

Der Musikant Gottes

De (kerk)muziek van Anton Bruckner

Dit jaar is het tweehonderdste geboortjaar van Anton Bruckner, de ‘katholieke zonderling’ die zich – bewegend tussen de polen van traditie en moderniteit – in zijn latere leven ontpopte als een van de grote symfonische componisten van de negentiende eeuw. In dit artikel verkennen we zijn leven en werken, toegespitst op een drietal kenmerkende elementen uit zijn biografie: zijn verzoenende karakter, de invloed van de *pietas austriaca* en de vraag in hoeverre zijn kerkmuziek – die voor de Latijnse liturgie werd geschreven – ook in een protestantse context zou kunnen klinken.

Cees-Willem van Vliet

Het eerste deel van Bruckners leven staat geheel in het teken van het orgel en van muziekonderricht. Geboren in Oostenrijkse Ansfelden, leerde hij de beginselen van het orgelspel van zijn vader, die tevens violist en schoolmeester was, en later van zijn neef Johann Baptist Weiß, die hem onderrichte in de muziek van barok en klassieken. Al vroeg begon hij ook zelf kerkmuziek te componeren. Na de dood van zijn vader stuurde zijn moeder hem naar het Chorherrenstift Sankt Florian, waar hij naast een schoolopleiding ook een muzikale opvoeding als koorknaap ontving. Onder aanvoering van kloosterorganist Anton Kattinger kreeg hij de kunst van de orgel improvisatie onder de knie, waar hij al snel beroemd mee zou worden. Het Augustijner kanunnikenklooster St. Florian was in die tijd een centrum van intellectuele cultuur en – vooral barokke – kerkmuziek. Toen Bruckner een beroep moest kiezen, koos hij aanvankelijk in het voetspoor van zijn vader voor dat van schoolmeester en

ontving daarvoor een opleiding tot muzikleraar. Terwijl hij les gaf, aanvankelijk in Windhaagen, later in Kronstorf en uiteindelijk aan de koorschool van St. Florian die hij zelf had bezocht, bleef hij zich bij allerlei specialisten bekwamen in de muziek, tot hij bleef hangen bij de Weense muziektheoreticus Simon Sechter. Bij hem bleef hij van 1855 tot 1861 studeren middels een hybride vorm van afstands- en contactonderwijs. Sechters boek *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* gold daarbij als strikte leidraad: met eigen ideeën komen was uit den boze. Na Sechter was dirigent en cellist Otto Kitzler Bruckners leidsman op het terrein van instrumentale vormleer en instrumentatie. Kitzler wijdde hem in in de muzikale wereld van Liszt, Wagner en Beethoven. Bruckner zou Wagner gaan bewonderen en hem ook zelf ontmoeten. De analyse van de pianosonates van Beethoven vormden de aanzet tot het componeren van symfonieën. Kitzler moedigde Bruckner aan om zich te bevrijden van de ketenen van theoretische regels en zijn eigen creatieve geest te volgen. De beslissende impuls voor een ‘carrièreswitch’ van kerkorganist naar ‘symfonisch componist’ kwam van Kitzlers opvolger Ignaz Dorn, die Bruckner stimuleerde het pad van de ‘moderne muziek’ op te gaan.

Sankt Florian – Linz – Wenen

Intussen was Bruckner in Sankt Florian organist geworden en zijn arbeidsvoorwaarden en ontwikkelingsmogelijkheden waren er goed. Toch voelde hij zich beklemd in het provinciale klimaat. Een eerste poging om een betrekking te krijgen in Wenen mislukte, maar het lukte hem om, bij wijze van tussenstation, Domorganist te worden in Linz, waar hij ook naar toe verhuisde. Het waren de Linzer bisschop Rudigier en de kunstminnende ambtenaar Moritz von Mayfeld, die hem als ware mecenas aanmoedigde zijn compositorische dromen na te jagen. Het is in deze periode dat Bruckner de eerste van zijn negen symfonieën schreef, als deel van een eindopdracht bij Kitzler.

