

# ANTON BRUCKNER

ORGELPARK  
RESEARCH  
REPORTS  
DEEL 1

1

VU UNIVERSITY PRESS

  
ORGELPARK

**ANTON BRUCKNER**

**ANTON BRUCKNER**

**Herman Jeurissen**

**Peter Planyavsky**

**Orgelpark Research Report 1**

*DERDE EDITIE (2020)*

REDACTIE HANS FIDOM



VU UNIVERSITY PRESS

# Orgelpark Research Report 1

## *Inhoud*

[§1] Praktische informatie	11
[§11] Inleiding	13
<b>Herman Jeurissen</b>	
[§21] Anton Bruckner, de symfonische kathedralenbouwer	17
<b>Peter Planyavsky</b>	
[§70] De orgel improvisaties van Anton Bruckner	51

VU University Press  
De Boelelaan 1105  
1081 HV Amsterdam  
The Netherlands

[www.vuuniversitypress.com](http://www.vuuniversitypress.com)  
[info@vuuniversitypress.nl](mailto:info@vuuniversitypress.nl)

© 2012 (first edition), 2017 (second edition), 2020 (this edition) Orgelpark

ISBN 978 90 818696 0 7

NUR 664

Alle rechten zijn voorbehouden. Niets van de in dit boek gepubliceerde gegevens mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar worden gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written consent of the publisher.

# Orgelpark Research Reports

## *Praktische informatie*

### **Orgelpark en Vrije Universiteit**

[§1] Het Orgelpark is een concertpodium in Amsterdam. Het doel is het orgel door een nieuwe presentatie te integreren in het muziekleven. Het Orgelpark is ook wetenschappelijk actief: in 2008 initieerde het het Orgelpark Research Program.

[§2] De Orgelpark Research Reports worden uitgegeven in samenwerking met de leerstoel Orgelkunde aan de Vrije Universiteit Amsterdam. Het Orgelpark vestigde de leerstoel in 2010.

### **Elektronische boeken**

[§3] Publicaties over muziek winnen aan zeggingskracht wanneer ze geluidsvoorbeelden en korte films bevatten. Daarom zijn de Orgelpark Research Reports “elektronische boeken”. Men kan deze boeken online lezen (en beluisteren) op computers, tablets en vergelijkbare apparaten. Een standaard webbrowser volstaat.

[§4] De Orgelpark Research Reports zijn gratis toegankelijk via [www.orgelpark.nl](http://www.orgelpark.nl).

### **Zoeken**

[§5] Omdat in elektronische boeken eenvoudig op welk woord dan ook gezocht kan worden, bevatten de Research Reports geen indexen. Klik op de regel *Klik hier om deze tekst te lezen in een doorzoekbaar venster* in de voetregel van de bladzijden (alleen voorhanden in de originele elektronische boeken) om de tekst te openen in een apart venster. In dit venster is het mogelijk naar specifieke woorden te zoeken en tekstdelen te selecteren. Ook maakt het het lezen van de Reports op telefoons eenvoudiger.

### **Reports op papier / Pdf's: geen audiovoorbeelden**

[§6] De Orgelpark Research Reports zijn tegen vergoeding als papieren boeken verkrijgbaar via [info@orgelpark.nl](mailto:info@orgelpark.nl). Ook zijn pdf's beschikbaar. De papieren boeken en de pdf's bevatten net als de originele elektronische boeken geen indexen. Vanzelfsprekend bevatten ze bovendien slechts de basisinformatie uit de Reports: de audiovoorbeelden en films ontbreken.

### **Meer informatie**

[§7] Meer informatie: [www.orgelpark.nl](http://www.orgelpark.nl), [www.vu.nl](http://www.vu.nl).

# **Orgelpark Research Report 1**

## *Inleiding*

### **Orgelpark Research Report 1: uitgave 3**

[§8] Dit is de derde uitgave van Orgelpark Research Report 1. De opmaak van de tekst is vrijwel gelijk aan die in uitgave 2; er is niets aan de inhoud veranderd. Bij het maken van de eerste uitgave, in 2012, was het niet mogelijk de e-boek versies van de Orgelpark Research Reports een onveranderbare opmaak te geven: de gebruiker kon zelf het lettertype, het letterformaat en het aantal woorden per bladzijde veranderen. Daarom kreeg Report 1 paragraafnummers in plaats van bladzijdenummers; anders zou refereren aan tekstdelen onmogelijk zijn.

[§9] De techniek stond niet stil: met uitgave 2 kregen de Reports alsnog een vaste vormgeving. Paragraafnummers zijn sindsdien in principe niet langer nodig. Uitgave 3 is eveneens een reactie op de ontwikkeling van de techniek: voor het lezen van uitgave 3 volstaat een standaard-browser.

### **Verwijzingen**

[§10] Omdat de eerste uitgave van Report 1 was voorzien van paragraafnummers, zijn ze in uitgave 2 en 3 gehandhaafd.

[§11] Dit om verwijzingen naar tekstfragmenten uit dit Report op de "ouderwetse" manier, dus door paragraafnummers te gebruiken, mogelijk te blijven maken.

### **Orgelpark Research Report 1**

[§12] Dit eerste deel van de Reports is gewijd aan Anton Bruckner en de door zijn activiteit als organist in aanzienlijke mate bepaalde achtergronden van zijn muziek. Het bevat uitgebreide versies van de lezingen die Herman Jeurissen en Peter Planyavsky gaven ter gelegenheid van het Brucknerfestival in het Orgelpark. Dit festival vond plaats van 29 februari tot 3 maart 2012; de lezingen werden gegeven op 3 maart 2012.

## **Orgelpark Research Program**

[§13] Van 2008 tot 2011 stond het Orgelpark Research Program in het teken van een onderzoeksproject rond het fenomeen improvisatie, de manier van musiceren waarbij musici zonder tussenkomst van partituren, zonder veel voorbereiding en ter plekke musiceren. De directheid daarvan is fascinerend: je maakt als musicus en als luisteraar iets mee dat zich zó niet opnieuw zal voordoen. Het is bovendien niet overdreven om te stellen dat improvisatie de ‘eerste’ manier van musiceren is: de muziekgeschiedenis is zonder twijfel begonnen met een improvisatie. Partituren zijn in feite pas noodzakelijk wanneer een groter dan overzichtelijk aantal musici samen musicert, of wanneer aan de verwachtingen in een gegeven muzikale situatie het best kan worden voldaan met complexe muziek. Het interpreteren en uitvoeren van partituren is zo bezien de ‘tweede’ manier van musiceren.

## **Anton Bruckner**

[§14] Niet toevallig toont de muziekgeschiedenis van het Westen, waarin deze ‘tweede’ manier van musiceren zich verhoudingsgewijs zeer krachtig heeft ontwikkeld en zelfs de boventoon is gaan voeren, duidelijker dan de muziekgeschiedenissen van andere culturen hoe de verhouding tussen de waardering voor het improviseren enerzijds en de waardering voor het uitvoeren van partituren anderzijds door de eeuwen kan veranderen.

[§15] De omslag lijkt te hebben plaatsgevonden in de 19de eeuw. Met name Anton Bruckner trekt in dit verband de aandacht: bij hem lijken beide elementen vrijwel in evenwicht. Zijn symfonieën behoren tot de belangrijkste die de 19de eeuw voortbracht; dat Bruckner zich diep bewust was van het belang van een goede partituur is dus evident. Anderzijds gaf hij de voorkeur aan improvisaties wanneer hij orgelconcerten gaf, of anderszins in het openbaar het orgel bespeelde.

[§16] Het lijkt er op dat het geheim van dit evenwicht is dat Bruckner tussen improviseren en uitvoeren van partituren veel minder grote verschillen zag dan wij vandaag de dag gewend zijn. Dat valt met name af te leiden uit de manier waarop Bruckner onophoudelijk bezig was met het vervolmaken van zijn partituren. Steeds weer bracht hij wijzigingen

aan, bijvoorbeeld omdat een detail meer in overeenstemming moest worden gebracht met de regels van harmonie en contrapunt, of omdat hij inmiddels een veel beter idee had voor deze of gene ontwikkeling. Op zichzelf genomen is dit niet zo bijzonder, maar dat wordt het wel zodra we opmerken hoe het correspondeert met de manier waarop Bruckner op het orgel improviseerde: hij gaf er namelijk de voorkeur aan een beperkte selectie composities, zoals het Hallelujah-koor uit Händels Messiah, als basis voor zijn improvisaties te gebruiken, en er tijdens zijn musiceren elementen uit over te nemen, eruit te citeren, elementen weg te laten en elementen toe te voegen.

## **De bijdragen in deze bundel**

[§17] Hoe Bruckner in zijn composities regelmatig als een improviserend musicus te werk is gegaan, steeds vatbaar voor herziening en verbetering, en omgekeerd in zijn improvisaties juist als een componist houvast zocht bij partituren, belichten Herman Jeurissen en Peter Planyavsky in deze bundel.

[§18] Herman Jeurissen is solohoornist van het Residentie Orkest en docent hoorn aan het Conservatorium van Amsterdam, het Koninklijk Conservatorium in Den Haag en het Fontys Conservatorium te Tilburg. Hij studeerde hoorn bij Adriaan van Woudenberg en Michael Hölzel. Hij werd onderscheiden met de Prix d’Excellence (1978) en de Zilveren Vriendenkrans van het Concertgebouw (1979). Als hoornsolist, kamermuzikspeler en docent is Herman Jeurissen regelmatig te gast bij internationale festivals en hoornsymposia. Zijn interesse geldt vooral het minder bekende repertoire voor zijn instrument. Daarnaast componeert en arrangeert hij voor zijn instrument.

[§19] Peter Planyavsky werd in 1969 benoemd tot organist van de Stephansdom in Wenen, waar hij van 1983 tot 1990 als Musikdirektor verantwoordelijk was voor zowel de koor- als de orgelmuziek. In 2004 beëindigde hij zijn activiteiten in de Stephansdom. Sinds 1980 is Peter Planyavsky als docent orgel en improvisatie verbonden aan de Wiener Musikhochschule, waar hij tevens van 1996 tot 2003 hoofd van de afdeling kerkmuziek was. Hij geeft concerten over de hele wereld. Zijn brede werkterrein omvat eveneens onderzoek op het gebied van

kerkmuziek, advisering op het terrein van orgelbouw en -restauratie, activiteiten als jurylid en publicaties in vaktijdschriften.

### Waarom zijn de alinea's in dit e-book genummerd?

[§20] De tussen vierkante haken geplaatste nummers voorafgaand aan elke alinea zijn bedoeld om wetenschappelijk verwijzen naar tekstdelen uit de Orgelpark Research Reports mogelijk te maken. Zie voor meer informatie §§8-11.

## ‘Wie hoge torens wil bouwen, moet lang stilstaan bij het fundament’

*Herman Jeurissen - Anton Bruckner, de symfonische kathedralenbouwer*

### Inleiding

[§21] ‘Wer hohe Türme bauen will, muß lange beim Fundament verweilen.’ Deze tegeltjeswijsheid, goed voor meer dan 150.000 hits op Google, wordt Anton Bruckner (1824-1896) toegedicht. Echt of apocrief, zeker is dat ze naadloos aansluit bij Bruckners muzikale carrière, zijn artistieke opvattingen en zijn obsessies. Bruckner had nauwelijks belangstelling voor literatuur en beeldende kunsten, maar was bezeten van kathedralen en kerktorens. Zo hamerde hij in zijn muziektheoriecolleges aan de universiteit van Wenen steeds op het belang van de correcte toepassing van de regels van de ‘muziekarchitectuur’. Ook was hij zich zeer bewust van de overeenkomsten tussen allerlei getalsverhoudingen in de muziek en in de bouwkunst. Tegen het eind van Bruckners leven onttaarde deze belangstelling in een telmanie; hij zou zelfs dwangmatig blaadjes van bomen hebben geteld.<sup>1</sup>

[§22] Maar ook in overdrachtelijke zin is de spreuk op Bruckner van toepassing: pas op zijn 42ste levensjaar trad de zeer onzekere, enigszins schuwe, wereldvreemde man na jarenlange studie en met alle denkbare muziekdiploma's op zak, naar buiten met zijn eerste symfonie. Twee jaar later, in 1868 werd de symfonie onder Bruckners leiding met succes in Linz voor het eerst uitgevoerd. In totaal zou Bruckner elf symfonieën componeren. Aan de officiële eerste symfonie (1866) was een (tijdens zijn leven nooit uitgevoerde) studiesymfonie in f klein (1863) voorafgegaan. De zogenaamde ‘nulde’ symfonie uit 1869 (gecomponeerd tussen de eerste en tweede symfonie) werd eveneens door Bruckner verworpen.

---

<sup>1</sup> Reeser 1936: 376.



[§23] In dit essay wordt allereerst Bruckners langzame, maar gestage ontwikkelingsgang geschetst. Vervolgens komen zijn symfonieën aan bod, die vaak als muzikale kathedralen worden omschreven. Ofschoon een cliché, in vrijwel alle recensies terug te vinden, bevat deze karakterisering – zoals we zullen zien – meer dan slechts een kern van waarheid. Muziekvoorbeelden illustreren de invloed van Bruckners achtergrond als improviserend organist en kerkmusicus op zijn symfonieën. Bovendien wordt uitgebreid aandacht besteed aan Bruckner als muziektheoreticus, die zelf een duidelijk verband zag tussen architectuur en muziek. Hij toetste zijn eigen muziek voortdurend aan de regels van de ‘muzikale architectuur’ en werkte ten gevolge hiervan zijn composities voortdurend om, zodat wij in het bezit zijn van soms wel vijf versies van hetzelfde werk. Tenslotte wordt ingegaan op de verschillende uitgaven en de receptie van al deze ‘bouwplannen’.

### Fundament

[§24] In 1836 werd de dertienjarige ‘Tonerl’, zoals Anton Bruckner op z’n Oostenrijks wel werd genoemd, opgenomen in het internaat van het klooster St.-Florian bij Linz. Hij speelde reeds aardig orgel, piano en viool en kreeg hier zijn eerste compositielessen. Als zoon van een dorpsonderwijzer in Ansfelden was hij echter voorbestemd om schoolmeester te worden. Na zijn opleiding aan de kweekschool in Linz combineerde hij een weinig succesvol onderwijzersbestaan met dat van koordirigent, kerkorganist en dansorkestviolist. In 1848 kreeg hij een deeltijdbaas als organist van Sankt Florian. In 1855 werd hij benoemd tot organist van de Dom in Linz en kon Bruckner zijn leraarschap opgeven. De kern van het repertoire in het hoogbarokke klooster St.-Florian was de muzikale nalatenschap van Franz Josef Aumann (stiftsorganist van 1755 tot 1797), aangevuld met de kerkmuziek van diens studiegenoten Michael Haydn en Johann Georg Albrechtsberger. Deze drie componisten wortelden nog stevig in de laatbarokke muziektraditie en schreven – in tegenstelling tot bijvoorbeeld Michaels oudere broer Joseph Haydn – nog in een vrij conservatieve muzikale stijl. In Bruckners eigen vroege composities wordt deze traditie voortgezet. Zo hebben alle koorcomposities tot en met het vierstemmige Ave Maria uit 1856 nog een becijferde bas. Orgelpartituren dienden in

deze traditie eerder als uitgangspunt dan als ijkpunt bij het grotendeels geïmproviseerde liturgische orgelspel; Bruckner noteerde slechts sporadisch iets voor zijn eigen instrument. Zijn koorcomposities uit die tijd zijn interessanter. Hier en daar vinden we zelfs een harmonische wending die naar de latere Bruckner verwijst, zoals in het *Tantum ergo* in A uit juni 1845/1846. In het midden van het verder nogal conventionele werk schrijft Bruckner plotseling een polyfone, snel modulerende passage die in melodisch opzicht anticipeert op het Liebestod-thema uit Wagners *Tristan* (1856/1859) (voorbeeld 1).

### Voorbeeld 1: *Tantum Ergo* (1845/1846)

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop

[§25] Bruckner bleef intussen, immers niet professioneel opgeleid, ontevreden over zijn vaardigheden. Hij nam daarom van 1855 tot 1861 harmonie- en contrapuntles bij de beroemde Weense muziektheoreticus en ‘Kaiserliche & Königliche Hoforganist’ Simon Sechter (1788-1867). Het componeren werd hem gedurende deze jaren ontraden. Hij vond een uitlaatklep in orgel improvisaties.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> In een brief van 10 november 1861 schrijft Bruckner het volgende aan de

In 1861 sloot Bruckner zijn studie met de grootst mogelijke lof af. In het beroemde zevenstemmige Ave Maria voor koor a capella uit dat jaar horen we de enorme ontwikkeling die Bruckner als componist doormaakte tijdens zijn studie bij Sechter. Bruckner had nu de smaak te pakken en nam nog eens twee jaar les, nu bij de Linzer kapelmeester Otto Kitzler (1834-1910), tien jaar jonger dan hemzelf. Kitzler droeg hem op die symfonieën van Beethoven, Schumann en Mendelssohn te bestuderen. Ook liet hij de nieuwsgierige componist kennismaken met de nieuwe muziek van Berlioz, Liszt en Wagner. Hij leerde Bruckner schrijven in de bekende vormen, van sonate tot mars, en gaf hem instrumentatieopdrachten, variërend van blaaskapel tot symfonieorkest.

