

ANTON BRUCKNER  
OU  
L'IMMENSITÉ INTIME

DU MÊME AUTEUR

*La Flûte enchantée opéra merveilleux et multiple*, Fayard, 2017

*Musique et leadership, l'éducation esthétique au service de la performance*, Mardaga, 2021

ÉRIC CHAILLIER

---

ANTON BRUCKNER  
OU  
L'IMMENSITÉ INTIME

BUCHET • CHASTEL



*À Frau Elisabeth Maier, chercheuse passionnée  
et si dévouée à la cause brucknérienne,  
avec toute ma reconnaissance et mon admiration.*



*« Peu d'œuvres évoquent à ce point l'architecture  
et en même temps, il y a quelque chose d'incertain,  
un questionnement qui donne à cette architecture  
un aspect si humain. »*

PIERRE BOULEZ

*« Plus que tout autre compositeur,  
Bruckner excelle dans l'art de dépeindre  
musicalement l'infini du temps et de l'espace. »*

HERBERT BLOMSTEDT





## Préambule

### Une architecture émotionnelle

C'était le 25 août 1974. J'avais 16 ans. Ce soir-là, France Musique retransmettait un concert en léger différé du Festival de Salzbourg. Le nom de cette ville me faisait rêver. Je m'imaginai assis dans cette grande salle creusée dans la montagne, à quelques centaines de mètres de la maison natale de Mozart... Au pupitre, Karl Böhm, natif de Graz, ami proche de Richard Strauss, un chef au sommet de son art et dirigeant ce soir-là « son » orchestre, le légendaire Philharmonique de Vienne, aux cordes à la fois soyeuses et profondes.

Émergeant du silence, les premières mesures de la *Septième Symphonie* de Bruckner sonnèrent comme une sorte de révélation. Je fus tout de suite happé par cette musique. Jeune beethovenien exalté, je n'avais jamais entendu parler de ce compositeur mais je me trouvais plongé dans un univers dont j'ai immédiatement perçu la grandeur et la spiritualité. L'intuition est souvent bonne conseillère et nous conduit sur des chemins lumineux qui transforment et embellissent nos vies.

Mon intuition première ne fit que se renforcer au fil des quatre mouvements, jusqu'à la péroration finale. Jamais encore je n'avais saisi avec autant de clarté les lignes de force d'une architecture sonore de cette envergure, à l'exception notable de

la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Jamais encore un premier thème d'une telle ampleur et d'une telle profondeur n'était parvenu à me fasciner à ce point, provoquant en moi non seulement de l'émerveillement mais aussi un sentiment d'élévation.

Le concert terminé, encore sous le choc de l'émotion, il me fallait savoir qui était cet Anton Bruckner. Brûlant de désir de découvrir son œuvre, je ne tardai pas à acheter les autres symphonies, puis, un peu plus tard, ses messes, ses motets, un ravissant quatuor à cordes, une pièce pour piano à la tonalité si romantique, intitulée *Erinnerung* (*Souvenir*).

La mode était alors aux souscriptions, aux collections du type « Les grands compositeurs » et je découvrais avec tristesse que, la plupart du temps, Bruckner n'y figurait pas. Je me rendis compte aussi du peu d'ouvrages en langue française consacrés à ce musicien. La lecture du livre de Paul-Gilbert Langevin (publié en 1977), bien que peu disert sur sa biographie, me fit forte impression et contribua à réparer cette injustice. La vision si profondément humaine de Jean Gallois, dans la fameuse collection « Solfèges » (1971), m'accompagna pendant longtemps avant que je ne me penche sur les trésors de la musicologie de langue allemande.

### *Mon pèlerinage brucknérien*

Il me fallait en savoir plus, me rendre sur place, dans sa terre natale de Haute-Autriche, humer l'atmosphère, admirer les paysages, voguer sur le Danube. Bref, accomplir une sorte de pèlerinage brucknérien – un terme bien adapté à ce compositeur si intensément croyant – qui me mena à Ansfelden,

Windhaag, Kronstorf, Linz, Steyr, Bad Kreuzen et, bien sûr, Vienne, cette capitale des Habsbourg dans laquelle il connut tant de déboires. Mais c'est en déambulant dans les couloirs de l'abbaye de Saint-Florian, dans cette atmosphère de silence et de recueillement, que j'ai compris qui il était et à quel point ce lieu avait influencé sa manière de concevoir la musique.

C'est là, en effet, dans cette merveille d'architecture baroque, qu'il vécut son enfance et son adolescence, et qu'il aimait se réfugier pour composer ses symphonies, tous les étés, pendant sa période viennoise. La cellule de moine qu'il occupait alors, d'un extrême dépouillement, en dit long sur la simplicité et sur la piété de cet homme.

Dès 1904, le musicologue allemand Rudolf Louis soulignait avec raison le lien fort unissant sa vie et son œuvre : « Il n'y a vraiment aucun autre compositeur des temps modernes chez qui l'artiste est si indissolublement et étroitement lié à l'homme, où l'œuvre est autant le reflet fidèle et honnête de son créateur que dans le cas de Bruckner<sup>1</sup>. »

En 1927, en Autriche, Franz Gräflinger abonda dans ce sens : « Seul celui qui comprend l'homme Bruckner, qui accorde de l'importance à sa simplicité, à sa droiture et à sa foi, peut trouver le chemin de la compréhension de son œuvre<sup>2</sup>. »

Le témoignage du chef d'orchestre autrichien Bruno Walter, ami de Gustav Mahler, mérite également d'être cité. En effet, avouant ne s'être intéressé vraiment à la musique de Bruckner que passé le cap de la cinquantaine, il donna les raisons de cette conversion tardive :

La forme employée m'était inintelligible, je la considérais comme disproportionnée, exagérée, et primitive. Pénétrer au

cœur de ce monumental édifice me semblait hors de portée. Puis, un changement s'opéra en moi : je reconnus dans la substance mélodique, dans les points culminants imposants ainsi que dans l'univers émotionnel de ses symphonies, la grande âme de leur créateur, innocente et pieuse. Cette prise de conscience enthousiasmante me fit alors comprendre aisément la forme et la substance de sa musique<sup>3</sup>.

Ce lien profond entre l'œuvre et la personne est magnifiquement souligné par le musicologue gréco-allemand Constantin Floros, excellent connaisseur de Bruckner, lorsqu'il écrit : « Sa musique est l'expression de sa spiritualité et de son monde intérieur<sup>4</sup>. »

La recherche brucknérienne a fait d'énormes progrès depuis la création de l'Anton Bruckner Institut Linz en 1978. De nombreux colloques, de remarquables études et publications fournissent un matériel passionnant et instructif qui permet de mieux saisir tant les grands traits de sa personnalité que les caractéristiques si reconnaissables de son langage musical.

J'ai eu l'opportunité d'y accéder à l'occasion des recherches que j'ai effectuées à Vienne, en 2012, à l'Académie des sciences, dans le département consacré à Anton Bruckner. J'ai pu m'entretenir longuement avec les meilleurs spécialistes, en particulier avec Elisabeth Maier, Renate Grasberger et Erich Wolfgang Partsch, que je tiens ici à remercier chaleureusement. Tous trois ont consacré une grande partie de leur vie à ce compositeur et m'ont éclairé sur les points clés de sa trajectoire, exemplaire à bien des égards, et bien loin des clichés ou stéréotypes qui continuent à sévir à son encontre.

Le jeune et talentueux tromboniste viennois, Michael Linus Bock, m'a aidé également à mieux saisir les subtilités de l'instrumentation brucknérienne qui, contrairement à une idée reçue, diffère assez largement de celle de Richard Wagner.

### *Un contemplatif intuitif*

Chemin faisant, il m'est apparu que l'expression de « messes sans paroles<sup>5</sup> » ne convenait pas pour caractériser ses symphonies. Celle de « cathédrales sonores » semble mieux adaptée, tant sa musique brille par la rigueur de son architecture et la profondeur abyssale de son inspiration.

À l'opposé de compositeurs qui furent aussi des penseurs de haut vol, comme Richard Wagner, Franz Liszt ou Gustav Mahler, Bruckner était un contemplatif intuitif, peu porté sur la lecture ou sur les questions philosophiques. Il est d'autant plus étonnant de voir comment, dans ses symphonies, il est parvenu non seulement à développer une pensée musicale digne de Beethoven mais également à prendre des risques en échafaudant son propre cosmos musical, riche de contrastes, de fulgurances et de ruptures.

Comme Johannes Brahms, né neuf ans plus tard, il lui fallut attendre le seuil de la quarantaine pour oser se lancer dans l'aventure symphonique. Il faut imaginer, à cette période, ce que représentait le défi de se mesurer à l'icône beethovénienne. Plus qu'une référence, elle était une ombre écrasante, susceptible de briser toutes les ardeurs.

Encouragé par son ami et protecteur Moritz von Mayfeld, enthousiasmé par la découverte de la musique de Richard

Wagner, celui qui n'était alors connu que comme organiste à Linz, chef de chœur et compositeur de musique sacrée, prit une décision qui allait l'engager totalement, tant sur le plan humain qu'artistique : devenir un grand symphoniste !

La façon dont cet homme humble, doutant de lui-même, est parvenu à ses fins force l'admiration. Une écoute comparative des symphonies de Brahms avec celles de Bruckner montre à quel point ce dernier a pris des risques, et ce, dès ses premières symphonies ; chose que le natif de Hambourg, en dépit de son génie, s'est bien gardé de faire.

### *Originalité et modernité*

Dans la lignée du Beethoven de la *Neuvième Symphonie*, Bruckner procède à un élargissement spectaculaire de l'espace sonore (les 21 mesures qui ouvrent le premier mouvement de la *Septième Symphonie*, les 28 mesures du premier thème de l'*Adagio* de la *Huitième*), un espace marqué par des contrastes saisissants et de larges intervalles. Quant au langage harmonique, avec ses tonalités poussées à l'extrême, ses dissonances, ses modulations hardies, il apparaît d'une grande modernité et tranche singulièrement avec l'univers plus policé des symphonies de Brahms.

Comme Beethoven avant lui, Bruckner ne cherche pas à plaire et compose selon ce que lui dicte sa conscience, dans un cocktail détonnant d'originalité et de modernité, de rigueur et de sentimentalité. « Dans une perspective historique, ses symphonies apparaissent incroyablement progressistes aujourd'hui, non seulement par leur dimension gigantesque, leur audace et

leurs tonalités inhabituelles et nouvelles, mais aussi par leur sonorité<sup>6</sup> », écrit Constantin Floros.

L'essentiel pour lui n'est pas de composer en se conformant aux règles établies mais plutôt d'y exprimer la profondeur de son être intime, par un étirement du temps et un élargissement de l'espace sonore, baigné de lumière et en quête d'absolu. Un timide audacieux en quelque sorte, ce qui lui vaudra les foudres de la critique musicale viennoise conservatrice. Victime collatérale d'une querelle violente opposant les partisans de Brahms à ceux de Wagner et de Liszt, figures emblématiques de la « Nouvelle École allemande », il subira pendant trente ans les critiques les plus injustes, dans ce qui s'apparente à une cruelle chasse à l'homme.

Cela lui causera de grandes souffrances mais, convaincu de ses talents de compositeur et mû par une haute conception de la musique, il poursuivra son chemin et parviendra à bâtir un corpus de onze symphonies d'une grandeur incomparable.

*Comme le moine  
dans un paysage rocheux...*

Outre mes nombreux périple en Haute-Autriche, un tableau m'a particulièrement marqué dans la Alte Nationalgalerie de Berlin, le *Moine dans un paysage rocheux*, œuvre du peintre romantique berlinois Carl Blechen. J'y ai vu une sublime illustration de ce que Gaston Bachelard appelait « l'imminence intime<sup>7</sup> » et qui, me semble-t-il, correspond parfaitement à l'essence même de l'art brucknérien.

Ce moine, perdu dans le ravin d'une forêt profonde, se trouve confronté à une nature à la fois belle et inquiétante. Effrayé par la vue d'un tronc d'arbre mort qui lui barre le chemin, il recule d'un pas, écarte les bras et semble appeler au secours. Tout autour, d'immenses blocs de roches, menaçant de s'effondrer à tout moment, un arbre aux couleurs vertes chatoyantes baigné de lumière, des ombres inquiétantes et puis cette impression d'immense solitude qui émane de ce moine en proie au doute et confronté au mystère du monde.

La singularité d'Anton Bruckner réside moins dans son rapport au temps qu'à sa façon incroyablement audacieuse de construire un espace à la fois rigoureusement ordonné, grandiose et pourtant si chargé d'émotions. Une architecture émotionnelle en quelque sorte, d'une grande originalité, profondément ancrée dans un terroir, celui de la Haute-Autriche, tout en aspirant à l'infini, entre terre et ciel.

Cette immensité intime caractérise la vie et l'œuvre du natif d'Ansfelden ; elle en est à la fois le soubassement psychologique et le fil conducteur, de son enfance à sa mort, de sa première à sa dernière symphonie. « Son œil intérieur ne voyait pas seulement au plus profond de lui-même, écrit son biographe Max Auer, il percevait le fondement spirituel de toute chose, bien au-delà des manifestations visibles de l'entendement<sup>8</sup>. »

Le chef d'orchestre Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) l'avait, lui aussi, parfaitement saisi en déclarant : « Bruckner me donne un sentiment d'absolu que je ne retrouve nulle part ailleurs<sup>9</sup>. »



Sans prétendre en épuiser le mystère, le présent ouvrage vise à faciliter l'accès à cet univers grandiose et fascinant, à cette musique « monumentale et tendre à la fois<sup>10</sup> ». Il ne s'agit ni d'une biographie ni d'une analyse détaillée de ses œuvres<sup>11</sup> mais d'une tentative de cerner l'esprit de l'homme et de sa musique, sans équivalent dans toute l'histoire de l'art des sons. Beethoven et Wagner ayant joué un rôle essentiel tant dans sa vie que dans son œuvre, un chapitre spécifique leur sera consacré. De même pour le lien d'amitié et de filiation avec Gustav Mahler, peu traité jusque-là en langue française, et qui pourtant nous éclaire sur les spécificités de l'univers brucknérien.



## Introduction

« La musique d'Anton Bruckner est un miracle de vitalité spirituelle. »

SERGIU CELIBIDACHE

### *Un grand, un très grand symphoniste*

Chacun s'accorde désormais à considérer Anton Bruckner comme l'un des plus grands symphonistes du XIX<sup>e</sup> siècle et même de toute l'histoire de la musique, ayant réussi l'exploit de se hisser au rang de digne héritier de Beethoven. Ce jugement était déjà en germe lorsqu'en août 1873, à Bayreuth, Richard Wagner en personne accepta la dédicace de la *Troisième Symphonie* ; il devint encore plus explicite, à Vienne, le 4 mars 1875, lorsqu'il déclara, lors d'une soirée musicale privée, en présence d'un Bruckner aux anges : « Il n'y en a qu'un qui puisse être au niveau de Beethoven, un seul, suivez mon regard<sup>1</sup> ! »

Cette onction lui fut donnée également par le grand chef d'orchestre wagnérien Hermann Levi qui, après avoir dirigé la

*Septième Symphonie* à Munich le 10 mars 1885, avec un énorme succès, déclara qu'il la considérait comme « l'œuvre symphonique la plus importante depuis la mort de Beethoven<sup>2</sup> ».

Désormais, la musique de Bruckner figure de plus en plus fréquemment dans les programmes de concerts, dirigés par les plus âgés comme par les plus jeunes des chefs d'orchestre, y compris en terres latines où pendant longtemps ont régné indifférence et incompréhension. Elle remplit à présent des salles entières, largement autant que Mahler, Sibelius ou Chostakovitch, auteurs eux aussi de symphonies de grande ampleur.

La personnalité et l'œuvre de Bruckner, si intimement mêlées, sont complexes. Il convient de se méfier des clichés ou des stéréotypes qui, hélas, continuent à sévir et nuisent à une bonne compréhension de cet univers singulier.

### *Le musicien de Dieu ?*

En 1924, à Klagenfurt, capitale de la Carinthie, une pièce de théâtre rencontra un gros succès et fut ensuite reprise à Vienne où elle resta longtemps à l'affiche. Écrite par Victor Léon et Ernst Decsey, elle s'intitulait *Musikant Gottes* et montrait un Anton Bruckner pieux, dévot, aux manières rustiques, totalement dévoué à la religion catholique au point de ne composer que des œuvres étroitement liées à sa foi. Cette vision, relevant du stéréotype<sup>3</sup>, s'ancre dans l'inconscient collectif autrichien et perdure aujourd'hui. Elle est proche également de celle de Franz Liszt qui qualifiait Bruckner de « ménestrel de Dieu ».

