



► Beethoven et la musique

Bruckner et Beethoven

Eric CHAILLIER, membre de l'ABF



Entre Bruckner et Beethoven, il y a eu bien plus que le nombre fatidique de neuf symphonies (pour les officielles en tout cas). Sur le plan musical, mais aussi sur le plan humain, Beethoven a eu une place essentielle dans la vie et dans la création brucknériennes. Dans un article particulièrement fouillé, Eric Chaillier, diplômé Sciences Po et Professeur à l'UPL de Lausanne, nous révèle le parcours d'un génie pour qui Beethoven fut comme une ombre, la sienne...

66

Introduction

Anton Bruckner est né le 4 septembre 1824 à Ansfelden, petit village situé à quelques kilomètres de Linz, en Haute-Autriche (*Oberösterreich*). La même année, le 7 mai exactement, fut jouée pour la première fois la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, au *Kärntnertheater* de Vienne, en présence du compositeur.

Faut-il y voir une pure coïncidence ou un signe du destin ? En tout cas, cette concordance entre les deux événements est plus que troublante car ils ont indéniablement, chacun, contribué à créer une nouvelle ère dans l'histoire de la symphonie.

Déjà du vivant de Bruckner, nombreux furent ceux qui virent en lui le digne successeur de Beethoven en cette matière, 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.

Cela n'était pas rien à une époque où l'ombre tutélaire du maître de Bonn semblait tout écraser ! Car après sa mort, et tout au long du XIX^e siècle, il fut élevé au rang de génie absolu, de référence indépassable.

Paradoxalement, cela ne dissuada aucunement nombre de compositeurs d'oser se lancer dans la symphonie. En effet, dans les décennies se situant entre les morts

de Beethoven et de Schubert et l'achèvement du premier opus symphonique de Brahms (1876), on en vit fleurir un nombre important, incluant les quatre de Schumann et les cinq de Mendelssohn.

Hormis les deux derniers cités, ces œuvres furent conçues par des musiciens de moindre importance, tombés pour la plupart aujourd'hui dans l'oubli, mais qui comptaient à leur époque. On peut citer notamment : Ferdinand Ries (6 symphonies), Christian Friedrich Schneider (29), Ludwig Spohr (10), Thomas Täglichsbeck (4), Johann Wenzel Kalliwoda (7), Franz Lachner (8), Otto Nicolai (2), Ferdinand Hiller (4), Julius Rietz (3), Robert Volkmann (2), etc.

S'ils voulaient asseoir leur notoriété, tous ces compositeurs se trouvaient confrontés à deux problèmes majeurs, 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 concert (le *Musikverein* ne fut construit qu'en 1870, le *Konzerthaus* en 1913).

Le répertoire se concentrait pour l'essentiel sur les classiques viennois, reléguant la nouvelle musique à la portion congrue. La plupart des orchestres, en effet, croyaient être déchargés de toute obligation quand ils avaient exécuté une nouvelle symphonie pendant l'année.



Ainsi, par exemple, au cours de la saison 1852-1853, on ne joua à Vienne que trois symphonies de Beethoven, trois de Mendelssohn, une de Mozart et une seulement d'un compositeur vivant dans le programme de la *Geellschaft der Musikfreunde*.

D'autre part, lorsqu'une nouvelle symphonie venait à être jouée en public, il lui fallait alors subir les assauts des critiques qui, dans leur grande majorité, jugeaient la qualité des œuvres à l'aune de la référence beethovénienne. La thèse développée par Wagner, en 1850, selon laquelle composer des symphonies après la 9^e de Beethoven relevait de l'impossible, n'arrangea pas les choses.

Les critiques les plus proches de la « Nouvelle École allemande » reprochaient le plus souvent aux nouvelles symphonies leur manque de contenu spirituel ou intellectuel, ou pointaient l'absence de programme explicite.

Quant à ceux appartenant au camp conservateur, ils s'en prenaient généralement au contenu purement musical, soulignant les lacunes au niveau du travail thématique, les faiblesses de l'orchestration ou du schéma d'ensemble.

On comprend 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, reconnu aujourd'hui comme tel dans toutes les salles de concert du monde, y compris dans les pays latins.

I Beethoven dans la vie d'Anton Bruckner

I. Une ombre écrasante

La période de jeunesse d'Anton Bruckner correspond à une époque où Beethoven était considéré comme la figure dominante de la musique allemande.

Karl August Kahlert (1807-1864), disciple de Hegel et proche de Robert Schumann, écrivait en 1834 dans la revue *Caecilia*¹ : « *Quand on dit que Beethoven est le maître de tous les maîtres, c'est parce que c'est lui qui a le mieux illustré cette aspiration à l'infini.(...) Je le place au-dessus de tous les autres parce qu'il s'est totalement débarrassé des mots et a laissé parler les sons librement et de façon autonome.* »

Quelques années plus tôt, l'écrivain Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) définissait le génie beethovénien comme 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 ».

Beethoven, né à Bonn en 1770 et y ayant vécu ses vingt-deux premières années, ne faisait pas partie de la tradition musicale « autrichienne » mais apparaissait comme la personnalité dominante du « *heilige deutsche Tonkunst* ».²

1- « *Sur la signification du romantisme* » (*Über die Bedeutung des Romantischen*), cité dans *Penser la musique au siècle du romantisme*, Jean-François Candoni, PUPS, 2012, p.52 et 53.

2- « *Saint art musical allemand* »





Pour les adeptes de la « Nouvelle École allemande » (qu'on appelait *Neudeutschen*³), Beethoven ne pouvait être rattaché à une triade classique (avec Mozart et Joseph Haydn), fût-elle prestigieuse, mais constituait un phénomène en soi, ouvrant de nouveaux horizons, ce que Wagner appelait la « musique de l'avenir ».⁴

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.⁵

Le musicologue allemand Carl Dalhaus (1928-1989) a montré à quel point la *Neuvième Symphonie* marqua les esprits au milieu du XIX^e siècle car, écrit-il, « à cette époque, l'œuvre était conçue comme l'incarnation même de la musique symphonique. »⁶



4- L'essai « *La Musique de l'avenir* » fut rédigé par Richard Wagner et publié à Paris en 1861. Plus généralement, ce concept visait l'introduction de nouveautés sur le plan harmonique et formel, l'égalité entre parole et musique (le drame musical wagnérien), la prééminence d'une idée poétique (poème symphonique) ainsi que l'apparition d'un programme « littéraire » dans une pièce orchestrale (symphonie à programme de Franz Liszt ou Hector Berlioz). Dès lors, la querelle entre « progressistes » et « conservateurs » (regroupés autour de Johannes Brahms et du critique Eduard Hanslick) domina la vie musicale de la seconde moitié du XIX^e siècle. Anton Bruckner se trouva mêlé, bien malgré lui, à cette querelle, compte tenu de son soutien indéfectible à la musique de Richard Wagner et des audaces de son langage symphonique..

5- Interrogé sur les raisons qui avaient retardé son œuvre de symphoniste, Brahms répondit au chef d'orchestre Hermann Levi, en 1870 : « *Vous ne savez pas ce que c'est pour des gens comme nous que d'entendre derrière soi un tel géant qui marche !* »

La *Première Symphonie en ut mineur* fut achevée en 1876 (le compositeur avait alors 43 ans). Elle débute sur un rythme de marche obsédant... in *Johannes Brahms*, Max Kalbeck, Deutsche Brahms Gesellschaft, Berlin, 1904-1914, vol. 1, p. 165.

6- Carl Dalhaus : *Fondements de l'histoire de la musique* (1977 pour la version allemande), traduit par Marie-Hélène Benoit-Otis, Actes Sud / Cité de la musique, 2013, p.239.

La querelle entre « progressistes » et « conservateurs » influença la manière d'appréhender la « véritable » postérité de Beethoven. D'un côté les « Nouveaux Allemands » voyaient dans le finale de la 9^e *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 Hanslick⁷, rejetaient l'art wagnérien 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 1^{ère} *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.* »⁸

Bruckner ne cachait pas sa fervente admiration pour l'art et la personne de Richard Wagner et il s'inspira de certains éléments de son langage harmonique.

C'est pourquoi, du vivant de ce dernier, et davantage encore après sa mort, les wagnériens ainsi que les adeptes de la « Nouvelle École allemande » en firent leur héros, dans le sillage direct de Beethoven. Ses symphonies furent considérées, autant par les cercles progressistes que conservateurs, comme une sorte de synthèse du style beethovénien et de l'univers sonore de Wagner. Un tel rapprochement n'était pas exempt

7- Eduard Hanslick (1825-1904), musicologue, critique musical, professeur d'esthétique et d'histoire de la musique à l'université de Vienne, comptait parmi les hommes les plus influents de la vie musicale allemande (Giuseppe Verdi l'appelait « le Bismarck de la critique musicale »).

En 1854, il rédigea un essai intitulé *Du Beau musical, contribution à une révision de l'esthétique musicale*, dans lequel il affirme le primat de la forme sur l'expression et appelle à se méfier des affects dans la musique.

Partisan d'un certain classicisme, sa position vis-à-vis de Wagner évolua avec le temps. Ayant assisté à la première de *Tannhäuser*, à Dresde, le 19 octobre 1845, il sut apprécier les opéras « romantiques » comme *Rienzi*, *Le Vaisseau fantôme* ou *Lohengrin*.

Son opinion sur Wagner se modifia à partir de 1850, lorsqu'il prit conscience de son anti-sémitisme et de son égocentrisme. Il devint alors un opposant farouche à sa musique mais surtout à sa personne, rejetant la vision du monde incarnée dans ses drames musicaux.

De son côté, Wagner l'accusa de formalisme et en fit la caricature dans *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* sous les traits de Beckmesser.

Hanslick respectait Anton Bruckner en tant qu'homme, admirait l'organiste et le compositeur de musique sacrée mais n'appréciait pas du tout ses symphonies qu'il traita, le plus souvent, avec mépris.

8- cité dans *Johannes Brahms*, Claude Rostand, Fayard, 1978, p. 538-539.

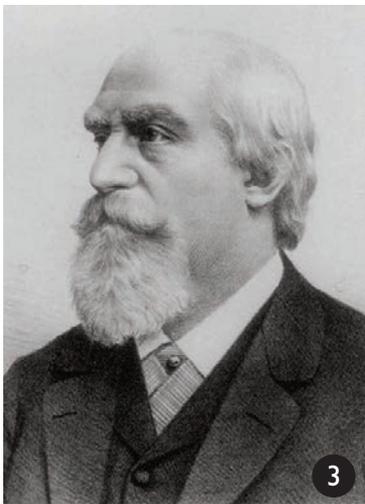
d'arrière-pensées tant il pouvait se révéler extrêmement négatif ou euphoriquement positif selon le camp auquel on appartenait. Le fait qu'en 1873, Wagner accepte la dédicace de sa 3^e *Symphonie* et que Bruckner adhère au *Wiener Akademischen Richard Wagner Verein* ne fit qu'attiser les tensions et lui valut les foudres de la critique musicale conservatrice, qui se livra à une véritable chasse à l'homme.

Cela explique pourquoi ses symphonies eurent tant de mal à s'imposer auprès du public viennois de l'époque, majoritairement conservateur.

Il fallut attendre 1881 (4^e *Symphonie* « *Romantique* » dirigée par Hans Richter), et surtout 1886 (7^e *Symphonie en mi majeur*) 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.⁹

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 être un modèle, Beethoven fut pour lui une référence, un exemple à suivre, alliant indépendance d'esprit et volonté de se projeter vers l'avenir.



3

9- C'est ainsi qu'après le fiasco du concert de la 3^e *Symphonie en ré mineur*, sous la direction de Bruckner, au *Musikverein* de Vienne, le 16 décembre 1877, on pouvait lire dans le *Neue Freie Presse* sous la plume d'Eduard Hanslick : « Il semble que la Neuvième de Beethoven eût lié partie avec la Walkyrie, pour rouler finalement sous les pieds de ses chevaux ! » Plus généralement, Hanslick reprochait à la musique de Bruckner, comme à celle de Wagner, une « exagération malade de l'expression ».

2. Les années d'apprentissage

Anton Bruckner consacra les quarante premières années de sa vie à se former au plus haut niveau sur le plan de la technique musicale (contrepoint, harmonie, instrumentation, composition, forme sonate, etc), recourant au service des meilleurs pédagogues de son temps¹⁰ et s'investissant totalement dans cette quête de connaissances.

On peut évoquer ici un vrai parcours d'apprentissage, mené avec une volonté et une opiniâtreté hors du commun.

Si sa rencontre avec Richard Wagner fut décisive dans sa carrière de compositeur, la musique des classiques viennois n'a cessé de l'accompagner durant toute sa jeunesse et les messes de Joseph et Michael Haydn ainsi que celles de Mozart l'ont fortement marqué dès son enfance.

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.¹¹

Petit chanteur à l'abbaye de Saint-Florian, le jeune « *Tonerl* » reçut une solide éducation musicale. 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. Théoricien et compositeur, organiste et maître de chapelle à la cathédrale Saint Etienne de Vienne, Albrechtsberger fut le maître de

Beethoven. 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.

10- Pendant cinq ans, à Vienne, de 1856 à 1861, il fut l'élève du professeur Simon Sechter (1788-1867), l'un des maîtres du contrepoint. Théoricien réputé, compositeur, professeur de composition musicale au Conservatoire et organiste à la Cour, Simon Sechter devait sa formation au célèbre contrepointiste Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) dont Beethoven fut l'élève en 1794-1795. La dernière année de sa vie, Franz Schubert voulut absolument prendre des leçons de contrepoint avec Simon Sechter. Il mourut quelques semaines après.

11- Anton Bruckner fut l'un des plus grands organistes de son temps. Outre l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, qu'il plaçait au plus haut, il considérait Felix Mendelssohn Bartholdy comme le « *libérateur de l'orgue au 19^e siècle* » et possédait la partition de ses *Six Sonates pour orgue op 65*. Ces deux compositeurs figuraient donc en tête de son répertoire pour orgue lorsqu'il n'improvisait pas sur des passages de ses propres symphonies ou des opéras de Richard Wagner.





4

Concernant ce dernier, ce n'est vraiment qu'à l'adolescence qu'il put commencer à en découvrir la musique. Élève à l'Ecole normale de Linz, d'octobre 1840 à juillet 1841, il eut l'occasion d'assister aux concerts de la *Gesellschaft der Musikfreude*, au *Stadttheater* de la ville.

C'est ainsi qu'en 1840, âgé de 16 ans, il entendit pour la première fois une symphonie du maître de Bonn, la *Quatrième*, sous la direction du chef d'orchestre Karl Zappe. L'œuvre 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

Plus tard, organiste à la cathédrale de Linz (de 1856 à 1868), il eut probablement l'opportunité de fréquenter d'autres concerts où figuraient des œuvres de Beethoven mais on ne dispose d'aucun détail à ce sujet. On sait simplement que ses lourdes obligations d'organiste ainsi que ses fonctions de chef de chœur ne lui laissaient que très peu de temps pour ses loisirs personnels.

Par contre, il est avéré que le musicien étudia de façon intensive la forme-sonate beethovénienne, et particulièrement l'ampleur inusitée de ses développements, lorsqu'il prit des cours de composition et d'instrumentation avec Otto Kitzler¹², entre 1861 et 1863, toujours à Linz.

