière fois à Bayreuth en 1892. Il se recueillit longuement devant la tombe de Wagner, comme s'il pressentait que sa propre fin était proche. En 1893, Bruckner vit son état de santé défaillant s'aggraver encore d'une façon si alarmante que, le 10 novembre, il jugea opportun de rédiger son testament. Il y exprima sa volonté d'être enterré sous l'orgue de la cathédrale de Saint-Florian. Au cours des années suivantes, profitant des améliorations passagères de sa santé, Bruckner se rendit encore à Berlin (1894) pour y assister à l'interprétation de quelques-unes de ses œuvres. Il gagna ensuite en décembre le monastère de Klosterneuburg : ce devait être pour la dernière occasion de jouer de l'orgue lors d'un office religieux.

À la fin de son existence, Bruckner vivait dans un appartement que l'Empereur lui avait réservé au Palais Impérial du Haut-Belvédère. C'est là qu'il travailla à sa 9e Symphonie, dont il ne put achever que les 3 1ers mouvements, laissant le dernier à l'état d'ébauche. L'ombre de la mort se profilait déjà sur cette œuvre ; ce ne fut d'ailleurs pas en vain que Bruckner la destina à Dieu et qu'il intitula en outre l'Adagio du 3e mouvement : Les Adieux à la Vie.

Certes, la haute-société viennoise avait reçu Bruckner, mais elle n'avait jamais considéré comme l'un de siens ce paysan du Danube. De plus, sa maladresse foncière, son manque d'éducation au sens mondain du mot et sa tenue négligée n'étaient pas de nature à rehausser son image. Nul doute que ce physique peu engageant fut pour beaucoup dans les échecs successifs de ses passions amoureuses. Et pourtant si ce célibataire forcé fut hanté jusqu'à la mort par l'idée du mariage, qu'il proposa d'ailleurs à des femmes de plus en plus jeunes.

Mais au milieu de ses déboires et de ses luttes, c'est la foi qui a été pour Bruckner une source intarissable d'inspiration. Aucun autre artiste du XIXe siècle ne semble avoir été enraciné aussi totalement dans la tradition et l'enseignement de l'Église catholique, ni avoir observé aussi rigoureusement toutes ses prescriptions jusque dans le détail de sa vie quotidienne. On peut penser que la solennité et l'ampleur de sa vision d'artiste est liée en quelque manière à cette spiritualité à la fois simple et extraordinairement profonde.

Bruckner mourut à Vienne le 11 octobre 1896. Ses funérailles furent célébrées à la Karlskirche le 14. On interpréta lors de la cérémonie la musique funèbre de l'Adagio de sa 7e Symphonie, dans une version pour instruments à vent réalisée par Ferdinand Löwe pour la circonstance. Il sera enterré 4 jours après son décès dans la crypte de Saint-Florian, sous son orgue, conformément à ses dernières volontés.

### Résumé 3

Anton Bruckner, compositeur post-Romantique, se situe au cours du 19e siècle dans la lignée de Beethoven et Schubert et comme précurseur de la forme et du langage qui allaient marquer la fin du 19e siècle pour aboutir à l'éclatement du monde tonal.

D'une famille de musiciens et d'instituteurs, Anton Bruckner se destinait à devenir enseignant. Il laisse tomber son 1er métier d'instituteur pauvre dans des villages montagnards autrichiens le jour où un concours lui permet d'obtenir le poste d'organiste de la cathédrale de Linz. Au cours de sa vie d'adulte, il ne cesse de perfectionner son écriture, avec Simon Sechter à Vienne, et sa technique orchestrale avec Otto Kitzler, chef du théâtre de Linz. Il ne se consacre à la composition que vers la quarantaine.

Admirateur de Richard Wagner, il le rencontre à Munich lors de la création de « Tristan und Isolde ». Durant sa carrière, il est davantage reconnu comme organiste improvisateur que comme compositeur. L'organiste est acclamé dans les villes européennes, Paris (Notre-Dame) , Nancy (saint Epyre) , Londres (« Royal Albert Hall » et « Crystal Palace ») . À Vienne, les plus grandes personnalités musicales (Mahler, Richter, Nikisch, Mottl) le soutiennent et défendent ses œuvres. Mahler admire ses Messes et ses Symphonies qu'il dirige pour le public viennois. Incompris et doutant de lui,



Bruckner souffrira de manque de reconnaissance et des coups portés par les musiciens et critiques dont Hanslick. À cause de cela, il remaniera sans cesse ses Symphonies et acceptera les remaniements de chefs d'orchestre et d'éditeurs.

La structure de ses œuvres l'apparente au dernier Beethoven (« Missa solemnis » et 9e Symphonie) et au Schubert de la Symphonie en ut. Bruckner suit la tradition de la polyphonie allemande. L'influence de Wagner se note dans l'instrumentation (l'usage de tubas wagnériens, par exemple) . L'organiste utilise les effets de registration pour son orchestration.

Ses œuvres chorales et symphoniques sont marquées par la grandeur et une profondeur spirituelle. Ses Symphonies constituent un monument de la musique. Sa Ire Symphonie pose la Ire pierre du renouveau moderne de la Symphonie. Ses principaux héritiers sont Hugo Wolf, Gustav Mahler et Franz Schmidt.

La liste de ces quelque 40 Motets et leur discographie peuvent être consultées sur le site de Hans Roelofs.

#### Résumé 4

Enfant, Bruckner étudie l'orgue, le violon et la théorie. Il devient l'organiste de Saint-Florian en 1851, où il compose des Messes et d'autres œuvres sacrées. En 1855, il suit un cours de contrepoint avec l'éminent théoricien de Vienne, Sechter, et poursuivra ses études presque jusqu'à l'âge de 40 ans. Son contact avec la musique de Wagner (Tannhäuser, puis Tristan und Isolde) en 1863 aura une importance déterminante sur son développement. Les Messes en ré mineur, en mi mineur et en fa mineur de Bruckner et sa Symphonie n° 1 reflètent toutes l'influence grandiose de Wagner.

De 1868 à 1891, Bruckner enseigne le contrepoint au Conservatoire de Vienne, en remplacement de Simon Sechter qui est décédé. Il occupe 2 autres postes d'enseignement au même moment : chargé de cours à l'Université de Vienne, et professeur de piano au Collège Saint-Anne pour la formation des jeunes enseignantes. Parallèlement, Bruckner est organiste à la « Hofkapelle » (Chapelle de la Cour) . Étant donné ses obligations, il est étonnant qu'il ait trouvé le temps de composer, mais pendant ses années à Vienne il se consacrera à l'écriture de grandes Symphonies et en produit 4 de 1871 à 1876. Ses efforts sont infructueux (il retire un projet Symphonique et en abandonne un autre) ou connaissent une première désastreuse (le public quittera rapidement la création de sa 3e Symphonie) . Persévérant devant l'adversité, Bruckner entre en 1876 dans une période d'intense remaniement de ses partitions précédentes, dont la composition d'un nouveau Finale pour la 4e Symphonie. Ce n'est que dans les années 1880 qu'il connaît un véritable succès, en particulier avec la Symphonie n° 7. Sa musique commence à être interprétée en Allemagne et ailleurs, et il mérite maints honneurs ainsi que des bourses de mécènes et du gouvernement autrichien. Même dans les dernières années de sa vie, on lui a demandé de remanier la Symphonie n° 8, et à sa mort en 1896 la Symphonie n° 9 est restée inachevée.

Bruckner était un homme très pieux, et ce n'est pas par hasard qu'on a comparé ses Symphonies à des cathédrales par leur ampleur, leur grandeur et leur aspiration au sublime. Leurs principales influences sont Beethoven et Wagner. La 9e Symphonie de Beethoven sert de modèle de base à leur ampleur et à leur forme, ainsi qu'à leurs ouvertures mystérieuses, émergeant du silence. Wagner a aussi influé sur leur ampleur et certains aspects de leur orchestration,

comme le recours à des cuivres denses (à compter de la 7<sup>e</sup> Symphonie, Bruckner a écrit pour 4 tubas wagnériens) et le recours à un intense cantabile soutenu des cordes pour la profondeur de l'expression. Il crée d'amples points culminants par d'implacables répétitions de motifs, ou, dans les Adagios, par l'emploi répété de motifs figuraux virevoltants chez les violons contre lesquels un large tutti orchestral se dresse inexorablement, souvent avec des phrases ascendantes et de riches harmonies. Des thèmes secondaires revêtent souvent un caractère de type choral, parfois contrasté avec de la musique aux rythmes de danse. Les mouvements lents s'articulent fréquemment (comme dans la 9<sup>e</sup> de Beethoven) autour de l'alternance de 2 grands thèmes. Ses Scherzos évoquent la vigueur inhérente à la 9<sup>e</sup> de Beethoven ; ils sont teintés d'allusions aux danses traditionnelles autrichiennes, et certains trios présentent les caractéristiques du « Ländler » .

## Résumé 5

Né le 4 septembre 1824 à Ansfelden (Autriche) , Josef Anton Bruckner est le fils d'un instituteur et de Maria Theresia Helm, chanteuse dans la chorale locale. Ils repèrent rapidement les dons musicaux de leur fils. Bruckner est capable, à 10 ans, de remplacer son père à l'orgue paroissial. Puis, il commence l'étude de la théorie musicale, de l'harmonie, et s'essaye à l'improvisation sur orgue auprès de son cousin Johann Baptist (von) Weiß. En 1837, après le décès de son père, il est emmené à l'abbaye de Saint-Florian, où il recevra une solide formation musicale pendant 3 ans.

Il est ensuite admis à l'École normale de Linz, où il obtient en 1841 le diplôme d'instituteur adjoint. En 1845, nommé professeur titulaire, il exerce à l'école paroissiale de Saint-Florian (1845 à 1855) , où il peut suivre les cours de Hans Schläger (écriture polyphonique pour chœur mixte et chœur d'hommes) ou de Leopold von Zenetti (piano, orgue) . Il composera dans cette période une cinquantaine de pièces religieuses destinées aux célébrations. En 1851, il occupe le poste d'organiste titulaire de Saint-Florian.

Vers 1855, conseillé par le compositeur et organiste Robert Führer, il est à Vienne et se présente à l'organiste de renommée Simon Sechter. Il réussit ensuite le concours d'admission au poste d'organiste de la cathédrale de Linz grâce à une remarquable improvisation. Mais à cette période, Bruckner n'a pas vraiment commencé la composition. Mais en 1863, après l'audition d'un Opéra de Richard Wagner, il compose sa Symphonie en ré mineur, qu'il rebaptisera Nullte (« 0 ») , la considérant de qualité insuffisante. Il écrit ensuite plusieurs Messes (en ré, en mi et en fa) .

Le compositeur remplace, en 1868, Simon Sechter à Vienne comme professeur d'orgue, d'harmonie et de contrepoint. Il est ensuite invité en France pour inaugurer un orgue à Nancy lors d'un concours international des organistes, et sa prestation lui vaut d'être invité à jouer à Notre-Dame, où il aura l'occasion d'impressionner d'autres compositeurs comme César Franck, Camille Saint-Saëns ou Charles Gounod avec ses fugues improvisées. 2 ans plus tard, il aura l'occasion de se faire entendre à Londres sur l'orgue géant du « Royal Albert Hall » . En 1872, il termine sa 2<sup>e</sup> Symphonie en do mineur. Il est maintenant âgé de 50 ans et est toujours totalement méconnu comme compositeur d'autant qu'à la suite de sa dédicace de sa 3<sup>e</sup> Symphonie à Richard Wagner, il doit faire face à l'opposition farouche d'Eduard Hanslick, célèbre critique musical viennois, opposé avec Johannes Brahms à l'école Wagnérienne. En 1879, il compose un Quintette à cordes, sa seule œuvre de musique de chambre avec un Quatuor composé en 1862.

Bruckner connaît son 1er triomphe viennois avec la 4e Symphonie dite " Romantique " en 1881, sous la direction de Hans Richter. Cette année-là, il compose également un chef-d'œuvre, la 3e Messe en fa. La consécration internationale ne sera obtenue qu'avec la 7e Symphonie, la seule qu'il n'a jamais remaniée ultérieurement. Elle sera créée à Leipzig en 1884. En 1886, nouveau succès avec le « Te Deum » que même Edouard Hanslick admirera. En 1890, il est reçu par l'Empereur en remerciement de la dédicace de la 8e Symphonie, l'une des plus longues du répertoire. Malheureusement, l'état de santé du compositeur se détériore sérieusement et vient ternir son début de gloire.

Bruckner décède à Vienne le 11 octobre 1896. De nos jours, beaucoup plus connu que pendant la majeure partie de sa vie, on lui confère une admiration assez importante en raison de son originalité.

## Résumé 6

Peu de compositeurs ont été influencés autant que Anton Bruckner par leurs origines et par leur foi catholique. Né dans une petite bourgade de Haute-Autriche, appelée Ansfelden, il poursuit d'abord modestement une double carrière d'instituteur et d'organiste adjoint. En 1856 seulement, nommé organiste à la vieille cathédrale de Linz et bénéficiant de la protection de son évêque Franz-Josef Rüdiger, il peut abandonner ses activités d'enseignant et échapper à son milieu provincial. Accepté comme élève par Simon Sechter (1788-1867), célèbre professeur de contrepoint résidant à Vienne, il se rend régulièrement chez lui jusqu'en 1861. Le directeur du Théâtre de Linz, Otto Kitzler, lui communique sa passion pour Richard Wagner : Bruckner assiste, en 1865, à la création de « Tristan und Isolde » à Munich. Rencontrer Wagner et se faire apprécier de lui devient un de ses objectifs les plus chers, réalisé en 1873 au cours d'un séjour à Bayreuth, suivi plus tard de 4 autres (1876, pour le « Ring » ; 1882, pour « Parsifal » ; 1886 et 1892). Ses 1ers chefs-d'œuvre datent de sa 40e année. D'une production abondante se détachent 11 Symphonies dont 2 respectivement « en fa mineur » (1863) et « n° 0 » (1864-1869) ; 3 Messes : en ré (1864), en mi (1866) et en fa mineur (1868), dans la tradition de Haydn et de Schubert ; 1 Quintette à cordes (1879) ; 1 Te Deum (1884). Par-delà leurs personnalités propres, les Symphonies ont des traits communs : 4 mouvements, avec Scherzo en seconde position dans les 2 dernières ; sonorités non pas wagnériennes mais évoquant plutôt l'orgue, faites pour une acoustique de cathédrale avec silences subits, brisant de manière abrupte l'éclat des cuivres ; 1ers mouvements à 3 thèmes ; Adagios fort mystiques, tendant vers d'impressionnants sommets précédés d'une sorte d'ascension immatérielle appelée par certains « échelle céleste » ; Scherzos faisant appel ou non au rythme de « Ländler » ; Finales affirmatifs, superposant parfois en leur point culminant, comme celui de la 8e Symphonie, les thèmes de tous les mouvements en une polyphonie magistrale. Des 9 Symphonies numérotées, dont la dernière inachevée, seule la 1re (1866) précède les 2 dernières Messes. La 2e date de 1871-1872. Avec la problématique 3e (1873) se clôt le 1er groupe, fait d'œuvres en mineur et non sans rapports avec les 3 Grandes Messes. Le groupe suivant, auquel se rattache le Quintette à cordes, comprend 3 partitions en majeur : l'avenante 4e (1874), dite « Romantique » ; la 5e (1875 ; 1876-1878), grandiose avec son Finale fugué ; l'instable et étrange 6e (1879-1881). Les 3 dernières s'opposent au subjectivisme des premières et au Romantisme plus ou moins fantastique des médianes par leurs dimensions encore plus vastes et par leurs aspirations spirituelles : ce sont la 7e en mi majeur (1881-1883), dédiée à Louis II de Bavière et dont les ultimes mesures du sublime Adagio furent conçues sous le coup de la mort de Wagner, la monumentale 8e en ut mineur (1884-1890), dédiée à l'Empereur François-Joseph, et l'audacieuse 9e en ré mineur (1887-1896), dédiée au Bon-Dieu. Ces œuvres et leur auteur eurent du mal à s'imposer. Bruckner devint professeur au Conservatoire de Vienne

en 1868 et à l'Université en 1875. Mais, installé dans la capitale, il y fut en butte aux attaques de la faction Brahmsienne, menée par le critique Eduard Hanslick (1825-1904), et n'obtint son 1er grand succès qu'à 60 ans, avec la création, à Leipzig, de la 7e Symphonie (30 décembre 1884). Maladroit dans sa vie sentimentale, trahissant à chaque instant ses racines paysannes, il s'opposa totalement au type d'artiste alerte et cosmopolite à nous légué par le XIXe siècle et personnifié par Felix Mendelssohn-Bartholdy ou Hector Berlioz, Franz Liszt ou Richard Wagner. Il délaissa le Lied, le Poème symphonique et l'Opéra, et il resta complètement étranger au côté philosophique et métaphysique de Wagner, déclarant, malgré son culte pour ce Maître, ne rien savoir de l'intrigue du « Crépuscule des Dieux », pour lui vaste Symphonie plutôt que partition dramatique. Mais il reste le seul de son temps à avoir poursuivi, dans un contexte pas toujours favorable, mais plus ambitieusement que Brahms, la grande Symphonie Beethovenienne et Schubertienne. D'où, compte tenu aussi de son imprégnation par une foi naïve par moments, mais toujours sincère, l'effroi des éditeurs, des interprètes, du public ; d'où également, par retour, un manque de confiance en soi encore accru et qui le poussa à des révisions multiples de sa musique : il en existe fréquemment plusieurs versions (même éditées), dont les plus tardives ne sont pas toujours préférables. L'exécution de la 8e Symphonie à Vienne, le 18 décembre 1892, valut à son auteur un second grand triomphe. Bruckner ne fut pourtant plus, après 1890, qu'un homme malade, qui dut abandonner successivement ses fonctions officielles. De décembre 1894 au matin de sa mort, il travailla au Finale de sa 9e Symphonie, et c'est au début de la Coda que la plume lui tomba des mains.

## Résumé 7

Une des figures les plus innovatrices de la seconde moitié du XIXe siècle, Anton Bruckner doit sa notoriété surtout à ses Symphonies et à ses œuvres sacrées. Sa musique est enracinée dans les traditions formelles de Beethoven et de Schubert et infléchie par l'harmonie et l'orchestration wagnériennes. Jusqu'à tard dans sa carrière, sa réputation reposait principalement sur son aptitude d'improvisation à l'orgue. En tant que professeur, il a communiqué le système contrapuntique de Simon Sechter à une génération d'étudiants viennois, notamment Felix Mottl, Heinrich Schenker, Franz et Josef Schalk et Ferdinand Löwe. Enfant, Bruckner étudie l'orgue, le violon et la théorie. Il devient l'organiste de Saint-Florian en 1851, où il compose des Messes et d'autres œuvres sacrées. En 1855, il suit un cours de contrepoint avec l'éminent théoricien de Vienne, Simon Sechter, et poursuivra ses études presque jusqu'à l'âge de 40 ans. Son contact avec la musique de Richard Wagner (« Tannhäuser », puis « Tristan und Isolde ») en 1863 aura une importance déterminante sur son développement. Les Messes en ré mineur, en mi mineur et en fa mineur de Bruckner et sa Symphonie n° 1 reflètent toutes l'influence grandiose de Wagner. De 1868 à 1891, Bruckner enseigne le contrepoint au Conservatoire de Vienne, en remplacement de Sechter qui est décédé. Il occupe 2 autres postes d'enseignement au même moment : chargé de cours à l'Université de Vienne, et Maître de piano au Collège Saint-Anne de formation d'enseignants pour jeunes filles. Parallèlement, Bruckner est organiste à la « Hofkapelle » (Chapelle de la Cour). Étant donné ses obligations, il est étonnant qu'il ait trouvé le temps de composer, mais pendant ses années à Vienne, il se consacra à l'écriture de grandes Symphonies et en produit 4, de 1871 à 1876. Ses efforts sont infructueux (il retire un projet symphonique et en abandonne un autre) ou connaissent une première désastreuse (le public quittera rapidement la création de sa 3e Symphonie). Persévérant devant l'adversité, Bruckner entre en 1876 dans une période d'intense remaniement de ses partitions précédentes, dont la composition d'un nouveau Finale pour la 4e Symphonie. Ce n'est que dans les années 1880 qu'il connaît un véritable succès, en particulier avec la Symphonie

n° 7. Sa musique commence à être interprétée en Allemagne et ailleurs, et il mérite maints honneurs ainsi que des bourses de mécènes et du gouvernement autrichien. Même dans les dernières années de sa vie, on lui a demandé de remanier la Symphonie n° 8, et, à sa mort en 1896, la Symphonie n° 9 est restée inachevée. Bruckner était un homme très pieux, et ce n'est pas par hasard qu'on a comparé ses Symphonies à des cathédrales par leur ampleur, leur grandeur et leur aspiration au sublime. Leurs principales influences sont Beethoven et Wagner. La 9e Symphonie de Beethoven sert de modèle de base à leur ampleur et à leur forme, ainsi qu'à leurs ouvertures mystérieuses, émergeant du silence. Wagner a aussi influé sur leur ampleur et certains aspects de leur orchestration, comme le recours à des cuivres denses (à compter de la 7e Symphonie, Bruckner a écrit pour 4 tubas wagnériens) et le recours à un intense cantabile soutenu des cordes pour la profondeur de l'expression. Il crée d'amples points culminants par d'implacables répétitions de motifs, ou, dans les Adagios, par l'emploi répété de motifs figuratifs virevoltants chez les violons contre lesquels un large tutti orchestral se dresse inexorablement, souvent avec des phrases ascendantes et de riches harmonies. Des thèmes secondaires revêtent souvent un caractère de type choral, parfois contrasté avec de la musique aux rythmes de danse. Les mouvements lents s'articulent fréquemment (comme dans la 9e de Beethoven) autour de l'alternance de 2 grands thèmes. Ses Scherzos évoquent la vigueur inhérente à la 9e de Beethoven ; ils sont teintés d'allusions aux danses traditionnelles autrichiennes, et certains Trios présentent les caractéristiques du « Ländler » .

### Résumé 8

La vie d'Anton Bruckner offre de grandes similitudes avec celle de César Franck. Dans sa belle candeur, Bruckner a dédié une de ses œuvres « au bon Dieu » car, pour lui, Dieu n'était pas le Seigneur redoutable du Jugement dernier, mais le Bon Pasteur de l'Évangile. Le pauvre petit instituteur-suppléant qu'était Bruckner parlait à Dieu comme à un grand frère, à un conseiller bienveillant, à un ami idéal.

Fils d'un maître d'école d'Ansfelden, Anton Bruckner naît dans ce petit village de la Haute-Autriche. Pieux et modeste dès l'enfance, il ne songe d'abord qu'à suivre les traces paternelles. Chanteur, comme l'avait été son compatriote Schubert, dans une Maîtrise, le futur compositeur sera successivement Maître d'école, organiste à l'abbaye Saint-Florian, puis à la cathédrale de Linz, en Autriche. Nommé professeur d'orgue en 1868, d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire de Vienne, Bruckner se fixe définitivement dans la capitale de l'Autriche où se déroulera le reste de sa vie ardente et obscure. Dans ses dernières années, il connaîtra tout de même la gloire, grâce en particulier au soutien de Richard Wagner. Il mourra à Vienne et son corps sera transféré, selon son vœu, à l'abbaye Saint-Florian où il repose au pied des grandes orgues.

À son arrivée à Vienne, Bruckner, qui a 34 ans, est précédé d'une enviable réputation d'organiste. On le compare à Jean-Sébastien Bach pour ses talents d'improvisateur mais, comme César Franck, il a besoin de mûrir longtemps encore avant de donner toute la mesure de son génie de compositeur. Par quelques côtés, Franck et Bruckner peuvent être comparés. De maturité tardive, l'un et l'autre ont vécu dans l'ombre, en marge d'une brillante société. Tous 2 ont consacré leur temps et leurs forces à l'enseignement, et transmis leur savoir à des disciples bientôt illustres. Et les œuvres symphoniques de ces organistes, que rapproche une certaine parenté d'inspiration mystique, trahissent, l'une et l'autre, la pratique quotidienne du roi des instruments de musique.

Au cours de l'un de ses rares voyages à l'étranger, Bruckner se rend à Paris et fait sensation, par ses fugues improvisées aux grandes orgues de Notre-Dame, devant Camille Saint-Saëns, Charles Gounod, Ambroise Thomas, César Franck. « Auparavant, on n'avait jamais rien entendu de semblable », affirme l'organiste Émile Lamberg. Des quelque 124 numéros d'Opus que compte l'œuvre entière de Bruckner, une vingtaine prennent place au sommet de la production musicale de l'ensemble du XIXe siècle, dont la Fugue en ré mineur pour orgue (1861), la Messe n° 1 (1864), la Messe n° 3 (1867-1868), le « Te Deum » (1881-1884) et, surtout, l'immense cycle des 9 Symphonies, dont quelques-unes ne seront jamais jouées du vivant de Bruckner. Le reste est inégal, certes, mais toujours personnel et ne recèle aucune faiblesse.

Dans les pays latins, on a longtemps considéré l'œuvre de Bruckner comme typiquement nationale et réservée aux sensibilités germaniques ou anglo-saxonnes. De très nombreux témoignages montrent aujourd'hui l'erreur de ce rejet d'une esthétique. L'art de Bruckner, comme l'art d'Hector Berlioz ou celui de Johannes Brahms, s'impose par son universalité auprès des auditeurs pour qui la contemplation importe plus que la concision.