On en retrouve les traces dans la première biographie écrite par August Göllerich et complétée par Max Auer, un ouvrage en 9 volumes, édités entre 1922 et 1937. Dans l'avant-dernier, achevé en 1936, Max Auer écrit : « Toute l'œuvre de Bruckner, que ce soit la musique d'église ou la symphonie, est un hymne à la Divinité, une sorte de *Te Deum laudamus*, qui ne peut se comprendre que prise isolément, comme un seul bloc, pour produire ainsi son plein effet<sup>4</sup>. »

Bien plus tard, dans un éditorial de novembre 2004, Jean-Marie Piel, rédacteur en chef de la revue musicale française *Diapason*, enfonçait le clou : « Tout dans la musique de cet immense symphoniste tend vers le religieux. La moindre phrase, la moindre note, le plus infime crescendo, dans son œuvre, tout est tourné vers les cieux. Tout est gémissement devant l'infini. [...] La musique de Bruckner est une prière permanente. »

De tels propos, sincères dans leur admiration, nous paraissent toutefois exagérés, voire caricaturaux. Ils ne font que reprendre des idées exposées il y a bien longtemps et qui n'en sont pas moins remises en cause par les meilleurs connaisseurs de Bruckner<sup>5</sup>. Certains partisans de cette vision essentiellement religieuse du compositeur sont même allés jusqu'à le comparer à Maître Eckhart ou à Jakob Böhme<sup>6</sup>, alors qu'il n'était ni un théoricien ni un métaphysicien.

Il est vrai que dans toute caricature se cache une part de vérité. Et nombreux sont ceux qui, de bonne foi, trouvent en la croyance religieuse de Bruckner la clé de compréhension de son œuvre, voyant en lui une sorte de Fra Angelico de la musique.

Ce n'est pas nouveau, si l'on en croit son élève et chef d'orchestre Franz Schalk (1863-1931) : « Bruckner était un croyant sans pareil. Il croyait avec une force et une intériorité qui tient du miracle. Au sein de son orchestre comme de son orgue sonne un immense credo auquel même le monde d'aujourd'hui ne peut rester insensible<sup>7</sup>. »

Dans son livre *La Musique romantique*<sup>8</sup>, Alfred Einstein le décrit comme « le grand musicien d'église de l'époque romantique ». Bien des années auparavant, dans un ouvrage savant et dense, publié en 1925, Ernst Kurth évoquait un « mystique<sup>9</sup> ».

Certes, et à maintes reprises, Bruckner déclara devoir sa musique au Créateur, vouloir le glorifier et que le « bon Dieu » lui-même lui aurait inspiré nombre de ses thèmes : « On voudrait que j'écrive autrement. Je le pourrais, certes, mais je ne le dois pas. Dieu m'a distingué entre mille, m'a accordé sa grâce et m'a donné ce talent à moi, justement à moi. Je devrai un jour lui en rendre compte. Comment pourrais-je me présenter devant notre Seigneur Dieu si j'obéissais aux autres et non à lui<sup>10</sup> ? »

Il est vrai également que plusieurs de ses partitions de musique sacrée portent la mention *O.A.M.D.G. (Omnia ad majorem Dei Gloriam* – Tout pour la plus grande gloire de Dieu<sup>11</sup>) et que sa *Neuvième Symphonie* est dédiée à Dieu (« *Dem lieben Gott* »). Mais comme l'exprime si justement le chef d'orchestre belge Philippe Herreweghe, ses symphonies chantent autant Dieu qu'elles pleurent son absence, laissant l'homme à son triste destin<sup>12</sup>.

Nous rejoignons Paul-Gilbert Langevin lorsqu'il écrit : « Bien plus que l'expression de sa foi, le message artistique d'Anton Bruckner est un témoignage humain<sup>13</sup>. » Il ajoute :

« Il faut insister une fois encore sur le caractère de confession – au sens romantique –, et presque d'autobiographie, de ses pages les plus inspirées. »

Le chef d'orchestre Herbert Blomstedt (né en 1927), grand brucknérien, rejette clairement la notion de « messes sans paroles » à propos des symphonies : « Elles ne sont pas religieuses ou catholiques au sens strict du terme mais bien plutôt universelles. C'est une musique profane destinée au concert. On n'y trouve aucune citation de la liturgie catholique ou grégorienne. C'est Bruckner lui-même qui a trouvé le thème du choral dans le *Finale* de sa *Cinquième Symphonie* », écrit-il dans un programme de concert<sup>14</sup> de l'Orchestre philharmonique de Berlin.

À l'image de Beethoven, ses symphonies proposent un parcours, un itinéraire d'ordre non pas religieux mais spirituel, très bien décrit par Max Auer<sup>15</sup> : le premier mouvement est marqué par le combat, celui des forces mentales face aux épreuves, ce que Max Auer nomme le « tragique intérieur » ; le second est celui de la relation à Dieu, à l'amour, au sacré, un espace intime qui ouvre sur l'infini ; le troisième mouvement est celui du monde « comme représentation » de ses forces vitales, telluriques, adoucies par un trio dansant ou élégiaque ; le *Finale* est celui de la résolution, de la victoire de l'esprit qui parvient progressivement (échelles célestes) mais sûrement à la lumière.

La foi de Bruckner s'exprime aussi dans celle qu'il voue à son art, la musique, et ce, dans un subtil alliage de force et d'humilité.

### *Une structure ternaire*

L'Allemand Patrick Ochmann, professeur à la Haute École de musique de Cologne, avance l'idée selon laquelle le trithématisme brucknérien pourrait renvoyer à la Trinité chrétienne<sup>16</sup>. Le compositeur ne s'est jamais exprimé dans ce sens mais il ne faut pas écarter ce qui reste une hypothèse.

Ce procédé d'écriture est effectivement typique de l'architectonique brucknérienne : si ses symphonies respectent la forme sonate héritée de ses prédécesseurs, elles ne s'en distinguent pas moins dans la façon de développer non pas deux groupes de thèmes principaux, comme chez les classiques viennois, mais trois.

Le premier, appelé *Hauptthema* (thème principal) est puissant, imposant, de nature épique voire héroïque ; il se reconnaît immédiatement lorsqu'il réapparaît dans le développement ou la réexposition et constitue le principe générateur de toute la partition, la cellule de base.

Le second, que Bruckner appelait *Gesangsperiode* ou *Gesangsthema* (thème chantant), est beaucoup plus doux et lyrique, mélodique et de caractère méditatif. Généralement porté par les cordes, lumineux et expressif, il est essentiellement mélodique.

Le troisième, appelé *Oktaventhema*, vient compléter les deux premiers et se présente généralement à l'octave. De nature le plus souvent énergique, à forte carrure, il s'apparente parfois à un rythme de marche.

Cette « triangulation », qui caractérise les mouvements extrêmes, constitue une innovation de taille car elle donne



aux symphonies de Bruckner une ampleur et une complexité accrues, soulignées par le chef d'orchestre roumain Sergiu Celibidache (1912-1996), ardent brucknérien : « Par l'adjonction du troisième thème se forment des polarisations et des contrastes tout à fait nouveaux, l'affrontement (entre un thème A et un thème B) se complique, se prolonge : la forme s'agrandit considérablement », écrit-il<sup>17</sup>.

Max Auer, l'un des premiers biographes du maître, voyait en ce trithématisme l'allégorie de l'âme humaine : force de l'esprit (*Haupthema*), sentimentalité (*Gesangsperiode*), volonté (*Oktaventhema*<sup>18</sup>).

### *L'architectonique comme espace mental*

La forme cyclique est une autre caractéristique de l'univers brucknérien : le thème principal, présenté au début de la symphonie, est traité comme part intégrante du développement contrapuntique pour aboutir à son affirmation triomphale dans la péroration. Sergiu Celibidache l'a magnifiquement formulé : « La fin est dans le commencement et le commencement est dans la fin<sup>19</sup>. »

En effet, la fin de la symphonie coïncide avec le début. Les deux se rejoignent, comme s'il n'y avait ni début ni fin, mais juste une boucle où chaque thème, chaque mouvement était porté par les autres. En s'affranchissant ainsi du temps, sa musique nous plonge dans une dimension supérieure de l'existence, dans une sorte de quête d'éternité.

Cet espace mental trouve sa source dans un lieu éminemment symbolique pour ce compositeur, et ce dès son plus jeune

âge. Leopold Nowak (1904-1991), musicologue autrichien qui a œuvré toute sa vie à l'édition complète des œuvres d'Anton Bruckner pour la Société internationale Bruckner, voyait une symétrie entre l'espace de méditation et d'introspection des adagios de ses symphonies et le caractère grandiose de l'architecture baroque de l'abbaye de Saint-Florian, les définissant tous deux comme un espace sacré<sup>20</sup>.

On sait également qu'au moment où il composait sa *Neuvième Symphonie* dédiée à Dieu il étudia dans les moindres détails l'architecture de la Stephansdom (cathédrale Saint-Étienne) de Vienne.

La musicologue allemande Renate Ulm<sup>21</sup> abonde dans ce sens lorsqu'elle relie certains éléments caractéristiques des symphonies à un ethos religieux : la monumentalité de la forme, les « échelles célestes » (gradations successives menant au point culminant de la symphonie), les silences, les tensions spirituelles, les sonorités éthérées, la symbolique des tonalités, les chorals, les fugues, en sont, selon elle, les indices les plus manifestes.

« Anton Bruckner était un travailleur acharné qui devait arracher toute bénédiction à son Dieu dans une prière permanente », écrit Friedrich Klose (1862-1942), l'un de ses élèves de cours particuliers, à Vienne<sup>22</sup>.

### *L'universalité de Bruckner*

Or, l'écoute attentive de ses symphonies incite à davantage de prudence. Nous souscrivons pleinement à l'opinion de Constantin Floros lorsqu'il écrit :

L'idée selon laquelle toute la musique de Bruckner serait issue d'un arrière-fond mystique est bien trop globale dans la mesure où le profane tient une place très importante dans ses symphonies. Cela apparaît clairement à l'écoute de ses *scherzi* dans lesquels le rythme de ländler revient si souvent. Aucun doute donc : l'univers symphonique de Bruckner est bien trop divers pour être cantonné à un seul et unique référent<sup>23</sup>.

D'autant plus que, comme toute personne guidée par une foi profonde, cette foi était couplée au doute. Ce doute pouvait se muer en une forme d'angoisse existentielle, de vertige cosmique, perceptible dans certains mouvements de ses symphonies (*Finale de la Symphonie n° 4 « Romantique », Finale – inachevé – de la Symphonie n° 9*). Comme l'écrit si justement Gustave Kars, « 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<sup>24</sup> ». Le musicologue belge Jean-Marie Marchal le résume magistralement :

Débordant largement sur sa production symphonique, le mysticisme de Bruckner n'est plus réductible à un simple sentiment religieux, aussi sincère soit-il, mais porte également les stigmates d'un sombre romantisme hanté par le mystère de la vie et de la nature, autant que par de terribles et tragiques interrogations métaphysiques auxquelles le compositeur n'a, en dernière analyse, pas trouvé réponse<sup>25</sup>.

Reconnaissons en effet que si sa musique semble parfois vouloir creuser le ciel, elle n'en constitue pas moins une expérience

existentielle qui exprime autant la joie que l'effroi d'être au monde. Bien loin de toute référence littéraire, si présente dans la musique de son contemporain Franz Liszt, son œuvre est le reflet d'une âme à la fois pure et tourmentée (*Finale* inachevé de la *Neuvième Symphonie*).

Rappelons cette anecdote : à un anonyme incroyant qui s'étonnait qu'on puisse croire en l'immortalité de l'âme, il aurait répondu, dans une forme de transcription personnelle du pari de Pascal : « Je vous comprends, mais voyez-vous : si la chose est vraie, c'est tant mieux pour moi ; si ce n'est pas vrai, alors de prier, ça ne peut pas faire de mal<sup>26</sup> ! »

Les symphonies d'Anton Bruckner nous font certes pénétrer, à maints endroits, dans le mystère de la religiosité<sup>27</sup> – Sergiu Celibidache voyait en elles des « miracles de vitalité spirituelle » – mais elles n'en reflètent pas moins les aspects les plus sombres et les plus méconnus de l'âme humaine.

### *Un symphoniste wagnérien ?*

La découverte de la musique de Richard Wagner a été un choc esthétique et émotionnel considérable pour Anton Bruckner alors au seuil de la quarantaine. Elle a agi comme un aiguillon et lui a permis d'oser s'inscrire dans une conception moderniste et progressiste de l'écriture musicale. Il n'est pas exagéré d'affirmer que Bruckner ne serait pas devenu un symphoniste aussi original s'il n'avait pas été confronté à la musique de Wagner.

L'acceptation par ce dernier, en 1873, de voir figurer son nom sur la partition de la *Symphonie n° 3 en ré mineur* a

constitué non seulement une sorte de bénédiction mais aussi un encouragement énorme, un signe de reconnaissance décisif qui lui a valu d'acquérir une plus grande notoriété. Outre une immense fierté, Bruckner s'est senti protégé et soutenu par le compositeur le plus en vue de son temps.

Mais cette dédicace ainsi que la vénération personnelle de l'Autrichien pour le maître de Bayreuth lui ont valu bien des inimitiés. Johannes Brahms en fit une pièce à charge, reprochant à Bruckner d'avoir importé le style wagnérien dans la symphonie et le considérant comme un compositeur de second rang.

La critique conservatrice viennoise lui emboîta le pas et s'évertua à le décrire comme un pâle imitateur, un épigone de Wagner. C'est August Wilhelm Ambros (1816-1876) qui le premier utilisa ce terme, à propos de sa *Deuxième Symphonie en ut mineur*<sup>28</sup>. Professeur au conservatoire de musique de Vienne, puis à l'Université, il comptait parmi les critiques musicaux les plus influents de la capitale des Habsbourg, avec Eduard Hanslick. Il reprochait à Bruckner de composer une musique trop moderne et trop massive. C'est ainsi qu'il fit de tous les ennemis de Wagner à Vienne les ennemis de Bruckner et que l'exercice tourna au dénigrement systématique. Le fiasco de la première de la *Troisième Symphonie*<sup>29</sup>, à Vienne, en 1877, sous sa direction, moins de dix ans après son installation dans la capitale du Danube, lui infligea une cruelle humiliation.

Les élèves et disciples de Bruckner, pour la plupart chefs d'orchestre, n'ont fait, par excès de zèle, que contribuer à cette réputation : croyant bien faire, ils se sont permis de raccourcir, modifier, alléger les symphonies, mais aussi d'aménager des

transitions pour les faire sonner de façon plus « wagnérienne ». L'idée se répandit que ses symphonies étaient conçues comme l'équivalent sans paroles des drames musicaux wagnériens<sup>30</sup>.

### *Convergences et divergences*

On trouve certes, ici ou là, des procédés harmoniques ou mélodiques proches, des similitudes dans l'instrumentation (effet puissant et tranchant de l'entrée des cuivres, utilisation majestueuse des tubas wagnériens dans ses trois dernières symphonies), des procédés d'écriture communs (gradations successives menant à un point culminant, expression profondément sentimentale des cordes dans les passages lents, construction de longs paragraphes harmoniques), mais Bruckner n'en traça pas moins son propre chemin.

On retrouve chez lui la même conception d'un temps étendu, dilaté mais, sur cette base, il élabore une grande arche symphonique, proche de l'espace méditatif des églises et des cathédrales dans lesquelles ce pieux catholique se fit d'abord un nom en tant qu'organiste.

La pensée symphonique de Bruckner, majestueuse et lente à se déployer, est bien loin de la sensualité énergique, des passions nerveuses qui irriguent l'œuvre d'art totale de Richard Wagner.

D'autant que l'orchestre de l'un ne sonne pas comme celui de l'autre. L'orchestration de Bruckner, éprise de timbres purs, privilégie l'opposition antiphonique de groupes homogènes d'instruments, réflexe d'organiste, alors que Wagner procède par doublures et par mixtures.

Chez ce dernier, les sonorités sont mêlées, fondues, finement nuancées, elles découlent d'une pluralité de combinaisons à l'intérieur même d'un groupe d'instruments mais surtout de l'interaction des différents groupes d'instruments entre eux, le tout s'opérant dans une sorte de continuum sonore, avec un art achevé de la transition.

Bruckner opte quant à lui pour la confrontation entre des grands blocs sonores fortement contrastés, une écriture en strates successives et une utilisation plus chantante (*Gesangsperiode*) des vents et des cordes.