[§26] Bruckner hoorde in 1863 de Linzer Tannhäuser-uitvoering onder leiding van zijn leraar en in 1865 bezocht hij de première van Wagners muziekdrama Tristan und Isolde in München. Sinds die tijd verafgoodde hij Wagner. Diens filosofische en ideologische gedachtewereld bleef hem echter volledig vreemd. Zo bestudeerde Bruckner de Tristan-muziek aan de hand van een piano-uittreksel van Horn zonder de in zijn ogen verderfelijke tekst.<sup>3</sup>

### **De kathedraal**

[§27] Misschien wel even belangrijk voor zijn ontwikkeling als kunstenaar was de bouw van een nieuwe neogotische kathedraal in Linz, die qua omvang en grandeur de pretentie heeft de Weense Stephansdom te evenaren. De bouw van deze Maria-Onbevleete-Ontvangenis-Dom begon in 1863 en werd pas in 1924, ruim een kwart eeuw na Bruckners dood, voltooid. Tot die tijd bleef de oude barokke Dom, waar Bruckner van 1855 tot 1868 organist was, de Linzer episcopale kerk. Bruckner was actief betrokken bij de festiviteiten rondom de bouw van de nieuwe Dom. Hij componeerde het zevenstemmige Ave Maria en een feestcantate voor

---

examencommissie: 'Freien Compositionen gönnte während seiner Studienzeit (seit 1855) der Gefertigte nicht die erforderliche Zeit. [...] Erst jetzt nach der Prüfung will er sich der freien Composition widmen. Durch vieles Fantasiren auf der Orgel suchte Gefertigter sich vor Trockenheit zu bewahren, so wie durch vieles Anhören gediegener Musik in Wien.' Geciteerd naar Louis 1918: 288.

<sup>3</sup> Auer 1941: 162.

mannenkoor en harmonieorkest ter gelegenheid van de eerstesteenlegging (1863), en de grote mis in e klein (koor en blazers, 1866) voor de inwijding van de Votiefkapel. De première van de mis vond vanwege vertragingen in de bouw pas in 1869 plaats. Ter gelegenheid hiervan componeerde Bruckner ook nog het 'Locus iste'.<sup>4</sup> De overgang van de barok naar de monumentale neogotiek heeft hij zo van zeer nabij meegemaakt en heeft een blijvende indruk op hem gemaakt.

[§28] De eerste symfonie (1866) schreef hij in deze periode. In 1868 volgde Bruckner zijn leermeester Simon Sechter op als professor harmonie, contrapunt en orgelspel aan het conservatorium in Wenen. Wat een bekroning op zijn tot dan toe succesvolle carrière had moeten worden, werd een bittere ontgoocheling. In het liberale en mondaine Wenen van de tweede helft van de 19de eeuw was de eenvoudige, wat boerse, volkomen onhandige, diepgelovige, vrijgezelle man, worstelend met een fors minderwaardigheidscomplex een vreemde eend in de bijt. De manier waarop hij onbeholpen, onzeker en zeer onderdanig de buitenwereld tegemoet trad en het ene na het andere vergeefse huwelijksaanzoek aan veel te jonge meisjes deed, wekte alom de lach- en spotlust op.

[§29] Met zijn kolossale symfonieën wisten de tijdgenoten evenmin nauwelijks raad. Bovendien werd hij door de conservatieve Weense pers op een onheuse manier uitgespeeld tegen de 'anti-Wagneriaan' Johannes Brahms. Hoewel Bruckner diverse malen tijdens zijn leven in een diepe depressie raakte door de vernietigende kritiek op zijn scheppingen, ging hij onverdroten voort met het schrijven van de ene na de andere symfonie, vaak zelfs zonder enig uitzicht op een uitvoering van zijn werken. Zo kreeg hij zijn derde en vierde symfonie pas te horen na het componeren van de vijfde. De vijfde symfonie en de hoekdelen van de zesde heeft hij zelfs – evenals de onvoltooide negende – nooit mogen horen.

---

<sup>4</sup> 'Locus iste' is een pars-pro-toto-aanduiding van 'Terribilis est locus iste' ('Ontzagwekkend is deze plaats', uit Genesis 18:17. Al in de Renaissance werd de tekst graag gebruikt voor muziek bij ingebruiknemingen van kerken, zoals door Dufay in 1436 ('Nuper Rosarum Flores'), voor de inwijding van de Dom in Florence.

[§30] We moeten niet vergeten dat het componeren van symfonieën na de dood van Mendelssohn (1847) en Schumann (1856) geheel uit de mode was geraakt. Beethovens symfonieën golden als het non plus ultra. Richard Wagner beschreef in 1856, in *Oper und Drama*, Beethovens negende symfonie als ‘Das letzte Werk dieser Art überhaupt’ en had de ambitie met zijn muziekdrama’s Beethovens erfgoed verder uit te bouwen. Franz Liszt ontwikkelde in dezelfde tijd het genre van symfonische gedichten. Bruckner was de eerste Duitstalige componist die het weer aandurfde symfonieën te schrijven. Brahms componeerde zijn eerste symfonie pas tien jaar later in 1876. Op dat moment had Bruckner (als we de studiesymfonie en de nulde meerekenen) al zeven symfonieën voltooid.<sup>5</sup> Brahms putte bij het schrijven van zijn symfonieën uit zijn ervaring als kamermuziekcomponist. Elk van zijn vier symfonieën heeft een geheel eigen karakter, zoals ook Beethovens dramatische symfonieën nr. 3, 5, 7 en 9 sterk contrasteren met de eerder lyrisch gestructureerde symfonieën nr. 2, 4, 6 en 8. Evenals Brahms oriënteerde ook Bruckner zich op Beethoven. Hun muzikale achtergrond en werkwijze is echter totaal verschillend. Na het voorgaande ligt voor de hand waarom: Bruckner was van huis uit organist en kerkmusicus en voelde zich vooral thuis in monumentale kerkgebouwen.

### Openingsdeel

[§31] Zoals de gotische kathedraal één grondplan kent, hebben ook alle Bruckner groots opgezette symfonieën één vast stramien.

In Beethovens negende symfonie vond Bruckner het ideale model. Beethovens symfonie begint vanuit het niets, thematische elementen doen voorzichtig hun intrede en pas na 32 maten zet het hoofdthema in; systematisch worden contrasterende elementen geïntroduceerd, met elkaar verweven en pas in de coda valt alles op zijn plek. Ook bijna alle Bruckners symfonieën beginnen onbestemd met een tremolo of een neutraal ostinato en net als in Beethovens negende worden de thema’s als het ware ter plekke geboren. Alleen in zijn vijfde symfonie hanteert Bruckner een

<sup>5</sup> Bruckners leerling Gustav Mahler bouwde Bruckners vorm uit. Hij schreef zijn eerste symfonie tussen 1884 en 1888. De symfonieën van Dimitri Sjostakovitsj zijn ondenkbaar zonder het voorbeeld van Mahler.

ietwat andere werkwijze. Zoals Beethovens eerste, vierde en zevende symfonie begint dit werk met een langzame inleiding. Celli en contrabassen leggen een fundament met een simpele baslijn in Bes groot, violen en altan contrapunteren in een geromantiseerde Palestrina-stijl. Dan breekt de muziek af en volgt er een luide, unisono klankzuil in Ges, een majestueus koperkoraal in D, een generale pauze, weer een klankzuil (maar nu in Bes), opnieuw stilte, het koperkoraal in A, en dan pas komt de muziek geleidelijk aan tot ontwikkeling (voorbeeld 2).

### Voorbeeld 2: Symfonie V, opening

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]



[§32] De invloed van de katholieke kerkmuziek uit de tweede helft van de 19de eeuw is evident. De destijds oppermachtige Caecilia-beweging, de muzikale pendant van de neogotiek, wilde alle wereldse en opera-achtige elementen uit de katholieke kerk verbannen en terug naar de diatonische muziek van Palestrina.<sup>6</sup> Ook het koraal is ontleend aan de katholieke kerkmuziek van de 19de eeuw. Het gregoriaans werd (evenals de psalmen in de reformatorische kerken) gelijkmatig in lang aangehouden tonen gezongen en noot voor noot geharmoniseerd. Voorbeelden hiervan zijn Bruckners harmonisatie van het Veni Creator en zijn zelfgecomponeerd, neo-gregoriaans Ave Regina (voorbeeld 3).

### Voorbeeld 3: Tantum Ergo (1845/1846)

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop

[§33] Aan het orgel ontleent Bruckner de registerachtige instrumentatie. Aan het begin van de vijfde symfonie worden strijkers-, hout- en koperregister naast en boven elkaar geplaatst, in de tutti's (Bruckner gebruikt zelf de term

<sup>6</sup> Gezien Bruckners achtergrond lijkt het op het eerste gezicht vreemd dat hij zich heeft toegelegd op het componeren van symfonieën en niet op het schrijven van een groot aantal missen. De Caeciliabeweging verzette zich hevig tegen het uitvoeren van grote orkestmissen tijdens de eredienst.

'pleno')<sup>7</sup> worden zij gekoppeld. De in het oog springende generale pauzes zijn elke zelfregistrerende organist natuurlijk welbekend. De lengte hiervan illustreert overigens ook welke denkpauzes Bruckner zich als improvisator veroorloofde. Dit bruusk naast elkaar plaatsen van geheel autonome klankblokken is exemplarisch voor Bruckners symfonische werkwijze. Een groter contrast met Wagners 'Kunst des Übergangs'<sup>8</sup>, zoals we die met name vinden in zijn Tristan und Isolde, is nauwelijks denkbaar.

[§34] Naast Bruckners organistenachtergrond is er nóg een oorzaak. De opening van bijvoorbeeld Bruckners vijfde symfonie heeft overduidelijk het effect van een bouw pakket dat als het ware pas tijdens de uitvoering wordt uitgepakt en in elkaar gezet. Met name de klankzuilen in Ges en Bes staan volkomen geïsoleerd in het muzikale landschap. Bruckners werkwijze heeft duidelijke parallellen met de (neo)gotische bouwwijze. De componist zag hoe in Linz allereerst de steunberen en een stralenkrans van afzonderlijke kapellen werden opgericht die de druk van het nog te bouwen hoge koor moesten opvangen. Bij de eerste aanblik van deze bouw fase kan men zich nog nauwelijks een voorstelling maken van de uiteindelijke kathedraal. Bruckner plaatst de muzikale thema's ook als granietblokken naast elkaar en scheidt ze slechts door onverwachte generale pauzes. Ook hier vraagt men zich aanvankelijk af wat de relatie tussen deze thema's is. Pas tijdens de latere verwerking van het materiaal komt één en ander in een logisch verband te staan. Daarbij maakt Bruckner, de kerkmusicus en orgel improvisator, een vrij gebruik van traditioneel contrapunt en Beethovenachtige thematische ontwikkelingstechniek. Zo begint het derde themacomplex, dat Bruckner naar voorbeeld van Beethovens Eroica in de sonatevorm opneemt, meestal met een unisono gespeeld thema. Dit min of meer neutrale bouw materiaal vindt zijn oorsprong in de preklassieke unisono afsluitingen van sonate en concert. Daar zijn het dikke horizontale scheidingswanden die de verschillende secties markeren, maar bij Bruckner zijn deze unisono passages juist open materiaalelementen die hij direct na de

<sup>7</sup> Cohrs 2003: 4.

<sup>8</sup> 'Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen', aldus Wagner in 1859. Zie Dahlhaus 1974: 475-486.

introdunctie meteen contrapuntisch bewerkt in omkering, vergroting en verkleining. In navolging van de (neo)gotische bouwstijl houdt zo ieder motief steeds een samenhang met de thematische constructie van het geheel (voorbeeld 4).

#### Voorbeeld 4: Symfonie VII, deel 1: derde themagroep

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop

[§35] Bruckners achtergrond als organist uit zich niet alleen in de groepsgewijze orkestraties en het vaak abrupte gebruik van de terassendynamiek (zie het begin van de vijfde symfonie), maar ook in een registerachtig uitdunnen of toevoegen van de diverse orkestgroepen om de dynamiek te beïnvloeden.<sup>9</sup> Zo verraadt de instrumentatie van de volgende passage uit het begin van de tweede symfonie de werkwijze

<sup>9</sup> Zie ook Fritz Oesers studie over Bruckners klankstructuren uit 1939.

van de organist: een vierstemmig contrapunt wordt sempre ff gespeeld, de begeleidingsfiguur ebt weg en de registers worden systematisch uitgedund. Als orgelcompositie is een en ander echter onuitvoerbaar. Zelfs met een registrant komt men minstens één hand tekort (voorbeeld 5).

#### Voorbeeld 5: Symfonie II, deel 1

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop

[§36] Bruckners symfonieën zijn overigens zeker geen geïnstrumenteerde orgelwerken of orkestrale missen. Hij schetst apocalyptische visioenen en natuurtaferelen, parafraseert in de scherzo's boertige Oostenrijkse dansen en jachtscènes. Zelfs Duits-nationalistische elementen schuwt hij niet: het begin van de finale van de achtste symfonie schildert de ontmoeting van de drie keizers van Oostenrijk, Duitsland en Rusland in 1885 bij Olmütz: kozakkengalop in de strijkers, militaire muziek in het koper en fanfares bij de ontmoeting. Zoals Beethoven in zijn Eroica en Pastorale laat ook



Bruckner zich zo inspireren door buitenmuzikale gegevens.<sup>10</sup> De muzikale ontwikkeling verloopt echter autonoom en Bruckners muziek kent evenmin als Beethovens pastorale symfonie geen direct episch verloop. Tenslotte horen we in al Bruckners symfonieën steeds weer de invloed van Wagners vernieuwende harmonische taal.

[§37] Dit bonte geheel giet Bruckner in de mal van Beethovens symfonisch model. Bruckner heeft de pretentie Beethovens symfonische vorm te vernieuwen, maar streeft geen stijlkopie na. Hij neemt alleen de uiterlijke vorm over van Beethovens negende symfonie, zoals ook de Linzer Dom vooral de (gotische) vorm met de Weense Stephansdom gemeen heeft. (De neogotische kathedraal van Linz is opgetrokken met destijds moderne middelen als stalen draagbalken en gietijzeren ornamenten.)

[§38] Samenvattend: Bruckner was ooggetuige van de bouw van de Linzer Dom en zag hoe het gebouw geleidelijk aan vorm kreeg. Ook zijn symfonieën lijken pas tijdens de uitvoering geleidelijk aan te ontstaan. Beethovens negende symfonie was hierbij het grote voorbeeld. Bij de bouw van de Dom speelde de rivaliteit van het provinciale Linz met de wereldstad Wenen een grote rol: de nieuwe Dom moest een in alle opzichten waardige pendant vormen van de Weense Stephansdom. Bruckner was weliswaar een provinciale man, maar hij was niettemin begiftigd met een enorme wilskracht. Tijdens de bouw van de Linzer Dom moet hij op een gegeven moment de ambitie hebben opgevat monumentale symfonische kathedralen te scheppen en daarmee de symfonieën van Beethoven te evenaren.

### Scherzo en Adagio

[§39] In Beethovens negende symfonie volgt na het openingsallegro eerst het Scherzo en dan pas het Adagio. Bruckner neemt dit model over in zijn achtste en negende symfonie, maar in de overige symfonieën hanteert hij de klassieke volgorde: openingsallegro – langzame deel – scherzo – finale.

[§40] De scherzo's in 3/4-maat beantwoorden vrij exact aan Beethovens schema, maar hebben over het algemeen een geheel andere muzikale inhoud. Bruckners achtergrond als – naar we mogen aannemen eenzame – violist in allerlei dansorkestjes vindt zijn weerslag in de scherzo's:

---

<sup>10</sup> Brief van Bruckner aan Felix Weingartner, d.d. 27 januari 1891. Dorschel 2005, 382.

gestileerde Oostenrijkse alpine boerendansen met vaak sombere, onheilszwangere ostinato's die de middeleeuwse dodendansschilderingen in herinnering brengen. De contrasterende trio's (alle in majeur) doen ons hier en daar denken aan Schuberts Duitse dansen. Alleen in de vierde symfonie schrijft Bruckner een scherzo in 2/4-maat: hier horen we een onbekommerde jachtmuziek die refereert aan Beethovens Eroica.

[§41] Bruckners Adagio's zijn stuk voor stuk gemodelleerd naar het Adagio molto e cantabile uit Beethovens negende symfonie. Voor de inhoud van deze vaak religieus getinte delen kon Bruckner rijkelijk putten uit zijn ervaring als organist en kerkmusicus. Zijn eigen improvisaties waren samengesteld uit nieuw materiaal, gecombineerd met citaten uit zijn eigen composities, bij het publiek bekende en geliefde thema's als Händels Hallelujah-koor en Haydns keizerhymne, en later ook met thema's uit Wagners muziekdrama's. Het Andante van de tweede symfonie citeert bijvoorbeeld thematische bestanddelen uit zijn eigen mis in f kleine tert. Kenmerkend is het langzame deel van de eerste versie van de derde symfonie. Hierin combineert Bruckner ondermeer een Beethovenachtig adagiothema, een tragische melodie die hem inviel na het overlijden van zijn moeder, een wending uit het zevenstemmig Ave Maria, een geromantiseerde, misterioso te spelen, barokke sarabande en Brünnhildes slaapmotief uit Wagners Walküre. Bruckner droeg het werk op aan 'Richard Wagner, de niet te evenaren, wereldberoemde en verheven meester der dicht- en toonkunst'<sup>11</sup> en schonk het manuscript in 1873 aan zijn idool. Bij de eerste druk van de symfonie (1878) werd het slaapmotief samen met een aantal andere Wagnercitaten verwijderd. Als kerkorganist was Bruckner natuurlijk gewend om afhankelijk van de liturgische omstandigheden de inhoud en de lengte van zijn improvisatie aan te passen. Met zijn blokkendoosachtige werkwijze kon hij relatief eenvoudig zijn werken bekorten of uitbreiden.