Les sonates pour piano de Beethoven firent également l'objet d'une attention toute particulière. En effet, on

12- Otto Kitzler (1834-1915), violoncelliste, occupait alors le poste de chef d'orchestre du *Stadttheater* de Linz. Né à Dresde, il chanta dans le chœur de la *9^e Symphonie* de Beethoven dirigée par Richard Wagner en 1846. Partisan de la « musique de l'avenir », il fit découvrir les œuvres de Wagner à son élève, et notamment *Tannhäuser* qu'il dirigea à Linz, avec l'autorisation du maître, en 1862.

trouve dans le livre d'études de Kitzler l'exposition du premier mouvement (*Allegro di molto e con brio*) de la *Sonate pour piano en ut mineur op. 13 « Pathétique »*, orchestrée par son élève Anton Bruckner.

C'est probablement en 1867¹³, le 22 mars exactement, que le natif d'Ansfelden, séjournant alors à Vienne, entendit pour la première fois la *Symphonie n° 9 en ré mineur op. 125*, sous la direction de Johann Herbeck, dans le cadre des *Gesellschaftskonzerte*. Cette œuvre colossale et « révolutionnaire » dans sa forme, sorte de tragédie humaine en quatre actes, exerça une influence déterminante sur son style de composition.

Il semble qu'elle ne l'ait plus jamais vraiment quitté car, onze ans plus tard, en 1878, alors qu'il avait déjà composé sept symphonies¹⁴, il l'étudia de façon très détaillée. Il reprit son agenda de poche de l'année 1876 pour y incorporer des études métriques des troisième et neuvième symphonies de Beethoven, suivies d'études similaires sur la *Quatrième*.



5

13- Certains musicologues ou biographes brucknériens situent cette première audition de la *9^e Symphonie avec chœurs* en décembre 1866 sous la direction d'Otto Dessoff.

14- En 1878, Anton Bruckner (54 ans) a déjà composé sept symphonies : *Symphonie « d'Etude » en fa mineur* (1862-1863) - *Symphonie « Nullte » en ré mineur* (1864-1865) - *Symphonie n° 1 en ut mineur* (1865-1866) - *Symphonie n° 2 en ut mineur* (1871-1872) - *Symphonie n° 3 en ré mineur « Wagner Symphonie »* (1873) - *Symphonie n° 4 en mi bémol « Romantique »* (1874) - *Symphonie n° 5 en si bémol majeur* (1875-1878).

Johannes Brahms (1833-1897), l'autre grand symphoniste de cette époque, s'est lancé lui aussi tardivement dans l'aventure, attendant l'âge de 43 ans pour achever sa *1^{ère} Symphonie (en ut mineur, op. 68)*. En 1878, l'auteur du *Requiem Allemand* n'a encore composé que deux symphonies (la *deuxième* sera achevée en 1877) sur les quatre qu'il laissera à la postérité (*troisième* en 1883, *quatrième* en 1885).

Le musicien étudia avec soin la façon dont ce dernier construisait les 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.

3. Une vénération sans borne

« Beethoven est l'incarnation de tout ce qui est grand et sublime dans la musique ». Anton Bruckner¹⁵

Le jugement que Bruckner portait sur son illustre prédécesseur s'inscrivait certes dans un contexte général, celui d'un XIX^e siècle qui le plaça au sommet de l'art musical voire de l'art en général « dans toute sa gloire » (E.T.A. Hoffmann).

Ce profond respect prit chez lui une forme qui dépassa le stade de la simple admiration pour se transformer parfois en une forme d'identification.

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. Admirée sans réserve, sa musique était jouée et rejouée partout, dans les salles de concert et chez les particuliers.

C'est ainsi que Bruckner 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 programme 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 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 ! » Bruckner fut l'un des plus grands organistes de son temps et un improvisateur de génie. Ses improvisations à l'orgue subjuguèrent le public et por-

taient le plus souvent sur des thèmes d'opéras de Wagner ou certains passages de ses propres symphonies.

Son élève, August Stradal, raconte toutefois qu'en 1883, dans la *Hofburgkapelle* de Vienne, le maître improvisa pendant près de trente minutes sur un thème du *Quatuor à cordes en ut dièse mineur* de Beethoven et qu'il en tira de sublimes mélodies¹⁶.

Cette ferveur beethovénienne est attestée également dans les *Mémoires* d'un autre de ses élèves, Carl Hruby, qui relate les propos louangeurs tenus par son professeur : « Beethoven est l'incarnation de tout ce qu'il y a de grand et de sublime dans la musique ».

Le chef d'orchestre de Dresde, Jean Nicodé¹⁷, eut l'idée de lui rendre visite avec son épouse, en mars 1891, dans son appartement du n°7 de la Hessgasse, au quatrième étage (où il vécut de 1877 à 1895). Bruckner travaillait alors à la composition de sa 9^e *Symphonie en ré mineur*. Bien que surchargé de travail, il fit bon accueil au couple et lui proposa de visiter son vaste appartement ; en arrivant dans sa chambre à coucher, il montra fièrement les portraits de Beethoven et de Wagner qu'il avait placés soigneusement juste au-dessus de son grand lit en laiton offert par un admirateur anglais.

« Voici mes chers maîtres, dit-il, en faisant un mouvement plein de déférence, s'agenouillant presque devant les bustes » raconte Nicodé.

L'historien de l'art, Reinhold Lichtenberg (1865-1927) relate quant à lui 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.¹⁸

15- Cette phrase a été relatée par l'élève de Bruckner, Carl Hruby (1869-1940) dans ses souvenirs (*Meine Erinnerungen an Anton Bruckner*, Wien, 1901). Ancien élève de Bruckner au Conservatoire de musique de Vienne, Carl Hruby devint musicologue et compositeur.

La citation est extraite du livre de Constantin Floros, *Anton Bruckner Persönlichkeit und Werk*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 2004, p.70.

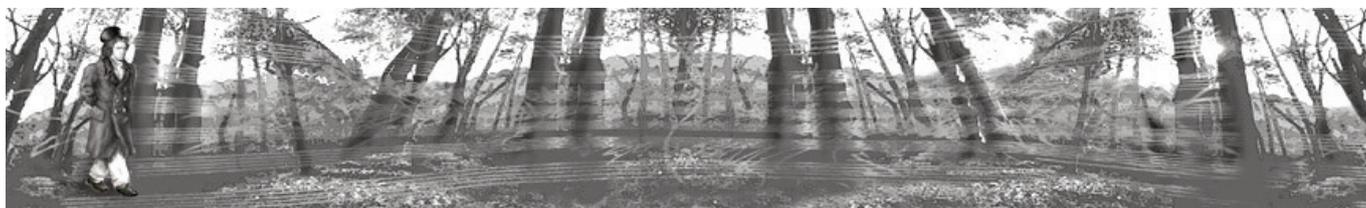
16- Récit d'August Stradal relaté dans la biographie de Göllicher/Auer, *Anton Bruckner - Ein Lebens und Schaffensbild*, 4 volumes, Regensburg, 1922/37, dans le volume 2, pages 84 et s., d'après ses souvenirs (*Erinnerungen an Anton Bruckner*, Neue Musikzeitung, Stuttgart-Leipzig, 1913).

August Stradal (1860-1930), juriste, fut l'élève de Bruckner au Conservatoire de Vienne puis suivit des cours particuliers auprès du maître. Pianiste de grand talent, il étudia également auprès de Franz Liszt, à Weimar.

17- Jean-Louis Nicodé (1853-1919), professeur de piano au Conservatoire de Dresde. Il dirigea le Dresdner Philharmonischen Orchester de 1885 à 1888 et comptait parmi les partisans de Wagner et de Bruckner. Il dirigea la 8^e *Symphonie en ut mineur* le 27.08.1895 dans la capitale saxonne.

18- La formule initiale était celle du chef d'orchestre, pianiste et compositeur Hans von Bülow (1830-1894) selon laquelle « trois Grands B » auraient marqué l'histoire de la musique : Bach, Beethoven, Brahms. Selon les préférences partisans des uns et des autres, cette formule fut modifiée au fil des années.





Cette formule ne lui plut 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.¹⁹

Hans Commenda (1853-1939), un autre proche de Bruckner²⁰, évoque lui aussi ce lien très particulier, d'ordre affectif, qui reliait son ami à l'auteur de la *Missa Solennis* : « À côté de l'incomparable « Maître des Maîtres » Wagner, c'est Beethoven dont notre Bruckner se sentait le plus proche. Il était toujours touché jusqu'aux larmes quand il se souvenait qu'on avait traité l'auteur de *Fidelio* de « cochon musical » lors de la première de l'œuvre. »²¹



6

19- Brahms n'appréciait pas du tout la musique de Bruckner et eut des propos très méprisants à son égard. On peut citer notamment : « *Bruckner, un pauvre nigaud, un malheureux fou que les moines de Saint-Florian ont sur la conscience* » ou encore « *On ne peut même pas parler d'œuvres, mais d'une véritable escroquerie qui, dans un an ou deux, sera morte ou oubliée. Qui peut comprendre quelque chose à ces énormes serpents de mer symphoniques ? Et on voudrait faire passer cela pour des œuvres immortelles ou des symphonies. Laissez-moi rire !* »

Quant à Bruckner, il dit un jour : « *C'est un musicien connaissant fort bien son métier, mais dépourvu de l'idée même d'une idée. C'est un tempérament de protestant à sang froid ; je suis, moi, une nature enflammée catholique.* »

Pour autant, aucune trace de haine entre les deux hommes, qui se retrouvèrent un soir à dîner à l'auberge du Hérisson rouge, à Vienne, et qui en arrivèrent à la conclusion que, finalement, deux seuls points les réunissaient : leur solide appétit et leurs goûts culinaires !.. Sur les relations entre les deux compositeurs, il faut se référer au livre « *Johannes Brahms und Anton Bruckner* », Bruckner Symposium Linz 1983, Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbh, ouvrage collectif coordonné par Othmar Wessely (ABIL).

20- Hans Commenda habitait Linz et fut membre de la chorale « *Frohsinn* » que Bruckner dirigea pendant plusieurs années. Directeur d'école, il joua un rôle important dans la vie culturelle de la cité du Danube.

21- Bruckner, blessé par le mépris dédaigneux que lui manifesta une bonne partie de la critique viennoise de son temps, déclara un jour à son ami Hans Commenda : « *En son temps, on a appelé Beethoven le cochon musical, bon pour l'asile de fous. Moi je pense qu'il faut écrire là ou ailleurs sans regarder à droite et à gauche. Ce n'est hélas pas demain la veille que Hanslick et consorts comprendront cela et je ne serai plus là depuis longtemps. Parfois ils me traitent d'imbécile, parfois de maître. Qu'ils crient autant qu'ils veulent. Si ce que j'écris est bon, il restera, sinon il disparaîtra.* »

Un autre épisode raconté par Commenda concerne le monument qui fut érigé, le 1^{er} mai 1880, à la mémoire de Beethoven, en face du Gymnase académique.²²

Bruckner, enthousiaste, se rendit chez le sculpteur Caspar Clemens von Zumbusch pour le féliciter et lui dire toute l'admiration qu'il portait à celui qu'on venait de célébrer. Mais quelle ne fut pas sa déception, lorsque l'un de ses élèves au Conservatoire lui fit remarquer que le chérubin situé au centre du piédestal jouait de sa lyre avec la main gauche !..

Il quitta alors immédiatement la salle de cours pour se rendre sur place et vérifier les dires de son élève. C'est avec colère et désarroi qu'il constata que ce dernier avait dit juste... Il retourna auprès de sa classe, tout troublé, et soupira : « *Vous avez hélas raison !* »²³

Un autre de ses élèves, Carl Hruby, atteste de cette omniprésence de Beethoven dans l'esprit de Bruckner. Il écrit : « *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.* »²⁴

La réaction du compositeur après avoir entendu l'*Eroica* à Vienne, en 1884, est tout à fait révélatrice. Carl Hruby assista à ce concert en sa compagnie, dans la grande salle du *Musikverein*, où Bruckner avait l'habitude de se placer derrière le podium de l'orchestre.

Les deux hommes se rendirent ensuite au restaurant Gause, au numéro 14 de la *Johannessgasse* (Beethoven

22- Ce monument existe toujours et impressionne par ses dimensions. Construit en 1880, à l'initiative de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, il est situé sur la Beethovenplatz (1^{er} ardt.), entre la Christinengasse et la Fichtegasse, non loin du *Konzerthaus*. Le compositeur trône assis au sommet, dans une posture qui n'est pas sans rappeler celle que Michel-Ange avait choisie pour Moïse. En contrebas, sur le piédestal, deux figures mythiques entourent le musicien : à sa droite, Prométhée enchaîné subit les assauts d'un aigle qui tente de s'agripper à son poignet ; à sa gauche, c'est la déesse de la Victoire, Niké, représentée ailée, qui tend sa couronne de la main droite levée vers le ciel.

Le premier incarne le premier humaniste de l'histoire de l'humanité, celui qui a désobéi aux dieux et qui en a payé chèrement le prix. La seconde est celle qui guida les héros dans le cours de leurs exploits ; elle symbolise la gloire éternelle.

Entre les deux, cinq chérubins dont l'un, au centre, joue de la lyre, l'instrument d'Orphée, avec sa main gauche et un genou posé au sol.

Un concert de gala fut organisé au *Musikverein*, le 16 mars 1877, pour récolter des fonds en vue de réaliser ce monument à la gloire de Beethoven. Sous la direction de Johann Herbeck, Franz Liszt (66 ans) y joua le 5^e *Concerto en mi bémol majeur* et la *Fantaisie avec chœur*. Il versa également une généreuse contribution ainsi que Johannes Brahms.

23- Hans Commenda : *Geschichten von Anton Bruckner, Gesammelt und Frei den Quellen nacherzählt*, Verlag H. Muck, Linz, 1946, p. 87.

24- Souvenirs de Carl Hruby, cités dans le livre du musicologue allemand Constantin Floros : *Anton Bruckner, Persönlichkeit und Werk*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, p. 10.

logea au n° 969, en 1825), l'une de ses *Gasthaus* préférées. Carl Hruby raconte : « *Chaque nerf s'agitait en lui. Après s'être plongé un moment dans ses pensées, le regard tourné comme vers l'intérieur, il brisa soudain le silence : « Pas vrai, Herr Beethoven, elle n'est pas si mauvaise la Septième, alors que certains vous présentent comme un modèle et me considèrent comme un fou.» Je crois, là, que j'aimerais que Beethoven me prenne par la main et me dise : « Mon cher Bruckner, ne vous en faites pas, pour moi ce n'est pas allé mieux, ces hommes n'ont rien compris à mes quatuors (...). Je lui dirais encore : « Excusez-moi encore, Herr Beethoven, d'avoir dépassé la forme, mais je pense en tous les cas qu'un authentique artiste peut se créer une forme pour ses œuvres et par la suite s'y tenir » ».²⁵*

Ce dialogue imaginaire, échafaudé par Anton Bruckner avec son illustre aîné est tout à fait étonnant et révélateur du caractère de celui qui se heurta toute sa vie aux violentes diatribes de la critique musicale conservatrice et pro-brahmsienne. Il en dit 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 ²⁶(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...