C'est ce qui fait dire à l'Anglais Derek Watson que « Wagner ne fut clairement pas le modèle de Bruckner ni pour l'orchestration ni pour l'harmonie<sup>31</sup> ». On note l'absence du cor anglais et de la clarinette basse dans l'orchestre de Bruckner. Alors que l'orchestration wagnérienne est doucement résonnante et riche en effets de couleurs instrumentales, celle de Bruckner s'avère plus sobre, plus austère, même lorsqu'il emploie l'ensemble des cuivres.

### *Bruckner, wagnérien béat et naïf ?*

Il a souvent été affirmé que Bruckner ne saisissait pas la portée philosophique et spirituelle des opéras de Wagner<sup>32</sup> et qu'il se contentait d'en goûter pleinement la musique, sans se préoccuper des livrets. Sa correspondance ainsi que certains témoignages attestent qu'il sut se montrer attentif à bon nombre de détails de l'action. Certaines de ses réflexions à propos de *Lohengrin* ou de *Parsifal* montrent un bon niveau de compréhension.

Comme un grand nombre de ses contemporains, le drame wagnérien le fascinait par son ampleur, son caractère transcendantal et le destin tragique de la plupart de ses personnages. À la question posée par Karl Waldeck sur ses trois œuvres préférées de tout le répertoire, il répondit : « *Le Requiem* de Mozart, l'*Eroica* de Beethoven et la *Marche funèbre de Siegfried* dans *Götterdämmerung* ».

De tous les drames musicaux de Wagner, *Siegfried* était son préféré. Comme le rapporte August Stradal, il pleurait dans la scène où le jeune héros évoque le souvenir de sa mère<sup>33</sup>. Pour Constantin Floros, il ne fait aucun doute : « Certains de ses commentaires sur la fonction du contrepoint, l'usage des dissonances et autres sujets montrent clairement qu'il était assez familier des préceptes de la théorie musicale du wagnérisme<sup>34</sup>. »

Si les deux compositeurs partageaient ce qu'Arthur Seidl appelait « l'esthétique du sublime<sup>35</sup> », leur univers sonore ne s'en distingue pas moins nettement : celui de Wagner brille par sa sensualité et sa somptuosité alors que chez Bruckner règnent la solennité et la grandeur.

La façon de concevoir la musique, de la déployer dans le temps, diffère elle aussi profondément : si Wagner excelle dans l'art de la transition, Bruckner, lui, est maître dans l'art de la juxtaposition et de la superposition.

### *Neuf fois la même symphonie ?*

Cette idée selon laquelle Bruckner aurait composé neuf fois la même symphonie fut répandue par le compositeur allemand Hans Pfitzner (1869-1949) et reprise en partie par Theodor



Adorno, dans son livre consacré à Gustav Mahler<sup>36</sup>. Avant eux, le chef d'orchestre Hermann Levi, pourtant admiratif de sa *Septième Symphonie*, évoqua le « stéréotype » de l'écriture brucknérienne<sup>37</sup>. De même, son élève et ami Franz Schalk écrira : « Bruckner concevait toujours un schéma très simple pour ses mouvements, sur lequel il n'a jamais visiblement spéculé, et reproduit dans toutes ses symphonies de la même manière<sup>38</sup>. »

De telles opinions sont proches de la caricature et méritent d'être nuancées. Car s'il est vrai que ses symphonies suivent toujours à peu près le même schéma formel et qu'elles sont fondées sur le principe de la répétition, elles n'en possèdent pas moins chacune leur personnalité.

Rappelons tout d'abord que Bruckner a composé non pas neuf symphonies mais onze – dix-sept en comptant les révisions –, sur un total de cent trente et une œuvres figurant à son catalogue.

Cette idée fautive et tenace ne repose sur rien de solide car quel rapport entre la *Deuxième* et la *Neuvième Symphonie* ? Entre la *Quatrième* et la *Cinquième* ? Entre la *Septième* et la *Huitième* ?

Arrêtons-nous sur ces deux dernières : alors que la *Septième Symphonie* est facile d'accès, solaire, de tonalité majeure et principalement mélodique, la *Huitième*, en *ut* mineur, est sombre, tragique, difficile et de nature plutôt rythmique.

Eugen Jochum, en chef brucknérien avisé et inspiré<sup>39</sup>, avait constaté que les points culminants ne sont pas situés au même endroit en fonction des symphonies. Ainsi, par exemple, alors que celui de la *Troisième* se situe dans le premier mouvement, on les trouve dans l'*Adagio* des *Septième* et *Huitième*, dans le *Finale* des *Quatrième*, *Cinquième* et *Huitième* (coda<sup>40</sup>).

Par ailleurs, s'il est vrai que Bruckner a construit nombre de ses mouvements de symphonies sur le modèle de l'*Allegro ma non troppo* de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven<sup>41</sup>, une comparaison attentive de ces derniers fait apparaître des spécificités pour chacun d'entre eux. Rien de commun par exemple entre le début de la *Troisième Symphonie* et celui de la *Neuvième*, entre le début du *Finale* de la *Troisième* et celui de la *Quatrième*.

C'est ce qui fait dire, si justement, à Constantin Floros : « Chaque symphonie de Bruckner a sa propre physionomie, son propre caractère et son unique mode d'expression<sup>42</sup>. »

Paul-Gilbert Langevin, lui, souligne la parfaite continuité et, dans le même temps, l'extrême diversité des onze symphonies : « Chacune s'appuie sur les conquêtes de la précédente tout en apportant ses nouveautés propres, mais se différencie aussi de ses voisines par nombre de traits originaux : en sorte qu'il serait vain de chercher à les enfermer dans un plan type<sup>43</sup>. »

D'autant que, familier des théories artistiques de Wagner, notre compositeur appréciait hautement la musique à programme et aimait émailler ses partitions d'indications extra-musicales, nous proposant ainsi une sorte de voyage musical avec des étapes bien marquées et des paysages très divers : le romantisme chevaleresque de la *Quatrième Symphonie*, par exemple, nous plonge dans les profondeurs de la forêt allemande ; le dramatisme de la *Huitième* pleure le destin tragique d'un compositeur solitaire en proie à des critiques violentes et injustes.

*Il compose comme un organiste ?*

Il est curieux que l'on colporte encore cette idée selon laquelle Bruckner aurait composé ses symphonies comme un organiste, c'est-à-dire en reproduisant les techniques spécifiques du jeu d'orgue au sein même de son orchestre. Curieux en effet car pourquoi dès lors ne pas utiliser la même formule pour trois autres compositeurs qui furent parmi les meilleurs organistes à cette époque, Franz Liszt, César Frank et Camille Saint-Saëns ?

Bruckner commença à jouer de l'orgue dès son plus jeune âge et devint un organiste de talent, l'un des meilleurs de son temps, ainsi qu'un improvisateur hors pair. S'il lui arrivait de jouer les œuvres de Bach, Haendel et Mendelssohn, il préférerait improviser sur des thèmes de Wagner ou de ses propres symphonies.

Lors d'une tournée triomphale, au printemps de 1869, il eut l'occasion de se produire à Paris (Notre-Dame), à Nancy (basilique Saint-Epvre), puis, à l'été 1871, à Londres (six concerts au Royal Albert Hall, quatre au Crystal Palace) devant des salles comblées et enthousiastes.

Il est probable que ce lien privilégié, tout au long de sa vie, avec celui que Guillaume de Machaut appelait « le roi des instruments », ait pu exercer une influence sur sa façon de concevoir la musique. « Il faut toujours garder à l'esprit que la représentation sonore de Bruckner provient à l'origine de l'orgue » dira un jour le chef d'orchestre bavarois Eugen Jochum.

Du fait de ses dimensions et de sa puissance, juché en haut des jubés ou des tribunes, « le pape des instruments », comme l'appelait Franz Liszt, est un véritable orchestre qui propose une grande variété de timbres. Outre une certaine force physique, il exige une grande maîtrise technique de celui qui souhaite en tirer tout le potentiel. C'est un son qui se construit en coordonnant de nombreux paramètres tels que les jeux, les registrations ou les accouplements de clavier<sup>44</sup>. Cette complexité offre une grande variété de couleurs et de jeux, permettant de passer des plus imposants *tutti* à des solos (appelés « jeux de détails ») d'une infinie douceur.

Bruckner était maître dans l'art de manier claviers, anches et pédalier pour étager les plans sonores de ses géniales improvisations. Le « fonds d'orgue » lui permettait de poser les jalons des sons « fondamentaux » qu'il souhaitait comme base à tout son édifice sonore. Le plenum ou grand plein jeu lui donnait en outre la possibilité de varier la palette des harmoniques et d'obtenir des suraigus de quinte et d'octave.

Paradoxalement, il n'a quasiment rien composé pour cet instrument. À peine une demi-dizaine d'œuvres. De nombreux témoignages, dont celui de son élève August Stradal<sup>45</sup>, attestent de la forte impression que produisaient ses improvisations et autres fugues impromptues sur le public.

Anton Bruckner fut bien plus qu'un virtuose hors pair car de son jeu émanait une profonde spiritualité. Leopold Nowak insiste sur ce point : « À l'orgue, ses improvisations sonnaient comme autant de méditations et de prières. De sa nature pieuse et croyante, il tirait de tels motifs, de telles harmonies que son jeu s'élevait au-dessus de toutes les contingences<sup>46</sup>. »

## *L'orgue comme laboratoire sonore*

L'orgue est un instrument qui permet de s'installer dans un temps très long, dilaté, car les sons y sont tenus. Ce rapport au temps ainsi que la réverbération du son dans les églises ou les cathédrales ont certainement eu un impact sur la façon de concevoir l'architecture globale de ses symphonies.

Ces dernières se déploient le plus souvent sous la forme d'une confrontation entre des grands blocs sonores (cordes, cuivres, bois), couplée à de forts contrastes dynamiques (*fortissimo* (*ff*) suivi d'un *pianissimo* (*pp*) ou vice versa) et émaillée de silences (*Generalpausen*). Sa pratique de l'orgue a pu l'influencer dans ce sens, sans pour autant renoncer à ménager des fondus sonores d'un grand raffinement.

À l'image de la technique de registration de l'orgue, selon laquelle les claviers peuvent faire dialoguer plusieurs plans sonores en même temps, l'espace sonore brucknérien se déploie par strates successives où des groupes instrumentaux se succèdent sur de longues distances. Cette façon d'articuler les couches sonores entre elles, sur la base desquelles les thèmes principaux se démarquent, a été qualifiée d'écriture « en terrasses ». Le chef d'orchestre bavarois Eugen Jochum, lui-même organiste de formation, avait remarqué combien certains accents marqués par les cuivres renvoyaient directement à la pratique de l'orgue par le compositeur<sup>47</sup>.

Tous ces éléments attestent que sa pratique organistique ainsi que son génie de l'improvisation ont constitué une préparation décisive pour sa création symphonique. Il en est de même pour ses pièces de musique sacrée, messes et motets.

Mais cet instrument ne fut que le banc d'essai, un laboratoire sonore dont il sut s'extraire pour créer son propre langage symphonique qui dépasse, et de loin, cette seule référence. Bruckner n'orchestre pas comme un organiste mais comme le grand symphoniste qu'il est devenu, l'un des meilleurs de toute l'histoire de la musique.

\*

Interrogé sur la singularité de l'art brucknérien, le jeune chef letton Andris Nelsons (né en 1978) fit cette réponse : « Elle tient, me semble-t-il, à ce lien particulier qu'il entretient avec l'Univers, qu'on l'appelle Dieu, la religion ou bien le cosmos. Lorsque j'écoute sa musique, je perçois un homme timide, incertain, extrêmement talentueux et génial, qui a besoin de soutien et de réconfort. Tout sauf un égoïste<sup>48</sup>. »

Assister à un concert d'une symphonie de Bruckner constitue bien plus qu'un simple moment d'écoute musicale. C'est une sorte de rituel sacré, de périple initiatique, qui nous mène vers des contrées immenses et lointaines. Traverser les paysages brucknériens, c'est pénétrer au cœur d'une forêt profonde et bruisant d'une vie intense, passer de sombres vallées à des sommets impressionnants, faire des pauses et goûter le silence, se sentir faire corps avec une nature à la fois apaisante (le chant des oiseaux, 4<sup>e</sup> *Symphonie*) et angoissante (début du *Finale*).

Alors, s'affranchissant des liens de la pesanteur, on découvre l'indicible pureté des régions les plus hautes. Plongé dans un univers de grandeur, d'introspection et de ferveur extatique, notre cœur vibre, notre âme se nourrit et s'élève au son de cette musique qui semble vouloir creuser le ciel.

## Ansfelden, berceau spirituel

« C'est dans le silence qu'un talent se construit. »

GOETHE<sup>1</sup>

Il est des lieux de naissance qui conditionnent un destin, forgent un caractère et marquent de leur empreinte toute une vie. Souvent qualifié de « paysan du Danube », Anton Bruckner est certes né dans un terroir aux fortes traditions, la Haute-Autriche, mais ne mérite pas ce qualificatif<sup>2</sup>. Son enfance et toute son adolescence n'ont pas été marquées du sceau de la ruralité mais bien plutôt du savoir, de la musique et du sacré. L'éveil musical s'est fait sous l'égide de la musique d'église et du jeu de l'orgue, autant de voies d'accès vers le solennel (*feierlich*) et l'élévation spirituelle.

*Comme un doigt pointé vers le ciel...*

Perché sur une colline boisée, à quelques encablures de Linz, le petit village d'Ansfelden vit naître Anton Bruckner le

4 septembre 1824<sup>3</sup>, dans le bâtiment qui abritait alors l'école où son père, Josef Anton (1791-1837), officiait en tant qu'instituteur. Construite en 1705/1706, rénovée en 1783, cette bâtisse accueillant jusqu'à 240 élèves<sup>4</sup> constituait, avec l'église toute proche, le point central du village. Il en était ainsi dans l'empire des Habsbourg depuis le règne de l'impératrice Marie-Thérèse, l'école et la religion formant alors le socle de l'éducation des enfants.

À cette époque dite du *Vormärz*, c'est-à-dire la période s'échelonnant du congrès de Vienne de 1815 à la révolution de 1848, et sur ordre de l'empereur François-Joseph 1<sup>er</sup>, le maître d'école devait également assister le prêtre avant et pendant l'office, sonner les cloches et l'accompagner au cimetière pour administrer les derniers sacrements aux défunts. Avant lui, les réformes de Marie-Thérèse d'Autriche et de son fils Joseph II obligeaient les instituteurs de village à enseigner la musique à l'école et à chanter ou jouer de l'orgue à l'église<sup>5</sup>.

C'est ainsi qu'Anton Bruckner père, élevé dans le strict respect de la religion catholique, exerçait également la fonction de chantre, sacristain et organiste à l'église du village, située à une cinquantaine de mètres plus haut. La mère, Theresia, née Helm (1801-1860), dotée d'une jolie voix de soprano, y chantait la messe pendant les offices.

Il faut s'arrêter ici un instant sur la topographie des lieux, et souligner sa force symbolique : lorsqu'il quittait sa maison pour se rendre à l'église, le petit « Tonerl<sup>6</sup> » n'avait que quelques pas à faire pour se retrouver au pied d'un grand escalier ; en levant la tête, il apercevait l'église et son long clocher effilé, comme un doigt pointé vers le ciel. J'y vois une préfiguration de l'échelle céleste, c'est-à-dire ce procédé d'écriture typiquement



brucknérien qui consiste, dans certaines de ses symphonies, en une succession de gradations, comme de grandes vagues, menant à un point culminant.

### *Le modèle paternel*

L'instituteur jouissait alors de la position la plus respectée dans les villages avec celle du prêtre ; pourtant, bien que noble, ce métier s'avérait harassant et mal payé. Le père d'Anton, homme pieux et bon, n'en fut pas moins un modèle à suivre et son premier maître, dans tous les sens du terme.

Musicien passionné, il se vantait de figurer parmi les membres de la prestigieuse Gesellschaft der Musikfreunde de Linz et aimait diriger l'harmonie et le chœur du village au cours des grandes occasions, à Noël, à Pâques et à la Pentecôte notamment. Il pouvait compter sur un violon, un alto, une contrebasse, une clarinette ainsi qu'un cor. Le jour de la Fête-Dieu, il aimait faire venir, en renfort, quelques musiciens parmi ses amis de Linz, un timbalier et deux trompettistes, dont le son aigu et puissant des instruments résonnait d'une façon particulière dans l'église Saint-Valentin. Cela impressionnait tant l'enfant<sup>7</sup> qu'il s'en rappellera bien des années plus tard en accordant aux cuivres un rôle clé aux moments décisifs de ses symphonies : début de la *Quatrième Symphonie* (cor solo), *Finale* de la *Cinquième* (choral), *Adagio* de la *Neuvième* (thème de l'adieu à la vie).