---

<sup>11</sup> Het titelblad luidt: 'Sr. Hochwohlgeboren Herrn Richard Wagner, dem unerreichbaren, weltberühmten und erhabenen Meister der Dicht- und Tonkunst in tiefster Ehrfurcht gewidmet.' Auer 1941, 237.

[§42] In zijn latere werken is Bruckner subtieler met zijn citaten en verwijzingen. Toch onderkenden tijdgenoten de nauwe relatie met Bruckners orgel improvisaties. Max Kalbeck, goede vriend en eerste biograaf van Brahms, beschreef naar aanleiding van de première van Bruckners zevende symfonie het Adagio als volgt: ‘Siegfrieds uitvaart uit de Götterdämmerung, de treurmars van de Eroica, de heilandklacht uit Parsifal en thematische bestanddelen uit het Adagio van Beethovens negende zijn door Bruckner zeer bekwaam tot een donker gekleurd klanktapijt verweven.’<sup>12</sup> De kritiek is feitelijk niet juist: door het gebruik van wagnertuba’s zinspeelt Bruckner weliswaar op Wagner en ook de ritmische structuren zijn verwant aan Beethovens Adagio uit de negende, maar nergens in deze treurmuziek ter nagedachtenis aan Richard Wagner citeert hij letterlijk. Toch lijkt deze beschrijving als twee druppels water op de beschrijvingen van Bruckners eigen orgelspel. Zo wordt in de Linzer Tagespost van 1 september 1885 een orgel improvisatie in St.-Florian beschreven: Bruckner begint met Siegfrieds treurmuziek uit de Götterdämmerung en verwerkt deze vervolgens contrapuntisch. Een en ander mondt uit in het Adagio uit zijn zevende symfonie. Dan volgt een intermezzo ‘alla Händel’ waarin de treurmuziek wordt verweven met een thema uit de achtste symfonie. In de reprise klinkt opnieuw het Wälsungen- en het Siegfriedmotief uit de Ring, waarna er een triomfaal slot in majeur volgt.<sup>13</sup>

12 ‘Siegfrieds Exequien aus der Götterdämmerung, der Trauermarsch der Eroica, die Heilandklage aus Parsifal und thematische, dem Adagio der neunten entlehnte Bestandtheile sind mit großem Geschick zu einem Tongemälde verwoben, dessen vorwiegend düstere Farbengebung und Klangmischung einen starken Eindruck bei dem Zuhörer hervorbringt.’ Göllicher/Auer IV, 2, 447-448.

13 Karl Almeroth beschrijft het volgende: ‘Anfangs leise, immer mehr anschwellend, bis zu ungeahnter Kragt steigend, erklang die hehre Totenklage um Siegfried aus der Götterdämmerung und erschütterte die Zuhörer. In genialer Weise folgte die contrapuntische Verarbeitung; doch bald fügte sich ein neuer Trauergesang, ebenso hehr und erhaben an: es war Bruckners Trauermusik aus dem Adagio der VII. Symphonie, welche er im tiefsten Schmerz über Wagners Tod niederschrieb. – Da klärte sich der Himmel, und mit gottvoller Weihe ertönte ein in Händelschem Stile gehaltenes Intermezzo, welche Bruckner den Trauerweisen, verwoben

[§43] Een letterlijke verwijzing naar het Siegfriedmotief (een geliefd improvisatiethema bij Bruckners orgelbespelingen) vinden we wel in het Adagio van de achtste symfonie. In deze als hommage bedoelde passage begeleiden de strijkers het citaat met figuraties ontleend aan Wagners Tannhäuser-ouverture (voorbeeld 6).

### Voorbeeld 6: Symfonie VIII, Adagio

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]



[§44] Aan het slot van het Adagio uit de negende symfonie blijkt de doodzieke Bruckner terug op zijn leven: hij was zich ervan bewust dat hij de schetsen voor de finale niet meer kon uitwerken en wenste dat zijn Te Deum als vervangende finale zou worden uitgevoerd. Zijn zwanenzang combineert het hoofdthema van het Adagio uit de achtste, het finaalthema uit de zevende en de ostinato begeleidingsfiguur uit zijn Te Deum.

mit einem Thema der in Steyr vollendeten VIII. Symphonie, als jubelnder Gesang folgen liess. Nochmals kehrte das Wälsungen- und Siegfriedmotiv aus der Trilogie zurück, die Trauer aber war verschwunden, in grossartigem Gesange, aus allen Registern ertönend, rauschten mächtige Akkorde und eilten jubelnd und jauchzend dem Ende zu.’ Göllicher/Auer 1974, II.1, 292.

## Finale

[§45] Voor de vormgeving van de eerste drie delen van zijn symfonieën kon Bruckner teruggrijpen op Beethovens negende symfonie. Bij de finale had Bruckner echter een probleem: Beethovens koorfinale uit de negende symfonie werd in de 19de eeuw door de muziektheoretici als een anomalie gezien, en toch sprak het idee van een monumentaal koraal Bruckner zeer aan. Bovendien creëerde Beethoven in de finale van zijn negende symfonie een verbinding met de voorgaande delen door het laatste deel te openen met een soort inhoudsopgave van de voorafgaande delen. In de vijfde symfonie neemt Bruckner dit procedé over, in de andere symfonieën legt Bruckner een connectie met de voorafgaande delen door de finalethema's af te leiden van eerder gebruikt melodisch materiaal (voorbeeld 7).

### Voorbeeld 7: Symfonie VII, deel 1 en finale

[geluidsvoorbeelden alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop

play

stop

*Allegro moderato*  
*etc.*  
*pp* *mf*

*Bewegt, doch nicht zu schnell*  
*pp*

[§46] Bruckners finales doen op deze manier enigszins denken aan de slotimprovisaties aan het einde van een kerkdienst. Alles komt op een wat luchtigere wijze terug, wordt op allerlei contrapuntische manieren met elkaar gecombineerd en mondt uit in een majestueus slotkoraal. Al was het koraalthema in Beethovens negende Bruckners directe inspiratiebron, de idee van een finale lofzang op de schepper doet ons vooral denken aan de afsluitende koralen in de cantates van Bach. Illustratief is de 'wederopstanding' van het koperkoraal aan het slot van de finale van de vijfde symfonie; zij wordt begeleid door een karakteristiek motief in de violen en altén dat is ontleend aan het Ex resurrexit uit Bruckners mis in f klein.<sup>14</sup> In de finales vinden we verder tal van toccata-achtige passages die rechtstreeks ontleend lijken aan de orgelliteratuur.<sup>15</sup> De springende pedaalachtige baslijn aan het begin van de finale van de derde symfonie lijkt weggelopen uit een orgelwerk, evenals het begin van de finale van de tweede symfonie (voorbeeld 8).

### Voorbeeld 8: Symfonie VIII, Adagio

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop

*Ziemlich schnell*  
*p*  
*p*

<sup>14</sup> Cohrs 2003/2010, 11-12.

<sup>15</sup> Over de relatie tussen finale en toccata: Cohrs 2003/2010, 19 ff.



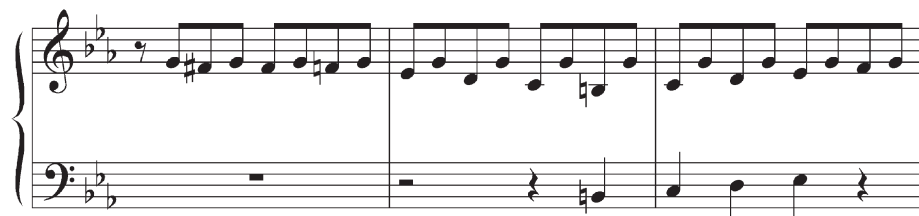
[§47] De eerste schetsen voor deze finale schreef Bruckner in Londen in 1871 direct na zijn optreden als orgel improvisator. Niet toevallig vinden we deze Bachachtige figuratie (zoals we die kennen van het fugathema in de Toccata en Fuga in d, BWV 565) al in een schets voor een improvisatie in c klein uit 1870<sup>16</sup> (voorbeeld 9).

### Voorbeeld 9: Improvisatieschets, fragment (1870)

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop



[§48] In de finale van de zesde symfonie instrumenteert Bruckner een orgelpedaalachtige lijn voor het gehele strijkorkest, zodat de basstem over vier octaven klinkt en uitsteekt boven de (achtvoets) melodie in de hoorns (voorbeeld 10).

[§49] Ook een unisonopassage in de finale van de derde symfonie herinnert aan Bruckners ervaring als organist: weerkaatsende, dreunende orgelklanken worden geïmiteerd door de opsplitsing van het orkest in twee groepen die een achtste na elkaar spelen (voorbeeld 11).

<sup>16</sup> Voor een uitvoerige toelichting, zie Cohrs 2002

### Voorbeeld 10: Symfonie VI, Finale

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop

### Voorbeeld 11: Symfonie III, Finale

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop

[§50] Geraffineerd geïnstrumenteerd is de finale van de zevende symfonie (voorbeeld 12).

### Voorbeeld 12: Symfonie VII, Finale

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop

[§51] Het orkest speelt tweestemmig contrapunt. Koperblazers zorgen voor het ruimte-effect: de eerste trompet speelt (samen met de eerste wagnertuba) een vereenvoudigde versie van de bovenstem, in de tweede en vierde maat van het voorbeeld ondersteunen de hoorns de gebroken drieklanken met liggende akkoorden, aan het begin van maat drie en vijf (als de melodie zwijgt) versterken zij de boventonen van de baslijn. Natuurlijk is een en ander gestileerd. Niettemin kunnen we zelfs de As in het hoornakkoord in de tweede maat verklaren als mixtuurkwint van de Des in de bas.

[§52] Bruckner behaalde zijn grootste successen als improvisator. De ironie van het lot beschikte echter dat vooral Bruckners finales, waarin de orgelementen het sterkst zijn vertegenwoordigd, genadeloos werden afgekraakt. Bij de première van de tweede symfonie in Wenen op 26 oktober 1873 opende Bruckner het concert met een orgeltocatta van Bach, improviseerde daarna een uitgebreide fantasie en dirigeerde na de pauze zijn nieuwe symfonie. Het orgelspel werd in de Weense pers jubelend beschreven, de symfonie kende volgens de beroemd-beruchte criticus Eduard Hanslick vele fraaie momenten, maar leed aan een

‘ongefundeerde, uit elkaar vallende mozaïekachtige vorm’. Negatiever was de muziekhistoricus August Wilhelm Ambros, die vreesde dat de extreem hoge koorts waaraan de nieuwste muziek volgens hem leed, tot de dood van de kunst zou leiden: ‘Waar wij een solide muzikale architectuur verwachtten, worden we tot ademloosheid opgejaagd door een volstrekt willekeurige aaneenschakeling van klanksamenstellingen.’ Ook hij stoorde zich aan de invloed van Wagners harmonische taal en orkestratietechniek. De woordspeling ‘Venusberg-Geigen’ refereert aan de balletmuziek uit Wagners Tannhäuser, maar betekent natuurlijk ook iets veel obsceners, wat de vrome Bruckner diep zal hebben geschokt.<sup>17</sup>

[§53] Max Kalbeck bestempelde de finale van de zevende symfonie als een half geïmproviseerde klucht (eine Stegreifkomödie) en sneerde: ‘Bruckner behandelt het orkest als een instrument waarop men naar gelang de stemming en het toeval vrij kan improviseren en fantaseren.’<sup>18</sup> Beethovens vormschema’s werden met zoveel verschillende elementen overladen dat tijdgenoten door de bomen het bos niet meer zagen. Kalbeck hoorde slechts ‘een muziekdrama zonder tekst’<sup>19</sup> en Hanslick verbaasde zich erover hoe ‘de zachtvaardigste, vredelievendste mens ter wereld zich als componist tot een anarchist kon ontpoppen, die onbarmhartig alles opofferde wat logica, heldere ontwikkeling, vormeenheid en tonaliteit heet.’<sup>20</sup>

17 Eduard Hanslick (*Neue Freie Presse*, 28 oktober 1873 spreekt van ‘zahlreiche schöne, bedeutende Einzelheiten’ en ‘haltlos zerfallende musivische Form’. August Wilhelm Ambros (*Wiener Abendpost*, 28 oktober 1873): ‘Wo wir eine festgefügte musikalische Tektonik erwarten, werden wir durch willkürlich aneinandergereihte Tongebilde bis zur Atemlosigkeit gehetzt.’ Hij bekritiseert de ‘Venusberg-Geigen’ en besluit met ‘Mass, Mässigung, Selbstbeschränkung. Unsere modernste Musik leidet an Masslosigkeit. Und diese wird am Ende der Tod der hypersthenisch gewordenen Kunst sein.’ Geciteerd naar Louis 1918, 305-308.

18 Auer 1941, 347: ‘Bruckner behandelt das Orchester gleich einem Instrument, auf dem sich nach Laune und Zufall improvisieren und phantasieren läßt.’ Göllicher/Auer 1974, IV.2, 447-448.

19 Louis 1918, 310: ‘Die Symphonie macht den Eindruck eines Musikdramas ohne Text.’

20 Hanslicks kritiek naar aanleiding van de eerste uitvoering van Bruckners strijkkwintet, *Neue Freie Presse*, 26 februari 1885, geciteerd naar Louis 1918, 318:

‘Es bleibt ein psychologisches Rätsel, wie dieser sanfteste und friedfertigste aller Menschen

[§54] We weten dat Bruckner zeer vaak over dezelfde thema's improviseerde en mogen daarom aannemen dat grote gedeelten van zijn improvisaties bestonden uit varianten van een min of meer vaststaand model dat hij in zijn hoofd en waarschijnlijk ook in zijn vingers had. Was een definitieve versie van zijn geïmproviseerde orgelcomposities wellicht overbodig, omdat hij de muziek slechts voor eigen gebruik creëerde? Orgels, ruimte en omstandigheden zijn zo verschillend dat daar alle reden voor was: het is denkbaar dat Bruckner er in zijn orgelmuziek de voorkeur aan gaf steeds ter plekke de beste oplossing te kunnen zoeken, zonder dwingende partituur. Een orkestwerk daarentegen móet nu eenmaal genoteerd worden. Bruckner worstelde zijn leven lang met de fixatie van zijn symfonieën.

### De muzikale wetenschap

[§55] Bruckner onderkende zelf het gevaar van een al te intuïtieve werkwijze en koos in de loop van de jaren voor een steeds compactere, thematische opbouw. Daaraan ontkwamen ook zijn al geschreven composities niet: Bruckner schaafde en vijlde voortdurend aan eerder werk. Met name de slotdelen zijn in geheel verschillende versies overgeleverd. De zogenaamde Volksfest-versie van de finale van de vierde symfonie heeft zelfs nauwelijks meer dan de thema's gemeen met de bekende versie.

[§56] In de vroege symfonieën hanteert Bruckner nog een barokke symmetrie, maar onder invloed van met name Wagner, die muziek als een continuüm in de tijd ziet (een muzikale passage kan dus nooit exact hetzelfde terugkeren), komt hij daar later van terug en vermijdt hij letterlijke herhalingen. Alleen in de scherzo's handhaaft Bruckner de traditionele driedelige vorm met een integrale herhaling van het Scherzo na het Trio. Vanaf de zesde symfonie vloeien doorwerking en reprise in de openingsdelen in elkaar over,<sup>21</sup> waardoor het werk soepel kan doorstromen

---

[...] im Moment des Komponierens zum Anarchisten wird, der unbarmherzig alles opfert, was Logik und Klarheit der Entwicklung, Einheit der Form und der Tonalität heisst.'

<sup>21</sup> Het vermijden van een letterlijke herhaling van het thematische materiaal sloot natuurlijk prachtig aan bij de Wagneriaanse vormprincipes. Maar ook de 19de-eeuwse muziektheoretici zagen de sonatevorm vooral tweedelig: een deel vóór en een deel na de dubbele streep, expositie enerzijds, doorwerking en reprise anderzijds. Zie ook Anton Reicha's *Traité de haute*

en niet tijdens de reprise nogmaals opnieuw op gang moet komen. Bruckners latere finales lijken meer rapsodisch te verlopen, maar ook hier ligt de (vrij behandelde) sonatevorm ten grondslag aan de opbouw. Zo klinkt in de reprise van de finale van de zevende symfonie het hoofdthema (zie notenvoorbeeld 7) in de omkering. Hier manifesteert zich het verschil in bouwkunst en muziek: de schoonheid van een architectonische symmetrische vorm kunnen we in een oogopslag waarnemen, maar na elkaar in de tijd geplaatst, zorgen herhalingen omwille van de symmetrie er juist voor dat de aandacht van de toehoorder verslapt.

[§57] Toch bleef de relatie bouwkunst en muziek een obsessie voor Bruckner. In 1876 werd hij benoemd tot lector voor harmonie en contrapunt aan de universiteit van Wenen. In zijn inaugurale rede van 24 april van dat jaar benadrukte hij het belang van een wetenschappelijke benadering van de harmonieleer en het contrapunt. Bruckner zag het als zijn missie 'het gehele muzikale kunstbouwwerk tot in de atomen te ontleden, de elementen naar bepaalde wetmatigheden te groeperen, kortom een leer te scheppen die met andere woorden als muzikale architectuur omschreven kan worden.' Het is naar zijn mening noodzakelijk dat zowel componisten als ook uitvoerders over 'een volledige kennis van genoemde muziekarchitectuur, of beter gezegd de fundamente van deze leer' beschikken.<sup>22</sup> Om zijn theorieën kracht bij te zetten bestudeerde Bruckner opnieuw grondig de symfonieën van Beethoven. Hij paste de gevonden wetmatigheden vervolgens toe op zijn

---

*composition musicale* (Parijs: 1824 / Duitse versie uitgegeven door Carl Czerny (Wenen: 1832).