Les traits les plus caractéristiques du personnage pittoresque que fut Bruckner aident à mieux saisir la portée de son message. Le physique ingrat et le comportement maladroit, voire comique, de ce « paysan du Danube » égaré dans un monde citadin indifférent et cruel provoqueront dans son entourage la pitié, l'hilarité ou l'hostilité. Tardive, son œuvre naîtra en dépit des railleries et calomnies dont il sera l'objet jusqu'à sa mort, en 1896. 2 adversaires surtout, dans la Vienne musicale, empoisonneront l'existence de Bruckner : Hanslick et Brahms. L'omnipotent critique Eduard Hanslick exercera son influence néfaste par des comptes rendus de ce genre :

« Je ne connais rien de si anti-naturel, de si boursoufflé, de si morbide ni de si pernicieux. Des ténèbres à perte de vue, un ennui de plomb, une surexcitation fébrile. »

Bruckner en vint à demander aux musiciens viennois de ne plus jouer sa musique afin de contraindre Hanslick au silence. Quant à l'attitude de Brahms à l'égard de Bruckner, elle constitue sans doute le plus navrant exemple d'inimitié entre 2 grands artistes. Le chef allemand, Wilhem Furtwängler, a consacré une passionnante étude musicologique, « Brahms und Bruckner », à ce dramatique antagonisme. Bruckner trouva un antidote dans l'affection de Richard Wagner, du chef d'orchestre Hans Richter, ainsi que de nombreux disciples, au 1er rang desquels figurent Hugo Wolf et Gustav Mahler.

Un autre drame de la vie de Bruckner : jusqu'à la fin, il recherchera le mariage, mais toujours l'amour d'une femme lui sera refusé. Il est permis de déceler dans sa musique la véhémence de passions longtemps contenues. Lorsqu'il voulut dépeindre le caractère de Bruckner, August Göllerich, élève et ami du compositeur, dans son ouvrage « Anton Bruckner : Ein Lebens- und Schaffensbild », paru en 9 volumes en 1938, emprunta à Alphonse de Lamartine les lignes suivantes :

« Il est des âmes méditatives que la solitude et la contemplation élèvent invinciblement vers les idées infinies, c'est-à-dire vers la religion. Toutes leurs pensées se convertissent en enthousiasme et en prière, toute leur existence est un

hymne à la Divinité et à l'espérance. Elles cherchent en elles-mêmes et dans la création qui les environne des marches pour monter jusqu'à Dieu, des expressions et des images pour se révéler à elles-mêmes. »

Le meilleur biographe de Bruckner, Ernst Décsey, a écrit :

« Bruckner est le chanteur des hautes montagnes ; en lui se reflètent la beauté des levers du soleil, la majesté lointaine et profonde de la douceur crépusculaire ; la nuit étoilée étend sur lui ses voiles. »

Richard Wagner a pu nommer Ludwig van Beethoven pour situer Anton Bruckner. 2 autres noms doivent être également évoqués : ceux de Franz Schubert et de Jean-Sébastien Bach, à côté desquels celui de l'instituteur d'Ansfelden mérite une place.

## Résumé 9

Anton Bruckner was born in a village where his father, like his father before him, was the school Master. Before that, and as far back as the 14th Century, the Bruckners had been farmers and laborers. Little Anton, who sang in the choir, was allowed to play the organ, and learned musical rudiments from a cousin. In 1837, the year his father died, the 12 year old kid was taken as a choir boy into the Augustinian monastery of Saint-Florian, whose buildings, Austrian Baroque at its most splendid, dominate the countryside southeast of Linz. There, the musician and man gradually emerged.

In 1840, Bruckner 1st heard orchestral music by Ludwig van Beethoven and Carl Maria von Weber. He studied Bach's « Art of Fugue » and « Well-tempered Clavier » , became acquainted with the works of Franz Schubert and Felix Mendelssohn, played dance music for a living, and equipped himself to become a school teacher.

In 1848, he was appointed organist at Saint-Florian. All his life, he was never to feel so sure anywhere as on the organ bench. As organist, he enjoyed the success that was withheld from him as a composer ; in Paris, he played in a crowded Notre-Dame church before an audience that included César Franck, Camille Saint-Saëns, Daniel-François-Esprit Auber, and Charles Gounod ; the Vienna Chamber of Commerce sponsored a series of recitals in London (1 every day for a week, in the Royal Albert Hall ; and 5 more at Crystal Palace) .

When the 67 year old Master stood as a newly created Doctor of Philosophy before the « Rector magnificus » of Vienna's University, he said :

« I cannot find the words to thank you as I would wish, but if there were an organ here, I could tell you. »

And all the while at Saint-Florian, Bruckner composed whatever the community needed, from sacred Motets to dances for piano 4 hands to part-songs for men's Choral Societies.

In 1855, he began to travel regularly to Vienna for lessons with Simon Sechter, the tsar of Austria's music-theory world. (27 years earlier, at the same age and, as it turned-out, just 2 weeks before his death, Franz Schubert had decided on

the same step.) Sechter was a curious figure, who, to clear his head, wrote a fugue every morning of his adult life and whose compositions include polyphonic fantasies for piano duet on Operatic airs as well as settings of chapters from a geography text-book and, once, of an entire issue of a Viennese newspaper. In Bruckner, he met his match when it came to compulsive counter-pointing, and, on one particular occasion, when he received from his pupil 17 filled exercise books at the same time, he felt obliged to caution the young man about overdoing it and the possible perils to his health. In person and by correspondence, Bruckner worked with Sechter for 6 years, during which time he was forbidden to do any free composition. He emerged with a « Meisterbrief » (a certificate of Mastery like those issued by the old guilds) , a nervous breakdown, and a sovereign command of contrapuntal craft.

But Bruckner's hunger for learning was not yet stilled, and he went on to study with Otto Kitzler, principal cellist of the Linz Theater Orchestra. While Sechter was oriented to the past, Kitzler taught from modern scores by Beethoven, Mendelssohn, and even Wagner, whose « Tannhäuser » he was determined to perform in Linz and which he analyzed with his eager student.

At the end of his time with Kitzler, Bruckner was in his 40th year and ready to heed his vocation as composer. He began work on the Symphony he was later to call « die Nullte » (the No. 0) and, over the next decade, followed that with 3 Masses and the 1st versions of Symphonies 1 through 4. Momentous events in his life included his 1st time seeing « Tristan und Isolde » and meeting Richard Wagner, both in 1865 ; his move to Vienna, in 1868 ; and the success of the 1st and 2nd symphonies in Linz and Vienna, in 1868 and 1873, respectively.

Friends had talked him into the move to Vienna, where, for less money than he was making as cathedral organist in Linz, he taught organ, counterpoint, and figured bass at the Conservatory and where he occupied an unpaid and essentially imaginary post of Court Organist « in exspectans » . He could not afford to have his 4th Symphony copied, and he was convinced he would « celebrate the idiocy of his move » in debtor's prison. He found himself drawn into the musico-political war between the Wagnerians and the supporters of Brahms, a conflict in which he was temperamentally unsuited to engage and which, in any event, did not interest him. Altogether, with his peasant speech, his social clumsiness, his clothes that looked as though a carpenter had built them, his disastrous inclination to fall in love with girls of 16, his piety (he knelt to pray in the middle of a counterpoint class when he heard the « Angelus » sound from the church next door) , his powerful intelligence that functioned only when channeled into musical composition, his unawareness of intellectual or political currents of his or any other day, Bruckner was not a likely candidate for survival in the sort of compost-heap of gossip and intrigue that Vienna was, nor indeed anywhere in the world, where for a composer so much depended on things other than his skill at inventing music.

Buoyed by occasional successes, wounded and bewildered by rather more frequent failures, pushed this way and that by ardent and, sometimes, profoundly misguided disciples, Bruckner found himself firm in his vocation as a Symphonist. He had learned from Beethoven about scale, preparation and suspense, mystery, and the ethical content of music, from Schubert something about a specifically Austrian tone and much about the handling of harmony ; from Wagner, along with a few mannerisms, everything about a sense of slow tempo, a breadth of unfolding previously unknown to instrumental music. The vision, in the largest sense, is his own. So is the simple magnificence of sound.



The 5th Symphony of 1875-1878, the craggiest of Bruckner's mountains, is the summit of this 1st long stage of his growth, his gradual discovery of a new and extraordinary idea of the Symphony.

A String Quintet, whose Adagio is as great a slow movement as chamber music has to show after Beethoven, followed in 1879.

The subtle 6th Symphony, which Bruckner himself thought his boldest, was completed in 1881.

He, then, began almost at once on the Seventh, the work that most consistently brought him the most unqualified successes, that was the most widely circulated (performances in Munich, Karlsruhe, Vienna, Graz, Hamburg, Cologne, Amsterdam, Chicago, New York, Boston, Berlin, London, and Budapest ; following a Leipzig premiere within 3 years) , and which still speaks to audiences with a quite singular directness.

6 of Bruckner's Symphonies begin with a hum from which thematic fragments detach themselves or against which he projects a spacious melody.

## Résumé 10

Anton Bruckner (born on 4 September 1824 ; died on 11 October 1896) was an Austrian composer known for his Symphonies, Masses, and Motets. The 1st are considered emblematic of the final stage of Austro-German Romanticism because of their rich harmonic language, strongly polyphonic character, and considerable length. Bruckner's compositions helped to define contemporary musical radicalism, owing to their dissonances, unprepared modulations, and roving harmonies.

Unlike other musical radicals, such as Richard Wagner or Hugo Wolf who fit the « enfant terrible » mould, Bruckner showed extreme humility before other musicians, Wagner in particular. This apparent dichotomy between Bruckner, the man, and Bruckner, the composer, hampers efforts to describe his life in a way that gives a straight forward context for his music.

His works, the Symphonies in particular, had detractors, most notably the influential Austrian critic Eduard Hanslick, and other supporters of Johannes Brahms (and detractors of Richard Wagner) , who pointed to their large size, use of repetition, and Bruckner's propensity to revise many of his works, often with the assistance of colleagues, and his apparent indecision about which versions he preferred.

Quote : " Symphonic boaconstrictors ! " (Johannes Brahms on Bruckner's Symphonies)

On the other hand, Bruckner was greatly admired by subsequent composers, including his friend Gustav Mahler, who described him as " half simpleton, half God ".

## Early life

Anton Bruckner was born in Ansfelden (then a village, now a suburb of Linz) , on 4 September 1824. The ancestors of Bruckner's family were farmers and craftsmen ; their history has been tracked back to the 16th Century. They lived near a bridge south of Sindelburg, which led to them being called " Pruckner an der Pruckhen ". Bruckner's grandfather had gained the school Master position in Ansfelden, in 1776 ; this position was inherited by Bruckner's father, Anton Bruckner senior, in 1823. It was a poorly paid but well respected position in the rural environment. Music belonged to the school curriculum, and Bruckner's father was his 1st music teacher. Bruckner learned to play the organ early as a child. He entered school when he was 6 year old, proved to be a hard working student, and was promoted to upper-class early. While studying, Bruckner also helped his father in teaching the other children. After Bruckner received his confirmation, in 1833, Bruckner's father sent him to another school in Hörsching. The school Master, Johann Baptist Weiß, was a music enthusiast and respected organist. Here, Bruckner completed his school education and learned to play the organ excellently. He also wrote his 1st composition for the organ : « Vier Präludien in Es-Dur für Orgel » . However, biographers do not regard the work as exceptional ; in his youth, Bruckner was gifted, but not a genius. When his father became ill, Anton returned to Ansfelden to help him in his work.

### Anton Bruckner Memorial House (« Augustinerstraße » No. 3, 4052 Ansfelden)

In 1968, the government of Upper-Austria purchased the former school building of Ansfelden, with a view to turning it into an Anton Bruckner Memorial.

The school is located in the immediate vicinity of the church. Mentioned for the 1st time in 1600, it was originally a wooden structure ; this was replaced by a stone building in 1665. Adaptations in 1705-1706 and 1783 put the finishing touches to the building as Bruckner knew it in his childhood in the 1820's and early 1830's.

Bruckner's family had close ties to the house from 1777, the year his grandfather was appointed teacher there, to the early death in 1837 of his father who succeeded him.

In 1828, the school house was attended by 240 pupils on weekdays and by another 140 pupils on Sundays.

The small classroom had to hold up to 90 children at a time. In 1853-1854 a 2nd classroom was installed.

The Anton Bruckner Memorial is open to the public. Apart from souvenirs, it exhibits :

The living room.

The living room of Bruckner's family during Anton's youth (the only period of life he spent in this room) no pieces of furniture have been preserved. The objects displayed there now are from the Upper-Austrian Regional Museum. A teacher's apartment was very small at that time and, for us, it is hard to imagine how 7 people (Bruckner's mother gave birth to 12 children, but only 5 survived) managed to live in such cramped conditions. The present arrangement of the room is very likely to correspond to early 19th Century reality.

The room where Anton Bruckner was born on September 4, 1824.

The classroom.

The school furniture is largely taken from the primary school of Hirschbach, near Freistadt. This atmosphere dominated Bruckner's life in his childhood. In this room, Bruckner was a pupil himself. At that time, there was a close link between church and school, that is why teachers were not only under obligation to behave properly and as good Catholics, but they also had to serve as vergers and organists.

A documentation of Bruckner's development as a composer with excerpts from his music.

The following original items are on display :

Vestments.

The console of the great organ at Saint-Florian.

Clavichord from Bruckner's time in Windhaag.

The 1st laurel wreath ; a cross ; a conductor's baton ; Anton Bruckner's death mask.

Memorial plaque at Bruckner's birthplace. The inscription reads :

To their honorary member,  
the famous composer  
Doctor Anton Bruckner  
Knight of the Franz-Joseph Order,  
Imperial Court organist, lecturer  
at the Imperial University of Vienna,  
Honorary Citizen of Linz,  
born in this house, on September 4th, 1824  
the choral Society « Frohsinn » of Linz  
dedicates this plaque.  
May 1895

### Teacher's education

Anton Bruckner's father lies buried in the church yard of Ansfelden, a village not far from Linz. He was a teacher and died at the age of 46. This event affected his son's life in the following way : his mother sent the 13 year old Anton

to Saint-Florian, where he remained a choir boy under the guardianship of the prior of Saint-Florian until he attended the preparatory course for teachers in Linz. This stay at Saint-Florian prompted Bruckner later on to write music for liturgical use.

Bruckner's father died in 1837, when Bruckner was 13 year old. The teacher's position and house were given to a successor, and Bruckner was sent to the Augustinian monastery in Saint-Florian to become a choir boy. In addition to choir practice, his education included violin and organ lessons. Bruckner was in awe of the monastery's great organ, which was built during the late- Baroque era and rebuilt in 1837, and he sometimes played it during church services. Later, the organ was to be called the " Bruckner Organ ". Despite his musical abilities, Bruckner's mother sent her son to a teacher seminar in Linz. After completing the seminar with an excellent grade, he was sent as a teacher's assistant to the Alte Schuhhaus No. 24, in Windhaag. He would stay there from 1841 to 1843. The school house was given its present look in 1853-1854. In 1895, the choral Society « Frohsinn » of Linz (whose director Bruckner had been intermittently between 1860-1868) had a memorial plaque affixed.

The living standards and pay were horrible, and Bruckner was constantly humiliated by his superior, teacher Franz Fuchs. Despite the difficult situation, Bruckner never complained or rebelled ; a belief of inferiority was to remain one of Bruckner's main personal characteristics during his whole life. Prelate Michaël Arneth noticed Bruckner's bad situation in Windhaag and awarded him a teacher's assistant position in Saint-Florian, sending him to « Kronstorf an der Enns » , for 2 years. He lived at this address : « Kirchenplatz Nummer 5 » .

The time in Kronstorf was a much happier one for Bruckner. Compared to the few works he wrote in Windhaag, the Kronstorf compositions from 1843-1845 show a significantly improved artistic ability and, finally, the beginnings of what could be called " the Bruckner style ". Among the Kronstorf works is the vocal piece « Asperges » (**WAB 4**) , which the young teacher's assistant, out of line of his position, signed with " Anton Bruckner m.p.ria. Comp. (onist) ". This has been interpreted as a lone early sign of Bruckner's artistic ambitions. Otherwise, little is known of Bruckner's life plans and intentions.

### Organist in Saint-Florian

After the Kronstorf period, Bruckner returned to Saint-Florian, in 1845, where, for the next 10 years, he would work as a teacher and an organist. In May 1845, Bruckner passed an examination, which allowed him to begin work as an assistant teacher in one of the village schools of Saint-Florian. He continued to improve his education by taking further courses, passing an examination giving him the permission to also teach in higher-education institutes, receiving the grade " very good " in all disciplines. In 1848, he was appointed an organist in Saint-Florian and, in 1851, this was made a regular position. In Saint-Florian, most of the repertoire consisted of the music of Johann Michaël Haydn, Johann Georg Albrechtsberger and Franz-Joseph Aumann.

As early as of the 9th Century, a 1st proof of the rich tradition in music is found. Jeremiah's dirges endued with handscripts of « Sankt Galler Neumen » is Austria's oldest musical handscript.

Centuries by Centuries, numerous notices illustrate the producing of music at the Monastery. In the 15th Century, the Monastery possessed already 2 organs, as of the 16th Century instrumental music has been cultivated. The Canons Regular as well as employed musicians and the boys choir have accomplished many tasks during the services, at table, on the occasion of visits of high-level guests, and in the course of theatre performances. The most important « regens chori » of the 18th Century was Canon Regular Franz-Joseph Aumann (1728-1797) who was outstanding of the Monastery composers during that time. His works, the elegance of which is definitely comparable with those of Johann Michael Haydn and other contemporaries, gained nation wide circulation yet in his lifetime. To Johann Michael Haydn, who paid some visits to Saint-Florian, there existed a friendly contact.

From 1770 to 1774, the building of the great organ by the priest and organ-builder Franz Xaver Krismann from Ljubljana, in Slovenia, took place. Immediately, the monumental organ has belonged to the biggest and most admired ones throughout Europe. Franz Schubert was among the numerous guests. His works were often performed in the bosom of the Monastery since one of his librettists, Johann Mayrhofer, was then member of the community.

During Schubert's 1819 trip in Upper-Austria, Vogl was in companion. There would be many reunions with old friends « en route », and many a musical party. Vogl having gone on ahead, Schubert left on 20 May for Steyr, where he caught-up with his friend. They then visited Linz, Saint-Florian and Steyregg, and, on 6 June, reached Gmunden, where they stayed for 6 weeks. There were further visits to Linz and Steyr, and trips to Kremsmünster and Salzburg. On 10 August or thereabouts, they came to Gastein, for a stay of about 2 and a half weeks. In September, they spent more time in Gmunden and Steyr, moving on again to Linz and Steyregg. Vogl then went on to Italy, and Schubert arrived back in Vienna on his own on 6 October.

« Stiftstraße Nummer 1 Sankt Florian ». The tomb of an unknown martyr who died for his faith is the origin of one of Austria's most important Abbeys. The pious Christian Valeria buried him there. On the spot of his tomb, a sanctuary was erected, which led to the foundation of a monastery in year 800, which was transformed into an Augustinian Abbey, in 1071. Bruckner's activity as a church organist (1845-1855) spread the Abbey's reputation as a place of music. In this Abbey, Bruckner was given his final rest.

This Abbey now looks after 32 parishes. Special care is given to the cultivation of music. The choir of the Saint-Florian choir boys has international fame. Organ concerts and other musical performances maintain the tradition of the " Bruckner Abbey ". It was Bruckner's own wish to be buried here. From the Court yard, there is a beautiful view of the open staircase.

The church of Saint-Florian radiates brightness and splendour. This atmosphere aims at creating an elevated mood of piety in the visitor when he tries to get into contact with God. The great organ (called Bruckner organ, since 1930) was designed by the organ builder Franz Xaver Chrisman. The organ case was the work of a carpenter from Saint-Florian, Christian Jegg. The organ with its 7,343 pipes and 103 stops is world famous for its connection with Bruckner.

As early as of the 9th Century a 1st proof of the rich tradition in music is found. Jeremiah's dirges ended with handscripts of « Saint-Galler Neumen » is Austria's oldest musical handscript.

Franz Xaver Müller (1870-1948) , Canon Regular at Saint-Florian, has belonged to the most important Upper-Austrian composers of the late- Romanticism. He started his career as organist and regens chori, later on he was appointed music director at the cathedral of Linz. His compositions followed Anton Bruckner who he admired well from the beginning when he was choir boy and to whom he devoted himself throughout his life. Professor Augustinus Franz Kropfreiter (1936-2003) was member of the convent since 1954. As of 1960, he became Monastery organist and started his teaching activity with the Saint-Florian Boys Choir. 5 years later, the Monastery Provost appointed him regens chori. 3 decades of successful concerts in Europe, Japan, and South America followed. To the benefit of his composing activities Professor Kropfreiter suspended them gradually. He liked to express that the extemporisation on the organ was « the most precious source of life and multiple inspiration for many compositions » for him.

According to Professor Kropfreiter, his stylistic development was strongly influenced by Paul Hindemith, Frank Martin, and Johann Nepomuk David (around 1960) . As of 1968, he left his idols bit by bit and concentrated on dodecaphonic music. Even more he sought maximum possible colour in homophony and polyphony - thus polytonality.

Professor Kropfreiter's most important works are :

Altdorfer Passion (1965) .

Te Deum (1970) .

Signum for Organ (1976) .

Sinfonia Concertante (1979) .

Severin Oratorium (1980-1981) .

Magnificat (1983) .

Concert for Organ and Orchestra « Leipziger Konzert » (1984) .

1st Symphony for large Orchestra (1985) .

Symphony for Strings (1985) .

Stabat Mater (1986) .

2nd Symphony for large Orchestra (1990) .

Soliloquia (1993) .

3rd Symphony « (M)ein Testament » for large Orchestra (1994-1995) .

Furthermore, he composed numerous Organ opus, Songs and Motets as well as pieces of chamber music.

...

Klaus Sonnleitner is the latest successor to Anton Bruckner as organist at the monastery of Saint-Florian. And Bruckner once gave several recitals on the Royal Albert Hall organ. Bruckner greatly admired Johann Sebastian Bach's music, so it was apt that some of the latter's pieces for the instrument should share this penultimate BBC « Prom » of the season with Bruckner's monumental 8th Symphony.

...

From the nave of the basilica you see the majestic view of the mighty facade of the " Bruckner Organ " on the west gallery .

The instrument with 74 voices distributed on 3 manuals was built from 1770 to 1774 by the Slovenian builder Franz Xaver Christmann from Ljubljana (1726-1795) , who created a monumental work for its time. Until 1886, it was the largest organ of the Danube Monarchy. Numerous reports of traveling scholars at the beginning of the 19th Century have drawn attention to the exceptional power of the sound, but also to the sweetness of the voices.

Because of early problems in the wind supply, there were several modifications of bellows. Since 1783, the bellows had received 17 releatherings ! At the time, when Bruckner was a choir boy in the 1830's and 1840's and later monastery organist, the organ was still in almost the same state of the original Christmann version.

In 1873, under Dean Ferdinand Moser, the Abbey chose for a rebuilding of the organ by the Salzburg organ builder Matthias Mauracher. He replaced not only about 13 of Christmann's pipes by new ones, to meet a more Romantic sound ideal, but also the disposition was extended to 78 registers and added a 4th manual. In addition, the central front of the facade has been transformed from 8' to 16' in length. Furthermore, several registers were revoiced.

On 18 October 1875, Saint-Florian organists Josef (Eduard) Seiberl (1836-1877) and Anton Bruckner played on the former monastery organ at Kollaudierungsfeier. The console of this organ is now on display in Ansfelden, Bruckner's birthplace.

After World War I, technical defects (as well as the innovations of organ building) were fundamental to modernization plans for the instrument. Spokesman, in this respect, was the Bruckner biographer Max Auer. Until the beginning of the work, 6 years of controversial clashes went by between supporters and opponents.

In 1931-1932, the organ builders Dreher und Flamm (Salzburg) and Gebr Mauracher (Linz) exchanged the sliderchest

for cone chests and supplied the instrument with an electro-pneumatic key action. At the same time, the organ was again expanded and counted, after the completion of the work : 92 registers. The choir organs also were connected as a so-called " Augustine Organ " to the present " Bruckner Organ " .

Due to the occupation of the Abbey by the Nazis, the organ (again) required renovation and expansion work. Following the proposal of the Leipzig cantor of Saint-Thomas, Günther Ramin, who also was intended as organist for Saint-Florian, the organ should be fundamentally restructured. However, the concept enforced by Josef Mertin, who planned a stronger reference to the old Chrismann organ.

The company Zika from Ottensheim, in Upper-Austria, would do the renovation but could not start work because of problems of lack of materials after the War. The conversion took place in 1951.

The Chrismann organ work should be largely restored, and the organ re-equipped with slider chests, and missing Chrismann pipes were to be re-created. The contracts were electro-pneumatic, the registration number amounts to 103. Under the proposal of Joseph Mertins, a trumpet and a « Auxiliarklavier werk » , as well as a swell (« Labialwerk ») , were added.

After the restoration of Upper-Austria, from 1994 to 1996, Organ Institute Kögler installed a new electric action and a completely new console with electronic memories (4 x 640 combinations) , and a disk storage unit and an automatic playback system via magnetic tape. The present organ has 7,386 pipes, based on « Positiv, Hauptwerk, Oberwerk, Labialwerk (schwellbar) , Trompetenwerk, Regalwerk und Pedalwerk » .

The choir organ :

The Abbey of Saint-Florian also has 2 organs standing on the 2 choir lofts choir organ (III/38) , which are played from one console, originally dating back to the Viennese builder Joseph Remmer (1691-1692) . The original pipe work is no longer available.

The organ in the Lady Chapel :

In the Lady Chapel is the Josef Mauracher pneumatic organ, donated in 1903 (II/10 ; Sub and Super) . It was under the maintenance of Anton Bruckner's brother, Ignaz.

### Study period

In 1855, Bruckner, aspiring to become a student of the famous Vienna music theorist Simon Sechter, showed the Master his « Missa solemnis » (WAB 29) , written a year earlier, and was accepted. The education, which included skills in music theory and counterpoint among others, took place mostly via correspondence, but also included long in person sessions in Vienna. Sechter's teaching would have a profound influence on Bruckner. Later, when Bruckner began teaching music himself, he would base his « curriculum » on Simon Sechter's book, « Die Grundsätze der



musikalischen Komposition » (Leipzig, 1853-1854) . In 1861, Bruckner studied further with conductor Otto Kitzler, who was 9 years younger than him and who introduced him to the music of Richard Wagner, which Bruckner studied extensively, from 1863 onwards. Bruckner considered the earliest orchestral works (the 3 Orchestral pieces, the March in D minor and the Overture in G minor, which he composed in 1862-1863) mere school exercises, done under the supervision of Otto Kitzler. He continued his studies to the age of 40. Broad fame and acceptance did not come until he was over 60 year old. A devout Catholic who loved to drink beer, Bruckner was out of step with his contemporaries. In 1861, he had already made the acquaintance of Franz Liszt who, like Bruckner, had a strong, Catholic religious faith and who 1st and foremost was a harmonic innovator, initiating the new German school together with Richard Wagner. Soon after, Bruckner had ended his studies under Simon Sechter and Otto Kitzler, he wrote his 1st mature work : the Mass in D minor.