Mais l'événement le plus incroyable est celui qui se déroula le 23 juin 1891, au cimetière de Währing, lorsqu'on procéda à l'exhumation du corps de Beethoven pour le transférer dans une tombe d'honneur du Cimetière central de Vienne.

Dès qu'il apprit la nouvelle, Bruckner voulut absolument assister à cette cérémonie. Le récit de Carl Hruby, qui l'accompagna au cimetière en cette belle journée d'été, nous renseigne sur ce qui ressemble d'assez près à un acte symbolique d'identification : « *Quand Beethoven fut enlevé du cimetière de Währing et déplacé au cimetière central, Bruckner me demanda d'aller avec lui à Währing. Déjà une heure avant l'heure, il avait commandé sa voiture, et nous arrivâmes donc beaucoup trop tôt. Pendant que la tombe était à nouveau creusée et quand le cercueil apparut enfin, Bruckner observa le tout très attentivement, et bien sûr également quand le cercueil fut ouvert et que l'on vit les os de Beethoven. Le cercueil fut ensuite amené avec le squelette dans la chambre mortuaire, à laquelle seule une commission de médecins avait accès, pour entreprendre des recherches scientifiques et des mesures. Malgré l'interdiction de laisser entrer d'autres personnes, Bruckner parvint à pénétrer dans la chapelle ; je me glissai aussi derrière lui. Il alla jusqu'au cercueil et toucha le crâne de Beethoven, puis le prit finalement dans ses deux mains. Lorsqu'un médecin voulut le lui interdire, Bruckner dit comme en se parlant à lui-même : « Pas vrai, cher Beethoven, si tu vivais encore, tu me permettrais de te saisir dans les mains, et ces messieurs étrangers veulent me l'interdire. » Dans la tombe, une couronne séchée était posée sur le cercueil, et elle était restée par terre quand on avait enlevé le cercueil de la tombe. Bruckner critiqua le fait qu'on ne fit que si peu de cas de la couronne. Je sautai dans le trou, pris la couronne et donnai à Bruckner quelques feuilles, ce dont il se réjouit beaucoup. Le jour suivant, nous assistâmes ensemble aux cérémonies de mise en terre au cimetière central. » Dans ses *Mémoires*, Carl Hruby ajoute : « *En rentrant à la maison, il était d'une humeur très sombre. Cet acte élevé devait l'avoir profondément secoué. Il ne dit pas dix mots. Soudain, il remarqua qu'un verre manquait à ses lunettes. Je pense, dit-il avec une émotion joyeuse, qu'il est tombé dans le cercueil de Beethoven, quand je me suis penché tellement en avant ! Il était si content de savoir son verre de lunettes dans le cercueil de Beethoven. »*²⁷*

Il a par la suite toujours refusé de parler des sentiments ressentis en cette journée de juin 1891. « *Il les a simplement définis comme les plus saints de toute sa vie.* » écrit John Gabriel Anderle.²⁸

25- Récit relaté dans Göllicher/Auer, ouvrage précité n°15, volume 2, p. 597.

26- Episode relaté dans le livre *Bruckner-skizziert. Ein Porträt in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten*, Renate Grasberger - Erich Wolfgang Partsch, Anton Bruckner Dokumente & Studien 8, Musikwissenschaftlichen Verlag, Wien, 1991, p. 186.

27- cité dans l'ouvrage précité n°23, p. 158. Cette journée a également été relatée dans la biographie de Göllicher/Auer, vol. 2, p. 595 et s..

28- « *Anton Bruckner rend visite à Beethoven* », article de Johann Gabriel Anderle, Journal de l'Anton Bruckner Institut de Linz, n°36, du 4 septembre 1949.





7

74

L'agenda tenu soigneusement par Bruckner montre d'ailleurs qu'entre 1870 et 1885 il se rendit chaque année, à la Toussaint, au cimetière de Währing, pour déposer une couronne sur la tombe de Beethoven et sur celle de Schubert, et prier à leur mémoire.²⁹

Il faut préciser également que, trois ans avant le transfert des restes de Beethoven, Bruckner s'était également rendu au cimetière de Währing pour le transfert des ossements de Schubert (qui avait demandé de reposer à côté de Beethoven) et qu'il avait déjà tout fait pour toucher le crâne du défunt !...

Tout cela peut paraître excessif, puéril, voire à la limite de la folie. Mais Bruckner était ainsi : extrêmement intelligent, pur, sincère mais au tempérament parfois un peu bizarre, lourdaud, et étrangement fasciné par la mort.

Concernant son rapport à Beethoven, celui-ci était d'autant plus fort que les deux hommes, certes très différents, présentaient néanmoins quelques traits de caractère communs.

29- Sa sœur, Anna, décédée en 1870, vécut avec le compositeur dans ses premières années viennoises, dans l'appartement de la Währingerstrasse, où elle s'occupait du foyer. Elle fut enterrée au cimetière de Währing, ce qui eut pour Bruckner une signification toute particulière. En 1901, son corps fut transféré à Saint-Florian, dans le caveau familial.

4. Beethoven-Bruckner : quelques points communs.

Comme l'écrit le musicologue anglais Deryck Cooke³⁰ : « Il est assez étrange qu'un provincial naïf, plein d'humilité et d'une grande simplicité, ait été le premier compositeur à relever le défi de la Neuvième de Beethoven. »

Faut-il s'en étonner ? À la lecture de leurs biographies respectives, des points communs apparaissent qui peuvent également expliquer l'attrait que Beethoven exerça sur Bruckner.

Outre la pratique du piano et l'étude approfondie du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach, un instrument joua un rôle important dans la jeunesse des deux compositeurs : l'orgue.



8

À Bonn pour l'un, à Ansfelden puis Saint-Florian pour l'autre, ils eurent très tôt l'occasion de prouver leur maîtrise de cet instrument et accompagnèrent nombre d'offices religieux à un âge où la plupart des enfants pensent plutôt à s'amuser. Dès l'âge de 13 ans (1784), le jeune Ludwig devint second *Hoforganist* de la Cour de Bonn et joua dès 6 heures lors des offices du matin ainsi que les jours fériés.

Quant au petit « Tonerl », il remplaça son père à l'orgue de l'église d'Ansfelden dès l'âge de 10 ans et put ensuite

30- Texte de présentation des symphonies de Bruckner par Deryck Cooke, dans le coffret de l'Intégrale des symphonies dirigées par Bernard Haitink à la tête de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, Philips (33t.), 1973.

se perfectionner avec son oncle, Johann Baptist Weiß, excellent organiste et compositeur, à Hörsching, en 1835 et 1836.

Résultat : à 14 ans seulement il devint l'assistant du professeur Anton Kattinger, organiste de l'abbaye de Saint-Florian,³¹ si doué qu'on l'appelait le « Beethoven de l'orgue ».

À l'âge adulte, Bruckner devint un organiste réputé et effectua une tournée dans toute l'Europe (Paris, Genève, Londres, Nancy, etc) au cours de laquelle ses improvisations furent particulièrement appréciées du public. Il obtiendra également un poste d'organiste à la Chapelle impériale, se produisant très régulièrement devant l'empereur François-Joseph et sa famille.

Cette pratique intensive de l'instrument ne fut pas sans conséquence sur sa façon de composer ses symphonies. En effet, la confrontation de grands blocs sonores, les silences, les gradations successives menant à un point culminant, le recours aux fugues, aux chorals, renvoient incontestablement à l'univers de l'orgue et à la technique de registration.³² Cette influence de la pratique organistique sur l'œuvre symphonique ne vaut absolument pas chez Beethoven.

Il est un autre point sur lequel les deux hommes se rapprochent : ils furent tous les deux des esprits profondément religieux. L'un était bien trop indépendant pour se conformer aux prescriptions édictées par la religion catholique. Mais la pensée du divin ne le quittait jamais et ses carnets ou sa correspondance fourmillent de références à Dieu, au Créateur, à la Divinité, aux religions anciennes. Il accepta par ailleurs bien volontiers de recevoir les derniers sacrements.

Anton Bruckner, personnalité profondément mystique,³³ respectait à la lettre les dogmes et les préceptes de la religion catholique et consacrait deux heures par jour à la prière.³⁴ Ses trois grandes messes (*ré mineur*,

mi mineur, *fa mineur*), composées entre 1864 et 1868, comptent parmi les chefs-d'œuvre de la musique sacrée et s'inscrivent dans la lignée des dernières messes de Joseph Haydn, de Franz Schubert et du Beethoven de la *Missa solemnis*.

Un autre élément, plus intime, rapproche les deux hommes : ils ont vécu, chacun, une période de grave dépression qui les a menés au bord du précipice. On pense, bien sûr, au célèbre *Testament d'Heiligenstadt* d'octobre 1802, véritable cri de désespoir d'un homme de 32 ans qui prend alors conscience que sa surdité (il a déjà perdu 60 % de sa capacité auditive) est irréversible et qui envisage de mettre fin à ses jours : « *Pareilles expériences m'ont presque poussé au désespoir, il s'en est fallu de peu que je mette fin à mes jours. C'est mon art seul qui m'a retenu* » écrit-il.

Anton Bruckner traversa, lui aussi, une phase particulièrement difficile. Une accumulation de tensions nerveuses, liées à une extrême exigence vis-à-vis de son art, à un douloureux échec sentimental (le refus de Josefina Lang, fille d'un boucher de Linz, d'accepter, en août 1866, sa demande en mariage) ainsi qu'à une forte propension au doute (il hésite à quitter Linz pour poursuivre sa carrière à Vienne), a débouché sur la crise de la fin 1866 et du printemps 1867, au cours de laquelle il connut le vrai désespoir. Dans une lettre adressée à son ami Rudolf Weinwurm, dont la ponctuation trahit l'excitation et l'anxiété, il écrit : « *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 D' Fadinger à Linz pronostiquait la folie comme suite possible. Dieu merci, il m'a sauvé à temps (...).* »

Une cure thermale d'hydrothérapie de trois mois (à l'eau froide), dans la petite bourgade de Bad-Kreuzen, fut nécessaire pour venir à bout de cette déprime et, aussi, la composition de la *Messe en fa mineur*, qu'il commença le 14 septembre 1867 et qui sonne comme un acte de foi en Dieu mais aussi en la musique et en la vie.

Beethoven et Bruckner sont deux hommes qui ont beaucoup souffert, vivant une sorte de drame intime. Ils ont chacun traversé, l'un en 1802, l'autre en 1867, une période très difficile, marquée par l'angoisse et le doute, qui aurait pu les faire sombrer.

31- L'orgue de l'abbaye de Saint-Florian, construit par Franz Xaver Christmann, de 1770 à 1777, est un véritable joyau de l'art baroque. Il compte 7343 tuyaux et 74 jeux d'orgue.

32- Paradoxalement, Anton Bruckner ne composa quasiment rien pour l'orgue.

33- Voir le chapitre « *Bruckner als Mystiker* » dans le livre en 2 volumes du professeur Ernst Kurth : *Bruckner*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1er volume, 1925, p.3 à 11.

34- Bruckner consacrait une heure à la prière le matin avant ses cours puis une heure le soir avant le dîner (qu'il prenait en ville à 22h). Il tenait soigneusement à jour un cahier de dévotion qui en dit long sur sa personnalité : foi profonde, amour de Dieu, goût pour la méditation, le silence, l'introspection mais aussi méticulosité, patience, obsession des nombres, etc.

Certaines pages de ses cahiers de prières sont reproduites dans le livre d'Elisabeth Maier, chercheuse à l'Académie des Sciences de Vienne, Arbeitsstelle Anton Bruckner : *Verborgene Persönlichkeit, Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen*, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien, 2001, p. 166 à 179.





La musique, grande consolatrice, leur a permis à la fois d'exprimer cette souffrance et aussi de la dépasser, de la transcender.³⁵

Leur vie amoureuse s'écarte sur bien des points mais présente également quelques similitudes. Ces deux célibataires endurcis aspiraient profondément à l'amour mais toutes leurs tentatives se sont soldées par un échec, faisant place à un douloureux sentiment de solitude affective.

Beethoven aimait les jolies femmes et ne s'en cachait pas.³⁶ À l'inverse de Bruckner, il eut de nombreuses aventures « que bien des Adonis auraient eu du mal à connaître » si l'on en croit le témoignage de son ami Franz Gerhard Wegeler.

Ferdinand Ries, son élève, affirme qu'il n'était jamais sans amour, encore que ses amours aient été de courte durée. Son tempérament entier et instable ainsi que son origine sociale plutôt modeste l'empêchèrent de nouer une relation durable avec une femme issue de l'aristocratie. En 1810, un projet sérieux de mariage avec Thérèse Malfatti finit par avorter et cet échec eut de douloureuses conséquences.

76 Le *Testament d'Heiligenstadt* (1802) ainsi que la *Lettre à l'immortelle bien-aimée* (1812) laissent apparaître des fêlures, une angoisse, mais aussi une soif d'amour, très éloignées de l'image du titan forgée par la légende. Le Lied « *Résignation* » WoO 149, le cycle de Lieder « *À la bien-aimée lointaine* » op. 98, ainsi que le Lied « *À la bien-aimée* » WoO 140 nous en donnent une traduction par-faite sur le plan musical.

Quant à Anton Bruckner, éternel amoureux lui aussi, il chercha l'âme sœur toute sa vie, mais bien trop maladroitement pour parvenir au moindre résultat. Il dira un jour : « *Le thème de l'adagio de la 8^e Symphonie, je l'ai trouvé dans l'œil d'une jeune fille* », ou encore « *un sourire féminin me met en joie, et alors je peux composer.* »

35- Maynard Solomon (*Beethoven*, Fayard, 2003) évoque une « nouvelle naissance » de Beethoven, incarnée à ses yeux par les premières esquisses de la 3^e *Symphonie en mi bémol majeur*, rédigées dès la mi-octobre 1802, c'est-à-dire quelques jours après la rédaction du *Testament d'Heiligenstadt*. Il écrit : « *Beethoven a mis en scène métaphoriquement sa propre mort pour commencer une nouvelle vie. Il se ressuscite sous une nouvelle forme, celle d'un homme héroïque et plein d'assurance (...).* »

36- Beethoven était amateur de jolies femmes. Il était rare, affirme son élève Ferdinand Ries, qu'il n'ait pas une liaison. Dans les rues de Vienne, il se retournait sans gêne sur les femmes qui lui plaisaient et il riait lorsqu'on s'en apercevait. « *À Vienne, Beethoven était toujours amoureux et a fait des conquêtes parfois que bien des Adonis auraient eu du mal à faire* » écrit son ami Franz Gerhardt Wegeler.

Voir la biographie du musicologue hollandais (et chef d'orchestre) Jan Caeyers : *Beethoven, der einsame Revolutionär*, C.H. Beck, München, p. 191 à 193.

Le 6 novembre 1885, il écrit à Moritz von Mayfeld : « *En ce qui concerne mon mariage, je n'ai toujours pas de fiancée. Si seulement je pouvais trouver une gentille « flamme » qui me convienne !* »

À de multiples reprises, et jusqu'à l'extrême fin de sa vie, il tomba amoureux de jeunes femmes, au joli minois et au regard pétillant. Le scénario se répéta une vingtaine de fois selon un ordre immuable : 1. coup de foudre ; 2. cristallisation ; 3. demande en mariage (après entretien avec les parents de la jeune fille) ; 4. refus ; 5. douleur plus ou moins passagère ; 6. transfert (dans sa musique).

