

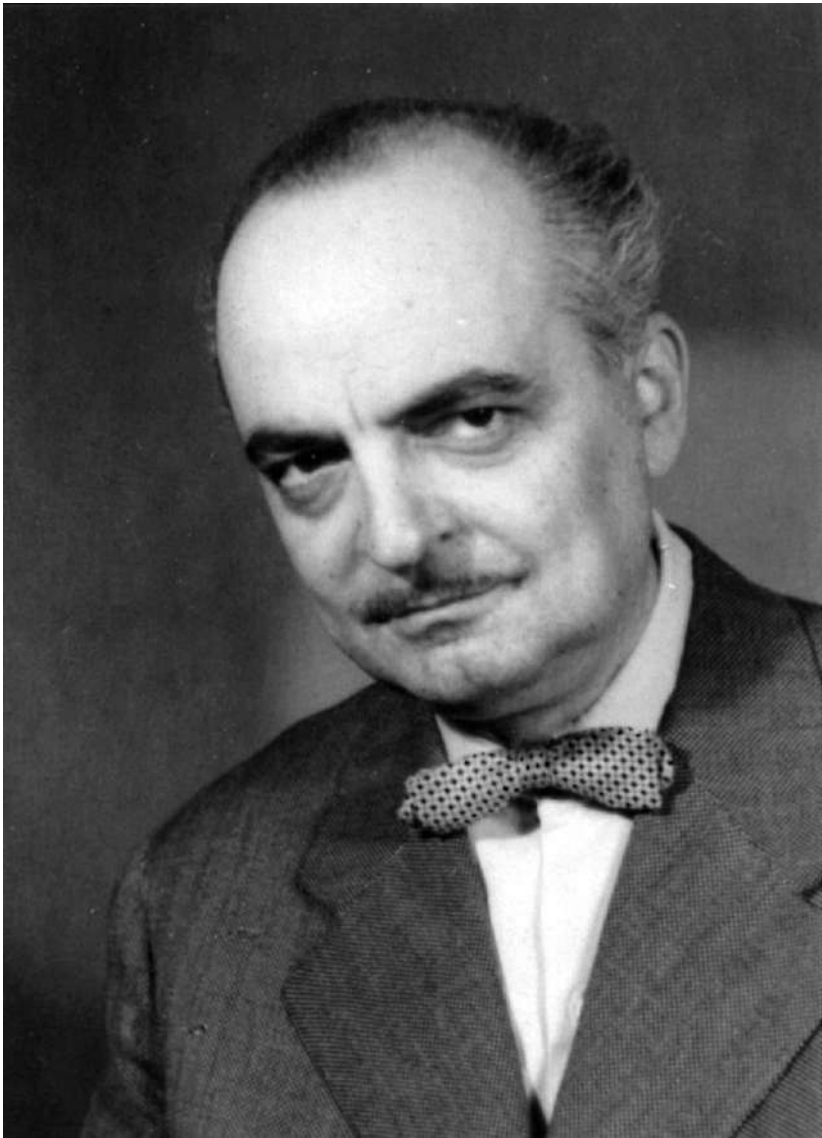
Mihai Moroianu

# ANTON BRUCKNER

*Anton Bruckner*

Ediție îngrijită de  
**Viniciu Moroianu**

GRAFOART



**MIHAI MOROIANU**  
(1916 - 1995)

# Cuprins

<b>Cuvânt înainte .....</b>	<b>9</b>
<b>PROLOG. Oracolul de la Bayreuth.....</b>	<b>13</b>
<b>MONOLOG. Fresca vieții artistului.....</b>	<b>27</b>
1. În căutarea începuturilor .....	27
2. Ucenicia unei vieți .....	45
3. Creatorul și interpretul .....	61
4. Profesorul .....	84
5. Mărinimie și ură .....	93
6. La porțile sufletului.....	114
7. Bruckner și Eros.....	130
8. Crezul .....	142
9. Orga de la Sf. Florian.....	156
<b>DIALOG. Analize și sinteze .....</b>	<b>167</b>
<b>1. Muzica pentru cor și orchestră.....</b>	<b>167</b>
În fața moștenirii bruckneriene .....	167
Sunetul – comentator liturgic.....	169
Marile modele.....	171
Un Grünwald al muzicii .....	176
Missa Solemnis în si bemol minor pentru soliști, cor, orchestră și orgă.....	180
Misa nr. 1 în re minor pentru soliști, cor și orchestră .....	186
Misa nr. 2 în mi minor pentru cor mixt și instrumente de suflat .....	192
Marea Misă nr. 3 în fa minor pentru soliști, cor mixt și orchestră mare .....	198
Te Deum – pentru soliști, cor, orchestră mare și orgă .....	208
Psalmul 150 pentru soliști, cor și orchestră mare.....	215
Helgoland – cantată pentru cor și orchestră mare .....	218

<b>2. Muzica simfonică.....</b>	<b>222</b>
Limitele universului sacru.....	222
La început a fost motivul... ..	224
O paletă cu lumini de smalțuri .....	229
Reminiscente, reverberații .....	231
Unitate și multiplicitate.....	234
Anexa 1: Exemple de autocitări în opera lui Anton Bruckner .....	237
Anexa 2: Reminiscente sau citări din alți compozitori în opera lui Anton Bruckner .....	239
Anexa 3: Teme ciclice în simfoniile lui Bruckner .....	241
Lucrările timpurii: Uvertura în sol minor. Simfonia în fa minor. Simfonia în re minor – nr. 0.....	243
Simfonia întâi (în do minor) .....	254
Simfonia a doua (în do minor) .....	267
Simfonia a treia (în re minor) .....	277
Simfonia a patra, „Romantica” (în mi bemol major) .....	293
Simfonia a cincea (în si bemol major).....	309
Simfonia a șasea (în la major).....	323
Simfonia a șaptea (în mi major).....	336
Simfonia a opta (în do minor).....	349
Simfonia a noua (în re minor).....	368
<b>3. Muzica de cameră .....</b>	<b>386</b>
Primele pagini.....	386
Cvintetul de coarde (în fa major).....	388
Intermezzo pentru cvintet de coarde (în re minor).....	397
<b>EPILOG. Bruckner pe ecranul secolului XX .....</b>	<b>399</b>
Între restaurare și falsificare .....	399
Cuvântul criticii.....	408

<b>Addenda.....</b>	<b>417</b>
<b>Cronologie .....</b>	<b>417</b>
<b>Catalogul operelor.....</b>	<b>422</b>
Sf. Florian (1845–1855).....	422
Linz (1856 –1890).....	424
Viena (1869–1896).....	426
Schite – proiecte .....	429
Acompaniamente corale.....	430
Lucrări dispărute .....	430
<b>Bibliografie.....</b>	<b>431</b>

## Cuvânt înainte

Monografia „Anton Bruckner” de Mihai Moroianu reprezintă, de la data primei ediții (1972), un unicat în muzicologia românească. Evenimentul editorial a fost elogiât la vremea lui de nume precum Adrian Rațiu, Alexandru Leahu, Petre Codreanu, Doru Popovici, Grigore Constantinescu sau Eugen Pricope. Lucrarea a fost inclusă în Bibliografia volumului de referință „Bruckner” de Paul-Gilbert Langevin („L’âge d’homme”, Lausanne, 1977).

Mihai Moroianu a fost un om de cultură enciclopedică, căruia îi datorez mediul intelectual înalt în care m-am format și pe care mi l-a asigurat ca părinte. Mi-a povestit cândva cum l-a abordat pe George Enescu, după un concert, și i-a mărturisit dragostea pentru muzica lui Bruckner. Maestrul a fredonat tema fugii din finalul Simfoniei a cincea (exemplul muzical 177), adăugând: „Mare compozitor! Dar prea multe pauze...”

Cartea aceasta a fost îndelung șlefuită, vreme de trei decenii, iar publicarea ei amânată ani buni, Bruckner fiind considerat „autor mistic” în ideologia vremii. Cele șase simfonii bruckneriene dirijate de Erich Bergel la București, cu Orchestra Radio, au pregătit terenul pentru apariția și receptarea acestui monument muzicologic. Mihai Moroianu va mai finisa încă două tomuri de sinteză: „Marii damnați” (1983) și „Constelația Bach-Beethoven-Wagner” (în curs de publicare). Autorul acestora s-a stins din viață în pragul Anului Centenar al morții lui Bruckner, ciclul de emisiuni radiofonice omagiale fiind preluat de dirijorul și profesorul Constantin Bugeanu, în dialog cu Monica Cengher.

La mai bine de jumătate de veac, retipărirea acestei cărți stă sub semnul Bicentenarului Bruckner - 2024. Un întreg capitol de sinteză, intens semnificativ, „Moștenitorii”, datat „Viforâta, 16 octombrie 1966”, a rămas, atunci, pe dinafară. Ar fi făcut parte

din secțiunea „Epilog” și va fi publicat separat. Textul de față, trecut la vremea sa prin filtrul redacțional riguros al compozitorului Bogdan Moroianu, a fost supus unei noi și minuțioase lecturi. Am îndreptat tacit unele inconsecvențe și scăpări inerente. Am completat unele informații bibliografice și am unificat ortografierea unor termeni, precum *Adagio*, *Scherzo - Trio*, ca părți de simfonie, menținând o serie de particularități de exprimare sau de scriere, precum „Maeștrii-cântăreți”, „inversiune”, sau „retroversat”. Am optat pentru termeni uzuali în cazuri precum „aci” sau „percusiune”. Cea mai mare provocare a fost, însă, reintroducerea fragmentelor tăiate de cenzură și restabilirea formulărilor originale, la capitolele „Crezul” și „Cuvântul criticii”, precum și la capitolele pregătitoare pentru analizele muzicii sacre. Despre religie și impactul ei nu se putea scrie decât critic, iar vreo referire la filosofia lui Lucian Blaga era, încă, prohibită. Am eliminat toate inserturile străine de textul autorului și am reintrodus paragrafele cu pricina și notele de subsol 130, 134, 135, 135, 139 și 379. O parte din conținutul de idei al acestora fusese rezumată și strecurată cu abilitate în textul tipărit; explicitarea unor aserțiuni nu poate fi decât benefică, chiar dacă unele idei apar astfel reluate pentru a fi dezvoltate și nuanțate. Mihai Moroianu a rescris, la sfârșitul vieții, întregul capitol „Crezul”; o transcriere finală a acestui text va fi, de asemenea, publicată. M-am bucurat să găsesc o completare a notei de subsol 372 cu dirijori români în viață, la acea vreme, care au semnat versiuni bruckneriene memorabile. Referința a trebuit atunci eliminată prin emigrarea forțată a lui Erich Bergel. În deceniile ulterioare apariției cărții, Cultura română a dat încă alți dirijori care s-au raliat cu cinste „ofensivei Bruckner”: Sergiu Celibidache, Cristian Mandeal și Camil Marinescu.