<sup>22</sup> Geciteerd naar Auer 1941, 249: 'Die musikalische Wissenschaft – ich erlaube mir, ihr dieses Attribut beizulegen – [...] hat] ihren ganzen Kunstbau bis in die Atome seziert, die Elemente nach gewissen Gesetzen zusammengruppiert und somit eine Lehre geschaffen, welche auch mit anderen Worten die musikalische Architektur genannt werden kann [...] Zur richtigen Würdigung und genauen Beurteilung eines Tonwerkes [...] ist] vor allem die volle Kenntnis von der erwähnten Musikarchitektur, beziehungsweise von den Fundamenten dieser Lehre notwendig.'

eigen werken.<sup>23</sup> De symfonieën 1 tot en met 4 werden onder de loep genomen en naar Bruckners eigen zeggen ‘gerestaureerd’.<sup>24</sup> Ook hier zien we weer een parallel met de bouwkundige opvattingen van de 19de eeuw. Zo werd er bij de voltooiing van de Keulse Dom ‘teruggerestaureerd’ naar een denkbeeldig ideaal, dat in feite nooit eerder had bestaan.

Onregelmatige frasen werden ‘gecorrigeerd’ (in de handschriften worden de maten zelfs genummerd in groepjes van acht of twaalf maten), kwint- en octaafparallellelen werden verbeterd en uitgebreide passages werden opnieuw gegroepeerd. Onhandig geïnstrumenteerde, soms bijna onspeelbare passages werden herschreven, de instrumentatie werd naar voorbeeld van Wagner verfijnd en door het maken van grote coupures werd een en ander aanmerkelijk beknopter geformuleerd. De groepering in regelmatige complexen van acht en twaalf maten in de latere versies van oude composities en in nieuwe composities leidt tot grote muzikale golfbewegingen. Bruckner markeert met sterke accenten (^) de muzikale zwaartepunten en met lichte accenten (<) de overige tonen die benadrukt dienen te worden (voorbeeld 13).

[§58] De latere muziek is nadrukkelijk bestemd voor een dynamisch zeer gedifferentieerd orkestapparaat en contrasteert in dit opzicht sterk met de soms van de hak op de tak springende, quasi-geïmproviseerde (orgelachtige) vroegere muziek.<sup>25</sup>

### Voorbeeld 13: Symfonie VIII, Finale

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop



23 Zie Grandjean 2001, 82-96

24 Auer 1941, 390

25 Cohrs 2002/2010, 5

[§59] De streng contrapuntische vijfde symfonie is Bruckners meesterproef in het schrijven van een muziektheoretisch volkomen correcte symfonie.

Bruckner zou het werk nooit horen. Pas na jaren van studie en een eindeloos vijlen aan zijn werken beleefde Bruckner met de triomfale première van zijn zevende symfonie door Arthur Nikisch en het Gewandhausorchester op 30 december 1884 in Leipzig zijn internationale doorbraak als componist.

Bruckners ambitie foutloze partituren na te laten resulteert soms in merkwaardige stemvoeringen. Zo klinkt er aan het begin van het Adagio in de zevende symfonie direct een kwintparallel. Omdat Bruckner in de derde en vierde wagnertuba de stemvoering omwisselt lijkt de muziek op het oog correct, maar we horen de zogenaamde Mozartkwinten toch. De accentkwinten tussen melodie en bas van maat 3 naar 4, die in de ogen van iedere harmonie- en contrapuntleraar veel ‘fouter’ zijn, laat hij echter ongemoeid. Een Bis als afsluitende melodietoon zou correct zijn, maar de melodische voortgang onderbreken en de dramatische werking tenietdoen (voorbeeld 14).

### Voorbeeld 14: Symfonie VII, Adagio

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop

[§60] In 1887 volgt de megalomane achtste symfonie, op dat moment het langste (speeltijd: ruim anderhalf uur) en grootst bezette orkestwerk uit de muziekgeschiedenis. De beoogde dirigent Hermann Levi (de première-dirigent van Wagners Parsifal) wist er totaal geen raad mee en Bruckner raakte in een diepe crisis. Uiteindelijk herschrijft hij op advies van zijn leerlingen en muzikale raadgevers de symfonie (1890) en kort het werk met meer dan een kwartier speeltijd in. En passant herschrijft hij de gehele eerste symfonie<sup>26</sup>. Een curieus voorbeeld van het scrupuleus corrigeren van parallellen vinden we bijv. in de revisie van het Adagio van deze symfonie (voorbeeld 15).

### Voorbeeld 15: Symfonie I, Adagio

*Linz en Weense versie*

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]



<sup>26</sup> Voor een gedetailleerde studie over de verschillen tussen de Linzer (1866-77) en de Weense versie (1890), zie Grandjean 2001, 103-119.

[§61] In de eerste versie uit 1865-1866 speelt de vierde hoorn in maat 61 de lijn c – as en vormt zo octaafparallellen met de melodie in de hobo's. In de revisie uit 1890-1891 heeft de vierde hoorn een rust op de eerste tel, maar omdat de tweede hoorn nog steeds op de eerste tel een c speelt, klinkt er feitelijk precies hetzelfde.

Om de frasen regelmatig te laten verlopen worden in het gehele werk maten toegevoegd (zoals in het voorbeeld hieronder) of juist geschrapt (voorbeeld 16).[§62] Ook de derde en vierde symfonie worden onder de loep genomen en opnieuw gedrukt. Met name de derde symfonie wordt drastisch gekortwiekt en gestroomlijnd. Zo worden van de oorspronkelijk 27 karakteristieke generale pauzes in de finale slechts drie gehandhaafd.

### Voorbeeld 16: Symfonie I, Adagio

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]



### Terug naar de 'Ur-Bruckner'?

[§63] De vraag is natuurlijk of Bruckner al deze revisies pleegde uit innerlijk gevoelde noodzaak of dat hij zich liet meeslepen door de goedbedoelde



adviezen van zijn omgeving. In de praktijk was Bruckner altijd bereid praktische veranderingen door te voeren als dat de uitvoering van zijn werken ten goede kwam. Als organist en koordirigent deed hij niet anders. Bij de première van zijn mis in e kleine tertis in 1869 voegde hij bijvoorbeeld extra blazers toe aan sommige moeilijke koorinzetten. Ook met wijzigingen door derden had hij vaak geen problemen. Zo reageerde Bruckner enthousiast toen het vrijwel onzingerbare a capella mannenkoorwerk *Um Mitternacht* (1886) in Linz werd uitgevoerd met een ondersteunende harpbegeleiding. In Wenen werd met toestemming van Bruckner de moeilijke tenorsolo gezongen door een groepje zangers.<sup>27</sup> Berucht is de opmerking van Bruckner tijdens een repetitie met de Wiener Philharmoniker in 1874. Toen dirigent Hans Richter bij een twijfelachtige noot in de derde symfonie de componist vroeg wat hij bedoelde, zou Bruckner gezegd hebben: 'Precies zoals u wilt, heer kapelmeester.'<sup>28</sup>

[§64] Bij de definitieve correcties van zijn eigen werken was Bruckner echter zeer nauwgezet. Zijn leerlingen en assistenten Ferdinand Löwe en de gebroeders Franz en Joseph Schalk waren doorgewinterde Wagnerianen en zullen de altijd twijfelende Bruckner in een aantal gevallen zeker over de streep hebben getrokken. We zullen nooit precies weten in hoeverre Bruckner uit zichzelf de registerachtige instrumentatie in zijn latere jaren nu en dan inruilde voor een meer geraffineerde instrumentatie. Toch is het nauwgezette corrigeren van kwint- en octaafparallelismen en het egaliseren van de muzikale periodes volledig toe te schrijven aan Bruckners eigen wens zijn werk als 'muziekwetenschappelijk' perfecte 'kunstzinnige bouwwerken' na te laten. Omdat de beroemde Wagnerdirigent Hermann Levi de eerste symfonie graag wilde uitvoeren, was hij ruim een jaar bezig met het volledig herschrijven van het werk, ondanks het dringende advies van de dirigent niet te veel te retoucheren. Bruckner vond het werk echter te grillig en reageerde met 'Aber 's Beserl mueß ja erst ausgeputzt wer'n', een opmerking die zo iets betekent als 'de brutale meid moet toch eerst gewassen en opgemaakt worden'.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Göllerich 1974, III.1, 596.

<sup>28</sup> 'Ganz wie Sie wünschen, Herr Hofkapelmeister' (Göllerich 1974, IV.1, 633).

<sup>29</sup> 'Bitte – ändern zu Sie nicht zuviel – es ist alles gut, wie es ist, auch die Instrumentation!' Zie Auer 1941, 375.

[§65] Minder welwillend stond Bruckner tegenover grote coupures in zijn werken. Naar aanleiding van de geplande première van de geheel herziene achtste symfonie drong hij bij beoogd dirigent Felix von Weingartner aan op het maken van een groot aantal extra coupures, maar wenste wel dat partituur en partijen onveranderd gedrukt zouden worden 'met het oog op toekomstige tijden en wel voor een kring van vrienden en kenners'.<sup>30</sup>

[§66] Met een 'muziekwetenschappelijke' uitgave van Bruckners symfonieën werd in de jaren '30 van de 20ste eeuw een begin gemaakt door de Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, tijdens de oorlogsjaren gevestigd in Leipzig. Universal Edition drukte kort na Bruckners dood zijn vijfde en negende symfonie. Deze versies waren door Bruckners leerlingen zo sterk aan de toenmalige smaak aangepast (de werken waren sterk ingekort en de oorspronkelijk instrumentatie was op Wagneriaanse wijze 'verbeterd') dat een nieuwe editie vereist was. Spoedig volgden ook de andere symfonieën in een uitgave van MWV. De reeds tijdens Bruckners leven gedrukte uitgaven van de symfonieën 1 tot en met 4, 6, 7 en 8 waren alle in beheer van Universal Edition, die in Nazi-Duitsland in een kwaad daglicht stond vanwege de uitgaven van experimentele, atonale, joodse en andere 'entartete' muziek. Deze versies waren weliswaar door Bruckner geautoriseerd, maar men achtte ze niet betrouwbaar, omdat de onzekere componist zou zijn bezweken onder de druk van zijn (niet allemaal zuivere arische!) leerlingen. Een nieuwe uitgave was dan ook geen correctie van de oudere, slordige edities, maar een daad van rechtvaardigheid, een eerbetoon aan de naïeve, maar geniale oer-Duitse toondichter. De fictieve terugkeer naar de oer-Bruckner was zelfs onderwerp van de Duitse muziektijdschriften van die tijd.<sup>31</sup> Muziekwetenschappers in Nazi-Duitsland

---

<sup>30</sup> Op 27 januari 1891 schreef Bruckner aan Weingartner: 'Bitte sehr, das *Finale* so wie es angezeigt ist, fest zu kürzen; denn es wäre *viel zu lange* u. gilt nur späteren Zeiten und zwar für einen Kreis von Freunden und Kennern.' Op 27 maart voegt hij hieraan toe: 'Aber die *Partitur* bitte ich *nicht zu ändern*; auch bei Drucklegung die Orchesterstimmen unverändert zu lassen; ist eine meiner innigsten Bitten.' Geciteerd naar Cohrs 2003/2010, 2, 3.

<sup>31</sup> Zo schreef Oskar Lang een artikel met de titel 'Der Ur-Bruckner' in *Die Musik Nr. 28* (1935) en Franz Wohlfahrt (1937-1938) eveneens in *Zeitschrift Deutsche Musikkultur II* (1938). Pas

vervalsten ongegeneerd het karakter van de componist tot een soort Parsifal, een 'reiner Tor' (zuivere dwaas), die een onbewust medium zou zijn van de Germaanse volksziel.<sup>32</sup> De monumentale uitgave van Bruckners magistrale werken diende als bolwerk tegen de moderne, kosmopolitische, joods bolsjewistische samenzwering.

[§67] Als uitgangspunt nam de MWV uitsluitend de handschriften.

Bruckners correcties van de drukproeven, het oorspronkelijke speelmateriaal, ter zake doende correspondentie etc. werden geheel terzijde gelegd. Robert Haas, de eerste redacteur, combineerde daarbij in een aantal gevallen de verschillende handschriftversies tot een imaginair ideaal.

Geheel op grond van zijn eigen muzikale intuïtie besliste hij waar Bruckner uit eigener beweging verbeteringen zou hebben aangebracht en waar de componist onder druk van zijn raadgevers niet zichzelf zou zijn geweest.<sup>33</sup>

Na Wereldoorlog II werd de actief nationaal-socialistische Haas terzijde geschoven. Zijn opvolger Leopold Nowak redigeerde alle symfonieën opnieuw en volgde bij elke uitgave wel vrij nauwkeurig steeds één bepaalde manuscriptversie. Voor het eerst werden de tijdens Bruckners leven nimmer uitgevoerde, spontaan geschreven en nooit eerder gedrukte Urfassungen in aparte edities gepubliceerd. De tijdens Bruckners leven gedrukte uitgaven bleven lange tijd buiten beschouwing.

[§68] Pas de laatste jaren is er weer waardering ontstaan voor de drukken die tijdens Bruckners leven zijn verschenen. Zij zijn niet alleen gedetailleerder geïnstrumenteerd, maar bevatten ook tal van door Bruckner geautoriseerde tempoaanduidingen en differentiaties in de dynamiek die

---

Constantin Floros rekent in zijn biografie *Anton Bruckner / Persönlichkeit und Werk* (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2004) definitief af met het beeld van Bruckner als onnozele hals en benadrukt voortdurend de nauwe relatie van persoon en werk.

<sup>32</sup> Franz Gräfflicher (1921, 40) benadrukt het 'völkische' karakter van de componist: 'In unserem Mutterlande weilte er, auf unserem Heimatboden fand er seine Anregungen und schöpfte er aus der Volksseele.' Max Auer (1941) spreekt in de inleiding van zijn biografie (18) van 'ein überpersönlich Geleiteter [...] von einer nachwandlerischen Sicherheit' en vergelijkt Bruckner in het eerste hoofdstuk met Parsifal (39).

<sup>33</sup> Over de Bruckner-receptie in de Nazitijd: Korstvedt 1997.

in de handschriften (en dus ook in de drukken van Haas en Nowak van de Musikwissenschaftlicher Verlag) ontbreken. In het fonds van de MWV zijn op dit moment zowel de Haas-versies als de Nowak-versies van de symfonieën verkrijgbaar en wordt er momenteel ook gewerkt aan een heruitgave van de gedrukte versies die op het einde van Bruckners leven zijn verschenen. Zo kunnen we thans kiezen uit vier volledige versies van Bruckners vierde symfonie: de tweede versie uit 1881 in de uitgave van Haas (1936), idem van Nowak (1953), de allereerste manuscriptversie uit 1874 (Nowak 1975) en de derde versie naar de gedrukte uitgave van 1888 (Korststedt 2004). De sterk afwijkende versie uit 1878 van de Finale ('Volksfest') werd afzonderlijk uitgegeven door Haas (1936) en Nowak (1981). Een chronologisch overzicht van alle moderne drukken van de diverse versies is te vinden op de website van de MWV.<sup>34</sup>

### **Bouwbestek**

[§69] Vanuit het huidige perspectief zijn de verschillende versies in artistiek opzicht gelijkwaardig. Een orkestwerk voor pakweg 100 musici moet natuurlijk uitgeschreven worden, maar hoe men het ook wendt of keert: het streven naar een ideale, definitieve laat staan 'reine' uitgave van Bruckners reusachtige symfonische kathedralen is een ideologisch luchtkasteel. Bruckner had weliswaar de ambitie monumenten voor de eeuwigheid te schrijven, maar als improviserend organist wist hij als geen ander dat de ordening van dit bouw materiaal sterk afhankelijk was van de omstandigheden. Bovendien staat de dramatisch verlopende opbouw van deze 'wahre Symphonien-Tetralogien'<sup>35</sup> nu en dan op gespannen voet met Beethovens klassieke vormschema. En hoewel Bruckner vaak zeer onzeker was en zijn omgeving met angst tegemoet trad, stralen alle versies toch een harmonieuze zekerheid uit. Pas bij diens leerling Gustav Mahler worden de collageachtige aspecten zo uitvergroot dat de muziek zelf voortdurend lijkt te twijfelen tussen hoop en vrees. Bruckners gebruik van zeer heterogene stijlelementen – van oude kerkmuziek, via Bachiaans contrapunt, Beethoviaanse melodieën en structuren tot Wagneriaanse uitbarstingen

---

<sup>34</sup> <http://www.mwv.at/english/TextBruckner/BruckStart/BruckStart.htm>.

<sup>35</sup> Max Kalbeck (Louis 1918, 309).