L'Adagio de sa 6^e *Symphonie en La Majeur* (1879-1881), une page très émouvante, est une sorte de sublimation du renoncement. Marquée *sehr feierlich* (très solennel), elle contient une marche funèbre centrale qui n'est pas sans rapport avec le deuil sentimental vécu à l'été 1880, à Oberammergau, en Bavière. Il s'était épris de Maria Bartl, une jeune choriste de 17 ans, qui interrompit brutalement leur échange de correspondance un an plus tard.



Il est d'ailleurs fort probable qu'il soit resté chaste. C'est ce que semble indiquer une confidence faite un jour de 1870 à sa gouvernante, Kathi Kachelmayr, selon laquelle « *une fois seulement dans ma vie, quand j'étais jeune, j'ai embrassé une fille* » !...

Sur un plan musical, une qualité réunit les deux hommes : ils furent tous deux de grands architectes des sons, probablement les plus doués de toute l'histoire de la musique.

Tant au regard de leur dimension qu'à celui de la parfaite lisibilité de leur structure, leurs symphonies sont des chefs-d'œuvre de cohésion et de rigueur formelle.

L'importance accordée au développement, le rôle central dévolu au finale, la présence d'immenses plages de crescendo, mais aussi la symbolique de l'itinéraire modal (c'est-à-dire la trajectoire qui mène d'un début, en mineur, à une fin, en majeur), sorte de trajet vers l'essentiel, font des symphonies de Beethoven (5^e et 9^e surtout) et de Bruckner de grandes arches musicales qui n'ont leur équivalent nulle part.

Comme l'écrit Michel Chion³⁷, « le finale le plus impressionnant de toute l'histoire de la symphonie est celui de la 5^e Symphonie de Bruckner, le plus prodigieusement réussi après Beethoven (...), le seul égalable à celui de la Neuvième de Beethoven. »

Les deux musiciens avaient une méthode de travail assez proche, consistant à rédiger de nombreuses esquisses et à procéder à de fréquentes révisions ou améliorations de leurs travaux antérieurs.

Ce qui domine chez eux, ce n'est pas tant un désir de perfection qu'une incroyable volonté de dépassement. Le cadre formel dont ils avaient hérité, c'est à dire principalement la forme-sonate en quatre mouvements, n'était plus vécu comme une contrainte mais comme un processus en perpétuelle évolution.

Le chef d'orchestre et compositeur Pierre Boulez est venu sur le tard aux symphonies de Bruckner, poussé en cela par les musiciens du *Wiener Philharmoniker*. Il semble pourtant avoir parfaitement caractérisé cet univers lorsqu'il écrit : « 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 son aspect si humain. »³⁸

Pour conclure cette partie consacrée à la personnalité des deux compositeurs, il convient de noter quelques points qui les distinguent fondamentalement et qui marquent leur singularité.

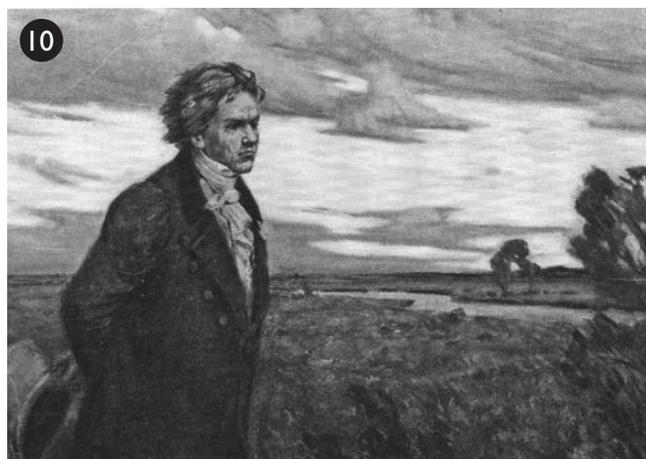
« Napoléon de la musique », Beethoven avait un caractère bien trempé et s'ingénia à forger sa propre légende. Bruckner nourrissait certes l'ambition de devenir un grand symphoniste mais il était d'un naturel timide, humble et modeste.

Beethoven était coléreux, impulsif, d'humeur instable mais il pouvait se montrer extrêmement sensible et

doux. Ces contrastes sont aussi la caractéristique de son œuvre comme le souligne Klaus Kropfingger dans son grand essai écrit en 2005.³⁹

Chez Bruckner, deux traits de caractère dominant : l'humilité et l'opiniâtreté. Si on le compare avec certains de ses contemporains (Liszt, Wagner, Brahms), on est frappé par son manque d'affinité avec la littérature, notable non seulement dans son œuvre, étrangère à tout programme, mais aussi chez l'homme : alors que Beethoven était un grand lecteur, lui ne possédait que quelques livres et ne s'intéressait guère à la philosophie.

Marcheur infatigable, Beethoven avait un lien charnel avec la nature et il y puisait une partie de son inspiration. Mais pour Bruckner, la nature représentait plus une sorte de transcendant psychologique, le reflet de ses états d'âme.



77

Dernier exemple : dans le finale de la 9^e Symphonie, Beethoven s'affirme comme un tribun qui s'adresse à tous les hommes et les incite à se mettre en mouvement. Il y a là une pensée musicale qui semble vouloir accorder à l'éthique la primauté sur l'esthétique. De telles préoccupations étaient bien éloignées de l'univers mental de Bruckner. Ses œuvres relèvent de la musique pure et reflètent plutôt ce que Gaston Bachelard appelait de façon très poétique « l'immensité intime ». ⁴⁰

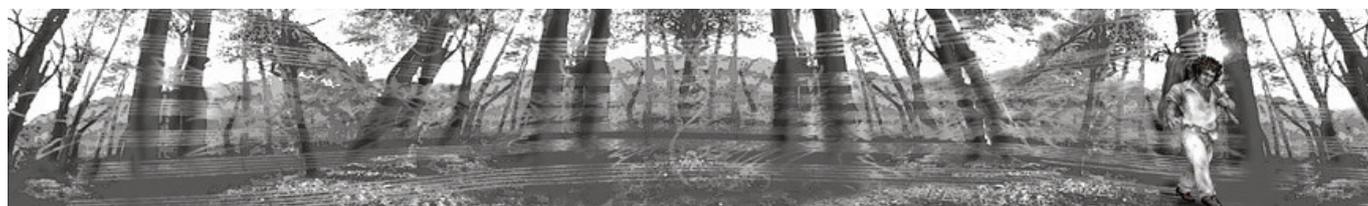
Il nous faut désormais tenter de cerner l'influence que la musique de Beethoven a exercée sur le natif d'Ansfelden.

37- *La Symphonie à l'époque romantique*, Michel Chion, Fayard, 1994, p. 94.

38- Interview de Pierre Boulez dans le magazine *Diapason*, septembre 2010, p. 25.

39- *Beethoven*, Klaus Kropfingger, M66 Prisma, Kassel, 2001, p. 202.

40- Expression utilisée par Gaston Bachelard dans son livre *La Poétique de l'espace*, chap. VIII, p. 168 et s., PUF, 2001 (1ère éd. : 1957)





II L'influence musicale de Beethoven sur Bruckner

« Les dispositions d'un musicien pour son art, sa vocation, ne peuvent se déterminer que d'après la musique de son temps et l'action qu'elle exerce sur lui. » Richard Wagner⁴¹

Anton Bruckner se sentait l'héritier des classiques viennois (Mozart, Haydn, Beethoven), tant dans sa musique sacrée que dans ses symphonies. Comme l'a écrit Harry Halbreich⁴², « la filiation beethovénienne est claire, celle de la Neuvième surtout, dont le début mystérieux hante ceux de ses symphonies en ré mineur à lui, la Troisième et la Neuvième. »

I. L'impact de la Neuvième de Beethoven

Le moment clé dans l'éclosion symphonique de Bruckner fut l'audition de la 9^e Symphonie de Beethoven, à Vienne, le 22 mars 1867. Paul-Gilbert Langevin⁴³ affirme même que cette œuvre a représenté pour Bruckner « la véritable Bible, le fondement sur lequel va s'édifier tout son discours symphonique. »

Le début mystérieux, avec ses quintes vides, avait particulièrement frappé Bruckner, un début qu'il paraphrase dans ses trois symphonies en ré mineur (la Nullte, la 3^e, la 9^e), tonalité que Beethoven avait choisie pour son dernier opus symphonique.

Il faut toutefois préciser que le début des troisième et neuvième symphonies du haut-Autrichien portent une mention tout-à-fait typique de ce compositeur, à savoir *misterioso* (« mystérieux »), complétée dans la Neuvième par l'expression *feierlich* (« solennel »), notions globalement étrangères à l'univers beethovénien.⁴⁴

78

41- Phrase extraite du livre que Richard Wagner consacra en 1870, citée dans « *Beethoven par Wagner* », Gallimard, 1970, (1ère éd. : 1937), p. 106 (traduction de Jean Louis Crémieux-Brilhac)

42- Article d'Harry Halbreich, intitulé *Anton Bruckner aujourd'hui*, paru dans la revue musicale belge *Crescendo* d'octobre 1996, p. 6.

43- *Anton Bruckner, Apogée de la Symphonie*, Paul-Gilbert Langevin, L'âge d'homme, Lausanne, p. 35.

« Immédiatement après la 9^e Symphonie de Beethoven, écrit Langevin, les deux autres symphonies « titanesques » de Beethoven, l'*Eroica* et l'*Ut mineur*, forment les piliers complémentaires et offrent chacune certains traits caractéristiques qui fécondent la pensée brucknérienne. »

44- La mention « *Feierlich* » (solennel) a été rarement employée par les compositeurs. Richard Wagner en a fait usage aux moments clés de sa *Tétralogie* (annonce de la mort de Siegmund par Brünnhilde, Adieu de Siegfried à Brünnhilde, Marche funèbre de Siegfried et de Parsifal (*Todtenfeier*)):

Robert Schumann y recourt dans le 4^{ème} mouvement de sa 3^{ème} Symphonie « *Rhénane* ». A noter que Beethoven écrit la mention « *Feierlich und mit Andacht* » (solennel et avec recueillement) en marge de la partition du premier des *Six Lieder sur des poèmes de Christian Gellert*, op. 48, intitulé « *Bitten* ». Bruckner utilisera le terme *feierlich* dans ses symphonies (n°2, 6, 7 8, 9).

Dans ses trois symphonies en ré mineur, ainsi que dans la finale de sa 4^e, Bruckner s'appuie sur les acquis de l'opus 125 de Beethoven, les transforme, mais ce n'est vraiment que dans la dernière qu'il s'approche le plus de son modèle.

C'est dans le début du premier mouvement (*feierlich, misterioso*) et la construction du premier thème que cette proximité est la plus nette. Pour Paul-Gilbert Langevin, cela ne fait aucun doute : « Le ton principal de l'œuvre, la structure de son introduction et la coupe même du grand thème dominateur appellent un parallèle avec la Neuvième beethovénienne. »⁴⁵

Dans cette œuvre, Beethoven avait abandonné la séparation classique entre introduction et exposition afin d'incarner la naissance même du thème. Du « rien » du son vide de quinte, du tressaillement des motifs de quarte et de quinte, le thème principal, sombre et puissant, surgit sous la forme d'un large et tendu crescendo.

Il est manifeste que Bruckner s'est inspiré de cette idée dans les premières mesures de sa dernière symphonie, qu'il dédia « *Au Dieu aimé* ». Dès le début, il nous plonge dans une sorte de « *brouillard de chaos d'avant la genèse* » (Michel Chion) : frisson de trémolos, incertitude, athématisme, autant d'éléments présents chez Beethoven.

En composant une neuvième symphonie, chiffre jugé alors indépassable, Bruckner ressentit un mélange d'effroi et d'exaltation.

Effroi parce qu'il était conscient que se lancer dans une telle aventure pouvait le rapprocher de sa propre mort. Il déclara un jour à August Göllerich, son premier biographe et ami : « *Je n'aurais pas dû commencer ma Neuvième, je le crains, car c'est aussi avec la 9^e que Beethoven acheva sa vie.* »

Exaltation et fébrilité également car il savait, ce faisant, qu'il allait être taxé au mieux de naïveté, au pire de mégalomanie, et que ses détracteurs lui reprocheraient de vouloir se mesurer à l'icône beethovénienne. Telle n'était pourtant pas son intention.

Ce mauvais procès mené à son encontre fut une contrariété supplémentaire et l'amena à se justifier en ces termes : « *Avec Beethoven, je ne veux pas me mesurer ! J'ai choisi le ré mineur parce que c'est une si belle tonalité (...). Que puis-je y faire si le thème principal me convient en ré mineur ? C'est ma tonalité préférée ; si ce thème ne*

45- Ouvrage précité n° 41, p. 199. Bruckner a dédié sa *Neuvième Symphonie* à Dieu. Les premières esquisses datent de 1887 et il a composé le premier mouvement en 1891-1892.

m'était pas sorti du cœur, j'aurais préféré m'en débarrasser tout de suite.»⁴⁶



11

La sincérité du maître ne peut être mise en doute. Elle est attestée par l'un de ses élèves à l'université de Vienne (où il enseigna l'harmonie et le contrepoint de 1875 à 1894), Ernst Schwanzara, qui relate avec émotion les propos tenus par son vénéré professeur lors de l'une de ses dernières leçons, le 5 novembre 1894 : « Pendant le dernier quart du cours, Bruckner vint s'asseoir gentiment parmi nous sur un banc et nous dit : "Trois mouvements de ma 9^e Symphonie sont déjà achevés, les deux premiers sont définitifs, je dois encore régler quelques détails du troisième. Avec cette symphonie, je me suis imposé une rude tâche. Je n'aurais pas dû la faire compte tenu de mon âge avancé et de mes soucis de santé. D'autant qu'elle ne sera pas facile à jouer. L'Adagio est le plus beau que j'aie composé. Cela me bouleverse toujours quand je le joue au piano. Si je venais à mourir avant l'achèvement de ma symphonie, on pourrait alors donner mon *Te Deum* en guise de quatrième mouvement. J'en ai décidé ainsi". »⁴⁷ Concernant ses proportions, on est toutefois frappé par la dif-

46- Propos recueillis par August Göllerich, cités dans la biographie écrite par Göllerich et Max Auer, tome 4, chapitre 3, p. 457 et s.

À propos des tonalités, Bruckner déclara un jour à ses étudiants de l'université de Vienne : « Fa dièse mineur est nostalgique, fa mineur mélancolique, ré mineur solennel, mystérieux, la mineur doux, mi mineur lyrique. Le ré mineur me plaît à tel point que j'ai écrit ma dernière symphonie dans cette tonalité. Même si Beethoven a composé sa dernière symphonie en ré mineur, il n'aura certainement rien à dire contre. » cité dans Göllerich/Auer, tome 4, chapitre 2, p. 691 et s.

47- Anton Bruckner *Harmonielehre Kontrapunkt*, Ernst Schwanzara, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1950, p. 98.

férence d'échelle : 62 mesures pour le crescendo introductif de Bruckner contre 16 chez Beethoven ! Quant à l'effectif instrumental, il est aussi plus imposant, notamment au niveau des cuivres, rejoignant en cela celui de la 8^e *Symphonie*, sans les harpes.