C'est donc ce père, bon et pieux, capable de jouer plusieurs instruments<sup>8</sup>, qui initia l'enfant à la musique : chant, violon, orgue et l'épinette de la maison. Après avoir fait ses devoirs

et suivi le catéchisme, Anton adore suivre les cours de chant de son père puis se mêler au chœur du village. Les progrès sont tels qu'à peine âgé de dix ans il peut accompagner à l'orgue les offices du dimanche.

L'influence de sa mère, Theresia, se fit sentir davantage sur le plan psychologique. Fille d'un aubergiste de la petite bourgade de Neuzeug, près de Steyr, elle mit au monde onze enfants dont seuls cinq survécurent : Anton l'aîné, trois sœurs et un frère, Ignaz. Dotée d'un solide tempérament, énergique, à l'humour bien trempé, elle brillait aussi par son humilité et sa foi profonde, deux traits de caractère majeurs dont héritera notre compositeur.

La famille vit très modestement, dans la paix et l'harmonie. Lorsqu'il ne travaille pas, le petit Tonerl aime aligner ses soldats de plomb puis jouer dans le jardin potager de la maison. On le voit souvent se rendre seul au bord du ruisseau et plonger son regard haut dans le ciel, fasciné par les couleurs et la force des nuages par temps orageux<sup>9</sup>. Il accompagne aussi fréquemment son père dans les bals de village ou à l'occasion de mariages, et avec son petit violon, il joue des valse à trois temps, les fameux *ländler*, si typiques de la Haute-Autriche et profondément ancrés dans le folklore populaire. Parfois, son père l'emmène à l'abbaye de Saint-Florian, située à quelques kilomètres, pour assister à l'office et entendre le grand orgue qui impressionne fortement l'enfant.

L'église, l'école, les auberges, tels sont les lieux de son enfance qui marqueront fortement l'homme et le compositeur ; une relation singulière entre sacré et profane qui irrigue toute son œuvre.

*Le silence du presbytère*

« Dans tout l'univers, il n'y a rien qui ressemble autant à Dieu que le silence. »

MAÎTRE ECKHART

Le village d'Ansfelden abrite la paroisse, seule une petite place sépare l'église du presbytère. L'enfant, dès l'âge de quatre ans, aime s'y rendre dès qu'il le peut pour rejoindre l'abbé Joseph Grabmer. Avec sa cour intérieure entourée d'arcades, le bâtiment en impose : c'est l'architecte italien Carlo Antonio Carlone qui l'a redessiné dans le style baroque entre 1698 et 1703, c'est-à-dire au moment même où il transformait de fond en comble l'abbaye de Saint-Florian, éloignée de seulement six kilomètres.

L'abbé est un humaniste et voue une vraie passion à la musique. Il se prend d'amitié pour le jeune garçon et aime l'entendre jouer de son petit violon. Pour se rendre dans la chapelle, Anton doit traverser une longue galerie et de vastes salles aux coloris éclatants, dans un silence absolu, celui de la prière et de la contemplation. Il y prend parfois ses repas et repart avec un panier de fruits préparé avec soin par l'abbé.

Mais un an plus tard, âgé de cinq ans, il fit la dure expérience de la perte et du deuil. L'abbé se meurt et, avant de recevoir les derniers sacrements, fait appeler l'enfant « tout empli de Dieu » en vue de le bénir une toute dernière fois. Il

assiste alors, bouleversé, à la mort de ce prêtre qui fut pour lui comme un second père. C'est un choc terrible qui le marquera pour la vie.

Ce silence, cette solennité marquent aussi ses premières visites, avec ses parents, à l'abbaye de Saint-Florian dont il découvre, émerveillé, le grand orgue le 28 août 1833, à l'occasion des célébrations de la Saint-Augustin. Le portail grandiose, la façade imposante, les fresques de couleurs vives, la magnificence des lieux font sur lui une impression énorme et durable.

Le son produit par le grand orgue, sa puissance, l'infinité de ses nuances, la réverbération, autant d'éléments qui le fascinent et le bouleversent à tel point que, sur le chemin du retour, le père lui prédit qu'un jour il pourra jouer lui-même sur ce magnifique instrument.

### *Le cousin Johann Baptist Weiss ou l'effet Pygmalion*

Les progrès musicaux de l'enfant sont tels que le père décide de l'envoyer chez le cousin et parrain Johann Baptist Weiss, à une dizaine de kilomètres à l'ouest d'Ansfelden, sur l'autre rive de la Traun, à Hörsching. Conscient et fier du potentiel de son fils, alors âgé de 11 ans, de son amour dévorant pour la musique, il rêve de le voir devenir un organiste d'exception, voire peut-être un grand compositeur, ce qui lui permettrait d'échapper à la dure condition de maître d'école.

Le choix du cousin Weiss s'imposa de lui-même car, outre qu'il occupait lui aussi la fonction d'instituteur, il était connu

comme un brillant organiste<sup>10</sup>, chef de chœur, compositeur, excellent connaisseur des œuvres de musique sacrée de Mozart et de Haydn. C'est par lui qu'Anton Bruckner découvrit les trésors du classicisme viennois, et c'est également grâce à lui qu'il réalisera d'immenses progrès dans la technique de l'orgue. L'homme prend sa mission à cœur : outre l'enseignement général, il lui apprend les principes de l'harmonie, la basse générale et lui fait découvrir la solennité des grands oratorios de Joseph Haydn, *La Création* et *Les Saisons*, certaines messes de Mozart, les fugues de Jean-Sébastien Bach et sa musique pour orgue.

Le petit Tonerl prend toujours autant de plaisir à chanter dans la chorale de l'église et réalise des progrès fulgurants dans le jeu de l'orgue. Cela lui vaut l'admiration de son cousin qui l'appelle affectueusement « Prince Schnudi ». En effet, le voilà désormais capable de développer un thème, de le moduler et même d'improviser à la tribune de la petite église d'Hörsching où son cousin lui laisse volontiers la place.

Car comme dans un conte de fées, un monde s'ouvre à lui, sublime et fascinant, d'autant que son mentor a des dons de composition et laisse derrière lui un *Requiem*<sup>11</sup>, des messes, de petites pièces liturgiques. L'effet Pygmalion joue à plein, comme ce fut le cas de Neefe auprès du jeune Beethoven : celui qui n'est encore qu'un enfant entreprend alors de composer *Quatre Préludes pour orgue en mi bémol majeur*, un *Pange lingua*, sa première œuvre chorale, une pièce pour chœur et instrument (perdue).

L'élève et premier biographe du compositeur, August Göllerich, mentionne l'existence d'une première œuvre

instrumentale, un *Nocturne pour violon et piano*, d'un style déjà pré-brucknérien, avec des contrastes marqués, un point d'orgue et déjà une certaine profondeur d'expression<sup>12</sup>.

Anton Bruckner gardera une dette éternelle envers cet homme qui lui fit ouvrir les portes de la grandeur et de la solennité. Il gardera auprès de lui, sa vie durant, telle une relique sacrée, l'une de ses partitions, des variations sur un thème de Haydn.

Un an à peine avant sa mort, il pensait encore à ce parrain si attentionné et si aimant. Il demanda au curé d'Hörsching, l'abbé Lanninger, de célébrer la sainte messe en son honneur.

### *L'expérience précoce de la mort et du deuil*

Cette période heureuse d'apprentissage avec le cousin Weiss prit brusquement fin lorsqu'il apprit que son père, gravement malade, ne pouvait plus désormais assumer toutes les tâches lui incombant.

La famille s'étant agrandie entre-temps, l'argent vint à manquer, et le père, déjà très occupé, se trouva contraint de sillonner les campagnes alentour pour accompagner de son violon les mariages, les bals et les fêtes de villages, et subvenir ainsi aux besoins du foyer. Il n'était pas rare d'y jouer jusque tard dans la nuit, à grand renfort de bière et de schnaps. Cela ne fut pas sans conséquences sur sa santé. Outre une fièvre nerveuse, une pleurésie apparut et vint à bout d'un organisme affaibli.

Pendant toute cette période, et avec grand courage, le jeune Anton prit à sa charge certaines tâches, comme sonner les cloches à 4 et 5 heures tous les matins, mais aussi préparer la salle de cours et jouer de son violon pour faire danser les villageois. Ce qui n'était qu'un jeu agréable au début se transforma vite en une lutte amère pour la survie.

Déjà fortement marqué par la mort de l'abbé Grabmer, il considéra la disparition de son père comme un terrible coup du destin. Au moment où le curé prodigua les derniers sacrements, le 7 juin 1837, l'enfant, terrassé par la douleur, perdit connaissance.

Le père s'en allait pour toujours, dans le silence oppressant qui suit le dernier souffle de vie. Ce temps infini, ce silence, celui-là même qui régnait au presbytère, prenaient soudain une dimension métaphysique et le jeune Anton, bien malgré lui et fort précocement, s'y trouvait plongé pour le reste de sa vie.

Les premiers fondements de l'immensité intime brucknérienne remontent à son enfance, dans cette fréquentation quotidienne du silence, du sacré, dans la contemplation rêveuse de la nature, mais aussi dans le son réverbéré de l'orgue dans les églises d'Ansfelden, d'Örsching et de Saint-Florian. Un espace mental immense, un temps dilaté, une certaine inquiétude également, comme un vertige.

La crainte de la mort, liée à une sorte de fascination pour elle, sera une des constantes de sa personnalité ainsi que la peur de manquer, de vivre dans l'insécurité matérielle. C'est pourquoi il recherchera des postes stables toute sa vie et veillera à venir en aide à sa famille.

La mère ne pouvant assumer seule la charge de ses cinq enfants, elle se rendit à l'abbaye de Saint-Florian le jour même de la mort de son mari pour y inscrire son fils aîné comme petit chanteur de la manécanterie. Ce lieu de silence et de paix deviendra la patrie spirituelle d'Anton Bruckner tout au long de son existence.



## L'abbaye de Saint-Florian, sanctuaire brucknérien

« Je ne peux composer qu'à Saint-Florian. Je sens monter de sous mes pieds ce qui inspire ma composition. »

ANTON BRUCKNER

Se rendre à l'abbaye de Saint-Florian, à une quinzaine de kilomètres au sud-ouest de Linz, c'est pénétrer au cœur même du mystère brucknérien, dans ce lieu imposant qui marqua profondément sa vie, sa pensée et sa musique. Je me souviens encore avec émotion avoir marché dans les longs couloirs silencieux avant d'entendre la *Cinquième Symphonie* dans la basilique. C'est tout imprégné de ce silence, de cette atmosphère de paix et de recueillement que je pris place au troisième rang et que cette musique résonna en moi comme jamais auparavant.

L'introduction lente me saisit d'une sorte de frisson sacré, comme si Bruckner lui-même me conviait à franchir le seuil du sanctuaire. Je retrouvais les silences, la ferveur, la rigueur de l'architecture. Le somptueux choral du *Finale*, proclamé à trois reprises par les cuivres, plus qu'une résolution, m'apparut comme une sorte d'apothéose spirituelle, une libération.

### *Une perle de l'architecture baroque*

Construit entre 1686 et 1751, sur les ruines d'un monastère bénédictin du iv<sup>e</sup> siècle, l'abbaye de Saint-Florian, nichée sur une colline, domine majestueusement la plaine qui sépare la Traun de l'Enns, deux rivières qui, à l'horizon, se jettent chacune dans le Danube. On aperçoit de loin les deux clochers à bulbes et à lanternes symétriques, qui sont comme les deux gardiens de cet imposant corps de logis rectangulaire.

Les maîtres d'œuvre, Carlo Antonio Carlone et Jakob Prandtauer, ont réalisé là une merveille d'architecture baroque, de forme quadrilatère à l'équilibre parfait et sans la moindre ostentation.

Dès le portail d'entrée franchi, on est frappé par la magnificence des lieux, l'élégance des façades, la beauté de la vaste cour carrée, les grands escaliers ouverts sur la cour, la grande salle de marbre et les appartements impériaux intacts<sup>1</sup>.

L'imposante basilique (*Stiftkirche*), œuvre de Carlo Antonio Carlone, qui jouxte le bâtiment principal, fut inaugurée par l'évêque de Passau le 27 octobre 1715 et abrite le grand orgue de Franz Xaver Chrismann fort de 7 343 tuyaux et 74 jeux d'orgue, au son puissant et profond, construit de 1770 à 1777, rénové plusieurs fois depuis.

La bibliothèque, riche de 130 000 ouvrages, 1 000 manuscrits et 800 incunables, est fréquentée par les chanoines qui, depuis l'adoption de la règle de saint Augustin, concilient la vie monastique de l'ordre augustinien avec les activités de directeur de conscience.

Rien n'a changé depuis l'époque où Anton Bruckner fit ses premiers pas dans les lieux. Il règne toujours la même atmosphère de calme, de grandeur et d'harmonie, propice à l'étude et à l'introspection.

### *Une seconde patrie*

Si le terroir de la Haute-Autriche fut le premier ancrage du jeune Anton, qui le suivra tout au long de sa vie<sup>2</sup>, l'abbaye de Saint-Florian fit office de colline sacrée et de refuge spirituel.

Car le jour même de la mort de son mari, Theresia Bruckner, ne pouvant élever seule ses cinq enfants, vint y inscrire Anton, alors âgé de 13 ans, comme petit chanteur à la manécanterie. Le prieur Arneth<sup>3</sup>, qui appréciait les mérites du défunt, accepta immédiatement de le prendre en charge. La jolie voix de soprano de l'enfant n'était cependant pas loin de muer.

C'est ainsi que rejoignant les *Sängerknaben* le 7 juillet 1837, Anton entamait là un long et profond apprentissage d'enseignement général, musical et religieux qui allait se révéler plus que fructueux, une vraie chance pour ce jeune et prometteur orphelin. L'abbaye ne disposant pas alors d'internat, il intégra l'école du village et trouva refuge dans la famille du directeur, Michael Bogner, où il fut accueilli avec chaleur et amour.

Pendant trois années, de 1837 à 1840, il reçut une solide éducation musicale : basse générale avec Michael Bogner, chant avec le professeur Raab, violon avec Franz Gruber (ancien élève du violoniste Ignaz Schuppanzigh, ami de Beethoven et créateur de nombre de ses quatuors à cordes), et surtout piano et

orgue avec l'organiste de l'abbaye, Anton Kattinger, véritable maître de l'instrument et excellent improvisateur.

Au programme des œuvres chantés par la manécanterie<sup>4</sup> figurait un vaste éventail de pièces d'Albrechtsberger, Joseph et Michael Haydn, Mozart, Schubert, Diabelli, Caldara ainsi que du chant grégorien. L'enfant fut donc confronté, dès l'âge de 13 ans, au grand répertoire de la musique d'église. La musique profane avait aussi sa place lorsque les musiciens du Musikverein de Linz venaient jouer quelques pièces des classiques viennois mais aussi de Weber, Mendelssohn ou Rossini.

L'orgue de Saint-Florian exerce sur l'enfant une véritable fascination, avec cette réverbération, cet espace sonore qui ouvre sur l'infini, ces silences qui séquent le flux musical. Au cours de l'été 1838, il compose un bref *Prélude pour orgue*.

Après sa mue, il rejoint le pupitre des violonistes pour accompagner le chœur de l'abbaye puis, très vite, dès l'année 1839, devient l'assistant de son maître d'orgue et assure l'accompagnement des offices mineurs.

Un soir de Noël, alors que Kattinger improvisait sur des thèmes religieux, il ressentit une vive émotion, mélange de joie et de tristesse, celle d'être séparé de sa famille et de penser à la perte irréparable de son père. Dans un devoir consacré à la « magnificence de l'homme », il écrit : « La magnificence de l'homme est semblable à la rose qui fleurit aujourd'hui mais qui demain périt<sup>5</sup>. » Une vision à la fois romantique et désenchantée de la destinée humaine. L'image paternelle n'en reste pas moins fortement prégnante car, lorsque le prieur Arneth lui demanda ce qu'il souhaitait faire plus tard, l'enfant répondit immédiatement : « *Wie der Vater !* » (« Comme mon père<sup>6</sup> ! »). C'est ainsi qu'il prépara le concours d'entrée à l'École normale

de Linz où il fut reçu avec succès le 1<sup>er</sup> octobre 1840. Mais le lien avec l'abbaye de Saint-Florian ne sera jamais rompu, devenant un point d'ancrage majeur, un refuge sacré, propice à l'inspiration.

