



CD-1297 DIGITAL

a n t o n b r u c k n e r

p i a n o

f u m i k o s h i r a g a

w o r k s

world première recordings

BRUCKNER, (Joseph) Anton (1824-1896)

[1]	Sonate in g-moll, 1. Satz (Entwurf) (1862)	7'47
[2]	Stille Betrachtung an einem Herbstabend (1863)	4'02
[3]	Steiermärker (c. 1850)	1'48
	Lancier-Quadrille (c. 1850)	10'57
[4]	Lancier-Quadrille Nr. 1 „Eingang“	1'27
[5]	Lancier-Quadrille Nr. 2	1'51
[6]	Lancier-Quadrille Nr. 3	3'20
[7]	Lancier-Quadrille Nr. 4	4'10
[8]	Klavierstück in Es-Dur (c. 1856)	1'27
[9]	Fantasie in G-Dur (1868) (<i>Langsam und mit Gefühl – Allegro</i>)	5'31
[10]	Erinnerung (c. 1868)	5'08
[11]	Adagio aus der 7. Symphonie (<i>Sehr feierlich und langsam</i>)	26'40

Fumiko Shiraga, piano

It is by no means surprising that the piano music of **Anton Bruckner** is generally unknown to a broader public, as the name of Bruckner is synonymous with masterly compositions in the fields of symphonic music and church music. Yet a knowledge of Bruckner's piano compositions offers, apart from the purely musical-acoustical approach, numerous opportunities for coming to grips in the most varied of terms with the art of a composer who so polarizes the musical world. Reference to musical models and different compositional techniques, the appearance of emotional states and mental conditions, as well as the recognition of the circumstances in which these compositions arose, can help to fill out our image of Bruckner's personality and to clarify his musical evolution.

When we examine Bruckner's original compositions for the piano, which were produced between the years 1850 and 1868, our interest is initially aroused by the miniature forms – romantic piano pieces, especially 'lyric piano pieces', character pieces and 'songs without words' – though we should also bear in mind where the pieces were composed, i.e. the monastery of St. Florian and the cathedral city of Linz.

In September 1845 Bruckner signed a contract of employment with the Seminary and Market School of St. Florian, thereby returning to the school that he had attended as a boy chorister. He taught at the school for a decade, first as an assistant teacher and later as an upper-school teacher. From 1850 he also served provisionally as the monastery's organist. Although, in addition to his duties at school, Bruckner also taught the boy choristers singing and violin, he still found time to give private lessons to his piano pupils. Bruckner gave piano lessons on an almost new Bösendorfer which he had inherited from his friend and patron, the monastery clerk Franz Sailer after the latter's death. Among his pupils were the three children of the notary Marböck, the daughter of the diocesan magistrate Ruckensteiner and a 16-year-old girl, Aloisia Bogner, who was the daughter of his former teacher, Michael Bogner. The young assistant master undoubtedly felt a deep affection for this pupil, for she is the dedicatee of the **Lancier-Quadrille**, Bruckner's earliest surviving piano piece, which was almost certainly used in his teaching, as the fingerings noted in the manuscript suggest. This four-movement *contradanza* brings to light the composer's affinity with worldly entertainment but also the 'quasi-spontaneous appearance as a dance musician, which in his youth he actually had been'. The compositional technique he used might be described as a montage: Bruckner provides a succession of operatic melodies from works by Albert Lortzing (*Der Wildschütz*, *Zar und Zimmermann*) and Gaetano Donizetti (*La fille du régiment*) that were staged in Linz about 1840, adding an introduction, a melodically varied central section and a concluding coda.

Steiermärker, which can be characterized as a stylized Ländler, was also composed about 1850; compiled from four eight-bar units into a popular dance, initially also dedicated to Aloisia Bogner, it shows the influence of Schubert's dance compositions and quotes the Upper Austrian folk-song *Dirndal, merk' dir den Bam*. The dedication in the manuscript, which was subsequently crossed out, suggests Bruckner's rejection by the pupil he so much admired – a circumstance that may have contributed to the slow but sure growth and intensification of the young Bruckner's dissatisfaction with 'his beloved second home'. His personal disappointments – a marriage proposal to Antonie Werner, daughter of a tax inspector, also received a negative answer – were compounded by hindrances in his efforts to develop his artistic ambitions and to improve his social position. Loneliness, a lack of self-confidence and insufficient support from the monastery marked the second half of the decade at St. Florian's and threatened to bring about a personal and artistic crisis.

The Linz years (1856-1868) brought a positive turn, not least from a professional and artistic point of view: by taking over the position as cathedral and parish church organist and by giving up his work as a schoolteacher, Bruckner improved his social standing, won professional and artistic prestige among a wide circle of the citizenry, gained encouragement and support from his employer, Bishop Franz Joseph Rudiger, and – not least – substantially increased his income. Despite his many and time-consuming duties – among which can be numbered the provision of all church music, performing concerts, the maintenance and renovation of the organ, duties as choirmaster, the intensive study of musical theory and counterpoint – Bruckner still found time to give private piano lessons in Linz.

The very short **Piano Piece in E flat major**, extending for just 18 bars and written in 1856, was probably the first piano composition of Bruckner's Linz period. The manuscript fingerings, the phrasing and dynamic markings in his own hand and the very exact directions for performance suggest that he used the piece for his own piano tuition. With the song-like melodic treatment and the arrangement of the musical argument, Bruckner allows a Mendelssohnian atmosphere to shine through, which might have been inspired by the use of the *Lieder ohne Worte* as teaching material.

Obvious acquaintance with the stylistic world of Mendelssohn is apparent in the character piece **Stille Betrachtung an einem Herbstabend** (*Quiet Contemplation on an Autumn Evening*), which was composed on 10th October 1863. This composition, with its reflective underlying mood (the title which accompanied the clean copy of the sketch was *Herbstseufzer* [*Autumn Sighs*]), was dedicated to Bruckner's pupil Emma Thaner, who took weekly lessons during the years 1857-1863; according to her testimony, the 'unavailing anticipation of the beloved' served

as an underlying programmatic idea for the work. Key, tempo, rhythm and realization show obvious parallels to Felix Mendelssohn Bartholdy's *Venetian Gondola Song*, Op. 30 No. 6; also, the similarities of external form – in three parts – serve to suggest that to the Bruckner adopted 'the Mozart of the 19th century' (as Robert Schumann called Mendelssohn) as a model. A remarkable feature, however, is the persistence of Bruckner in a densely constructed cadenza prior to the repetition: Bruckner's individuality here makes itself felt, an individuality which could now – after the conclusion of his studies with Otto Kitzler and his official 'absolution' in June 1863 – express itself in 'free creation'.

The next two of Bruckner's piano works accordingly appear in a different and more serious light, for the fact of the *Fantasy* and the character piece *Erinnerung* being produced at the end of 1868 means that they belong to his 'real' compositions, that is to say, those compositions that Bruckner himself considered to be legitimate works. Moreover, with the *D minor Mass* in November 1864, Bruckner achieved a notable breakthrough as a composer of church music, and the positive reception of the first performance of his *Symphony No. 1 in C minor* on 9th May 1868 naturally raised expectations. The *Fantasy* and *Erinnerung* share many common elements: in each case the dedicatee was Bruckner's pupil Alexandrine Soyka, daughter of an officer and later to become Princess Stirbey; the technical demands on the pianist make both pieces unsuitable for teaching use; furthermore, there are clear indications of the original, orchestral style that characterizes his work as a symphonist.