Ceea ce surprinde dintru început în parcurgerea acestei exegeze este frumusețea și plasticitatea exprimării, expresie a unui talent literar autentic, deopotrivă cu mânuirea suverană și erudită a termenilor de specialitate din domeniul muzicii, arhitecturii, esteticii, Istoriei Artelor. Descrierea unor locuri precum Bayreuth sau Mănăstirea Sf. Florian pot deveni antologice, chiar dacă

autorului nu i-a fost dat să le contemple aieva. Pretutindeni, puterea argumentului, fie și polemic, nu ton apologetic. O atare reeditare reprezintă un act de cultură binevenit, iar o traducere într-o limbă de circulație ar demonstra apartenența acestei contribuții românești la marea bibliografie bruckneriană.

Mulțumesc Editurii „GrafoArt”, pe care o asigur că voi continua să îi ofer spre editare și alte titluri revelatoare din moștenirea artistică a lui Mihai Moroianu.

VINICIU MOROIANU

București, 2 martie 2024



## PROLOG.

### Oracolul de la Bayreuth

Într-o dimineață însorită de septembrie a anului 1873, un străin, vizitator al orașului Bayreuth, bătea la ușa locuinței lui Richard Wagner, situată la extremitatea străzii Rennweg, ce se revărsa într-un parc de seculară poezie. Acest ultim domeniu al familiei maestrului, construit de curând în stilul rece al vilelor romane, începuse de pe acum să încordeze atenția pelerinilor artei din toate colțurile lumii, deși, în jurul clădirii, urmele șantierului deschis erau încă evidente.

De astă dată, noul vizitator, rezemat de ancadramentul ușii înălțate cu câteva trepte față de aleea parcului, își profila pentru prima oară pe înălțimile zidului silueta sa puțin adusă din spate. Portul său original, cu multe licențe față de darnica modă a timpului, traducea în cel mai bun caz emancipare, dacă nu o totală detașare față de unele preocupări elementare la care obligă obișnuitele relații de lume; mai ales această îmbrăcăminte cernită și lustruită, de o neobișnuită largime, ca a unui preot de țară travestit în civil, părea că învăluie un ins bizar, cu forme pronunțate și gesturi ceremonioase. Capul său rotund, ras ca al unui om scăpat de la galere, prezenta totuși, în afară de caracteristicul nas acvilin, o semeață și francă privire, adeseori meditativă, câteodată înălțată spre tării, care o iluminau; promptitudinea unui surâs al gurii regulat desenate, prelungind două cute de amărăciune, însenina întreaga sa făptură. Această mască austeră, marcată de un primitivism înnobilit de anume preocupări, amintea foarte bine de portretele tratate fără menajamente ale unor Van Eyck sau Holbein; numai privind un astfel de chip puteai bănui luminile interioare răsfrânte de cel ce avea să devină unul din marii contemplatori ai lumii. Se pare că demnitatea și forța morală ce se degajau din făptura lui expresivă, înstrăinată de moda timpului și însingurată până la infirmitate,

## MONOLOG.

### Fresca vieții artistului

#### *1. În căutarea începuturilor*

*V-apropiați din nou, figuri șovăitoare  
Cari ochiului de timpuriu s-au arătat.  
Să-ncerc a vă reține-acum, putea-voi oare?  
Mai este sufletul visării aplecat?  
(Goethe – Închinare la Faust<sup>3</sup>)*

În cercetarea obârșiei unui artist atenția se îndreaptă din prima clipă mai întâi spre documentele cele mai sesizabile – acele imagini ale chipului pe care timpul le-a conservat în arhiva sa; de la schița ocazională a unei siluete până la copia fotografică – atunci când există –, ochiul cercetătorului este ispitit să scruteze răbdător și să reconstituie, dacă nu întreaga existență, cel puțin înfățișarea sumară a omului viu. Printre documente se vor strecura uneori și acele imagini, indispensabile, ale târâmurilor, cu întreaga ambianță îndurată de artist – peisaje sau interioare ce au putut cu siguranță imprima direcții și sensuri caracterului omului sau operei rămase. Unele – puține – mărturii scrise, unde artistul se caută pe el însuși, înapoi peste timp, împreună cu tot aportul neprețuit al contemporanilor, vor veni în cele din urmă să ajute și ele la întregirea portretului său fizic și moral.

Iată de ce la început ne va atrage și pe noi simpla aruncare a privirii peste mărturiile rămase, îndeplinind una din acele acțiuni cu atât mai pline de seducție cu cât sunt mai lipsite de efort, dar pregătitoare ambiției rezervate pentru mai târziu, aceea de a ne încheia investigația prin parcurgerea pe îndelete a

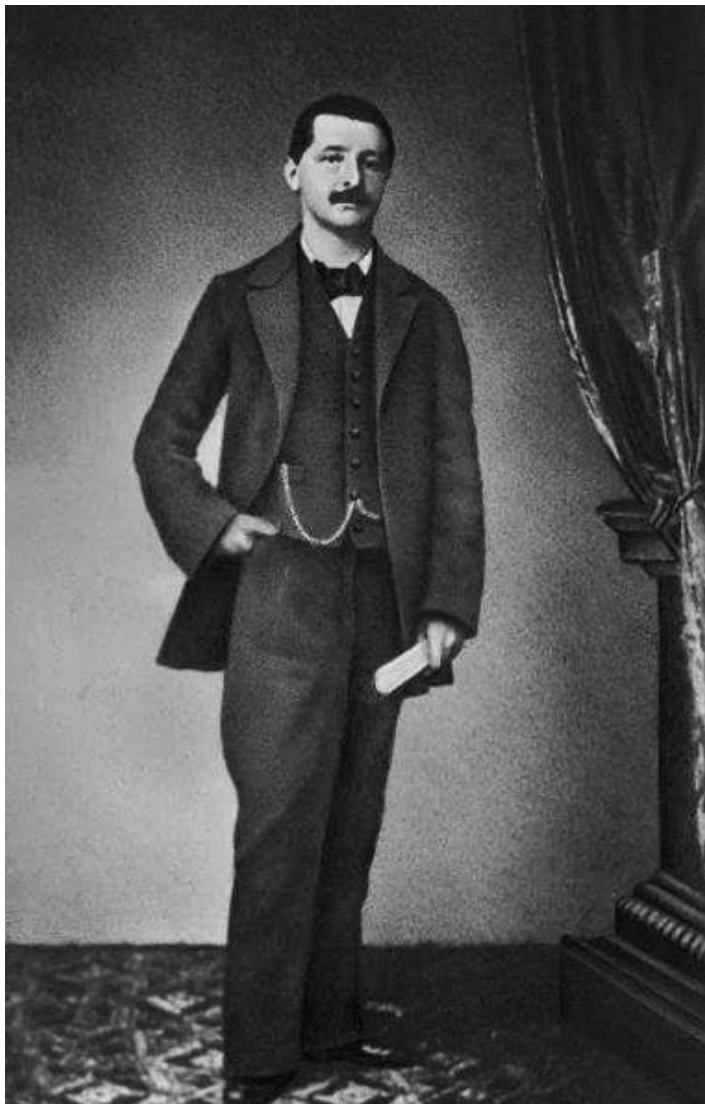
---

<sup>3</sup> Traducere de Lucian Blaga.



Din renumitele schițe ale lui Otto Böhler, fecund grafician al timpului, reținem o piesă unde silueta lui Bruckner ne este înfățișată în intimitate cu cea a lui Wagner, care îi oferă cordial tabachera. Studiarea cu precădere a acestor umbre, foarte cunoscute de altfel, ar putea să inducă în eroare asupra adevăratei staturi a omului care, printr-o particulară reverență schițată în fața idolului său, devine aici prea mic față de figura vecină, redată în mod voit astfel, încât să domine. În realitate, Bruckner avea o talie peste cea obișnuită, cu tendința de a lua proporții, iar în preajma celor 60 de ani își

Puținele imagini fotografice rămase de la el ni-l surprind în câteva momente semnificative. Din perioada instalării sale în orașul Linz, o fotografie ni-l înfățișează tânăr, ușor de recunoscut, cu aceeași expresie simplă și blândă, purtând părul tuns scurt și o mustață abundentă. Pozează statuar în picioare și ține, după moda timpului, un sul de manuscrise.



## 2. Ucenicia unei vieți

...Și ani se rotunjesc, și clipa se desprinde;  
Opaițul așteaptă flacăra ce-aprinde...  
Goethe – Cuvinte orfice<sup>12</sup>

Istoria muzicii consemnează aproape la fiecare filă faptul că marea majoritate a compozitorilor din vremurile trecute se impuneau încă din copilărie, conturându-și precocitatea ca interpreți virtuozii, îndrumați mai totdeauna de către un maestru reputat și continuând simultan să creeze și să-și dezvolte meșteșugul printr-un perseverent studiu individual. În cele din urmă forțau porțile marilor orașe, cucerind bunăvoința unui prinț sau a altor persoane influente, chiar dacă erau bântuiți de nenoroc, măcinați de vreun morb sau cine știe ce neputință. Puțini erau cei ce apucau zorile gloriei abia către sfârșitul vieții.

Mecanismul acestui fel de ascensiuni se poate urmări în diagrama multor vieți de compozitori, și exemplele abundă chiar în secolul lui Bruckner. Dar personalitatea care face obiectul studiului nostru nu a speriat pe nimeni prin precocitatea sa, oricât de evidentă ar fi fost; începuturile sale se pierd printre glasurile unei orgi de biserică sătească, iar compozitorul de mai târziu nu va încerca niciodată să impună lumii, prin orice mijloace, mesajul său. El va dispune însă de o metodică particulară, în care concesia, graba și ținta succesului cu orice preț vor lipsi.

S-a spus pe bună dreptate că în viața lui Bruckner nu s-a întâmplat nimic. Cum a izbutit totuși acest om, cu firave însușiri sociale și cu apucături contradictorii, să câștige aderenți și chiar admirație ferventă – ce-i drept târziu, dar totuși în cursul existenței? Pentru a putea răspunde, trebuie să reluăm firul vieții sale de acolo de unde cotidianul molcom este întrerupt și de neprevăzut – uneori abrupt ca orizontul său natal.

Iată-l pe micul Anton – mângâiat de către ai săi prin dimintivul de Tonerl – elev la școala primară din Ansfelden.

---

<sup>12</sup> Traducere de Lucian Blaga.

### 3. Creatorul și interpretul

...*Dar nouă, vai, ni s-a dat  
Odihna să nu o găsim nicăiri.*  
(Hölderlin – *Cântecul soartei* <sup>28</sup>)

Lupta pentru afirmarea crezului artistic, cu izbânzile și înfrângerile ce o însoțesc, rămâne pagina cea mai frumoasă din biografia unui creator. Ursita – se știe – a fost generoasă – cu mulți dintre ei, semănând de timpuriu glorie, îndestulare, răsfăț – și aceasta de multe ori chiar unor mediocrități cu daruri deșarte de a capta mulțimea, sau susținuți de protectori nepricepuți și sensibili la lingușire.