La grandeur de la musique de Bruckner, sa spatialité, la profondeur de ses silences trouvent leur source ici, dans ce lieu grandiose et majestueux, à l'immense portail, aux longs couloirs, aux vastes pièces d'apparat, avec cette imposante basilique, que l'enfant découvrit dès l'âge de 13 ans. C'est là, au cœur de cette architecture et de l'esprit qui s'en dégage, que l'immensité intime s'est forgée au plus profond de lui. Comme l'écrit si justement Leopold Nowak, ce n'est pas une simple impression qui se serait atténuée au fil du temps mais bien plutôt une influence centrale et durable qui trouvera sa plus belle incarnation dans sa musique : « On peut légitimement affirmer que Saint-Florian l'a imprégné durablement, qu'elle fut sa seconde patrie, tant sur le plan spirituel qu'artistique<sup>7</sup>. »

### *Maître auxiliaire à Saint-Florian (1845-1855)*

Huit ans plus tard, c'est un jeune homme, ayant brillamment suivi son cursus à l'École normale de Linz et fait ses premiers pas de maître assistant dans deux petites bourgades, qui revient sur place pour occuper le poste d'*Unterlehrer* (instituteur auxiliaire) à l'école du village. Il loge au premier étage, avec vue sur la Markplatz, et bénéficie du meilleur accueil de la famille Bogner, l'instituteur.

Avant ou après sa journée d'enseignement, il court rejoindre son professeur d'orgue Kattinger et se perfectionne à ses côtés deux heures par jour sur le grand orgue de l'abbaye<sup>8</sup>.

Il s'exerce également, très tôt le matin, sur le piano Bösendorfer de Franz Sailer, magistrat de Saint-Florian et ami de son défunt père. À sa mort, Sailer lui légua son piano et il le gardera précieusement toute sa vie. C'est d'ailleurs en sa mémoire qu'il compose un *Requiem en ré mineur*, achevé en mars 1849.

L'affinité avec le modèle mozartien apparaît clairement, même si l'accompagnement orchestral se limite à trois trombones, un quintette à cordes, un cor et un orgue. Si cette œuvre, d'une grande sincérité, n'a pas encore la profondeur des trois « grandes » messes qui suivront, le *Benedictus* et l'*Agnus dei* sont particulièrement touchants.

Pendant les dix années qu'il vécut ici, il travailla sans relâche : à côté des cours normaux, il s'occupe aussi des *Sängerknaben* (petits chanteurs), donne des cours particuliers de piano et se plonge dans l'étude du contrepoint<sup>9</sup>, tout en étudiant de près les œuvres de Mozart, Joseph Haydn et Schubert. Il trouve même le moyen de réussir brillamment son examen de confirmation à l'École normale de Linz, après deux ans de cours complémentaires, en 1850 et 1851, avec la mention « Très bien ».

Outre le *Requiem*, il compose une cinquantaine d'œuvres de musique sacrée qui sans revendiquer le titre de chefs-d'œuvre n'en révèlent pas moins une personnalité attachante, un métier déjà solide et un indéniable talent : un *Magnificat* (1852), une *Missa solemnis en si mineur* (1854), plusieurs *Tantum Ergo* (1845-1846) mais aussi quelques lieder et pièces pour piano, ainsi que deux *Aequale* pour trois trombones, un genre musical

typique de la Haute-Autriche, joué à l'occasion des enterrements. On en trouvera un écho, quelques années plus tard, dans les passages pour instruments à vent, sous forme de choral, aux points culminants des symphonies n<sup>os</sup> 5, 7 et 9.

La cantate *Entsagen*, composée en 1851, pour chœur, voix solo et piano, célèbre la figure sublime de Marie « Mère de l'amour ». Mais son titre (*Renoncement*, d'après un texte d'Oscar von Redwitz), semble faire écho à la première douleur de cœur de Bruckner qui s'était épris de la fille du maître d'école, Aloisa Bogner, dont il dira plus tard qu'elle fut sa « première vraie petite flamme<sup>10</sup> ». Il eut beau lui dédier son tendre *Frühlingslied*, sur un texte de Heinrich Heine, la jeune fille, alors âgée de 16 ans (et lui 27), lui fit savoir qu'elle n'avait aucunement l'intention de l'épouser, première d'une longue série de désillusions amoureuses.

Dans une lettre du 19 mars 1852, il écrit à l'un de ses rares amis, Josef Seiberl : « J'ai très peu d'amis que je peux nommer ainsi... Je vis seul, comme un pauvre bougre, dans la plus profonde mélancolie, dans ma petite chambre<sup>11</sup>. » Ce sentiment de solitude, morale et affective, la conscience d'une certaine laideur physique seront parmi les marqueurs de sa personnalité et une part importante de son drame intime.

Ses improvisations à l'orgue fascinent chaque jour davantage et son *Requiem* contribue à asseoir sa réputation de compositeur local. Il sait aussi que certains le jalourent et aspirent à occuper son poste d'organiste, ce qui crée chez lui une sorte d'inquiétude existentielle. C'est cette quête permanente de reconnaissance qui le pousse à demander sans cesse des attestations à ses supérieurs.

Si la musique pure n'occupe que la portion congrue pendant toute cette période, l'apprenti compositeur n'en dévoile pas moins les prémices de ce que seront, bien des années plus tard, ses adagios de symphonies, sublimes expressions de son immensité intime. C'est en 1853, en effet, qu'il écrit son premier mouvement lent qui vient clore ses *Trois petites pièces pour piano à quatre mains en sol majeur* (WAB 124) et qui porte la mention si caractéristique de son univers mental : « *langsam, feierlich* » (lent, solennel).

Le second mouvement comporte un rythme de marche exposé en deux parties et complété par une mélodie joyeuse, une préfiguration des futurs *scherzi* de ses symphonies, à l'image de sa *Cinquième en si bémol majeur* (1878) avec son *trio* central au charme généreux.

À l'image de Johannes Brahms, terrifié par l'ombre écrasante de Beethoven, il n'osera s'aventurer dans la musique symphonique que bien plus tard. On note toutefois que pour la première fois, dans sa *Missa solemnis en si mineur* (WAB 29, 1854), il utilise l'orchestre beethovénien, ce qui sera, par la suite, la configuration de base de sa propre orchestration.

S'il est vrai qu'au fil de ces années il s'y sentit de plus en plus à l'étroit, c'est ce havre de paix et de recueillement, berceau de sa jeunesse, que le compositeur choisira, chaque été, comme lieu de travail et d'inspiration, fuyant la capitale et ses nuisances. La majesté des lieux, la puissance de son architecture, le silence des couloirs imprégneront fortement l'architectonique de sa musique. Une visite des lieux et une écoute attentive de son œuvre suffisent pour s'en convaincre.



*Le repos éternel*

Le dernier séjour dans sa patrie spirituelle eut lieu à l'occasion de la semaine sainte de 1894, avec l'accord de son médecin. Très affaibli, conscient de la gravité de son état, il s'entretint longuement avec son frère Ignaz, le professeur de musique des petits chanteurs Karl Aigner ainsi que l'organiste de l'abbaye Hans Hayböck dans la petite cellule de moine qui lui servait de chambre à chacune de ses visites.

Il leur déclara avec émotion vouloir reposer non pas dans le cimetière de l'abbaye mais, à l'air libre, dans un sarcophage en métal, dans la crypte, sous l'orgue, celui qu'il découvrit avec ravissement à l'âge de 13 ans. Il les remercia chaleureusement et leur offrit à chacun une boîte de cigares en guise de souvenir.

## Les années d'apprentissage de Joseph Anton

« Je dois vous avouer que je n'ai encore jamais eu d'élève aussi travailleur que vous<sup>1</sup>. »

SIMON SECHTER (1860)

Le doute est inhérent à tout processus créatif et Anton Bruckner l'a lui-même vécu, parfois même le découragement, avec toutefois un mélange étonnant d'humilité et de confiance en lui. Souvent présenté comme un paysan du Danube, hésitant et balourd, son parcours artistique atteste au contraire d'une détermination hors du commun, d'une foi extraordinaire en sa vocation d'artiste.

Le soin, voire l'acharnement, avec lequel il s'est formé pendant les quarante premières années de sa vie, est tout à fait remarquable et lui a permis de devenir non seulement un grand compositeur mais aussi un professeur admiré et vénéré par ses élèves.

L'homme n'était certes attiré ni par la philosophie ni par la littérature, mais il était doté d'une vive intelligence et d'un solide bon sens. Les jugements à l'emporte-pièce de Hanslick

(« moitié génie, moitié simplet ») et de Brahms (« un pauvre fou que les moines de Saint-Florian ont sur la conscience ») sont totalement déplacés à l'égard de celui qui fut reçu brillamment à l'École normale de Linz et démontra, dans toute son œuvre, une rigueur et un sens de l'architecture impressionnants.

Max Auer a raison d'insister sur ce point : si Bruckner ne fut pas un intellectuel au sens traditionnel du terme, son esprit et son œuvre relèvent assurément de la plus haute culture et son niveau de développement spirituel le place parmi les hommes d'exception<sup>2</sup>.

On peut même se demander pourquoi il n'embrassa pas directement une carrière de musicien à temps plein. Rappelons-nous de la question posée à l'enfant par le prier Arneth (voir chapitre précédent) : « Dis-moi Tonerl, que souhaites-tu faire plus tard : seras-tu prêtre, maître d'école comme ton père ou bien veux-tu faire des études ? ».

La réponse (« comme mon père ! ») ne fut sûrement pas si spontanée et encore moins facile. Sa mère s'était clairement exprimée en ce sens et rejetait toute idée de carrière artistique, synonyme pour elle de risque et de « folie des grandeurs<sup>3</sup> ». Le souvenir ému du père pesa également de tout son poids. Pourtant, la passion de la musique habitait déjà l'enfant et sa fascination pour l'orgue semblait tout emporter.

Ce ne fut que partie remise et si la raison l'emporta, la passion ne fit que s'accroître au fil des années, le jeune homme parvenant à lier parfaitement son métier de maître d'école, la pratique de l'orgue et un apprentissage rigoureux de la théorie musicale.

*Élève brillant  
à l'École normale de Linz (1840-1841)*

Nichée entre les monts Freinberg et Pöstlinberg, traversée par une élégante courbe du Danube, la ville de Linz, siège de l'évêché, comptait alors 20 000 habitants, 9 églises, 5 monastères et une maison d'opéra (Stadttheater) dotée d'un orchestre honorable (Linzer Musikverein).

C'est là que le jeune Bruckner, alors âgé de 16 ans, suivit les cours de la Präparandie, l'École normale, fondée en 1776 par décret impérial et située sur les hauteurs de la ville, dans une ruelle étroite. La lecture attentive du programme des cours, échelonnés sur dix mois, fait ressortir l'importance de l'enseignement religieux et de la musique, une sorte de mini conservatoire.

Si l'allemand, le latin, la littérature, l'arithmétique, la géographie y occupaient une bonne place, les sciences naturelles et l'histoire, réputées subversives par l'impératrice Marie-Thérèse, en étaient exclues. En revanche, la musique y occupait une place de choix : chant, harmonie, basse chiffrée et pratique de l'orgue, le tout supervisé par un pédagogue hors pair, le professeur Johann August Dürnberger, auteur d'un solide traité de théorie musicale<sup>4</sup>. Un décret impérial du 11 août 1805 précisait en effet que le service religieux et l'enseignement devaient se combiner partout où cela était possible. Concrètement, on demandait à l'instituteur d'assister le prêtre pendant les offices, de tenir l'orgue et de diriger le chœur.

Le jeune homme obtint son diplôme de fin d'études en août 1841 avec 8 mentions « Très bien » et 14 « Bien<sup>5</sup> ». Il

commença sa carrière comme aide-instituteur dans deux petites bourgades de Haute-Autriche, Windhaag puis Kronstorf. Si son salaire n'était pas mirobolant, des activités annexes (leçons particulières, musique dans les bals, etc.) lui permettaient toutefois de gagner sa vie et de venir en aide à sa mère.

### *L'homme à tout faire de Windhaag*

C'est dans ce hameau perdu de 250 habitants, à l'extrême nord du Mühlviertel, non loin de l'actuelle frontière avec la Tchéquie, en lisière de la forêt de Bohême, que le jeune diplômé fit ses premiers pas en tant qu'aide-instituteur, entre 1841 et 1843. Dur apprentissage en vérité !

Situé à plus de 700 mètres d'altitude, l'hiver y est très rigoureux et les conditions de vie particulièrement difficiles. Le maître d'école Franz Fuchs est du genre sévère et ne laisse rien passer à son adjoint. Outre le travail à l'école et celui de sacristain, il exige de lui de travailler aux champs et d'épandre le fumier, ce qui incommode fortement le jeune frais émoulu de l'École normale de Linz.

Pour un salaire proche de celui d'un valet de ferme (12 florins annuels, nourri et logé), il cumule les obligations et travaille près de 90 heures par semaine : lever à 4 heures, il doit sonner les cloches, habiller le curé, aller chercher le vin, servir la messe, jouer de l'orgue, enseigner, faire les foins, arracher les pommes de terre, labourer, sonner l'Angelus, couper le bois et déblayer la neige l'hiver...

Chacun loue son ardeur au travail et sa grande gentillesse avec les élèves mais aussi avec tous les habitants du village.

C'est ainsi qu'Anton aime rejoindre ses amis Mauer, Sücka et Jobst<sup>6</sup> pour accompagner de son violon les bals alentour et les mariages au son des *ländler*, ces danses paysannes à trois temps, dont le fracas des talons et des semelles à gros clous des danseurs marque lourdement le temps fort de chaque mesure. On retrouvera cette musique au rythme entraînant, si profondément ancrée dans le terroir de la Haute-Autriche, dans certains passages de ses symphonies et tout particulièrement dans le *scherzo* de sa *Quatrième* « *Romantique* ».

Il se livre parfois à de longues promenades dans la nature, à travers champs et prairies, mais aussi au cœur des forêts alentour, dans un sentiment mêlé de joie et de solitude, d'admiration et d'inquiétude, qu'il exprimera bien des années plus tard dans sa *Quatrième Symphonie*.

L'orgue de l'église a beau être petit et délabré, il n'en apprécie pas moins, tel un présage divin, la présence d'anges musiciens trônant au-dessus de l'instrument. Il s'adonne alors à des improvisations qui marqueront pour longtemps les paroissiens. Chef de la chorale qui accompagne chaque dimanche les offices, il ne peut compter que sur des voix peu entraînées et manquant d'homogénéité. Composer une messe devient alors un bon moyen de réduire cette frustration : ce sera chose faite avec sa *Messe en ut majeur pour une voix d'alto concertante, deux cors et orgue* (WAB 25), qu'il dédiera à la chanteuse Anna Jobst, première des sept messes de son catalogue.

Bien que de proportions très réduites, ce premier essai laisse apparaître des traits de composition spécifiquement brucknériens : douceur du *Benedictus*, emprunts au plain-chant grégorien, utilisation de motifs-cellules identiques dans les

différentes parties de la messe, chromatismes évocateurs et *unisono* puissants dans le *Gloria* et le *Credo*.

En parallèle, et sans aucun professeur, il continue à étudier les partitions de Jean-Sébastien Bach, d'Albrechtsberger et des classiques viennois. Dans ses cours de sciences naturelles, donnés aux enfants du village, il n'hésite pas à aborder l'astronomie et à décrire la rotation de la Terre autour du soleil, faisant preuve d'une belle indépendance d'esprit. En effet, ces sujets étaient écartés du programme officiel, verrouillé par l'Église catholique. Il assume ce risque tout comme il assumera la hardiesse de ses futures compositions.

Bien que très apprécié de ses élèves et des jeunes du village, une majorité des paysans le considèrent comme à moitié fou et peu adapté à la rudesse des lieux. Il décide alors, après un an et quatre mois de bons et loyaux services, de postuler ailleurs et de tenter une nouvelle expérience. Il peut s'enorgueillir toutefois d'une attestation louangeuse du maître d'école Fuchs et du curé de la paroisse qui saluent, chacun, son courage, sa compétence et sa dévotion à la cause de l'Église<sup>7</sup>.

### *La lumière de Kronstorf*

Après cette première expérience mitigée de Windhaag, Bruckner obtint un poste dans la petite bourgade de Kronstorf, rattachée elle aussi au diocèse de Saint-Florian (à deux heures de marche) mais bien plus avenante et agréable à vivre car nichée dans la verdoyante vallée de l'Enns. C'est là que de 1843 à 1845, il put élargir son horizon sur le plan personnel et musical. Il est débarrassé des travaux des champs, son supérieur, le

maître d'école Franz Seraph Lehofer, le traite d'égal à égal et lui laisse tout loisir de se consacrer à la musique.

Ses liens avec le curé de la paroisse sont également excellents et l'orgue de l'église enfin digne de son talent exceptionnel. Les habitants, plus éveillés que ceux de Windhaag, se ruent à l'église bien avant l'office pour entendre le jeune prodige se livrer à de sublimes improvisations. D'autres, perturbés, n'ont jamais encore entendu de telles sonorités sortir du roi des instruments<sup>8</sup>. Grâce aux liens d'amitié qui le lient au prêtre de la paroisse de la ville de Steyr, située à treize kilomètres, il peut également s'exercer sur le grand orgue de la cathédrale construit par Franz Xaver Christmann.