The two-movement *Fantasy in G major* juxtaposes two strongly contrasting and apparently unconnected musical sections, both of which display *da capo* form. The first movement is marked *Langsam und mit Gefühl* (*Slowly and with feeling*) and would seem to have been breathed upon by Liszt or Chopin – though in the second movement, marked *Allegro* and characterized by its Alberti bass, there are evident classical and rococo models. In each of the middle sections (that of the first movement is in E flat major, that of the second in C major) we find characteristics of Bruckner's own musical language: in the first case there are the large intervals and Brucknerian rhythm – i.e. putting dual time against triple time – and in the second case we can observe interlocking imitations and extensive modulation.

Erinnerung (*Reminiscence*), Bruckner's first published piano work, which appeared posthumously in 1900 under the imprint of Doblinger in Vienna, must be considered the most important work that the then 44-year-old composer had produced. There are obvious symphonic influences in the way the melody develops in octaves in the middle section and in the way in which the right hand imitates the blaring sound of the brass. Likewise the accompaniment, with

its broad arpeggios, seems to imitate the harp. The very precise indications of articulation, stemming from orchestral notation, betray Bruckner's orchestral approach.

The *Sonata Movement in G minor* from 29th June 1862 proves to be a sketch, or exercise in composition. The study character of the work seems to be clearly confirmed by its notation in the study book (1861-1863) for Otto Kitzler (the conductor of the Linz Theatre at that time and Bruckner's teacher in orchestration), and by remarks in Bruckner's own hand writing concerning formal questions and other technical compositional problems, as well as by virtue of the corrections, advice and technical suggestions by a third party. The stylistic proximity to Ludwig van Beethoven or Franz Schubert thus reveals less pure, intuitive inspiration – although undeniably classical sonata form is enlivened by the Brucknerian spirit – than Bruckner's striving to emulate and equal these much respected and revered rôle models.

*Adagio
from*

Symphony No. 7

(Transcribed for piano two hands)

The outstanding success and the international recognition which Anton Bruckner enjoyed after the first performance of his *Seventh Symphony* on 30th December 1884 at the Leipzig New Theatre, with the Gewandhaus Orchestra conducted by Arthur Nikisch, was principally due to the undividedly positive reception given to the second movement in C sharp minor. Formal balance and structural perfection make the E flat major symphony's *Adagio* (the final part of which was written under the influence of the news of the death of the 'dearly loved, immortal master' Richard Wagner) one of the most expressive funeral laments in symphonic literature. Even the judgement of the musical critics of the day reached new superlatives – in the context of Bruckner's works – and Hans Richter (1843-1916), court conductor and conductor of the Vienna Philharmonic concerts, is said to have said, with the greatest enthusiasm, that 'since Ludwig van Beethoven nothing of that kind has been written'. Even supporters of Eduard Hanslick, who as Professor at the University of Vienna and lecturer in musical æsthetics and the history of music led the corps of music critics that was hostile to Bruckner, felt obliged to write more conciliatory reviews. Although, as representatives of a classicistic musical ideology, they continued to defame Bruckner for being a disciple of Wagner and a naïve emulator of the North German School, they now noted the 'strange beauty, brilliant ideas' and 'interesting, indeed beautiful

passages'. Max Kalbeck – who was, in Bruckner's opinion, an acolyte of the 'wicked adversary Dr. Hanslick' – wrote in an article in the *Wiener Presse* in connection with a performance of the *Seventh Symphony* in Vienna (21st March 1886) of the 'strong impression' which the audience experienced on account of the 'relatively [most] successful' *Adagio*.

The fact that (until the victory parade of King Ludwig II of Bavaria) positive reactions to this composition, let alone success and frenetic jubilation in the contemporary reception of Bruckner's symphonic works, were regarded as virtually disgraceful, and that the musical circles who set the tone in Vienna at the time predominantly frowned upon, ostracized and hindered Bruckner's influence, emerges from the words of Bruckner's younger friend and comrade-in-suffering Hugo Wolf. On 28th December 1884 – just two days before Bruckner's 'life was saved' by Nikisch – Wolf portrayed in a column in *Salonblatt* the hitherto seemingly hopeless prospects for the composer from Upper Austria in the Danube metropolis. With railing words he exposed the alleged expert opinion and the ignorance of the public and reviewers as semi-educated; he also deplored the 'shocking sight of seeing this extraordinary man banished from the concert halls, he who... has first claim to be performed and admired.' In addition, Bruckner's supporters were pilloried for their lack of ability to achieve anything with respect to all the decisive personalities and institutions of public culture in Vienna: there is an evident allusion to Hans Richter, who found himself abandoned because of the reluctance of the Philharmonic Orchestra to perform the works of Bruckner. In point of fact Bruckner had to fight for the few contemporary orchestral performances of his works, and found himself increasingly obliged to bring his creations to the public by means of the piano.

In this disagreeable situation he was supported principally by Ferdinand Löwe, the brothers Franz and Josef Schalk, August Stradal and Cyrill Hynais; these had all been Bruckner's pupils, and they championed the works of their master by copying scores, by making piano reductions (by preference for piano four-hands) and, above all, as interpreters of Bruckner's symphonies on the piano. These piano versions were mostly presented at semi-official occasions that were organized by private, middle-class music societies. The Vienna Academic Wagner Society and the New Richard Wagner Society frequently offered Bruckner the only opportunity to present himself as a composer and creative artist. Bruckner's *Seventh Symphony* was heard in its entirety for the first time (27th February 1884) in a four-handed version for two pianos which had been prepared by Josef Schalk and Ferdinand Löwe. The four-hand version by Franz and Josef Schalk, as well as the version for two pianos by Hermann Behn, appeared in 1895/96 under the imprint of the publishing house Albert J. Gutmann. The arrangement for two hands, published by Uni-

versal Edition, was the work of Cyrill Hynais and it conscientiously followed the original score. Hynais' integrity in adapting the symphony must be considered an exception: the arrangements for piano often contain changes and corrections, which admittedly seem to be based in part on sonic considerations, but which were in part undertaken by his good friends Schalk, Löwe and Stradal with a view to making the works more 'palatable'.

Therewith we have outlined the problems with the piano versions of Brucknerian works. Bruckner appears to have accepted these performances of his orchestral compositions as authentic – as is shown by the fact that Bruckner himself conducted (!) the first performance of his *Te Deum* with two pianos. On the other hand, he was aware of the difficulties of this form of performance practice with regard to a really faithful rendition of music that was intended for future generations. With the excellent pianists Löwe, Schalk and Hynais he undoubtedly had instrumentalists on his side who were capable of presenting the music 'in the most polished, almost orchestrally sounding performance' and to convey the actual substance of the music. In Bruckner's music, however, orchestration and orchestral colours were elements that were undeniably as important as rhythm, melody and harmony. The use of the tubas in his 'funeral music' (*Seventh Symphony, Adagio*, letter X), as a homage to Richard Wagner, may serve as evidence of this. Press comments of the day show, on the other hand, that the public and the critics were fully capable of distinguishing between the 'masterly interpretation' of the arrangement and the 'presumed beauty' of the original. Attending such piano concerts thus served as a mental preparation for the expected orchestral execution. Thus piano transcriptions were, in Bruckner's day, a legitimate means of approaching the orchestral works of a composer and were considered an adequate means of getting to know and disseminating seldom-heard orchestral works.

In his obituary of Anton Bruckner in October 1896, the Viennese critic Theodor Helm expressed his hopes that interest would similarly continue in the 'truly great works of the master': 'so that judgements about Bruckner are clarified, so that a true picture of the artist may finally be produced in full acuity and in perfect brightness, unadulterated by partisan hatred and partiality... the first and essential condition is to become fundamentally acquainted with his entire output. Let, then, the piano transcriptions be performed much more than hitherto in family circles – a domestic preparation for the full orchestral delight that cannot be too highly recommended, as it will not only increase the latter but will also bring the late master thousands upon thousands of new admirers.'