Comment Bruckner aurait-il pu ne pas penser à Beethoven en travaillant à sa 9^e *Symphonie* ? Il osa relever le défi et s'inscrire résolument dans une perspective d'avenir, se permettant des audaces (second mouvement) et des dissonances qu'aucun de ses prédécesseurs ou contemporains (Brahms) n'aurait même imaginées. Quelques années plus tard, Gustav Mahler, qui respectait infiniment le maître de Saint-Florian, saura s'en souvenir...⁴⁸

2. Éléments de comparaison

« Hier, j'ai entendu une symphonie de Bruckner. C'est grande ! Comme Beethoven. » Johann Strauss fils⁴⁹

En décembre 1870, du 16 au 19, on célébra à Vienne le centième anniversaire de la naissance de Beethoven. Au Hofoper (l'actuel Staatsoper), furent représentés *Fidelio*, *Egmont*, *Les Ruines d'Athènes* tandis qu'au Musikverein (inauguré la même année, le 6 janvier) la *Neuvième Symphonie* et la *Missa solemnis* furent jouées sous la direction respective de Joseph Hellmesberger et d'Otto Dessof. Bruckner assista à plusieurs de ces concerts et représentations et y participa même musicalement puisqu'il joua la partie d'orgue lors du concert de la *Missa solemnis* dans la grande salle du Musikverein.

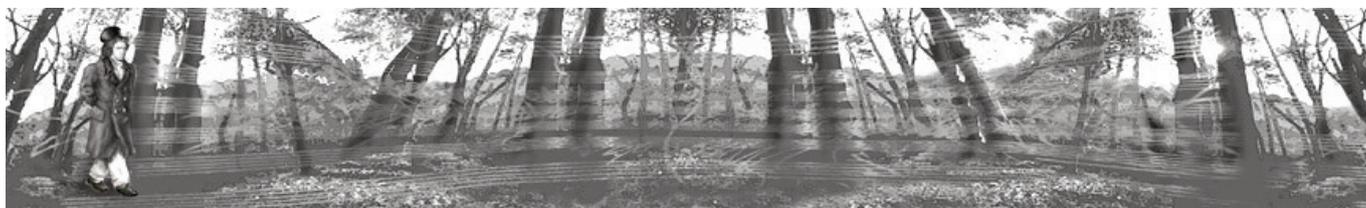
Le musicien connaissait parfaitement ce chef-d'œuvre car il en possédait la partition, ainsi que celles des 3^e et 9^e symphonies, des *quatuors à cordes opus 59, 95 et 130*

48- Gustav Mahler ne fut pas à proprement parler l'élève de Bruckner mais il eut l'occasion de suivre, en 1877, quelques-uns de ses cours à l'université et une amitié se noua entre les deux hommes. Par la suite, ils échangèrent par lettres et Mahler dirigea régulièrement les symphonies de son aîné, procédant parfois à des coupures ou modifications, ce qui était fréquent à l'époque. Bien que réservé sur certaines caractéristiques de son langage symphonique, Mahler compta parmi ses plus fidèles admirateurs jusqu'à la fin de sa vie.

49- Cité dans *Anton Bruckner, Das Verkannte Genie*, Viktor Müller, Verlag Denkmayr Linz, p. 494. Johann Strauss fils s'adressait alors au compositeur Adalbert von Goldschmidt. Il venait d'assister à une représentation de la 7^e *Symphonie*, à Vienne, en mars 1886. Il envoya un télégramme à Bruckner dès le lendemain : « Je suis totalement bouleversé - ce fut l'une des plus fortes impressions de ma vie. », écrit-il.

Le célèbre compositeur de valses éprouva le désir de le rencontrer et l'invita à boire un verre à son domicile viennois, en présence du sculpteur Tilgner et du compositeur Goldschmidt. Bruckner salua l'auteur du *Beau Danube bleu* en l'appelant « Grand maître » ; ce dernier lui répliqua alors : « Non, c'est vous qui êtes le grand maître, moi je ne suis qu'un compositeur de faubourg ! » Les deux hommes sympathisèrent immédiatement.





et de la *Sonate pour piano op 79*. Il était également familier de la *Messe en ut majeur op. 86* car il avait eu l'occasion de tenir la partie d'orgue lors d'un concert à l'abbaye de Kremsmünster, le 18 août 1877.

La référence à Beethoven était fréquente chez lui. Ainsi, au Conservatoire de musique de Vienne (où il enseigna pendant 25 ans), il expliqua un jour à l'un de ses élèves qu'il ne saurait accorder la moindre place à la harpe dans ses symphonies, au motif que son génial prédécesseur n'y avait jamais recouru...⁵⁰

En fait, il se ravisa un an plus tard, et de quelle façon, en décidant de couvrir d'un trait de harpe le point culminant de l'Adagio de sa 8^e *Symphonie*, véritable sommet d'intensité. Il se crut toutefois obligé de se justifier auprès de son élève en arguant, à juste titre, que le son séraphique, aérien de la harpe convenait parfaitement à ce moment précis.

Un jour, à Linz, son ami et protecteur Moritz von Mayfeld lui fit remarquer qu'il utilisait trop de pauses dans ses symphonies. Un peu vexé, il lui répondit : « *Mais regardez donc chez Herr Beethoven, qui fait lui aussi une pause au début de la Cinquième et une autre juste après !* »⁵¹

Sur le plan de l'architecture d'ensemble, on note des correspondances entre la 9^e de Beethoven et la 5^e *en si bémol majeur* (1875-1878) de Bruckner, l'une des plus grandioses de tout le répertoire symphonique. Ainsi, il est frappant de constater avec quelle maîtrise il parvient à récapituler les thèmes des trois premiers mouvements (*Rückblendentechnik*) au début de son finale, ce que personne n'avait osé ou pensé faire depuis Beethoven dans le début du quatrième mouvement de sa Neuvième.

Paul-Gilbert Langevin n'y voit aucune volonté d'imitation mais bien plutôt « *un hommage délibéré qui donne le ton de l'ambition qui était la sienne.* »⁵²

Ce finale impressionne en effet par ses proportions (le plus vaste après celui de la 8^e *Symphonie*), sa complexité (fusion de la forme-sonate et de la fugue) et sa haute portée spirituelle (apparition d'un *choral* à la mesure 175).

50- Anecdote rapportée dans le livre de Franz Gräflinger, *Liebes und Heiteres um Anton Bruckner*, Wiener Verlag, Wien, 1948, p.38 et s..

51- Dialogue relaté dans : *Anton Bruckner 1824 bis 1896 einst und jetzt- Ein Bericht*, Haymo Liebisch, Ennsthaler Verlag, Steyr, 1996, p.145.

52- *Anton Bruckner, apogée de la symphonie*, Paul-Gilbert Langevin, L'Âge d'homme, Lausanne, 1977, p. 155.

Dans son livre consacré à la symphonie à l'époque romantique, Michel Chion, tout à son enthousiasme, estime que ce majestueux *choral* joue à peu près le rôle de l'*Hymne à la joie* de Beethoven, les paroles en moins !

Il est vrai que ce finale constitue un véritable tour de force et le plus beau démenti à la thèse développée par Richard Wagner en 1850, selon laquelle toute tentative de composer une symphonie après Beethoven relevait de l'illusion...⁵³

Le chef d'orchestre roumain Sergiu Celibidache ne s'y est pas trompé : « *Anton Bruckner est un miracle de vitalité spirituelle.* » aimait-il à dire.⁵⁴ Quant au *choral* de la 5^e *Symphonie*, Paul-Gilbert Langevin y voyait « *l'un de ces très grands moments de la musique, qui imposent l'adhésion de l'être tout entier.* »⁵⁵

Il est vrai que l'écoute d'une symphonie de Bruckner exerce un pouvoir quasi magique, donnant l'illusion d'une suspension du temps, voire d'une abolition de la notion même de durée, notamment dans ses adagios.

Dès 1885, le critique musical allemand Paul Marsop fit le rapprochement entre l'adagio de la 7^e *Symphonie* et les mouvements lents du dernier Beethoven (*Quatuor en ut dièse mineur, Sonate Hammerklavier*, etc).⁵⁶

Bien des années plus tard, en 1975, le professeur Gustav Kars⁵⁷ reprit fort opportunément cette idée dans un article paru dans la *Revue Musicale*. « *Si le modèle tech-*

53- Dans son *Essai L'œuvre d'art de l'avenir* (1850), Wagner développa la thèse selon laquelle la symphonie n'avait plus de sens depuis la mort de Beethoven. Il écrit : « *Après Haydn et Mozart, il fallait qu'un Beethoven vint. Le Génie de la musique l'exigeait (...). Mais qui voudrait être aujourd'hui pour Beethoven ce qu'il fut par rapport à Haydn et Mozart dans le domaine de la musique pure ? Le plus grand génie ne pourrait plus rien faire dans ce domaine : la musique absolue n'a plus besoin du génie. Vous vous donnez en vain la peine de nier l'importance historique de la dernière symphonie de Beethoven (...). Ecrivez donc des symphonies - avec ou sans chant - composez des messes, des oratorios, faites des romances sans paroles : tout cela est mort.* »

Cité dans le livre de Christophe Looten : *Dans la tête de Richard Wagner, Archéologie d'un génie*, Fayard, 2011, p.166-167.

Le maître de Bayreuth revint sur sa position, en septembre 1873, lorsqu'il accepta la dédicace de la 3^e *Symphonie* en ré mineur de Bruckner, que ce dernier intitula « *Wagner Symphonie* » avec l'autorisation du maître.

54- Le grand brucknérien que fut Celibidache prononça cette phrase lors d'une interview sur France Musique dans les années 80. On pense également au chef d'orchestre autrichien Bruno Walter qui parlait, lui, de « *la religiosité sublime des œuvres de Bruckner.* » (*De la pratique musicale*, 1957).

55- Ouvrage précité n°50, p.156.

56- Dans le journal berlinois *Deutsches Montagblatt* du 10 août 1885, Paul Marsop évoque l'émergence chez Bruckner d'un « *nouvel art des sons* », dans la lignée de Beethoven.

Article cité dans le catalogue de l'exposition de 1974 : Bruckner, *Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek*, 1974, p.81.

57- Gustav Kars, docteur de l'université de Vienne, enseigna la civilisation germanique à l'université Paris VIII. Cette citation est extraite de son article intitulé *Personnalité musicale de l'Autriche*, publié dans la *Revue musicale* de 1975 (*Le Siècle de Wagner*, chez Richard Masse éditeurs, Paris, 1975, p.18).

nique de Bruckner était incontestablement Wagner, écrit-il, son modèle spirituel le rattache directement à Beethoven, plus précisément au Beethoven de la dernière manière. C'est dans les dernières sonates et les derniers quatuors que l'on trouve ces méditations, ces prières prolongées, cet élargissement des formes traditionnelles qui ont manifestement inspiré les grandes symphonies de Bruckner. Ce dernier est le seul à avoir vraiment assimilé et perpétué pour les générations futures le message essentiel du dernier Beethoven : et c'est pourquoi Wagner a pu le saluer comme le seul digne héritier de celui-ci. »

Ce raisonnement est d'autant plus pertinent qu'on sent en effet une réelle proximité d'esprit (*Stimmung*) entre les adagios des trois dernières symphonies brucknériennes et des pages comme le mouvement lent de la Sonate Hammerklavier ou le *Heilige Dankgesang* du 15^e Quatuor.

Paul-Gilbert Langevin élargit encore la réflexion et souligne l'importance de l'apport brucknérien : « À cette étape ultime de leur œuvre créatrice, les deux grands artistes semblent, autant l'un que l'autre bien que pour des motifs différents, isolés du monde environnant et uniquement préoccupés d'édifier pour l'avenir. Certes, à ces hauteurs, aucune hiérarchie n'est plus de mise. Il n'est pas moins permis de considérer le dernier message brucknérien comme un aboutissement plus définitif encore que chez Beethoven du langage élaboré au cours des deux siècles précédents et, dans le même temps, comme la charnière qui allait faire basculer la musique vers un monde nouveau. »

Dans ses prodigieux *scherzi*, Bruckner s'inspire certes du modèle beethovenien mais il en renforce encore la structure et y apporte sa touche personnelle. De forme tripartite (*scherzo-trio-scherzo*), ils apparaissent plus amples, plus charpentés, plus rustiques également, reflétant ainsi les racines géographiques du compositeur.

Avec leur rythme marqué, leurs motifs courts et robustes, développés *ostinato*, ils ne sont pas sans rappeler l'énergie sauvage et la puissance rythmique du *scherzo* de la dernière symphonie de Beethoven.

Les *trios* (au nombre de deux dans les 4^e et 7^e Symphonies) sont le plus souvent dansants (*Ländler* à trois temps), folkloriques ou lyriques (8^e Symphonie en ut mineur) ; ils se caractérisent par des sonorités et des thèmes toujours plus affinés, par une parure orchestrale étincelante.

Dans sa 9^e Symphonie, inachevée, Bruckner imprime au *scherzo* une allure tellurique et lui donne des accents tantôt démoniaques tantôt fantomatiques (*trio*). L'obsédant rythme ternaire, timbales et basses grondantes, le martèlement barbare des cordes, l'instabilité harmo-

nique sont autant d'éléments qui anticipent sur la musique du début du XX^e siècle, celle du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinski.

Notons également que, comme Beethoven dans son opus 125, le natif d'Ansfelden place les *scherzi* de ses 8^e et 9^e Symphonies en seconde position, ce qui ne relève sûrement pas du hasard.

Possédant, comme son illustre prédécesseur, un sens aigu des proportions et de l'architecture musicale, il respecta le cadre de la forme-sonate en quatre mouvements et accorda, comme lui, un poids considérable au finale de ses symphonies. Ce rôle accru dévolu au dernier mouvement puise incontestablement sa source dans le Beethoven des 5^e et 9^e Symphonies.

Tandis que chez Haydn et Mozart les parties individuelles des expositions et des reprises (thèmes principaux et thèmes secondaires, groupes de développement, de transition ou de fin) montrent encore une structure relativement souple, elles apparaissent chez Beethoven comme des complexes fermés, étroitement reliés entre eux, qui donnent aux premiers mouvements cette dynamique expansive si caractéristique.