A Bruckner memorial stands in the « Stadtpark » of Vienna, in the 1st District (« Parkring ») . The « Stadtpark » was opened in 1862. There are several monuments in honour of Austrian composers, like Franz Schubert and Johann Strauß, Junior. The bust of Anton Bruckner was made by sculptor Viktor Tilgner and exhibited on October 25th, 1899. Recently, the original bust was transferred to Palais Bourgoing (« Metternichgasse Nummer 8 ») in the 3rd District. In the « Stadtpark » , there is now a simple copy by the sculptor Stefan Kameyeczky.

The Viennese City Park (« Wiener Stadtpark ») extends from the « Parkring » in the 1st District of Vienna, up to the « Heumarkt » (a street, literally translated as hay market) in the 3rd District, and is visited both by tourists and by native Viennese. The total surface area is 65,000 square metres.

Even as early as in the Biedermeier period, the glacis before the « Karolinenstadttor » (Caroline City Gate) was a popular site of entertainment. During the demolition of the city walls and the creation of the Vienna « Ringstraße » , in its place, the mayor at that time, Andreas Zelinka, promoted the project of creating a public park on the territory. The park was designed in the style of English gardens by the landscape painter Josef Selleny, while the plans were made by the city gardener Rudolf Siebeck. On 21 August 1862, the park was opened, becoming the 1st public park in Vienna.

On the southern shore of the « Wienfluß » , the so-called « Kinderpark » (Children's park) was created in 1863, which is today still used mainly as a playground and for sports. The « Karolinenbrücke » (Caroline Bridge) , which was built in 1857 (since 1918, it is known as « Stadtparkbrücke » , or City Park Bridge) connects it to the « Stadtpark » proper on the northern side of the river.

After the regulation of the « Wienfluss » , the whole river area was rebuilt by Friedrich Ohmann and Josef Hackhofer, between 1903 and 1907, with a gate out of which the river flows, pavilions and stairs to its shorts. The architecture, together with the « U-Bahn » station by architect Otto Wagner, is among the sights of the park.

At the water glacis, a spa pavilion was built, in which mineral water with healing properties was served. The current « Kursalon » building was built between 1865 and 1867, according to plans of Johann Garben. The opulent building in the historicist style of the Italian Renaissance is located next to the « Johannesgasse » . A wide terrace reaching into

the park is attached to it.

After it was opened, on 8 May 1867, amusements were originally prohibited. However, since that concept was not accepted, it was changed, and Johann Strauß II gave his 1st concert here on 15 October 1868. The « Kursalon » thus became a popular place for concerts and for dancing, especially during the era of the Strauß brothers. Today, after undergoing some renovation, it is still used for balls, concerts, clubbings and congresses. There is also a Café-Restaurant inside it.

The gilded bronze monument of Johann Strauß II, is one of the most known and most frequently photographed monuments in Vienna. It was unveiled to the public, on 26 June 1921, and is framed by a marble relief made by Edmund Hellmer. The gilding was removed in 1935 and laid on again only in 1991.

There are several other monuments, like the one of Franz Schubert, Franz Lehár, Robert Stolz and Hans Makart. The « Stadtpark » is the park with the largest number of monuments and sculptures in Vienna.

The former milk drinking hall was erected as part of the installations surrounding the « Wienfluß » according to plans of Friedrich Ohmann and Josef Hackhofer, during the years of 1901 to 1903. After suffering heavy damage during World War II, the building was extended during reconstruction. Today, with another annex having been built, there is a restaurant in the « Meierei » .

The flora in the Park is characterized by a wide range of species, planted to bloom in all seasons. A parkway bordering the « Ringstraße » reduces the impact of noise and emission on the park. Some groves are natural protection zones, including Ginkgo, Honey Locust, Pyramid Poplar and Caucasian Wing Nut.

## The Vienna period

In 1868, Anton Bruckner moved to Vienna for good, to keep up with his teaching activities as Professor of harmony and counterpoint at the University of Vienna (« Stieergasse Nummer 15-17 ») . His 1st lodgings were on the 2nd floor of the house at « Währingerstraße Nummer 41 » where he lived until 1876. In this house, he composed the 2nd, 3rd, 4th and 5th Symphonies, which a memorial plaque, affixed in 1961, commemorates.

## Anton Bruckner's residences in Vienna

Bruckner lived in Vienna from 1868 till his death in 1896. Within this period, he had lived in 4 different places in Vienna, and they are listed below in chronological order :

(1) « Währinger Straße Nummer 41 » (from 1868-1877) . It takes about 20 minutes to walk there from the « Schottenring » . There is a commemorative plaque on the building.

(2) « Heinrichshof » , opposite the Opera House (less than 1 year, in 1877) . The building was destroyed in World War

## II.

(3) « Heßgasse 7 / Schottenring 5 » (from 1877-1895) . The building is now a hotel (« Hôtel de France ») which has a suite called the « Bruckner Suite » , presumably, but not known whether it actually is, where Bruckner's room was.

(4) Upper-Belvedere, « Kustodenstöckl » (1896) where he died on 11 October 1896.

Apart from those of his last residence in the Upper-Belvedere, pictures of his earlier residences in « Währinger Straße Nummer 41 » and « Heßgasse Nummer 7 » are not widely known.

<http://multivariate-life.blogspot.ca/2014/01/anton-bruckners-residences-in-vienna.html>

Anton Bruckner was a life-long bachelor who made numerous unsuccessful marriage proposals to teenage girls. One such was the daughter of a friend, called Louise ; in his grief, he is believed to have written the Cantata " Entsagen " (Renunciation) . His affection for teenage girls led to an accusation of impropriety where he taught music, and while he was exonerated, he decided to concentrate on teaching boys afterwards. His calendar for 1874 details the names of girls who appealed to him, and the list of such girls in all his diaries was very long. In 1880, he fell for a 17 year old peasant girl in the cast of the Oberammergau « Passion Play » . His interest in young girls seems to have been motivated by his fear of sin ; he believed that (unlike older women) he could be certain that he was marrying a virgin. His unsuccessful proposals to teenagers continued when he was past his 70th birthday ; one prospect came near to marrying him, but broke-off the engagement when she refused to convert to Catholicism.

Bruckner died in Vienna, in 1896, at the age of 72. He is buried in the crypt of Saint-Florian monastery church, right below his favourite organ. He had always had a morbid fascination with death and dead bodies, and left explicit instructions to embalm his corpse.

Anton Bruckner's Death Mask (« Totenmaske ») is in « Hamburger Bahnhof Berlin » .

The Anton Bruckner Private University for Music, Drama, and Dance, an institution of higher education in Linz, close to his native Ansfelden, was named after him in 1932 (" Bruckner Conservatory Linz ", until 2004) . The « Bruckner Orchester Linz » was also named in his honour.

### Compositions

Sometimes Bruckner's works are referred to by **WAB** numbers, from the « Werkverzeichnis Anton Bruckner » , a catalogue of Bruckner's works edited by Renate Grasberger.

The revision issue has generated controversy. A common explanation for the multiple versions is that Bruckner was willing to revise his work on the basis of harsh, uninformed criticism from his colleagues. " The result of such advice was to awaken immediately all the insecurity in the non musical part of Bruckner's personality ", musicologist Deryck

Cooke writes. " Lacking all self assurance in such matters, he felt obliged to bow to the opinions of his friends, ' the expert ', to permit revisions and even to help make them in some cases." This explanation was widely accepted when it was championed by Bruckner scholar Robert Haas, who was the chief editor of the 1st critical editions of Bruckner's works published by the International Bruckner Society ; it continues to be found in the majority of program notes and biographical sketches concerning Bruckner. Haas' work was endorsed by the Nazis and so fell-out of favour after the War, as the Allies enforced denazification. Haas' rival Leopold Nowak was appointed to produce a whole new critical edition of Bruckner's works. He and others, such as Benjamin Marcus Korstvedt and conductor Leon Botstein, argued that Haas' explanation is, at best, idle speculation ; at worst, a shady justification of Haas' own editorial decisions. Also, it has been pointed-out that Bruckner often started work on a Symphony just days after finishing the one before. As Cooke writes, " In spite of continued opposition and criticism, and many well meaning exhortations to caution from his friends, he looked neither to right nor left, but simply got down to work on the next Symphony." The matter of Bruckner's authentic texts and the reasons for his changes to them remains politicised and uncomfortable.

...

Anton Bruckner's work catalogue (**WAB**) by Renate Grasberger, published in 1977, totals 149 numbers, including the lost works (**WAB 132-135**) ; drafts (**WAB 136-143**) ; doubtful compositions (**WAB 144-145**) ; and an appendix (**WAB 146-149**) . Category II offers secular vocal-music (**WAB 55-95**) . The songs and the secular choir works (almost all of them for male choir) are catalogued. The compositions of the programme « Secular Men's Choirs » are borrowed from Category II - with 1 exception :

« Zur Vermählungsfeier » (On Your Wedding) was classified by Renate Grasberger in Category I : Spiritual Vocal Music (**WAB 54**) . The scores were presented by Angela Pachovsky and Anton Reinhaller in Volume XXIII/2 of the Critical Complete Edition, in 2001 - here too, with 1 exception :

« Auf, Brüder ! Auf, und die Saiten zur Hand ! » (Up brothers and take-up your strings !) : the 1st cantata for Prelate Friedrich Mayer, was published in Volume XXII : Cantatas and Choir Works, presented by Franz Burkhart, Rudolf H. Führer and Leopold Nowak.

## Symphonies

" Bruckner expanded the concept of the Symphonic form in ways that have never been witnessed before or since. When listening to a Bruckner Symphony, one encounters some of the most complex Symphonic writing ever created. As scholars study Bruckner's scores they continue to revel in the complexity of Bruckner's creative logic."

## Style

Bruckner's Symphonies are all in 4 movements (though, he was unable to complete the Finale of the 9th) , starting with a modified Sonata allegro form, a slow movement in ABA'B'A" form (except in the Study Symphony, the 1st and the 6th) , a Scherzo in 3/4 time, and a modified Sonata allegro form Finale. In the 8th, 9th, and the 1st version of

the 2nd, the slow movements and Scherzo are reversed. The revised version of the 4th features a Scherzo (the " Hunt Scherzo ") in which the outer-sections are in 2/4 meter, not the customary 3/4. There is a marked preference for the use of consistent 4 bar periods. They are scored for a fairly standard Orchestra of woodwinds in pairs, 4 horns, 2 or 3 trumpets, 3 trombones, tuba, timpani and strings. The later Symphonies increase this complement, but not by much. Notable is the use of Wagner tubas in his last 3 Symphonies. Only the 8th has harp, and percussion besides timpani (though, legend has it the 7th is supposed to have a cymbal clash at the exact moment Richard Wagner died) . With the exception of Symphony No. 4, none of Bruckner's Symphonies has subtitles, and most of the nicknames were not thought-up by the composer. Bruckner's works are trademarked with powerful Codas and grand Finales, as well as the frequent use of unison passages and orchestral tutti. His style of orchestral writing was criticized by his Viennese contemporaries, but by the middle of the 20th Century musicologists recognized that Bruckner's orchestration was modeled after the sound of his primary instrument, the pipe organ : alternating between 2 groups of instruments, like changing from one manual of an organ to another.

Nicholas Temperley writes in the New Grove Dictionary of Music and Musicians (1980) that Bruckner alone succeeded in creating a new school of Symphonic writing. Some have classified him as a conservative, some as a radical. Really he was neither, or alternatively was a fusion of both. His music, though Wagnerian in its orchestration and in its huge rising and falling periods, patently has its roots in older styles. Bruckner took Beethoven's 9th Symphony as his starting point. The introduction to the 1st movement, beginning mysteriously and climbing slowly with fragments of the 1st theme to the gigantic full statement of that theme, was taken over by Bruckner ; so was the awe inspiring Coda of the 1st movement. The Scherzo and slow movement, with their alternation of melodies, are models for Bruckner's spacious middle movements, while the Finale with a grand culminating hymn is a feature of almost every Bruckner Symphony.

Bruckner is the 1st composer since Franz Schubert about whom it is possible to make such generalizations. His Symphonies deliberately followed a pattern, each one building on the achievements of its predecessors. His melodic and harmonic style changed little, and it had as much of Schubert in it as of Wagner. His technique in the development and transformation of themes, learnt from Beethoven, Franz Liszt and Wagner, was unsurpassed, and he was almost the equal of Brahms in the art of melodic variation.

Deryck Cooke adds, also in the New Grove : Despite its general debt to Beethoven and Wagner, the " Bruckner Symphony " is a unique conception, not only because of the individuality of its spirit and its materials, but even more because of the absolute originality of its formal processes. At 1st, these processes seemed so strange and unprecedented that they were taken as evidence of sheer incompetence. Now, it is recognized that Bruckner's unorthodox structural methods were inevitable. Bruckner created a new and monumental type of Symphonic organism, which abjured the tense, dynamic continuity of Beethoven, and the broad, fluid continuity of Wagner, in order to express something profoundly different from either composer, something elemental and metaphysical.

In a concert review, Bernard Holland described parts of the 1st movements of Bruckner's 6th and 7th Symphonies as follows : " There is the same slow, broad introduction, the drawn-out climaxes that grow, pull back and then grow some more : a sort of musical coitus interruptus. "

In the 2001 2nd Edition of the New Grove, Mark Evan Bonds called the Bruckner Symphonies " monumental in scope and design, combining lyricism with an inherently polyphonic design. Bruckner favored an approach to large scale form that relied more on large scale thematic and harmonic juxtaposition. Over the course of his output, one senses an ever increasing interest in cyclic integration that culminates in his Masterpiece, the Symphony No. 8 in C minor, a work whose final page integrates the main themes of all four movements simultaneously. "

## Works

Otto Kitzler, Bruckner's last composition teacher, set him 3 final tasks as the climax of his studies : a Choral work (Psalm 112) , an Overture (the Overture in G minor) , and a Symphony. The last, completed in 1863, was then Bruckner's Study Symphony in F minor. Bruckner later rejected this work, but he did not destroy it. While it certainly reminds one of earlier composers such as Robert Schumann, it undeniably also bears the hallmarks of the later Bruckner style. Kitzler simply commented that the work was " not very inspired ". It was 1st performed, in 1924, and not published until 1973 and is occasionally listed as Symphony No. 00.

Bruckner's Symphony No. 1 in C minor (sometimes called by Bruckner " das kecke Besehl ", roughly translated as " the saucy maid ") was completed in 1866, but the original text of this Symphony was not reconstructed until 1998. Instead, it is commonly known in 2 versions, the so-called Linz Version which is based mainly on rhythmical revisions made in 1877, and the completely revised Vienna Version of 1891, which begins to reveal his mature style, e.g. , Symphony No. 8.

Next was the so-called Symphony No. 0 in D minor of 1869, a work which was so harshly criticized that Bruckner retracted it completely, and it was not performed at all during his lifetime, hence his choice for the number of the Symphony.

His next attempt was a sketch of the 1st movement to a Symphony in B-flat major, but he did no further work on it afterwards. This sketch can be heard on John F. Berky's site.

The Symphony No. 2 in C minor of 1872 was revised in 1873, 1876, 1877 and 1892. It is sometimes called the « Symphony of Pauses » (« Pausen-Sinfonie ») for its dramatic use of whole Orchestra rests, which accentuate the form of the piece. In the Carragan Edition of the 1872 version, the Scherzo is placed 2nd and the Adagio 3rd. It is in the same key as No. 1.

Bruckner presented his Symphony No. 3 in D minor, written in 1873, to Richard Wagner along with the 2nd, asking which of them he might dedicate to him. Wagner chose the 3rd, and Bruckner sent him a fair copy soon after, which is why the original version of the « Wagner-Sinfonie » is preserved so well despite revisions in 1874, 1876, 1877 and 1888-1889. One factor that helped Wagner choose which Symphony to accept the dedication of was that the 3rd contains quotations from Wagner's music dramas, such as « Die Walküre » and « Lohengrin » . Most of these quotations were taken-out in the revised versions.

Bruckner's 1st great success was his Symphony No. 4 in E-flat major, more commonly known as the « Romantic Symphony », the only epithet applied to a Symphony by the composer himself. The 1874 version has been seldom played and success came only after major revisions in 1878, including a completely new Scherzo and Finale, and again in 1880-1881, once again with a completely re-written Finale. This version was premiered in 1881 (under the conductor Hans Richter) . Bruckner made more minor revisions of this Symphony, in 1886-1888.

Bruckner's Symphony No. 5 in B-flat major crowns his most productive era of Symphony writing, finished at the beginning of 1876. Until recently, we knew only the thoroughly revised version of 1878. In 2008, the original concepts of this Symphony were edited and performed by Akira Naito with the Tokyo New City Orchestra. Many consider this Symphony to be Bruckner's lifetime Masterpiece in the area of counterpoint. For example, the Finale is a combined fugue and Sonata form movement : the 1st theme (characterized by the downward leap of an octave) appears in the exposition as a 4 part fugue in the strings and the concluding theme of the exposition is presented 1st as a chorale in the brass, then as a 4 part fugue in the development, and culminating in a double fugue with the 1st theme at the recapitulation ; additionally, the Coda combines not only these 2 themes but also the main theme of the 1st movement. Bruckner never heard it played by an Orchestra.

Symphony No. 6 in A major, written in 1879-1881, is an oft neglected work ; whereas the Bruckner rhythm (2 quarters plus 1 quarter triplet, or vice-versa) is an important part of his previous Symphonies, it pervades this work, particularly in the 1st movement, making it particularly difficult to perform.

Symphony No. 7 in E major was the most beloved of Bruckner's Symphonies with audiences of the time, and is still popular. It was written from 1881 to 1883, and revised in 1885. During the time that Bruckner began work on this Symphony, he was aware that Richard Wagner's death was imminent, and so the Adagio is slow mournful music for Wagner (the climax of the movement comes at rehearsal letter W) , and for the 1st time in Bruckner's « œuvre » , Wagner tubas are included in the Orchestra.

Bruckner began composition of his Symphony No. 8 in C minor, in 1884. In 1887, Bruckner sent the work to Hermann Levi, the conductor who had led his 7th to great success. Levi, who had said Bruckner's 7th Symphony was the greatest Symphony written after Beethoven, believed that the 8th was a confusing jumble. Devastated by Levi's assessment, Bruckner revised the work, sometimes with the aid of student colleague Franz Schalk, and completed this new version, in 1890. Deryck Cooke writes that, " Bruckner not only recomposed the 8th but greatly improved it in a number of ways. This is the one Symphony that Bruckner did not fully achieve in his 1st definite version, to which there can be no question of going back. "

The final accomplishment of Bruckner's life was to be his Symphony No. 9 in D minor which he started in August 1887, and which he dedicated " To God, the Beloved ". The 1st 3 movements were completed by the end of 1894, the Adagio alone taking 18 months to complete. Work was delayed by the composer's poor health and by his compulsion to revise his early Symphonies, and, by the time of his death in 1896, he had not finished the last movement. The 1st 3 movements remained unperformed until their premiere in Vienna (in Ferdinand Löwe's version) , on 11 February

1903.

Bruckner suggested using his « Te Deum » as a Finale, which would complete the homage to Beethoven's 9th Symphony (also in D minor) . The problem was that the « Te Deum » is in C major, while the 9th Symphony is in D minor, and, although Bruckner began sketching a transition from the Adagio key of E major to the triumphant key of C major, he did not pursue the idea. There have been several attempts to complete these sketches and prepare them for performance, as well as completions of his later sketches for an instrumental Finale, but only the 1st 3 movements of the Symphony are usually performed.

## Résumé II

### Bruckner der Glaubende

Bruckner ein gläubiger Mensch ? Das ist keine Frage. Zu offensichtlich tritt die enge Beziehung Anton Bruckners zu seinem Gott und zu seiner Religion in Leben und Werk des Mannes hervor. Bruckner war ein geradezu fanatisch nennender Beter - davon zeugen so skurrile Dinge wie die Gebetslisten, in denen er minutiös die von ihm gesprochenen Ave Maria und Vaterunser aufgezeichnet hat, oder seine angestregten Fastenübungen. Sein Schüler und Freund Franz Schalk vergleicht ihn mit Fra Angelico, dem einzigen Maler, der je heiliggesprochen wurde, und Max Kalbeck, der Brahms-Biograf und Wagner- sowie Bruckner-Feind, verspottete ihn als « Wotan im Bischofsornat » , dem « Freia in der Gestalt einer Pfarrersköchin ... Geselchtes mit Knödeln auftrug » , dem « die Walküren Te Deum laudamus, die Rheintöchter Pax vobiscum sangen und die Choralisten von Zeit zu Zeit Tusch bliesen » .

Bruckners Religiosität steht also außer Zweifel. Die Frage ist vielmehr : Was umgibt den bischöflichen Wotan ? Passt er mit seiner Gläubigkeit in seine Zeit ? Und da bröckelt die Einvernehmlichkeit auf den ersten Blick. Dominieren den Diskurs um den Glauben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht Leute wie David Friedrich Strauß (der auf seiner Suche nach dem historischen Jesus manche liebgewonnene Sicherheit störte) oder Ludwig Feuerbach (der Gott überhaupt für eine Projektion des menschlichen Geistes hielt) , nicht zu vergessen Karl Marx (der die Religion als Opium des einfachen Volkes bezeichnete) ? Und befand sich nicht die Kirche generell in einem Abwehrkampf, gegen den aufkommenden Liberalismus und gegen alle mögliche politische Unbill ? In Rom hatte der Papst in den Wirren der 1870er Ereignisse, just zur Entstehungszeit der IV. Sinfonie, den Kirchenstaat aufgeben müssen - er fühlte sich fortan als « Gefangener im Vatikan » und verbot den Katholiken 1874 sogar die Teilnahme an den italienischen Wahlen. In Linz, wo Bruckner an der Orgel saß, kämpfte Bischof Franz-Josef Rüdiger ebenso zäh wie erfolglos gegen die vom Staat erzwungenen Beschränkungen der kirchlichen Macht, gegen Zivilehe, staatliche Schulaufsicht und die Anerkennung nichtkatholischer Glaubensgemeinschaften. In Deutschland standen die Bischöfe im sogenannten « Kulturkampf » gegen Otto Bismarck - überall war die Kirche in die Defensive gedrängt. Solche Defensive wirkt sich aber psychologisch aus : Es entsteht eine Wagenburg-Mentalität, man schließt sich zusammen in aggressiver Diskursverweigerung (so etwa lehnte Papst Pius IX. es rigoros in einem Hirtenschreiben ab, sich « mit dem Fortschritt, dem Liberalismus und der heutigen Zivilisation zu versöhnen und zu vereinigen ») . Man scharft sich um die Personen und Gedanken, die man als Mitte versteht, um den Papst und die Bischöfe, um die Marienfrömmigkeit, die Sakramentenlehre. Und man tut das auf unversöhnliche Weise - Bischof Rüdiger etwa verweigerte sich der staatlichen Rechtsprechung und wurde zu



Festungshaft verurteilt. Ein Bischof im Kerker !

Und Anton Bruckner ? Der stand mitten drin in der Auseinandersetzung. Kurz nachdem sein Bischof aus dem Gefängnis freigekommen war, wünschte er ihm in einem Brief « Kraft und Ausdauer in schweren Kämpfen » , zum 25jährigen Bischofsjubiläum schrieb er seinem Oberhirten kaum verklausuliert : « Vor dem Hohenpriester wollen die Feinde zurückweichen ! » Und in einem Schreiben an den Linzer Domdechanten Johann Baptist Schiedermayr heißt es ebenso programmatisch wie pathetisch :

« Man gebe Cäsarn, was sein ist, solange er nicht verlangt, was Gottes ist ! »

Untersucht man nun die geistlichen Werke Bruckners sozusagen auf ihre Kulturkampftauglichkeit, so fällt auf, daß das marianische Thema stark betont ist (Tota pulchra es ; Salve regina ; Magnifikat und vieles mehr) , daß es zahlreiche Chorsätze mit Texten gibt, die das Altarsakrament würdigen (allein 9 mal hat Bruckner das Tantum ergo vertont !) und daß die Nennung der « einen, heiligen, katholischen und apostolischen Kirche » in den Credo-Sätzen seiner großen Messen immer im machtvollen Unisonogesang geschieht.

Steht Bruckner aber auch in seiner Sinfonik im Kampf der Kirche mit der Welt ? Ich denke ja, und ich will es an zwei Aspekten zeigen. Zum einen gibt es in Bruckners Sinfonien zahlreiche Vortragsbezeichnungen wie « misterioso » oder « feierlich » , und damit zielt der Komponist nicht nur auf eine bestimmte musikalische Tempovorstellung, sondern er setzt auch einen Gegenpol zum spätaufklärerisch-liberalen Geist seiner Zeit, aus dem heraus seiner geliebten Kirche so viel Unannehmlichkeiten bereitet werden. Und zum anderen tauchen in seinen Sinfonien immer wieder Choräle auf, Bauteile also, die im weltlich-intellektuellen Kontext einer Sinfonie an sich schon verwundern, die in der Brucknerschen Spielart aber ganz besonders deutlich auf Distanz zur Welt, auf Abgrenzung und Behauptung zielen. Hören wir ein Beispiel aus dem I. Satz der IV. : IV/I Takte 305 bis 325.

Das ist schon ein stattlicher katholischer Auftritt : Schweres Blech wie eine Ritterrüstung, getragene Homophonie, alles in allem « Kraft und Ausdauer in schweren Kämpfen » ! Noch deutlicher wird das, wenn man hört, wie Bruckner diesen Choral vorbereitet und ausklingen lässt : IV/I Takte 289 bis 332.