Anton Bruckner rămâne exemplul izolat al geniului copleșit de glorie abia la bătrânețe, după ce a străbătut cu tenacitate căi spinoase și barate veșnic; am greși dacă l-am încadra în grupul – destul de numeros – al artiștilor nefericiți, cu o viață dezordonată, sau al celor nerealizați deplin în viața pământeană, dar recunoscuți în adevărata lor dimensiune după lungi treceri de ani de la moarte, cum s-a întâmplat cu Johann Sebastian Bach.

Carierea muzicală a învățătorului Bruckner începe, așa cum am văzut, ca organist. Clipa când, copil fiind, a suit pentru prima oară, într-o biserică de sat, scara în spirală ducând spre claviatura ce isca irizații de umbre și lumini, a fost hotărâtoare pentru destinul său. Dar primele sale impresii muzicale coboară până la primii ani ai vieții. Începând de la vârsta de patru ani, și mulți ani în șir, sufletul lui Anton va tresălta la apariția – în fiecare primăvară – a trei străini în costume strălucitoare de duminică, suflând cu putere în trâmbițe cu reflexe de aur și lovind în pielea unei tobe-mari; primiți cu însuflețire de toată populația, cei trei magi veneau tocmai din orașul Linz pentru întregirea orchestrei locale<sup>29</sup>. Beția multicoloră a

---

<sup>28</sup> Traducere de Lucian Blaga.

<sup>29</sup> Formația capelei din satul Ansfelden cuprindea un cor mixt, acompaniat de vioară, violă, corn, clarinet și contrabas. În copilăria lui Haydn, petrecută în orașelul Hainburg, o procesiune asemănătoare va avea loc cu ocazia zilei de Sf.

#### 4. Profesorul

*Și iarăși aștepți, aștepți ce pare merit*

*Viața să ți-o mărească la nesfârșit.*

(Rainer Maria Rilke – *Amintire*<sup>65</sup>)

Anton Bruckner și-a atribuit în tot decursul existenței sale misiunea de dascăl. Este și firesc, câtă vreme această aspirație secretă, legată ancestral de natura intimă a personalității sale, i-a putut procura practic unicul venit sigur, dar cu prețul unei imense irosiri a timpului.

S-ar părea că momentul cel mai binefăcător al existenței sale a fost atunci când i s-a dăruit prilejul să se consacre exclusiv artei creatoare fără a mai fi obligat să-și câștige pâinea zilnică. Acest mare vis și l-a văzut realizat în 1890, la vârsta de 66 de ani, când Dieta din Linz a hotărât să-i voteze o pensie de onoare de 400 florini anual, socotindu-l una dintre marile glorii ale Austriei. Cu 16 ani mai înainte, Dieta din Linz refuzase această pensie, solicitată de compozitor, pe motivul că „la acea vârstă mai poate munci”. Or, tocmai pentru a-și câștiga libertatea de a munci solicitase el această pensie...

Dar nici pensia votată la Linz nu a determinat de la început pe compozitor să renunțe la slujbele sale; el își va mai păstra una dintre catedre, căci cu greu s-ar fi putut lipsi de munca sa cu studenții – activitate apropiată sufletului său, ca sunetul orgii.

La începutul anului 1891 fiind pensionat și din învățământ, muzicianul mai avea înaintea sa încă cinci ani de viață pentru creație, din nefericire prea grei și prea puțini; gloria și celebritatea îi veniseră prea târziu<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Traducere de Lucian Blaga.

<sup>66</sup> Deși artistul s-a arătat deosebit de întreprinzător și nu se ferea să cumuleze mai multe funcții într-o vreme când nici nu beneficia de pe urma executării lucrărilor sale, situația sa materială a rămas mereu modestă. „Nici un creițar („*Kreuzer*”) nu mi-a adus compozițiile mele” – se plângea Bruckner către elevul său, Krzyzanowski; tonul acesta va dăinui până către sfârșitul vieții, atunci când afirma

## 5. Mărinimie și ură

*Cum ai ajuns tu însuși sus? Și ce folos  
Aduc aceste culmi de nu ca sa privești în jos?*

(Schiller – *Metafizicianul*<sup>75</sup>)

Călătoria lui Anton Bruckner în iureșul acestei lumi saturate de legi implacabile, dar și de neprevăzutul capricios al Firii, l-a purtat spre limanurile sufletești ale multor oameni, mai mici sau mai mari; unii dintre aceștia i-au netezit calea, alții i-au arătat direcțiile și i-au insuflat curaj, împrăștiindu-i, prin lumina lor, negurile create de tabăra potrivnică.

Unii istorici au exaltat, pe vremuri, importanța apariției la momentul potrivit a unor oameni a căror însemnătate pare a fi tocmai aceea de a întâmpina și conlucra la afirmarea marilor personalități creatoare. S-a vorbit poate prea mult de un soi de oameni-sateți, atrași în orbita artistului în scopul de a alcătui un „sistem” încheșat de mari forțe sufletești creatoare. Regele Ludovic II al Bavariei împreună cu Liszt și o armată de oameni de cultură s-au strâns mănunchi, încărcăți de spirit protector și de aur, în jurul lui Wagner; familia Eszterhazy a susținut timp de peste 30 de ani drumul lui Haydn, soții Schumann au aprins farul vocației lui Brahms. Acest fenomen social, explicat prin cunoscute legi obiective, a fost considerat de către unii un simplu joc al hazardului, în care farmecul personal al artistului are o pondere dintre cele mai mari în judecarea cazului<sup>76</sup>. În lipsa unor sprijinitori, de tipul

---

<sup>75</sup> Traducere de I. C. Mătășaru.

<sup>76</sup> Un fenomen asemănător este cel pe care l-am putea denumi „constelație artistică”, termen ce înglobează acele cercuri de artiști creatori legați de anumite aspirații comune, capabile de a genera un nou stil; este cazul mănunchiului de compozitori ruși din secolul XIX, ai cărui componenți, deși erau personalități perfect individualizate, s-au putut manifesta numai în spiritul colectiv.

Un alt exemplu, ca o replică a fenomenului de mai sus, este cazul lui Hector Berlioz; deschizător de drumuri, cutezător teoretician, dar având un caracter dificil, Berlioz rămâne unul din cazurile aparte, un întreprinzător torturat de idei mărețe fără a putea capta „sateți” de care avea nevoie în vederea succesului. Perspectiva



## 6. La porțile sufletului

*Cu ochii tăi eu văd o molcomă lumină  
Pe care, orb, cu ochii mei n-o pot vedea...*

(Michelangelo - *Sonetul XXIII*)<sup>102</sup>

Numeroase au fost până acum împrejurările în care ne-am atins, fără voia noastră, de sufletul artistului, dar mereu am fost siliți să curmăm pasul spre a nu anticipa ceea ce ne-am rezervat aici. Iată-ne ajunși acum la ținuturile de mare densitate ale caracterului ce ne-am propus să-l sondăm și să-i desprindem faldurile aparențelor, chiar dacă am recurge la încercările indiscrete ale actelor de transfer. Nu mai putem amâna căutările, prea necesare în tainele acestei existențe, venerate și hulite deopotrivă. Profilul caracterului, cu toate conexiunile sale, necesită neapărat răbdare din partea cercetătorului. Cei ce s-au pripit să vadă în Anton Bruckner „victima sutanelor negre de la Sf. Florian” sau „drama celibatului unui etern logodnic” sunt dintre acei sofiști grăbiți, care reduc direcțiile de dezvoltare ale unui artist; pe aceștia nu-i vom urma, ferindu-ne în același timp și de apologeții fanatici.

Contemplând natura lui Bruckner, nu vom putea concentra totul în acest medalion; încercăm, în schimb, încă de pe acum să descrețim frunțile încruntate ale defăimătorilor săi.

Înfățișarea marelui muzician era dintre cele care într-un oraș de provincie atrag nemăsurat atenția, dar ale cărei ciudățenii, chiar dacă păreau în amănunțime remarcate, erau până la urmă trecute cu vederea chiar într-un oraș ca Viena. Dacă în prima clipă te izbea profilul său arcuit, după un moment de uimire persoana sa impunea respectul cuvenit, și aceasta chiar când încercai un sentiment de superioritate în fața acestui tip spânatic, prea puțin pus în valoare de îmbrăcămintea largă, cu pălăria neagră, purtată de preferință în mână, și cu ticul de a-și face vânt și pe vreme răcoroasă. Complexitatea și contradicția îl învăluiau deopotrivă; străin de

---

<sup>102</sup> Traducere Lucian Blaga.

## 7. Bruckner și Eros

*O, tu, iubită  
dinainte pierdută, niciodată-ntâlnită,  
eu nu mai știu care cântec ți-i drag...*

(Rainer Maria Rilke<sup>116</sup>)

Despre căminul marilor artiști nu se pot face – de cele mai multe ori – decât constatări amare. Tovarășa de viață, care să organizeze cu tact și înțelegere toate cerințele vieții, care cu blândețe să joace roluri nesfârșite în pacea gospodăriei artistului, a lipsit adesea. Copiii, cu ochii lor luminoși în care tatăl să-și oglindească a doua sa tinerețe și să redescopere legea firii, au existat arareori, lăsând cuiburile triste ca niște încăperi glaciale de han sub bolta unei păduri veștede.

Nimic nu este mai arbitrar decât a considera un cămin sumbru sau o dragoste neîmplinită drept un stimulent tare al omului cu destin creator. Au fost desigur și împrejurări când soții ireproșabile sau inspiratoare demne de acest nume au apărut în viața unor creatori, întregind o familie și stimulând în mod surprinzător opera artistului – dar nu o dată zelul lor a împiedicat să facă să vibreze însuși renumele acestuia<sup>117</sup>.

Printre muzicienii rămași solitari se numără cei mai mari; se pare că un comun blestem al neîmplinirilor lumești împresoară deopotrivă aceste suflete, într-un fel damnate, niciodată izbăvite în dragoste<sup>118</sup>. Cazul aparte al lui Anton Bruckner, pentru care femeia

---

<sup>116</sup> Traducere de Alexandru Philippide.

<sup>117</sup> În acest sens, istoria a înregistrat, pe lângă unele mici ingratitude ale soțiilor de artiști, și multe exemple funeste de supraviețuitoare ale ilustrațiilor dispăruți, căutând să le exploateze gloria și să le falsifice biografiile; „văduvele abuzive” – după expresia cuiva – au continuat în acest fel să tiranizeze și să deformeze memoria celor ce au ținut atâtea frumuseți inefabile în tezaurul culturii umanității.