– inspireerde hem als symfonicus tot steeds nieuwe dwarsverbanden. In de verschillende versies zijn het mysterieuze begin, de slotapothecose en de keuze van het thematisch materiaal soms de enige constanten. Bruckners inzichten veranderden voortdurend en alle overgeleverde versies zijn artistiek verdedigbaar. Moderne luisteraars horen daarentegen steeds weer dezelfde geluidsoptnamen en zijn gewend in hun luistergewoontes bevestigd te worden. Uitvoeringen van de afwijkende versies dwingen tot opnieuw luisteren. Hoe nauwgezet men een Bruckner-partituur ook redigeert, het resultaat is nooit een voltooide kathedraal. Integendeel, Bruckner beschrijft de bouw van een kathedraal: de symfonieën beginnen onbestemd, losse elementen worden als steunberen neergezet en pas op het eind komen alle elementen tezamen in een grandioos koraal als eerbetoon aan de schepper. Wij hebben als uitvoerende musici de unieke mogelijkheid om vanuit diverse invalshoeken de klinkende kathedraal zelf opnieuw op te richten. Een studie naar hun ontstaansgeschiedenis en een inleven in Bruckners lange ontwikkelingsgang kan daarbij geen kwaad: wie hoge torens wil bouwen, moet lang stilstaan bij het fundament.

## Bibliografie

DE ONDERSTREEPTE LINKS ZIJN AANKLIKBAAR IN DE E-BOOK- EN PDF-VERSIES VAN DEZE UITGAVE.

### Auer 1923

Auer, Max. *Anton Bruckner: sein Leben und Werk*. Wenen: 1923/Leipzig: 1941 (vierde druk). Een verkorte herdruk is te vinden in Auers boek *Anton Bruckner: Mystiker und Musikant* (München: 1982).

### Cohrs 2002a

Cohrs, Benjamin Gunnar. "Ms. Hs. 6018: Ein Skizzenbogen Bruckners, neu gelesen." *Studien und Berichte, Mitteilungsblatt der internationalen Bruckner-Gesellschaft* 95 (2002).

### Cohrs 2002b

Cohrs, Benjamin-Gunnar. *Anton Bruckners mißverständene ›musikalische Architektur‹* (2002-2010): [http://stgellert.com/downloads/BG\\_Cohrs\\_Bruckner\\_Architektur.pdf](http://stgellert.com/downloads/BG_Cohrs_Bruckner_Architektur.pdf).

### Cohrs 2003/2010

Cohrs, Benjamin Gunnar. *Marginalien zu Bruckners Finalsätzen (2003-2010)*: [http://stgellert.com/downloads/BG\\_Cohrs\\_Bruckners\\_Finalsetze.pdf](http://stgellert.com/downloads/BG_Cohrs_Bruckners_Finalsetze.pdf).

### Dahlhaus 1974

Dahlhaus, Carl. "Wagner's Kunst des Übergangs. Der Zwiegesang in Tristan und Isolde." In Schumacher, Gerhard, ed., *Zur musikalischen Analyse*. Darmstadt: 1974.

### Dorschel 2005

Dorschel, Andreas. "Über das Verstehen und Interpretieren von Kunstwerken." In Wulf Kellerwessel, ed., *Wolfgang Kuhlmann zum 65. Geburtstag, Diskurs und Reflexion*. Würzburg: 2005. 375-387.

### Floros 2004

Floros, Constantin. *Anton Bruckner / Persönlichkeit und Werk*. Hamburg: 2004.

### Göllerich/Auer

Göllerich, August (Auer, Max, ed.). *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*. Regensburg: 1922-1937 (vier delen in negen banden); herdruk 1974.

### Grandjean 2001

Grandjean, Wolfgang. *Form und Metrik: Zahlen in den Symphonien von Anton Bruckner*. Tutzing: 2001.

### Gräßlinger 1921

Gräßlinger, Franz. *Anton Bruckner: sein Leben und seine Werke*. Regensburg: 1921.

### Louis 1918

Louis, Rudolf. *Anton Bruckner*. Berlin/München: 1918.

### Korstvedt 1997

Korstvedt, Benjamin Marcus. "Return to the pure sources: the first Bruckner Gesamtausgabe." In Timothy L. Jackson and Paul Hawkshaw, ed., *Bruckner Studies*. Cambridge: 1997. 91-108.

### Reeser 1936

Reeser, Eduard. "Bruckner, schijn en wezen." *Elsevier maandschrift juli 1936*: 370-384. Zie ook [www.elseviermaandschrift.nl](http://www.elseviermaandschrift.nl).

### Oeser 1939

Oeser, Fritz. *Die Klangstruktur der Bruckner-Symphonie*. Leipzig: 1939. Zie ook: [www.fritz-oeser.de/oeser-bruckner-dissertation.pdf](http://www.fritz-oeser.de/oeser-bruckner-dissertation.pdf).

### Wagner 1856

Wagner, Richard. *Oper und Drama*. Leipzig: 1856. Zie ook: [gutenberg.spiegel.de/buch/843/1](http://gutenberg.spiegel.de/buch/843/1).



# Anton Bruckner: topimprovisator in een vlak muzikaal landschap

*Peter Planyavsky - De orgel improvisaties van Anton Bruckner*

## Inleiding

[§70] Dat Anton Bruckner een buitengewoon improvisator was, is algemeen aanvaard, misschien zelfs tot dogma geworden in de orgelmuziekgeschiedenis – speciaal in die van Oostenrijk en Zuid-Duitsland. Er is vrijwel geen artikel of boek waarin niet wordt vermeld dat Bruckner de vader van de moderne improvisatie is. In zijn recente overzicht van Oostenrijkse orgelmuziek sinds de Tweede Wereldoorlog suggereert Roman Summereder echter dat het aanbeveling verdient ‘een uitvoerig onderzoek te doen naar de kunst van de improvisatie in Oostenrijk en hoe die kan worden herleid tot Anton Bruckner’.<sup>1</sup>

[§71] Vanzelfsprekend is het niet mogelijk Bruckners improvisaties te bestuderen of te beoordelen; er bestaan transcripties noch opnamen. Had Bruckner een halve eeuw later geleefd, dan was dit probleem veel kleiner geweest. Dankzij de uitvinding van opname-apparatuur beschikken we vandaag over concreet materiaal van improvisatiemeesters als Marcel Dupré en Albert de Klerk. Het enige dat we met betrekking tot Bruckners improvisaties hebben, is een lappendeken van commentaren van luisteraars, recensies in dagbladen en Bruckners eigen aantekeningen – inclusief uiteraard de vooringenomenheid en subjectiviteit die daarbij horen. Inderdaad lijkt nader onderzoek geboden; zelfs de grootste bewonderaars

---

<sup>1</sup> Summereder 2010, 160: Summereder geeft een ‘genealogische’ lijst improvisatoren: Karl Walter, Josef Messner, Wilhelm Mück, Anton Heiller, Hans Smejkal, Hans Haselböck, Herbert Tachezi, Kurt Neuhauser, Augustinus Franz Kropfreiter, Peter Planyavsky, Elfi Stadlmann, Rupert Frieberger, Johannes Ebenbauer.

van Anton Bruckner staan soms een ondertoon toe die verraadt dat deze informatie wel eens in zekere mate ambigu zou kunnen zijn, en enige twijfel over de vooronderstelde Olympische klasse van Bruckners improvisaties op zijn plaats.

[§72] In plaats van hier allerlei details omtrent data, locaties en thema's van Bruckners improvisaties te geven, verwijs ik naar de bronnen waarop ik me baseer: de artikelen van Ernst Tittel in het tijdschrift *Singende Kirche* en de publicaties van Erwin Horn.<sup>2</sup> Nieuwe feiten zal ik evenmin presenteren; wat ik daarentegen wil proberen, is Bruckners faam als improvisator in een bredere context bezien, wat vervolgens een bijdrage kan zijn aan het overwegen van onze perceptie van de componist.

### Het referentiesysteem van Bruckners luisteraars

[§73] Meer dan een eeuw geleden formuleerde een van de eerste Brucknerbiografen, Rudolf Louis, al enige twijfel over de overgeleverde informatie over Bruckners improvisaties.<sup>3</sup> Onder de vele publicaties die bij gelegenheid van Bruckners eeuwfeest verschenen, biedt vooral die van Hans Haselböck, zelf een beroemd improvisator, goed gefundeerde overwegingen over Bruckners orgelspel en de berichten daarover, met aandacht voor de discrepanties.<sup>4</sup> Via een grondige evaluatie komt hij tot de conclusie dat de meeste loftuitingen van vrienden en fans afkomstig waren, alsook in relatief groot aantal van Bruckner zelf; en dat de commentaren in kranten en tijdschriften bepaald niet eensluidend waren.

[§74] Laten we beginnen met het referentiesysteem van de luisteraars die tot hun uitbundige lof kwamen. Welke andere orgelmuziek hoorden ze in het algemeen, en welke kans hadden ze om orgelmuziek van enig formaat te beluisteren?

### Orgelconcerten

[§75] Orgelspel buiten de liturgie was in de 19de eeuw niet onbekend, maar de frequentie ervan varieerde tussen regio's en denominaties. In haar

---

<sup>2</sup> Tittel 1968, Horn 1996, Horn 1997.

<sup>3</sup> Louis 1904, 118-126.

<sup>4</sup> Haselböck 1996, III.

grote overzicht van orgelconcerten in de 19de eeuw biedt Cordelia Miller een indrukwekkende lijst van steden waar orgelconcerten plaatsvonden in Lutherse kerken; binnen de huidige grenzen van Oostenrijk telt deze lijst echter slechts twee steden, Wenen en Krems.<sup>5</sup> In katholieke kerken waren orgelconcerten vanwege principes en ideologie niet toegestaan. Miller: 'In feite bedraagt het aantal concerten in katholieke kerken slechts 1% van alle in de bronnen genoemde concerten.'<sup>6</sup> De mogelijkheid dat het publiek in Oostenrijk orgelspel hoorde met een seculier, laat staan virtuoos karakter, kan dus nagenoeg worden uitgesloten.

[§76] Dankzij Cordelia Millers onderzoek kunnen de weinige orgelconcerten die een Oostenrijks burger medio 19de eeuw zou hebben kunnen meemaken eenvoudig worden geïdentificeerd. Adolph Friedrich Hesse concerteerde in Wenen in 1831, 1835 (in dat jaar eveneens in Salzburg) en 1838. De tijd dat Georg Joseph Vogler Europa rondtourde en in Wenen optrad (1813) was allang voorbij toen Anton Bruckner zijn bewonderaars begon te verbluffen. Terwijl concertzalen in het publieke leven in Engeland een vanzelfsprekende zaak waren sinds het midden van de 18de eeuw, begon de bouw van concertzalen op het continent pas een eeuw later. Een van de eerste seculiere locaties met een orgel was de Gouden Zaal van de Grote Zaal van het Musikverein in Wenen.

### Orgelspel in de liturgie

[§77] In het Oostenrijk van Bruckners tijd kunnen we de lutherse liturgie als platform voor het promoten van orgelspel aan het brede publiek buiten beschouwing laten.<sup>7</sup> Anderzijds bood de katholieke liturgie evenmin een gelegenheid om orgelcomposities te vertolken. Het postludium na de mis of de vesper had eventueel mogelijkheden kunnen bieden, maar in Bruckners tijd was inmiddels een algemeen verzet tegen 'niet-kerkelijke' elementen in de kerkmuziek wijd verbreid geraakt. Het Caecilianisme sloot daar medio

---

<sup>5</sup> Miller 2010, 101.

<sup>6</sup> Miller 2010, 122.

<sup>7</sup> Robert Louis had overigens al eens uitgelegd (Louis 1904, 127) dat het standaardniveau van het orgelspel in de Katholieke kerken van oudsher laag was, vergeleken met 'het Lutherse Noorden van ons land [Duitsland]'.

19de eeuw bij aan. Het leidde uiteindelijk tot een reeks regels, die naderhand culmineerden in de encycliek<sup>8</sup> *Tra le sollicitudini* van Paus Pius X in 1903. Het stimuleerde de gangbare praktijk, namelijk dat op de orgelgalerijen vooral muziek werd gemaakt met kenmerken als nederigheid en soepelheid, slechts onderbroken door een ‘pastorella’ hier en een pseudo-Mozartiaans ‘scherzo’ daar. Cordelia Miller: ‘Binnen de eredienst was het belangrijkste muzikale vehikel de improvisatie, bestaande uit korte modulaties en tussenspelen tussen de elementen van de liturgie. Voor zover orgelcomposities konden worden gespeeld, kwamen alleen korte stukken in aanmerking.’<sup>9</sup>

[§78] Om te kunnen inschatten welke indruk improvisaties zouden kunnen hebben gemaakt, kunnen we het beste beginnen bij wat er aan geschreven muziek uit die tijd en cultuur is overgeleverd. In zijn grote overzicht van de geschiedenis van de orgelmuziek, vat Gotthold Frotscher de ideologie achter de toen gangbare conservatieve tendenzen samen. Als elementen noemde hij ‘Het vermijden van elke levendigheid in expressie, de angst terug te vallen op seculier subjectivisme, de identificatie van “kerkelijk” met rigoreus, “spiritueel” met levenloos en “religieus” met onpersoonlijk. Theatrale stukken werden daarom uit de kerk verbannen, maar met hen ook de preludes, fuga’s en toccata’s van Bach, omdat het krachtige momentum in deze muziek niet paste bij het toen geldende concept van kerkelijkheid. In plaats daarvan krijgen al die Lento’s, Adagio’s, Largo’s en Cantabile’s hun thuisbasis in de liturgie; hun gedragen sfeer diende het stichten van een serieuze religieuze stemming.’<sup>10</sup>

---

8 In feite geen encycliek maar een ‘Motu Proprio’.

9 Miller 2010, 121.

10 Frotscher (1935), 1124: ‘Das Vermeiden aller lebendigen Ausdrucksmittel, die Furcht, in weltliche Subjektivismen zu verfallen, die Gleichsetzung von kirchlich und streng, geistlich und unlebendig, religiös und unpersönlich. So werden theatrale Stücke aus der Kirche verbannt, aber mit ihnen auch die Praeludien, Fugen und Toccaten eines Bach, und zwar deshalb, weil ihr Kraftimpuls mit dem zeitlichen Begriff des Kirchlichen nicht in Einklang gebracht werden kann. Statt dessen finden im Gottesdienst alle jene Lentos, Adagios, Largos und Cantabiles ihre Stätte, deren Getragenheit in „ernste religiöse Stimmung“ versetzen soll.’

[§79] Deze beschrijving dekt één zijde van het kerkelijk repertoire; de andere zijde was die van het contrapunt – althans hetgeen contrapunt en ‘fuga’ genoemd werd. Contrapunt werd beschouwd als de meest geschikte manier om het orgel te bespelen. Anders dan Johann Sebastian Bach en tot op zekere hoogte zijn tijdgenoten, die contrapunt componeerden in vrijwel alle muziekstukken, dus niet alleen in de stukken die ze ‘fuga’ of ‘trio’ noemden, begonnen componisten nu veel meer nadruk te leggen op melodie, harmonie en dynamiek. Contrapunt was niet langer de natuurlijk habitat van componisten. Het werd een gereedschap, en was niet langer een integraal onderdeel van muziek. De ontwikkeling van contrapuntische vormen begon te stagneren en de concepten ‘orgel’ en ‘fuga’ werden meer en meer met elkaar verbonden.

[§80] Onnodig te zeggen dat de meeste fuga’s uit de vroege 19de eeuw in feite op hun best fugato’s waren; een oppervlakkige blik door de uitgaven van die tijd toont dat het contrapuntische momentum in de meeste gevallen verloren gaat na twee of drie inzetten van het thema, terwijl de kunstzinnigheid dikwijls wegsmeelt in sequensreeksen. Otto Biba, specialist in 19de-eeuwse orgelmuziek, schrijft: ‘Strikt contrapunt gold nog steeds als de meest geschikte orgelstijl, en de fuga werd beschouwd als het onderscheidende genre voor het instrument. Niet iedereen kon echter fuga’s improviseren, en dat verklaart de grote vraag ernaar. [...] We weten uiteraard dat niet alles wat onder de noemer “fuga” gecomponeerd en gespeeld werd feitelijk een fuga was.’<sup>11</sup>

[§81] Dit alles is niet bedoeld om 19de-eeuwse orgelcomponisten over een kam te scheren en te diskwalificeren, alsof geen van hen een nette fuga zou kunnen schrijven. Wel is duidelijk dat we mogen aannemen dat contrapunt in een theoretische en levenloze vorm het gemiddelde kerkorgelspel domineerde. Het lijkt erop dat men voortdurend in muzikale vraag-en-antwoord-structuren vastzat. Zowel in het ‘gewone’ geheugen als in het motorisch geheugen gememoriseerde patronen speelden daarbij ongetwijfeld een rol.<sup>12</sup>

---

11 Biba 1983, 42. Biba nuanceert: ‘Maar dat kunnen we ook zeggen over de late 18de eeuw.’

12 Toen Bruckner naar de positie van organist aan de Dom van Linz solliciteerde, trachtte een

[§82] Op dezelfde manier werd veel wegwerpmuziek geproduceerd op het vlak van koraalvoorspelen, al zijn er ook voorbeelden waarin de complete melodie van het koraal wordt gebruikt. Deze omstandigheid werd nog aangewakkerd doordat de koraalprelude niet tot het gebruikelijke muzikale wisselgeld behoorde in Oostenrijk en Zuid-Duitsland. De katholieke eredienst verlangde in het algemeen flexibele intermezzo-muziek, zoals we al zagen. In lijn met wat Biba opmerkt, lijkt het er overigens op dat zodra zo'n intermezzo een bepaalde hoeveelheid polyfonie bevatte en met een fugatische expositie begon, als titel al snel voor fuga werd gekozen.