Das klingt in der Tat nach dem würdevoll vorbereiteten Machtauftritt eines « Hohenpriesters » , und fast meint man im Trompeten-Nachsatz die päpstliche Schweizergarde ihre Hellebarden recken zu hören : Den Feinden bleibt nur noch das Zurückweichen !

Unser Resümee kann also nur lauten : Bruckner ist ein Glaubender, und er ist mit seinem Glauben eingebunden in den Geist seines Jahrhunderts. Freilich ist er nicht der frömmelnd-biedermeierliche « Musikant Gottes » , als den ihn süßliche Bruckner-Hagiografie zum Teil noch heute sieht, sondern er ist involviert, kirchen-zeitgeist-modern, er ist der « Musikant des Kulturkampfes » .

Bruckner der Erzähler

Wenn wir Anton Bruckners innere Verbindung zu seinem Jahrhundert erfassen wollen, müssen wir bei diesem zweiten Versuch zunächst fragen : Ist Erzählen ein besonderes Kennzeichen des 19. Jahrhunderts ? Gab es Erzählung nicht vielmehr schon immer !? Ja und nein : Natürlich gab es zu fast allen Zeiten einen erzählerischen Zugriff auf die Wirklichkeit, also die Anstrengung, Weltbeschreibung und Welterklärung auf vorwiegend fiktive, dabei auch dokumentarische Art in locker gebundener Form zu leisten. Aber doch gab es diese Anstrengung nach etwa 1850 in besonderer, intensiverer Weise : Die Literaturwissenschaftler sagen, in dieser Zeit werde das Erzählen gegenüber der Lyrik und dem Drama immer wichtiger, dränge diese anderen Sageweisen der künstlerischen Weltdeutung in den Hintergrund. Das hat soziologische Gründe (das Lesepublikum verändert sich, wird « demokratischer ») , das hat auch sozusagen hermeneutische Gründe (die Wirklichkeit ist komplexer geworden, zu ihrer Erfassung braucht es also Systeme, die weniger auf Gefühl und Spannung als vielmehr auf Vernunft und Bildkraft setzen) . Greifbar wird diese Macht des Erzählens auch in Wirtschaftszahlen (allein von Gustav Freytags Roman « Soll und Haben » wurden im ersten Erscheinungsjahr 30.000 Exemplare abgesetzt !) . Erzählwerke aus dieser Zeit haben sich übrigens bis heute im kollektiven Gedächtnis mit erstaunlicher Kraft festgesetzt : Kleider machen Leute, Der Schimmelreiter, Effi Briest, Der Nachsommer - und viele andere könnte man nennen.

Nun ist literaturgeschichtlicher Stoff freilich nicht so einfach auf Anton Bruckner zu münzen : Selbst vielen wohlmeinenden Biografen galt er ja als quasi illiterat (obwohl er über eine erstaunliche Bibelfestigkeit verfügte und dazu immerhin Bücher von David Friedrich Strauß besaß !) . Zu den Stoffen der Erzähler seiner Zeit hatte er wenig Verbindung, er interessierte sich nicht für die Liebe (nur eine Haushälterin-Ehefrau suchte er zeitlebens !) , nicht für die Spannungen zwischen Individuum und Gesellschaft, nicht für die Frage nach Krieg und Frieden. Zudem war er völlig ungesellschaftlich im damaligen Salon-Sinne.

Gesellschaftlich war er aber sehr wohl im Stammtisch-Sinne : Legendär sind seine abendlichen Plauderrunden im Wiener Lokal « Roter Igel » , und die Verheißung breiter Gesprächseligkeit strömt auch aus einem Brief, den der Steyrer Stadtpfarrer Johann Evangelist Aichinger an den « Hochverehrten Herrn Doctor » richtete und in dem von dem « bekannten Tische im Speisezimmer des Stadtpfarrhofes, wo wir schon so oft gemüthlich beisammen saßen » , die Rede ist. Bruckner war überdies ein Fabulierer, das geht nicht nur aus der bekannten Anekdote hervor, derzufolge der Kaiser ihm, dem allzu Erzählfreudigen, bei einer Audienz das Wort abschneiden mußte, sondern das wird geradezu archetypisch sichtbar schon an einem Zeugnis aus Bruckners Schulzeit. In der Sankt Florianer Volksschule wurde dem Jungen einmal die Aufgabe gestellt, den einfachen Satz « Der Knabe hat gefangen » zu erweitern. Hören Sie, was Bruckner daraus machte :

« Der kleine Knabe eines armen Tagelöhners des hiesigen Ortes hat heute in der Früh beyläufig um 5 Uhr außerhalb des Marktes in einem kleinen Walde, der sogenannten “ Heimleite ” vermittelt eines kleinen Schlages mit Beyhülfe einer kleinen Lockpfeife eine recht schöne Kohlmeise gefangen. »

Für mich wird an diesem an sich völlig unbedeutenden kleinen Textchen dennoch Großes deutlich : Wie sehr schon der Achtjährige fabulierend erzählen mochte, wie er kleinste Zellen romanhaft verbreitern, detailreich ausmalen, ja mit einem spürbaren Architekturgefühl entwickeln konnte ! Was ist ihm nicht alles wichtig : Personal, Zeit, genauester Ort, Handlungsmittel, und schließlich die wahrhaft epische Beifügung, daß die Kohlmeise « recht schön » gewesen sei !

Jahrzehnte später hat Bruckner in seiner sinfonischen Arbeit die lustvolle erzählerische Geste der Kinderzeit nicht verloren. Erzählerische Geste (in und außerhalb der Literatur) das bedeutet ja : weite Bögen spannen ; immer wieder Innehalten ; von der eigentlichen Linie abschweifen ; Motive verflechten ; das eigentlich Erzählte auf einen intimen häuslichen Boden setzen. Gibt es das aber auch in der Musik ? Ich will es Ihnen an einer Stelle aus dem 2. Satz der Romantischen Sinfonie zeigen : IV/2 Takte 1 bis 12.

Wie Sie sehen, gibt es auch in der Welt der Klänge etwas wie eine erzählerische Geste : den häuslichen Grund in der vorbereitenden Streicherfigur ; die räumlich empfundene Weite in der Cellokantilene ; das Innehalten und das neue Ansetzen ; das Hereinsprechen von Außen im Hornruf. Übrigens ist Bruckners ganz eigene Erzählart nach Meinung mancher Musikwissenschaftler eher parataktisch : die Gedanken reihen sich nach und nach aneinander, die Kernelemente verändern sich wenig - ganz anders als etwa bei Johannes Brahms, dessen Musik von der Zertrümmerung der Motive lebt und sich in « entwickelnder Variation » fortschreibt. Zum Charakteristischen dieses Erzählflusses gehört auch, daß im weiteren Verlauf der « sinfonischen Geschichte » Einschübe möglich werden, auch Auslassungen, Umstellungen. Und ein besonderes Merkmal Brucknerschen Erzählens ist die umspielende Anreicherung des Erzählguts durch neue Wendungen, durch fantastisch weitende Seitengedanken - Kommentare eigentlich, die das ursprünglich Gesagte verästeln, verdichten, vertiefen wollen, wie wenn sie um die komplex gewordene Wirklichkeit wüssten, und dabei doch das einmal Gefundene sicher festhalten möchten. Hören wir das eben gespielte Thema etwas später im Satz : IV/2 Takte 101 bis 108.

Tritt da nicht zu der ursprünglichen, einfachen Themaussage hinzu, was der Knabe in seiner Umwelt noch alles eingefangen hat : Personales in der verschobenen Doppelung des Themas, Zeit- und Ortsbestimmungen in der neuen Bassfigur, und in der Geigenfigur das Insistieren darauf, daß alles doch « recht schön » sei ?

In der zeitgenössischen Rezeption der Werke Bruckners wird der Erzählcharakter seiner Musik übrigens bemerkt, aber meist negativ kommentiert : Bruckners große Kritikerplage, der Wiener Musikwissenschaftler Eduard Hanslick, schimpft über die « unersättliche Rhetorik » der II. Sinfonie. Die Parataxe der Brucknerschen Gedankenentwicklung wird in zahlreichen Konzertkritiken als Formlosigkeit denunziert. Und Max Kalbeck, der schon erwähnte Brahms-Intimus, fordert für die VIII. Sinfonie gar einen « Redacteur mit dem Rothstift des Censors bewaffnet » , um den ausschweifenden Erzählungen des Komponisten Einhalt zu gebieten.

### Bruckner der Realist

Eng verbunden mit dem Erzählen ist die nächste Fixierung Bruckners in seinem Jahrhundert. Fragt man nämlich nach der literaturgeschichtlichen Epochenschublade, in die das Erzählen im späteren 19. Jahrhundert einzuordnen sei, so kommt man zu dem Begriff des « Realismus » und dabei zu Namen wie Storm, Keller, Fontane. Realismus beherrschte die Gemüter aber beileibe nicht nur in der Dichtkunst, vielmehr war das Realistische eine absolut allgemeine Tendenz der Zeit - Grund genug zu fragen, ob nicht auch Anton Bruckner Anteil daran hatte. Realismus gab es beispielsweise in der Malerei - erst kürzlich trug eine Münchner Ausstellung über den Bruckner-Zeitgenossen Adolph Menzel den Titel « radikal real » . Und realistisch war man auch in der Politik disponiert - seit Ludwig August von Rochau 1853 den

Begriff « Realpolitik » geprägt hatte, setzte sich mehr und mehr eine Haltung durch, die nicht mehr blind nach dem Idealen und selbstzerstörerisch nach dem Unerreichbaren griff, sondern mit klaren Analysen nach dem aus den Gegebenheiten heraus Machbaren, nach dem vorderhand Möglichen strebte - Bismarck ist der Realpolitiker par excellence. Die Unternehmer der Zeit bringen solche Tugenden ebenso zur Geltung, auch damals schon mit allen Abschweifungen ins moralisch Fragwürdige hinein.

Selbstverständlich zeigte auch Bruckner in seinem Leben realistische Züge. Schon der ständige wirtschaftliche Existenzkampf, den er bis in die 80er Jahre hinein führen mußte, nötigte ihm Realismus bis hin zum Opportunismus ab : Bekannt ist seine überaus devote Art, mit der er Bewerbungen um Stellen oder Stipendien vortrug. Fern von jedem Idealismus begegnet uns Bruckner auch, wenn er seine Unterrichtsstunden manchmal mitten im gerade besprochenen Takt abbrach. Und eine besonders « realistische », auf bauernschlauer Analyse beruhende Handlungsweise legte er in einem Schreiben an den Tag, das er an den bayerischen König Ludwig II. richtete, mit dem Ziel, eine Privataufführung seiner VII. Sinfonie vor dem König zu erreichen : Er stellte Ludwig doch tatsächlich in Aussicht, im Zustimmungsfall eine Oper zu schreiben ! Übrigens zeigte Bruckner auch durchaus politischen Realitätssinn : Als die Sache der Revolution in Österreich 1848 sich zu wenden schien, trat er in die Nationalgarde ein. Und wer das als Jugendtorheit abtun möchte, der sei an die zahlreichen durchaus zeitbewussten Kompositionen vaterländischen Inhalts erinnert, die Bruckner bis hin zur Chorkantate « Helgoland » von 1893 schrieb - an seine Militärmärsche etwa, an sein « Deutsches Lied » oder an seinen Männerchor « Lasst Jubeltöne laut erklingen » zu Feier des Einzugs der kaiserlichen Braut Sissi in Linz.

Es gibt banalen Realismus also im alltäglichen Leben Anton Bruckners - gibt es aber auch zeitgeistig-intellektuellen Realismus in seiner Musik ? Carl Dahlhaus, der als einer von wenigen mit systematischen Gedanken zu der naheliegenden Frage hervorgetreten ist, ob der « Realismus » neben Kunst und Literatur nicht auch die Musik betreffen könnte - Dahlhaus also macht musikalischen Realismus ausfindig etwa in Lautmalerei und Sprachtonfällen, in Affektschilderungen, auch in kleinen wirklichkeitsgetreuen Details, und generell in der « antisubjektiven Gesinnung oder Attitüde », die Musik eben auch haben kann. Eine solche objektivierende Haltung findet sich vor allem dann, wenn Musik mit außermusikalischer Bedeutung einhergeht, ihren absoluten Anspruch also aufgibt. Im späteren 19. Jahrhundert ist das der Fall bei den sogenannten Programmmusikern, bei Franz Liszt oder Richard Strauß. Eine Neigung zu erklärender Programmanreicherung ihrer Musik gibt es aber auch bei eigentlich « absoluten » Sinfonikern wie Bruckner und Gustav Mahler. Bei Anton Bruckner ist der programmatisch-realistische Zug am stärksten ausgeprägt in der VIII. Sinfonie, deren 4. Satz im Kontext genau fixierbarer politischer Ereignisse steht (es geht um ein Treffen des Zaren mit dem Österreichischen Kaiser in Olmütz) . Aber auch in der « Romantischen » gibt es Realbezüge : In einem Brief an Paul Heyse schreibt Bruckner :

« In der 4. Sinfonie ist in dem ersten Satz das Horn gemeint, das vom Rathause herab den Tag ausruft ! Dann entwickelt sich das Leben. »

Am deutlichsten « realistisch » geht es aber im 3. Satz zu. Dort dreht sich alles um die Jagd. Jeder Hörer wird diese Realitätsassoziation sofort haben, wenn er das Folgende hört : IV/3 Takte 1 bis 34.

Interessant wird es freilich dann, wenn der formale Anspruch, dem Scherzo ein Trio einfügen zu müssen, auf den

programm-musikalischen Realitätsanspruch stößt. Welche Realität wird jetzt vom Komponisten zitiert werden ? Im Verlauf der Jahre ändert sich Bruckners Vorstellung vom Realitätsgehalt des Trios der IV. behutsam : In einem Brief aus dem Jahre 1878 sieht er das Trio als « Tanzweise, welche den Jägern während der Mahlzeit gespielt wird » , 1884 ist es eine « Tafelmusik der Jäger im Walde » , und in dem erwähnten Brief an Paul Heyse von 1890 spielt den Jägern « während des Mittagmahles im Wald ein Leierkasten » auf. Die musikalische Realität ist dabei immer dieselbe : IV/3 Trio Takte I bis 10.

Man kann dieses Ständchen im Wald übrigens ganz gewinnbringend mit einem Ständchen von Gustav Mahler vergleichen, das dieser (ebenso im Wald und ebenso im Kontext der Jägerei angesiedelt) in den 3. Satz seiner I. Sinfonie eingebaut hat.

Gewinnbringend ist dieser Vergleich deshalb, weil er auf engstem Raum zwei recht unterschiedliche Arten der realistischen Musikerzählung zeigt : Mahler erzählt die kleine Waldrealie ganz distanziert, wie ein allwissender auktorialer Erzähler, der manchmal mit Wohlwollen, manchmal aber auch mit Häme und Spott auf seine Figuren herunterschaut. Wie hier das Schlagwerk dumpfbackig ins Geschehen drängt ! Und in der Partitur ist auch noch angeordnet :

« Becken und Trommel von einem Spieler zu spielen ! »

Das ist die pure Unterschichten-Blaskapelle in der fürstlichen Jägerei - und im heiligen Tempel der Sinfonie ! So eine gebrochene Klangrealität gibt es bei Bruckner nicht. Bei ihm ist die Musik stets unmittelbar und einheitlich, der Klangstrom ist immer personale Rede, nie verbrüdert sich der Komponist über seine Musik hinweg mit den Hörern. Schlichte pathetische Naivität !

## Bruckner der Erlöser

Bitte gestatten Sie, daß ich Sie zur Betrachtung des letzten Feldes, auf dem Anton Bruckner und sein Jahrhundert auf Verbindungen untersucht werden sollen, zunächst ganz weit aus der ästhetischen Sphäre hinausführe : auf das Schlachtfeld nämlich. In der militärtaktischen Wissenschaft, bei der Behandlung der Frage also, wie man auf dem Schlachtfeld siegen könne, gab es in der Brucknerzeit zwei beherrschende Ideen - die der Umfassungsschlacht (so wie einst Hannibals Cannae) und die des Durchbruchs. Die Cannae-Idee war ohne Zweifel die militärisch wirkungsvollere (denken Sie an Sedan 1870 oder noch Tannenberg 1914) , die Durchbruchs-Idee hingegen war (bei allen Schlachtensiegen, die mit ihr errungen wurden) die sozusagen kulturell erfolgreichere. Das war sie deshalb, weil sie quasi nur die militärische Ausprägung eines großen, zeitbeherrschenden Gedankens gewesen ist, der vielfach hervortrat : « Durchbrüche » gab (und gibt) es in politischen Verhandlungen, in der Forschung, in der persönlichen Entwicklung. Durchbruch ist immer dann, wenn etwas aus der Enge ins Weite geht, aus der Finsternis ins Licht, aus Fesseln in die Freiheit, aus Verwirrung in die Klarheit. Und die kulturelle Attraktivität der Durchbruchs-Vorstellung ergibt sich auch daraus, daß sie ihrerseits einem größeren Kontext angehört - dem der Erlösung nämlich. Seit Paulus uns im I. Korintherbrief verheißen hat, daß wir aus der Rätselhaftigkeit dieser Welt durchbrechen werden zur lichtvollen Schau « von Angesicht zu Angesicht » , wird Erlösung durchbruchshaft gesehen. Und gerade im späteren 19. Jahrhundert, in dem

es gewaltige Elementarkonflikte wie diejenigen zwischen den Nationen, zwischen Staat und Kirche, zwischen Industrie und vorindustrieller Welt gab, und in dem Gewalt als Mittel der Konfliktlösung noch nicht einmal auf dem Papier geächtet war - gerade in einer solchen Zeit war « Durchbruch », zumal als Spielart von « Erlösung », ein attraktives Modell zum Weltverstehen und Weltgestalten.

Und ein Modell, das sich mit musikalischen Mitteln darstellen lässt. Letztlich ist « Durchbruch » ein Ereignis in zwei Stufen : Es gibt eine Anbahnungsstufe, in der die Konfliktelemente sich ballen und steigern, und es gibt eine Explosionsstufe, in der sich die Spannung löst, indem die Energie sich zielgerichtet entlädt. In der Musik kann das über wenige Takte hin geschehen, oder das Durchbruchgeschehen spannt sich in der Ballung von thematischem Material über ein ganzes Werk, bis hin zur Schlussapothese. Für Anton Bruckner ist die Anlage von Durchbruchsituationen ganz charakteristisch : es gibt sie auf thematischer Basis (meistens in den Ecksätzen) , auf harmonischer Basis (in den langsamen Sätzen) , und es gibt auch verweigerter Durchbrüche (und andere in den Scherzi - wir haben vorhin einen solchen verweigerter Durchbruch gehört !) . Die Zeitgenossen nahmen die verschiedenen Ausprägungen des Durchbruchs-Zeitgeistphänomens in Bruckners Musik vielfach wahr. Hugo Wolf spürte Ungenügen :

« Überall ein Wollen, kolossale Anläufe, aber keine Befriedigung, keine künstlerische Lösung. »

Bewunderung empfand hingegen ausgerechnet ein Soldat, der Oberstleutnant von Himmel, Adjutant des österreichischen FZM Grafen Huyn, der über eine Orgelvorführung Bruckners das Folgende zu Papier brachte :

« Mit hoherhobenem Haupte und begeistertem Blicke thront der Künstler inmitten des tosenden und brandenden Meeres von Tönen und mit gewaltiger Kraft und souveränem Willen beherrscht er die hochschäumende, himmelstürmende Flut. Endlich durchbricht das grollende Wogen ein wundersüßer Klang, wie wenn ein heiterer Sonnenblick durch finstere Wolken dringt. Und nun reiht sich perlend Ton an Ton zur mächtig schwellenden Harmonie des anfänglichen Themas ; es glätten sich dunkle Wogen, und endlich jubelt laut und hell der Triumphgesang, mit dem die ganze Schöpfung ihren Herrn lobt und preist ! »

So ähnlich klingt es auch am Ende der « Romantischen Sinfonie » . Hören wir den Schluss des 4. Satzes : IV/4 Takte 505 bis Ende.

Das ist ein typischer Bruckner-Durchbruch, einer der schönsten vielleicht : aus der Ballungssituation der « dunklen Wogen », mit lichthafter Ankündigung in den Trompeten, mit einer letzten Steigerungswelle, und schließlich mit dem Triumphgesang des Anfangsthemas der Sinfonie. Und mit zusätzlicher Bedeutung : Die letzte Steigerungswelle vor dem Durchbruch nach Es-Dur wird klanglich getragen von den Posaunen. Diese Instrumentenfarbe und die musikalische Diktion erinnern an eine andere Komposition Bruckners, an sein Te Deum, dessen Entstehungszeit sich mit der letzten Umarbeitungszeit des Finales der IV. berührt : Te Deum 5 Takte 449 bis 456.

Da aber (Sie haben es gehört) kommt außermusikalische Bedeutung ins Spiel : « Non confundar in æternum » lautet der dem Posaunensatz zugehörige Text. Eine erste, ferne Ahnung von diesem Thema will uns der Komponist vielleicht auch in seiner großen Durchbruchszenerie am Ende der « Romantischen » geben : die Klangmassen ballen sich aus der

trotzig ausgestoßenen Hoffnung heraus zusammen (« In Ewigkeit werde ich nicht zuschanden werden ») , und die Musik formt die Hoffnung im erlösenden Durchbruch um zur Gewissheit.

## Résumé 12

Anton Bruckner : geboren am 4. September 1824 zu Ansfelden (einem kleinen Dorf in der Nähe von Linz) in Oberösterreich ; gestorben am 11. October 1896 in Wien. Dieser hervorragende österreichische Tondichter entstammt einer oberösterreichischen Dorfschullehrerfamilie und war ursprünglich für den Beruf seines Vaters und Großvaters bestimmt. Er erhielt auch den ersten Unterricht von seinem Vater. Als dieser starb, kam der zwölfjährige Knabe in das Chorherrnstift Sankt Florian (Oberösterreich) , wo ihn Gruber im Clavier- und Violinspiel, Bogner im Generalbaß unterrichtete. Hier leistete er schon gute Dienste als Sängerknabe und als Organist. Nach vierjährigem Aufenthalt kam er in den Lehrerbildungscurs nach Linz, und wurde 1841 Schulgehülfe in dem kleinen Orte Windhag an der Malsch, 1843 dasselbe in Kronsdorf bei Steyr. Zwei Jahre darauf wurde er als Lehrer nach Sankt Florian berufen, wo er mehrere Jahre mit einer Besoldung von 36 florins jährlich diente, bis er 1851 auch die Stelle eines Stiftsorganisten mit 80 florins jährlich und freier Wohnung erhielt. Von nun an war die große Stiftsorgel, ein gediegenes Werk von Chrismann, eine Quelle tiefen Studiums und immerwährender Anregung für den langsam aus sich selbst heranwachsenden Componisten. In diese Zeit fällt die Composition mehrerer kirchlicher Werke, darunter eines Requiems in D-Moll. Um für sein Können eine amtliche Beglaubigung zu haben, kam er 1853 nach Wien und unterzog sich einer Prüfung im Orgelspiel, wonach ihm die damaligen musikalischen Autoritäten Sechter, Abmayr und Preyer ein glänzendes Zeugniß über seine Kunst ausstellten. 1856 erhielt er die Stelle eines Domorganisten in Linz, nachdem er bei einem Probespiel einstimmig als der fähigste Bewerber erkannt worden. Der Drang nach künstlerischer Vervollkommnung trieb ihn von Linz aus alljährlich zu Ostern und zu Weihnachten zu dem berühmten Theoretiker Sechter nach Wien, von dem er sich im Contrapunkt unterweisen ließ. Auch in dieser Kunst unterzog er sich nach vollendetem Studium einer officiellen Prüfung, indem er 1861 in der Josephstädter Piaristenkirche zu Wien vor Simon Sechter, Josef Hellmesberger, Otto Dessoff, Johann Herbeck und Schulrath Moritz Adolf von Becker ein gegebenes Thema auf der Orgel fugenartig verarbeitete, und mit dieser Leistung die Bewunderung der Fachgenossen erregte. In den Jahren 1861-1863 machte er noch Orchesterstudien unter der Leitung des Theatercapellmeister Kitzler in Linz. 1862 und 1863 war er auch Dirigent des Linzer Männergesangvereins « Frohsinn » , wo er die Anregung fand zu den Compositionen für Männerchor, unter denen die größten « Germanenzug » und « Helgoland » sind. Die erstere wurde 1865 beim Sängerbundesfest in Linz mit einem Preise gekrönt, und zählt zu den frühesten Compositionen, die weitere Kreise auf ihn aufmerksam gemacht haben. In demselben Jahre erhielt er eine gewaltige und ausschlaggebende (768) Anregung durch eine Reise nach München, wo er Hans von Bülow und Richard Wagner kennen lernte und die ersten Aufführungen von « Tristan und Isolde » hörte. 1868 führte er in Linz einen Chor aus den damals noch unbekanntenen « Meistersingern » Richard Wagner's auf. Doch war seine eigene Compositionsthätigkeit in der Linzer Zeit mehr der Kirche zugewandt, der er als gläubiger Katholik schwärmerisch anhing. Für die Grundsteinlegung des Maria Empfängniß-Doms schrieb er schon 1862 eine Cantate ; eine andere für die gleiche Feier des allgemeinen Krankenhauses in Linz 1863. In dem nächsten Jahre vollendete er seine erste Messe (in D) ; diese wurde 1865 im Dom zu Linz zum ersten Mal aufgeführt und machte so tiefe Wirkung, daß sie nach zwei Jahren in der Augustinerkirche und bald darauf in der Hofcapelle zu Wien durch Herbeck eingeführt wurde. Eine zweite Messe (in E-Moll) , mit Begleitung von Blasinstrumenten, componirte Bruckner für die Einweihung einer Votivcapelle im Linzer Dom 1868 ; noch in demselben Jahre schrieb er seine dritte Messe (in

F-Moll) . Endlich fällt in die Linzer Zeit auch die Composition der ersten Symphonie (in C-Moll) , und Bruckner hatte als Dirigent Gelegenheit, sie seinen Zeit- und Ortsgenossen, soweit es ihre bescheidenen künstlerischen Mittel gestatteten, selbst zum ersten Mal vorzuführen. Im Herbst 1868 wurde Bruckner auf Betreiben Herbeck's in doppelter Eigenschaft nach Wien berufen : als Lehrer für Harmonielehre, Contrapunkt und Orgelspiel ans Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, und als Organist in die kaiserliche Hofcapelle. Daneben wirkte er seit 1875 als Lector für die Theorie der Musik an der Wiener Universität, und erhielt von dieser 1891 den philosophischen Doctorgrad honoris causa. In die Zeit seines Wiener Aufenthalts fallen seine großen Erfolge als Orgelspieler und die Composition seiner hervorragendsten Werke : für Orchester die Symphonien Nr. 2 bis 9, für Streichinstrumente das Quintett in F, für Chor mit Orchester das Te Deum und der aus Anlaß der Musik- und Theaterausstellung 1892 componirte 150. Psalm. Außerdem schrieb Bruckner theils in Wien, theils in Linz, mehrere kleinere Kirchenstücke (Graduale, Offertorien, Ave Maria, Tantum Ergo, Pange lingua und dergleichen) theils mit, theils ohne Begleitung, eine Anzahl kürzerer weltlicher Gesänge für Männerstimmen, endlich einige Clavierstücke und Märsche.