<sup>118</sup> Între cei lipsiți de diadema norocului, dar aspirând toată viața la întemeierea unui cămin, a fost și Beethoven; preferind distincția intelectuală a femeilor de categoria unei Therese Malfatti sau Bettina Brentano, numai propria sa infirmitate l-a făcut să eșueze în celibat. Brahms, după aprinderi neîmplinite de iubire, se

## 8. Crezul

*Mereu se va întoarce dimineța?  
Puterea pământească nu se mai sfârșește?  
(Novalis – Imn către noapte<sup>129</sup>)*

În secolul lui Anton Brukner, reacțiunea iraționalistă, de factură romantică, este responsabilă de unele aspecte stilistice insolite ale epocii, caracterizată – mai ales în ultimele decenii – printr-o revărsare în cascadă a misticismului în cultura vremii. O adevărată schimbare-la-față se înregistrează și în viața cotidiană: în afară de răspândirea chiar și printre oamenii de cultură a practicilor oculte – importate în anii 1848 din Statele Unite, și de care nu a scăpat nici Schumann –, se observă o recrudescență aproape generală a religiozității după o lungă perioadă de indiferentism. Desigur că, pentru omul de rând, lipsa ocrotirii sociale creată de nesiguranța zilei de mâine, ca urmare a înfrângerii Revoluției de la 1848–1849, era pusă pe seama acțiunii unor forțe supranaturale. Această recrudescență s-a mai observat în istorie ori de câte ori realizarea securității personale nu putea fi dobândită pe loc; este clipa când intră în acțiune acele „mecanisme complexe de compensare”, care vor conduce la crearea unei securități iluzorii – consecință a unei reflectări deformată a realității într-o „conștiință mistificată”.

Pe de altă parte, cercetările deja vechi de psihologie au arătat că o anumită detracare nervoasă aduce după sine o scădere a conștiinței și un spor în afirmarea forțelor inconștientului – bogate, după cum se știe, în înclinații de ordin abisal. Valurile de misticism, întreținute cu metodă de către biserică, n-au făcut altceva decât să întroneze negarea intelectului și preamărirea forțelor obscure sufletești; istoria arată cum clasele dominante au fugit permanent de spiritul critic, preferând, în schimb, să abuzeze puternic de contagiozitatea religiei, ce unifică mai ușor spiritele, pregătindu-le pentru supunere. Nimeni nu mai poate nega astăzi că în toate

---

<sup>129</sup> Traducere de Alexandru Philippide.

## 9. Orga de la Sf. Florian

„Nu uitați că Bruckner a fost  
întotdeauna un om liber!”

(Din scrisoarea către fratele său, Ignaz)

La capătul noianului de gânduri cu care am încercat până acum să surprindem ceva din umbra artistului și să-i bănuim bătăile inimii – reverberate cu ajutorul cărților, relicvelor, imaginilor – străjuiește solemnă acea clipă a despărțirii, ce zadarnic am mai încerca s-o amânăm. Este greu să cuprinzi cu condeii un sfârșit prea dureros; ne simțim de aceea îndemnați la sfielnice ocolișuri, fără ca prin aceasta să înlăturăm inevitabilul.

Vom începe cu evocarea aceluia moment de liniște, când totul se oprise din mers, până și vântul. Era tihnită și albastră seara după ce Moartea pătrunsese în camera ultimelor lupte – clipă maiestooasă, în care se realiza un sfârșit cu sens de împlinire, Gloria veghind statuară pentru eternitate, la fel cum la chinurile altora sunt aplecate mut capul soției sau al urmașilor.

Anii, mulți la număr, dădură celui ce părăsea această lume răgazul, demn de invidiat, ca dorințele să se stingă, tainele să se deschidă, iar datoriile să adoarmă împlinite sub petrecerea norocului, devenit în ultima vreme bun și statornic. Urcușul său, anevoios dar dârz, îi fusese favorizat până la un punct de o sănătate robustă, de un caracter greu de cuprins și de strălucirea unui talent uriaș, căruia, în cele din urmă, i s-a răspuns cu un surâs de venerație din partea lumii întregi. Unui om al pământului, coborător din mai multe generații de țărani – răsăriți cu o ritmicitate de viață trăită înțelept și simplu ca mersul încăpățânat al astrelor – i-a fost peste mână să iasă explosiv din orbita predecesorilor atunci când s-a apucat să clădească la scara munților și a mărilor necuprinse. Munca, Răbdarea și Încrederea i-au fost singurele Ursitoare.

Ultimii ani pământeni ai artistului septuagenar ne vor apărea cei mai clar redați de către biografi.

## DIALOG.

### Analize și sinteze

#### 1. Muzica pentru cor și orchestră

##### *În fața moștenirii bruckneriene*

Opera muzicală a lui Anton Bruckner, asemeni oricărei Arte mari, ne apare în perspectiva istoriei ca fiind crescută de natura însăși și hărăzită lumii ca un dar al pământului; ea conservă în sine o durată milenară, rostită într-o limbă comună tuturor oamenilor. La făurirea acestei opere, legăturile cu tradiția, cu permanentul, cu viața rămân pe primul plan; a clădi noul din elemente străvechi și durabile rămâne taina creației investite cu aura perenității.

Wilhelm Grimm – acest harnic cercetător al textelor medievale – considera astfel condiția oricărei realizări artistice autentice: „...ea nu poate dăinui fără să aibă rădăcini, căci s-a născut din viață și se întoarce la ea, așa precum norii, după ce au udat pământul, se întorc în apa din care s-au născut.”

Dacă arta bruckneriană nu a iritat pe nimeni prin acele cochetării limfatice de sfârșit de veac, în schimb a nedumerit uneori prin supradimensionările sale, prin setea ei de absolut și de unificare, prin modul de organizare a unor spații nemaiauzit de complexe, veșnic animată de un singur gând: al Frumosului. Pe cercetător îl mai surprinde și o altă caracteristică, destul de rară în istoria muzicii. Această Artă, gravă și severă, durată în numele unor valori umane universale, schițează un refuz al lucrului definitiv, al lucrului dus până la capăt; ea va aștepta mereu șlefuirea sau retopirea în parte a materiei, și aceasta nu spre a fugi de imperfecțiune ci pentru a se apropia de propriul gând în devenire – cu discreție, sobrietate, pudoare.

*Missa Solemnis în si bemol minor*  
*pentru soliști, cor, orchestră și orgă*

Compusă în anul 1854 – înainte de a începe la Viena studiile muzicale cu Simon Sechter –, lucrarea a fost elaborată în grabă pentru ceremonia instalării noului paroh al mănăstirii Sf. Florian în toamna aceluiași an.

Atingând vârsta de treizeci de ani, în plină perioadă de activitate ca organist al mănăstirii, Bruckner încercă pentru prima oară să gândească prin intermediul sonorităților unei orchestre simfonice – împletită de soliști, cor și orgă. *Recviemul în re minor*, compus cu șase ani mai înainte, îi întinsese aripile, făcându-l să îmbrățișeze primele spații mai întinse; atunci a atacat el ca simplu diletant arta mare a fugii, îndrăznind unele modeste sublinieri prin orgă, ca și prin glasul coardelor și al suflătorilor. Atât *Recviemul*, cât și *Psalmul 114* – compus cu ani în urmă – nu vor rămâne însă decât rigide exerciții, fără a atinge în niciun fel ambianța transcendențială a marilor maeștri ai genului.

Desigur, nici prin *Missa solemnă* – deși investită cu promițătorul titlu beethovenian – Bruckner nu câștigă un spor de personalitate. Coloratura liturgică și căutările dramei pășesc de la modelul cucerit de Bach cu peste un secol mai înainte la stilul candid al lui Mozart și Haydn; aceste sondaje asidue dovedesc însă de la început tenacitatea artistului în a capta adevărul îngropat în tezaurul înaintașilor și care avea să răsară și la el într-o inflorescență originală abia după un deceniu de trudă. Se face de asemenea remarcată în această lucrare intenția sa de a realiza o frescă sonoră sobră, utilizând modelul preclasic de acompaniament al vocilor – grupul coardelor din care se detașează un violoncel solo sau intervenția unui instrument din grupul lemnurilor, în special a oboiului. Punctuația pe care o realizează orga este un caz aparte în muzica liturgică bruckneriană, dar și aici se indică folosirea ei *ad libitum*. Conducerea vocilor rămâne modestă, în stilul ariilor simple; profilul armonic devine o preocupare abia dibuită, la fel ca împletirea orizontală prea cuminte, până la temere.

Când, cu un an mai târziu, tânărul institutor-organist va

## *Misa nr. 2 în mi minor pentru cor mixt și instrumente de suflat*

Începută la sfârșitul verii anului 1866 și terminată în iarna aceluiași an, lucrarea este închinată episcopului și primarului orașului Linz, Franz Joseph Rudigier, mare iubitor al muzicii lui Palestrina și protector al lui Bruckner<sup>173</sup>. Prima audiție a avut loc în Piața Catedralei din Linz, în anul 1869; lucrarea este revizuită în 1882. În această liturghie, artistul reușește să se integreze într-o nouă lume a sunetelor – ceva mai depărtată de tradiția măștrilor vienezi –, alăturându-se prin intonațiile sale la tradiția italiană veche, dar filtrată prin acea viziune specifică a Barocului. Renunțând la excesul de culori complementare, desfășurate mai totdeauna prin intervenția vocilor soliste, opera sa se circumscrie în acele exprimări, pe cât de sobre pe atât de ardente și fecunde, construite mai mult din resursele niciodată secate ale unei mase corale mixte, amplificate prin dublarea celor patru voci. Acompaniamentul orchestral se limitează la cincisprezece instrumente de suflat, iar punctarea discretă, cu mare economie de mijloace, ne amintește de solemnitatea orgii, îngroșată și irizată uneori de acele accente particulare ce contribuie la catifelarea vocilor omenești. Totul pare gândit în vederea realizării unor efecte de frescă palestriniană, într-o viziune modernă.

Ideea de sobrietate nu trebuie confundată cu inerentele stângăcii din lucrările sale anterioare, în suprapunerea pe muzică a silabelor textului latin; de astă dată experiențele acumulate determină pe artist să recurgă în mod deliberat la economia mijloacelor de expresie, animat doar de gândul unei redări cât mai plastice a conținutului emoțional. Fiecare secțiune constituie un adevărat poem, încheșat într-o formă scurtă și echilibrată, în care se poate urmări traseul curbilor cu tensiunea lor maximă; deosebit de grăitor în acest sens este *Kyrie*. Fervoarea descriptivă transpare în notațiile scurte dar elocvente din *Credo*; unele încheieri – ca în *Gloria*, pe cuvântul „*Amen*” – sunt deosebit de dramatice. Lucrarea nu este scutită de unele detașări romantice, de un frumos efect, ca

---

<sup>173</sup> Despre acest binefăcător, a se vedea cele spuse la pag. 95–97.