© Rüdiger Herrmann 2001

Fumiko Shiraga was born in Japan in 1967 and settled in Germany with her family when she was six. She studied under Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr, Vladimir Krainev and Malgorzata Bator at the Folkwang Hochschule in Essen and at the colleges of music in Detmold and Hanover. While she was still a student, she was awarded numerous prizes and scholarships.

Fumiko Shiraga's busy concert schedule as a soloist and chamber musician has taken her to numerous West European cities, Eastern Europe, the Far East and Central America. She has made recordings for various broadcasting organizations. Critics have described her playing as having 'extravagant joy', 'a sensitive feeling for dynamics and tonal colours', 'magic in the intensive piano passages' and 'an intelligent interpretative sense'.

She has been invited to various music festivals (for instance in London, Istanbul and San José) and to prestigious chamber music series, for example in the Herkulessaal in Munich and the Brucknerhaus in Linz. Since 1996 she has performed recitals of music and poetry with the actor Ezard Haußmann; they have worked at the Bochum Theatre since 1996, presenting twelve different programmes on numerous occasions. The duo has also appeared at other theatres in Germany, Switzerland and Liechtenstein.

Es nimmt nicht Wunder, daß für ein breites Publikum die Klavierwerke **Anton Bruckners** als weitgehend unbekannt gelten dürfen: steht doch der Name Bruckner als Synonym für meisterliche Schöpfungen auf dem Gebiete der Symphonik und dem der Kirchenmusik. Jedoch bietet die Kenntnis der Klavierkompositionen Bruckners, neben der rein musikalisch-akustischen Zugangsebene, eine Facette von Möglichkeiten, sich dem Schaffen des die Musikwelt so polarisierenden Meisters auf verschiedenste Weise anzunähern. Hinweise auf musikalische Vorbilder und unterschiedliche Kompositionstechniken, das Hervortreten emotionaler Zustände und seelischer Verfassungen, sowie das Erkennen des Umfeldes, in welchem diese Werke entstanden, können dazu beitragen, das Bild der Persönlichkeit Bruckners abzurunden und seinen musikalischen Werdegang zu verdeutlichen.

Im Hinblick auf Bruckners originäre Klavierkompositionen, welche in den Jahren zwischen 1850 und 1868 entstanden, rücken zunächst als musikalische Gattungen die Kleinformen des romantischen Klavierstückes, insbesondere das Lyrische Klavierstück, das Charakterstück und das Lied ohne Worte in den Mittelpunkt des Interesses, aber auch die den Kompositionen zuzuordnenden Wirkungsstätten, also das Chorherrenstift St. Florian und die Domstadt Linz in Oberösterreich, sind in die Überlegungen miteinzubeziehen.

Bruckner unterzeichnete im September 1845 das Anstellungsdekret an der Pfarr- und Marktschule St. Florian und kehrte damit an seine ehemalige Sängerknaben-Ausbildungsstätte zurück. Dort erteilte er eine Dekade bis Dezember 1855 – zunächst als Lehramtsgehilfe, später als Lehrer mit Lehrbefugnis für höhere Schulen – Unterricht und bekleidete ab 1850 zusätzlich die Stelle eines provisorischen Stiftsorganisten. Obwohl Bruckner neben seiner schulischen Verpflichtung auch die der Unterweisungen der Sängerknaben in Gesang und Violinspiel oblag, fand er Zeit für Privatlektionen an seine Klavierschüler. Bruckner erteilte seinen Unterricht auf einem fast neuwertigen Bösendorfer-Flügel, den er im September 1848 von seinem Freund und Gönner, dem Stiftsschreiber Franz Sailer, nach dessen Ableben, geerbt hatte. Zu seinen Eleven zählten die drei Kinder des Notars Marböck, die Tochter des Stiftsrichters Ruckensteiner und Aloisia Bogner, die 16-jährige Tochter des ihm vorgesetzten Schullehrers Michael Bogner. Ohne Zweifel hegte der junge Schulgehilfe Bruckner für seine Schülerin tiefe Zuneigung, ist sie doch Dedikationsträgerin der **Lancier-Quadrille**, Bruckners erstem überlieferten Klavierwerk, welches wahrscheinlich auch im Unterricht – die im Autograph enthaltenen Fingersätze legen dies nahe – Verwendung fand. Dieser 4-sätzigte „Kontertanz“ Bruckners offenbart die einstmalige Affinität des Komponisten zur weltlichen Unterhaltung, aber auch der „quasi spontane Zugriff als Tanzmusiker, als welcher er in seiner Jugend auch tätig war“, tritt ans Tageslicht. Als Kompositions-

technik kann das Montageprinzip genannt werden: Bruckner reiht verschiedene Opernmelodien der um 1840 in Linz gespielten Bühnenwerke von Albert Lortzing (*Der Wildschütz, Zar und Zimmermann*) und Gaetano Donizetti (*La fille du régiment*) aneinander und fügt Einleitung, melodisch variierten Zwischenteil und Endformel bzw. Coda hinzu.

Gleichfalls um 1850 entstand das als „Stilisierter Ländler“ zu bezeichnende Charakterstück **Steiermärker**; der aus vier achttaktigen Einheiten zusammengesetzte volkstümliche Tanz, zunächst ebenfalls Aloisia Bogner gewidmet, zeigt Einflüsse der Tanzkompositionen Schuberts und zitiert das oberösterreichische Volkslied *Dirndal, merk' dir den Bam*. Die im Autograph nachträglich gestrichene Dedikation legt eine Zurückweisung der Werbung Bruckners durch seine verehrte Schülerin nahe, – ein Umstand der mit dazubeigetragen haben könnte, daß sich langsam, aber stetig, die Unzufriedenheit des jungen Bruckner in „seiner geliebten zweiten Heimat“ mehrte und verfestigte. Zu seinen persönlichen Enttäuschungen – auch ein Heiratsantrag an die Steuereinnahmerstochter Antonie Werner wurde negativ beschieden – gesellten sich Widrigkeiten im Bemühen seine künstlerischen Ambitionen zu entwickeln und seine gesellschaftliche Stellung zu verbessern. Einsamkeit, fehlendes Vertrauen und mangelnde Förderung durch das Chorherren-Stift bestimmten die zweite Hälfte des Jahrzehnts in St. Florian und drohten in einer menschlichen und schöpferischen Krise zu münden.

Eine positive Wende, zumindest in beruflicher und künstlerischer Hinsicht, brachten zunächst die Linzer Jahre (1856-1868): Bruckner verbesserte durch die Übernahme des Amtes des Dom- und Stadtpfarrorganisten und mit der endgültigen Abkehr vom Lehrerberuf an Trivial- und Hauptschulen seine soziale Stellung, gewann gesellschaftliches und künstlerisches Ansehen bei einer breiten bürgerlichen Öffentlichkeit, erhielt Förderung und Unterstützung durch seinen Dienstherrn Bischof Franz Joseph Rudiger und steigerte – nicht zuletzt – seine Einkünfte um Beträchtliches. Trotz seiner vielfältigen, zeitaufwendigen Verpflichtungen und Betätigungen, dazu zählten u.a. die Bestreitung sämtlicher kirchlichen Musiken, die Mitwirkung bei Konzerten, der Erhalt und die Instandsetzung der Kirchenorgeln, Chorleiter-Pflichten, intensive musiktheoretische und kontrapunktische Studien, – trotz aller dieser Aktivitäten fand Bruckner auch in der Domstadt Zeit für privaten Klavierunterricht.