In seiner engeren Heimath war Bruckner frühzeitig als phantasievoller Orgelspieler bekannt. Aber weit über diese Grenzen ging sein Ruf, seit er (1869) am internationalen Organisten-Wettbewerb in der Kathedrale zu Nancy theilgenommen hatte. Von dort reiste er nach Paris und erregte auch hier durch sein Spiel auf der Orgel der Kirche Notre Dame großes Aufsehen. Zwei Jahre später bewunderten ihn die Besucher der internationalen Ausstellung in London, wohin er zur Prüfung der großen Orgel in der Alberthalle gereist war. In dieser Halle gab er acht Concerte ; fünf andere im Krystallpalast. Den Antrag, in England zu bleiben, schlug er aus. In Österreich hat er an verschiedenen Orten seine Kunst gezeigt, besonders bei festlichen Gelegenheiten ; 1870 beim allgemeinen deutschen Lehrertag in Wien (Piaristenkirche) , 1873 bei der Wiener Weltausstellung, 1881 bei der Generalversammlung des Lehrervereins in Linz, wo er eine Phantasie über Franz-Josef Haydn's Volkshymne improvisirte, 1885 in Sankt Florian, 1886 im Stift Klosterneuburg, 1892 in Steyr. Einen besonderen Verehrer seiner Kunst hatte er in Bischof Rüdiger in Linz, der ihn oft aus Wien kommen ließ, um sich an seinem Orgelspiel zu erbauen. Bruckner's Orgelspiel war glänzend und farbenprächtig, weniger im Innern durchgebildet, als äußerlich blendend und hinreißend. An contrapunktischer Vollendung lag ihm weniger, als an harmonischer Entfaltung und (769) würdevoller Massenwirkung. Daher erzielte er den tiefsten Eindruck durchs Improvisiren, wo er seiner Phantasie freien Lauf lassen konnte.

Diese Freude an Glanz und feierlichem Pomp zeigt Bruckner auch als schaffender Künstler. Ein oberösterreichisches Lehrerkind, später selbst durch viele Jahre Lehrer und Domorganist, endlich kais. Hoforganist, stand er sein ganzes Leben hindurch unter unmittelbarem geistlichen und kirchlichen Einfluß, und ist sein ganzes Wesen specifisch katholisch geworden. Gleich seiner geistigen Nährmutter, der süddeutschen katholischen Kirche, neigt er einerseits zu Mystik und Symbolismus, zu großen und erhabenen poetischen Vorstellungen ohne klare Grundlagen und Umrisse, andererseits zu blendendem Glanz und feierlicher Pracht. Seine Musik ist aus seinem Innersten unmittelbar entsprungen und gibt ein um so treueres Bild seiner Seele, als er, durch Erziehung und Umgebung einmal in eine bestimmte Richtung gedrängt, den großen allgemeinen Bildungsbestrebungen seiner Zeit ziemlich fern und unzugänglich blieb, nur in der Welt seiner üppig blühenden Phantasie lebte, ob er auch täglich mit dem realen Leben in schmerzlichen Widerspruch gerieth. Wie im Leben, kennt er auch in der Kunst nur einen Inhalt, keine Form. Mit gleichem Recht wird seinen Werken Mangel an Maaß und Ziel und allzu lockeres Gefüge vorgeworfen, und die höchste Unmittelbarkeit der Wirkung genialer Gedanken nachgerühmt. Musikalisch ist er am stärksten von Richard Wagner beeinflusst, für dessen blendende, sinnlich so unendlich



reizvolle Kunst er das empfänglichste Gemüth besaß. Anfangs mehr ausübender Künstler, hat er erst in reifen Jahren sich mit aller Macht der Seele der Composition ergeben. Lange Zeit ohne Erfolg ; bis nach dem Tode Richard Wagner's und Franz Liszt's auch seine Werke nach und nach mehr Beachtung fanden, so daß manche künstlerische Befriedigung seinen Lebensabend verschönte.

Die in Wien componirten Werke entstanden in rascher Aufeinanderfolge ; in den Jahren 1872 bis 1882 : die zweite Symphonie (in C-Moll) , die dritte, Richard Wagner gewidmete Symphonie (in D-Moll) , die vierte Symphonie (in Es-Dur) die « Romantische » genannt, die fünfte Symphonie (in B-Dur) , die sechste Symphonie (in A-Dur) , das Streichquintett, dazu die Umarbeitungen der meisten dieser Werke ; seit 1882 : die dem König Ludwig II. von Baiern gewidmete siebente Symphonie (in E-Dur) , unter allen Symphonien die bekannteste und erfolgreichste, die dem Kaiser Franz-Josef I. von Österreich gewidmete achte Symphonie (in C-Moll) , die bis auf den letzten Satz unvollendet gebliebene neunte Symphonie (in D-Moll) , das « Te Deum » (1884) , das nach Bruckner's letztem Willen als Schlußsatz zur neunten Symphonie verwendet werden mag, der 150. Psalm für Chor und Orchester, und andere.

Bruckner ist seinem Wunsche gemäß in der Kirche des Chorherrenstiftes Sankt Florian unter der großen Orgel, die er so oft und gern gespielt hat, beigesetzt worden. An seinem Geburtshaus in Ansfelden enthüllte die Linzer Liedertafel « Frohsinn » 1895 eine Gedenktafel. Aus diesem Anlaß gab der Oberösterreichische Volksbildungsverein die erste Biographie Bruckner's heraus : « Dr. Anton Bruckner. Ein Lebensbild von Franz Brunner » (Linz 1895) . Ergänzende Mittheilungen und ein fast vollständiges Verzeichniß von Bruckner's Werken mit allen Compositions- und den wichtigsten Aufführungsdaten brachte der Nachruf von Doktor Heinrich Rietsch in Bettelheim's « Biographischem Jahrbuch und Deutschem Nekrolog » 1897. Kurze Zeit darauf wurde im Wiener Stadtpark ein Denkmal Bruckner's enthüllt (Büste von Viktor Oskar Tilgner, Sockel von Fritz Zerritsch) . Eine sehr hübsche, die Gesichtszüge Bruckner's ungemein treu wiedergebende Plaque hat Josef Tautenhayn junior in Wien modellirt.

(Eusebius Mandyczewski)

## Dates biographiques

### Kindheit und Jugend (1824-1845)

Zusammengestellt von Alexandra Jud und Damaris Leimgruber - aus : Hans-Joachim Hinrichsen (Herausgeber) . Bruckner-Handbuch, Stuttgart (2010) ; Seiten XIII-XXIII.

### 1824-1832

**4. September 1824** : (Josef) Anton Bruckner wird in Ansfelden, Oberösterreich, als das erste von elf Kindern geboren (von denen fünf überleben) . Eltern : Anton Bruckner (1791-1837) , Schullehrer und Kirchenmusiker ; Theresia Helm (1801-1860) .

Schulbesuch in den ersten Jahren in Ansfelden ; Klavier-und Orgelunterricht beim Vater.

1833

**1. Juni** : Firmung im Alter Dom in Linz (Firmopate : Johann Baptist Weiß) .

**28. Juli** : Geburt des Bruders Ignaz (1833-1913) .

1834

Als Zehnjähriger erste Orgeldienste im Gottesdienst.

1835

Bruckner zieht nach Hörsching in den Haushalt seines Cousins und Firmopaten Johann Baptist Weiß und erhält bei diesem Unterricht in Orgelspiel und Generalbass (bis 1837) .

Werke

In Hörsching erste Kompositionen, und andere « Pange lingua » (**WAB 31**) .

1836

**Herbst** : Erkrankung des Vaters ; Rückkehr Bruckners ins elterliche Haus nach Ansfelden.

1837

**7. Juni** : Tod des Vaters.

**Ende Juli** : Bruckner wird Sängerknabe im Augustiner-Chorherrenstift Sankt Florian ; Orgelunterricht und andere bei Anton Kattinger (bis 1840) .

Wohnen und Unterricht beim Schulleiter Michaël Bogner.

1838

Werke

**Oktober** : Datierung im Klavierauszug von Rossinis Tancredi-Ouvertüre.

1839

**24. April** : Bruckner schließt die Volksschule als Primus ab.

Kontakt mit Karl Seiberl (1830-1918) , der als Sängerknabe ebenfalls bei der Familie Bogner lebt und der Bruckner lebenslang freundschaftlich verbunden bleibt.

**1840**

**15. Oktober** : Beginn der zehnmonatigen Ausbildung zum Schulgehilfen an der Präparandie der Kaiserlich-Königlich Normalhauptschule in Linz ; Unterricht in Harmonie-und Generalbasslehre, Choralgesang und Orgelspiel bei Johann August Dürrnberger.

Besuch der von Karl Zappe, Konzertmeister am Linzer Theater, veranstalteten Konzerte (und andere Ouvertüren von Carl Maria von Weber, Beethovens Vierte Sinfonie, **2 Oktober** : Beethovens Fidelio) .

**Werke**

Abschrift von Michael Haydn's Deutscher Messe Hier liegt vor Deiner Majestät für einen Schulkollegen.

**1841**

**3. Oktober** : Dienstantritt als Schulhilfe in Windhaag bei Freistadt ; das jährliche Gehalt beträgt 12 Gulden.

**Werke**

Studium von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge, von Präludien und Fugen Johann Georg Albrechtsbergers, von Friedrich Wilhelm Marpurgs Handbuch beim Generalbass und der Komposition und von Daniel Gottlieb Türk's Generalbasslehre.

**1842**

**16. Juni** : Bruckners Leistung wird bei einer Inspektion positiv beurteilt.

**Werke**

Windhaager-Messe in C-Dur (**WAB 25**) , Anna Maria Jobst gewidmet.

**1843**

**19. Januar** : Dienstende in Windhaag.

**23. Januar** : Anstellungsdekret als Schulgehilfe in Kronstorf bei Steyr ; Bruckner wohnt bei der Lehrerfamilie Lehofer.

Unterricht bei Leopold von Zenetti in Enns : dreimal wöchentlich bis 1845, in gelockerter Form bis 1855.

Gründung eines Männerquartetts in Kronstorf.

## Werke

**Zwischen 1843 und 1845** : Komposition der Zwei Asperges (**WAB 3**, signiert Anton Bruckner m.p.ria. / Comp.) .

**Bis 1845** : Entstehen etliche kirchenmusikalische Chöre und weltliche Vokalwerke.

## 1844

### Werke

Messe für den Gründonnerstag (**WAB 9**) .

**4. April** : Mutmaßlicher Termin der Erstaufführung.

« Tantum ergo » (**WAB 43**, eventuell auch erst **1845**) .

## 1845

**27. - 28. Mai** : Lehrerprüfung beim bischöflichen Konsistorium in Linz.

**24. Juni** : Zeugnis über die am 29. Mai abgelegte Prüfung in den musikalischen Fächern.

**19. August** : Präparandie-Zeugnis : kann als Lehrer in Vorschlag gebracht werden.

**23. September** : Dienstende in Kronstorf.

### Werke

**März** : « Requiem » für Männerchor und Orgel (**WAB 133**, verschollen) ; Erstaufführung in Kirchberg ; weitere Aufführungen am **11. März 1852** und **4. April 1854**.

## Sankt Florian (1845-1855)

Zusammengestellt von Alexandra Jud und Damaris Leimgruber - aus : Hans-Joachim Hinrichsen (Herausgeber) . Bruckner-Handbuch, Stuttgart (2010) ; Seiten XIII-XXIII.

**1845**

**25. September** : Schulgehilfe in Sankt Florian während zehn Jahren bei 36 Gulden Jahreslohn ; Bruckner wohnt wieder bei der Lehrerfamilie Bogner.

Erneut Orgelunterricht bei Anton Kattinger (vermutlich bis Ende 1849) .

**Werke**

**Bis 1851** : Zahlreiche Gelegenheitskompositionen : weltliche und kirchliche Vokalmusik.

« Tantum ergo » (**WAB 43**, eventuell auch schon 1844) .

Studium der Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch.

**1846**

Weiterbildung in den Fächern Physik und Latein.

**Werke**

**Februar bis 9. Juni** : « Tantum ergo » (**WAB 42**, einige Aufführungen bis 1856) .

Vier « Tantum ergo » (**WAB 41**, zahlreiche Teilaufführungen bis 1858) .

Nachspiel in D-Moll (**WAB 126**, eventuell auch später) .

**1847**

**28. Januar** : Tod der Patentante Rosalia ; I. Bassist im Männerquartett.

**Werke**

Der Lehrerstand (**WAB 77**) , Michaël Bogner gewidmet.

Vorspiel und Fuge in C-Moll für Orgel (**WAB 131**) ; die Fuge ist auf **15. Januar** datiert.

Zwei Aequale in C-Moll für drei Posaunen (**WAB 114** und **149**) .

**1848**

Zwei Zeugnisse über die Befähigung als Organist von Anton Kattinger und Joseph Pfeiffer.

**März** : Wahrscheinlich Ernennung zum provisorischen Stiftsorganisten (eventuell erst **Februar 1850**) .

Orgel-Wettspiel in Sankt Florian.

Lehnt Klavierlehrerstelle am Gymnasium Kremsmünster ab.

**13. September** : Tod des Stiftsschreibers Franz Sailer ; Bruckner erbt dessen Bösendorfer-Flügel.

Teilnahme an der Nationalgarde.

**Werke**

Männerquartett Sternschnuppen (**WAB 85**) .

In jener letzten der Nächte (**WAB 17**) ; Erstaufführung vermutlich am Gründonnerstag oder Karfreitag.

**1. November** : Kontrapunktische Studien zu Felix Mendelssohns Paulus ; eine der Skizzen später in der « Missa solennis » (**WAB 29**) wiederverwendet.

**1849**

**12. Oktober** : Ernennung zum Privatlehrer der Sängerknaben.

**Werke**

**14. März** : « Requiem » in D-Moll (**WAB 39**) auf den Tod Franz Sailers ; Erstaufführung zum 1. Todestag ; drei weitere Aufführungen bis 1854 ; Überarbeitung 1892.

**1850**

Weiterbildung an der Unterrealschule bis **Oktober 1851**.

**28. Februar** : Provisorischer Stiftsorganist (eventuell schon **März 1848**) .

**10. Juli** : Selbstmord des Firmpaten Johann Baptist Weiß wegen ungerechtfertigter Vorwürfe der Veruntreuung von Vereinsgeldern.

### Werke

Klavierstücke Lancier-Quadrille (**WAB 120**) und Steiermärker (**WAB 122**) für Aloisia Bogner.

### 1851

Aushilfsarbeit in der Bezirksgerichtskanzlei.

Definitive Anstellung als erster Stiftsorganist, Jahresgehalt : 80 Gulden (zuzüglich 36 Gulden als Lehrer sowie 36 Gulden für den Privatunterricht der Sängerknaben) .

### Werke

Mehrere Kantaten und Lieder zu Namensfesten.

Zwei Sängersprüche für die Liedertafel Eferding (**WAB 83**) .

### 1852

**Jahresanfang** : Besuch bei Ignaz Abmayr in Wien, um ihm die Partitur des « Requiem » (**WAB 39**) vorzulegen ; später Widmung des 114. Psalms.

**6. Juni** : Sängerfahrt der Linzer Liedertafel « Frohsinn » nach Sankt Florian.

**19. Dezember** : Franz-Josef Rüdiger (1811-1884) wird Bischof von Linz.

### Werke

**Juli** : 114. Psalm (**WAB 36**) .

**15. August** : Magnificat (**WAB 24**) .

**28. oder 29. September** : Erstaufführung der Kantate Heil, Vater, Dir zum hohen Feste (**WAB 61b**) in Linz ; Bruckners Orgelspiel wird in der Linzer Zeitung (ohne Namensnennung) erwähnt.

### 1853

**25. Juli** : Erfolgreiche Bewerbung um eine Kanzleistelle.

### Werke

Drei Aufführungen des « Tantum ergo » (**WAB 42**) .

### 1854

**24. März** : Tod des Stiftsabtes Michael Arne; Bruckner schreibt zum Begräbnis drei Werke.

**9. Oktober** : Orgelprüfung vor Ignaz Aßmayr, Simon Sechter und Gottfried Preyer in der Wiener Piaristenkirche.

### Werke

**April oder Mai bis 8. August** : « Missa solemnis » in B-Moll (**WAB 29**) .

**14. September** : Erstaufführung in Sankt Florian zur Amtseinführung des neuen Abtes Friedrich Mayr.

**1. August** : Erstaufführung des Magnificat (**WAB 24**) in Sankt Florian ; zwei weitere Aufführungen bis **1855**.

### 1855

**25. - 26. Januar** : Hauptschullehrerprüfung in Linz.

**Ab Juli** : Musiktheorie-Unterricht bei Simon Sechter (1788-1867) in Wien.

**Im Sommer** : Bewerbung um die Domorganistenstelle in Olmütz.

**13. November** : Erfolgreiches Probispiel für die Organistenstelle an der Stadtpfarrkirche Linz, danach provisorischer Dom- und Stadtpfarrorganist.

**22. Dezember** : Ende der Tätigkeit als Schullehrer.

**24. Dezember** : Einzug in die Dienstwohnung im Mesnerhäusl am Pfarrplatz in Linz.

### Werke

**Bis 1861** : Zahlreiche Gelegenheitswerke : Festgesänge für Männerchor und Soli zu Festen und Begräbnissen ; Kantaten und Lieder zu Namensfesten ; kleine Klavierstücke und andere zu Unterrichtszwecken.



## Linz (1856-1868)

Zusammengestellt von Alexandra Jud und Damaris Leimgruber - aus : Hans-Joachim Hinrichsen (Herausgeber) . Bruckner-Handbuch, Stuttgart (2010) ; Seiten XIII-XXIII.

### 1856

**25. Januar** : Probespiel im Alter Dom, danach definitiver Domorganist.

**Spätestens März** : Mitglied der Linzer Liedertafel « Frohsinn » .

**25. April** : Anstellungsdekret als Domorganist.

**14. Mai** : Dienstleid.

**September** : Reise mit der Liedertafel « Frohsinn » zur Mozartfeier in Salzburg ; dort lernt Bruckner den Wiener Chordirigenten Rudolf Weinwurm (1835-1911) kennen, der während der ganzen Linzer Zeit sein wichtigster Wiener Kontaktmann wird.

**31. Oktober** : 2. Archivar der Liedertafel « Frohsinn » (bis **November 1857**) .

### Werke

**24. Juli** : Ave Maria (**WAB 5**) .

**7. Oktober** : Erstaufführung am Rosenkranzfest in Sankt Florian.

### 1857

Wiederholte Beschwerden über den schlechten Zustand beider Linzer Orgeln.

**November / Dezember** : Bruckners Orgelspiel wird in der Linzer Zeitung erwähnt.

### Werke

Entstehung des Chores Das edle Herz (**WAB 66**) .

Kantate Auf, Brüder ! auf zur frohen Feier (**WAB 61a, recte b**) zum Namensfest des Prälaten Friedrich Mayr von Sankt Florian.

**1858**

**Sommer** : Einmonatiges intensives Studium bei Simon Sechter in Wien (Harmonielehre, Fuge, Kanon und Kontrapunkt) , danach regelmäßig kurze Reisen zu Sechter (bis **1861**) .

**12. Juli** : Prüfung im praktischen Orgelspiel in Wien (Piaristenkirche) ; Zeugnis von Simon Sechter.

**2. September** : Aufkündigung der aktiven Mitgliedschaft der Liedertafel « Frohsinn » wegen Heiserkeit.

**14. September** : Antrag auf Teilung der Organistenstelle und Förderung des Kirchengesangs.

**Werke**

**Spätestens 1858** : 146. Psalm (**WAB 37**) ; möglicherweise gehört **WAB 37** aber auch in die späte Sankt Florianer Zeit.

**1859**

Plan der Gründung einer Linzer Gesang-Akademie mit Engelbert Lanz (später zurückgezogen) .

**1. Juni** : Heimatrecht in Linz.

**1860**

**7. November** : Wahl zum I. Chormeister der Liedertafel « Frohsinn » .

**11. November** : Tod der Mutter in Ebelsberg bei Linz.

**1861**

**26. März** : Letztes Zeugnis von Simon Sechter.

**22. Juni** : Erfolgreiche Bewerbung um die Direktorenstelle des Salzburger Dom-Musik-Vereins.

**29. - 30. Juni** : In Krems beim I. Deutsch-Österreichischen Sängerefest.

**19. bis 24. Juli** : Beim Großen Deutschen Sängerefest in Nürnberg als Chormeister der Liedertafel « Frohsinn » .

**19. November** : Prüfung am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Kommission : Simon Sechter, Josef Hellmesberger, Johann Herbeck, Otto Dessoff, Moritz Adolf von Becker) .

**21. November** : Orgelprüfung in der Piaristenkirche, Introduction und Fuge über ein Thema Simon Sechters.

**22. November** : Zeugnis des Konservatoriums.

**Ab Dezember** : Studium beim Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler (1834-1915) : Formenlehre, Instrumentation, Komposition ; dabei entsteht das sogenannte Kitzler-Studienbuch (bis **Juli 1863**) .

## Werke

**12. Mai** : Erstaufführung des Ave Maria (**WAB 6**) durch die Liedertafel « Frohsinn » ; in den folgenden Jahren viele weitere Aufführungen.

(ReferenzWerke : Bruckner verwendet das Ave Maria für das Probedirigat in Salzburg und legt es einigen Bewerbungen bei.)

## 1862

**September** : Erste Pläne, sich an die Hofmusikkapelle nach Wien berufen zu lassen.

## Werke

**25 April** : Festkantate (**WAB 16**) .

**1. Mai** : Erstaufführung zur Grundsteinlegung des Mariä-Empfängnis-Domes in Linz.

Verschiedene Tanzsätze für Klavier (Kitzler-Studienbuch) .

**7. August** : Streichquartett (**WAB 111**) .

Instrumentationsstudien bei Otto Kitzler ; und andere Orchesterarrangement des I. Satzes von Beethovens Grande Sonate « Pathétique » .

**12. Oktober** : Marsch für Orchester (**WAB 96**) .

**16. November** : Drei Orchesterstücke (**WAB 97**) .

## 1863

**13. Februar** : Linzer Erstaufführung von Richard Wagners Tannhäuser, worauf Bruckner sich durch intensives Partiturstudium vorbereitet ; Bruckner studiert mit dem mitwirkenden « Frohsinn » den Pilgerchor ein.

**10. Juli** : Abschluß der Studien bei Otto Kitzler mit förmlicher Freisprechung.

**September / Oktober** : Beim Musikfest in München ; Bruckner legt dem dortigen Hofkapellmeister Franz Lachner seine F-Moll Sinfonie vor.

Studien bei Ignaz Dorn (bis **1865**) .

## Werke

**22. Januar** : Ouvertüre (**WAB 98**) .

**7. Januar bis 26. Mai** : Studiensinfonie in F-Moll (**WAB 99**) .

**5. Juli** : 112. Psalm (**WAB 35**) .

**Juli** : Kompositionsbeginn Germanenzug (**WAB 70**) .

**Um 1863** : Zigeuner-Waldlied (**WAB 135**, verschollen) .

## 1864

**Ende August** : Germanenzug erscheint als erstes gedrucktes Werk (bei Josef Kränzl, Ried) .

## Werke

**Mai oder Juni bis 29. September** : D-Moll Messe (**WAB 26**) .

**20 November** : Erstaufführung unter Bruckners Leitung im Alter Dom.

**August** : Germanenzug (**WAB 70**) für den Druck eingerichtet.

## 1865

**Mai - Juni** : Reise nach München zur Erstaufführung von Richard Wagners Tristan und Isolde unter Hans von Bülow ; Begegnungen mit Wagner und von Bülow, dem Bruckner seine im Entstehen begriffene Erste Sinfonie zeigt.

**August** : Reise nach Budapest zur Erstaufführung von Franz Liszts Legende von der heiligen Elisabeth.

## Werke

**Januar** : Erste Sinfonie in C-Moll (**WAB 101**) begonnen.

**5. Juni** : Germanenzug (**WAB 70**) beim Oberösterreichischen Sängerefest in Linz erstaufgeführt ; Bruckner erhält den 2. Preis (hinter der Germania von Rudolf Weinwurm) ; einige weitere Aufführungen, und andere zum Abschied von der Liedertafel « Frohsinn » im **Sommer 1868**.

**1866**

Maria Anna Bruckner (1836-1870) zieht zu ihrem Bruder, um ihm (bis zu ihrem Tod) den Haushalt zu führen.