*Marea Misă nr. 3 în fa minor  
pentru soliști, cor mixt și orchestră mare*

Începută în primăvara anului 1867, lucrarea este terminată în toamna lui 1868; pe frontispiciul său este înscrisă dedicația *O.A.M.D.G.* Prima audiție a avut loc în biserica Augustinilor din Viena în anul 1872; întreaga lucrare suferă o revizuire în anul 1876.

Compozitorul a început să lucreze la această nouă operă curând după execuția la Viena a *Misei nr. 1 în re minor*, într-o gravă perioadă a vieții sale – în plină depresiune psihică – neluând în seamă recomandările medicilor care îi interzisese orice activitate<sup>175</sup>.

Lucrată cu întreruperi la Sf. Florian, pe ascuns la spitalul din Kreuzen și finisată la Viena, Misa este legată într-un fel de pătimirile sale sufletești, care-i amenințau grav sănătatea. Pe de altă parte, cele câteva etape ale elaborării ei explică îndeajuns atmosfera particulară a noii lucrări: *Gloria* păstrează amprenta păcii somptuoase de la Sf. Florian, *Credo* este bântuit de răspunsurile la întrebările supreme ce-l frământau atunci mai mult ca oricând, odată recăpătată sănătatea. Chinuit de îndoieli cu privire la valoarea lucrării, Bruckner recurge acum din ce în ce mai des la prieteni, cărora le cere sfaturi pentru desăvârșirea ei<sup>176</sup>. Se știe pe de altă parte că *Benedictus* a fost gândit în formele sale ideale într-o noapte de veghe, care se pare că a avut darul să creeze o ambianță decisivă întregii viziuni a ansamblului. Efortul creator, de mare inspirație, va rămâne un moment autobiografic, autorul ținând să-l consemneze în opera sa imediat următoare – *Simfonia a doua* – prin citarea unor teme în mișcarea lentă și în final.

În această ultimă misă, de proporții mărite, Bruckner introduce din nou orchestra mare și soliștii vocali, care se infiltrează din ce în ce mai adânc în masa corului, creând o autentică frescă

---

<sup>175</sup> Asupra acestei perioade din viața artistului, a se vedea cele scrise la pag. 125–126.

<sup>176</sup> A se vedea amănunte și la pag. 79–81.



## *Psalmul 150 pentru soliști, cor și orchestră mare*

Este ultima lucrare de muzică sacră a lui Bruckner. Scris în vara anului 1892 cu ocazia Expoziției teatrale și muzicale din Viena, și dedicat Asociației artiștilor muzicali, prima audiție are loc în toamna aceluiași an. Ilustrarea muzicală a *Psalmilor* lui David a fost o preocupare de tinerete a compozitorului, atras fiind atât de tematica lor, cât și de întinderea relativ redusă, creându-i astfel posibilitatea de a se limita la un descriptivism mai puțin pretențios<sup>192</sup>. Încercând o comparație a *Psalmului 150* cu lucrările sale anterioare de același gen, vom constata că ne-am îndepărtat cu mult de acel coral scolastic, secundat de grupul tromboanelor, din *Psalmul 114* sau de lipsa de prestanță dramatică din *Psalmul 146*, unde împletirea cvartetului vocal pe rigidul acompaniament al unei mici formații orchestrale creează efecte destul de fade. De-abia în *Psalmul 112*, scris de asemenea înaintea marilor sale simfonii, Bruckner anunță dezvoltarea și amploarea pe care o va lua acest gen în opera sa; utilizarea unui cor dublu, ale cărui grupuri vocale se contrapuntează, contribuie la obținerea unor efecte cu totul remarcabile.

Textul „*Halleluja, lobet den Herrn*” al *Psalmului 150* a fost ales ca unul ce posedă virtuți muzicale excepționale și momente de mare solemnitate. Deși armoniile cromatice care învăluie textul evoluează cutezător în stilul de maturitate al compozitorului, prin punctele sale de orgă, prin intervenția lirică a violinei solo, precum și prin optimismul său robust atmosfera se apropie mai mult de *Missa solemnă* beethoveniană. Încă de la început, o bucurie stenică pare a continua ofranda luminoasă din paginile *Te Deum*-ului: intrarea orchestrei la unison este imediat urmata de cor, care intonează „*Halleluja*” ca un glas de fanfară.

---

<sup>192</sup> Bruckner a ilustrat muzical cinci asemenea *Psalmi* (între care și *Psalmul 22*); numerotarea lor este aceeași ca în textul canonic, iar versiunea este cea germană.

## *Helgoland – cantată pentru cor și orchestră mare*

Lucrarea – pe un poem semnat de poetul vienez August Silberstein – a fost compusă în anul 1893 la Viena, în timpul convalescenței după o grea boală; la 29 aprilie au fost elaborate primele schițe, la 13 mai termină partitura „corului simfonic” – denumit astfel de autor –, iar la 7 august, corecturile pentru tipar (pe care le-a supravegheat printr-un elev al său de la Steyr). Partitura este dedicată *Asociației corale bărbățești a Vienei* pentru a 50-a ei aniversare; prima audiție are loc la 8 octombrie 1893 sub conducerea lui Eduard Kremser și este ultima primă audiție la care a asistat compozitorul.

Ori de câte ori a încercat Bruckner o muzică descriptivă având ca suport un text poetic laic, a trecut prin clipe dificile, abordarea unei asemenea tematici depășind natura sa. Eșecurile nu au fost puține la număr și chiar cele câteva încercări mai reușite de lieduri sau de coruri profane, unde muzica se străduiește să vibreze „contrapunctic” cu poezia, sunt cazuri izolate: se pare că numai textele liturgice reușeau să-i transmită vâna lirică adecvată. Totuși, *Helgoland* rămâne un viguros exemplu de realizare a unei cantate solid articulate, în care masa corală și aparatul orchestral fuzionează într-o operă – până la un punct – cu caracter laic, cu toate unele evidente intonații liturgice și inerentele fragmentări în panouri după modelul miselor sale.

Cantata are la bază un poem a cărui tematică era de natură să-l seducă pe compozitor: el cuprinde numeroase motive legate de eroismul popular, de intervenția zeului Wotan, toate acestea proiectate pe ecranul unei superbe dezlănțuirii a elementelor naturii. Alegerea acestui subiect cu unele inflexiuni de mit wagnerian întregește profilul artistului cu valențe pe care nu le-am fi bănuțit.

În poem, se descrie apropierea corăbiilor romane de insula Helgoland, locuită de triburile saxone germanice. Saxonii, în loc să încline la supunere, invocă pe zei printr-o rugă fierbinte. Încrederea celor împresurați nu este dezamăgită – zeul Wotan iscă o năprasnică furtună, sfărâmând de coastele abrupte ale insulei corăbiile dușmane

## 2. Muzica simfonică

### *Limitele universului sacru*

Pe unii muzicieni cuvintele îi ațâță ca băutura tare a lui Bachus și îi preschimbă în Apollo. Maestrul de la Sf. Florian se lăsă și el multă vreme amețit de focul lor, fiecare slovă încolțindu-i în suflet ca sămânța muștarului din texte. Dar încă de pe vremea când se muncea cu cea de-a treia interpretare muzicală a liturghiei, Bruckner se simte tot mai mult închis în micile spații ale tripticurilor și panourilor de altare; ochii săi născuți pentru zări de vultur păreau a se irosi zadarnic. Dacă până atunci fusese un iscusit ilustrator de ceaslov împovărat de tâlcuri – acum el voia să cânte lumea toată. Nu o dată, aflat sub țevile orgii, se lăsase furat de înălțimi și smuls din verigile tiranice ale cuvântului caligrafiat din dogme, pentru a zbura pe târâmurile unei muzici ce o dorea „absolută”.

Arta sacră are multe din însușirile particulare întâlnite în așa-numita „artă postfilosofică”, grație puterii ei de a epiloga ciclul unor desfășurări ale spiritului uman. Analizând imnurile religioase bruckneriene, am văzut că ne aflăm în fața unei arte saturate până la esență, gravitând statornic înspre măreț și inefabil. Dar la fel cum dogma, prin iraționalul ei, a izbutit să-i înghețe cugetul în matca sa, tot astfel muzica sacră a pus surdina moderației și a creat o temperatură constantă în simțirea artistului<sup>195</sup>.

Drumul de la Palestrina la Bruckner – cu acele înfrângeri treptate ale diatonismului în vederea mării treceri către cromatism și la estetica disonanțelor – a lăsat în urmă monotonia iremediabilă a motetului și viziunea unei vieți închistate și sărăcite prin dogmă,

---

<sup>195</sup> Îngrădirea tonului între anumite intervale sufletești a dezvoltat în arta muzicală religioasă cu precădere viziunea decorativului; încetinind în primul rând ritmul mișcării – pe care l-a îngădit într-un spațiu bidimensional, redus la câteva axe de compoziție –, țesătura vocilor s-a putut desfășura întocmai ca acele motive, pline de distincție, ale stilizărilor hieratice din pictura murală.

*Lucrările timpurii:  
Uvertura în sol minor.  
Simfonia în fa minor.  
Simfonia în re minor – nr. 0*

Studiile de forme muzicale și de orchestrație întreprinse de Bruckner în orașul Linz cu dirijorul Otto Kitzler – după terminarea la Viena a celor de armonie și contrapunct – au durat trei ani, între 1861–1863. Nu ni s-a păstrat manuscrisul unei sonate pentru pian, amintită de profesorul său; în schimb, o uvertură și două simfonii au rămas martorele primelor încercări de abordare a genului – încercări mai mult de orchestrație decât de construcție. Din nefericire, astfel de lucrări nu mai apar în sălile de concert, lipsind pe cunoscătorii de muzică de o documentare completă care să-i ajute la aprofundarea operei propriu-zise.

Criticul de artă încearcă în fața acestor producții artistice de școală, pline de stângăciile inerente oricăror începuturi, acel sentiment ciudat de bunăvoință amestecată cu uimire sau respect, ca în fața oricărui prilej unic de descoperire a marilor obârșii. În felul acesta miracolele artei bruckneriene nu vor mai apărea drept produse spontane, lucrările de școală devenind o adevărată pădure de rădăcini. Parcurgând acum acele multe pagini uitate ale lui Anton Bruckner, vom putea înțelege mai ușor cum s-au născut marile opere de mai târziu – de valoarea *Simfoniilor a treia, a cincea* sau *a șaptea*. În mod particular, *a noua* va fi legată de multe formule experimentate în tinerețe, ca tot atâtea amintiri ce au proliferat în conștiința venerabilului artist.