Bien que logé dans une pièce de 6 m<sup>2</sup>, au sein même de l'école, il se sent reconnu et apprécié mais aspire à améliorer ses connaissances théoriques. La rencontre avec le maître de musique Leopold von Zenetti (1805-1892) va s'avérer décisive. Organiste, chef de chœur dans la petite ville d'Enns toute proche<sup>9</sup>, l'homme est réputé pour ses talents de pédagogue et l'étendue de ses connaissances musicales. Maîtrisant parfaitement le violon et le violoncelle, compositeur à ses heures, il organise des concerts symphoniques à Enns et connaît parfaitement les œuvres des classiques viennois et de Schubert. Le jeune aide-instituteur, enthousiaste, n'hésite pas à se rendre à pied (14 km aller-retour), trois fois par semaine, chez ce professeur qui n'a jamais eu un élève aussi zélé. Outre l'harmonie et la basse générale, il étudie également le contrepoint et les chorals de Jean-Sébastien Bach. Zenetti lui fait travailler, au piano, *Le Clavier bien tempéré* ainsi que les 48 *Préludes et fugues*.

Émerveillé, il découvre la bibliothèque de son maître où se trouvent des partitions de Mozart, Joseph Haydn, Beethoven,



Schubert, Carl Maria von Weber. Le jeune Bruckner se sent pousser des ailes et se met à rêver de devenir, lui aussi, maître du contrepoint et pourquoi pas un grand compositeur.

La mention « Anton Bruckner, compositeur » (et non aide-instituteur) qui figure clairement en bas de la partition des *Zwey Asperges pour 4 voix et orgue* (WAB 3) en dit long sur le déclic qui s'opère alors dans son esprit. L'effet Pygmalion joue de nouveau à plein, il sent progressivement monter en lui ce désir de créer, d'innover, de prendre des risques, tout en continuant à se former, avec acharnement, pour perfectionner encore ses connaissances théoriques.

Il aime parfois improviser des canons pour ses amis villageois, et il compose un *Chœur d'hommes pour 2 ténors et 2 basses en ré bémol*, achevé le 19 septembre 1843 et dédié au vice-doyen et curé d'Enns, Joseph Ritter von Pessler, à l'occasion de son anniversaire. D'abord intitulée *Am dem Feste* (WAB 59), l'œuvre sera remaniée par Anton, bien plus tard, en 1893, qui la nommera *Tafellied* (WAB 86<sup>10</sup>).

Mais l'instinct créatif se porte en priorité sur la musique religieuse : un *Requiem pour quatre voix d'hommes et orgue* (mars 1845, partition perdue), composé à la mémoire de son ami et collègue Johann Nepomuk Deschl, un *Libera me en fa pour chœur mixte et orgue*, un *Tantum Ergo en ré majeur pour chœur mixte a capella*, un *Salve Maria* ainsi qu'une *Messe en fa majeur* (WAB 9).

Écrite pour un chœur à quatre voix *a capella*, pour célébrer le jeudi saint de l'année 1844, cette messe est encore expérimentale à bien des égards. On n'y trouve ni *Kyrie* ni *Gloria* et l'œuvre souffre de quelques maladresses non seulement dans sa structure (homophonique) mais aussi dans le procédé même

d'écriture. Ce galop d'essai d'un jeune homme de 19 ans n'en comporte pas moins des passages fort émouvants comme le graduel « *Christus factus est* » inaugural et un « *Hosanna* » clamé avec ferveur sur des intervalles de septième.

En marge de la partition, Bruckner inscrit la mention latine « O. A. M. D. G. » (*Omnia ad majorem Dei gloriam*), que l'on retrouvera plus tard sur les partitions de sa grande *Messe en ré mineur* et de son *Te Deum*. « Tout à la plus grande gloire de Dieu », célèbre devise de l'ordre des Jésuites et surtout déclaration de foi et d'amour que le jeune musicien ressent au plus profond de son être et qu'il veille à mettre en pratique dans chacun de ses actes<sup>11</sup>. « En lui, vérité, beauté et religiosité ne faisaient qu'un ; ses années de jeunesse sont déjà marquées du sceau de la solennité » écrit August Göllerich à propos de cette période<sup>12</sup>. Une autre messe, dite *Kronstorfer Messe* (WAB 146), sans *Gloria ni Credo*, très courte (cinq minutes), fait apparaître, en dépit de sa sincérité, de fortes carences dans l'ordonnancement des idées.

Reconnu, apprécié de tous, nourri des solides enseignements de son maître Zenetti, Bruckner dira plus tard qu'à Kronstorf il se sentait « comme au ciel<sup>13</sup> ». Il faut garder en mémoire ce trait propre aux années d'apprentissage d'Anton Bruckner, parce qu'il explique ses difficultés d'adaptation rencontrées pendant la période viennoise : au total, il vécut trente ans dans des petites bourgades de Haute-Autriche, marquées du poids des traditions et par l'omniprésence de la religion catholique, soit plus que les vingt-huit ans passés à Vienne, capitale multi-ethnique et plus ouverte sur le plan des mœurs, où il ne trouva jamais vraiment sa place.

## L'organiste de Linz

Plus qu'un tremplin, les années vécues à Linz, de décembre 1855 à fin septembre 1868, furent déterminantes dans la trajectoire personnelle et artistique d'Anton Bruckner. Démarrant sa carrière de musicien professionnel, c'est là qu'il va affirmer progressivement ses talents de compositeur et découvrir avec fascination la musique de Richard Wagner, une rencontre décisive.

### *L'orgue ou le chant de l'âme*

Avec ses 27 000 habitants (en 1855, 56 000 en 1880), la capitale de la Haute-Autriche, siège épiscopal, possède une maison d'opéra et un orchestre d'excellent niveau<sup>1</sup>. C'est une ville à taille humaine, entourée de douces collines, que le musicien trentenaire (31 ans en 1855) connaît bien pour y avoir étudié à l'École normale quelques années plus tôt, en 1840-1841. Il s'y sent relativement bien, et s'y fera quelques amis qui lui demeureront fidèles jusqu'au bout et qui l'encourageront à poursuivre son travail de composition. Le couple von Mayfeld

et les frères Alois et Rudolf Weinwurm comptent parmi les plus proches.

Ses talents d'organiste virtuose et improvisateur lui valent d'être nommé, par décret épiscopal, à la tribune de la cathédrale en qualité de *Domorganist*, avec un salaire honorable<sup>2</sup>. Il avait au préalable remporté brillamment le concours de sélection organisé le 13 novembre 1855, laissant loin derrière ses trois concurrents.

Le 8 décembre 1855, c'est un Bruckner aux anges qui fait sa première apparition officielle à l'orgue de la plus grande église de la région, dont les deux tours parallèles trônent en majesté sur le côté nord-ouest de la Franz-Josef-Platz, véritable poumon de cette cité du Danube.

Comme partout où il s'est produit, ses prestations organistiques impressionnent fortement. Le 31 mars 1856, un article du *Linzer Abendbote* rend hommage à ses qualités techniques mais insiste sur l'impact émotionnel de son jeu : « L'effet qu'un tel chant et un tel jeu produisent sur le cœur et l'âme de l'auditeur ne peut être décrit » écrit le journaliste<sup>3</sup>. L'évêque de Linz, Franz Joseph Rudigier, en est lui-même la victime, et sera encore plus troublé à la première de la *Messe en ré mineur*, le 20 novembre 1864, dans la cathédrale de Linz.

Docteur en théologie, nommé à ce poste par l'empereur François-Joseph en personne (en 1853), Rudigier avait un caractère bien trempé, une vive intelligence et, bien que traditionaliste, se montrait sensible au sort des plus pauvres. Supérieur hiérarchique de Bruckner, il est subjugué par son jeu et reste des heures, assis sur les bancs de la cathédrale, à l'écouter improviser sur le roi des instruments. August Göllerich en témoigne : « Le jeu de Bruckner le secouait tellement pendant

les offices qu'il s'avoua incapable de prier pendant la musique, ne pouvoir alors qu'écouter et guérir ses blessures, comme la harpe de David a guéri le roi Saül<sup>4</sup>. »

Sévère, exigeant, il lui permet toutefois de s'absenter des semaines entières pour se former à Vienne, à partir de 1858, avec Simon Sechter. Il veillera toujours à le protéger, le soutenir, ce dont Bruckner, d'une nature fragile et hésitante, lui sera toujours reconnaissant. Il fut même l'un des hommes qu'il admira le plus de toute sa vie, avec Richard Wagner.

### *Un travailleur acharné*

En parallèle, il devient membre actif du chœur d'hommes Liedertafel Frohsinn, d'abord en tant que second ténor et archiviste avant d'en prendre la direction (en 1860-1861 et 1868) et le hisser au plus haut niveau, ce qui lui vaudra de participer au grand concours organisé à Nuremberg.

Fondé en 1845, cette chorale était fort célèbre à Linz et organisait de nombreuses activités : concerts dans la Redoutensaal, au Stadttheater, dans les jardins publics, mais aussi à la cathédrale et dans les églises de la ville, ou lors de fêtes populaires comme les bals ou le carnaval.

Travailleur acharné, Bruckner mène toutes ces activités de front. Le service religieux à la cathédrale (*Alter Dom*) et à la Stadtpfarrkirche est particulièrement prenant : bénédictions, messes solennelles, dévotions, mariages, enterrements et répétitions avec le chœur de la cathédrale. Il donne aussi des cours particuliers de piano, ce qu'il continuera à faire jusqu'à un âge avancé.

Sa pratique quotidienne de l'orgue et la direction d'un chœur de haut niveau agirent comme des laboratoires sonores et jouèrent un grand rôle dans le renforcement de ses talents de compositeur. Elles furent aussi d'excellents vecteurs d'intégration dans la vie sociale de la capitale de la Haute-Autriche.

Et pourtant, il décide d'approfondir encore ses connaissances théoriques d'harmonie, contrepont, canon et fugue auprès de l'un des professeurs les plus réputés, Simon Sechter, organiste à la cour, professeur d'harmonie au Conservatoire de Vienne et auteur d'un traité de composition qui faisait alors référence<sup>5</sup>. Il y consacre jusqu'à sept heures par jour, des milliers de pages d'exercice, en plus de ses obligations journalières, et c'est la nuit qu'il compose jusqu'à 2 ou 3 heures du matin.

Cela lui vaut d'accumuler les attestations et les diplômes, témoignant d'un savoir théorique impressionnant : basse chiffrée (10 juillet 1858), orgue (examen à la Piaristenkirche de Vienne, le 12 juillet 1858), simple contrepont et strict harmonie sacrée (12 août 1859), double, triple et quadruple contrepont (3 avril 1860), canon et fugue (26 mars 1861), théorie musicale (19 novembre 1861).

Il n'y a aucun exemple semblable dans toute l'histoire de la musique d'un compositeur aussi zélé, aussi farouchement déterminé à maîtriser les règles de son art, dans une logique de dépassement lui permettant de surmonter le doute, les inhibitions. Cette détermination dépasse, et de loin, la seule logique d'apprentissage, elle est un chemin de lumière, l'un des fondements de l'immensité intime d'Anton Bruckner.

Sa réputation d'organiste franchit un nouveau stade lorsque, en juillet 1858, il est reçu à un nouvel examen de théorie musicale et d'orgue, à Vienne. Son professeur, Simon Sechter,

témoigne de son admiration : « Outre une certaine disposition naturelle ainsi qu'une ardeur remarquable au travail, Anton fait preuve d'une solide connaissance pratique de son instrument et par là même a acquis une grande habileté dans l'exposition et le développement d'un thème, facteurs qui lui permettront de compter parmi les tout premiers organistes<sup>6</sup>. »

Le niveau obtenu est si exceptionnel qu'un article élogieux paraît dans le *Wiener Zeitung* du 24 juillet, pour la plus grande fierté du natif d'Ansfelden. Le 19 novembre 1861, il passe avec brio l'examen de maturité en harmonie et contrepoint au Conservatoire de Vienne, devant un parterre de professeurs réputés. Le 21, sur l'orgue de la Piaristenkirche, on lui demande d'improviser une fugue. Le résultat est tel que le chef d'orchestre Johann Herbeck, membre éminent du jury, s'exclame : « Si je savais le dixième de ce qu'il sait, je m'estimerais heureux ! C'est lui qui aurait dû nous faire passer l'examen<sup>7</sup> ! ». Dès lors, sa plus grande fierté est de pouvoir porter le titre de « Herr Professor » et d'envisager, lorsque le moment viendra, de se consacrer lui aussi à l'enseignement.

### *Le mal de vivre*

Cette joie d'être reconnu et apprécié ne dissipe jamais toutefois un certain mal de vivre, une aspiration (*Sehnsucht*) vraiment jamais satisfaite, un sentiment permanent de solitude : « Pour moi, la vie ici est si fade – toujours seul – sans encouragement » écrit-il à son ami Rudolf Weinwurm, le 25 février 1864<sup>8</sup>. La vie citadine ne convient guère à cet homme aux manières rustiques. Elle lui pèse et il se sent perdu. Un de ses rares loisirs est

de se rendre dans les bals de fin de semaine où il aime danser et noter soigneusement le nom de ses cavalières.

Sa mère adorée meurt le 11 novembre 1860 ; il est effondré, brisé, et demande qu'on la photographie sur son lit de mort. Il gardera cette photo auprès de lui jusqu'à la fin.

Il demande à sa sœur Maria-Anna, qu'il appelle affectueusement « Nani », de venir le rejoindre à Linz pour l'assister dans les tâches quotidiennes et rompre sa solitude. Elle restera auprès de lui, jusqu'à son dernier jour, en 1870.

Un incident rencontré lors d'une tournée du chœur d'hommes « Frohsinn » en Bavière, au cours de l'été de 1861, en dit long sur sa timidité et sa misère affective. Ayant fait étape dans une Gasthaus de la petite bourgade de Fürth, Bruckner s'enticha d'une serveuse, fort bien faite de sa personne et dotée d'un joli minois, Olga Hebe. C'est alors que quelques membres du chœur, emportés par l'abus d'alcool, eurent l'idée de lui faire une mauvaise farce. Ils attendirent que le musicien regagne sa chambre pour lui envoyer la soubrette dans une tenue provocante, ce qui le fit paniquer et fuir immédiatement par la fenêtre<sup>9</sup>.

L'amour était pour lui une chose sérieuse, sacrée, qui ne saurait verser dans ce genre de trivialité ; aussi démissionne-t-il aussitôt de sa charge de chef de chœur qu'il ne reprendra que cinq années plus tard. Il a un grand cœur, aspire à l'amour mais sa personnalité introvertie, la conscience d'une certaine laideur physique, sa balourdise, son accoutrement vestimentaire<sup>10</sup> et sa pratique religieuse l'éloignent de cet objectif. Il reportera tout cet amour dans son œuvre et en particulier dans les sublimes adagios de ses symphonies.



En 1861, il fait la connaissance d'Otto Kitzler, violoncelliste et chef d'orchestre, qui va lui faire découvrir la musique de l'avenir, et en particulier celle de Richard Wagner. Une rencontre décisive dans sa vie de musicien et de compositeur<sup>11</sup>.

### *Les premières pierres de l'édifice brucknérien*

Il ne tardera pas en effet à se lancer dans l'écriture d'un *Quatuor à cordes en ut mineur* (WAB 111), achevé en août de l'année 1862, à titre d'exercice. S'il porte encore l'ombre de Schubert, ce quatuor présente déjà quelques traits distinctifs de l'art brucknérien : le *scherzo*, puissant et charpenté, annonce ceux des symphonies ultérieures, avec un *trio* en forme de valse à la fois noble et sentimentale.

C'est à cette période également qu'il compose sa première grande page d'orchestre, une *Ouverture en sol mineur* (WAB 98), achevée en janvier 1863, et qui impressionne par ses larges plans sonores dans lesquels cordes et cuivres se répondent de façon magistrale, lui donnant une couleur toute romantique.

Les leçons de composition et d'orchestration avec Otto Kitzler, les encouragements de son ami Moritz Edler von Mayfeld<sup>12</sup>, et surtout la découverte de la musique de Richard Wagner agiront comme autant d'aiguillons chez ce compositeur quadragénaire qui, tout comme Johannes Brahms, sentait l'ombre écrasante de Beethoven peser sur ses épaules.