**16. August** : Heiratsantrag an die 20 Jahre jüngere Linzer Fleischhauerstochter Josefine Lang.

**Dezember** : In Wien bei einer Aufführung von Hector Berlioz' Fausts Verdamnis.

**Werke**

**14. April** : Erste Sinfonie in C-Moll (**WAB 101**) vollendet (I. Fassung, sogenannte Linzer Fassung) .

**August bis 25. November** : E-Moll Messe (**WAB 27**) als Auftrag von Bischof Franz-Josef Rüdiger.

**1867**

**22. März** : Bruckner hört in Wien unter dem Dirigat Johann Herbecks erstmals Beethovens Neunte Sinfonie.

**8. Mai bis 8. August** : Kuraufenthalt in Bad Kreuzen.

**10. September** : Tod Simon Sechters.

**14. Oktober** : Gesuch um Aufnahme in die Kaiserlich-Königlich Hofmusikkapelle ; wird 1868 bewilligt.

**2. November** : Erfolgloses Gesuch an den Dekan der philosophischen Fakultät der Universität Wien um Aufnahme als Lehrer für musikalische Komposition.

**Werke**

**14. September** : Beginn der F-Moll Messe (**WAB 28**) .

**10. Februar** : Aufführung der D-Moll Messe (**WAB 26**) unter Johann Herbeck in der Wiener Hofburgkapelle mit Bruckner an der Orgel.

**1868**

**15. Januar** : Erneute Wahl zum Chorleiter der Liedertafel « Frohsinn » .

**4. April** : Gründungsfestkonzert der Liedertafel « Frohsinn » mit der von Bruckner dirigierten Erstaufführung des Schlusschors aus Richard Wagners Die Meistersinger von Nürnberg.

**11. Mai** : Ernennung zum Ehrenmitglied des Mozarteum Salzburg.

**Juni - Juli** : In München bei der dritten Aufführung der Meistersinger von Nürnberg unter Hans von Bülow.

**6. Juli** : Anstellungsdekret als Professor für Harmonielehre, Kontrapunkt und Orgelspiel am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

**August - September** : Erneut Kuraufenthalt in Bad Kreuzen.

**4. September** : Berufung zum expectierenden Kaiserlich-Königlich Hoforganisten in Wien.

**29. September** : Abschieds « Soirée » des « Frohsinn » für Bruckner.

## Werke

**31. Januar** : « Pange lingua » et « Tantum ergo » (**WAB 33**) .

**9. Mai** : Erstaufführung der Ersten Sinfonie (**WAB 101**) unter Bruckners Leitung in Linz (Redoutensaal) .

**9. September** : F-Moll Messe beendet ; zahlreiche Überarbeitungen bis 1893.

## Wien I. (1868-1877)

Zusammengestellt von Alexandra Jud und Damaris Leimgruber - aus : Hans-Joachim Hinrichsen (Herausgeber) . Bruckner-Handbuch, Stuttgart (2010) ; Seiten XIII-XXIII.

**1868**

**Oktober** : Übersiedelung nach Wien (erste Wohnung : 9. Bezirk, Währingerstraße 41, 3. Stock) und Aufnahme der Unterrichtstätigkeit am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (zunächst noch in den alten Räumen in den Tuchlauben) .

**28. Dezember** : Gewährung eines Jahresstipendiums des Kultusministeriums zur Herstellung größerer symphonischer Werke (500 Gulden) .

**1869**

**Seit 1868 bis Ostern 1869** : Bruckner wohnt Vorlesungen von Eduard Hanslick bei.

**April - Mai** : Orgel-Konzertreisen nach Nancy (Basilika Saint-Epvre) und Paris (Notre-Dame) .

**20. Mai** : Ehrenmitglied der Welser Liedertafel.

**9. Juni** : Ehrenmitglied der Linzer Liedertafel « Frohsinn » .

**21. Oktober** : Ehrenmitglied des Linzer Diözesan-Kunstvereins.

**Werke**

**24. Januar bis 12. September** : D-Moll Sinfonie (**WAB 100**, die spätere Annullierte) in Wien und Linz.

**29. September** : Erstaufführung der E-Moll Messe zur Einweihung der Votivkapelle des Neuer Domes in Linz unter Bruckners Leitung.

**29. Oktober** : Erstaufführung des Graduale Locus iste (**WAB 23**) in der Votivkapelle des Neuer Domes in Linz unter Johann Burgstaller.

**29. - 31. Oktober** : Skizzen zum ersten Satz einer Sinfonie in B-Dur (**WAB 142**) .

**November** : Beginn der Arbeit am Chor Mitternacht (**WAB 80**) .

**1870**

**5. Januar** : Schlusssteinlegung am Großen Musikvereinssaal der Gesellschaft der Musikfreunde durch Kaiser Franz-Josef.

**6. Januar** : Erstes Konzert im neueröffneten Großen Musikvereinssaal unter Johann Herbeck mit Werken von Beethoven, Haydn, Bach, Mozart und Schubert.

**16. Januar** : Tod der Schwester Maria Anna in Wien ; die Führung von Bruckners Haushalt übernimmt (bis zu seinem Tod) für einen Monatslohn von 7 Gulden Katharina Kachelmaier (1846-1911) .

**27. Januar** : Wiener Erstaufführung von Richard Wagners Die Meistersinger von Nürnberg unter Johann Herbeck.

**10. Juni** : Orgelimprovisation in der Piaristenkirche.

**18. Oktober** : Hilfslehrer für Klavier an der Lehrerbildungsanstalt Sankt Anna (bis **1874**) .

**7. November** : Künstlerstipendium von 400 Gulden wird von Minister Karl Ritter von Stremayr bewilligt.

**19. November** : Ehrenmitglied der Währinger Liedertafel.

**22. November** : Bruckner wird Ehrenbürger seines Geburtsortes Ansfelden.

**Dezember** : Aufführungen verschiedener Werke von Beethoven anlässlich des Beethoven-Festes.

### Werke

**15. Mai** : Erstaufführung des Chores Mitternacht (**WAB 80**) in Linz beim Gründungsfestkonzert der Liedertafel « Frohsinn » unter der Leitung von Wilhelm Gericke.

### 1871

**27. Januar** : Wiener Premiere von Richard Wagners Der Fliegende Holländer unter Johann Herbeck.

**18. April** : Erfolgreiches Probespiel an der Orgel der Piaristenkirche im Rahmen eines Konkurrenzspiels anlässlich der Vorbereitungen zur Weltausstellung in London.

**20. Juli** : Beginn der Londonreise.

**Juli - August** : Orgelkonzerte in London (Royal Albert Hall, Crystal Palace) mit Werken von Bach, Händel und Mendelssohn sowie eigenen Improvisationen.

**5. Oktober** : Enthebung Bruckners von seinem Amt als Hilfslehrer (Sankt-Anna-Affäre) ; später Rehabilitierung.

### Werke

**11. Oktober** : Beginn der Arbeit an der Zweiten Sinfonie.

### 1872

**8. Mai** : Aufführung von Richard Wagners Rienzi unter Johann Herbeck.



**12. Mai** : Bruckner macht möglicherweise Bekanntschaft mit dem Feuerzauber aus der Walküre im Wagner-Konzert im Musikvereinssaal.

**15. November** : Orgelimprovisation zur Einweihung der neuen Orgel des Musikvereinssaales in Wien ; Johannes Brahms dirigiert den Wiener Singverein.

## Werke

**16. Juni** : Erstaufführung der F-Moll Messe unter Bruckners Leitung in der Hofpfarrkirche Sankt Augustin.

**11. September** : Vollendung der Zweiten Sinfonie ; Beginn der Arbeit an der Dritten Sinfonie.

**Oktober** : Ablehnung der Erstaufführung der Zweiten Sinfonie durch den Dirigenten der Wiener Philharmoniker, Otto Dessoff.

**8. Dezember** : Aufführung der F-Moll Messe unter Bruckners Leitung in der Wiener Hofburgkapelle.

## 1873

**August - September** : Reise nach Karlsbad (mit Orgelkonzert) , Marienbad (Kuraufenthalt) , Bayreuth ; dort Besuch bei Richard Wagner und Bitte um Erlaubnis zur Widmung der Dritten Sinfonie.

**15. Oktober** : Beitritt zum Wiener Akademischen Wagner-Verein.

## Werke

**31. August** : Vollendung der Skizze zum Finale der Dritten Sinfonie.

**26. Oktober** : Erstaufführung der Zweiten Sinfonie (Fassung 1872, mit Änderungen von 1873) durch die Wiener Philharmoniker unter Bruckners Leitung zur Schlussfeier der Wiener Weltausstellung.

**8. Dezember** : Erstaufführung des Christus factus est II (**WAB 10**) für achtstimmigen Chor in der Hofburgkapelle.

**31. Dezember** : Dritte Sinfonie (I. Fassung) vollendet.

## 1874

**18. April** : Erfolgloses Gesuch an das Kultusministerium um eine feste Anstellung als Theorielehrer an der Universität Wien.

**4. Mai** : Antrag Eduard Hanslicks, das Gesuch vom 18. April abzulehnen.

**10. Mai** : Berichtigung des Gesuches vom 18. April mit Bitte um eine Lehrstelle statt einer Professor.

**24. Juni** : Cosima Wagner bedankt sich im Namen von Richard Wagner schriftlich für die Widmung der Dritten Sinfonie.

**Oktober** : Verlust der Klavierlehrerstelle an der Präparandie Sankt Anna wegen Umstrukturierungen.

**31. Oktober** : Ablehnung des Gesuches vom 10. Mai durch das Professoren-Kollegium der Universität.

## Werke

**2. Januar bis 22. November** : Vierte Sinfonie (1. Fassung) .

## 1875

**1. Juli** : Vizearchivar der Hofmusikkapelle und zweiter Singlehrer der Sängerknaben.

**8. November** : Bruckner wird vom Kultusministerium als zunächst (bis 1880) unbesoldeter Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien zugelassen.

**22. November** : Premiere der von Richard Wagner selbst überwachten Wiener Neueinstudierung des Tannhäuser unter Hans Richter.

**15. Dezember** : Premiere der von Richard Wagner selbst überwachten Neueinstudierung des Lohengrin unter Hans Richter.

## Werke

**14. Februar** : Beginn der Arbeit an der Fünften Sinfonie.

**19. September** : Beginn eines « Requiem » in D-Moll (**WAB 141**) in Wien skizziert ; Kürzungen an der Zweiten Sinfonie.

## 1876

**2. März** : Aufführung des Lohengrin unter der Leitung von Richard Wagner.

**24. April** : Antrittsvorlesung an der Universität.

**Ende August** : Bei der dritten Aufführung des Ring des Nibelungen in Bayreuth ; dort erste Begegnung mit dem

Berliner Kritiker Wilhelm Tappert.

**Sommer oder Herbst** : Übersiedelung in den 1. Bezirk (Heinrichshof am Opernring 3, oberstes Stockwerk) .

## Werke

**20. Februar** : Erstaufführung der Zweiten Sinfonie (gekürzte Fassung von 1875-1876) unter Bruckners Leitung in Wien.

**16. Mai** : Fünfte Sinfonie vorerst vollendet.

**Sommer** : Änderungen an der D-Moll Messe (verbessert) .

**31. Dezember** : Männerchor Das hohe Lied (**WAB 74**) vollendet.

## 1877

**7. Januar** : Erfolgreiche Bewerbung um die Kapellmeisterstelle an der Kirche Am Hof.

**12. Januar** : Erfolgloses Gesuch an das Kultusministerium um eine feste Remuneration für seine Lehrtätigkeit an der Universität.

**30. April** : Bruckners erste Kontrapunkt-Vorlesung.

**15. November** : Übersiedelung in den 1. Bezirk (Heßgasse 7) ; die Wohnung im 4. Stock wird Bruckner durch den Hausbesitzer, seinen Universitätshörer Anton Ölzelt Ritter von Newin, kostenlos zur Verfügung gestellt.

## Werke

Revision der Zweiten Sinfonie (2. Fassung) .

**27. September** : Philharmoniker lehnen in einer Novitätenprobe die Dritte Sinfonie erneut ab ; dies löst neue Umarbeitungen aus.

**28. Oktober** : Tod Johann Herbecks, der sich für eine Aufführung der Dritten Sinfonie eingesetzt hatte.

**16. Dezember** : Erstaufführung der Dritten Sinfonie (2. Fassung, vermutlich gekürzt) unter Bruckners Leitung in Wien ; Theodor Rättig bietet Bruckner an, die Dritte Sinfonie auf eigene Kosten zu publizieren.

## Wien II. (1878-1889)

Zusammengestellt von Alexandra Jud und Damaris Leimgruber - aus : Hans-Joachim Hinrichsen (Herausgeber) . Bruckner-Handbuch, Stuttgart (2010) ; Seiten XIII-XXIII.

**1878**

**1. Februar** : Bruckner wird wirkliches (ordentliches) Mitglied der Hofmusikkapelle.

**Im Oktober** : Zählen zu Bruckners Schülern ; Julius Korngold ; Rudolf Dittrich ; E. Schalk ; Heinrich Peter Vergeiner ; Anton Zamara ; Anton Meißner ; Carl Bernhard Öhn ; Franz Brischar ; Franz Burgarth et Ernst Denhof.

**Werke**

**13. Januar** : Vollendung des Männerchores Abendzauber (**WAB 57**) .

**30. März** : Vollendung der Litanei Tota pulchra es (**WAB 46**) .

**Dezember** : Beginn des Streichquintetts (**WAB 112**) ; Arbeit an der 2. Fassung der Vierten Sinfonie.

**1879**

**10. November** : Erste Datierung einer Mitschrift von Bruckners Universitätsvorlesung durch den späteren Benediktinerpater Raffael Oddo Loidol.

**Im November** : Zählen zu Bruckners Schülern auch Johann Evangelist Aichinger, Otto von Liebig, J. Schnabl und Rudolf Steiner.

**Werke**

**12. Juli** : Streichquintett vollendet.

**18. Juli** : Komposition des Graduale Os justi (**WAB 30**) .

**28. Juli** : Komposition des Inveni David (Nr. I, **WAB 20**) .

**28. August** : Erstaufführung des Graduale Os justi und des Inveni David unter Ignaz P. Traumihler in Sankt Florian im Beisein Bruckners.

**August - September** : Beginn der Arbeit an der Sechsten Sinfonie.

**Herbst** : Druck der Dritten Sinfonie (1. Druckfassung = 2. Fassung) bei Rättig.

**21. Dezember** : Intermezzo in D-Moll (**WAB 113**) zum Streichquintett vollendet.

**1880**

**10. November** : Erste Datierung einer Mitschrift von Bruckners Universitätsvorlesung durch den späteren Benediktinerpater Raffael Oddo Loidol.

**Im November** : Zählen zu Bruckners Schülern auch Johann Evangelist Aichinger, Otto von Liebig, J. Schnabl und Rudolf Steiner.

**Werke**

**12. Juli** : Streichquintett vollendet.

**18. Juli** : Komposition des Graduale Os justi (**WAB 30**) .

**28. Juli** : Komposition des Inveni David (Nr. 1, **WAB 20**) .

**28. August** : Erstaufführung des Graduale Os justi und des Inveni David unter Ignaz P. Traumihler in Sankt Florian im Beisein Bruckners.

**August - September** : Beginn der Arbeit an der Sechsten Sinfonie.

**Herbst** : Druck der Dritten Sinfonie (1. Druckfassung = 2. Fassung) bei Theodor Rättig.

**21. Dezember** : Intermezzo in D-Moll (**WAB 113**) zum Streichquintett vollendet.

**1881**

**8. Dezember** : Brand des Ringtheaters in der Nähe von Bruckners Wohnung.

**Werke**

**20. Februar** : Erstaufführung der Vierten Sinfonie (2. Fassung) unter Hans Richter in Wien in einem Programm mit Werken von Beethoven und Hans von Bülow (Beethoven : Ouvertüre zu König Stephan und Klavierkonzert Nr. 4 mit Hans von Bülow als Solist, Bülow : Orchesterballade Des Sängers Fluch unter dem Dirigat Hans von Bülows) .

**3. bis 17. Mai** : Entwurf des « Te Deum » (**WAB 45**) .

**3. September** : Sechste Sinfonie vollendet.

**23. September** : Beginn der Arbeit an der Siebten Sinfonie.

**17. November** : Erstaufführung des Streichquintetts (ohne Finale) in Wien durch Julius Winkler, Carl Lillich, Hans Kreuzinger, Julius Desing und Theodor Lucca.

**10. Dezember** : Aufführung der Vierten Sinfonie unter Bruckners früherem Schüler Felix Mottl in Karlsruhe (erste Aufführung eines Werkes von Bruckner in Deutschland) .

**1882**

**12. Januar** : Bewerbung um Ehrendoktorat der Universität Cambridge (vielleicht nie abgeschickt) .

**26. Juli** : Uraufführung des Parsifal in Bayreuth ; Bruckner wohnt der dritten Aufführung am **30. Juli** bei.

**Werke**

Überarbeitung der E-Moll Messe.

Überarbeitung der D-Moll Messe (neu verbessert, 1881-1882) .

**1883**

**13. Februar** : Tod Richard Wagners. Die Nachricht erreicht Bruckner während der Arbeit am Adagio zur Siebten Sinfonie.

**13. November** : Ehrenmitglied der Liedertafel Vöcklabruck.

**November** : Als Bruckners Universitätsschüler schreiben sich Opernsänger Eduard Mirus, H. Pietschmann, E. Reimer und R. Scharpff ein.

**Werke**

**10. Februar** : Erstaufführung des ersten und dritten Satzes der Siebten Sinfonie mit Josef Schalk und Franz Zottmann an zwei Klavieren in Wien.

**11. Februar** : Erstaufführung der Mittelsätze der Sechsten Sinfonie in Wien unter Wilhelm Jahm in Anwesenheit Bruckners.

**3. September** : Vollendung der Siebten Sinfonie in Sankt Florian.

**28. September** : Wiederaufnahme der Arbeit am « Te Deum » .

**1884**

**April** : Besuch bei Franz Liszt im Wiener Schottenhof anlässlich der geplanten Widmung der Zweiten Sinfonie.

**Im Sommer** : Auf der Rückreise von Bayreuth Aufenthalt in München.

**Oktober** : Widmung des Streichquintetts an Herzog Max Emanuel in Bayern.

**28. Dezember** : Aufsatz von Hugo Wolf über Bruckner im Salonblatt.

**Werke**

**27. Februar** : Erstaufführung der Siebten Sinfonie mit Ferdinand Löwe und Josef Schalk an zwei Klavieren in Wien.

**16. März** : Vollendung des « Te Deum » .

**5. April** : Erstaufführung des Streichquintetts (komplett) durch das erweiterte Winkler-Quartett (Julius Winkler, Carl Lillich, Schalk, Hans Kreuzinger, Reinhold Hummer) .

**Vermutlich Juni - Juli** : Beginn der Arbeit an der Achten Sinfonie.

**30. Dezember** : Erstaufführung der Siebten Sinfonie in Leipzig unter Arthur Nikisch in Anwesenheit Bruckners ; Druck des Streichquintetts bei Albert J. Gutmann.

**1885**

**22. Januar** : Ehrenmitglied des Wiener Akademischen Wagner-Vereins.

**24. März** : Gesuch um Ehrendoktorat an der Universität Philadelphia (vielleicht nie abgeschickt) ; Projekt einer von August Göllerich (junior) zu verfassenden Biographie Bruckners nimmt Gestalt an.

**Werke**

**8. Januar** : Aufführung des Streichquintetts durch das Hellmesberger-Quartett, in einem Programm mit Werken von Mozart und Beethoven.

**27. Januar** : Aufführung der Mittelsätze der Siebten Sinfonie unter Arthur Nikisch in Leipzig.

**10. März** : Aufführung der Siebten Sinfonie in München unter Hermann Levi in Anwesenheit Bruckners ; Diese Aufführung bewirkt den endgültigen Durchbruch Bruckners in Deutschland.

**11 März** : Eine Aufführung von Richard Wagners Walküre unter Hermann Levi in München wird mit einer kleinen Bruckner-Feier beschlossen.

**2. Mai** : Erstaufführung des « Te Deum » mit Begleitung zweier Klaviere unter Bruckners Leitung in Wien (Akademischer Wagner-Verein) .

**4. Oktober** : Erstaufführung der E-Moll Messe (2. Fassung) in Linz durch den Linzer Musikverein unter Adalbert Schreyer.

**5. Dezember** : Aufführung der Dritten Sinfonie in New York unter Walter Damrosch (erste Aufführung eines Werkes von Bruckner in den USA) .

**11. Dezember** : Aufführung der Dritten Sinfonie in Dresden unter Ernst von Schuch ; Druck der Siebten Sinfonie bei Albert J. Gutmann und des « Te Deum » bei Theodor Rättig.

**1886**

**März** : Widmung der Siebten Sinfonie an König Ludwig II. von Bayern.

**9. Juli** : Ritterkreuz des Franz-Josef-Ordens.

**August** : Besuch von Tristan und Isolde sowie Parsifal in Bayreuth.

**4 August** : In Bayreuth Organist bei der Totenfeier für Franz Liszt.

**23. September** : Audienz bei Kaiser Franz-Josef I.

**1885-1886** : 25 Aufführungen der Siebten Sinfonie in Deutschland, weitere Aufführungen in Österreich und den USA.

**Werke**

**10. Januar** : Erstaufführung des « Te Deum » mit Orchester unter Hans Richter in Wien.

**14. März** : Österreichische Erstaufführungen der Siebten Sinfonie unter Karl Muck in Graz im Beisein Bruckners und am **21. März** unter Hans Richter in Wien.

**7. April** : Aufführung des « Te Deum » unter Hermann Levi in München in Anwesenheit Bruckners, anschließend in



Karlsruhe und in Linz.

**18. April** : Gustav Mahler dirigiert in Prag das Scherzo der Dritten Sinfonie und beginnt damit seine Laufbahn als Bruckner-Dirigent.

**29. Juli** : Aufführung der Siebten Sinfonie unter Theodore Thomas in Chicago, zudem Aufführungen in Boston und New York.

Druck des Christus factus est III (**WAB 11**) , des Locus iste (**WAB 23**) , des Os justi (**WAB 30**) und des Virga jesse (**WAB 52**) bei Theodor Rättig unter dem Titel Vier Graduale von Anton Bruckner.

**1887**

**10. Juni** : Ernennung zum korrespondierenden Mitglied der Amsterdamer Maatschappij tot bevordering van Toonkunst.

**Herbst** : Ablehnung einer Aufführung der Achten Sinfonie durch Hermann Levi, zunächst mit brieflicher Mitteilung Levis an Franz Schalk (**30. September**) ; für Bruckner wird dies der Anlass zu tiefgreifender Umarbeitung des Werkes, zugunsten derer die gerade begonnene Arbeit an der Neunten Sinfonie zurückgestellt wird.

**Werke**

**20. April** : Erstaufführung der Fünften Sinfonie in der Fassung für zwei Klaviere mit Josef Schalk und Franz Zottmann in Wien.

**4. April** : Aufführung der Siebten Sinfonie unter Sándor Erkel in Budapest.

**9. - 10. August** : Achte Sinfonie (I. Fassung) vollendet.

**21. September** : Beginn der Arbeit an der Neunten Sinfonie.

**Oktober** : Beginn der Umarbeitung der Achten Sinfonie, die aber zugunsten der Revision der Dritten Sinfonie unterbrochen wird.

Druck des Tota pulchra es (**WAB 46**) bei Emil Wetzler.

**1888**

**Juli** : Reise nach Bayreuth, wo erstmals die Meistersinger unter Hans Richter aufgeführt werden.

**Werke**

**22. Januar** : Erstaufführung der Vierten Sinfonie (3. Fassung) unter Hans Richter in Wien.

**4. April** : Aufführung der Vierten Sinfonie (3. Fassung) unter Anton Seidl in New York.

**1889**

**22. Januar** : Ehrenmitglied des Wiener Akademischen Gesangvereins.

Bewerbung um die Kapellmeisterstelle am Burgtheater.

**Werke**

Ende der Umarbeitung der Dritten Sinfonie (3. Fassung) .

**Ab März** : Fortsetzung (beziehungsweise eigentlicher Beginn) der Umarbeitung der Achten Sinfonie.

Druck der Vierten Sinfonie (in der Einrichtung Ferdinand Löwes) bei Albert J. Gutmann.

**Wien III. (1890-1896)**

Zusammengestellt von Alexandra Jud und Damaris Leimgruber - aus : Hans-Joachim Hinrichsen (Herausgeber) . Bruckner-Handbuch, Stuttgart (2010) ; Seiten XIII-XXIII.

**1890**

Gründung eines Gönner-Consortiums für Bruckner zur Gewährleistung einer Jahresrente von 1.000 Gulden.

**März** : Kaiser Franz-Josef I. nimmt die Widmung der Achten Sinfonie an.

**12. Juli** : Beurlaubung vom Unterricht am Konservatorium wegen Krankheitssymptomen.

**31. Juli** : Organist bei der Hochzeit von Erzherzogin Marie Valerie in der Ischler Pfarrkirche.

**14. Oktober** : Hugo Wolf kann seine Tübinger Freunde wie auch Engelbert Humperdinck für die Unterstützung von Bruckners Person und Werk gewinnen.

**30. Oktober** : Gewährung einer jährlichen Ehrengabe von 400 Gulden durch den Oberösterreichischen Landtag.

**November** : Zu den Universitätsschülern zählen C. Bilinski, H. J. Hermann, Eduard Hrkal, Felix von Kraus, Otto Trebitsch.

## Werke

**10. März** : Achte Sinfonie (2. Fassung) vollendet.

**12. März** : Beginn der Umarbeitung der Ersten Sinfonie.

**21. Dezember** : Erstaufführung der Dritten Sinfonie (3. Fassung) unter Hans Richter in Wien.

Druck der Dritten Sinfonie (3. Fassung) bei Theodor Rättig.

## 1891

**15. Januar** : Definitive Dienstenhebung von der Stelle am Konservatorium auf Bruckners eigenen Wunsch.

**15. Januar** : Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

**7. November** : Ehrendoktorwürde der Universität Wien.

## Werke

**15. Januar** : Erstaufführung des Chores Träumen und Wachen (**WAB 87**) an der Franz Grillparzerfeier in Wien unter Bruckners Leitung.