Wat Bruckner betreft, de weinige stukken die hij voor orgel componeerde mogen dan zeer verschillend zijn van zijn improvisaties – ze verschillen niet van het gemiddelde repertoire dat we hier bespreken. We mogen wel dankbaar zijn dat deze stukken dateren uit de tijd vóór hij les nam bij de beroemde contrapunt-expert Simon Sechter. Zelfs Ernst Tittel, een auteur die we werkelijk niet kunnen verdenken van een gebrek aan begrip voor Bruckner, noemt deze stukken 'slechts snippers van de werkbank'. Hij stelt vast dat de fuga's nauwelijks meer omhanden hebben dan wat onhandige contrapuntoefeningen en dat de preludes gebaseerd zijn op duizendmaal elders toegepaste harmonische schema's.<sup>13</sup>

H. Paul Shurtz concludeert dat Bruckners orgelcomposities 'wellicht een indicatie zijn van de vroege training van een organist in Oostenrijk in de 19de eeuw. [...] De vraag rijst of deze composities echt van Bruckner zijn of wellicht van zijn docent.'<sup>14</sup>

[§83] Er is één stuk, het veel later gecomponeerde *Perger Präludium* (1884), waarin de complexe harmonische ontwikkelingen die we uit de symfonieën kennen ook voorkomen – relatief veel ervan zelfs, gezien de geringe omvang van de compositie (27 maten). De compositie geeft zo een idee van de koene

---

van zijn concurrenten indruk te maken op de jury met de gebruikelijke fugato: '[Engelbert] Lanz ging kwek aan het orgel zitten en begon te fugeren, maar niet op het gegeven thema. "Houd u toch op", zei jurylid Dürrnberger, "dat soort muziek kan iedereen zich via wat stampwerk wel aanleren." ' Geciteerd naar Göllicher/Auer 2/1, 189.

<sup>13</sup> Tittel 1968, 113-114.

<sup>14</sup> Shurtz 1979, 1-2.

harmonieën in Bruckners improvisaties, en het verwondert niet dat deze door velen geprezen werden.

[§84] Eenvoudig gezegd waren organisten en orgelcomponisten relatief conservatief. De grote uitvindingen die buiten de sfeer van de orgelmuziek werden gedaan, en alle ontwikkelingen die daarbij hoorden, gingen in het algemeen aan de kerk en het orgel voorbij. Niet dat dit alleen maar voor Oostenrijk gold. Mendelssohns orgelmuziek, aanvankelijk conservatief, was niet bedoeld voor de liturgie en was bovendien voor Engeland geschreven. Franz Listzs grote orgelwerken werden geschreven omdat een buitengewoon groot en inspirerend instrument voorhanden was: het orgel van de Dom in Merseburg, in 1853-1855 gebouwd door Friedrich Ladegast. Het had 81 registers en gold een tijdlang als het grootste orgel van het Duitstalige deel van Europa.

[§85] Niet alleen waren de orgelwerken van Liszt – en van Julius Reubke – overduidelijke afwijkingen van de standaard; bovendien was er weinig tot geen kans voor de gemiddelde Oostenrijkse orgelliefhebber dat hij ze ooit zou horen.

[§86] Terwijl het orgel vanouds het instrument *in* de kerk was geweest, was het inmiddels tot het instrument *van* de kerk geworden. Zoals de liturgie naar het conservatieve neigde, werd het orgel steeds meer gezien als een instrument dat een zekere geur van 'tijdloze objectiviteit' diende te verspreiden, onaantastbaar voor nieuwerwetse modes of voor de emoties van de mens die het toevallig bespeelde dan wel ervoor componeerde.<sup>15</sup>

## Instrumenten

[§87] Het conservatisme dat onder organisten heerste en dat uit orgelcomposities sprak werd weerspiegeld in het conservatisme in de regionale orgelbouw. In de tijd dat Bruckner succes begon te krijgen, hadden alle orgels in het Oostenrijkse territorium manualen met een kort octaaf op zowel het pedaal als de manualen. Dit houdt in dat de toonvolgorde van de witte toetsen in het onderste octaaf afweek en als volgt verliep: C F G A B; D en E werden bespeeld met de toetsen waarop op moderne orgels Fis en Gis te vinden zouden zijn. Cis, Dis, Fis en Gis bestonden dus niet in

---

<sup>15</sup> Zie voor een overzicht van dit type overwegingen Schwarz 1973, 26-41. Zie ook Vogt 1984.

het onderste octaaf. Het pedaalklavier verschilde in nóg een opzicht van hedendaagse orgels. Niet alleen ontbraken in het groot octaaf Cis, Dis, Fis en Gis, maar daarna reikte het klavier chromatisch slechts tot a, een enkele keer tot b. Kleine en oude orgels hadden soms zelfs maar 12 tonen op het Pedaal terwijl het pedaalklavier veel meer toetsen telde; op de laagste toetsen klonken dan de tonen van een octaaf hoger.<sup>16</sup> Zo kon het voorkomen, zoals Otto Biba concludeerde, dat er voor 18 toetsen (CDEF-a0) maar 12 tonen waren (B-a0). Biba: 'Men dient te beseffen dat Ignaz Kober nog in 1804 het beroemde orgel in de Abdijkerk van Heiligenkreuz [30 km ten noordwesten van Wenen] bouwde met een pedaalomvang zoals hier beschreven, terwijl het niet minder dan 17 zelfstandige pedaalregisters had.' Het eerste Weense orgel met een pedaalomvang van C-d1 werd in 1858 gebouwd door Carl Ferdinand Buckow uit Silezië voor de Piaristenkirche.<sup>17</sup> Het was in dezelfde tijd (1856-1867) dat Anton Bruckner, dan Domorganist in Linz, het orgel in de Dom in fasen liet herbouwen volgens zijn eigen plannen, waarbij echter het pedaal zijn omvang behield van 12 tonen en 18 toetsen.<sup>18</sup> [§88] Organisten uit het buitenland waren niet onverdeeld gelukkig met deze regionale afwijking. In een verslag van zijn reizen noemt Adolph Friedrich Hesse, de 'koning van het pedaalspel',<sup>19</sup> het korte octaaf een 'werkelijk waanzinnige inrichting,' die het, in combinatie met de beperkte omvang van het klavier, 'onmogelijk maakt ook maar iets van betekenis op zo'n orgel te presteren.'<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Oostenrijk was overigens medio 19de eeuw niet de enige regio met orgels met een pedaalomvang die slechts een deel van het chromatische scala representeerde. Toen bijvoorbeeld Felix Mendelssohn in 1840 zijn eerste concerten gaf in Engeland, was dat op een orgel, voor het overige uitgebreid, met slechts 15 pijpen (C-d) van elk van de twee 16'-registers op het Pedaal, hoewel het pedaalklavier 27 toetsen had. Zie Thistlethwaite 1983, 44.

<sup>17</sup> Dit was het orgel waarop Anton Bruckner in 1856 en 1861 examen aflegde. De keuze voor dit orgel zou hijzelf hebben gemaakt, wat in tegenspraak zou zijn met zijn afkeer van een volledig chromatisch orgelklavier (verderop meer hierover).

<sup>18</sup> Biba 1988.

<sup>19</sup> In een bespreking in *France musicale*, geciteerd in *Urania*. Zie Miller 2010, 49.

<sup>20</sup> *Neue Zeitschrift für Musik* 39 (1853). 33. Geciteerd naar Miller 2010, 48, 51: 'In einem

De vraag lijkt gerechtvaardigd in hoeverre pedaalspel in Oostenrijk eigenlijk gebruikelijk was. In ieder geval was er zonder twijfel geen sprake van een pedaalspelcultuur zoals destijds al ruim een eeuw de gewoonste zaak van de wereld was in Noord-Duitsland. Het was praktisch onmogelijk om complexe thema's te spelen op de meeste Oostenrijkse pedaalklavieren. De ontwikkeling van de orgelcomposities van Georg Muffat via Johann Georg Albrechtsberger en daarna Anton Bruckners tijdgenoten toont dan ook duidelijk dat het pedaalspel in het algemeen bestond uit het aanhouden van pedaaltonen (orgelpunten), het spelen van cadenzen (waarbij het korte octaaf uiteraard goed van pas kwam) en af en toe de introductie van een fugathema.

[§89] Het verklaart het op het eerste gezicht merkwaardige gegeven dat de orgelwerken van Johann Sebastian Bach in Wenen meestal als pianoduetten werden gespeeld; er verschenen vele edities van Bachs orgelwerken voor piano.<sup>21</sup> 'De Bachtraditie was verloren gegaan in Leipzig maar leefde voort in Wenen,' aldus Biba. 'In Wenen werd de klassieke stijl niet beschouwd als in tegenstelling met Bach; Bach werd juist gezien als de basis ervan.'<sup>22</sup>

[§90] Alles bij elkaar genomen betekent dit dat we te maken hebben met een situatie waarin de standaard van het orgelspel niet bijzonder hoog was – zeker niet in vergelijking met andere regio's van Europa, noch in vergelijking met de snelle ontwikkeling van het pianospel. Zelfs een virtuoze musicus zou zwaar worden gehinderd door beperkingen van de klavieromvangen van de regionale orgels, temeer daar de mogelijkheden tot oefenen gering waren: het vereiste altijd het engageren van balgentreders, en bovendien was het gedurende een derde van het jaar te koud in de kerk om meer dan slechts het allernoodzakelijkste voor te bereiden.

---

Reisebericht bezeichnete Hesse die kurze Oktave als "eine wirklich empörende Einrichtung", die es zusammen mit dem beschränkten Pedalumfange unmöglich mache, "auf solcher Orgel [...] auch nur etwas von Bedeutung zu leisten".'

<sup>21</sup> Haselböck 2000, Trummer 2005.

<sup>22</sup> Biba 1988.



### Samenvatting: orgelperceptie in Oostenrijk rond 1860

[§91] Samenvattend laat zich vaststellen dat orgelspel vrijwel alleen binnen de katholieke liturgie te horen was. De gemiddelde mis (zonder koor) verlangde liedbegeleidingen, modulaties en interludes. Er was, anders dan eventueel na de mis, geen ruimte voor langere vormen en geen gelegenheid de variëteit aan registers te tonen. Het repertoire bestond uit korte fuga's ('versetten'), preludes en pianomuziek. Pedaalspel was beperkt tot orgelpunten, cadensnoten, (pseudo)fuga-exposities, niet in de laatste plaats vanwege de beperkte omvang van het pedaalklavier.

[§92] Het fenomeen orgelconcert bestond in feite niet. Het werd algemeen geaccepteerd dat kerkmuziek conservatief was en sterk van moderne muzikale ontwikkelingen buiten de kerk verschilde. In de meeste gevallen was de kwaliteit van het orgelspel laag.

### Commentaren

[§93] In een dergelijke omgeving kan men zich voorstellen dat degene die luider speelt dan de organist van het naburige dorp gemakkelijker het publiek verleidde. Toen Anton Bruckner een schooljongen was, kreeg hij zijn eerste lessen in harmonisatie en modulatie op het orgel; zijn docent was Anton Kattinger, de organist van de Abdijkerk St.-Florian, een functie waarin Bruckner hem later zou opvolgen. Zelfs de onbekend gebleven Kattinger heette onder de plaatselijke bevolking 'de Beethoven van het orgel' te zijn – opnieuw een indicatie van de mate waarin men vatbaar was voor het idee dat orgel improvisaties en orgelmuziek überhaupt iets buitengewoons te vinden, zodra het iets spannender klonk dan de voortmeanderende zondagse harmonieën.

[§94] Het relativeert de noodzaak om hier in extenso uit te wijden over de opgetogen berichten van Bruckners vrienden, volgelingen en collega's over zijn improvisaties. Wél relevant is het de commentaren in de pers nader te bezien. Je vraagt je overigens af in hoeverre de differentiatie van dergelijke teksten in 150 jaar eigenlijk is veranderd, bijvoorbeeld tussen een beleefde vermelding en een echte recensie of tussen opmerkingen in een plaatselijke krant (zoals, bij Bruckner, de *Linzer Abendbote* en het *Gmünder Wochenblatt*), de nationale pers (zoals de *Neue Freie Presse*, Wenens belangrijkste krant) of een muziektijdschrift (zoals de *Allgemeine musikalische Zeitung* of *Urania*).

[§95] Een typisch voorbeeld van een perscommentaar op Bruckners manier van improviseren is het verslag over de hoogmis op 30 maart 1856, gepubliceerd in een krant uit Linz: 'De heer Pruckner [sic], de nieuw aangestelde organist, bewees zich als een met het instrument volledig vertrouwd kunstenaar, zowel in het contrapuntische als in het vrije spel. In het voorspel voor het Agnus Dei, waarin de heer Bruckner koos voor de combinatie van zeer effectieve registers, bereikte de bewondering over zijn spel de hoogste graad.'<sup>23</sup>

[§96] Nog interessanter is de bespreking door Ludwig Speidl in de belangrijke Weense krant *Fremdenblatt*, onder meer omdat de tekst relatief uitgebreid is en niet zonder kritiek, al worden ook hier de positieve noties over Bruckners orgelspel benadrukt: 'Is er geen kerk voor hem gebouwd, geen leerstoel voor hem vacant? [...] Hoe hij het orgel beheerst, hebben we herhaaldelijk beleefd. Ook gisteren, bij het slot van de mis, nam hij plaats aan het orgel en ontwikkelde vrijelijk een thema. Hoe dat met kracht en volheid door de kapel daverde! In zijn virtuoze behandeling van het pedaal vindt de heer Bruckner niet zomaar een evenknie; hij ontwikkelt een ware vingervlugheid in de voeten. En dat correspondeert dan met een geweldige beheersing van het manuaal, een beheersing die nauwelijks problemen kent.'<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Linzer Abendbote*, 31 maart 1856. Geciteerd naar Maier 1996, 98: 'Hr Pruckner, der neu angestellte Organist, bewährte sich als ein, mit dem Instrument vollkommen vertrauter Künstler, sowohl im strengen als auch im freien Spiele. Im Präludio vor dem Agnus Dei, bei welchem sich H. Bruckner der Copplung sehr wirksamer Register bediente, erreichte die Bewunderung über sein Spiel den höchsten Grad.'

<sup>24</sup> *Fremdenblatt* (Wenen), 1 februari 1867, in een verslag van een uitvoering van Bruckners Messe in d kleine terts op 10 februari 1867. Geciteerd naar Maier 1996, 281: 'Ist keine Kirche für ihn gebaut, kein Lehrstuhl für ihn vacant? [...] Wie er die Orgel meistert, haben wir wiederholt erlebt. Auch gestern, am Schluß der Messe, setzte er sich an die Orgel und führte ein Thema frei durch. Mit welcher Kraft und Fülle das durch die Kapelle brauste! In virtuoser Behandlung des Pedals hat Herr Bruckner nicht leicht einen Nebenbuhler; er entwickelt darin eine wahre Fingerfertigkeit der Füße. Und dem entspricht eine wunderbare Gewandtheit auf dem Manual, eine Gewandtheit, für die kaum eine Schwierigkeit vorhanden ist.'

[§97] Gegeven het feit dat zulke positieve commentaren in allerlei publicaties herhaald werden, is het zinvol vooral te letten op iets minder positieve teksten, ook omdat die veel minder vaak werden herhaald. Enkele ervan tonen details van Bruckners orgelspel.

[§98] In 1869 werden organisten uit diverse landen uitgenodigd om het nieuwe orgel in de St.-Epvre in Nancy bij gelegenheid van de ingebruikneming ervan te bespelen en te beoordelen. Het initiatief doet vermoeden dat de leverancier van het orgel, de orgelbouwfirma Merklin & Schütze, een goed oog had voor het marketing-potentieel van zo'n verzameling internationale organisten.

[§99] Bruckner schreef vanuit Nancy enkele brieven. Eerst aan Joseph Hellmesberger, de directeur van het conservatorium in Wenen. Bruckner zinspeelt erop dat de gelegenheid een competitief karakter had: 'De concerten hier [in Nancy] zijn voorbij! Het was zeer indrukwekkend. Tijdens de eerste dagen van mijn verblijf, en ook voor het eerste concert, kreeg ik de indruk dat een organist uit Parijs (de heer Vilbac) de voorkeur had boven ons Duitsers. Na het eerste concert had ik de muzikale mensen aan mijn kant. Na het tweede concert werd mijn uitvoering beantwoord op een manier die me ontroerde maar die ik niet wil beschrijven. De adellijken, de mensen uit Parijs, de Duitsers en de Belgen prezen me om het hardst. [...] Wat de tijdschriften hierover zullen schrijven weet ik niet – en helaas zal ik het niet kunnen begrijpen! Alles wat ik heb is het mondelinge oordeel van de kenners, terwijl bescheidenheid me voorschrijft me hierover niet te uiten – noch over het applaus.'<sup>25</sup>

[100] In een brief over een andere improvisatie schrijft Bruckner: 'Normaal gesproken bereid ik niets van te voren voor maar laat me thema's gewoon overhandigen. Dit stelde me in staat de winnaar te worden van het orgelcongres in Nancy vorig jaar.'<sup>26</sup>

[§101] Het valt ernstig te betwijfelen of het gebeuren in Nancy inderdaad een soort competitie was, en niet veeleer een samenkomst van organisten.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Auer 1932, 225 f.

<sup>26</sup> *Urania* 28 (1871), 87. Geciteerd naar Miller 2010, 222.