Bruckner donne également au développement force et amplitude mais ses expositions sont constituées de trois thèmes, A, B et C, contre deux chez Beethoven, exception faite de l'*allegro con brio* de l'*Eroica* qui en comporte trois.⁵⁸

Ces trois thèmes sont le plus souvent nettement séparés par des pauses, des silences, qui trouvent parfaitement leur place dans cet univers de spiritualité métaphysique. Bruckner les nommait « *Generalpausen* » et leur accordait une grande importance. On pense à cette phrase du compositeur Olivier Greif (1950-2000), que Bruckner n'aurait sûrement pas désavouée tant le silence est constitutif de sa musique : « J'ai appris l'extrême importance du silence pour nous autres musiciens. Il n'est pas de grand musicien qui ne se situe par rapport au silence, ne soit son disciple fidèle et ne sache qu'il ne faut le déranger que si l'on fait sinon mieux que lui, du moins aussi bien. La grandeur d'une musique est subordonnée à la profondeur du silence d'où elle provient et vers laquelle elle nous guide. »⁵⁹

58- Le tri-thématisme est l'une des signatures de Bruckner. Il s'articule ainsi :

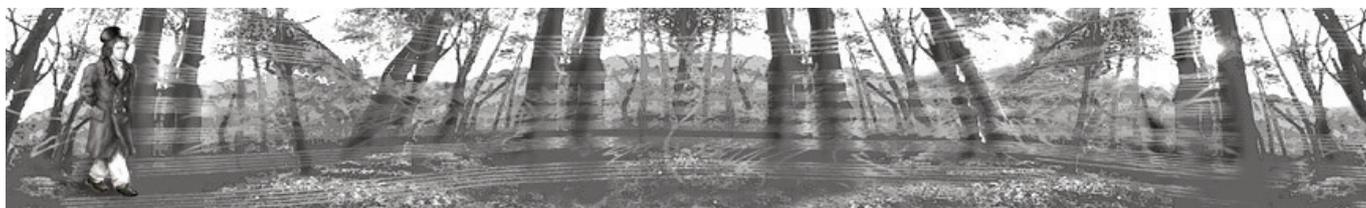
1^{er} thème : épique, héroïque, ample, grandiose (*Hauptthema*)

2^e thème : lyrique, mélodique, doux, chantant (*Gesangsperiode*)

3^e thème : rythmique, dynamique (*Oktavethema*)

59- Phrase extraite du *Journal* d'Olivier Greif, en date du 11 juillet 1993 (*in Sequenza*), citée dans le livre de Claude Molino, *La Vérité en musique*, éditions Manucius, Paris, 2013, p. 33.





Nous venons de voir à quel point l’empreinte beethovenienne est présente dans la musique de Bruckner. Elle n’est cependant pas exclusive tant ce dernier a également été marqué par la musique de Schubert, celui des 8^e et 9^e Symphonies, et par celle de Wagner.



12

Abb. 108: um 1890 – Bruckner am Dirigentenpult

82

Mais à l’opposé de ce que prétendirent ses détracteurs, nul ne peut honnêtement le traiter de pâle imitateur ou d’épigone, car il en fut tout le contraire. Aucun des successeurs de Beethoven n’était parvenu à faire évoluer ainsi la forme-sonate, à donner à la forme symphonique pure un souffle d’une telle ampleur. Tout en s’inspirant, par certains aspects, de la production symphonique de Beethoven et de Schubert, il en a élargi et approfondi le cadre, préparant ainsi le terrain à Gustav Mahler.

Concernant la forme-sonate, par exemple, le contraste marqué entre les deux premiers thèmes de ses expositions constitue chez lui une vraie nouveauté. Chez Beethoven, A et B sont certes à forte carrure mais ils sont davantage reliés et plus restreints.

La structure et l’agencement des premiers mouvements des symphonies de Bruckner n’ont d’ailleurs rien de commun ni avec le principe classique de la succession de deux motifs contrastés (Mozart, Haydn) ni avec celui de variations à l’intérieur d’un groupe de thèmes reliés entre eux (Brahms).

Il est tout à fait fascinant de voir à quel point il a su dépasser les influences stylistiques de Schubert et de Wagner pour créer son propre univers symphonique. Celui-ci est immédiatement reconnaissable et s’articule autour de quelques grandes lignes de force.

Beethoven était déjà connu de ses contemporains comme un musicien friand de contrastes et d’oppositions subites entre *forte* et *piano*. Bruckner accentua encore ces contrastes brutaux d’intensité en faisant se succéder soudainement un *fortissimo* (*ff*) et un *pianissimo* (*pp*) ou inversement.

Son écriture est basée sur la confrontation de grands blocs sonores, les cordes d’un côté, les cuivres et les bois de l’autre. Autre signature : cette capacité de construire d’immenses gradations qui mènent toutes à un point culminant et qui semblent autant d’« échelles célestes » dressées sur l’itinéraire musical des musiciens de l’orchestre, mais aussi du public présent dans la salle de concert. Par ailleurs, la structure cyclique de ses symphonies (reprise du 1^{er} thème du 1^{er} mouvement dans la *coda* du dernier) apporte une spatialisation originale et leur confère une « carrure » tout-à-fait unique.

Cela donne un sentiment spatial très particulier qui n’est pas sans rappeler, dans la manière de hiérarchiser les groupes sonores, la technique de registration propre à la pratique organistique. L’écriture brucknérienne se caractérise par une stratification horizontale de l’espace sonore, par la combinaison de différentes couches de sonorité. Cette « dynamique en terrasses » résulte principalement de l’attachement à des voix opposées *ostinato* ou à des fondements en *tremolo* dans des groupes instrumentaux précis (particulièrement les cordes et les bois) sur une longue durée.

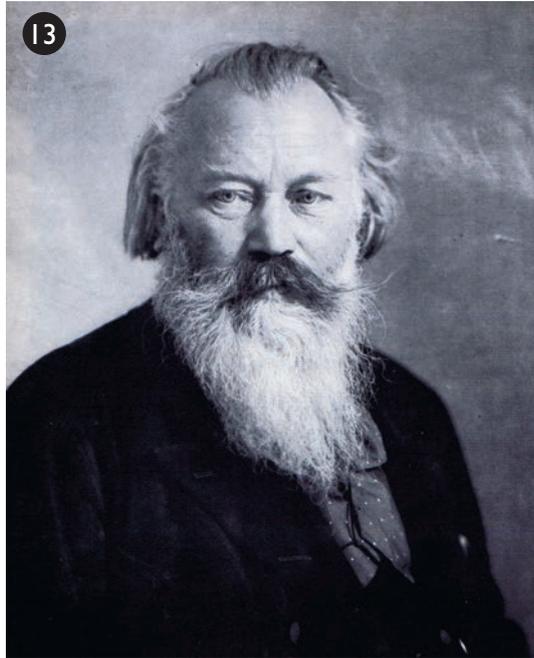
Au total, Anton Bruckner laisse derrière lui onze symphonies, dix-sept en comptant les révisions, parvenant ainsi à dépasser le chiffre fatidique des neuf. Jusqu’à la 7^e Symphonie, son orchestre est à peu près celui de Beethoven de la Neuvième. Par la suite, il ajoute des tubas wagnériens et renforce considérablement les cuivres (huit cors, un *Kontrabasstuba*, un contrebasson) et les bois (par trois). Dans l’ensemble, il utilise beaucoup moins les percussions que Gustav Mahler.

Le son de l’orchestre brucknérien est puissant, intense, avec une grande variété de couleurs mais il n’y a jamais ni boursoufflement ni recherche d’effet. « C’est une musique monumentale et tendre à la fois en ses moindres détails harmoniques et mélodiques » écrit fort justement Alfred Einstein.⁶⁰

Quand on connaît les différences de caractère et de style entre Johannes Brahms et Anton Bruckner (les deux hommes avaient convenu, lors d’un repas, que seuls leurs goûts culinaires pouvaient les réunir...), on

60- La Musique romantique, Alfred Einstein, Gallimard, 1959, p.188.

s'étonne de lire qu'ils furent, chacun, estampillés par leurs partisans unique héritier ou successeur de Beethoven.



Hans von Bülow initia le mouvement lorsqu'il qualifia, en 1877, la *1^{ère} Symphonie* de Brahms de « *Dixième de Beethoven* » ! Mais dans les cercles musicaux progressistes, adeptes de la « musique de l'avenir », on n'hésita pas non plus à désigner Bruckner comme « le second Beethoven ».

C'est ainsi qu'après avoir assuré le triomphe de la *7^e Symphonie* à Munich, le 15 mars 1885, en présence du compositeur, le célèbre chef d'orchestre Hermann Levi (qui avait dirigé la première de *Parsifal*, à Bayreuth, en 1882) déclara que, selon lui, Bruckner était le « *symphoniste le plus significatif depuis la mort de Beethoven* », ce qui constituait un magnifique hommage.

Il est clair que tant Brahms que Bruckner sont redevables d'un certain nombre de caractéristiques importantes héritées du langage symphonique de Beethoven. Mais leurs racines géographiques, culturelles, leur mode d'expression musicale étaient bien trop éloignés pour que le seul legs beethovénien parvienne à les rapprocher.

Les efforts déployés par leurs partisans pour revendiquer l'héritage exclusif de Beethoven s'inscrivaient dans une logique de propagande et ont tourné à la guerre de clans.

Sur le plan de la construction formelle de la structure symphonique des premiers mouvements, le tri-théma-

tisme brucknérien a peu à voir avec la technique brahmienne de couplage et juxtaposition de motifs à l'intérieur de groupes thématiques étroitement liés entre eux. Alors que chez Bruckner la structure est parfaitement analysable et dissécable, la perception des différents groupes les uns par rapport aux autres s'avère plus difficile chez Brahms. Certes ce dernier conserve le principe classique de structuration des parties d'exposition et de reprise mais le tout s'opère dans un maillage serré du tissu motivico-contrapuntique. Délaissant le grand développement beethovénien, il donne plus de poids à la réexposition et ménage, dans le déroulement du temps mélodique, des périodes asymétriques, des combinaisons de phrases de longueurs différentes.

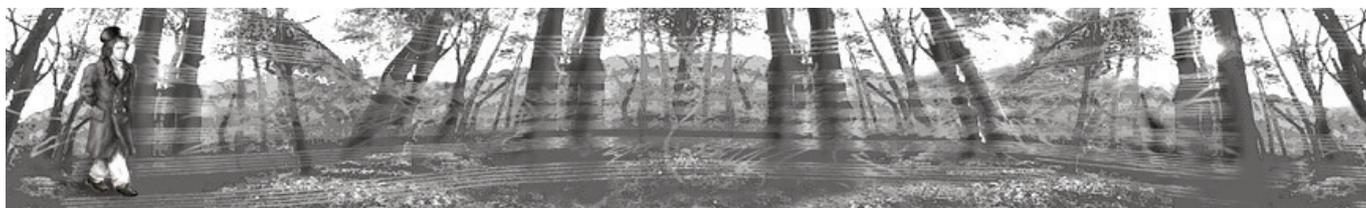
Mais c'est dans les mouvements lents que Brahms et Bruckner s'éloignent le plus. Comme compositeur d'adagio, le second s'inscrit incontestablement dans le sillage de Beethoven, ce qui n'est pas le cas de Brahms. Chez ce dernier, les mouvements médians des symphonies ne sont pas égaux aux mouvements initiaux et finaux, ni par leur ampleur, ni par leur signification. Leur caractère intime et chambriste les conduit assez naturellement vers un tempo de type *andante* ou *allegretto* qui a peu à voir avec la profondeur métaphysique de Bruckner. Le Haut Autrichien partage non seulement l'ample respiration beethovénienne mais aussi le goût pour la forme rondo, héritée du mouvement lent de sa *9^e Symphonie*.

À l'inverse de Brahms, Bruckner fut un avant-gardiste qui osa prendre des risques et fit faire au genre symphonique des progrès considérables. Entre la continuité dynamique de Beethoven et celle, sensuelle et violente, de Wagner, il a tracé son propre chemin et est parvenu à bâtir un corpus symphonique d'une incomparable grandeur.

On a souvent, à tort, comparé ses symphonies à des messes sans paroles, ce qui est une façon bien maladroite de vouloir caractériser et même cataloguer une œuvre profondément complexe et mystérieuse. Bruckner était certes un fervent catholique et il a tenu à insérer quelques citations de ses messes (très peu nombreuses en réalité) à certains endroits bien précis.

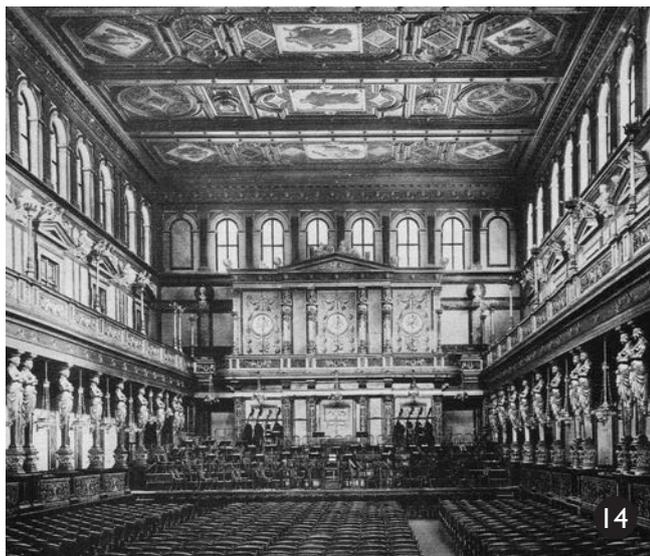
Mais réduire une création de cette envergure à la seule dimension religieuse serait l'appauvrir. La musique de Bruckner impressionne par la rigueur de son architecture interne, par son sens des proportions, par cette profonde spiritualité qui s'en dégage. Et l'homme n'est jamais très loin : combien de passages dansants, par exemple, souvenirs des bals de sa jeunesse en Haute Autriche et signe manifeste de l'attachement à son terroir. Et que dire de ces émouvantes confessions, nichées au sein même de ses adagios, qui sonnent comme autant de plaintes d'un cœur désespérément solitaire.





3. Un second Beethoven ?

Après un concert de la 9^e *Symphonie avec chœur* de Beethoven, au *Musikverein* de Vienne, Bruckner s'exclama : « Oh, quelle grande œuvre ! Qu'est-ce que je pèse à côté ? »



84

Son collègue au Conservatoire, le professeur Epstein, l'entendit et lui répondit : « Vous figurez parmi les plus grands. »⁶¹ La réplique du compositeur fut immédiate : « Non, je me sens plutôt comme un petit toutou qui tenterait de courir après ! »

Cette anecdote en dit long sur son humilité et nous renseigne sur la notoriété dont il bénéficia en tant que créateur. Contrairement à une idée encore largement répandue, il ne fut pas un compositeur méconnu, ignoré de ses contemporains.

Il est vrai cependant que, dans les premières années viennoises, il était surtout connu comme organiste virtuose et compositeur de musique sacrée.

Mais le concert de sa 2^e *Symphonie en ut mineur*, le 26 octobre 1873, fut plutôt positivement accueilli par le public et par la critique. Certes, cela ne dura pas et son parcours viennois se transforma vite en chemin de croix.

Le fiasco le plus retentissant fut le concert de sa 3^e *Symphonie en ré mineur*, qu'il dirigea en personne (et mal-

61- Julius Epstein fut le professeur de piano du jeune Gustav Mahler au Conservatoire de musique de Vienne. Le récit de cet épisode du Musikverein figure dans le livre de Haymo Liebis, précité no 49, p. 302.

adroitement), dans la grande salle du *Musikverein*, le 16 décembre 1877.

Face à des musiciens du *Philharmoniker* peu convaincus et peu motivés, ses efforts furent vains à tel point que le public quitta progressivement la salle. La baguette posée, il se retourna et constata avec stupeur qu'il ne restait qu'une trentaine de fidèles, parmi lesquels le jeune Gustav Mahler et quelques-uns de ses étudiants. Leur présence bienveillante ne fut, hélas, pas suffisante pour éviter que cette soirée ne tourne au cauchemar...

Il est vrai que Vienne, alors capitale de la musique, ne lui fit aucun cadeau et qu'il dut se battre pour s'imposer auprès d'un public plutôt conservateur et d'une critique majoritairement hostile à son égard.