**Januar** : Umfangreiche Revision der Ersten Sinfonie weitgehend beendet (2. Fassung = sogenannte Wiener Fassung) .

**18. Februar** : Wiederaufnahme der Arbeit an der Neunten Sinfonie, die aber (ab **Oktober**) zugunsten der Durchsicht der Zweiten Sinfonie für den Druck wieder unterbrochen wird.

**18. April** : Endgültiges Abschlussdatum der Revision der Ersten Sinfonie.

**31. Mai** : Aufführung des « Te Deum » unter Siegfried Ochs in Berlin im Beisein Bruckners, auf der Rückreise Aufenthalt in Dresden.

**13. Dezember** : Erstaufführung der Ersten Sinfonie (Wiener Fassung) unter Hans Richter in Wien ; Bruckner widmet diese Fassung der Wiener Universität als Dank für das Ehrendoktorat.

## 1892

Gesundheitszustand verschlechtert sich zusehends.

**Juli** : Letzter Besuch in Bayreuth.

**28. Oktober** : Beendigung des Dienstes an der Hofmusikkapelle.

### Werke

**Karfreitag (15. April)** : Aufführung des « Te Deum » in Hamburg unter Gustav Mahler.

**29. Juni** : 150. Psalm (**WAB 38**) vollendet.

**13. November** : Erstaufführung unter Wilhelm Gericke in Wien.

**18. Dezember** : Erstaufführung der Achten Sinfonie (2. Fassung) unter Hans Richter in Wien.

Druck der Zweiten Sinfonie bei Ludwig Döblinger, der Achten Sinfonie (2. Fassung, bearbeitet von Josef Schalk) bei Schlesinger, der D-Moll Messe bei Johann Groß.

Neuausgabe des Germanenzugs bei Adolf Robitschek.

### 1893

Bruckner ist wegen Wassersucht, Herzschwäche und Atemnot wiederholt bettlägerig.

**22. September** : Ehrenmitglied des Wiener Männergesang-Vereins.

**10. November** : Bruckner verfasst sein Testament.

### Werke

**31. März** : Aufführung des « Te Deum » und, als Erstaufführung außerhalb Österreichs, der D-Moll Messe durch Gustav Mahler in Hamburg.

**April bis 7. August** : Helgoland (**WAB 71**) .

**8. Oktober** : Erstaufführung von Helgoland unter Eduard Kremser in Wien anlässlich der 50-Jahr-Feier des Wiener Männergesang-Vereins.

**23. Dezember** : Kopfsatz der Neunten Sinfonie vollendet.

Druck der Ersten Sinfonie (Wiener Fassung) und des 150. Psalms bei Ludwig Döblinger.

1894

**6. Januar** : Bruckner ist anwesend bei der Aufführung der Siebten Sinfonie unter Karl Muck in Berlin.

**8. Januar** : Bruckner ist bei der Aufführung des « Te Deum » unter Siegfried Ochs in Berlin ; bei diesem Berlin-Aufenthalt letzter dokumentierter Heiratsantrag Bruckners (an das Stubenmädchen des Hotels Kaiserhof, Ida Buhz) .

**2. März** : Ehrengabe der philosophischen Fakultät der Universität Wien von 1.200 Gulden jährlich anstelle der Lektoratsremuneration.

**11. Juli** : Ehrenbürger von Linz.

**4. September** : Ehrenmitglied des Wiener Schubertbundes.

**25. September** : Kodizill zum Testament.

**12. November** : Letzte Vorlesung an der Universität.

**Weihnachten** : Letztes Orgelspiel in Klosterneuburg.

Werke

**15. Februar** : Scherzo der Neunten Sinfonie vollendet.

**9. April** : Erstaufführung der Fünften Sinfonie unter Franz Schalk in Graz (in der Bearbeitung von Franz Schalk) in Abwesenheit Bruckners.

**25. November** : Erstaufführung der Zweiten Sinfonie (Druckfassung) unter Hans Richter in Wien.

**30. November** : Vollendung des dritten Satzes (Adagio) der Neunten Sinfonie.

Druck der F-Moll Messe bei Ludwig Döblinger.

1895

**8. April** : Bruckner erhält ein Exemplar seiner ersten, von Franz Brunner verfassten Biographie.

**12. Mai** : Enthüllung einer Gedenktafel am Geburtshaus in Ansfelden durch die Liedertafel « Frohsinn » .

**4. Juli** : Übersiedelung von der Heßgasse, wo das Treppensteigen zu beschwerlich wird, in eine Parterrewohnung des Kustodenstöckl am Oberen Belvedere (3. Bezirk) , die Bruckner durch Vermittlung der Erzherzogin Marie Valerie vom Kaiser zur Verfügung gestellt wird.

## Werke

**24. Mai** : Beginn der Arbeit am Finale der Neunten Sinfonie.

**4. Dezember** : Aufführung von Bruckners « Requiem » unter Franz Bayer in Steyr anlässlich des Todes von Pfarrer Johann Evangelist Aichinger.

**18. Dezember** : Budapester Erstaufführung der Fünften Sinfonie unter Ferdinand Löwe.

## 1896

**August** : Letzter Besuch Otto Kitzlers bei Bruckner.

**11. Oktober** : Tod Bruckners.

**14. Oktober** : Einsegnung in der Wiener Karlskirche und Überführung nach Sankt Florian.

**15. Oktober** : Beisetzung gemäß Bruckners Wunsch in der Gruft unter der großen Orgel in der Stiftskirche Sankt Florian.

**26. November** : Übernahme der testamentarisch vermachten Manuskripte durch die Wiener Hofbibliothek (heute Österreichische Nationalbibliothek) .

## Werke

Weiterarbeit am Finale der Neunten Sinfonie (unvollendet) .

Überarbeitung der E-Moll Messe für den Druck.

Druck der Fünften Sinfonie (in der Bearbeitung von Franz Schalk) und der E-Moll Messe (2. Fassung mit kleinen Korrekturen) bei Ludwig Döblinger.

## Ansfelden

**4. September 1824** : Anton Bruckner als erstes Kind des Schullehrers Anton Bruckner und seiner Frau Theresia, geborene

Helm, geboren.

**Bis 1837** : (Tod des Vaters) hier gelebt.

**22. November 1870** : Bruckner wird zum Ehrenbürger von Ansfelden ernannt.

### Historische Stätte

Altes Schulhaus als Gedenkstätte eingerichtet.

Büste von Franz Sales Forster (1971) , an der Außenwand Gedenktafel (errichtet von der Liedertafel « Frohsinn » im **Mai 1895**) .

Denkstein von Franz Plany (1924) .

Eltemgrab auf dem Ortsfriedhof.

Pfarrkirche, Orgel.

### Vöcklabruck

**1854** : Heiratete Bruckners Schwester Rosalia den ehemaligen Florianer Stiftsgärtner Johann Hueber. Bruckner war in der Folge hier oft zu Gast.

### Historische Stätte

Eisenhandlung Franz Mayr (Stadtplatz Nr. 38) : Gedenktafel, gestiftet von der Liedertafel Vöcklabruck (1900) .

Blumenhaus Hueber : Büste von Franz Sales Forster (1923) .

Heimathaus : Brucknerecke mit Erinnerungstücken.

### Hörsching

**1835 bis Herbst 1836, Sommer 1837** : Wohnte Anton Bruckner bei seinem Vetter und Firmpaten Johann Baptist Weiß. Er ging hier zur Schule und genöß bei Weiß den ersten Unterricht in Orgelspiel und Generalbaß. Auch nach dem Tod des Vaters (**7. Juni 1837**) verbrachte Bruckner einige Zeit in Hörsching.

### Historische Stätte

Altes Schulhaus mit Gedenktafel - gewidmet von der Gemeinde Hörsching (1931) .

Pfarrkirche.

### Werke

In Hörsching entstanden die ersten Kompositionsversuche :

« Domine, ad adjuvandum me festina » (WAB 136, Autorschaft nicht ganz gesichert) sowie 5 Präludien für die Orgel (WAB 127 und 128) .

### Ebelsberg bei Linz

Im Sommer 1837 : Übersiedelte Theresia Bruckner nach dem Tod ihres Mannes mit ihren Kindern und ihrer blinden Schwägerin nach Ebelsberg. Anton Bruckner verbrachte hier einige Tage vor seiner Aufnahme ins Stift Sankt Florian. Später besuchte er seine Mutter bis zu ihrem Tode am 11. November 1860. Sie wurde zunächst hier bestattet, 1924 aber neben ihrem Mann in Ansfelden beigesetzt.

### Windhaag bei Freistadt

Herbst 1841 bis fanner 1843 : Bruckners erste Anstellung als Schulgehilfe.

### Historische Stätte

Altes Schulhaus mit Gedenktafel, gestiftet vom Männergesangverein Freistadt (1897) .

Gedenkraum mit Eichenholzbüste von Franz Sales Forster (1967) .

### Werke

In Windhaag entstand Bruckners erste Messe, die « Windhaager-Messe » für Alt, 2 Hörner und Orgel (WAB 25) .

### Kronstorf

1843 bis 1845 : Anstellung als Schulgehilfe.

### Historische Stätte

Altes Schulhaus mit Gedenktafel, gewidmet von den Brucknerfreunden in Kronstorf (1913) ; Gedenkzimmer.



Kirche mit Orgel (erneuert im Jahre **1879**, Werk von Mauracher, von Bruckner anlässlich eines Besuches in späteren Jahren gespielt) .

Im kleinen Ort Kronstorf, den Bruckner nach der düsteren Windhaager Zeit als Befreiung empfand, erfolgte die Auslösung zum Schöpferischen. Dies war sowohl Verdienst des Unterrichtes bei Leopold von Zenetti in Enns als auch der musischen und freundlichen Kronstorfer Atmosphäre.

### Tillysburg bei Enns

Während seiner Lehrerzeit in Sankt Florian bereitete Bruckner die beiden jungen Grafen O'Hegerty in Privatstunden zum Studium vor.

### Enns

**1843 bis circa 1850** : Bruckners Unterricht beim Ennsener « Regens chori » und Organisten Leopold von Zenetti.

### Historische Stätte

Zenettis Wohnhaus (Kirchenplatz Nr. 5) : Gedenktafel, gestiftet vom Rotary-Club Enns.

Pfarrkirche Sankt Marien.

Grab Zenettis auf dem Friedhof Enns-Lorch.

Bruckner suchte den versierten Musiker zunächst von Kronstorf aus dreimal pro Woche auf ; in der ersten Hälfte der Sankt Florianer Zeit dauerte der Unterricht in etwas gelockerter Form weiter an.

### Grein

Bruckner widmete der Liedertafel Grein zwei Sängersprüche (**WAB 147**) .

Brucknerbüste nach Viktor Tilgner von Fritz Zerritsch - gewidmet von der Liedertafel Steyr (**27. Juli 1899**) ; derzeit verschollen.

### Steyr

**1843 bis 1845** : Von Bruckner immer wieder aufgesucht.

**Ab 1885** : Beliebter Ferienaufenthalt Bruckners.

## Historische Stätte

Kirche, Orgel (erbaut 1774-1779 von Chrismann ; renoviert 1893, 1962, 1980) .

Pfarrhof mit Gedenktafel - gestiftet vom Männergesangverein « Kränzchen » (1908) .

Mesnerhaus mit « Brucknerstiege » .

Denkmal am Brucknerplatz von Viktor Tilgner und Fritz Zerritsch (1898) .

## Werke

Steyr vermittelte dem jungen Bruckner die ersten starken Schubert-Eindrücke. In späteren Jahren verbrachte Bruckner hier viele Sommerwochen. Hier schloß er am **10. Oktober 1885** die 10 Skizzen zur 8. Symphonie abo für seinen Freund, den Steyrer « Regens chori » Franz Bayer, revidierte Bruckner im Jahre **1892** sein **1848-1849** entstandenes « Requiem » .

## Wels

Durch August Göllerich Senior, den Vorstand der Liedertafel Wels, banden Bruckner enge Kontakte an die Stadt. Am **20. Mai 1869** ernannte die Liedertafel Bruckner zu ihrem Ehrenmitglied.

## Historische Stätte

Gedenktafel an der Musikschule (enthüllt **3. Mai 1925**) .

Stadtmuseum : Autographe der Frühzeit.

## Sankt Florian

**1837 bis 1840** : Sängerknabe im Augustinerchorherrenstift.

**25. September 1845 bis 1855** : Lehrer.

Ab **28. Februar 1850** : Provisorischer Stiftsorganist später häufig als Gast.

**15. Oktober 1896** : Beisetzung in der Krypta.

## Historische Stätte

Bruckner-Gedenkzimmer im Stift.

« Ferienzimmer » : Heute noch als Gästezimmer in Gebrauch.

Sarkophag in der Krypta.

Gedenkstein in der Kirche.

Brucknerorgel in der Kirche (restauriert 1945-1951) .

Stiftsarchiv : Zahlreiche Bruckner-Autographe.

Altes Schulhaus mit Gedenktafel - gestiftet von der Liedertafel Sankt Florian (1900) .

In seiner Sängerknabenzeit wurde Bruckner erstmals intensiv mit der reichen Musiktradition von Barock und Klassik vertraut. Hier erfolgte auch die erste Anstellung als provisorischer Stiftsorganist, also der erste Schritt in seiner Laufbahn als Berufsmusiker. In späteren Jahren gehörte Sankt Florian zu Bruckners bevorzugten Sommeraufenthalten.

## Kremsmünster

**11. Dezember 1849** : Aufführung des « Requiem » (WAB 39) .

**18. August 1877** : 1100jähriges Jubiläum des Stiftes, Bruckners Kontakte zum Stift vertiefen sich (Freundschaft mit Pater Raffael « Oddo » Loidol) .

**Ab 1883** : Fast jährlich im Stift zu Gast.

## Historische Stätte

Stiftskirche, Orgel (teilweise noch original) .

## Klosterneuburg

**Fronleichnam 1869 bis 26. Dezember 1894** : Spielt Bruckner hier häufig die Orgel, meist am Namenstag des Kaisers (**4. Oktober**) und zum Leopoldstag (**15. November**) .

## Historische Stätte

Stiftskirche : Gedenktafel von Anton Rudolf Weinberger (1926) .

Rathausplatz Nr. 11 : Gedenktafel, gestiftet von der Klosterneuburger « Urania » (1925) .

Im Augustinerchorherrenstift Klosterneuburg befindet sich eine Orgel des Passauer Orgelbauers Johannes Freundt, die für Bruckner einen großen Anziehungspunkt darstellte. In den Jahren 1636 bis 1642 erbaut, wurde die Orgel dem Klangideal des 19. Jahrhunderts angepaßt, später jedoch (1947-1948) wieder irt den ursprünglichen Zustand rückversetzt.

## Melk

### Historische Stätte

Haus (Hauptstraße Nr. 12) : Gedenktafel - Erinnerung an Besuche (1875-1876) .

...

Ferner besuchte Bruckner auch des offeren die Klöster « Wilhering » , « Admont » , « Schlierbach » und « Seitenstetten » und spielte die Orgeln in « Tulln » (1873) , Langenlois (1874) und Krems (1875) .

## Linz

1840-1841 : Besuch der Präparandie (Lehrerbildungsanstalt) .

25. - 26. Jänner 1855 : Hauptschullehrerprüfung abgelegt.

13. November 1855 : Probespiel im Alten Dom, Ernennung zum provisorischen Dom- und Stadtpfarrorganisten.

25. Jänner 1856 : Neuerliches Wettspiel im Alten Dom, Ernennung zum definitiven Dom- und Stadtpfarrorganisten (Anstellungsdekret vom 25. April 1856) .

1860 bis 1868 (mit Unterbrechungen) : Chormeister der Liedertafel « Frohsinn » .

1862 : Festkantate zur Grundsteinlegung des Neuen Doms.

10. Juli 1863 : Beendigung der Studien bei Otto Kitzler, « Freisprechung » beim « Jäger am Kurnberg » .

4. April 1868 : « Gründungskonzert » des « Frohsinn » , Uraufführung des Schlußchors aus Richard Wagners « Meistersinger von Nurnberg » .

9. Mai 1868 : I. Symphonie im Redoutensaal uraufgeführt.

**4. September 1868** : Ende von Bruckners Linzer Zeit durch seine Ernennung zum « expectierenden Kaiserlich-Königlich Hoforganisten » .

**1869** : E-Moll Messe zur Weihe der Votivkapelle des Neuen Doms.

**11. Juli 1894** : Ehrenbürger der Stadt Linz.

### Historische Stätte

Präparandie (Hofgasse Nr. 23) : Gedenktafel - gewidmet vom Verkehrsverein Linz.

Wohnhaus (Pfarrgasse Nr. 11) (**1840-1841**) : Gedenktafel (**1914**) - Haus existiert nicht mehr.

Wohnhaus (Pfarrgasse Nr. 7) (**13. November bis 22. Dezember 1855**) : Gedenktafel.

Wohnhaus (Pfarrplatz Nr. 164) (**1856-1868**) : « Mesnerstöckel » - heute abgerissen.

Stiftshaus Sankt Florian (Landstraße Nr. 22) .

Alter Dom (Ignatiuskirche) : Gedenktafel mit Relief von Franz Plany (**1922**) ; Brucknerorgel.

Stadtpfarrkirche : Gedenktafel von Adolf Wagner von der Mühl.

Neuer Dom.

« Hackls-Saal » (Pfarrgasse Nr. 9) : Liedertafel « Frohsinn » - Proben **1855-1856**.

« Nordico » (Kremsmünsterer Stiftshaus, Bethlehemstraße Nr. 7) : Liedertafel « Frohsinn » - Proben **1856-1858**.

Landestheater : Bruckner besuchte Aufführungen von Richard Wagner-Werken (« Tannhäuser » , « Lohengrin » , « Der fliegende Holländer » , « Liebesmahl der Apostel ») .

« Jäger am Kürnberg » (Forsthausstraße Nr. 72) : Gemeindegebiet Bergham - Gedenktafel.

Donaulände (Park neben dem Brucknerhaus) : Denkmal von Professor Heinrich Strahammer (1974) .

Rathaus (Hauptplatz Nr. 1) : Steinschnitt.

Landhaus, Arkadenhof : Terrakotta-Plastik von Franz Sales Forster (**1921**) .

Bruckner-Konservatorium (Einfahrt) : Relief von Renate Stolz.

Oberösterreichisches Landesmuseum und Archiv der Stadt Linz : Zahlreiche Bruckner-Autographe.

## Werke

Linz bedeutet für Bruckner die endgültige Entscheidung zum Berufsmusiker. Er studierte hier **1861-1863** bei Otto Kitzler (Formenlehre, Instrumentation, Komposition) , später bei Ignaz Dorn. Hier entstanden die Messen in D-Moll, E-Moll und F-Moll ; der 112. und 146. Psalm ; der « Germanenzug » - zahlreiche Kirchenwerke : « Ave Maria » Nr. 1 und 2, « Afferentur regi » , Festkantate, « Asperges me » , « In S. Angelum custodem » , « Pange lingua » und « Tantum ergo » , « Inveni David » Nr. 1 - zahlreiche Chöre, die drei Orchesterstücke, die G-Moll Ouvertüre, die Symphonie in F-Moll « Studiensinfonie » , die « Die Nullte » und « Die Erste » .

## Mariazell

In den achtziger Jahren besuchte Bruckner hier seinen Schüler Lorenz Ritter, den späteren Domkapellmeister von Veszprém / Ungarn.

Stiegenhaus (Wiener-Straße Nr. 16) : Gedenktafel.

## Bad Ischl

**1863 bis 1890** : Besuche bei seinem Freund Attwenger.

**31. Juli 1890** : Bruckner spielt die Orgel in der Stadtpfarrkirche bei der Hochzeit der Erzherzogin Marie Valerie mit Erzherzog Franz Salvator.

## Historische Stätte

Gasthof Attwenger : Brucknerstube mit Bronzerelief, an der Außenfront Gedenktafel (Brucknerbund Bad Ischl und Familie Attwenger) .

Stadtpfarrkirche : Gedenktafel von Franz Sales Forster, gestiftet vom Brucknerbund und dem Stadtpfarramt Bad Ischl (1960) ; Orgel.

## Bad Goisern

Bruckner besuchte hier in den **Sommermonaten 1863 bis 1880** öfter seinen Freund Franz Xaver Perfahl, einen ehemaligen Lehrer aus Ansfelden.

## Historische Stätte

Haus (Goisern Nr. 34) : Gedenktafel, errichtet am **10. Juli 1971**.

## Bad Kreuzen

**8. Mai bis 8. August 1867** : Erster Kuraufenthalt Bruckners.

**August - September 1868** : Zweiter Kuraufenthalt.

## Historische Stätte

Brucknerquelle mit Gedenktafel (**1927**) .

Brucknerweg mit Gedenktafel (**1974**) .

## Werke

In Bad Kreuzen unternahm sich Bruckner einer Kaltwasserkur gegen sein Nervenleiden. Als Dank für die Genesung begann er die F-Moll Messe.

## Salzburg

Im Jahre **1856** reiste Bruckner mit der Liedertafel « Frohsinn » zur Mozart-Zentenarfeier nach Salzburg (**4. bis 6. September**) . Hier fand auch das Wettspiel mit Robert Führer an der großen Domorgel statt.

**1861 und 1868** : Bewarb sich Bruckner erfolglos um die Direktorstelle des Mozarteums.

## Neufelden / Mühlviertel

Bruckner besuchte hier Josefine Lang-Weilböck (er hatte in ihrer Jugend um ihre Hand angehalten) am **16. September 1890**.

## Historische Stätte

Marktplatz : Gedenktafel mit Bronzerelief von Franz Sales Forster am Schloß.

## Wien

**1852** : Bruckner besucht Ignaz Abmayr, um ihm Kompositionen zur Ansicht vorzulegen.

**Ab 1855 bis 1861** : Unterricht bei Simon Sechter, zunächst brieflich, dann (**ab 1858**) persönlich, jeweils im Sommer und in der Fastenzeit für sechs bis acht Wochen.

**1858** : Orgelprüfung in der Piaristenkirche.

**Ab 4. September 1868** : « Exspectierender Kaiserlich-Königlich Hoforganist » .

**Ab 1. Oktober 1868** : Professor für Harmonielehre, Kontrapunkt und Orgelspiel am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde.

**1870 bis 1874** : Klavierlehrer an der Lehrerinnenbildungsanstalt Sankt Anna.

**18. November 1875** : Ernennung zum Lektor für Musiktheorie an der Universität Wien (Antrittsvorlesung am **24. April 1876**) .

**19. Jänner 1878** : Wirkliches Mitglied der Hofmusikkapelle (Hoforganist) .

**8. Juli 1886** : Bruckner erhält das Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens.

**12. Juli 1890** : Beurlaubung (krankheitshalber) vom Konservatorium.

**15. Jänner 1891** : Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde.

**7. November 1891** : Ehrendoktor der Universität Wien.

**28. Oktober 1892** : Ende des Dienstes als Hoforganist.

**22. September 1893** : Ehrenmitglied des Wiener Männergesangsvereins.

**November 1894** : Letzte Vorlesung an der Universität Wien.

**4. Juli 1895** : Übersiedlung in die vom Kaiser zur Verfügung gestellte Wohnung im Belvedere.

**11. Oktober 1896** : Tod von Bruckner.

**14. Oktober 1896** : Einsegnung in der Karlskirche, Überführung nach Sankt Florian.

Historische Stätte



Piaristenkirche : Gedenktafel (1961) .

Trinitarierkirche (Alser-Straße Nr. 17) : Bruckner hat hier oft Orgel gespielt.

Augustinerkirche : Bruckner dirigierte hier seine F-Moll Messe (16. Juni 1872) .

Hofburgkapelle : Schweizerhof der Hofburg.

Belvedere, Schloßkapelle.

Karlskirche.

Kirche Sankt Anna.

Musikvereinsgebäude und Großer Musikvereinsaal.

Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde : Zahlreiche Autographe.

Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (umfangreichster Autographenbestand) .

Alte Universität.

Neue Universität : Senatssitzungssaal (Ehrendoktorat) .

Neue Universität : Arkadenhof - Gedenktafel von Josef Tautenhayn Junior, gestiftet vom Akademische Gesangverein enthüllt (1912) .

Wohnhaus (Währinger-Straße Nr. 41 : Gedenktafel (1961) .

Wohnhaus (Heßgasse Nr. 7 und Schottenring Nr. 5) : Gedenktafel von Robert Ullmann, gestiftet vom Wiener Schubertbund (1924) .

Wohnhaus und Sterbehaus Oberes Belvedere, Kustodentrakt : Gedenktafel von E. Naumann (1921) .

Wiener Stadtpark : Denkmal im von Viktor Tilgner und Fritz Zerritsch (1899) .

Bedeutete Linz für Bruckner den Durchbruch zum Berufsmusiker, so erkannte der Komponist in Wien seinen « Lebensberuf als Symphoniker » (Brief an Universität-Professor Doktor Reinisch, 19. Oktober 1891, den Text der Ehrendoktoratsurkunde betreffend) . Parallel zu den sich verlagernden Schaffensinteressen vollzieht sich ein sozialer Aufstieg größter Spannweite : vom Konservatoriumslehrer und unbesoldeten « expectierenden Hoforganisten » zum «

Doctor honoris causa » der Wiener Universität.

## La carte du ciel de Bruckner

(Christian Moysan)

La présente étude comprend 2 parties. Dans la Ire sont abordés les origines et la formation du compositeur, ainsi que la genèse de l'œuvre.

Selon diverses sources autorisées, Anton Bruckner est né le 4 septembre 1824, à 04h15 am (03h18 TU.) , à Ansfelden (14E17 - 48N13) , un petit village de Haute-Autriche.

Dans la Nativité, on relève l'Ascendant à 28°33 Lion et la Lune à 24°10 Capricorne.