<sup>27</sup> Louis 1904, 118: 'De "competitie" in de "Kathedraal" van Nancy was in werkelijkheid niet

Het evenement komt om te beginnen niet aan de orde in de kolommen van de *Neue Zeitung für Musik*. Wel doet de beschrijving in *Urania* denken aan een competitie: 'In Nancy is in april een orgelwedstrijd uitgeschreven, alle organisten uit Duitsland zijn uitgenodigd. Het prijzengeld bedraagt tot wel 10.000 francs. Helaas ontbreekt ons gedetailleerde informatie over het voorgenomen project. We hopen echter dat we kunnen berichten over de uitslag van het toernooi.' Volgt een voetnoot: 'Naar [ons] is geworden, heeft Bruckner, Hoforganist te Wenen, gewonnen.'<sup>28</sup>

[§102] De geruchten over een wedstrijd in Nancy of in Parijs bleven nog jarenlang hardnekkig. Toen Otto Loidol, een van Bruckners heftigste fans, over zijn improviseren in Kremsmünster een krantenbericht schreef, besloot hij: 'Laat ons toevoegen dat het wegens fantasieën en improvisaties van dit type was dat onze meester zijn laureaat verdiende in Parijs.'<sup>29</sup> Hans Haselböck meent er echter zeker van te zijn dat er in Nancy geen competitie was, geen jury en dus geen winnaar, 'hoe blij men daarover ook zou zijn voor een kunstenaar die zo vaak werd ondergewaardeerd.' Er is reden om Haselböck te geloven; was er inderdaad een wedstrijd geweest en een winnaar, zoals *Urania* suggereert, dan zou Bruckner zonder twijfel zijn vrienden hebben verteld over de ongelooflijke som geld voor de winnaar – waarover wij dan eveneens zonder twijfel zouden hebben gelezen.

[§103] Een vergelijkbaar geval van tegenspraak in de beschikbare informatie heeft te maken met Bruckners optreden in Londen in 1871. Ook hierbij is het de vraag of we al dan niet met een competitie te maken hebben, en of de medaille, uitgereikt door Queen Victoria, een prijs was dan wel slechts een

---

meer dan de inwijding van een nieuw orgel in de kerk van St. Epvre.'

<sup>28</sup> *Urania* 26 (1869), 109: 'In Nancy war für den Monat April ein Orgel-Wettkampf ausgeschrieben, zu dem alle (?) Organisten Deutschlands geladen sind. Die Preise betragen bis 10.000 Franks [sic]. Leider fehlen uns über das projektirte Unternehmen nähere Nachrichten.

Über den Ausgang des fraglichen Turnirs hoffen wir jedoch Specielleres zu bringen.' Volgt een voetnoot: 'Dem Vernehmen nach hat Hoforganist Bruckner in Wien den Sieg davon getragen.'

<sup>29</sup> *Linzer Volksblatt*, 24 augustus 1884. Geciteerd naar Tittel 1968, 158. De voornaam van 'Otto' Loidol wordt soms als 'Oddo' geschreven, zoals zijn kloosternaam luidde.

souvenir.<sup>30</sup> Sinds Nancy, zo beweerde Bruckner, zouden de mensen niet hebben opgehouden van hem te verlangen<sup>31</sup> dat hij een reis naar Parijs zou maken om daar op het grote Cavallé-Coll-orgel van de Notre Dame te improviseren. Bij het concert waren Camille Saint-Saëns, César Franck, Gustave Auber en Charles Gounod aanwezig. Behalve van César Franck, die tegenover een leerling vol respect over Bruckners improvisatiekunst zou hebben gesproken ('men heeft nooit eerder zoiets gehoord'), kennen we van niemand van de eerder genoemde musici vergelijkbare uitspraken.<sup>32</sup> In de salon (demonstratieruimte) van de orgelbouwfirma Merklin & Schütze gaf Bruckner overigens samen met de blinde organist Pierre-Edmond Hocmelle nog een concert.<sup>33</sup>

### Bruckners orgelrepertoire

[§104] Na een concert door Bruckner in de Piaristenkirche in Wenen, op 10 juni 1870, noteerde een recensent: 'Wij, collega's uit Noord-Duitsland, hadden met betrekking tot composities van het programma qua afwisseling meer verwacht. Het kan zijn dat we in dit opzicht verwend zijn; de Zuid-Duitse collega's verlieten de kerk hoogst tevreden.'<sup>34</sup>

[§105] Dit vestigt onze aandacht op het feit dat Bruckners concertprogramma's meestal uit improvisaties bestonden. Zijn repertoire kende een beperkt aantal composities, en hij was duidelijk weinig belust op het idee werken van andere componisten te moeten instuderen. We weten dat Mendelssohns Sonate I tot zijn repertoire behoorde, evenals Bachs Toccata in F grote terts (BWV 540) en de omineuze Toccata in d kleine terts (BWV 565). Andere werken op de weinige concertprogramma's zijn allerlei preludes en fuga's van Bach (onder meer uit het Wohltemperierte Clavier, omdat één ervan in c kleine terts staat).<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Louis 1904, 123-125.

<sup>31</sup> Auer 1932, 226.

<sup>32</sup> Volgens Auer (1932, 227) is een zekere heer Lamberg de bron van dit gegeven.

<sup>33</sup> Ochse 1994, 84.

<sup>34</sup> *Urania* 28 (1871), 87 f. Geciteerd naar Miller 2010, 221: 'Wir norddeutschen Collegen hatten mehr erwartet, d. h. was Mannigfachheit des Programms in Bezug auf Compositionen anbelangt, da wir in dieser Beziehung verwöhnt sein mögen, die süddeutschen Collegen aber verließen höchst befriedigt die Kirche.'

<sup>35</sup> Horn 1997; Moser 1961, 33.

[§106] Een van Bruckners meest geciteerde uitspraken is in dit verband interessant: 'No, i werd net lang den Bach einwerggln, dös soll'n die mach'n, die ka Phantasie haben, i spiel über a frei's Thema' ('Nee, ik zal Bach niet lang ertussen wringen, dat moeten degenen maar doen die geen fantasie hebben, ik speel over een vrij thema').<sup>36</sup>

[§107] Dat Bruckner weinig composities van anderen speelde, blijkt ook uit de manier waarop hij docent was aan het conservatorium van Wenen. Aanvankelijk was er geen orgel om les op te geven. Na diverse pogingen een kerk voor de orgelklas te vinden, en na enige tijd een piano als substituuut te hebben gebruikt, organiseerde Bruckner ten langen leste een harmonium.<sup>37</sup> Pas na enige tijd bleek het mogelijk de orgellessen te geven op het nieuwe orgel in de Grote Zaal van het Musikverein. Een verslag uit die tijd meldt: 'Bruckner gaf er de voorkeur aan dat de studenten fuga's van J.S. Bach speelden. Hijzelf demonstreerde deze nooit aan de studenten, maar volstond simpelweg met de raad dat ze moesten blijven oefenen: "Ik kan niet teveel tijd hieraan verdoen, en als iemand van mij verlangt Bachs fuga's te spelen, dan zeg ik hem mijn studenten te raadplegen."'<sup>38</sup>

[§108] Bruckners aarzeling andere composities te spelen dan de al genoemde, blijkt ook uit een brief aan zijn vriend Rudolf Weinwurm, naar aanleiding van twijfel over een uitnodiging concerten in Duitsland te komen geven. 'Naar aanleiding van de reis,' schrijft Bruckner, 'moet ik helaas schrijven dat ik nog geen repertoire heb, hoewel ik Bach en Mendelssohn gespeeld heb. Ik heb weinig tijd en zin mijzelf apart in dit opzicht te plagen; want het heeft geen zin: organisten worden gewoonlijk slecht betaald en wanneer men concerten uiteindelijk niet met enig voordeel arrangeren kan, vind ik, is het het beste het gratis te doen, en dan ook slechts fantasieën etc. zonder noten uit het hoofd te spelen. Wenst men gedegen spel van composities van andere meesters, dan geloof ik dat er buiten mij zeer

---

<sup>36</sup> Auer 1932, 245: 'No, i werd net lang den Bach einwerggln, dös soll'n die mach'n, die ka Phantasie haben, i spiel über a frei's Thema.'

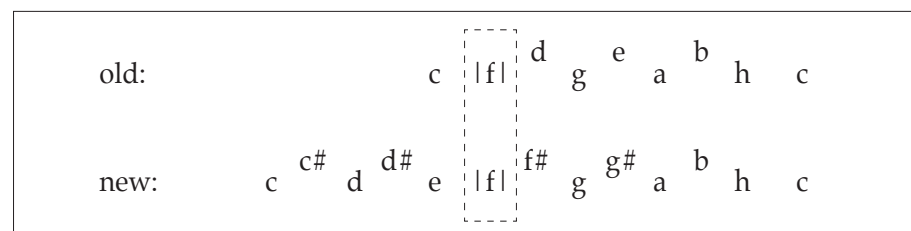
<sup>37</sup> Maier 1996, citerend uit Göllicher-Auer IV/1, 33.

<sup>38</sup> Tittel 1969, 111; Tittel citeert Hermann Habeck uit Göllicher-Auer IV/3, 115.



competente mensen ruim voorhanden zijn. Denk je niet? Dus zou ik mijn tijd liever niet voor niets daarmee verdoen.<sup>39</sup>

[§109] Bij een andere gelegenheid, door Weinwurf voor Bruckner georganiseerd, ging het erom dat Bruckner zou spelen tijdens een concert van een bekend Weens koor. Bruckner was opnieuw terughoudend, zowel met betrekking tot zijn orgelspel als met betrekking tot nog iets anders, zoals uit zijn antwoord aan Weinwurf blijkt: 'Ik verheug me op zo'n vooruitzicht. Mijn spel is echter helaas alleen voor grotere orgels passend. Bij kleine orgels gaat het hele effect eraan en wordt soms zelfs belachelijk, ik bedoel wanneer ik solo spelen zou. Hoeveel manualen en registers heeft het orgel? Is de F-toets van het pedaalklavier net zo geplaatst als bij oude orgels met verkorte [sic] octaven, of is het pedaalklavier hoger geplaatst? In het laatste geval kan ik helemaal geen pedaal spelen. Wij hebben in Linz twee nieuwe orgels, gebouwd door Moser, in de hoofdkerk, en in de Minoritenkirche, waarop ik absoluut geen pedaal spelen kan, vanwege precies deze aanleg, terwijl me in de hoofdkerk een dergelijke calamiteit bespaard blijft. In de Hofkapel in Wenen en bij de Piaristen tref ik deze misstand evenmin aan; daar is het zo ingericht, dat ligging van de F met de vroegere (oude) F overeenstemt. Ongeveer zo [de streepjes naast de f zijn van Bruckner]:



<sup>39</sup> Brief van 1 maart 1864, geciteerd naar Maier 1996, 227: 'Bezüglich der Reise muß ich leider schreiben, daß ich noch kein Repertoire habe, obwohl ich Bach und Mendelssohn gespielt habe. Ich habe wenig Zeit und Lust, mich sonderlich in dieser Beziehung zu plagen; denn es hat keinen Zweck: Organisten sind stets schlecht gezahlt und wenn man Conzerte am Ende nicht mit Vortheil arrangiren kann, meine ich, ists am besten unentgeltlich, und dann auch nur Fantasien etc. ohne Noten aus dem Kopfe zu spielen. Zum gediegenen Spiele fremder Meister glaube ich werden draußen sehr tüchtige Leute in Hülle und Fülle sein. Meinst Du nicht? Dann möchte ich umsonst die Zeit nicht so vergeuden.'

Maar wanneer het pedaalklavier ook maar iets naar links is verlegd, kan ik niet spelen. Wees alsjeblieft zo goed, en inspecteer dit alles precies. Verder is het mij nu niet meer mogelijk composities van anderen in te studeren, ook zou ik met dat doel langere tijd in Wenen moeten verblijven; ik zou me dus tot slechts eigen fantasieën en geïmproviseerde fuga's moeten beperken. Overigens zijn er in Wenen voor het spelen van vreemde composities sowieso genoeg mensen; ik denk dat voor mij alleen mijn eigen manier maar karakteristiek is, denk je niet?<sup>40</sup>

[§110] In de eerste plaats toont ons een en ander een zekere mate van inflexibiliteit aan de kant van onze gerespecteerde meesterorganist met betrekking tot variaties in de lay-out van het pedaalklavier. Dit wordt ondersteund door een andere overlevering. Joseph Gruber, Bruckners tweede opvolger in de Abdijkerk St.-Florian, meldt dat Bruckner op een kerstavond opeens compleet verdwaald raakte in de muziek terwijl hij het koor begeleidde, zodat de koordirigent naar hem toe moest komen en hem in de partituur moest aanwijzen waar ze waren. De reden was, aldus

<sup>40</sup> 8 maart 1868. Geciteerd naar Maier 1996, 306: 'Ich freue mich, ob einer solchen Aussicht. Mein Spiel ist aber leider nur für größere Orgeln mehr angepaßt. Bei kleinen Orgeln geht der ganze Effect flöten und wird sogar oft lächerlich, d. h. wenn ich absonderlich spielen wollte. Wie viele Manuale und Register hat die Orgel? Trifft das Pedal F mit dem der alten Orgel mit abgekürzten Oktaven in gleicher Richtung, oder kommt es weiter herauf. / Im letzten Fall kann ich das Pedal gar nicht mitspielen. Wir in Linz haben 2 neue Orgeln von Moser, in der Stadtpfarre, und bei den Minoriten, wo ich das Pedal durchaus nicht spielen kann, da obiger letzter Fall eintritt, während bei der Stadtpfarrorgel keine solche Kalamität sich mir biethet. In der Hofkapelle in Wien und bei den Piaristen trifft sich gleichfalls der Übelstand für mich nicht; es ist so eingerichtet, daß das F mit dem früheren (alten) F in gleiche Richtung kommt. Etwa so: [diagram] so in Hofkapelle etc und bei uns in Stadtpfarrorgel. / Wo aber das neue Pedal nicht weiter links herausgerückt ist, kann ich nicht spielen. Sei so gut, und inspizire alles das genau. Ferner ist es mir jetzt nicht mehr möglich fremde Compositionen zu studiren, auch müßte ich zu dem Zwecke längere Zeit unten sein; ich müßte mich nur auf eigenen Fantasien und improvisirte Fugen beschränken. Übrigens fremde Compositionen abzuspielen, gibts ja auch in Wien genug Leute; ich glaube mich würde nur meine eigene Art karakterisiren. Wärest Du nicht derselben Meinung?'

Gruber, 'dat Bruckner totaal niet gewend was aan het nieuwe 30-toons pedaalklavier<sup>41</sup> en met name problemen had met contrapuntische muziek.<sup>42</sup> Dit lijkt in tegenspraak te zijn met de algemene bewondering voor Bruckners beheersing van het pedaalspel. Ook zijn studenten waren daarvan onder de indruk: één van hen<sup>43</sup> vertelde dat Bruckner op verzoek regelmatig zijn fameuze pedaaltrillers demonstreerde.

[§111] We kunnen dus concluderen dat 'standaard' orgelspel niet Bruckners sterke punt was; hij concentreerde zich op improvisatie, en in dit veld moet hij superieur zijn geweest. Zonder twijfel was het zijn improviseren dat hem het aura van Oostenrijks toonaangevende orgelvirtuoos verleende. Johann Herbeck, niet aflatend strevend naar het realiseren van een positie voor Bruckner aan de keizerlijke kapel, als aanvulling op zijn positie aan het conservatorium van Wenen, schreef aan het hof: 'Als orgelvirtuoos heeft Bruckner niets te vrezen van welke rivaal uit Europa dan ook.'<sup>44</sup>

[§112] Een ander detail dat hier niet ongenoemd mag blijven is dat Bruckner toegaf voor zijn speciale manier van improviseren een groot orgel nodig te hebben: veel registers had hij nodig, veel klankkleuren, dynamiek, mysterie, een dreunend en ontzagwekkend instrument. Er zijn talloze opmerkingen over de variëteit en de effectiviteit van Bruckners registraties, zij het zelf getrokken of met behulp van een registrant. Vergeleken met het muzikale dieet waaraan de gemiddelde kerkganger onderworpen was, moeten Bruckners improvisaties als pure magie hebben geklonken.

### **Bruckners improvisaties**

[§113] Toen Bruckner in 1871 in Engeland concerteerde, noteerde een recensent: 'Hij speelde een uitstekende improvisatie-fantasie die, hoewel niet bijzonder origineel qua motieven en ontwerp, voldoende beheersing kende, en dit was vooral merkbaar met betrekking tot de

---

<sup>41</sup> Na Bruckners vertrek uit Linz naar Wenen werd het orgel in de Abdijkerk in 1873 herbouwd door Matthäus Mauracher (senior) en vervolgens uitgerust met een 'modern' pedaalklavier (Kreuzhuber 1996, 93).

<sup>42</sup> Horn 1996, citerend uit Gruber 1929, 18.

<sup>43</sup> Auer 1932, 236.