In 1868 kreeg Bruckner zijn eerste felbegeerde betrekking in Wenen, als docent harmonie, contrapunt en orgelspel, als opvolger van Sechter, een baan die hij nog enige jaren combineerde met zijn organistschap in Linz. In 1875 werd hij



Ferry Bératon, *Portret van Anton Bruckner* (1889). Collectie Wien Museum

docent muziektheorie aan de Universiteit van Wenen, een vervulling van een grote droom, niet in de laatste plaats omdat hij zich hiermee ook kon ontworstelen aan zijn landelijke imago: als universiteitsdocent steeg hij aanzienlijk op de sociale ladder. In 1878 volgde een vaste aanstelling als organist van de keizerlijke hofkapel in Wenen, een functie die hij dan al enige jaren onbezoldigd had bekleed.

In Wenen ontpopte Bruckner zich als de schrijver van de grote symfonieën, een 'roeping' (zo noemde hij het) die hij zelf nooit had voorzien en die hem ook niet geheel licht viel. Waar hij zijn prachtige koormotetten vaak in één dag tijd schreef, waren zijn symfonieën producten van eindeloze herwerkingen en moeizame processen om ze uitgevoerd te krijgen. Maar als ze eenmaal uitgevoerd waren had hij steeds ongemeen veel succes. Als zijn hoogste erkenning be-

schouwde hij zijn eredoctoraat dat hij in 1891 van de Weense universiteit ontving. Bruckner overleed op 14 oktober 1896 in Wenen, maar als laatste rustplaats koos hij voor zijn eerste liefde: een plaats onder het orgel van de kerk in St. Florian.

Historische situering

Hoewel je het werk van een componist nooit helemaal los kunt zien van diens karakter en van de sociale en historische omstandigheden, zijn die verbanden bij Bruckner nog wel eens wat ál te gretig gelegd. Toch is het voor de situering van Bruckners werk niet onbelangrijk om iets te weten van de sociaal-culturele omstandigheden van het negentiende-eeuwse Oostenrijk.

Van belang zijn dan vooral de politieke, sociale en economische omwentelingen. De revolutie van 1848 luidde het einde in van de absolutistische heerschappij, een beweging die door keizer Franz Josef I alleen nog maar vertraagd kon worden. De gegoede burgerij kreeg het in 1867 eindelijk voor elkaar dat er stemrecht kwam. Zij zette een moderne, vernieuwende cultuur in als politiek strijdmiddel, maar na de beurskrach van 1873 ontstonden antiliberaal tendensen en werd de hogere middenklasse onder invloed van de christelijk-sociale beweging door de kleine burgerij verdreven. Nationalistische onafhankelijkheidsbewegingen bedreigden de uit vele nationaliteiten bestaande Habsburgse monarchie. De voortgaande industrialisatie bracht nog complexere sociale en economische structuren met zich mee en vereiste een verhoogd onderwijs- en opleidingsniveau. Daartegen kwam dan de kerk weer in verzet, die haar hoogste autoriteit niet wilde afstaan. Te midden van dergelijke omstandigheden was het voor Bruckner, om succes te hebben, zoeken naar een 'middenweg' tussen conservatisme en vernieuwing, een zoektocht die Bruckner in de provinciale kerk gaandeweg zwaarder viel en waarin hij zich als zelfstandig scheppend symfonicus vrij kon bewegen.

Persoonlijkheid

Bruckner was zelf opgegroeid in een streng katholiek gezin en had daarin vooral geleerd om 'vroom, nederig en onthoudingsgezind' te zijn. De kerk was verbonden met alle facetten

van zijn jeugd en van zijn aanvankelijke professionele leven als leraar en organist. Toch was Bruckners motivatie zeker ook intrinsiek: hij bezat een – soms dwangmatige – hang naar religiositeit en beschouwde zijn muzikale werk – en de verplichting alles uit zijn talent te halen, ook als dat buiten de kerk zou moeten geschieden – als een goddelijke vereiste. Die religiositeit leverde hem ook wel de bijnaam *Musikant Gottes* op.