Să începem să răsfoim *Uvertura în sol minor*, începută într-o noapte din iarna anului 1862 și terminată cu o lună mai târziu. Introducerea (*Adagio*), al cărei contur romantic amintește de Schumann,

## *Simfonia întâi (în do minor)*

Lucrarea a fost compusă între anii 1865–66, în perioada când Bruckner era organist la Linz. Prima mișcare și *Scherzo*-ul sunt terminate la sfârșitul primăverii anului 1865, iar finalul este atacat în vara aceluiași an, după ce compozitorul asistase la München la premiera mondială a operei *Tristan și Isolda*. Artistul adusese cu sine prima parte a lucrării în scopul de a o împărtăși lui Wagner, dar copleșit sub impresia audiției, renunță în cele din urmă. La începutul primăverii anului următor lucrarea este terminată prin compunerea tulburătoarei mișcări lente. În anul 1868 are loc la Linz prima audiție a simfoniei cu Orchestra municipală, întărită cu executanți dintr-o formație militară, sub conducerea autorului. Critica locală se încurcă în multe obiecții, deși auditoriul s-a arătat entuziasmat pentru organistul Bruckner ce apărea pentru prima oară în dubla calitate de dirijor și simfonist. O mare depresiune psihică a pus stăpânire pe el din clipa când el însuși începe să se îndoiască de valoarea lucrării, ca și de propria sa vocație; starea sănătății se va înrăutăți treptat și nu se va ameliora decât după terminarea *Marii Mise nr. 3 în fa minor*<sup>221</sup>. Adevărata primă audiție a simfoniei a avut loc abia la sfârșitul anului 1891 când Hans Richter o prezintă publicului vienez după ce autorul ei îi adusese ample remanieri<sup>222</sup>; sub această formă definitivă lucrarea este dedicată Universității vieneze („*Universitas Vindobonensis*”), în semn de grațitudine din partea artistului pentru primirea titlului de *doctor honoris causa*.

*Simfonia întâi* ni se prezintă astăzi ca o pagină vibrantă în care autorul, abandonat cu totul vocii sale interioare, pare a uita de austeritatea și rigiditatea formelor tradiționale, clădind pe deasupra lor. Muzicologul Joseph Vöss observă pe drept cuvânt cum aici, cu excepția mișcării lente, totul este impregnat de o exuberantă

---

<sup>221</sup> A se vedea amănunte în legătură cu boala artistului la pag. 125–127.

<sup>222</sup> Maestrul a devenit foarte mândru de această lucrare din clipa când prietenii săi Schalk și Löwe au pretins că au descoperit în *Adagio* rezonanțe anticipând cu 20 de ani armoniile din *Parsifal*.

*Simfonia a doua*  
(în do minor)

Primele idei ale lucrării îl preocupă pe compozitor încă din anul 1869, dar elaborarea propriu-zisă se poate circumscrie în perioada anilor 1871–72, timp în care artistul se găsea la sfârșitul strălucitelor turnee din Franța și Anglia<sup>230</sup>. Schițele primei părți, care datează din vara anului 1871 de pe când artistul se afla la Londra, vor întregi mișcarea abia peste un an, când se conturează și mișcarea lentă, și *Scherzo*; finalul va fi terminat la Sf. Florian în toamna aceluiași an. Prima audiție a avut loc la Viena în anul 1873 sub conducerea autorului, după ce lucrarea fusese supusă spre examinare lui Richard Wagner, la Bayreuth<sup>231</sup>. La început, orchestranții vienezi primesc cu răceală simfonia și repetițiile continuă numai cu ajutorul material al prințului de Lichtenstein; printre executanți se afla și Arthur Nikisch, viitorul dirijor și interpret al operelor bruckneriene, singurul care a înțeles lucrarea în adevărata ei dimensiune, cu toată execuția nereușită. A doua audiție a avut loc în anul 1876 sub conducerea lui Johann Herbeck, într-o nouă versiune cerută autorului de către dirijor; Bruckner, după mari ezitări, lucrează la această remaniere între anii 1875–76, intervenind cu prescurtări și cu modificări de orchestrație. În anul următor dă la iveală cea de-a treia versiune, operând noi cizelări și intercalări, și care va constitui versiunea definitivă. Adevărata audiție a primei versiuni a avut loc la Hamburg în anul 1937 sub conducerea lui Eugen Jochum<sup>232</sup>.

*Simfonia a doua*, în comparație cu cea precedentă, excelează prin dimensiunile ei mult mai extinse, desfășurând în continuare o viață debordantă, cu reliefări puternice. Se resimte aici de la primele măsuri o lărgire a orizontului, datorită fără îndoială unei primeniri

---

<sup>230</sup> Între *Simfonia a doua* și cea precedentă, Bruckner a reflectat la o *Simfonie în si bemol major* de la care ne-a rămas numai schița primei mișcări, datând din anul 1869.

<sup>231</sup> Despre vizita făcută de Bruckner la Bayreuth în anul 1873, vezi *Prologul*.

<sup>232</sup> Prima audiție în București – în ultima versiune – a avut loc în anul 1939, sub conducerea lui Theodor Rogalski.

*Simfonia a treia*  
(în re minor)

Lucrarea a fost compusă în anul 1873 ,și se presupune că unele idei schițate datează din timpul elaborării *Simfoniei a doua*. Primele trei mișcări au crescut la Viena; la sfârșitul iernii, Bruckner termină orchestrația la *Scherzo*, căruia îi urmează, în primăvară, *Adagio* și, la începutul verii, prima mișcare. Pe când artistul se afla la cură în stațiunea Marienbad, schițează, la sfârșitul verii, finalul; instrumentația acestuia o va termina în ultimele zile ale anului, în care timp compozitorul, cuprins de îndoieli, se decide să ceară părerea lui Wagner cu privire la ultimele sale două simfonii. La începutul toamnei, Bruckner este primit la Bayreuth și scurt timp după aceea Wagner îi va confirma în scris acceptarea dedicației *Simfoniei a treia*<sup>240</sup>.

În prima versiune a lucrării, autorul a înțeles să aducă omagii idolului său, utilizând câteva motive și reminiscențe din dramele acestuia. În cea de a doua versiune, elaborată între anii 1876–77, deși Joseph Vöss susține că nu au mai rămas astfel de reminiscențe decât la sfârșitul *Adagio*-ul (ms. 209–211), ele se pot descoperi și în ultima mișcare, mai ales sub forma unor secvențe ritmice, cromatice și armonice, dintre cele întâlnite în *Tannhäuser* și *Walkyria*.

Prima audiție a acestei versiuni a avut loc la sfârșitul anului 1877 într-un concert al Orchestrei filarmonice vieneze, când compozitorul însuși s-a încumetat să-și dirijeze opera; execuția s-a soldat cu un eșec răsunător, deși repetițiile fuseseră minuțios pregătite de către dirijorul Johann Herbeck cu puțin timp înainte de moarte.

La acest insucces au contribuit nu numai o execuție neconvingătoare, ci și unele momente încă nefinisate ale partiturii – mai ales forma încă prolixă a finalului.

Cât privește cercul criticii vieneze, acesta își va forma opinia preconcepută odată cu descifrarea dedicației de pe frontispiciul

---

<sup>240</sup> Despre vizita făcută de Bruckner la Bayreuth în anul 1873, a se vedea *Prologul*.

*Simfonia a patra, „Romantica”*  
(în mi bemol major)

Lucrarea este compusă în anul 1874, având la bază schițe din perioada când artistul finisa simfonia precedentă; ea poartă dedicația către prințul Constantin von Hohenlohe. Prima mișcare este gata la începutul anului, celelalte – inclusiv prima versiune din *Scherzo* – sunt terminate la Sf. Florian către sfârșitul verii; cât privește orchestrația, aceasta este încheiată la Viena. Urmează, ca de obicei, o refacere generală a operei, începută în toamna anului 1878 prin înlocuirea *Scherzo*-ului și terminată complet în anul 1880 – după întoarcerea artistului din Elveția –, când acesta încearcă să execute primele trei părți cu orchestra Conservatorului. După această audiție urmează, în același an, a treia versiune a simfoniei, constând în revizuirea finalului și finisarea orchestrației – formă în care va avea loc prima execuție publică, sub conducerea lui Hans Richter, la începutul anului 1881, într-un concert în profitul „Asociației Școlii germane”. Presa vieneză, devenită în general ostilă lui Bruckner, nu a putut să tacă în fața succesului de o amploare neobișnuită. Cu prilejul editării lucrării în 1889, compozitorul s-a văzut silit să o revizuiască pentru a patra oară, de astă dată sub presiunea unor interpreți; această ultimă versiune se pare că nu și-a atins scopul, cu toate că finalul și-a căpătat adevărata proporție abia acum.

*Simfonia a patra* a câștigat cu timpul o mare popularitate, fiind, împreună cu *Simfonia a șaptea*, cel mai des executată dintre toate surorile ei. La baza accesibilității sale stau abundența înfloritoare a conținutului și generoasa concepție melodică și structurală. Marea dărnicie muzicală – constatată și în operele anterioare – atinge adevărate culmi; asistăm la o subtilă speculație a contrapunctului ritmic, a culorilor timbrale și a contrastelor; se resintetizează specia motivelor primare, ca și a celor subtile. Un spor de substanță a întregului, câteodată spectacular, este adăugat prin perfecțiunea tot mai mare a tiparelor, toate mișcările apropiindu-se acum de formele definitive pe care le va lua simfonia bruckneriană. Însuși titlul de „*Romantica*” – înscris pe frontispiciul



*Simfonia a cincea*  
(în si bemol major)

Lucrarea este compusă între anii 1875–77, începând cu schițarea părții lente. *Scherzo* și finalul vor fi scrise în primăvara aceluiași an; prima mișcare nu va fi elaborată decât peste un an, iar finisajul și orchestrația vor fi încheiate pe la sfârșitul verii anului 1877. Lucrarea astfel încheată poarcă dedicația către Moritz Stemayr<sup>273</sup>. În anul următor, Bruckner își va revizui partitura, cizelând orchestrația și reducând forma finalului<sup>274</sup>.

Lucrarea a fost socotită multă vreme drept amorfă, confuză și neexecutabilă, mai ales în perioada când artistul, descurajat din cauza ostilității cu care era înconjurat, nu și-a putut-o impune. De-abia în primăvara anului 1894, după un somn prelungit de 17 ani, are loc prima audiție și anume cu Orchestra Teatrului municipal din Graz, sub conducerea lui Franz Schalk; dr. Theodor Helm, care a asistat în locul autorului deja grav bolnav, relatează că entuziasmul publicului creștea pe măsura desfășurării lucrării, orchestranții trebuind să se ridice de câteva ori după fiecare mișcare; acest triumf nu a mai adăugat nimic la cele anterioare, compozitorul fiind în această perioadă de mult recunoscut în patrie și peste hotare. La un an și jumătate de la moartea artistului, elevul său, Ferdinand Löwe, dirijează lucrarea la Viena cu orchestra „Kaim” din München. După cum vedem, Bruckner a fost sortit să nu-și asculte niciodată această capodoperă, tot astfel cum va fi lipsit de satisfacția de a-și asculta ultima simfonie. În anul 1935 are loc la München, sub conducerea lui Sigmund von Hausegger, prima audiție a primei versiuni a lucrării de care ne ocupăm.