Mais au fil des années, sa renommée de compositeur ne fit que grandir jusqu'au succès énorme de sa 7^e *Symphonie en mi majeur*, d'abord à Leipzig, le 30 décembre 1884, sous la direction d'Arthur Nikisch, puis à Munich, le 15 mars 1885, sous celle d'Hermann Levi.

L'ampleur de ses symphonies, leur architecture d'ensemble, la noblesse et la profondeur de leur expression ont progressivement conquis les esprits. Dès lors, il devenait naturel que certains le comparent au maître de Bonn. Les exemples ne manquent pas.

Ainsi, au printemps 1872, le chef d'orchestre Johann Herbeck⁶², lui aussi très réputé dans la capitale des Habsbourg, dirigea les répétitions de la *Messe en fa mineur* au *Musikverein*. À l'issue de la répétition générale, il se pencha vers le compositeur et s'exclama : « Bruckner, je ne connais que cette Messe et la *Missa Solemnis* de Beethoven ! »⁶³ Le concert eut lieu le 27 juin 1872, à l'*Augustinerkirche*, sous la direction du compositeur et dans l'enthousiasme général.

Anton Bruckner vouait un véritable culte à Richard Wagner, qu'il appelait avec déférence « le Maître de tous

62- Johann Herbeck (1831-1877) fut directeur des *Gesellschaftskonzerte* de 1859 à 1870 et comptait parmi les chefs d'orchestre les plus réputés de Vienne. Admirateur fervent de Richard Wagner, il se sentait proche de la *Neudeutsche Schule* mais dirigeait un vaste répertoire qui allait du baroque (Haendel, JS Bach) aux romantiques (Schubert, Schumann, Liszt). La *Missa Solemnis* de Beethoven était l'une de ses œuvres préférées et il la dirigeait par cœur.

Directeur de l'Opéra impérial de Vienne de 1870 à 1875, il dirigea les premières viennoises des *Meistersinger* (1870) et de *Rienzi* (1872).

En 1867, il fit jouer pour la première fois à Vienne la *Messe en ré mineur* de Bruckner, à la Chapelle impériale. Il deviendra le supporter et l'ami du compositeur mais décédera prématurément.

63- Le même rapprochement fut établi en avril 1886, à Munich, après un concert triomphal du *Te Deum* (le 7 avril) par Hermann Levi. Un critique musical munichois affirma que cette œuvre magistrale méritait d'être comparée à la *Missa Solemnis* de Beethoven.

les maîtres » ! La découverte de *Tannhäuser* à Linz, en 1862, constitua un véritable choc esthétique et fut vécue comme une révélation. Il prit soudain conscience de ce que valaient les règles lorsque le génie s'en empare et imagina alors ce qu'il pourrait entreprendre avec un grand orchestre.

Répondant à l'appel de Wagner pour assister à la première de *Tristan und Isolde*, il rencontra son idole pour la première fois à Munich, en 1865. Quelques années plus tard, en 1873, il parvint à obtenir une faveur toute particulière et rare de la part du très exigeant maître de Bayreuth : ce dernier accepta la dédicace de sa *Troisième Symphonie en ré mineur* et l'autorisa à l'appeler « *Wagner Symphonie* » !... Cet événement contribua certes à exacerber l'hostilité de ses ennemis mais également à accroître sa notoriété de symphoniste.



Cette décision de Wagner n'était pas le fruit du hasard car, deux ans plus tard, en 1875, il tint des propos particulièrement flatteurs. À l'issue d'une soirée musicale privée, organisée à Vienne chez son ami le Dr Standhartner (au cours de laquelle le maître lut le troisième acte de son *Crépuscule des Dieux*), il se tourna vers Bruckner et dit à l'assistance : « *Il n'y en a qu'un, dans le domaine de la musique pure, qui puisse être au niveau de Beethoven, un seul, et son visage ravi vous dit à qui je pense.* »⁶⁴

64- Propos de Richard Wagner recueillis par Emil Heckel, marchand de musique à Mannheim et mécène de Wagner, qui assista à cette soirée privée viennoise. Cette scène est relatée dans le livre de Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners* 5, 3. Aufl., Leipzig, 1907, p. 169.

En cet instant, le timide Bruckner (en frac et gants blancs...) dut ressentir une immense fierté, un regain de forces pour poursuivre la voie exigeante qu'il s'était tracée.

Pour autant, s'il lui arrivait fréquemment de citer les propos élogieux de Wagner à son égard, l'homme était bien trop humble pour oser se comparer à l'auteur de *Fidelio*. Il n'appréciait que très moyennement les qualificatifs que ses partisans viennois aimaient lui accoler, du type « second Beethoven » ou « Beethoven moderne ». Il connaissait trop la puissance du génie beethovénien et l'universalité de son message pour prétendre se mesurer à lui.⁶⁵

Les occasions ne manquèrent pas pourtant de la part de ses amis ou partisans d'abonder dans ce sens. Ce fut le cas, par exemple, avec le *Quintette à cordes en fa majeur* (avec 2 altos). Achievée à l'été 1879, créée à Vienne, salle Bösendorfer, lors d'un concert privé organisé par le *Richard Wagner Verein*, le 17 novembre 1881, l'œuvre rencontra un succès immédiat qui se renouvela les années suivantes.

Le mouvement lent (*Adagio*), véritable centre de gravité de la partition, est une admirable méditation fondée sur deux longues phrases mélodiques. Une telle hauteur d'inspiration n'a pas échappé à nombre de critiques ou musicologues de l'époque qui, portés par leur enthousiasme, sont allés jusqu'à comparer ce quintette aux derniers quatuors de Beethoven.

Ce fut le cas notamment de Max Auer, l'ami et le biographe du compositeur, qui affirma : « *Il s'agit là rien de moins que de la succession directe des derniers quatuors à cordes de Beethoven. On mesure la force originelle de Bruckner quand on sait qu'il n'a découvert ces œuvres qu'après avoir composé le Quintette, grâce à August Göllerich.* »⁶⁶

Quant au critique et musicologue Theodor Helm, il exprima son admiration dans un article publié le 8 avril 1864 dans le *Deutsche Zeitung* : « *L'Adagio est l'un des plus nobles, des plus lumineux, des plus doux et des plus beaux que l'on ait composé en ces temps nouveaux. On a l'impres-*

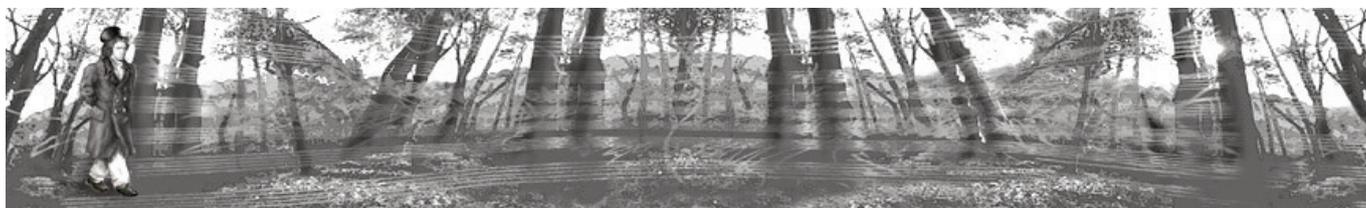
65- Max Graf, étudiant à l'université de Vienne (et futur critique musical), suivait les cours d'harmonie et contrepoint du professeur Anton Bruckner. Il raconte qu'après le triomphe rencontré à Berlin par son *Te Deum*, en mai 1891, le vieux maître s'adressa à ses étudiants en ces termes : « *Messieurs, un critique a écrit que je suis un deuxième Beethoven. Jésus Marie Joseph, on ne peut pas dire une telle chose !* »

Max Graf poursuit : « *et il fit un signe de croix sur son visage et sur sa poitrine comme pour éloigner le péché.* »

Cité dans le livre de Haymo Liebisch : *Anton Bruckner 1824 bis 1896, einst und jetzt, ein Bericht*, Ennsthaler Verlag, Steyr, 1996, p. 268.

66- Ibid., p.234.





sion de se trouver là devant la première pièce vraiment héritée de Beethoven, celui de la dernière période, animée par la plus noble et la plus profonde des inspirations. »

Dans le journal *Wiener Signale* de janvier 1885, le critique pro-wagnérien Eduard Kulke, fit à peu près la même analyse après le concert du 15 janvier 1885 : « Son Quintette est l'œuvre d'un génie et si l'on veut, de nos jours, établir un quelconque trait de parenté avec Beethoven, c'est avec Bruckner qu'il faut le faire. »



86

Les grands chefs wagnériens de l'époque, notamment Hans Richter (le créateur du *Ring* en 1876, à Bayreuth) et Hermann Levi (qui dirigea les premières représentations de *Parsifal* en 1882) devinrent, eux aussi, progressivement, les interprètes zélés des symphonies de Bruckner.

Ainsi, Hans Richter dirigea les premières viennoises des *Quatrième*, *Septième* et *Huitième symphonies* ainsi que celle de la version révisée de la *Première en ut mineur*, le 13 décembre 1891.

À propos de la 4^e *Symphonie « Romantique »* (créée au *Musikverein* le 20 février 1881), Bruckner raconta un jour à son ami P. Oddo Loidol qu'en parcourant la partition, le célèbre chef d'orchestre lui aurait fait part de toute son admiration en ces termes : « On n'a rien écrit de tel depuis Beethoven ! » Le concert fut d'ailleurs un très grand succès et l'œuvre est encore aujourd'hui l'une des plus appréciées du public.

Mais c'est surtout avec la 7^e *Symphonie en mi majeur* que Bruckner fut définitivement reconnu comme l'un des plus grands musiciens de son temps. Créée à Leipzig, le

30 décembre 1884, sous la direction d'Arthur Nikisch, elle obtint un tel triomphe qu'elle marqua le point de départ de sa renommée internationale.⁶⁷

L'œuvre connut un énorme retentissement dans toute l'Allemagne⁶⁸ mais ne fut présentée au public viennois qu'en mars 1886, à l'initiative de Hans Richter, qui était alors le chef influent des *Philharmoniker* (de 1875 à 1898).

Il est vrai qu'en 1884, ce dernier avait eu l'occasion, d'entendre le compositeur jouer pour lui sa 7^e *Symphonie* dans une transcription pour piano et qu'il en gardait un souvenir ému. A l'issue du premier mouvement, il s'approcha du maître, lui fit l'accolade et lui dit, une nouvelle fois : « On n'a rien composé de tel depuis Beethoven ! »⁶⁹

Le succès de cette symphonie fut plus grand encore à Munich, le 10 mars 1885, dans l'*Odeonsaal*, sous la direction d'Hermann Levi, l'autre grand chef d'orchestre de cette époque⁷⁰. Anton Bruckner eut la joie d'assister à une immense ovation et l'émotion d'être traité en héros dans cette ville qui possédait une solide tradition wagnérienne.⁷¹

Le lendemain, 11 mars, un repas fut organisé par une association artistique qui réunissait une grande partie de l'élite intellectuelle et culturelle de la capitale bavaroise. Hermann Levi, encore sous le choc de la 7^e *Symphonie*, prononça alors un discours fort élogieux, qualifiant son auteur de « seul héritier de Beethoven. »⁷²

67- Dans les trois années qui suivirent, cette symphonie ne connut pas moins de dix-sept exécutions dans six pays différents, dont les Etats-Unis (Chicago, New-York, Boston, en 1886).

68- La 7^e *Symphonie* fut célébrée en Allemagne bien avant qu'elle ne soit enfin jouée à Vienne ! Après la première de Leipzig (30.12.1884), le public lui fit le meilleur accueil à Munich (10.03.1885), Karlsruhe (30.05.1885), Cologne (7.01.1886), Hambourg (19.02.1886), Graz (14.03.1886). Ce n'est que le 21 mars 1886 que Hans Richter la fit figurer au programme de l'un de ses concerts. Le pape de la critique viennoise, Eduard Hanslick, farouchement hostile au langage symphonique de Bruckner, traita l'œuvre de « boa constrictor » !...

69- Göllicher/Auer, 4/2, p.98.

70- Avant leur rencontre à la Villa Wanfried de Bayreuth, chez Wagner, l'été 1882, Hermann Levi n'avait jamais entendu parler de Bruckner. Il fut toutefois conquis par la beauté et la profondeur de la 7^e *Symphonie* et en assura le triomphe à Munich. Le compositeur logea chez le chef d'orchestre pendant les répétitions au début du mois de mars 1885. Dans l'orchestre de l'opéra royal, qui interpréta cette symphonie, se trouvait le père de Richard Strauss, 1^{er} corniste solo.

71- C'est à Munich que furent créés *Tristan und Isolde* (10.06.1865), *Die Meistersinger von Nürnberg* (21.06.1868), *Rheingold* (22.09.1869) et *Die Walküre* (22.06.1870), au *Königliches Hof und National Theater*.

72- L'association s'appelait « *Allotria* ». L'évènement est relaté dans le livre de Haymo Liebisch, ouvrage précité NO 64, p.257-258.



Cet adoubement par les plus célèbres chefs d'orchestre de son temps⁷³, figurant par ailleurs parmi les proches de Richard Wagner, a été une source de satisfaction pour Bruckner et il ne se priva pas d'en faire état dans son entourage. Cela lui a valu également bien des ennuis car la critique viennoise conservatrice, menée par Eduard Hanslick, n'a cessé de le traiter d'épigone de Wagner et s'est d'autant plus acharnée contre lui.

En Allemagne, il n'y eut pas ce type de polémique et sa musique y fut reçue avec curiosité et intérêt. « *Bruckner est un génie qui force la comparaison avec Beethoven et qui, en effet, manifeste des traits dignes du seul Beethoven* » pouvait-on lire dans le *Frankfurter Zeitung* du 1er juin 1885.

Les propos tenus par Theodor Helm dans le *Deutsche Zeitung* du 25 mars 1886 ne sont pas moins élogieux : « *L'Adagio de la 7^e Symphonie est peut-être la plus belle chose qu'on ait composée depuis Beethoven.* »

Même si, en 1887, Hermann Levi exprima des réserves sur la première mouture de la 8^e *Symphonie en ut mineur*, la trouvant lourde et impénétrable, il continua à le soutenir et mit tout son poids, en 1891, pour appuyer sa nomination au titre de Docteur *honoris causa* de l'université de Vienne.

Il prit soin d'envoyer, le 23 juin, une lettre de recommandation au doyen de la Faculté de philosophie, le Dr

73- Anton Bruckner fut progressivement reconnu comme un grand compositeur par la plupart des grands chefs d'orchestre de son temps, à l'exception de Hans von Bülow qui rejoignit le camp brahmien après s'être brouillé avec Wagner.