Hoewel hij verlangde opgenomen te worden in de Weense *society*, zou hij, door zijn landelijke afkomst en wonderlijke gelovigheid, altijd moeite hebben te integreren in de burgerlijk-liberale maatschappij. Hij was in allerlei opzichten een *outsider* en een vreemdeling. Hij probeerde zich van het politieke gewoel niets aan te trekken en waar mogelijk een neutrale houding aan te nemen, het zou zijn creatieve geest maar beknotten. Ook zat zijn behoefte aan bestaanszekerheid hem in de weg bij het aannemen van nieuwe betrekkingen. Anderzijds stond hij onder zijn leerlingen bekend om zijn grote goedmoedigheid en humoristische wijze van kennisoverdracht, gecombineerd met uitstekende pedagogische en didactisch-methodische vaardigheden en een warme persoonlijke belangstelling. Uiteindelijk ging echter zijn zenuwgestel aan de constante mentale en emotionele belasting ten onder.

Tot slot moet Bruckners nauwe relatie met zijn moeder nog worden genoemd, die een grote invloed op zijn ontwikkeling had. Van haar erfde hij een gevoeligheid voor melancholie en zijn ambivalente relatie met het vrouwelijk geslacht bezorgde hem problemen in de omgang met vrouwen. Hij voelde zich het meest aangetrokken tot mooie, jonge vrouwen maar kon de vele afwijzingen die hem ten deel vielen moeilijk verdragen, hetgeen zijn toch al sterke geremdheid en zelftwijfel vergrootte. Bruckner is dan ook nooit getrouwd geraakt.

Kerkmuziek

Van belang voor de kerkmuziek is niet het werk waarin Bruckner geheel tot ontplooiing kwam, zijn grootse symfonieën, maar juist het werk uit zijn eerdere periode. Dat haalt het qua artistiekheid niet bij zijn symfonische werk, maar is desalniettemin de moeite van bestudering en uitvoering waard. Bijna al zijn orgelcomposities stammen uit de beginperiode van zijn carrière. Tussen 1842 en 1875 componeerde Bruckner missen en requiems voor verschillende gelegenheden, waaronder de ingebruikname van de door bisschop Rudigier gebouwde nieuwe Dom van Linz. Verder vallen zijn gedurende zijn hele

carrière geschreven motetten op, waaronder het *Ave Maria* uit 1861, *Os justi*, *Christus factus est* en *Locus iste*, tot de hoogtepunten uit het koorrepertoire behoren. Ook zijn grootse *Te Deum laudamus* uit 1881 valt op, waarvan Bruckner aan het einde van zijn leven zou hebben gezegd dat het wel als slotdeel voor zijn onvoltooide Negende Symfonie zou kunnen dienen. Daarnaast schreef Bruckner nog allerhande schoolmuziek, menuetten, marsen, liederen en psalmen.

Stilistische polariteit

Als we Bruckners werk én leven, voor zover die dus met elkaar in verband kunnen worden gebracht, overzien, valt vooral het woord ‘polariteit’ op. Als we zijn koorwerken bekijken, waar we als kerkmusici misschien het snelst mee in aanraking zullen komen, maar ook wanneer het om zijn symfonieën gaat, zien we de voortdurende poging om tot een synthese te komen tussen oude en nieuwe stijlen. Felix Diergarten, auteur van het onlangs ter gelegenheid van het Brucknerjaar verschenen *Anton Bruckner – Ein Leben mit Musik*, illustreerde dit treffend aan de hand van Bruckners motet *Virga Jesse floruit*. Geschreven voor de inwijding van de neo-gotische ‘Neue Dom’ van Linz door bisschop Rudigier, zocht Bruckner een schrijfstijl die zowel aansloot bij de vertrouwde, op de polyfonie van Palestrina teruggrijpende, klanken van het *caecilianisme*, als bij de meer moderne harmonische stijlen zoals hij die van Wagner had leren kennen. Dat deed hij op een afgewogen, *versöhnerische* wijze, gebruikmakend van de *Narrenfreiheit* die hij door zijn trouwe en vrome inzet voor de kerkmuziek genoot. Zo is de opening van het motet geheel in de geest van het caecilianisme geschreven: homofoon en in keurige, oude stijl geharmoniseerd:

Alla breve, feierlich langsam.

Vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se,

5 vir - ga Jes - se flo - ru - it,

fragment Virga Jesse 1

De afsluitende cadens wordt het zogenaamde *Dresdner Amen* genoemd, naar een wending die in de negentiende eeuw vanuit de Dresdner Hofkapelle opgeld had gedaan en ook door Wagner (in het *Gralsmotiv* van *Parsifal* bijvoorbeeld) en Mendelssohn veelvuldig werd gebruikt – het komt in al Bruckners laatste motetten terug.

In de loop van *Virga Jesse* wordt de harmonische ontwikkeling echter spannend. Kijk maar wat hij doet in mt. 53-63, op de tekst ‘in se reconcilians ima sumnis’ (in zich verzoenend het hoogste met het diepste):

fragment Virga Jesse 2

Hier gaat het feitelijk om een cadens in Es-groot: eerst op I (Es-dur) in 6-ligging, vervolgens IV (As) in mt 54, dan een dubbeldominant en I 6/4 in maat 56. Maar op de derde herhaling van het motief es"-g" in de sopraan (op de tekst 'in se') vindt middels een dominantseptiemakkoord op C een harmonische verschuiving van een halve toon plaats, naar E-groot, dat het woord 'reconcilians' als het ware in een heel nieuw licht zet. Dat zo'n stijlvol toegepaste harmonische noviteit (de 'chromatische verschuiving' die we bijvoorbeeld ook in de orgelwerken van César Franck, eveneens onder invloed van Wagner, terugvinden), uitgerekend op de tekst over de verzoening van hoogten en diepten plaatsvindt, is natuurlijk treffend in het verband met Bruckners gehele werk en levenswandel: het is er geen uitbeelding van, maar het loopt parallel met de sociale sferen – de strijd tussen traditie en vernieuwing, het leven van zowel leraar als musicus, kunstenaar en wetenschapper – die hij in zijn hele leven én in de maatschappij onderging.

Pietas Austriaca

Een ander aspect dat van belang is voor het begrip van

Bruckners werk, maar vooral van zijn legendarische vroomheid, is de zogenaamde *pietas austriaca*. Dat is de technische term voor de wijze waarop het geloof in God vanaf de late middeleeuwen tot ver in de twintigste eeuw op alle mogelijke wijzen met welhaast alle mogelijke aspecten van het Oostenrijkse leven was verbonden, een vroomheid die in al die eeuwen nauwelijks veranderingen had ondergaan en zich een grote hoeveelheid van feesten en rituelen en een overzichtelijke 'door God beschikte' samenlevingsstructuur uitte. Pas in de tweede helft van de negentiende eeuw begon zich dat

gesloten systeem enigszins te openen met de industrialisatie en de groei van de steden. Gevolg is dat er gelijktijdig een 'intimisering' van het geloof plaatsvindt: het collectieve geloofsleven werd langzaam tot een persoonlijk en in stilte beleefd geloof.

Eén van de voorbeelden van die persoonlijke uitingvormen is bijvoorbeeld Bruckners *Rechenschaftsbuch*, waarin Bruckner dagelijks bijhield waarvoor hij die dag gebeden had. Velen deden dat met hem. Voorts was het belang van het familieleven erg groot en waren overal in huis kleine 'cultusplaatsen': de *Herrgottswinkel* met het kruis en de familieheiligen in de woonkamer, de Mariabeelden en de beschermengelen in de slaapkamers, alsmede de beeltenissen van de overledenen, zoals bij Bruckner zijn geliefde moeder, op de werktafels. Rondom die doden

ontstonden ook complete huiselijke cultussen, alvorens er een priester aan te pas kwam om een officiële uitvaartliturgie te leiden. Bruckners *Totenlieder* waren hiervoor bijvoorbeeld gemaakt: liederen die in feestelijke majeuretoonsoorten zijn geschreven en waarin de gestorvene als het ware zijn nabestaanden nog eens toesprekt.