Este de necrezut cum, după culmile atinse în *Simfonia a patra*,

---

<sup>273</sup> Ministrul Instrucțiunii în guvernul austriac, care a numit pe compozitor la Universitatea vieneză în postul de lector benevol.

<sup>274</sup> Max Auer consideră, contrar părerilor lui Joseph Vöss, că *Simfonia a cincea* a fost elaborată într-o versiune unică (între anii 1875–1878), deoarece retușările făcute partiturii în acest interval de timp constituie mai mult probleme de orchestrație; astfel, introducerea unei bas-tuba în mișcarea finală a fost proiectată din primele schițe ale simfoniei, dar pusă în practică mai târziu.

*Simfonia a șasea*  
(în la major)

Lucrarea a fost compusă între anii 1879–1881. Schițarea primei părți are loc la începutul anului 1879 – imediat după terminarea *Cvintetului de coarde* – și va fi gata peste un an, în timpul turneului din Elveția; urmează apoi, în aceeași toamnă, *Adagio* – și la începutul iernii, *Scherzo*; schița finalului, începută la sfârșitul verii anului 1881, va fi terminată în toamna aceluiași an la Sf. Florian. Lucrarea este dedicată lui Anton von Oelzelt<sup>289</sup>; ea va rămâne în mod excepțional într-o unică versiune, menținându-și astfel intactă voința artistică inițială<sup>290</sup>.

Bruckner nu și-a ascultat această operă decât fragmentar, singura execuție – parțială și ea – în timpul vieții sale fiind aceea încercată de Wilhelm Jahn care, preluând conducerea interimară a concertelor vieneze, a programat în iarna anului 1883 mișcările *Adagio* și *Scherzo*; la rândul său, Gustav Mahler execută simfonia la trei ani după moartea compozitorului, în iarna anului 1899, dar operând multe tăieturi în partitură. De-abia la sfârșitul anului 1901 „Asociația concertelor vieneze” va programa prima execuție publică integrală sub conducerea lui August Göllerich; a doua audiție integrală va avea loc la Dresda în anul 1935, sub conducerea lui Paul von Kempen.

Am văzut că în plină perioadă de elaborare, maestrul evadează timp de două luni în alt peisaj, captând, odată cu contrastele armoniilor alpine, și înțelegerea, și dragostea cu care a fost primită arta sa de organist și improvizator; această schimbare de ambianță a mai contribuit și la atenuarea acelor clamări abstracte către Absolut, din lucrările anterioare, încercând de astă dată arta sa cu discreție și ardoare.

---

<sup>289</sup> A fost profesor la Universitatea din Berna și proprietarul apartamentului din Viena, *Hessgasse 7*, unde a locuit compozitorul între anii 1877–1895.

<sup>290</sup> Se menționează totuși că autorul a avut grijă să introducă posibilitatea de prescurtare a finalului, așa cum mai târziu va lua măsuri de a prescurta *ad libitum* și finalurile *Simfoniilor întâia, a doua și a opta*.

*Simfonia a șaptea*  
(în mi major)

Lucrarea a fost compusă între anii 1881–1883. Schițarea primei mișcări datează de la începutul toamnei anului 1881 și se va contura către sfârșitul anului 1882, după ce, în toamnă, va fi terminat *Scherzo*; mișcarea lentă va fi gata în primăvara anului următor, iar finalul, în timpul verii, la Sf. Florian. Odată lucrarea încheată, urmează revizuirea și finisajul ei până la începutul lunii septembrie a aceluiași an. Simfonia este dedicată regelui Ludovic II al Bavariei; compozitorul aduce, odată cu omagierea marelui protector al lui Wagner, și un memorabil cântec de despărțire idolului său artistic, stins din viață în acele luni. Un concurs de împrejurări a contribuit ca prima execuție a acestei simfonii să nu mai întârzie atât de mult, și prin aceasta gloria artistului să izbucnească peste noapte: celebrul șef de orchestră Arthur Nikisch – care nu uitase de prima audiție a *Simfoniei a doua*, interpretată de el cu 11 ani în urmă, în calitate de violonist – descoperă din întâmplare la Leipzig noua simfonie, împreună cu Joseph Schalk, într-o reducere pentru pian la patru mâini; entuziasmat la culme de această capodoperă a unui compozitor aproape necunoscut, se hotărăște să o lanseze<sup>303</sup>.

Succesul primei audiții, petrecute la Leipzig sub conducerea lui Nikisch la sfârșitul anului 1884 s-a concretizat într-un sfert de oră de aplauze furtunoase. Ignorat total cu un ceas înainte, Bruckner este socotit după această audiție unul din cei mai mari compozitori ai tuturor timpurilor.

La începutul primăverii anului 1885 simfonia triumfă într-o nouă execuție integrală, de astă dată la München, sub conducerea lui Hermann Levi<sup>304</sup>. După un an – în care timp simfonia se cântase

---

<sup>303</sup> Audiția a trebuit să fie însă amânată din cauză că Orchestra municipală nu posedă tube-tenor. Între timp, Hermann Levi a executat numai *Adagio* la München, iar la Viena urmară câteva audiții private ale simfoniei, în reducere la două pianе.

<sup>304</sup> Cu tot succesul înregistrat, Bruckner nu a reușit să-și găsească imediat un editor; iritat de refuzul cu care a fost întâmpinat, se adresă firmei Breitkopf în următorii termeni: „Publicați atâtea porcării! Ați putea foarte bine să primiți și

*Simfonia a opta*  
(în do minor)

Lucrarea a fost compusă, în prima sa versiune, între anii 1884–1887. Schița primei mișcări datează de la sfârșitul verii anului 1884, când compozitorul se afla în localitatea Vöcklabruck, cu prilejul aniversării a 60 de ani de viață. La începutul anului următor desăvârșește, în casa parohială din Steyr, mișcarea lentă, iar către sfârșitul verii, restul operei; de-abia în vacanța de vară a anului 1887 artistul termină, la Steyr și Sf. Florian, orchestrația partiturii, preocupat concomitent și de prima mișcare a *Simfoniei a noua*.

Afectat de refuzul dirijorilor Hermann Levi și Joseph Schalk de a pune lucrarea în repetiție în forma în care se găsea, Bruckner s-a lăsat cu greu înduplecat să elaboreze o nouă versiune; aceasta îi va răpi încă trei ani de gândire<sup>320</sup>. Noua redactare, începută în primăvara anului 1889 și terminată după un an, a adus reale îmbunătățiri unei opere pârguite în peste șase ani de muncă<sup>321</sup>.

La sfârșitul anului 1892, Hans Richter prezintă lucrarea în primă audiție; în același an a apărut și partitura tipărită, având pe frontispiciu dedicația către împăratul Franz Joseph, protectorul artistului. În anul 1939 Wilhelm Furtwängler execută în primă audiție versiunea inițială a *Simfoniei a opta*, cu care prilej s-a putut aprecia deosebirea de concepție față de versiunea definitivă<sup>322</sup>.

Alături de *Simfonia a cincea*, noua lucrare – la fel de complexă – face parte din creațiile cele mai surprinzătoare din întreaga literatură simfonică universală, fiind pe drept cuvânt numită „coroana muzicii secolului XIX” (Max Auer). Încleștările dramatice rezultate din opoziția unor teme de mare plasticitate, fragmentarea, inversarea și suprapunerea motivelor – toate acestea

---

<sup>320</sup> În această perioadă compozitorul a lucrat în paralel și la noua versiune a *Simfoniei a treia*.

<sup>321</sup> Printre cele mai caracteristice îmbunătățiri sunt schimbarea încheierii primei mișcări și înlocuirea *Trio*-ului din *Scherzo*.

<sup>322</sup> Publicul bucureștean a cunoscut lucrarea în anul 1939, sub bagheta lui Ionel Perlea.

*Simfonia a noua*  
(în re minor)

Cele trei mișcări ale simfoniei au fost compuse între anii 1891–1894. Schițele primei părți datează de la sfârșitul verii anului 1887, pe când compozitorul finisa la Steyr prima versiune a *Simfoniei a opta*; preocupat și de noile redactări ale *Simfoniilor a treia și întâia*, artistul va trece la atacareapartiturii primei mișcări abia în primăvara anului 1891 și o va încheia în toamna anului următor. În ciuda sănătății sale tot mai șubrežite, autorul se preocupă între timp și de compunerea *Psalmului 150* și a cantatei *Helgoland*, astfel că ultima sa simfonie era tot mai mult sortită să fie realizată prea târziu, iar amânările ei să o lase neterminată. Totuși, compozitorul reușește să realizeze *Scherzo* cu cea de-a doua versiune a *Trio*-ului la începutul anului 1893, abandonând prima versiune (cu solo de violă); mișcarea lentă este încheiată la finele anului 1894, iar în noua locuință a Palatului Belvedere Bruckner lucrează, în primăvara anului 1895, unele fragmente din planul finalului, în diferite variante, fără însă a putea ajunge la o formulare definitivă. Artistul nu mai are nici răgazul să revadă materialul finit al celor trei părți, în privința orchestrației sau a formei.

Ultima sa simfonie nu a mai fost dedicată prietenilor artei sale; ea poartă aceeași formulă utilizată și în dedicația *Te-Deum*-ului<sup>337</sup>. Simțindu-și sfârșitul, fără speranța de a-și întregi opera, tot el recomandă ca *Te Deum*-ul să servească după moarte drept final al simfoniei – dorință ce nu s-a încetățenit în tradiția vieții muzicale, execuția acestor opere rămânând până în zilele noastre de sine stătătoare – deși sunt legate de forța aceluiași stil.

Prima audiție a lucrării a avut loc la șapte ani după moartea compozitorului, în iarna anului 1903, sub conducerea fostului său elev, Ferdinand Löwe. Din pietate pentru memoria lui Bruckner, șeful de orchestră s-a străduit să întreprindă o restaurare a lucrării rămase, considerată de el ca având inerente imperfecțiuni de

---

<sup>337</sup> O.A.M.D.G. (*Omnia Ad majorem Dei gloriam*).

### 3. Muzica de cameră

#### *Primele pagini*

Dacă la creația simfonică bruckneriană suntem tentați să găsim unele filiațiuni cu marii clasici – aprofundați cu temei de către compozitor –, la analizarea muzicii de cameră va trebuie să fim mai circumspecți. Marile modele ale genului au fost mai puțin la îndemâna compozitorului; el nu s-a preocupat decât sporadic de stilul cameral, lăsând o operă restrânsă în acest domeniu. După propria sa mărturisire, el nu a cunoscut ultimele cvartete beethoveniene, ceea ce nu l-a împiedicat să meargă instinctiv pe aceleași tipare largite, grație darului său improvizatoric și gândirii sale contrapunctice.