Le caractère aux facettes contradictoires d'Anton Bruckner apparaît clairement dans sa Nativité. Le Soleil, maître de l'Ascendant Lion, et disposant de Jupiter, maître de la maison V, occupant son terme et sa triplicité, l'a doté de l'orgueil propre aux créateurs. Mais le Gouverneur de l'Ascendant transite le signe modeste de la Vierge au carré de Saturne, ce qui confère au compositeur une certaine humilité et un apparent manque de confiance en soi.

Dispositions natives qu'un milieu familial relativement modeste et une forte éducation catholique ont certainement accentuées. Cette modestie, alliée à une certaine docilité et une déférence évidente envers l'autorité, expliquent que le jeune Anton ait mis ses pas dans ceux de son père, solide musicien amateur, organiste de l'église paroissiale et violoniste jouant dans les kermesses, en embrassant sa profession d'instituteur et en devenant l'un des plus grands organistes de son temps.

La figure du père, symbolisée par Pluton, maître de la maison IV, apparaît en effet puissante, celui-ci disposant de Mars, situé à 2 degrés de la cuspide du Fond du Ciel, dignifié en Scorpion, et avec lequel il échange sa dignité de domicile. L'influence sur la double carrière d'instituteur et de musicien du fils, apparaît dans le trigone serré que Pluton reçoit de Jupiter, maître de la maison V.

On peut penser que le décès de son père, survenu en 1837, alors que le jeune Anton était âgé de 13 ans, a profondément marqué le futur compositeur. Dans sa biographie consacrée au musicien, Jean Gallois précise à propos des derniers sacrements administrés au père d'Anton :

« Certes, comme enfant de chœur, Anton avait souvent déjà assisté à semblable cérémonie. S'agissant cette fois-ci de son père, il s'effondre sans connaissance. » (1)

Pluton occupe, en effet, la maison VIII et Mercure, le maître de la maison XI (la VIII de la IV) , se heurte au carré serré de l'axe des Noeuds lunaires, signe que cette mort a pesé sur le destin du Natif et a fortement éprouvé l'adolescent du fait de ce Mercure en Vierge, dispositeur du Soleil, maître des maisons XII et I. Il est aussi permis de

voir dans le trigone serré que Mercure forme avec Saturne en Balance, culminant au Milieu du Ciel, et avec lequel il échange une dignité majeure, une configuration montrant que ce décès a pu constituer un aiguillon puissant au désir manifeste d'ascension sociale. Mercure dispose en effet du Soleil mais aussi de Vénus, maîtresse du Milieu du Ciel.

Après le décès de son père, Bruckner est confié aux chanoines réguliers de l'Ordre de Saint-Augustin, à Saint-Florian. L'abbaye, située en Haute-Autriche à 15 kilomètres de Linz, est un splendide bâtiment Baroque situé dans un écrin de verdure. C'est dans ce havre de paix, avec lequel il gardera toujours des liens indéfectibles et où sa dépouille repose sous le grand orgue, que le futur compositeur reçoit, 3 années durant, une double formation générale et musicale, cette dernière venant parfaire celle reçue durant son enfance.

À l'issue de sa scolarité, l'adolescent se destine donc tout naturellement à la double carrière d'instituteur et de musicien. Celle-ci relève, en partie, de la configuration d'Uranus, maître de la maison VI en maison V ; cette dernière maison symbolisant aussi bien l'enseignement que la création et les passions. Vénus en maison II, maîtresse du Milieu du Ciel et de la maison III, en détriment en Vierge, recevant le trigone de la Lune exilée en Capricorne en maison V, illustrent les modestes études et carrière de Maître d'école, puis de professeur de musique, professions embrassées pour assurer la sécurité matérielle indispensable à la composition.

Nommé instituteur assistant à l'issue de sa scolarité à l'École normale supérieure de Linz, en 1841, il exerce alors dans plusieurs villages de Haute-Autriche. Et le dimanche, comme son père naguère, il fait danser les villageois au son de son violon. Cette connaissance intime de la musique populaire de Haute-Autriche se retrouve notamment dans les Scherzos des Symphonies sous la forme du « Ländler » .

Parallèlement à sa carrière d'instituteur, le compositeur va continuer, des années durant, à parfaire sa formation musicale. Né dans un milieu modeste, Bruckner a, tout au long de sa vie, manifesté une incontestable ambition sociale qui lui a fait rechercher titres, honneurs et fonctions prestigieuses. Mais c'est en tant que compositeur que cette ambition s'est manifestée au suprême par une volonté tendue vers un idéal artistique extrêmement élevé. Et c'est parce qu'il était conscient que sa formation (pourtant solide) était insuffisante au regard de ces hautes ambitions que le musicien a entrepris tardivement de la parfaire.

En effet, en 1855, alors qu'il est déjà un musicien reconnu, tenant notamment l'orgue de la cathédrale de Linz, il commence, à l'âge de 31 ans, d'austères études de théorie musicale sous la férule de Simon Sechter. L'enseignement dispensé par ce professeur au Conservatoire de Vienne, qui avait notamment eu Franz Schubert comme élève, est ainsi décrit :

« Entre 1855 et 1861, Sechter eut une influence considérable sur le jeune organiste. Il ne jurait que par l'acharnement au travail et soumettait ses élèves à de difficiles exercices. Bruckner passa avec succès tous les examens imposés par Sechter, révélant à l'issue de ses études une réelle Maîtrise des procédés traditionnels de composition. »

(2)

Bruckner poursuivit ensuite, de 1861 à 1863, ses études auprès d'Otto Kitzler, son cadet, chef du théâtre de Linz, qui

l'initia à la musique de Wagner - qu'il idolâtrait, lui enseigna les formes musicales et le forma à l'orchestration moderne.

Ce n'est qu'au terme de ce long et studieux perfectionnement et sous le choc de la découverte de « Tannhäuser » que Bruckner commença à composer des œuvres réellement personnelles, dont la 1<sup>re</sup> fut la Symphonie en fa mineur de 1863, que le musicien, la jugeant indigne de lui, surnomma « 00 » .

Saturne, culminant au Milieu du Ciel en Gémeaux, recevant le trigone serré de Mercure apparaît comme la configuration majeure de la Nativité. Dispositif de l'amas planétaire en maison V en Capricorne, ce Saturne au zénith symbolise parfaitement les ambitions artistiques singulièrement élevées de Bruckner. Et la voie à emprunter pour les réaliser est clairement indiquée par la maîtrise de Mercure sur Saturne, mais aussi par celle sur le Soleil, maître de l'Ascendant, et sur Vénus, maîtresse de la maison III. C'est, en effet, au prix d'une application, d'une opiniâtreté et d'une discipline peu communes que le compositeur a pu se forger cette Maîtrise magistrale de son art qui rend compte de la rigueur et de la complexité architecturale des cathédrales sonores inouïes qu'il a bâties.

Les maîtres de l'Ascendant et de la maison III en Vierge montrent le caractère singulièrement studieux et appliqué de l'apprenti compositeur. Simon Sechter devait écrire à Bruckner :

« Je me dois de vous dire que je n'ai encore jamais eu un élève plus zélé que vous. » (3)

Le long et opiniâtre apprentissage que Bruckner s'est imposé pour atteindre son idéal est parfaitement symbolisé par le carré défluent reliant le Soleil à Saturne, dont dispose Mercure au trigone de ce dernier. L'échange de dignités majeures entre les 2 planètes majeure considérablement la force de l'aspect et figure des moyens puissants au service d'un but élevé, dont le caractère crucial dans la destinée est figuré par le carré partile de Mercure à l'axe des Noeuds lunaires.

En 1861, Bruckner passe brillamment l'examen d'harmonie et de contrepoint du Conservatoire de Vienne, ce qui lui permet de porter le titre (pour lui, prestigieux) de « Professeur » . L'un des examinateurs devait dire à cette occasion :

« Si je savais le 1/10 de ce qu'il sait, je m'estimerai heureux. C'est lui qui aurait dû nous examiner » . (4)

La façon dont Bruckner a réagi à cette hostilité envers son œuvre est une autre illustration de la complexité de son caractère, partagé entre orgueil d'une part, modestie et manque de confiance en soi d'autre part. Ainsi, sous la pression d'amis ou d'élèves qui pensaient rendre ses œuvres plus accessibles au public, a-t-il accepté de les remanier, d'en présenter des versions « exécutables » incluant de larges coupures, mais le compositeur a toujours clairement laissé entendre que seules les versions primitives étaient authentiques, ce que montre parfaitement la mention manuscrite figurant sur plusieurs des partitions originelles :

« Für spätere Zeite » (Pour des temps futurs)

Mention que l'on peut rapprocher du célèbre « Mon temps viendra » de Gustav Mahler, qui fût son élève, autre grand Symphoniste également méconnu de ses contemporains, et lui aussi persuadé de son génie et de la reconnaissance de la postérité.

Bruckner ayant par ailleurs, de son propre chef, remanié plusieurs de ses Symphonies, il en existe ainsi plusieurs versions authentiques. On pourra voir dans ces 2 attitudes du compositeur envers son œuvre aussi bien modestie et manque de confiance en soi que perfectionnisme, également symbolisés par le carré de Saturne au Milieu du Ciel dont s'échappe le Soleil, maître de l'Ascendant et de la maison IX.

Mais, en dépit de l'incompréhension manifestée envers son œuvre par un public frivole et une critique bornée, incapables de s'élever à la hauteur des cathédrales sonores qu'il érigeait, Bruckner « in petto » se savait le plus grand Symphoniste depuis Beethoven, lui dont le génie avait été reconnu par Richard Wagner et Franz Liszt. Son orgueil de compositeur se nourrissait de cette intime conviction mais, peut-être encore davantage, de la conscience de sa mission de créateur, destiné à faire à l'humanité le don inestimable de son œuvre.

Ainsi, quelques temps avant sa mort, malade, diminué, s'échine-t-il du matin au soir à l'écriture de la 9e Symphonie et lorsque sa gouvernante, « Frau » Kathi, qui veille sur lui, le trouve à une heure avancée de la nuit noircissant du papier réglé à la lueur de 2 faibles bougies, et le tance à la fois vertement et tendrement, elle se voit répondre :

« Savez-vous qui je suis ? Je suis Bruckner ! » (6)

Rageuse et pathétique explosion d'orgueil du compositeur conscient d'écrire un chef-d'œuvre digne du Créateur, ainsi qu'en atteste la dédicace de cette 9e Symphonie, inachevée :

« Zu dem lieben Gott » (Au Bon Dieu)

Et dans cet envoi, sobre et émouvant, à la légitime fierté du compositeur se mêle l'humilité du créateur, convaincu que son don musical était le don du Créateur.

### Notes (partie 1)

(1) Jean Gallois. « Bruckner », paru aux éditions du Seuil (1971) ; page 15.

(2) Philippe Herreweghe. « Bruckner », paru aux éditions Actes Sud (2008) ; pages 99-100.

(3) Gallois, page 56.

(4) Gallois, page 59.

(5) Gallois, page 157.

(6) Gallois, page 167.

...

En dehors de rares éclairs d'orgueil de créateur, Bruckner restait authentiquement et profondément un modeste, en raison probablement d'un certain sentiment d'infériorité que l'on peut relier à ses origines, ses études et sa profession modestes, et que son échec à se faire reconnaître en tant que compositeur majeur a singulièrement majoré. Sentiment parfaitement symbolisé par le Soleil, maître de l'Ascendant en Vierge, carré à Saturne au Milieu du Ciel.

Cette modestie se traduisait dans le comportement social comme dans l'apparence. Fils d'un Maître d'école et d'une fille d'aubergiste, ayant toujours regretté de n'avoir pu suivre une formation générale supérieure, simple Maître d'école lui-même, Bruckner, au titre de musicien ambitieux, a toutefois été amené à côtoyer la bourgeoisie et l'aristocratie mélomanes, d'abord à Linz puis à Vienne, et à fréquenter leurs cercles, mais jamais il n'en a eu les usages.

Avec sa silhouette trapue, son cou de taureau, son crâne rasé, ses vêtements mal taillés, ses grands chapeaux et ses godillots, Bruckner est resté toute sa vie un paysan haut-autrichien, offrant une image très éloignée de celle (convenue) du compositeur Romantique hantant les salons. De cette mise rustique du compositeur, les Viennois, urbains et élégants, se gaussaient plus ou moins cruellement, et même des amis comme madame Betty von Mayfeld à propos de ses pantalons trop larges :

« C'est le menuisier qui vous les taille ! » (1)

Cette simplicité vestimentaire relève du signe de la Vierge, occupé par le maître d'Ascendant, et de Vénus en chute.

La foi de celui que le chanoine Franz Liszt avait surnommé « le Ménestrel de Dieu » était, comme sa modestie, authentique et profonde. Foi rayonnante, aux manifestations parfois naïves et que certains ont pris pour celle du charbonnier, dans laquelle Bruckner a toujours su puiser pour endurer et surmonter les souffrances et les déceptions de sa carrière de compositeur comme de sa vie sentimentale. La piété de l'ancien enfant de chœur s'exprimait notamment par une dévotion particulière à la Sainte-Vierge, en partie liée probablement au fort attachement à sa mère.

L'importance de ces figures maternelles est figurée, de façon lumineuse, dans le triangle équilatéral tracé par le double trigone que le Milieu du Ciel en Taureau forme avec ses 2 maîtresses, la Lune et Vénus.

Dans l'œuvre, nombre de pièces religieuses attestent la foi du musicien, au 1er rang desquelles figurent les 3 Messes et le « Te Deum ». Le sigle OAMDG, « Omnia Ad Majorem Dei Gloriam », qui figure sur maintes partitions (et que l'on peut rapprocher du « Soli Deo Gloria » de Bach) montre clairement que le destinataire de l'œuvre est Dieu, ainsi que la dédicace de la 9e Symphonie :

## « Zu dem lieben Gott » (Au Bon Dieu)

La foi apparaît clairement dans la Nativité : le Soleil en maison I, maître des maisons IX et XII, dispose de Jupiter qui occupe cette dernière. Ce Soleil et Mars, autre maître de la maison IX dignifié en Scorpion et proche de la cuspide de la maison IV, montrent que cette foi est pour partie le produit de l'influence familiale, celle du père singulièrement.

Pluton en maison VIII, dispositeur de Mars avec lequel il échange sa dignité de domicile, donne à penser que la foi de Bruckner n'était pas aussi sereine qu'il y paraissait, en tout état de cause pouvait être obscurcie par l'angoisse. Le Natif y était sujet, ce que montrent par exemple les mouvements initiaux des Symphonies n° III, n° VIII et n° IX, écrites sur le mode mineur. Angoisse qu'il pouvait surmonter, comme le suggèrent le Soleil, maître d'Ascendant, disposant de Pluton en maison VIII en Bélier et, dans une moindre mesure, Mars en Scorpion occupant son décan. Mais angoisse féconde car levain de la création, ce que symbolise parfaitement le trigone de Jupiter, maître de la maison V, à Pluton, maître de la maison IV en VIII ; configuration de haute fécondité car le second occupe les triplicités et terme du 1er. Fécondité qui a pu aussi se nourrir d'une sexualité puissante, figurée encore par Pluton en maison VIII et Mars angulaire en Scorpion. Sexualité, en partie refoulée et sublimée du fait de la domination sur le maître de ce signe du Soleil en Vierge, qu'occupe également Vénus en détriment, maîtresse d'exaltation de cette maison VIII. Cette dernière configuration pouvant être reliée à la dévotion particulière (déjà signalée) de Bruckner à la Vierge Marie, sublimation d'une sexualité refoulée mais aussi d'une vie amoureuse douloureuse.

La maison V, fortement occupée, éclaire la vie sentimentale du compositeur. Timide, gauche, doté d'un physique de paysan trapu au cheveu ras, très caractéristique de la Haute-Autriche, fortement marqué par une sévère éducation catholique, Bruckner n'était pas armé pour plaire à la gente féminine, bien qu'il aimât danser, fréquentant assidûment dans sa jeunesse les bals dominicaux des bourgs ruraux qu'il animait comme violoniste à la suite de son père et, plus tard à Vienne, les carnivals. Tout au long de sa vie, il fit nombre de demandes en mariage mais fût toujours éconduit, ce qui fût une cause de profonde et secrète souffrance et une source de déséquilibre.

Cet éloignement douloureux de la femme est parfaitement symbolisé par l'exil de ses 2 figures, la Lune en Capricorne en maison V, et Vénus en Vierge. Jupiter, maître de la maison V en XII en Lion, dans l'exil d'Uranus, maître de la maison VII, figurant l'union désirée mais impossible. Une heure de naissance fiable et précise autorise la consultation des images associées aux degrés symboliques (liste de Fludd, Borelli, Christian, Janduz, reprise par Hadès ...) . Celui de l'Ascendant Lion est le suivant :

« Une jolie femme se promène entre 2 hommes. Au dessus d'eux, on distingue 2 cercles d'or liés par un ruban de couleur qui paraît encadrer le Trio. »

Le Soleil, maître d'Ascendant, dispositeur de Jupiter, dans l'exil de celui-ci en Vierge au carré de Saturne d'une part, Vénus en chute dans ce même signe d'autre part, illustrent ce drame intime.

L'amas en maison V en Capricorne symbolise, sur un autre plan, la toute puissance de la vie créatrice et caractérise

l'œuvre du compositeur. Neptune y figure l'inspiration et a donné leur caractère d'hymne cosmique fusionnel aux grands Adagios des 3 dernières Symphonies. Le Noeud Nord et la Part de Fortune, régis par Saturne culminant au Milieu du Ciel, montrent la voie créatrice choisie, facteur d'élévation sociale, mais aussi spirituelle avec la conjonction de ces 2 points cruciaux à Neptune, maître de la maison VIII.

Cette création musicale continue exige une discipline et un labeur quotidiens figurés par Uranus en Capricorne, maître de la maison VI en V et trigone partiel au Soleil. La Lune qui clôt ce cortège, régente du Noeud Sud et maîtresse de la maison XII par le Capricorne intercepté, montre le don musical absolu, et son exil dans ce signe les efforts extraordinaires consentis par le compositeur pour tendre vers l'absolue perfection musicale. Luminaire conditionnel, maîtresse d'exaltation du Milieu du Ciel en maison V, exilée en Capricorne, elle apparaît comme le parfait symbole du musicien, entièrement adonné à son art et retranché dans une nécessaire solitude créatrice.

Jupiter, le maître de la maison V, qui occupe son terme et sa triplicité en Lion, signe une œuvre principalement solaire, dont les cuivres incandescents, les chorals majestueux empreints d'élévation spirituelle et les codas lumineuses sont l'expression la plus marquante.

Sur un autre plan, ce Jupiter figure aussi l'ampleur de la Symphonie brucknérienne. À l'exception de la Ire en ut mineur, les Symphonies du compositeur sont, en effet, plus longues que la plus développée avant elles, la 9e Symphonie de Beethoven. Cette longueur inaccoutumée déroutait public et critiques et le plus célèbre d'entre eux, Eduard Hanslick (déjà cité), la stigmatisait plaisamment et cruellement en comparant les Symphonies de Bruckner à des « boas constrictors ». On peut aussi considérer que ce Jupiter solaire rend compte de leur caractère grandiose - ou emphatique pour certains.

Mais Jupiter occupe la maison XII, ce qui indique par ailleurs, d'une part les nécessaires solitude et souffrances créatrices, d'autre part une œuvre incomprise du vivant du compositeur et encore jusque très récemment injustement ignorée ou sous-estimée.

Ce qui apparaît néanmoins le plus original dans la production de Bruckner est son caractère tardif, aspect longuement développé dans la Ire partie de cette étude en raison de son importance fondamentale.

Longtemps, en effet, le musicien n'a composé que des œuvres académiques ou de circonstance n'exprimant ni sa personnalité profonde ni son génie créateur singulier. La puissance de Saturne au titre de second maître de la maison V en rend en partie compte, mais c'est la configuration générale de celui-ci qu'il faut considérer pour éclairer la singularité de la production tardive de Bruckner (A). Le Soleil et Vénus en Vierge, respectivement maîtres de l'Ascendant et du Milieu du Ciel, attestent d'une grande prudence que le carré de Saturne a mué en manque de confiance. Le Soleil qui s'échappe de ce carré et son dispositeur, Mercure, trigone à ce même Saturne, ont permis au compositeur de lever ces inhibitions. La création personnelle de Bruckner n'a pu en effet voir le jour qu'au prix du long et persévérant travail de perfectionnement (évoqué dans la Ire partie), que le compositeur a consenti pour maîtriser parfaitement son art, condition indispensable à ses yeux pour atteindre l'idéal artistique très élevé qu'il s'était fixé. Le cycle des 10 Symphonies (qui constitue l'essentiel de son œuvre) n'a été entamé qu'à l'âge de 40 ans,



en 1864, ce dont rend parfaitement compte par ailleurs Saturne, culminant au Milieu du Ciel, second maître de la maison V par le Capricorne intercepté et dispositeur du stellium y transitant.

Mais l'influence majeure de Jupiter et Saturne sur la maison de la création éclaire aussi la rigueur de construction de la Symphonie brucknérienne. La structuration puissante du matériau sonore se traduit dans une orchestration principalement basée sur la superposition de plans clairement différenciés, constitués de groupes homogènes d'instruments de même famille, cordes, cuivres et bois. Trait d'orchestration que l'on peut aussi relier au registre de l'orgue que le compositeur connaissait à merveille. Le trigone en signe d'air, reliant Saturne à Mercure avec échange de dignités majeures, illustre le caractère magistral de l'écriture contrapuntique dont les Finales des 5e et 8e Symphonies sont les exemples les plus éclatants. Ce trigone apparaît également comme un indice éloquent de l'intelligence de Bruckner, largement sous-estimée par ceux que sa naïveté et sa simplicité ont abusés. Certes Bruckner, dont les livres de chevet étaient l'« Imitation de Jésus-Christ » et « Robinson Crusoë », n'était pas un intellectuel, mais sa correspondance notamment et le témoignage de proches attestent de sa réelle intelligence. (2)

L'œuvre ultime, la 9e Symphonie, inachevée, se place sous les auspices de celle de Beethoven. Comme cette dernière, elle est écrite dans l'austère, tragique et grandiose tonalité de ré mineur, et s'ouvre sur une introduction statique, grave et ténébreuse, qui s'enfle progressivement jusqu'au tutti titanesque et rageur. La ressemblance s'arrête là. L'angoisse initiale, qui chez Beethoven est vite chassée pour faire place à une lumière toute apollinienne, est omniprésente dans la 9e de Bruckner. Elle s'exprime notamment par les martèlements sauvages du Scherzo et les décharges sonores d'une intensité inouïe de l'Adagio final. Déjà perceptible dans les 3e et 8e Symphonies, l'angoisse du compositeur atteint son paroxysme dans la 9e. Elle relève pour une part du Soleil, maître des maisons I et XII au carré de Saturne, pour une autre part de Jupiter soumis au Luminaire diurne dans cette dernière maison, maître de la maison VIII et dispositeur par terme et triplicité de Pluton qui y transite.

Bruckner a laissé des esquisses du Finale sur lesquelles plusieurs compositeurs et musicologues se sont basés pour en proposer une version exécutable.

Mais la façon dont le compositeur entendait précisément conclure sa 9e Symphonie reste connue de lui seul. On sait seulement qu'il entendait la couronner par une double fugue magistrale, figure de style associée à une affirmation de la foi. Mais, pressentant que la mort l'empêcherait de l'écrire, il envisageait en lieu et place du Finale de faire jouer son « Te Deum ». Ces indications, les ultimes mesures de l'Adagio, apaisées et sereines notées « Adieu à la vie », et la dédicace « Zu dem lieben Gott », ne laissent guère de doute sur la proclamation de sa foi par laquelle « le Ménestrel de Dieu » entendait conclure ce qui est devenu son testament musical.

La victoire finale de la lumière de la foi sur les ténèbres de l'angoisse est figurée par le trigone en signes de feu reliant Jupiter à Pluton. Jupiter en Lion, occupant ses triplicité et terme, dispose en effet de Pluton placé en maison VIII en Bélier dans les mêmes dignités.

Cette même configuration illustre la revanche (éclatante) que la postérité a accordée à l'œuvre de Bruckner : Jupiter, maître de la maison V, dans le signe fixe du Lion, dispense sa lumière à Pluton, maître de la maison IV, la fin des

choses.

Longtemps sous-estimé comme un compositeur Romantique attardé, pâle épigone de Richard Wagner, et auteur de « lourdes et languissantes Symphonies », Bruckner est aujourd'hui considéré, à l'égal de Mahler, comme l'un des plus grands Symphonistes de tous les temps. Ses Symphonies figurent au répertoire de chefs aussi prestigieux et différents que le regretté Sergiu Celibidache ou, encore, Nikolaus Harnoncourt.

Dans la 9e Symphonie, on peut déceler les prémises annonçant l'avènement d'une ère musicale nouvelle, résolument novatrice.

L'Adagio, qui s'ouvre sur un accord étrangement similaire à celui liminaire du mouvement final de la 9e Symphonie de Mahler, contient en effet des dissonances qui annoncent celles de la musique de la Seconde École de Vienne, tandis que les rageuses et impitoyables secousses sismiques du Scherzo préfigurent les audaces rythmiques de Igor Stravinsky. (B)

On pourra relier ces aspects novateurs au trigone partile que le Soleil, maître de l'Ascendant Lion, forme avec Uranus en maison V.

## Notes (partie 2)

(1) Jean Gallois, page 72.

(2) Philippe Herreweghe, pages 11-12.

(A) Elle présente des similitudes frappantes avec celle de César Franck. Les 2 compositeurs (exactement contemporains) ont en effet en commun une profonde piété et une certaine naïveté. Ils ont été les plus grands organistes de leur temps, admirateurs de Bach, Beethoven et Wagner, n'ont été admirés et reconnus de leur vivant que d'une poignée de fidèles et d'élèves, et n'ont composé d'œuvre réellement personnelle que dans leur quarantaine.

(B) C'est en écoutant un enregistrement de la 9e Symphonie que Igor Stravinsky, au soir de sa vie, a eu la révélation de la musique de Bruckner. Nul doute que le compositeur du « Sacre du Printemps » ait reconnu dans le Scherzo de la 9e Symphonie la préfiguration de son œuvre révolutionnaire.