De Oostenrijkse geschiedkundige en muzikwetenschapper Johannes Leopold Mayer wijst erop hoe de *ars credendi* die de levens- en stervenskunst bijeenhoudt, gepaard kon gaan met momenten van grote angst, waardoor bijvoorbeeld Joseph Haydn – net als Bruckner sterk doordrenkt met de Oostenrijkse vroomheid – boven diens Nelson-mis kon schrijven 'in angustiiis' (in bange tijden). Mayer gebruikt het Oostenrijkse woord *grauslich*, vreselijk of verschrikkelijk, om de beleefde emotie te omschrijven van wat wij doorgaans positief waarderen: het 'et ressurexit' in diezelfde mis bijvoorbeeld, dat na een 'passus et sepultus est' (die geleden heeft en begraven is) in G-groot, plotseling in een smartelijk b-klein wordt getoonzet. Zo klinkt ook het woord *coeli* (hemelen) in het Sanctus van Bruckners mis in e-klein met *grausliche*, onopgeloste dissonanten. De schoonheid zit 'm in



Het 'Bruckner-orgel' in de Stiftskirche St. Florian. Foto: C. Stadler

het vreeswekkende (het *tremendum* van Rudolf Otto!) en het schone veroorzaakt zelf angst.

Van die fascinerende maar voor ons toch ook enigszins vervreemdende vroomheid is ook het meeslepende tweede deel van Bruckners 4e symfonie een getuigenis. Daarin spelen de altviolen een vanaf de eerste maat groots opgezette melodie, begeleid door pizzicato akkoorden in violen en cello's. Het idee hiervoor had Bruckner naar eigen zeggen opgedaan bij een orgel improvisatie tijdens de Goede Week in St. Florian. De almelodie staat voor het nederig op zich genomen lijden van Christus, da pizzicato-akkoorden voor zijn van het lichaam druppelende bloed. Vanuit deze meditatie op de Passie ontwikkelt de melodie zich kortstondig tot een ware polka – Bruckner was in al zijn serieusheid ook een fervent danser! – een klankgeworden *fiducia in crucem Christi* (vertrouwen in het kruis van Christus), aldus Mayer.

Dat Bruckner toch uiteindelijk niet in de kerkmuziek maar in het schrijven van symfonieën zijn ware roeping zag, staat met zijn vroomheid niet in tegenspraak. Gepaard gaande

met de innerlijke geloofsbeleving ging de verplichting om te woekeren met de talenten die God je gegeven had. Daarom zei Bruckner tegenover de hem bekritiserende aanhangers van het historiserende caecilianisme: 'Die willen dat ik op een andere manier zou schrijven. Dat zou ik ook wel kunnen, maar dat mag ik niet. Onder duizenden heeft God mij begenadigd en mij in het bijzonder dit speciale talent gegeven'.

Bruckner in protestantse context

Vrijwel al het werk dat Bruckner vóór zijn symfonieën schreef, ontstonden in het kader van de Latijnse, rooms-katholieke liturgie. Een artikel over Bruckner in dit blad roept natuurlijk de vraag op of zijn werk ook in een protestantse context zou kunnen klinken, en zo ja, wanneer dan en waarom. Een tweetal opmerkingen daarover las ik in een artikel van Dorothee Bauer in een geheel aan Bruckner gewijde aflevering van het Duitse *Musik & Kirche*, eerder dit jaar. Allereerst de vraag of Bruckners kerkmuziek wel zo-

maar als ‘intrinsiek gemotiveerde, religieuze geloofsbelijdenis van een diepgelovig katholiek’ kan worden gezien, zoals dat bijvoorbeeld bij de orthodox lutherse Bach wél het geval was. Het schrijven van kerkmuziek, hoewel doordrenkt van de genoemde Oostenrijkse vroomheid, had voor Bruckner maar zelden een andere aanleiding dan een zeer concrete: er was altijd een opdracht of nood aan iets wat er nog niet was. Alleen de mis in d-moll (WAB 26) schreef hij uit eigener overweging, maar die had betrekking op de voortgang van zijn carrière: ‘*Am meisten würden mir vielleicht Messen helfen*’ om aangesteld te worden aan de Weense hofkapel. Hoe artistiek ‘eigener’ Bruckners muziek wordt (te denken valt aan zijn Te Deum en Psalm 150), hoe meer het muziek wordt voor de concertzaal, en weg van de liturgie juist tot een zelfstandig, ritueel gebeuren wordt en daarmee ook een meer universele betekenis krijgt.