Die vermutlich erste Klavierkomposition der Linzer Zeit stellt das um 1856 entstandene, mit 18 Takten äußerst kurz gehaltene, **Klavierstück in Es-Dur** dar. Die autographen Fingersätze, die ebenfalls von eigener Hand vorgenommenen Dynamik- bzw. Phrasierungsbezeichnungen und die genauen Vortragsanweisungen legen eine Verwendung für den eigenen Unterricht als Klavierlehrer nahe. Bruckner läßt durch die gesangliche Melodieführung und die Anlage des musi-

kalischen Satzes eine mendelssohnsche Haltung durchschimmern, die durch den Einsatz der *Lieder ohne Worte* als Lehrmaterial inspiriert worden sein könnte.

Sichtliche Vertrautheit mit der Stilwelt Mendelssohns offenbart das am 10. Oktober 1863 zu Papier gebrachte Charakterstück *Stille Betrachtung an einem Herbstabend*. Die in einer nachdenklichen Grundstimmung verfaßte Komposition – der Titel der mit der Reinschrift zusammen überlieferten Skizze lautet *Herbstseufzer* (!) – widmete Bruckner seiner Schülerin Emma Thauer, welche in den Jahren 1857-1863 einmal wöchentlich Unterweisungen erhielt, und nach deren Aussage als zugrundeliegende programmatische Idee die „vergebliche Erwartung des Geliebten“ diente. Tonart, Taktart, Rhythmik und Duktus zeigen deutliche Parallelen zum op. 30 Nr. 6, dem *Venetianischen Gondellied*, von Felix Mendelssohn Bartholdy und ebenso darf die Ähnlichkeit der äußeren Form (Dreiteiligkeit) als Hinweis dienen, daß Bruckner sich den „Mozart des 19. Jahrhunderts“ (R. Schumann) zum Vorbild nahm. Bemerkenswert erscheint jedoch das lange Verharren Bruckners in einer enggeschlungenen Kadenz vor dem Wiederholungsteil: Bruckners Individualität drängt nun zum Vorschein, welche sich jetzt – nach dem Abschluß seiner Studien bei Otto Kitzler und dessen offiziellem Freispruch im Juni 1863 – im „freien Schaffen“ äußern kann.

Damit erscheinen die nächsten beiden von Bruckner geschaffenen Klavierwerke in einem anderen, ernsthafteren Lichte, denn die Entstehungszeit der *Fantasie* und des Charakterstücks *Erinnerung* – beide Ende 1868 komponiert – ordnet diese Klavierkompositionen zum „Eigentlichen“, also zu jenen Werken, die von Bruckner selbst als gültig und als legitime Arbeiten anerkannt wurden. Zudem war Bruckner mit der *d-moll-Messe* im November 1864 ein erfolgreicher Durchbruch als Kirchenkomponist gelungen, und auch die positive Beurteilung der Uraufführung der *1. Symphonie in c-moll* vom 9. Mai 1868 nahmen den Komponisten in die Pflicht. Mannigfache Gemeinsamkeiten sind zwischen *Fantasie* und *Erinnerung* festzustellen: Widmungsträgerin ist jeweils seine Klavierschülerin Alexandrine Soyka, Offizierstochter und später verehelichte Fürstin Stirbey; ebenso läßt der klaviertechnische Anspruch nicht mehr auf die Verwendung im Unterricht schließen; desweiteren treten Anzeichen eines, den Symphoniker bezeichnenden, orchestralen Personal-Stils deutlich hervor.

Die zweisätzig *Fantasie* stellt zwei stark kontrastierende Werkteile, von denen beide die Dacapo-Form aufweisen, scheinbar unverbunden nebeneinander. Der erste Satz trägt die Bezeichnung *Langsam und mit Gefühl* und scheint von Liszt oder Chopin angehaucht. Hingegen finden sich im zweiten Satz, überschrieben mit *Allegro* und durch seine Albertifikationen determiniert, Vorbilder der Klassik und des Rokoko. In beiden Mittelteilen (1. Satz Es-Dur/2.

Satz C-dur) erscheinen Kennzeichen einer Bruckner eigenen Musiksprache: im ersten Falle sind große Intervallsprünge und der Bruckner-Rhythmus – also die Gegenüberstellung der 2-teiligen zur 3-teiligen Zählzeit –, im zweiten Falle imitatorische Verzahnung und weiträumige Modulation zu nennen.

Das im Jahre 1900 bei Doblinger in Wien, als erstes editierte Klavierwerk Bruckners, erschienene Charakterstück *Erinnerung* darf als bedeutenstes Werk des nunmehr 44-jährigen Komponisten gewertet werden. Symphonische Einflüsse zeitigen die Melodieführung des Mittelteils in Oktaven und die Vollgriffigkeit der schmetternde Blechbläser imitierenden rechten Hand. Ebenso scheint die Begleitung durch ausladende Arpeggien Harfenklänge nachzuahmen. Genaueste Artikulationsbezeichnungen, aus der Praxis der Orchesternotation stammend, verraten zudem das orchestrale Denken Bruckners.

Als Entwurf bzw. Kompositionsübung erweist sich der *Sonatensatz in g-moll* vom 29. Juni 1862 und erfährt deswegen erst abschließend Betrachtung: aufgrund der Niederschrift im Studienbuch (1861-1863) für Otto Kitzler, dem damaligen Linzer Theaterkapellmeister und Instrumentationslehrer Bruckners, wegen Eintragungen von Bruckners Hand, welche formale Fragen und andere kompositionstechnische Probleme beinhalten, sowie aufgrund von Korrekturen, Ratschlägen und technischen Anregungen fremder Feder, scheint der Studiencharakter eindeutig belegt. Die stilistische Nähe zu Ludwig van Beethoven bzw. Franz Schubert offenbart demnach weniger das Ergebnis reiner, intuitiver Inspiration – obwohl unbestrittener Weise die klassische Sonatenform durch brucknerschen Geist belebt wird –, als vielmehr das Bemühen Bruckners, im Nacheifern es den so geliebten und verehrten Vorbildern gleichzutun.

Adagio

aus der

VII. Symphonie

(Klavierfassung zu zwei Händen)

Der bahnbrechende Erfolg und die internationale Anerkennung, welche Anton Bruckner nach der Uraufführung seiner *Siebenten* am 30.12.1884 im Leipziger Neuen Theater durch das Gewandhausorchester unter der Leitung von Arthur Nikisch entgegenschlugen, darf in erster Linie der uneingeschränkt positiven Aufnahme des 2. Satzes in cis-moll zugesprochen werden. Formale Ausgewogenheit und strukturelle Vollendung erheben das *Adagio* der *E-Dur Symphonie*, dessen Schlußteil unter der Einwirkung der Nachricht vom Tode des „heißgeliebten unsterb-

lichen Meisters“ Richard Wagner entstand, zu einem der eindruckvollsten Trauergesänge der symphonischen Literatur. Auch die Beurteilungen der seinerzeitigen musikalischen Berichterstatter erreichten – im Kontext mit Werken Bruckners – nie gekannte Superlative, und Hans Richter (1843-1916), Hofkapellmeister und Dirigent der Wiener Philharmonischen Konzerte, soll voller Begeisterung geäußert haben, daß „seit Beethoven [wurde] nichts dergleichen mehr geschrieben“ worden sei. Selbst Parteigänger Eduard Hanslicks, der als Wiener Universitäts-Professor und Lektor für Musikästhetik und Musikgeschichte die Bruckner feindlich gesonnene Musikkritik anführte, sahen sich zu konzilianteren Rezensionen genötigt. Zwar diffamierten diese, als Vertreter einer klassizistischen Musikideologie, weiterhin Bruckner als Wagner-Epigonen und naiven Nachahmer der Neudeutschen Schule, konstatierten nun aber auch eine „eigenartige Schönheit, geniale (!) Einfälle“ und „interessante, ja schöne Stellen“. So spricht Max Kalbeck, in Bruckners Augen ein Adjunkt des „bösen Gegners Dr. Hanslick“, in einem Artikel der Wiener Presse anlässlich der Aufführung der 7. *Symphonie* in Wien (21.3.1886), von einem „starken Eindruck“, welcher beim Zuhörer durch das „relativ gelungen[st]e“ *Adagio* hervorgebracht werde.