Nu trebuie să considerăm acest gen de muzică total izolat de celelalte opere bruckneriene. Finețea tratării ideilor prin mijloace reduse a preocupat pe artist și în majoritatea simfoniilor sale. Am întâlnit acolo momente unde abundă alternanțele de la complex la simplu, de la partide solistice la îngroșări paroxistice ale vocilor; tot în simfonii am găsit multe pagini vibrând în intimitatea muzicii de cameră, dar vom observa și în puținele producții camerale rămase anumite tendințe de simfonism, armonios încadrate în stil.

Primele încercări de acest gen au fost abordate paralel cu inițierea sa în formele muzicale de către dirijorul Otto Kitzler. Printre caietele de studii, păstrate de Bruckner și aflate la Linz, s-a găsit recent și o „lecție” datată august 1862, sub denumirea: *Cvartet de coarde în do minor*<sup>356</sup>. Grație acestei descoperiri, posedăm azi, în afară de cunoscutul *Cvintet în fa major*, și o partitură anterioară foarte semnificativă, model de claritate și de conciziune; chiar dacă nu depășește tendințele unui Mendelssohn sau Schubert, invenția melodică este ușor de recunoscut aici. Unele teme anunță creațiile de mai târziu; conducerea vocilor, cu acel caracteristic filon al

---

<sup>356</sup> Lucrarea cuprinde patru părți: *Allegro moderato*, *Andante*, *Scherzo* și *Presto*. *Trio* din *Scherzo* are afinități cu *Trio* din *Simfonia a doua*.

*Cvintetul de coarde*  
(în fa major)

Elaborarea *Cvintetului de coarde* este opera anilor 1878–1879. Schițele primei mișcări datează de la sfârșitul anului 1878, mișcarea lentă este terminată în primăvara anului următor, iar *Scherzo* și *Finale* – lucrate concomitent – sunt încheiate în vara aceluiași an. Prima audiție a lucrării, purtând dedicația către Max Emanuel de Bavaria, are loc la Viena în toamna anului 1881, în cadrul „Societății academice wagneriene”, iar la Berlin – în anul 1894<sup>357</sup>.

Compoziția impune prin frumusețea motivelor primei părți – de o factură foarte sobră ca întindere – și mai ales prin revelatoarele pagini ale mișcării lente, una din cele mai înalte inspirații ale artistului. Circumscrierea în orizonturi limitate a unei gândiri pornite din vastele spații simfonice de până atunci a constituit o problemă delicată pentru artist; dacă la *Andante* târâmurile parcurse se confundă câteodată, în mișcarea finală compozitorul a fost nevoit să părăsească articulațiile complexe, bazate pe variațiuni libere, și să recurgă la forme mai aride, lipsite de patosul acelor contraste legate de culoare și forță.

Preocuparea exagerată pentru concizie determină pe compozitor să propună unele prescurtări în paginile primei mișcări, iar pasiunea cizelării îl conduce să-i adauge – în cea de-a doua versiune – un număr de 15 măsuri ca epilog, soluții care nu se deosebesc esențial din punctul de vedere al concepției și pot fi considerate de valori egale. Dintre toate mișcărilor, *Scherzo* – prin rigiditatea sa stranie, cu persistentele sale desene ritmice – aduce o notă străină unității. Acest lucru nu a oprit ca întreaga lucrare – generos imaginată și bogată în frumuseți – să reziste și astăzi la epitetul, dat de muzicologul Max Auer, de „simfonie camuflată”.

---

<sup>357</sup> Din programul memorabilului concert au mai făcut parte *Simfonia a șaptea* și *Te Deum*. Max Emanuel de Bavaria a răspuns compozitorului printr-o scrisoare de mulțumire și un ac de cravată cu briliant...

## EPILOG.

### Bruckner pe ecranul secolului XX

#### *Între restaurare și falsificare*

Orice mare artist lasă loc, în urma dispariției sale, unei activități febrile de cercetare, și aceasta cu atât mai amplă cu cât contemporanii s-au arătat mai puțin receptivi față de opera sa. Abia la acest semn fatal omenesc opera începe să se decanteze, să capete perspectivă în timp, urmând ca apoi să fie „redescoperită”, comentată și pusă în valoare de către urmașii săi spirituali.

Moștenirea lăsată de Anton Bruckner își are povestea ei aparte; la câțiva ani după moartea artistului, un mare curent de opinie s-a creat printre biografii, comentatorii și interpreții săi, toți prieteni fervenți ai artei sale, dar fiecare căutând să o slujească după legea lui.

Încă de la memorabila primă audiție a *Simfoniei a noua* (11 februarie 1903) se înfiripă în lumea muzicală ideea de „retușate” a operei sale, tendință ce va ajunge cu timpul până la o adevărată contrafacere. Ferdinand Löwe, elev și fanatic interpret al muzicii bruckneriene, după ani de studiu și animat de cele mai bune intenții, a prezentat „cântecul de lebedă” al maestrului într-o îmbrăcăminte instrumentală nouă, considerând că numai astfel o operă de bătrânețe, molipsită de boală, poate fi salvată de la caducitate. În același timp, celelalte simfonii bruckneriene se executau cu tot mai multe prescurtări, perpetuând tradiția creată de dirijorii timpului și uneori chiar de autor. Această situație inacceptabilă a determinat pe interpretul și biograful August Göllerich să ceară, în anul 1912, restaurarea științifică a întregii opere după manuscrisele inițiale<sup>362</sup>.

---

<sup>362</sup> Dacă răsfoim cele 9 simfonii și cele 3 mise, vom întâlni multiple remanieri, după cum urmează: *Simfonia întâi* numără două versiuni în 24 de ani; *Simfonia a doua*, trei versiuni în 5 ani; *Simfonia a treia*, trei versiuni în 16 ani; *Simfonia a*



## Addenda

### Cronologie

- 1824, 4 septembrie. Nașterea lui Bruckner la Ansfelden.
- 1835–1836. La nașul său J. B. Weiss la Hörsching. Primele lecții de orgă și de bas cifrat.
- 1836–1840. Tânăr corist la mănăstirea Sf. Florian.
- 1840–1841. Elev la școala preparandială din Linz.
- 1841–1843. Ajutor de învățător la Windbaag.
- 1843–1845. Ajutor de învățător la Kronstorf, lângă Steyr.
- 1845–1846. Învățător la mănăstirea Sf. Florian.
1848. Organist provizoriu la mănăstirea Sf. Florian.
- 1849, 11 martie. Termină *Recviemul*.
- 1849, 13 septembrie. Prima audiție a *Recviemului* în biserica mănăstirii.
- 1850–1851. La cursurile de perfecționare ale școlii preparandiale din Linz.
1851. Numirea în postul de organist definitiv al mănăstirii.
- 1854, 8 august. Termină *Missa solemnă* (în *si bemol* minor). La 14 septembrie, prima audiție în biserica mănăstirii.
- 1854, 9 Octombrie. Examen de orgă în fața dirijorului Curtzii, Ignaz Assmayr, din Viena.
- 1855, 18 ianuarie. Examen de definitivare în învățământul primar superior la Linz.
- 1855, iulie. Călătorie la contrapunctistul Simon Sechter, care îl primește ca elev.
- 1855, 13 noiembrie. Examen pentru ocuparea provizorie a postului de organist al domului din Linz.

## Catalogul operelor

1. *Pange lingua* (*do* major), cor mixt (1835 ?, revizuit 1891).
2. *Preludii pentru orgă* (cca 1836).
3. *Preludiu pentru orgă* (*mi bemol* major) (cca 1837).
4. *Misa în do major* pentru voce solo, cor și 2 corni (cca 1842).
5. *Cântec de cină*, cor bărbătesc la 4 voci și orgă (1843).
6. *Libera* (*fa* major), cor mixt și orgă (1843).
7. *Tantum ergo* (*re* major), cor la 4 voci, Sf. Florian (1843).
8. *Misă corală* (*mi bemol* major) pentru *Joia Verde*, cor mixt (1844).
9. *Nu mă uita*, cantată pentru soliști, cor mixt și pian (1845).

### *Sf. Florian (1845–1855)*

10. *Inima lui Isus*, cor mixt cu orgă (cca 1845).
11. *O, tu, copil iubit, Isus*, pentru voce și orgă (cca 1845).
12. *Cântecul patriei germane*, cor bărbătesc (cca 1845).
13. *Asperges me*, 2 coruri mixte cu orgă (cca 1845).
14. *Serenadă*, cor bărbătesc (cca 1846).
15. *Tantum ergo*, 5 coruri, dintre care 4 pentru 4 voci (*mi bemol* major, *do* major, *si bemol* major, *la bemol* major) și unul pentru 5 voci și orgă (*re* major) (1846).
16. *Două piese pentru orgă* (*re* minor) (cca 1846).
17. *Cântec festiv*, cor bărbătesc (cca 1846).
18. *Uvertură și Fugă* (*do* minor), pentru orgă (1847).
19. *Ție, Doamne, vreau să mă supun*, coral pentru cor mixt (cca 1847).
20. *Misiunea de învățător*, cor bărbătesc (cca 1847).
21. *Acquale*, pentru trei tromboane (1847).

## Bibliografie

1. Auer, Max – *Anton Bruckner, Sein Leben und Werk*, Wien, 1934.  
– *Anton Bruckner, Gesammelte Briefe (Neue Folge)*, Bosse, Regensburg, 1922–1936.
2. Bachmann, L. G. – *Bruckner (Roman)*, F. Schöningh, Paderborn, 1938.
3. Bruyr, José – *La belle histoire de la musique*, Corrèa, Paris, 1946.
4. Bălan, George – *Muzica – tema de meditație filozofică*, Editura științifică, București, 1965.  
– *Sensurile muzicii*, Editura tineretului, București, 1965.  
– *Înnoirile muzicii*, Editura muzicală, București, 1966.  
– *Eu, Richard Wagner*, Editura tineretului, București.  
– *Gustav Mahler*, Editura muzicală, București, 1964.  
– *Noi și clasicii*, Editura tineretului, București, 1968.  
– *Dincolo de muzică*, Editura pentru literatură, București, 1967.
5. Blaga, Lucian – *Trilogia culturii*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1944.  
– *Trilogia valorilor*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1945.  
– *Fenomenul original*, Cartea vremii, [1925].
6. Călinescu, George – *Impresii asupra literaturii spaniole*, Editura pentru literatură universală, București, 1963.
7. Debussy, Claude – *Monsieur Croche antidilétante*, Gallimard, Paris, 1926.
8. Dumesnil, René – *Histoire de la musique*, Editions d'Histoire et d'Art Librairie Plon, Paris, 1934.
9. Drimba, Ovidiu – *Filosofia lui Blaga*, Ed. Cugetarea, București, 1944.
10. Druskin, M. S. – *Johannes Brahms*, Editura muzicală, București, 1961.