La *Symphonie en fa mineur* dite « *d'étude* » (ou « *double zéro* »), fut suggérée par Otto Kitzler à titre d'exercice et composée de janvier à mai 1863. D'une nature lyrique et pastorale,

plus proche de Dvorak (dans son premier mouvement) ou de Schumann (dernier mouvement), elle est vierge de toute influence wagnérienne. Elle garde certes le caractère d'ébauche, se montre parfois maladroite ou hésitante mais mérite une écoute attentive. Son *Andante* est de toute beauté et le *scherzo*, dramatique et rythmique, d'une orchestration virtuose, s'inscrit dans la digne lignée des *scherzi* beethovéniens.

Il est intéressant de noter que les premiers et derniers mouvements contiennent chacun trois thèmes et une coda, cette forme sonate trithématique si typique de l'écriture brucknérienne. Le second thème du premier mouvement, doux et méditatif, contraste avec le premier, et le troisième se montre particulièrement vigoureux. On tient donc là les premières fondations de l'édifice symphonique brucknérien.

Le compositeur ne devait pas en avoir une si mauvaise opinion car, en septembre 1863, lors d'un séjour à Munich, il présenta la partition au Generalmusikdirektor Franz Lachner dans l'idée de la voir jouer dans la capitale bavaroise. Ce dernier lui fit de chaleureux compliments mais ne mit jamais l'œuvre au programme.

La *Symphonie* « Nullte » en ré mineur aurait été composée entre octobre 1863 et mai 1864, immédiatement avant la *Messe en ré mineur* et après le choc de *Tannhäuser*. Elle fut remaniée en 1869 et numérotée ainsi par le compositeur qui ajouta la mention « pas valable, seulement un essai<sup>13</sup> ». En dépit de ces qualificatifs, cette œuvre mérite attention car elle contient un *Andante* en forme de longue et intense méditation ; un superbe motif, en forme de choral, s'y déploie majestueusement auquel répondent des bois semblant planer dans le ciel. Le *Finale*, énergique, tendu, s'achève sur une puissante coda,

d'une remarquable maîtrise contrapuntique, annonciatrice des grandioses péroraisons ultérieures.

Autre œuvre digne d'intérêt : un *Ave Maria* pour chœur à sept parties *a cappella*, en *fa* majeur (WAB 6), composé en 1861, dans lequel il rend un émouvant hommage à la mère du Christ. À l'entrée du chœur de femmes à trois voix succède le chœur d'hommes à quatre voix, avant qu'ils ne fusionnent sur le nom de « Jésus » (à trois reprises), dans un lumineux accord de *la* majeur. Le chevauchement des accords, leur division effective dans tout le chœur, la palette des chromatismes, la douce solennité du « *Sancta Maria, mater Dei* » portent la marque du génie.

### *Une étoile se lève dans le ciel*

Une première grande *Messe en ré mineur* suivra et marquera un progrès considérable par rapport à sa devancière écrite dix ans plus tôt. Créée le 20 novembre 1864 dans la cathédrale de Linz, sous la direction du compositeur, elle connut un véritable triomphe. L'orchestre y joue un rôle essentiel et les thèmes, d'une grande beauté et d'une grande inspiration, s'enchaînent tels des leitmotive, avec une sincérité d'expression confondante. On y trouve la première échelle céleste, immense gradation symphonique aux harmonies fluctuantes, menant au *Et resurrexit*, et citant par anticipation la coda du premier mouvement de la *Septième Symphonie*, d'une suprême beauté.

Plus qu'une étape importante, cette messe constitue la première pierre de touche de l'édifice créatif brucknérien, un germe qui viendra féconder nombre d'œuvres ultérieures. On

en retrouvera des traces, sous forme de citations, dans d'autres de ses œuvres et jusque dans l'ultime *Adagio* de la *Neuvième Symphonie*<sup>14</sup>, écrite dans la même tonalité de *ré* mineur. Dans la lignée des grandes messes de Joseph Haydn et de Franz Schubert, Bruckner ose ici s'affirmer, montrer l'étendue de son génie, faire œuvre d'audaces prémonitoires tout en faisant preuve d'un sens inouï de l'architecture sonore.

L'immensité intime trouve ici son incarnation tant dans la densité gigantesque de l'émotion que dans cette quête de paix supraterrrestre, portées par une musique pure et immatérielle. Dès les premières mesures du *Kyrie*, c'est un parcours spirituel que nous propose Bruckner. Son humilité, sa piété craintive, ses extases, son esprit méditatif trouvent à s'exprimer avec ferveur.

Son ami Moritz von Mayfeld, haut fonctionnaire (*Bezirkshauptmann*, l'équivalent du sous-préfet) et mélomane averti, assista, totalement subjugué, à la première. Aussitôt rentré chez lui, il note sur son journal : « En ce jour, l'étoile de Bruckner se lève dans toute sa splendeur à l'horizon<sup>15</sup>... ». Le lendemain, encore sous le choc, il lui adresse un poème reproduit sur un ruban : « Issu jadis de la Divinité, l'art doit à nouveau conduire à Dieu. » Quant à l'évêque de Linz, Rudigier, présent lui aussi, l'émotion le submergea au point qu'il ne put faire la moindre prière durant tout le concert.

Il est clair qu'en ces années 1863-1864 un déclic s'est opéré en lui et qu'il fait montre à la fois de confiance et de maîtrise. Il en va tout autrement dans sa vie personnelle. Ne se sentant pas pleinement reconnu à Linz et contraint de donner des leçons de piano pour arrondir ses fins de mois, il envisage un temps de partir s'installer à Mexico<sup>16</sup> ou en Russie, plus par dépit que par envie – façon de fuir la réalité. En fin d'année 1864,

de fortes migraines s'ajoutent à ce malaise intérieur, à un fort sentiment de solitude affective.

Il tombe très souvent amoureux, plein d'espoir, mais n'essuie que des refus qui le contraignent à faire le deuil d'un amour partagé. Il se réfugie alors dans la composition, dans une sorte de sublimation. Une lettre envoyée à son ami Rudolf Weinwurm, le 29 janvier 1865, alors qu'il est en plein travail sur sa *Symphonie n° 1 en ut mineur*, atteste de cette profonde tristesse ; il se décrit comme « l'ennemi du monde et des hommes » et dans une sorte d'appel au secours lui avoue : « Il ne me reste que mon art et quelques fidèles amis au premier rang desquels tu te trouves [...]. Tu es ma seule consolation<sup>17</sup>. »

Bruckner classa cette symphonie numéro 2, signe qu'il ne considérait pas la précédente (*Nullte*) comme totalement dénuée de valeur. Commencée en 1865, achevée en 1868<sup>18</sup>, remaniée en 1890, elle brille par son dynamisme interne, une certaine véhémence même, la cohérence de son schéma formel et la mélancolie toute romantique de son *Adagio*, d'une intense poésie. Il fallait oser également introduire un rythme de marche dès le début de l'*Allegro*, qui donne à cette œuvre bouillonnante de vie un caractère à la fois primesautier et conquérant.

Avec cette symphonie, ainsi que sa *Messe en ré mineur*, Bruckner franchit un palier décisif et prend conscience de l'ampleur de son génie créatif. Il a enfin trouvé une forme d'expression qui correspond au tréfonds de sa personnalité. Cela lui donnera la force de tenter sa chance à Vienne et de toujours croire en son étoile, en dépit de tous les obstacles.

### *Les affres du drame intime*

Le drame intime ne cesse pas pour autant, et la lettre qu'il adresse au chef d'orchestre Johann Herbeck, fraîchement nommé Hofkapellmeister à la cour de Vienne, le 30 avril 1866, traduit une sorte de vertige. Il raconte avoir reçu des encouragements de personnalités éminentes à Munich à propos de sa *Symphonie n° 1*<sup>19</sup> mais en même temps le supplie de la mettre au programme de ses concerts viennois, ajoutant, de façon presque pathétique : « Mon destin et mon avenir sont entre vos mains, je vous en prie, sauvez-moi sinon je suis perdu<sup>20</sup> ! »

Herbeck ne daignera pas diriger cette symphonie mais fera jouer la *Messe en ré mineur* dans la chapelle impériale de Vienne, le 10 février 1867, en présence du compositeur.

La tension atteint son comble, en août 1866, alors qu'il essuie le refus de sa proposition de mariage faite, fort maladroitement, à la fille d'un boucher de Linz, Josefina Lang, pleine de charme. Il avait tout préparé pour cela, rénové son appartement et sa cuisine, en vain. La jeune femme, âgée alors de 22 ans, pousse la cruauté jusqu'à renvoyer les cadeaux de son prétendant, une montre en or et un livre de messe ! C'est sa sœur préférée, Maria-Anna, qui viendra le consoler et prendre en charge toutes les tâches ménagères.

La composition de sa seconde grande messe, achevée le 25 novembre 1866<sup>21</sup>, la *Messe n° 2 en mi mineur*, pour chœur mixte et instruments à vent, tranche singulièrement avec la première, d'une grande splendeur orchestrale. Plus intime, elle apparaît comme un refuge, une consolation, et plonge ses racines dans l'art sévère polyphonique du xvi<sup>e</sup> siècle. Bien que

limitée à un chœur mixte à huit parties et un ensemble d'instruments à vent, elle impressionne par sa ferveur spirituelle et la rigueur de son architecture interne.

L'immensité intime d'Anton Bruckner est aussi faite de douleurs et de renoncement, de repli sur soi, puis de sublimation dans son art. L'épisode dépressif de la fin d'année 1866 en est une triste illustration. Son état nerveux est tel que les médecins lui prescrivent une cure d'eau froide dans la petite bourgade de Bad Kreuzen, réputée pour la qualité de ses soins. L'évêque Rudigier s'inquiète également et lui alloue un prêtre pour toute la durée du séjour.

### *La « gorge aux loups » ou le fond du désespoir*

Trop de travail, de surmenage, d'inquiétude, d'hésitations (Vienne ou pas Vienne), de déceptions artistiques et sentimentales font tomber le masque du musicien dévoué et respectable ; il avouera plus tard avoir été proche de la folie, se mettant à compter tout ce qui l'entoure, les pierres sur la route, les feuilles des arbres, les fenêtres des maisons, les étoiles dans le ciel, les perles du collier de Frau Betty von Mayfeld, venue lui rendre visite...

Un jour, dans le foyer du centre de cure, au moment du déjeuner, un groupe de musiciens de Bohême vinrent jouer quelques airs de musique folklorique. Ne supportant pas la moindre note, il se leva brusquement et s'enfuit dans la forêt environnante. À la tombée de la nuit, comme il n'était toujours pas revenu, on lança les recherches et on le trouva, en larmes,

à l'endroit dit de « la gorge aux loups », une fosse profonde, en plein cœur de la forêt<sup>22</sup>.

Une échelle et des cordes furent nécessaires pour le sortir de là, totalement hébété et comme perdu dans ce monde. Une atmosphère à la fois inquiétante et romantique, crépusculaire, qui fait étrangement penser au début du *Finale* de sa *Quatrième Symphonie* (version révisée de 1880), sombre plongée introspective, d'une profondeur abyssale<sup>23</sup>.

Dans une lettre déchirante du 19 juin 1867, adressée à son ami Rudolf Weinwurm, la ponctuation trahit l'excitation et l'anxiété : « Ce n'était pas de la paresse ! C'était bien plus !!! C'était une déchéance morale totale, un sentiment d'abandon – un épuisement nerveux et une exaspération !! Je me trouvais dans le plus effroyable des états. À toi seul je peux l'avouer, tu sauras garder le silence. Encore un peu et j'étais perdu. Le Dr Fadinger à Linz pronostiquait la folie comme suite possible. Dieu merci, il m'a sauvé à temps<sup>24</sup>. [...] »

À l'image de Robert Schumann, il a conscience de son mal et les lettres écrites à son ami Weinwurm montrent un homme en perdition qui appelle au secours, sans pour autant jamais perdre totalement la raison. La vision qu'en livre le cinéaste anglais Ken Russel, totalement délirante, sombre dans la caricature et ne reflète en rien la complexité du personnage<sup>25</sup>.

En juillet, il se sent un peu mieux mais se plaint amèrement qu'aucune de ses connaissances de Linz ne lui ait rendu visite, à l'exception de Frau Betty von Mayfeld. Il envisage toujours de partir pour Mexico et garde une légère tendance à tout vouloir compter. Les médecins lui recommandent de se ménager, de se distraire et de respecter un régime alimentaire strict.



Début septembre, il retrouve la pleine santé et peut quitter le sanatorium.

### *Une troisième grande messe*

Mais c'est en composant une nouvelle œuvre, la *Messe n° 3 en fa mineur*, dès septembre 1867, qu'il va sortir par le haut de cet épisode dépressif. Il trouve là une belle occasion de remercier Dieu de sa guérison. Il affirme alors fièrement : « Je ne fais pas partie de ces types qui veulent absolument que tout ce qu'ils composent soit représenté ; je ne compose que pour moi et à l'édification du reste de l'humanité, de telle sorte que, lorsque Dieu me demandera : "Qu'as-tu fait du mince talent que je t'ai donné ?" Je pourrai lui répondre<sup>26</sup>. »

Cette troisième grande messe, miracle d'architecture et d'inspiration, illustre la force et l'intensité de la réponse. L'orchestre y joue un rôle central et développe des thèmes d'une grande beauté (début du *Kyrie*, tendresse du *Benedictus*<sup>27</sup>), d'une impressionnante hauteur spirituelle (*Credo*). La foi lumineuse et naïve du compositeur s'exprime ici dans toute sa vérité et toute sa grandeur. Il parvient en effet à concilier rigueur contrapuntique et passages poétiques (chant du violon dans le *Kyrie*) ainsi qu'une vraie jubilation (double fugue du *Gloria*), celle d'un homme qui a décidé de croire et de surmonter ses doutes.

Quelle ne fut pas sa joie lorsque, à l'issue des répétitions, en juin 1872, le chef des chœurs, Joseph Hellmesberger, tout à son enthousiasme, situa sa messe au niveau de la *Missa solemnis* de

Beethoven ! Joie renforcée en apprenant que Franz Liszt avait dit tout le bien qu'il pensait de cette messe<sup>28</sup>.

Il ne composera plus de messe par la suite (à l'exception du *Te Deum*) car désormais il sent qu'il peut devenir un grand symphoniste, digne héritier de Beethoven<sup>29</sup>. On peut considérer ces trois grandes messes, composées pendant la période de Linz, comme étant le socle, la matrice des symphonies à venir, de même que le *lied* fécondera les symphonies de Gustav Mahler quelques décennies plus tard.

Dans ces années 1866-1867, Anton Bruckner a traversé une phase très difficile qui a bien failli le faire sombrer. Outre les soins attentifs prodigués par ses médecins, ce sont sa foi et son art qui lui ont permis de la surmonter et même de trouver en lui la force de tracer un nouveau chemin, de rêver à un objectif exaltant et ambitieux : devenir un grand symphoniste.

### *Vienne ou pas Vienne ?*

Les circonstances vont alors l'aider : le 10 septembre 1867, il apprend la mort de son professeur vénéré, Simon Sechter. À la tristesse de cette nouvelle s'ajoute l'intuition qu'une chance s'offre à lui dans la capitale des Habsbourg. Il postule à la cour pour le poste de Hoforganist et de vice-Hofkapellmeister ainsi qu'à l'université, pour enseigner l'harmonie et le contrepoint. Prudent, il envoie également une lettre à Hans von Bulöw au cas où il pourrait le recommander auprès du roi Louis II pour un poste d'organiste à la cour de Bavière.

Finalement, le 6 juin 1868, c'est au Conservatoire de musique de Vienne qu'il trouve un poste de professeur d'orgue,

d'harmonie et de contrepoint. C'est le grand saut vers une nouvelle vie qu'il appréhende avec un mélange de joie et d'inquiétude ; la joie d'élargir son horizon et de saisir de nouvelles opportunités, l'inquiétude de se sentir perdu dans cette grande ville et de s'y sentir encore plus seul qu'à Linz.

Johann Herbeck, l'un des chefs d'orchestre les plus doués de sa génération, perçoit les tergiversations de son ami et lui envoie une lettre pour le soutenir et l'encourager :

Pensez que beaucoup de gens talentueux n'ont pas votre situation en Autriche – sans parler de vos perspectives. Prenez donc cela en compte sans vous lamenter ou vous désespérer... Il vous appartient de savoir saisir votre chance, le chemin favorable qui s'offre à vous [...]. Alors ne quittez pas ce monde, de grâce, mais entrez dans ce monde car un homme et un artiste tel que vous n'a aucune raison de sombrer dans un découragement indigne de vous<sup>30</sup>.