Daß bejahende Reaktionen bis zum Siegeszug dieser der König Ludwig II. von Bayern gewidmeten Komposition, geschweige denn Erfolg und frenetischer Jubel in der zeitgenössischen Rezeption symphonischer Werke Bruckners, quasi verpönt waren, und die tonangebenden Musikreise des damaligen Wien Bruckners Wirken überwiegend mißbilligten, ächteten und behinderten, verdeutlicht Bruckners jüngerer Freund und Leidensgenosse Hugo Wolf; noch am 28.12.1884 – also zwei (!) Tage vor der „Lebensrettung“ (Bruckner) durch Nikisch – schildert Wolf in einer Glosse im *Salonblatt* die bis dahin scheinbar aussichtslose Lage um den oberösterreichischen Komponisten in der Donaumetropole. Mit spöttischen Worten entlarvt er den vermeintlichen Sachverstand und die Ignoranz von Publikum und Rezensenten als Halbbildung und beklagt den „erschütternden Anblick, diesen außerordentlichen Mann aus dem Konzertsale verbannt zu sehen, ihn, der ... den ersten Anspruch hat, aufgeführt und bewundert zu werden.“ Auch die mangelnde Durchsetzungsfähigkeit der Bruckner-Befürworter gegenüber allen maßgeblichen Persönlichkeiten und Institutionen des öffentlichen Kulturlebens in Wien wird angeprangert: so findet sich ein deutlicher Hinweis auf Hans Richter, der sich dem Sträuben seines Philharmonischen Orchesters ausgesetzt sah, Brucknersche Werke darzubieten. In der Tat hatte Bruckner selbst um die wenigen zeitgenössischen orchestralen Aufführungen seiner Werke zu kämpfen und sah sich desöfteren genötigt, vom Klavier aus seine Schöpfungen dem Publikum näher zu bringen.

In dieser mißlichen Situation wurde er vor allem durch Ferdinand Löwe, die Brüder Franz und Josef Schalk, August Stradal und Cyrill Hynais unterstützt; diese entstammten aus Bruck-

ners Schülerkreis und propagierten das Schaffen ihres Meisters, indem sie Kopisten-Tätigkeiten übernahmen, vorzugsweise vierhändige Klavierauszüge verfaßten, aber vor allen Dingen als Interpreten Brucknerscher Symphonien auf dem Klavier in Erscheinung traten. Diese Einrichtungen für das Pianoforte wurden meist bei halboffiziellen Gelegenheiten dargeboten, welche von privaten, bürgerlichen Musik-Vereinen veranstaltet wurden. Der Wiener Akademische Wagner-Verein und der Neue Richard Wagner-Verein boten Bruckner damit oftmals die alleinige Möglichkeit der Präsentation als Komponist und als schöpferisch-tätiger Künstler. Auch die 7. *Symphonie* Bruckners erfuhr *in toto* ihre erste Aufführung (27.2.1884) in einer vierhändigen Fassung für zwei Klaviere, welche von Josef Schalk und Ferdinand Löwe erarbeitet worden war. Der vierhändige Klavierauszug von Franz und Josef Schalk, sowie die Fassung für zwei Klaviere von Hermann Behn erschienen 1895/96 im Albert J. Gutmann-Verlag. Die in der Universal-Edition editierte Übertragung für zwei Hände wurde von Cyrill Hynais besorgt und hält sich gewissenhaft an die Vorgaben der Partitur. Hynais' Redlichkeit in Bezug auf die Adaption der Symphonie muß als Ausnahme gewertet werden: die Einrichtungen für Klavier enthielten des öfteren Änderungen und Korrekturen, die zwar einerseits klanglich begründet erschienen, andererseits durch die wohlgesonnenen Freunde Schalk, Löwe und Stradal vorgenommen wurden, um die Werke „schmackhafter“ erscheinen zu lassen.

Damit ist auch schon die Problematik der Klavierfassungen Brucknerscher Werke umrissen: Bruckner scheint diese Art des Vortrages seiner Orchester-Kompositionen durchaus für voll genommen zu haben – darauf deutet die von Bruckner selbst dirigierte (!) Uraufführung des *Te Deum* mit zwei Klavieren hin. Bewußt waren ihm aber ebenso die Schwierigkeiten dieser Aufführungspraxis im Hinblick auf eine möglichst originalgetreue Wiedergabe seiner für die Nachwelt gedachten Musik. Mit den ausgezeichneten Pianisten Löwe, Schalk und Hynais hatte er ohne Frage Instrumentalisten zur Seite, die in der Lage waren, einen „sorgfältigst ausgefeilten, fast orchestral klingenden Vortrag“ darzustellen und somit auch die Substanz der Kompositionen transportieren zu können, jedoch waren fraglos Orchestration und Klangfarbe für Bruckner ein gerade so wichtiger musikalischer Bestandteil wie Rhythmik, Melodik und Harmonik. Die Verwendung des Tubensatzes in seiner „Trauermusik“ (7. *Symphonie*, *Adagio*, Buchstabe X), als an Richard Wagner gerichtete Huldigung, mag als Beleg dienen. Damalige Pressepublikationen wiederum erweisen, daß Publikum und Kritik sehr wohl imstande waren, zwischen den „meisterhaften Interpretationen“ von Übertragungen und der „zu ahnenden Schönheit“ der Originale zu unterscheiden. Der Besuch solcher „Klavier-Konzerte“ erfolgte also auch im Sinne einer Präparation und diente als Einstimmung auf die zu erwartende Orchesteraufführung. Klavier-

transkriptionen waren zu Bruckners Zeit demnach ein legitimes Mittel in der Auseinandersetzung mit dem orchestralen Schaffen eines Komponisten und galten als adäquater Weg zur Kenntnisaneignung und der Verbreitung von selten zu hörenden Orchesterwerken.

In seinem Nekrolog auf den Tod von Anton Bruckner vom Oktober 1896 wünscht sich der Wiener Musikkritiker Theodor Helm auch eine zukünftige Beschäftigung in gleicher Weise mit den „wahrhaft großen Werken des Meisters“: „Damit sich die Urtheile über Bruckner aber klären, damit sich endlich sein originelles Künstlerbild unbeirrt von der Parteien Haß und Gunst in voller Schärfe und Lichthelle herausgestalte, ist ... gründlichstes Bekanntwerden mit allen seinen Schöpfungen die erste und nothwendige Voraussetzung. Mögen dann auch die Clavierübertragungen in den Familien viel mehr gespielt werden, als bisher – eine nicht genug zu empfehlende häusliche Vorbereitung für den vollen Orchestergenuß, welche diesen nicht nur steigern, sondern auch dem todtten Meister Tausende und Abertausende neuer Verehrer zuführen wird.“

© *Rüdiger Herrmann 2001*

Fumiko Shiraga wurde 1967 in Japan geboren und siedelte mit sechs Jahren mit ihrer Familie nach Deutschland um. Sie erhielt ihre Ausbildung bei den Professoren Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr, Vladimir Krainev und Malgorzata Bator an der Folkwang Hochschule Essen und den Musikhochschulen Detmold und Hannover. Schon während ihrer Studienzzeit erhielt sie zahlreiche Preise und Stipendien.