Rheinisch, dans laquelle il affirme : « *Je considère que Bruckner est de loin le symphoniste le plus important de la période post-beethovénienne.* »

Le titre lui fut décerné le 7 novembre 1891, avec la mention « symphoniste ». Il ne pouvait rêver plus belle consécration ! Le recteur de l'université, le Dr Exner, lui rendit un magnifique hommage lors de la cérémonie qui se tint le 11 décembre de la même année, en présence de 3000 personnes : « *Là où la science doit s'arrêter, là où elle atteint son infranchissable limite, alors débute le royaume de l'art, qui peut seul exprimer ce qui n'est pas du ressort de la connaissance. Je m'incline bien bas devant l'ancien maître d'école adjoint de Windhaag !* »⁷⁴



Le musicien fut porté en triomphe par ses élèves dans la *Sofiensaal*. Il vécut là sûrement l'un des plus beaux jours de sa vie avec celui de septembre 1873 au cours duquel son idole, Richard Wagner, accepta la dédicace de sa *Troisième Symphonie*. Dans la voiture qui le ramenait chez lui, le 7 novembre 1891, il éclata en sanglots en répétant : « *C'est trop, c'est trop...* »

74- Anton Bruckner occupa son premier poste dans une école, dans le hameau de Windhaag, près de la frontière tchèque, en 1841-1842. Adjoint du maître d'école, homme à tout faire, il travaillait également comme garçon de ferme dans des conditions très difficiles (hivers rigoureux). Les samedi et dimanche, pour arrondir ses fins de mois, il jouait du violon dans un petit ensemble orchestral qui se produisait dans les bals des villages avoisinants.





Conclusion

« Les réalités qui animent les textes musicaux de Bruckner sont presque inaccessibles. » Sergiu Celibidache

En matière musicale, comme dans bien d'autres, il faut se méfier des comparaisons hâtives, des rapprochements artificiels ou des jugements à l'emporte-pièce. Que les critiques les plus influents de l'époque, parmi lesquels il comptait ses plus farouches adversaires, lui aient reproché d'être un épigone de Wagner nous paraît aujourd'hui totalement absurde et injustifié.

En effet, l'allure dramatique de tel mouvement de ses symphonies ou encore l'usage de *Wagnertuben* dans les trois dernières, ne doit pas nous détourner de la nature véritable de son art, beaucoup plus proche de Schubert (celui de la *Symphonie n° 9*, du *Quintette à cordes*, du *Quatuor en sol*) et même de Jean-Sébastien Bach (dans le traitement contrapuntique) que de Richard Wagner, avec qui cependant il a en commun le caractère grandiose des thèmes et la puissance de l'orchestration.

À ce stade de notre réflexion, osons poser une question : l'œuvre symphonique de Bruckner fait-elle le poids face à celle de Beethoven ? Et pourquoi vouloir comparer la production symphonique de deux hommes aussi différents, qui n'ont vécu ni à la même période ni dans le même contexte ?

Outre leur caractère, les deux musiciens se distinguaient sur deux points fondamentaux : le rapport au temps et l'agencement de l'espace sonore.

Alors que Beethoven avance, déterminé, à rythme forcé, pour mener un combat qu'il transforme en drame universel, Bruckner semble avoir l'éternité devant lui et nous fait entrer dans l'univers sublime et mystérieux de son « immensité intime ». ⁷⁵

Michel Chion souligne avec justesse les spécificités du temps brucknérien : « D'ordinaire la puissance est liée à une certaine vitesse. Or chez Bruckner, et c'est une originalité déconcertante, il y a une étrange contradiction entre la puissance orchestrale déployée à certains moments et la tranquillité, la sagesse, la placidité même avec laquelle cette tonitruance remplit l'espace des mesures. » ⁷⁶

Le chef d'orchestre allemand Christian Thielemann utilise des termes plus poétiques : « La musique de Bruckner n'est pas ardente au sens courant du terme. L'auditeur doit en effet accepter de s'inscrire dans la lenteur. Il mesure alors

l'incroyable feu intérieur qui brûle en elle. Mais ses flammes crépitent sous la surface. » ⁷⁷

Il arrive parfois que cette allure « modérée » s'accélère brutalement, se fasse implacable et reflète une inquiétude profonde, une angoisse face à la mort. C'est le cas, par exemple, de la « *Totenuhr* » de la fin du premier mouvement de la 8^e *Symphonie*, dans sa deuxième version de 1890 ou de l'effroi cosmique qui règne dans le finale, inachevé, de la 9^e *Symphonie*.

Sergiu Celibidache aimait souligner cette dimension métaphysique du temps brucknérien : « Le temps est autre chose pour lui que pour les autres compositeurs. Pour un homme normal, le temps c'est ce qui vient après le commencement. Le temps de Bruckner c'est ce qui vient après la fin. » ⁷⁸

La dynamique interne brucknérienne s'incarne en effet dans d'immenses gradations successives, dans des points culminants réitérés, dans des chutes de tension qui opèrent comme des sortes de dépression, dans des épisodes de « vide », autant de manifestations parfaitement décrites par Ernst Kurth comme relevant de la phénoménologie. ⁷⁹

Dans son *Essai sur Beethoven* (Actes Sud, 1991), le compositeur André Boucourechliev décrit un espace sonore beethovénien marqué par la concision, l'intensité et la synergie. Chez Bruckner, on ressent une sensation d'espace tout à fait particulière, une volonté d'élargissement et d'approfondissement (*Raumtiefengliederung*) ⁸⁰, une « dynamique en terrasses » héritée de sa pratique organistique.

Toutefois, c'est dans ses mouvements lents (adagios des 5^e, 7^e, 8^e et 9^e *Symphonies*), dans la profondeur et la ferveur de leur expression, qu'il se hisse à la hauteur de son illustre prédécesseur, se permettant même d'accroître la durée et les effets d'instrumentation. ⁸¹

77- Phrase citée dans le programme général du festival de Lucerne, été 2013.

78- Propos tenus par Sergiu Celibidache dans le film réalisé par son fils en 1997 (voir note 81).

79- Voir ouvrage précité note n° 34, Tome I, p. 336-337.

80- Dans son livre *Die Klangstruktur der Bruckner-Symphonie*, publié en 1939, Fritz Oeser utilise l'expression « *Raumtiefengliederung seiner Musik* » pour caractériser le sentiment spatial spécifique au compositeur (p.67).

81- Dans son livre consacré au compositeur (*Anton Bruckner*, Filser Verlag, Augsburg, 1930), le musicologue allemand Fritz Grüninger affirmait avec raison : « Il est le seul compositeur qui, dans les adagios, puisse se mesurer à Beethoven. Et ce n'est pas rien ! Car l'adagio est l'expression la plus personnelle de la vie intérieure et spirituelle de Beethoven (...). L'adagio est le mouvement brucknérien par excellence, car en lui s'ouvre le sanctuaire de son univers ; c'est dans l'adagio que se trouve le cœur, la puissance originelle de tout l'art de Bruckner. »

75- Ouvrage précité note no 36.

76- Ouvrage précité no 33, p.204-205.

Et que dire de ces finales apothéotiques, de ces montées progressives vers la lumière dont le grand chef brucknérien, Sergiu Celibidache, soulignait avec force le caractère unique. « *Cela n'existe nulle part* » disait-il, ému, quelques mois avant sa mort, dans le très beau film que son fils lui consacra en 1997.⁸²



Anton Bruckner a donc bien mérité sa place au paradis des plus grands compositeurs et ce n'est certainement pas Beethoven qui aurait trouvé à y redire. Finalement, il n'y pas eu « trois Grands B »⁸³ dans l'histoire de la musique allemande mais bien quatre : J.S. Bach, Beethoven, Brahms et... Bruckner !

Je remercie les membres du Centre de recherche Anton Bruckner de Vienne (*Österreichische Akademie der Wissen-*

schaften / Arbeitsstelle Anton Bruckner), et plus particulièrement Elisabeth Maier et Erich Wolfgang Partsch, pour l'aide précieuse qu'ils m'ont accordée pendant la durée de mon séjour parmi eux, au printemps 2012.

Je remercie également mon épouse Maryse, pour son assistance à la frappe et à la mise en page de cet article.

◀ E.C.

Annexe :

Comparatif des tonalités des symphonies de Bruckner et de Beethoven

Bruckner		Beethoven	
Symph. "d'étude"	fa mineur		
"Nullte"	ré mineur		
n°1	ut mineur	n°1	ut majeur
n°2	ut mineur	n°2	ré majeur
n°3	ré mineur	n°3	mi bémol majeur
n°4	mi bémol majeur	n°4	si bémol majeur
n°5	si bémol majeur	n°5	ut mineur
n°6	la majeur	n°6	fa majeur
n°7	mi majeur	n°7	la majeur
n°8	ut mineur	n°8	fa majeur
n°9	ré mineur	n°9	ré mineur
Total mineur : 7/11		Total mineur : 2/9	
Total majeur : 4/11		Total majeur : 7/9	

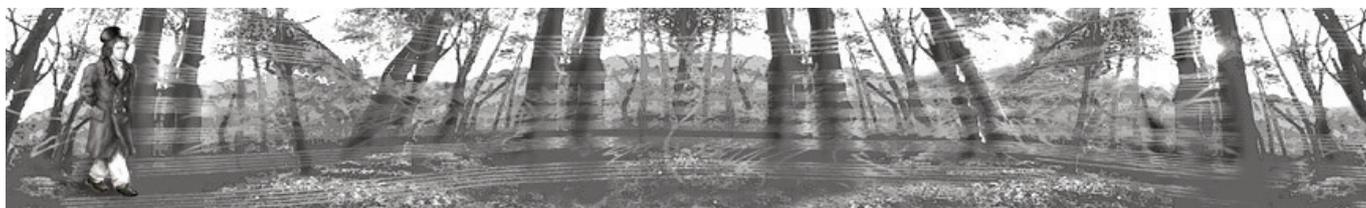
82- *Le Jardin de Celibidache* (DVD), portrait filmé du grand chef d'orchestre par son fils, Serge Joan Celebidach, en 1997 (en vente sur le site www.celibidachegarden.com).

La phrase complète est la suivante : « *Tous ces finales apothéotiques, l'espoir d'un autre monde, l'espoir d'être sauvé, d'être encore une fois baptisé dans la lumière, ça n'existe nulle part.* »

83- C'est le chef d'orchestre allemand, également pianiste virtuose et compositeur, Hans von Bülow (1830-1894) qui eut l'idée de cette formule des « trois Grands B » après avoir entendu la *Symphonie n° 1 en ut mineur* de Brahms, en 1877.

Ayant rompu son amitié avec Richard Wagner dix ans auparavant, il se fit l'apôtre de l'auteur du *Deutsches Requiem*. En 1877, il écrira : « *Je crois que ce n'est pas sans une grande intelligence du hasard que les noms de Bach, Beethoven et Brahms sont en allitération.* » (cité dans *Johannes Brahms*, Claude Rostand, Fayard, 1978, p. 547-548).





Illustrations

- 1 - Beethoven debout devant son piano, dessin d'Eduard Jean Conrad Hamman, milieu du XIX^e siècle, *Beethoven-Haus Bonn*.
- 2 - Richard Wagner tend à Bruckner sa dose de tabac à priser. Silhouette d'Otto Böhler, Vienne, vers 1890-1895. *Historisches Museum der Stadt Wien*.
- 3 - Photographie d'Eduard Hanslick (1825-1904), vers 1895. *Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Porträtsammlung, Wien*.
- 4 - Le *Stadttheater* de Linz, photographié (*Linzer Stadtarchiv*) vers 1920, in *Das alte Linz*, Anton Hauser, Verlag J&V, Wien, 1991, p.92.
- 5 - Anton Bruckner (66 ans) dans son appartement de la Hessgasse 7, photographié par Ludwig Grillig en 1890. *Österreichische Nationalbibliothek, Porträtsammlung und Bildarchiv*.
- 6 - Gravure représentant le monument élevé à la mémoire de Beethoven, publiée dans la revue hebdomadaire française *L'Illustration* (qui parut de 1843 à 1944), à l'été 1880.
- 7 - Première tombe de Beethoven dans l'ancien cimetière de Währing (Vienne, 18^e arrdt.), aujourd'hui *Schubertpark*. Photo EC, 2007.
- 8 - Bruckner à l'orgue. Silhouette d'Otto Böhler, Vienne, vers 1890. Abbaye de Saint-Florian. Photographie : *Österreichische Nationalbibliothek, Porträtsammlung und Bildarchiv, Wien*.
- 9 - Photographie de Mathilde Fessl dont Bruckner tomba amoureux et qu'il garda précieusement auprès de lui ainsi que celles d'une dizaine d'autres jeunes femmes qu'il demanda en mariage, sans succès. Cette photo est reproduite dans le livre : *Anton Bruckner, Sein Leben, Eine Dokumentation von Hans Conrad Fischer*, Residenz Verlag Salzburg, 1974, p.90.
- 10 - Beethoven, le promeneur solitaire, Imagno.
- 11 - Le professeur Bruckner au tableau, dessin de Ludwig Grandé, Vienne, vers 1885. Gravure reproduite dans le livre de Renate Grasberger : *Bruckner-Ikonographie, Teil I : Um 1854 bis 1924*, Anton Bruckner Dokumente & Studien 7, Akademische Druck - u. Verlagsanstalt Graz/Austria, 1990, p.25.
- 12 - Bruckner chef d'orchestre. Silhouette d'Otto Böhler, Vienne, vers 1890-1895. *Historisches Museum der Stadt Wien* I.N. 32.162 b.
- 13 - Johannes Brahms (1833-1897) en janvier 1896. Photographie de C.Brasch, Berlin.
- 14 - La grande salle du *Musikverein*, photographiée en 1870, année de son inauguration. Un orgue sera installé sur le mur derrière l'orchestre en 1872. En 1911, les fenêtres du fond, à l'étage, seront bouchées, les candélabres de la galerie supprimés et les cariatides des loges déplacées vers l'arrière, pour améliorer la visibilité. Photographie appartenant à la collection de l' *Historisches Museum der Stadt Wien*.
- 15 - Page de garde calligraphiée de la partition de la 3^e *Symphonie en ré mineur* qu'Anton Bruckner fit réaliser avec le plus grand soin pour l'offrir à Richard Wagner et le remercier d'avoir accepté la dédicace de cette œuvre, ce qui était rare de la part du maître de Bayreuth. Ce texte en dit long sur la vénération, proche de l'idolâtrie, que Bruckner vouait à ce dernier : « *Symphonie en ré mineur. Au bien-né, inatteignable et mondialement célébré, vénéré Maître de l'art de la poésie et de la musique, Monsieur Richard Wagner. Dédiée en profonde admiration par Anton Bruckner.* »
- 16 - Lithographie de Hans Richter (1843-1916), l'un des plus célèbres chefs d'orchestre de son temps. Il assura avec brio les premières viennoises des symphonies n° 1, n° 4, n° 7 et n° 8 de Bruckner dans la grande salle du *Musikverein*. Propriété de l' *Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Porträtsammlung*.
- 17 - Photo du chef d'orchestre Hermann Levi (1839-1900) en 1893. Il ne prit conscience du génie de Bruckner qu'à partir de 1884 et assura le triomphe de sa 7^e *Symphonie* à Munich en mars 1885. *Stadtmuseum München*.
- 18 - Anton Bruckner portant la médaille de chevalier de l'Ordre de François-Joseph, photo prise en 1886, à Vienne, par Anton Paul Huber. *Historisches Museum der Stadt Wien* I.N. 56.710/C.
- 19 - Anton Bruckner accueilli au paradis des grands compositeurs, silhouette d'Otto Böhler, Vienne, 1896.

De gauche à droite : Bruckner, Franz Liszt, Wagner, Schubert, Schumann, Weber, Mozart, Beethoven, Gluck, Joseph Haydn, Haendel et, à l'orgue, Jean Sébastien Bach.

Österreichische Nationalbibliothek, Porträtsammlung und Bildarchiv, Vienne, Sign. Pf 373E.