Après moult hésitations, il finit par envoyer sa lettre de démission en tant qu'organiste de la cathédrale de Linz à l'archevêque Rudigier, tout en lui demandant de lui réserver encore pendant quelques années le poste à titre gracieux, au cas où. Une seconde cure à Bad Kreuzen, à l'été 1868, ne fut pas de trop pour se remettre de toutes ces émotions et reprendre des forces.

C'est grâce au soutien du Hofkapellmeister Johann Herbeck<sup>31</sup> qu'il obtint ce poste d'organiste à la cour impériale, dans un premier temps sans traitement. Il savait, au fond de lui, que s'il restait à Linz, avec ses 27 000 habitants, il n'obtiendrait pas la notoriété qu'il souhaitait acquérir en tant que symphoniste auprès d'un large public, il lui fallait donc faire le pas.

À 44 ans, c'est un homme à la fois confiant en son génie et craignant le changement qui part accomplir l'œuvre de sa vie, irrévocablement. Il y rencontrera de nombreux obstacles mais poursuivra fièrement son chemin, avec l'aide de Dieu.

## Beethoven, le modèle indépassable

« Mon plus haut idéal serait, que si je pouvais montrer mes choses à Beethoven, il me dise : “Bruckner, je suis content de toi !” »

ANTON BRUCKNER<sup>1</sup>

Il est des coïncidences troublantes : Anton Bruckner est né le 4 septembre 1824, c'est-à-dire la même année, le 7 mai exactement, où fut jouée pour la première fois la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, au *Kärntnertortheater* de Vienne, en présence du compositeur.

Était-ce un signe du destin ? En tout cas, cette concordance entre les deux événements est porteuse de sens dans la mesure où chacun d'eux a laissé une empreinte forte sur l'histoire du genre symphonique.

Bien plus, et déjà de son vivant, certains qualifièrent Bruckner de digne successeur de Beethoven, à commencer par Richard Wagner en personne et de grands chefs d'orchestre tout dévoués à sa cause, comme Hans Richter, Hermann Levi ou Felix Mottl. Ce n'est pas rien et mérite qu'on s'y penche.

### *L'ombre d'un géant*

En ce milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'ombre tutélaire du maître de Bonn semblait tout écraser. Car après sa mort, et tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, il fut élevé au rang de génie absolu, de référence indépassable, ses symphonies rangées au nombre des discours majeurs tenus à l'humanité.

S'ils souhaitaient asseoir leur notoriété, les compositeurs se trouvaient confrontés à deux problèmes importants, en particulier à Vienne. D'une part, il était très difficile de parvenir à faire exécuter leurs œuvres en public compte tenu du faible nombre d'orchestres symphoniques professionnels et du peu de grandes salles de concerts<sup>2</sup>. En 1869, par exemple, on recense seulement quatre concerts symphoniques des *Gesellschaftskonzerte* et quatre de l'orchestre concurrent, les *Philharmonisches Konzerte*, ancêtres de l'Orchestre philharmonique de Vienne. Le répertoire se concentrait pour l'essentiel sur les classiques viennois, reléguant la musique nouvelle à la portion congrue.

Les orchestres se croyaient déchargés de toute obligation quand ils avaient exécuté une nouvelle symphonie chaque année. Et cela se soldait, la plupart du temps, par la désertion d'un public viennois majoritairement conservateur.

D'autre part, lorsqu'une nouvelle symphonie venait à être jouée en public, elle subissait alors les assauts des critiques qui, pour la plupart, jugeaient sa qualité à l'aune de la référence beethovénienne. La thèse développée par Wagner, en 1850, selon laquelle composer des symphonies après la *Neuvième* de Beethoven relevait de l'impossible, n'arrangea pas les choses.

Les critiques les plus proches de la « Nouvelle École allemande » (autour de Wagner et Liszt) pointaient du doigt leur manque de contenu spirituel ou intellectuel, l'absence de programme explicite et d'ambition novatrice. Quant à ceux appartenant au camp conservateur, ils ne manquaient jamais une occasion de déplorer les lacunes au niveau du travail thématique, les faiblesses de l'orchestration ou du schéma d'ensemble.

Dès lors, on comprend mieux pourquoi Bruckner, tout comme Johannes Brahms – deux compositeurs particulièrement exigeants et rigoureux – attendirent la quarantaine pour se lancer un tel défi ! Après trois décennies de formation acharnée, auréolé de sa réputation d'organiste et de compositeur de musique sacrée, encouragé par ses proches et stimulé par la musique de Richard Wagner, il regroupa ses forces et se fixa l'ambition de devenir un grand symphoniste.

Un tel dessein était d'autant plus remarquable, qu'outre un contexte défavorable son tempérament naturel le portait assez souvent à hésiter et à douter. Mais le doute n'est-il pas inhérent à toute création ? À force de travail et de volonté, porté par une haute et noble inspiration, il surmonta les obstacles et parvint à construire un édifice symphonique d'une incomparable grandeur.

La période de jeunesse d'Anton Bruckner correspond à cette époque, celle du *Vormärz* et du style *Biedermeier*, où Beethoven était considéré comme la figure dominante de la musique allemande au point que l'écrivain E.T.A. Hoffmann (1776-1822) voyait en lui la « quintessence de l'art ». On peut citer également le philosophe allemand Arthur Schopenhauer (1788-1860) qui, bien que goûtant particulièrement la musique de Mozart et de Rossini, considérait les symphonies de

Beethoven comme l'expression la plus sublime des déchirements et de la souffrance du monde<sup>3</sup>.

Portée par une image héroïco-monumentale ainsi que pathétique, la musique beethovénienne s'imposait partout comme le juge de paix auquel tout nouvel apprenti symphoniste devait se confronter avec crainte et déférence. Cette confession de Brahms au chef d'orchestre Hermann Levi est édifiante : « Tu ne peux pas savoir ce que cela fait pour des gens comme nous que d'entendre en permanence marcher derrière soi un tel géant<sup>4</sup> ! ».

### *Au cœur de la tempête*

La querelle entre « progressistes » et « conservateurs » influença la manière d'appréhender le legs symphonique de Beethoven. D'un côté les « nouveaux Allemands » voyaient dans le *Finale* de la 9<sup>e</sup> *Symphonie avec chœur* la préfiguration du drame musical wagnérien. Ils considéraient également les poèmes symphoniques de Liszt et ses symphonies à programme comme un prolongement des innovations beethovéniennes.

De l'autre, les conservateurs, dont le chef de file était le célèbre et influent Eduard Hanslick<sup>5</sup>, rejetaient l'art wagnérien, croyaient aux seules vertus de la musique pure, et jugeaient les symphonies de Brahms comme les seules dignes de poursuivre la voie tracée par Beethoven.

C'est ainsi qu'après la première exécution de sa *Première Symphonie*, à Vienne, le 17 décembre 1876, Eduard Hanslick affirma dans le journal *Neue Freie Presse* : « Dans cette œuvre, l'étroite affinité de Brahms avec l'art de Beethoven s'impose



avec évidence à tout musicien qui ne l'aurait pas encore perçue [...]. Il n'y a pas un compositeur qui ait été aussi proche des grandes œuvres de Beethoven que Brahms dans le *Finale* de la *Symphonie en ut mineur*<sup>6</sup>. »

Quant aux symphonies d'Anton Bruckner, elles furent très vite considérées, surtout par les plus réfractaires, comme une sorte de synthèse plus ou moins réussie entre les univers sonores beethovénien et wagnérien. Un tel rapprochement n'était pas exempt d'arrière-pensées tant il pouvait se révéler extrêmement négatif ou euphoriquement positif selon le camp auquel on appartenait. Le fait qu'en 1873 Wagner accepte la dédicace de sa 3<sup>e</sup> *Symphonie* et que Bruckner adhère au Wiener Akademischen Richard Wagner Verein ne fit qu'attiser les tensions et lui valut les foudres de la critique musicale conservatrice, qui se livra à un véritable tir de barrage. Cela peut paraître incompréhensible de nos jours, mais à cette époque, à Vienne, il était impossible d'aimer et d'admirer Brahms et Wagner, il fallait choisir son camp.

Cela explique pourquoi les symphonies de Bruckner eurent tant de mal à s'imposer auprès du public viennois de l'époque, majoritairement conservateur. Si l'on excepte l'accueil favorable rendu à sa *Symphonie n° 2*, en 1873 puis en 1876, il fallut attendre 1881 (4<sup>e</sup> *Symphonie* dirigée par Hans Richter), et surtout 1886 (7<sup>e</sup> *Symphonie*) pour que Bruckner soit enfin reconnu comme un très grand compositeur et recueille l'adhésion d'un large public.

Cela ne fit pas taire pour autant les critiques acerbes d'Eduard Hanslick et consorts. Traité d'épigone de Wagner (mais aussi de « pochtron », de « pauvre nigaud », etc.), on l'accusa de

produire une œuvre décrite comme un mélange raté et indigeste d'ingrédients sonores beethovéniens et wagnériens<sup>7</sup>.

Bruckner a beaucoup souffert de ces attaques violentes et injustes, mais il a continué à tracer son propre chemin avec un courage et une détermination qui forcent l'admiration. Sans jamais prétendre vouloir l'égaliser, Beethoven fut pour lui un exemple à suivre, alliant indépendance d'esprit et volonté de se projeter vers l'avenir.

### *L'éveil beethovénien*

Si sa rencontre avec Richard Wagner fut décisive dans sa carrière de compositeur, la musique de Beethoven représentait pour lui la référence absolue. Son enfance et sa jeunesse furent certes marquées de l'empreinte des classiques viennois et notamment des messes de Joseph et Michael Haydn ainsi que celles de Mozart

Les lieder et la musique pour piano de Schubert jouèrent également un rôle important dans l'éveil de sa sensibilité musicale. En tant qu'organiste, il vouait une véritable admiration aux œuvres de Jean-Sébastien Bach et à celles de Felix Mendelssohn<sup>8</sup>.

À Saint-Florian, ses maîtres de musique possédaient pour certains une filiation pédagogique de haute lignée et de source beethovénienne. C'est ainsi que le chef de la maîtrise, Eduard Kurz, fut l'élève de Johann Georg Albrechtsberger, l'un des professeurs de Beethoven<sup>9</sup>. Quant à Franz Gruber, son professeur de violon, formé au Conservatoire de Vienne, il avait

bénéficié de la formation dispensée par Ignaz Schuppanzigh, premier violon du quatuor du même nom et ami de Beethoven.

Ses premiers contacts avec sa musique remontent à la période d'octobre 1840 à juillet 1841, lorsque, élève à l'École normale de Linz, il eut l'occasion d'assister aux concerts de la Gesellschaft der Musikfreude, au Stadttheater de la ville.

C'est en 1840, âgé de 16 ans, qu'il entendit pour la première fois une symphonie du maître de Bonn, la *Quatrième*, sous la direction du chef d'orchestre Karl Zappe, qui fit sur lui une forte impression.

Le jeune Anton se débrouilla également pour assister, le 2 octobre 1840, à la première représentation à Linz de *Fidelio*, toujours sous la direction de Karl Zappe.

À la même période, il entendit en concert des oratorios de Joseph Haydn (*La Création, Les Saisons*), des ouvertures de Carl Maria von Weber et des symphonies de Haydn et de Mozart

Par la suite, entre 1861 et 1863, toujours à Linz, et sous l'égide d'Otto Kitzler<sup>10</sup>, il étudia de façon intensive la forme sonate beethovénienne, et particulièrement l'ampleur inusitée de ses développements.

Les sonates pour piano firent également l'objet d'une attention toute particulière. On en trouve une trace dans le livre d'études de Kitzler dans lequel l'exposition du premier mouvement (*Allegro di molto e con brio*) de la *Sonate pour piano en ut mineur*, op. 13, « *Pathétique* » se trouve orchestrée par son élève Anton Bruckner.

On sait également qu'il étudia attentivement la *Missa solemnis*, op. 123 avant de composer sa *Messe en ré mineur*, en 1864. L'ampleur symphonique ainsi que la parfaite adéquation

entre paroles et musique donne à cette messe des couleurs incontestablement beethovéniennes.

Quant à la *Neuvième Symphonie*, elle exerça une influence décisive car, même après avoir composé sept symphonies<sup>11</sup>, il l'étudia de façon très détaillée, en 1878, se livrant à des études métriques non seulement de cette dernière symphonie mais également des troisième (*Eroica*) et quatrième.

Le musicien étudia avec soin leur instrumentation ainsi que l'ordonnancement des fins de mouvement, ce qui n'étonne guère lorsqu'on sait l'importance qu'il accordait à l'architecture d'ensemble de ses grandes arches symphoniques.

### *Une vénération sans borne*

Le jugement que Bruckner portait sur son illustre prédécesseur s'inscrivait dans un contexte général, celui d'un XIX<sup>e</sup> siècle qui le plaça au sommet de l'art musical voire de l'art en général « dans toute sa gloire » (E.T.A. Hoffmann). Cette vénération prit parfois la forme d'une identification chez un Bruckner n'hésitant pas à s'adresser directement à lui sous la forme d'un dialogue imaginaire.

Il faut dire que Beethoven bénéficiait alors d'un statut exceptionnel non seulement auprès des compositeurs mais aussi auprès de tous les amateurs de musique. Admiré sans réserve, sa musique était jouée et rejouée partout, dans les salles de concert et chez les particuliers.

C'est ainsi qu'il eut l'occasion, à de nombreuses reprises, dans les années 1860, d'entendre les symphonies, en version piano, chez ses amis von Mayfeld, à Linz. Moritz Edler von

Mayfeld (1817-1904) était gouverneur de la province de Linz et grand amateur d'art. Sa femme, Betty, excellente pianiste, aimait recevoir le célèbre organiste de la ville. Les symphonies de Beethoven figuraient souvent au menu des soirées musicales organisées par le couple à leur domicile et on les jouait en version à quatre mains.

Impressionné par la *Messe en ré mineur* (1864) de son ami Bruckner, le maître de maison lui suggéra un jour de se lancer dans la symphonie et contribua fortement, par ses encouragements, à lever ses inhibitions. Le compositeur dira plus tard : « Mayfeld m'a fait entrer dans le domaine symphonique<sup>12</sup> ! »

L'historien de l'art Reinhold Lichtenberg (1865-1927) relate qu'un soir de 1887, dans une auberge de Vienne, on rapporta à Bruckner l'expression qui avait cours dans certains cercles musicaux viennois, celle des « trois Grands B » de l'histoire de la musique, qui englobait pour ses propagateurs les noms de Beethoven, Brahms et Bruckner<sup>13</sup>. Cette formule ne lui plut pas du tout, au contraire. Il estima en effet qu'il ne pouvait être mis sur le même rang que Beethoven et qu'il ne souhaitait pas être comparé à Johannes Brahms.

Pendant ses cours à l'Université, il évoquait souvent le maître de Bonn. L'un de ses élèves, Carl Hruby, témoigne : « Il brandissait le saint nom de Beethoven dans toutes les circonstances de sa propre vie et se demandait souvent, dans les moments décisifs, comment Beethoven aurait réagi dans la même situation<sup>14</sup>. »

Ernst Schwanzara se souvient des propos tenus par son vénéré professeur le 12 décembre 1892 : « Un jour, j'ai regardé le miroir et je me suis adressé à Beethoven : que diriez-vous de mes œuvres ? Il m'a alors répondu en me disant de continuer

à tracer mon chemin en ignorant les critiques... ». Il ajoute : « Bruckner se mit à rire malicieusement<sup>15</sup>. »

Ces dialogues imaginaires échafaudés par Anton Bruckner avec son illustre aîné sont tout à fait étonnants et révélateurs du caractère de celui qui se heurta toute sa vie aux violentes diatribes de la critique viennoise. Ils en disent long également sur la naïveté du compositeur, son caractère enfantin mais aussi sa grande pureté de sentiment.

En 1894, à Berlin, il assista à un concert où fut donnée sa *Septième Symphonie en mi majeur*. Ses amis berlinois avaient insisté auprès du directeur d'une grande maison d'édition musicale pour qu'il vienne écouter cette œuvre, espérant ainsi attirer son attention<sup>16</sup> (il était alors très difficile pour un compositeur de faire éditer ses œuvres).

À la fin du concert, ce personnage influent fut présenté au compositeur qui, à son habitude, le salua avec la plus grande déférence. Mais l'éditeur ne put s'empêcher de faire une remarque désobligeante, arguant qu'en dépit de quelques moments de grande beauté il n'avait pas du tout saisi la cohérence de la forme. Bruckner, avec sa sincérité désarmante, lui répondit alors : « Cela peut arriver, Herr Hofrat. Je ne veux surtout pas me comparer à Beethoven. Mais à l'époque, certains ne l'ont pas compris non plus ! » Le résultat ne se fit pas attendre : le nom de Bruckner ne figura jamais au catalogue de cette maison d'édition...