Fumiko Shiragas rege Konzerttätigkeit als Solistin und Kammermusikerin führte sie durch zahlreiche Städte Europas, der Ostblock-Länder, des Orients und Mittelamerikas. Sie hat für verschiedene Rundfunkanstalten Einspielungen gemacht. Kritiker beschreiben ihr Spiel mit folgenden Worten: „überbordende Spielfreude“, „sensibles Gespür für Dynamik und Klangfarben“, „Bezauberung in den intensiven Pianopassagen“, „intelligente Interpretation“.

Shiraga ist im Rahmen von zahlreichen Musikfestivals (u.a. London, Istanbul, San José) und renommierten Kammermusikreihen, wie z.B. im Herkulessaal München und im Brucknerhaus Linz, zu hören. Seit 1996 produziert sie zusammen mit dem Schauspieler Ezard Haußmann Abende mit Musik und Poesie. In dieser Zusammenarbeit waren sie am Schauspielhaus Bochum engagiert, wo sie 12 verschiedene Abende mehrfach zur Aufführung brachten. Das Duo gastierte in Theatern in Deutschland, der Schweiz und Liechtenstein.

Il ne faut pas s'étonner que les œuvres pour piano d'**Anton Bruckner** soient inconnues par la majorité des gens: Le nom de Bruckner est synonyme de grandes créations dans le domaine de la musique symphonique et de la musique religieuse. Même mis à part l'accès purement acoustique, la connaissance des compositions pour piano permet de trouver toute une panoplie d'accès différents à l'œuvre du maître qui réussit de polariser le monde musical à sa façon. Prendre en considération les modèles musicaux et les différentes techniques de composition, les différentes dispositions sentimentales et les états d'âme et reconnaître les contextes dans lesquels les œuvres ont été écrites peut rendre service si l'on veut comprendre la personnalité de Bruckner et son évolution en tant que compositeur.

En ce qui concerne les pièces pour piano de Bruckner, qui ont été composées entre 1850 et 1868, l'on peut constater que les formes concises des petites pièces pour piano romantiques, spécialement le morceau lyrique, la pièce de caractère et la chanson sans paroles sont à placer au centre de l'intérêt de même que les lieux qui ont vu leur création, c.-à-d. l'abbaye de Saint Florian et Linz, la capitale provinciale de la Haute-Autriche.

Bruckner fut embauché à la manécanterie de Saint Florian et revint ainsi sur les lieux où il avait fait lui-même ses études. Il y enseigna pendant dix ans jusqu'en 1855 d'abord comme maître auxiliaire et ensuite comme maître breveté pour l'enseignement dans les classes supérieures et à partir de 1850 il fut nommé organiste auxiliaire à l'abbaye. Bien qu'il dut donner des cours de violon et de chant à ses enfants de chœur de plus à ses heures d'enseignement normal, il sut s'arranger pour donner des cours privés à ses élèves de piano. Bruckner enseigna sur un piano à queue de Bösendorfer presque flambant neuf qu'il hérita en 1848 de son ami et bienfaiteur Franz Sailer, secrétaire de l'abbaye, lors du décès de celui-ci. Parmi ses élèves l'on peut compter les trois enfants du notaire Marböck, la fille du juge Ruckensteiner et Aloisia Bogner, la fille de seize ans de Michael Bogner, son préposé à l'école. Sans aucun doute, le jeune assistant fut épris de sa jeune élève vu que la **Quadrille des lanciers**, la première composition pour piano de Bruckner qui nous est parvenue, lui est dédiée. Il est probable qu'il s'en servit lors de ses cours de piano, les indications de doigté le laissent supposer. Cette contredanse en quatre mouvements nous présente un Bruckner intéressé lors de ses débuts à la musique profane en même temps qu'elle nous révèle un Bruckner qui n'hésite pas lorsqu'il s'agit de musique de danse. La technique de composition est celle du montage: Bruckner aligne plusieurs mélodies d'opéras des œuvres représentées en 1840 de Albert Lortzing (*Der Wildschütz*, *Zar und Zimmermann*) et de Gaetano Donizetti (*La fille du régiment*) et ajoute une introduction, une partie intermédiaire de forme variation et une partie finale ou coda.

En 1850 il composa de même la pièce de caractère *Steiermärker*, un ländler stylisé. Cette danse populaire, qui se compose de quatre éléments à huit mesures chacun, est visiblement influencée par les danses composées par Schubert et elle cite la chanson populaire de la Haute-Autriche *Dirndal, merk' dir den Bam*. Vu que la dédicace fut rayée par la suite dans le manuscrit autographe, l'on peut supposer que l'élève vénérée repoussa Bruckner. Il est probable que ce fait ne fit qu'augmenter et endurcir le mécontentement de Bruckner face à sa «deuxième patrie chérie». À ces déceptions personnelles – une demande en mariage à la fille du percepteur des contributions Antonie Werner fut refusée – s'ajoutèrent des difficultés concernant le développement libre de ses ambitions musicales et l'amélioration de sa position sociale. La solitude, le manque de confiance et d'encouragement de la part des dirigeants de l'abbaye marquèrent la deuxième moitié de la décennie passée à Saint Florian et risquèrent de mener Bruckner à une crise humaine et artistique.

Les années passées à Linz (1856-1868) apportèrent un changement positif du moins en ce qui concerne les ambitions professionnelles et artistiques: Ce fut en devenant organiste du Dom et de la paroisse du centre ville et en renonçant définitivement aux fonctions de maître d'école à la fois à des écoles triviales et des écoles secondaires qu'il améliora sa position sociale, gagna en respect public et artistique auprès de la bonne société bourgeoise, reçut le soutien et l'appui de son chef, l'évêque Franz Joseph Rudiger, et sut améliorer considérablement ses revenus. Malgré ses engagements et activités multiples et requérant un grand sacrifice de temps – parmi eux on peut citer la réalisation de la musique de tous les services religieux, la participation à des concerts, l'entretien et la rénovation des orgues des églises, l'engagement comme chef de chœur, les études de théorie de la musique et de contrepoint – malgré toutes ces activités, il trouva encore le temps de donner des cours privés de piano.

La *Pièce pour piano en mi bémol majeur*, d'une longueur de 18 mesures seulement et datant de 1856 est probablement la première composition pour piano datant de cette période de Linz. Les indications de doigté provenant de la main de Bruckner lui-même, de même que les indications de nuances et de phrasé manuscrites et les consignes d'interprétation très précises laissent supposer une utilisation dans ses cours de piano. La mélodie chantante et la disposition harmonique du mouvement laisse paraître une attitude proche de Mendelssohn qui aurait pu être inspirée par les chansons sans paroles de celui-ci.