De andere opmerking is dat ondanks het beeld dat van Bruckner ontstond als een ‘katholieke zonderling’, hij – net als aangaande de politieke en maatschappelijke omwentelingen in zijn tijd – wat betreft religieuze tradities een neutrale houding aannam. Hij speelde regelmatig orgel in protestantse kerken en hield zich eveneens bezig met het protestantse koraal, wat ook in zijn latere symfonieën geregeld is terug te horen, net als overigens de invloed van het gregoriaans. Illustratief is ook wat hij schreef over de noodzaak die hij altijd voelde om als hij in Bayreuth was de protestantse *Christuskirche* te bezoeken en neer te knielen voor het schilderij van Christus op de olijfborg. ‘Voor hem,’ zo schreef de Oostenrijkse dirigent August Göllerich in een brief, ‘was Christus hier even zo goed thuis als in de katholieke kerk.’ Onder zijn leerlingen had hij dan ook vele protestanten, die hij hogelijk waardeerde.

Er zijn natuurlijk wel wat praktische bezwaren tegen het gebruik van Bruckners muziek: voor de missen –of het nu om

kleinschalige toonzettingen gaat als de *Windhaager Messe* (WAB 27) of de *Gründonnerstagmesse* (WAB 9) of juist de grotere latere missen met orkest – zal waarschijnlijk gelden dat de gebruiksmogelijkheden in de protestantse eredienst –waar men toch altijd graag zélf alles zingt (maar waarom zou dat per definitie zo moeten zijn?)– zeer beperkt of niet bestaand zijn. Datzelfde geldt waarschijnlijk voor de gezangen die een zeer bepaalde rituele plek hebben in de Latijnse liturgie, zoals het *Asperges me*, dat wordt gezongen tijdens de besprenkeling met wijwater aan het begin van de mis, of het *Tantum ergo* dat de uitstalling van het allerheiligste sacrament begeleidt.

Voor andere werken, vooral de motetten, zie ik echter wel mogelijkheden. Bruckners laatste motet, *Vexilla regis*, bijvoorbeeld, zou goed een plaats kunnen hebben bij de kruisverering in de Goede Vrijdagliturgie. *Os iusti* en het beroemde *Locus iste* zijn toonzettingen van psalmteksten. Zijn drie toonzettingen van *Christus factus est* en tot slot *Pange lingua* voor Witte Donderdag zouden in de protestantse liturgie ook uitstekend kunnen weerklinken. Juist de focus op het kruis en het lijden, de verlatenheid, angst, verraad, hoop en uitredding, kortom: heel de vrome *goede vrijdagmystiek* van Bruckner raken aan de protestantse geloofsbeleving en verbeelding.

En tot slot: welk vaardig koor zou het in de komende kersttijd niet aandurven om tijdens een van de talloze *Festivals of Lessons and Carols* ook het in Bruckners eigen tijd al hoog geprezen *Ave Maria* (WAB 6) te programmeren? Is het niet juist de kracht van kerkmuziek dat we ook met de geloofswereld van andere denominaties, andere tijden en plaatsen, in aanraking komen en zo elkaars spiritualiteit leren waar-
deren? 

Geraadpleegde literatuur:

Felix Diergarten, ‘Versöhnung von Alt und Neu? Bruckners “Virga Jesse floruit” im stilistisch-sozialen Kontext’, in *Musik und Kirche*, 2/2024, p. 68-73

Felix Diergarten, *Anton Bruckner. Ein Leben mit Musik*. Bärenreiter, 2023

Johannes Leopold Mayer, ‘Mit den Talenten wuchern’, in *Musik und Kirche*, 2/2024, p. 74-77

Dorothee Bauer, ‘“Ave Maria” und “Tantum ergo” - Wie katholisch ist die Kirchenmusik Anton Bruckners?’, in *Musik und Kirche*, 2/2024, p.92-94

Website www.antonbruckner.at van Euro Journal Verein Kultur Plus (geraadpleegd 08.07.24)