<sup>44</sup> Brief van 8 augustus 1868. Geciteerd naar Maier 1996, 345.

canonische ontwikkelingen en de aanzienlijke technische problemen in de pedaalpassages. Men kan niet improviseren op het volkslied van Oostenrijk, laat staan op Händels Hallelujah; ook geloven we niet dat effectieve improvisaties gemaakt kunnen worden op Bachs Toccata of Mendelssohns sonates. Grote componisten putten hun thema's uit. Niets valt er toe te voegen aan het Hallelujah-koor, niets aan Bachs Toccata.'<sup>45</sup>

### **Drie improvisatiestijlen**

[§114] Voorzover we het uit commentaren als dit kunnen afleiden, improviseerde Anton Bruckner, aldus Erwin Horn, in drie verschillende stijlen: contrapuntisch (op thema's van Bach en Mendelssohn), wat mogelijk regelmatig oploste in parafrases; een 'symfonische' stijl, die we de originele Bruckner zouden kunnen noemen; en een variatie-stijl, die hij voor liederen, zoals het volkslied, gebruikte.<sup>46</sup> Thomas Schmögner speculeert: 'Wanneer Bruckner af en toe een compositie speelde, dan was dat nauwelijks met de intentie om een historisch correcte reproductie te realiseren. De werken van Bach, Mendelssohn of Liszt dienden hem vooral als basis voor improvisatie; na een paar maten verliet hij het origineel en breidde hij het uit met zijn eigen inventies. Niet onbelangrijk is het hierbij op te merken dat ook met betrekking tot César Franck en Franz Liszt over vergelijkbare praktijken wordt bericht.'<sup>47</sup> De critici waren in Londen overigens voordat ze ook maar een noot gehoord hadden op de hoogte gesteld van het ongewone karakter van de programma's. De aankondiging van Bruckners concert in de Royal Albert Hall op woensdag 2 augustus luidde namelijk: 'Mr. Bruckner's strong points are Classical Improvisations on the Works of Handle, Bach and Mendelssohn.'

[§115] De triomfen versterkten Bruckners faam. Toen het nieuwe orgel in de Grote Zaal van het Musikverein in Wenen in 1872 in gebruik werd genomen, was Bruckner een van de organisten die werden uitgenodigd te spelen. Brahms dirigeerde het koor, en een andere organist, Carl August Fischer, speelde werken van Bach, Liszt, Mendelssohn en anderen. Bruckner

---

<sup>45</sup> Horn 1996, aldaar geciteerd naar Göllerich-Auer.

<sup>46</sup> Horn 1996.

<sup>47</sup> Schmögner 1998, 79-84.

improviseerde 20 minuten lang. *Urania* constateerde in een bespreking dat Fischer veel veelzijdiger was en bekritiseerde het ‘aforistische karakter’ van Bruckners improvisaties. ‘Zijn ontwikkelingen hebben eerder met versieringen te maken dan met thema’s. Na relatief lang te hebben rondgezworven in strikt homofone standaardfrases – het contrapuntisch noemen zou slechts mogelijk zijn in de breedste zin van het woord – rees uiteindelijk het Oostenrijkse volkslied op als een oase, zij het in een tamelijk onvolledige vorm, om vervolgens helaas weer terzijde te worden geschoven door het dode gewicht van betekenisloze gemeenplaatsen.’ De *Allgemeine musikalische Zeitung* merkte op meer te hebben verwacht van de ‘kracht en pracht van Bruckners inventies.’<sup>48</sup>

[§116] Ook bij de ingebruikneming van het orgel van de Stephansdom in Wenen improviseerde Bruckner. Het instrument was gebouwd door de beroemde Duitse firma Walcker. Met 90 registers was het het grootste orgel van Oostenrijk, vergelijkbaar met het Ladegast-orgel in Merseburg, waarvoor Liszt zijn orgelwerken had geschreven. Helaas beschikken we slechts over een korte, poëtische beschrijving van het instrument; over de uitvoeringen is niets overgeleverd.

### Bruckners aanpak

[§117] Hoe pakte Bruckner zijn improvisaties nu aan? Hij vertelt over zijn examen in de Piaristenkirche in Wenen in 1861: ‘Daarna werd me het thema getoond, en mij werd gevraagd of ik het zou accepteren. Toen ik ja zei, brachten ze me naar het orgel, waarvan de balgen al waren volgepompt. Toen ik niet meteen begon, ontstond er enig gerucht binnen de commissie omdat ze dachten dat ik bang was. Nadat ik het nodige materiaal in mijn geest had geordend, begon ik met een inleiding, gebruikmakend van de elementen van het thema.’<sup>49</sup>

[§118] Op 31 juli 1890 had de keizerlijke familie het huwelijk van aartshertogin Marie Valerie en aartshertog Franz Salvator in Bad Ischl gepland. Anton Bruckner was uitgenodigd het orgel te bespelen; een instrument dat hij van eerdere gelegenheden kende.

<sup>48</sup> Miller 2010, 128. Citaten uit *Urania* 30 (1873), 15 en AMZ 7 (1872), kolom 771.

<sup>49</sup> Auer 1932, 126.

### Voorbeeld 1a: improvisatieschets, eerste bladzijde

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop



Voorbeeld 1b: improvisatieschets, eerste bladzijde



Het orgel was in 1880 gebouwd door Matthäus Mauracher; in Oostenrijk het eerste met pneumatische tractuur.<sup>50</sup> Bruckner moest een plan voor de improvisaties inleveren bij de 'Oberhofmeister', die vervolgens Johann Hellmesberger, de leider van de hofmuziek, consulteerde. Het is de enige gedetailleerde schets voor een improvisatie die we van Bruckner hebben (voorbeeld 1 [a, b en c]).

[§119] Zoals we kunnen zien, wilde Bruckner het voorspel baseren op het hoofdthema uit de finale van zijn eerste symfonie en de postlude op het tweede thema. Hij noteerde verschillende combinatiemogelijkheden van deze thema's met Händels Hallelujah-koor. Erwin Horn wijst erop dat

50 Sonnleitner 1993.

Voorbeeld 1c: improvisatieschets, tweede bladzijde



Bruckner in deze tijd juist bezig was zijn eerste symfonie te herzien: 'Hij was gewend om thema's uit de symfonieën waaraan hij op dat moment werkte in zijn improvisaties te gebruiken. [...] Zodra hij hetzelfde idee zou realiseren op zowel het orgel als met het orkest, zou er een interactie ontstaan tussen de geïmproviseerde fantasieën en de symfonieën met hun systematische lay-out.' De schets voor de improvisatie in Ischl toont in hoeverre contrapuntische interactie was voorzien voor de thema's, en ook zien we ideeën met betrekking tot de manier waarop stretti zouden worden behandeld. Helaas: de symfonische thema's werden ongeschikt bevonden voor de gelegenheid. Het is niet moeilijk te begrijpen waarom wanneer we het symfoniethema in c kleine terts bekijken: 'langsam' staat erboven, met een voortgang die wordt bepaald door de zwakke maatdelen, wat aan

een begrafenismars doet denken! Ook oordeelde men dat de Keizer een improvisatie op het volkslied maar saai zou vinden. Bruckner daarover: 'En dus speelde ik iets dat bekender was.' Hij maakte meer gebruik van het thema van Händel maar liet evenmin na materiaal uit het volkslied mee te nemen.

[§120] Een verslag: 'Toen bruid en bruidegom de kerk binnenschreden, hoorden zij de beroemde fantasie van de meester op het volkslied, die aan het einde uitmondde in Händels Hallelujah.'<sup>51</sup> Hier proeven we dat bepaalde delen van Bruckners improvisaties vrijwel gefixeerd waren en mogelijk vele malen werden 'uitgevoerd'. Erwin Horn daarover: 'Om hun combinatie te vergemakkelijken, koos Bruckner thema's met elementaire structuren. Zodra de structurele mogelijkheden en het harmonische en contrapuntische potentieel was verkend en in de praktijk getest, was het onvermijdelijk dat na enige tijd een zekere matrix ontstond, die steeds weer zou worden gebruikt.'

[§121] Daar komt bij dat er thema's zijn die kunnen worden beschouwd als een afgeleide van een zeker 'basissubject' en die door de generaties heen in allerlei vormen zijn gebruikt. Ze delen dus alle een harmonische en tonale kern, essentieel voor hun contrapuntisch potentieel (voorbeeld 2 [a-e]).

## Voorbeeld 2: een klassiek 'basissubject'

### 2a: Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem / Kyrië

Chri - ste e - le

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le

### 2b: Mozart: Vesperae de confessore / Laudate pueri

Sit no - men Do - mi - ni

Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num, lau - da

### 2c: Michael Haydn, Requiem / Cum sanctis tuis

Cum

Cum san - ctis tu - is in ae - ter - nam, qui

### 2d: Carl Czerny / Fuga voor orgel (opus 603/6)

### 2e: Franz Schubert / Fuga d minor, Neues Deutsch Verzeichnis 24C

51 Auer 1932, 444.

[§122] Het is zeer wel denkbaar dat Bruckner in zijn improvisaties vaak refereerde aan dergelijke basisthema's. We weten in ieder geval zeker dat hem exact zo'n thema in 1869 werd gegeven, door Alexis Chauvet, in La Trinité in Parijs (voorbeeld 3).<sup>52</sup>

### Voorbeeld 3: thema van Chauvet

[geluidsvoorbeeld alleen beschikbaar in de elektronische versie van dit boek]

play

stop



[§123] Bruckner gebruikte verder regelmatig thema's uit opera's van Wagner, kerkliedmelodieën en thema's ontleend aan het gregoriaans. Duidelijk is inmiddels dat twee thema's vaker dan andere werden gebruikt: het Oostenrijkse volkslied en Händels Hallelujah. Het lijkt geen twijfel dat de contrapuntische en harmonische mogelijkheden ervan in Bruckners geest gegraveerd stonden, om niet te zeggen in zijn handen.

[§124] Anderzijds weten we, zoals gezegd, dat Bruckner regelmatig zei dat hij niets voorbereidde. Ver vóór hij zijn diverse studies ondernam schijnt Bruckner duizenden uren aan het orgel te hebben doorgebracht. Op die manier verwierf hij grote motorische en structurele ervaring; ook zal hij vele experimenten met akkoordprogressies en contrapunt hebben gedaan. De overlevering wil dat Bruckner dergelijke studiedagen vijf tot tien uur studeerde – wat overigens nieuwsgierig maakt naar de beschikbaarheid van de orgels en de kosten van de balgentreders.

### Conclusie

[§125] Al met al zouden we de hypothese kunnen formuleren dat Bruckner niet de meest spontane creator was. Vaak onzeker en timide over zijn schetsen of zelfs voltooid, manifesteerde zich zijn gebrek aan zelfvertrouwen nogal eens, wat hem maar al te bereid maakte maten, lijnen of zelfs bladzijden in zijn manuscripten te verwijderen of te bewerken of te veranderen.<sup>53</sup> Het is moeilijk deze aarzelende componist te associëren met de tovenaardie in staat was een twintig minuten durende symfonie zonder enige voorbereiding te improviseren.

[§126] Uiteindelijk blijft het beeld van Bruckner als improvisator dus onhelder. Voor het gemiddelde publiek in Oostenrijk, en zeker voor zijn vrienden en 'fans' was Bruckner zonder meer een reus in een verder vlak landschap. Commentaren die buiten deze cultuur werden gegeven waren soms minder enthousiast. Toch lijkt het erop dat, alle kritische evaluatie ten spijt, een verbeelding van aanzienlijke kracht en drive actief was in Bruckners improvisaties. Wat uiteindelijk tot klinken kwam was iets dat niet slechts kon worden beoordeeld in termen van al dan niet gevolgde regels. Bruckners symfonieën, met hun oneindig aantal lagen, bieden ruim voldoende mogelijkheden om te bestuderen wat dit genie in de context van een lang proces wist te produceren. Als we zijn improvisaties hadden kunnen horen, dan zouden we vast en zeker constateren dat we met een ander verhaal te maken hadden, verteld in een andere muzikale taal.

[§127] Eenvoudig gezegd: Bruckner had ongetwijfeld een groot talent voor improvisatie, ongeacht zijn vele studies en examens, maar zijn improvisatiekunst is vooralsnog in zoveel mysterie gehuld dat een definitieve verklaring ervan buiten ons bereik blijft.

[§128] *De auteur bedankt Erwin Horn voor diens toestemming zijn exemplaar van Anton Bruckners improvisatieschetsen voor het slot van de bruiloft in Bad Ischl in dit artikel te reproduceren.*

<sup>52</sup> Tittel 1968, 160.

<sup>53</sup> Nowak 1985, 34-37. Zie ook het woord vooraf in Hans Haselböck, ed., *Anton Bruckner / Orgelwerke*. Wenen/München: Doblinger (D. 13.562), 1970.

## Bibliografie

DE ONDERSTREEPTE LINKS ZIJN AANKLIKBAAR IN DE E-BOOK- EN PDF-VERSIES VAN DEZE UITGAVE.

### Auer 1932

Auer, Max. *Anton Bruckner / Sein Leben und Werk*. Wien: 1932

### Biba 1983

Biba, Otto. "Klassizismus und Historismus im österreichischen Orgelmusik-Repertoire des 19. Jahrhunderts". In Walter Salmen, ed., *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert*. Innsbruck: Musikverlag Helbling, 1983. 41-48.

### Biba 1988

Biba, Otto. "In Wien war er nie vergessen". *Österreichisches Orgelforum* 1988/1, 4-7.

### Frotscher 1935

Frotscher, Gotthold. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1935.

### Göllerich/Auer

Göllerich, August en Auer, Max. *Anton Bruckner / Ein Lebens- und Schaffensbild*. Regensburg:1922-1937 (vier delen in negen banden).  
Doorgaans wordt in de literatuur over Bruckner aan dit boek gerefereerd met de afkorting 'Göll. / A.'.

### Gruber 1929

Gruber, Josef. *Meine Erinnerungen an Dr. Anton Bruckner: ernste und heitere Episoden aus seinem Leben*. Einsiedeln: Ochsner 1929.

### Haselböck 1996

Haselböck Hans. "Siege ohne Gegner". *Die Presse*, 5 oktober 1996, Weekendsupplement 'Spectrum', III.

### Haselböck 2000

Haselböck, Martin. "Wiener Bach-Pflege / Zur Aufführungsgeschichte der Vokalwerke 1770-1908". In Rainer Bischof, ed., *Ein Jahrhundert Wiener Symphoniker*. Wien: 2000. 203-240.

### Horn 1996

Horn, Erwin. "Anton Bruckner - Genie an der Orgel". *Bruckner-Jahrbuch* 8 (1994/95/96). 111-122.

### Horn 1997

Horn, Erwin. "Zwischen Interpretation und Improvisation / Anton Bruckner als Organist". In Othmar Wessely, Uwe Harten, Elisabeth Maier, Andrea Harrandt, Erich W. Partsch, eds., *Bruckner-Symposion 1995 / Zum Schaffensprozeß in den Künsten*. Linz: 1997. 111-139.

### Kreuzhuber 1996

Kreuzhuber, Wolfgang. "Die große Stiftsorgel von St. Florian." *Singende Kirche* 43/3 (1996), 86-94 and 43/4 (1996): 150-160.

### Louis 1904

Louis, Rudolf. *Anton Bruckner*. Berlin: 1904.

### Maier 1996

Elisabeth Maier. *Anton Bruckner / Stationen eines Lebens*. Linz/ München: 1996.

### Miller 2010

Miller, Cordelia. *Virtuosität und Kirchlichkeit / Deutsches Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert*. Musicolonia 7. Köln: Dohr, 2010.

### Moser 1961

Moser, Hans Joachim. *Orgelromantik*. Ludwigsburg: 1961.

### Nowak 1985

Nowak, Leopold. "'Urfassung' und 'Endfassung' bei Anton Bruckner." In Leopold Nowak, ed., *Über Anton Bruckner*. Wenen 1985. 34 -37.

### Ochse 1994

Ochse, Orpha. *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*. Bloomington: 1994.

### Schmögner 1998

Schmögner, Thomas. "Anton Bruckner und die Orgel." *Österreichisches Orgelforum* 1998/1 (mei): 79-84

### Shurtz 1979

Shurtz, H. Paul. "The Five Organ Preludes of Anton Bruckner / Key to Organ Improvisation in 19th-Century Austria?" *The Diapason* 70/6 (1979): 1-2.

### Sonnleitner 1993

Sonnleitner, Klaus. „Die Restaurierung der Kaiserjubiläumsorgel in Bad Ischl.“ *Österreichisches Orgelforum* 1993/1-3: 489-495.



**Summereder 2010**

Summereder, Roman. " 'Die Zukunft der Orgel' / Schönbergs Textfragment und 100 Jahre österreichische Orgelmusik". In *100 Jahre Kirchenmusikstudium in Wien 1910–2010. Festschrift zum 100-jährigen Jubiläum des Instituts für Orgel, Orgelforschung und Kirchenmusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*. Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst, 2010.

**Schwarz 1973**

Schwarz, Peter. *Studien zur Orgelmusik Franz Liszts / Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelkomposition im 19. Jh.* Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 3. München: Emil Katzwichler, 1973. Berlin 1971.

**Thistlethwaite 1983**

Thistlethwaite, Nicolas. "Bach, Mendelssohn, and the English Organist: 1810-1845." *Journal of the British Institute of Organ Studies* 7 (1983): 34-49.

**Tittel 1968**

Tittel, Ernst. "Die Orgelwerke Anton Bruckners". *Singende Kirche* 16/3 (1968), 110-114; 16/4 (1968): 154-169.

**Trummer 2005**

Trummer, Johann. "Bach und Österreich". *Singende Kirche* 52/2 (2005): 81-88.

**Vogt 1984**

Vogt, Klaus. "Ideologiegeschichtliche Aspekte zum Verhältnis zwischen Orgel und Komponist im 19. Jahrhundert". In Hans Heinrich Eggebrecht, ed., *Orgel und Ideologie. Bericht über das 5. Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, 5.-7. Mai 1983 in Göttweig*. Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung 9. Murrhardt: 1984. 117-132.