La Pièce de caractère *Stille Betrachtung an einem Herbstabend* rédigée le 10 octobre 1863 montre que Bruckner se fut visiblement familiarisé avec le monde musical de Mendelssohn. L'atmosphère générale de l'œuvre est celle de la méditation – le titre de l'esquisse qui a été con-

servée avec la mise au net est celui de *Soupir d'automne* (!). Bruckner dédia l'œuvre à son élève Emma Thaner, qui eut des cours privés une fois par semaine de 1857 à 1863 et qui raconta que « l'attente vaine de l'amoureux » servit d'idée programmatique de base à l'œuvre. La tonalité, la mesure, le rythme et la disposition montrent des parallèles visibles d'avec l'opus 30 no 6, le *Venetianisches Gondellied* de Felix Mendelssohn Bartholdy, et la forme de l'œuvre (en trois parties) laisse supposer que Bruckner se servit du « Mozart du XIX^e siècle » (R. Schumann) pour modèle. Le fait de s'attarder assez longtemps sur une cadence serrée avant de se lancer dans la reprise est assez remarquable: Il s'agit de l'individualité de Bruckner qui transparaît ici, après avoir terminé ses études auprès d'Otto Kitzler et d'avoir obtenu l'absolution de celui-ci en 1863, il est enfin autorisé à démontrer son individualité dans des œuvres personnelles.

Par conséquent les deux œuvres suivantes pour piano de Bruckner apparaissent dans une lumière différente et plus sérieuse, car vu que la *Fantaisie* et la pièce de caractère *Souvenir* ont été composées toutes les deux vers la fin de l'année 1868, elles font partie du groupe des compositions véritables, donc des compositions reconnues par Bruckner lui-même. Ceci est d'autant plus vrai que Bruckner, qui sut s'imposer comme musicien d'église avec sa *Messe en ré mineur* créée en novembre 1964 et qui reçut des critiques positives lors de la création de sa *Symphonie no 1 en ut mineur* le 9 mai 1868, se sentit obligé de continuer dans la voie du succès. La *Fantaisie* et le *Souvenir* présentent de nombreuses caractéristiques en commun: La dédicataire est les deux fois son élève de piano Alexandrine Soyka, fille d'un officier et plus tard princesse Stirbey; les exigences pianistiques excluent l'utilisation de l'œuvre en classe; et le style orchestral personnel du symphoniste se laisse décerner.

La *Fantaisie* en deux mouvements semble juxtaposer deux parties très contrastées et qui sont toutes les deux de forme *da capo*. Le premier mouvement porte le titre *Langsam und mit Gefühl* (*Lent et avec sentiment*) et pourrait s'inspirer de Liszt ou de Chopin. Le deuxième mouvement, qui porte le titre *Allegro*, se rapproche avec ses figures d'Alberti plutôt du classicisme et du rococo. Les deux parties médianes (1^{er} mouvement: en mi bémol majeur/2^e mouvement: en do majeur) présente les caractéristiques d'un langage musical propre à Bruckner: Pour le premier mouvement, il s'agit de grands sauts d'intervalle et du rythme typique pour Bruckner, la confrontation entre une mesure à deux temps et une mesure à trois temps; pour le deuxième mouvement, il s'agit d'un engrenage d'imitations et de modulations lointaines.

La pièce de caractère *Souvenir*, qui fut la première pièce de piano de Bruckner à être éditée chez Doblinger à Vienne en 1900, peut être qualifiée d'œuvre la plus importante du compositeur âgé de 44 ans en ce moment. L'agencement de la mélodie du mouvement central en octaves

parallèles présente des caractéristiques symphoniques ainsi que le accords pleins de la main droite, qui font penser à une imitation de cuivres sonnants. De même, l'accompagnement par des arpèges larges laisse entrevoir des sons de harpe. La notation très précise des articulations, qui lui provient de son expérience symphonique, trahit le symphoniste Bruckner.

Le **Mouvement de sonate en sol mineur** du 29 juin 1862 est un exercice de composition. Vu que le mouvement fut noté dans le cahier d'exercices pour Otto Kitzler (1861-1863), chef du théâtre de Linz, auprès duquel il se perfectionna en technique orchestrale, et vu que Bruckner nota lui-même des questions concernant la forme et autres problèmes de composition et vu les corrections, conseils et propositions techniques provenant d'une main différente, le caractère expérimental du mouvement est démontré. La proximité par rapport à Ludwig van Beethoven respectivement Franz Schubert est donc moins le résultat d'une inspiration pure et intuitive – bien que la forme sonate classique soit animée de l'esprit brucknérien – que plutôt la recherche de Bruckner de se rapprocher des ses modèles adorés et vénérés.

Adagio
de la
Septième Symphonie
(Version pour piano deux mains)

Le succès incomparable et la gloire internationale que Bruckner connut après la création mondiale de sa *Septième Symphonie* le 30 décembre 1884 au Nouveau Théâtre de Leipzig par l'orchestre du Gewandhaus sous la direction d'Arthur Nikisch peut être attribué à la reconnaissance unanime du deuxième mouvement en do dièse mineur. L'équilibre formel et la perfection structurelle de l'*Adagio* de la *Symphonie en mi bémol majeur* élèvent l'œuvre, dont le mouvement final fut écrit sous le choc de l'information de la mort du « maître adoré et immortel » Richard Wagner, au rang des meilleures musiques funèbres du répertoire symphonique. Même les critiques des journaux se laissèrent entraîner à rédiger des commentaires enthousiastes, qui atteignirent des sommets positifs jusque là inconnus lorsqu'il s'agit de la musique de Bruckner, et Hans Richter (1843-1916), maître de chapelle de la cour et chef d'orchestre des concerts philharmoniques de Vienne, aurait affirmé plein d'enthousiasme que « depuis Ludwig van Beethoven rien de pareil n'a été composé ». Même les adeptes d'Eduard Hanslick, qui dans sa fonction de professeur d'esthétique et d'histoire de la musique à l'université de Vienne fut le chef de file de la critique hostile à Bruckner, se virent contraints de rédiger des commentaires bienveillants.

Etant donné qu'ils représentaient une idéologie classique, ils continuèrent de diffamer Bruckner, lui reprochant d'être un épigone de Wagner et un copiste naïf de la nouvelle école allemande, mais ils constatèrent cependant que l'on pouvait tomber sur « une beauté singulière, des idées géniales (!) » et des « passages intéressants, même beaux ». Ainsi Max Kalbeck, qui fut aux yeux de Bruckner un adepte du « méchant adversaire Dr. Hanslick », décrivit dans un article publié dans la *Wiener Presse* concernant l'exécution de la *Septième Symphonie* à Vienne (21.3.1886) une « forte impression » qui fut provoquée chez l'auditeur par cet *Adagio* « relativement réussi ».

Hugo Wolf, un ami et compagnon d'infortune de Bruckner, plus jeune que celui-ci, raconta à quel point toute réaction positive concernant l'œuvre symphonique de Bruckner, sans parler de réussite ou même de jubilation frénétique, fut unanimement réprouvée dans la presse contemporaine et que les milieux déterminants pour la musique à Vienne désapprouvèrent, bannirent et même empêchèrent les entreprises de Bruckner jusqu'au moment où cette symphonie dédiée à Louis II, roi de Bavière, remporta sa victoire. Seulement deux (!) jours avant l'« acte salvateur » (Bruckner) de Nikisch, Wolf décrivit dans une glose dans le *Salonblatt* la situation à ce moment désespérée du compositeur de la Haute-Autriche dans la métropole du Danube. Avec quelques paroles ironiques, il démasqua la compétence présumée ainsi que l'ignorance du public et de la critique comme n'étant qu'un demi savoir et il déplora « l'impression bouleversante de voir cet homme extraordinaire banni de la salle de concert et auquel devrait revenir l'honneur d'être joué et adoré en premier ». De plus, il accusa les partisans de Bruckner de ne pas savoir imposer le compositeur auprès des personnalités et institutions importantes de la vie culturelle publique à Vienne: l'on peut trouver un renvoi à Hans Richter qui dut affronter le refus de jouer des œuvres de Bruckner de son orchestre philharmonique. Bruckner dut effectivement lutter pour pouvoir réaliser les peu nombreuses exécutions contemporaines de ses œuvres par des orchestres, et assez souvent il se vit contraint de présenter au public ses créations sur le piano.

Dans cette situation misérable, il fut soutenu principalement par Ferdinand Löwe, les frères Franz et Josef Schalk, August Stradal et Cyrill Hynais; ceux-ci comptèrent parmi ses élèves et furent partisans des œuvres de leur maître, il servirent de copiste, rédigèrent des réductions pour piano quatre mains et se présentèrent principalement comme interprètes des symphonies de Bruckner au piano. Ces arrangements pour le piano furent exécutées la plupart du temps lors de concerts semi officiels, organisés par des associations de musique privées bourgeoises. Ainsi l'association académique viennoise pour la promotion de Wagner et la nouvelle association de Richard Wagner offrirent à Bruckner assez souvent la seule et unique possibilité de se produire en tant que compositeur et artiste. Ainsi la *Septième Symphonie* fut créée en entier le 27 février

1884 dans sa version pour deux pianos quatre mains, laquelle fut réalisée par Josef Schalk et Ferdinand Löwe. La réduction pour piano quatre mains de Franz et Josef Schalk ainsi que l'arrangement pour deux pianos de Hermann Behn furent publiées 1895/96 aux éditions Albert J. Gutmann. L'adaptation pour deux mains, publiée chez Universal-Edition, fut réalisée par Cyrill Hynais et reproduit fidèlement la partition pour orchestre. L'honnêteté de Hynais concernant l'adaptation pour piano doit être considérée comme exception, assez souvent les arrangements pour piano comprirent des modifications et des corrections, qui se laissèrent justifier pour des raisons de sonorité, mais qui furent réalisées par les adeptes Schalk, Löwe et Stradal afin de rendre les œuvres plus attrayantes.

C'est dans ce cadre qu'il s'agit d'évaluer la problématique des versions pour piano des œuvres de Bruckner: Bruckner prit au sérieux ces interprétations de ses œuvres pour orchestre – il dirigea (!) lui-même la création mondiale de son *Te Deum* dans la version pour deux pianos, cependant il fut conscient des problèmes de ces exécutions quant à une interprétation fidèle à l'original des œuvres écrites pour la postérité. Löwe, Schalk et Hynais furent des pianistes remarquables et des instrumentalistes capables sans aucun doute de réaliser des « exécutions soignées, presque orchestrales » et pouvant transmettre le contenu des compositions, même si l'orchestration et la sonorité furent pour Bruckner des éléments musicaux aussi importants que le rythme, la mélodie ou l'harmonie. L'emploi des tubas dans sa « musique funèbre » (*Septième Symphonie, Adagio*, lettre X), un hommage à Richard Wagner, peut servir d'exemple. Les comptes rendus dans la presse contemporaine montrent que le public et la critique furent tout à fait capables de différencier entre les « interprétations parfaites » des adaptations et la « beauté pressentie » de l'original. Participer à de tels « concerts de piano » servit donc également à la préparation et à la transmission d'un avant-goût de l'exécution orchestrale. Les transcriptions pour piano furent par conséquent un moyen légitime pour l'occupation avec l'œuvre orchestrale d'un compositeur et pour l'assimilation et la promulgation d'œuvres rarement données en concert.

Dans son nécrologe lors du décès de Bruckner en octobre 1896, le critique viennois Theodor Helm souhaite que les générations futures s'occuperaient de la même façon avec les « vraiment grandes œuvres du maître »: « Afin que les préjugés sur Bruckner puissent disparaître, afin que ses qualités artistiques originelles soient enfin reconnues par tous et sans influence positive ou négative d'un parti quelconque dans toute leur grandeur, la connaissance de toutes ses créations est la première et la plus utile condition. Il serait à souhaiter que les transcriptions pour piano soient jouées encore plus souvent dans les familles que cela est le cas maintenant – il s'agit d'une préparation à la compréhension en concert qu'on ne peut assez recommander et qui ser-

vira non seulement à augmenter le vrai plaisir d'écouter cette musique, mais de plus ne cessera de faire accroître le nombre des partisans du maître défunt.»

© *Rüdiger Herrmann 2001*

Fumiko Shiraga est née au Japon en 1967 et s'est installée en Allemagne avec sa famille à l'âge de six ans. Elle a étudié avec Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr, Vladimir Krainev et Malgorzata Bator à la Folkwang Hochschule à Essen et aux conservatoires de Detmold et de Hanovre. Elle a reçu de nombreux prix et bourses au cours de ses études.

La soliste et chambriste Fumiko Shiraga fait souvent des tournées dans les villes de l'Europe occidentale et orientale, en Extrême-Orient et en Amérique centrale. Elle a enregistré pour différentes organisations de diffusion. Les critiques ont décrit son jeu comme ayant "une joie extravagante", "une grande sensibilité pour les nuances et les couleurs tonales", "magique dans les passages intensifs du piano" et "un sens interprétatif intelligent".

Elle a été invitée à maints festivals de musique (par exemple à Londres, Istanbul et San José) et à des séries prestigieuses de musique de chambre dont à la Herkulessaal à Berlin et à la Brucknerhaus à Linz. Elle a donné des récitals de musique et poésie avec l'acteur Ezard Haußmann depuis 1996; ils ont travaillé au théâtre de Bochum depuis 1996, présentant douze programmes différents à de nombreuses occasions. Le duo s'est aussi produit dans d'autres théâtres en Allemagne, Suisse et au Liechtenstein.

Other fine BIS recordings by Fumiko Shiraga:



BIS-CD-847

Fryderyk Chopin

Piano Concerto No. 1 in E minor, Op.11

Piano Concerto No. 2 in F minor, Op. 21

(Chamber Versions – World Première Recordings)

Fumiko Shiraga, piano

Yggdrasil Quartet

Jan-Inge Haukås, double bass

‘This is one of the most exciting Chopin recordings
in recent years’ (*Gramophone*)

‘I haven’t enjoyed the concertos so much in ages’
(*The Independent*, London)

‘By rights, this disc should be a bestseller’
(*Billboard*, New York).



BIS-CD-1177

Ludwig van Beethoven

Piano Concerto No. 1 in C major, Op. 15

Piano Concerto No. 2 in B flat major, Op. 19

(Chamber Versions – World Première Recordings)

Fumiko Shiraga, piano

The Bremen String Soloists

Bibliography

- Lukas Böttcher**, *Ein bedeutsamer Bruckner-Fund / Unbekannte Klavierwerke*, in *Neue Musikzeitschrift*, Edition No. 7, Munich, July 1949
- Renate Grasberger & Erich Wolfgang Partsch**, *Bruckner – Skizziert, Ein Porträt in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten*, Vienna 1991
- Andrea Harrandt** (Ed.), *Bearbeitungen – Round table*, in *Bruckner Symposion 1996*, Linz 1998, pp. 133-142
- Walburga Litschauer**, *Bruckner und das romantische Klavierstück*, in *Bruckner-Symposion 1987*, pp. 105-110
- Walburga Litschauer**, Preface to Vol. XII/2 of the New Collected Edition of the Works of Anton Bruckner, Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienna 2000
- Elisabeth Maier**, *Anton Bruckners Fühwerk*, in Elisabeth Maier – Franz Zamazal, *Anton Bruckner und Leopold von Zenetti*, Graz 1980, pp. 127-161
- Hansjürgen Schaefer**, *Anton Bruckner*, Henschel Verlag, Berlin 1996
- Wolfgang Steinbeck**, *Dona nobis pacem. Religiöse Symbolik in Bruckners Symphonien*, in Albrecht Riethmüller (Ed.), *Bruckner-Probleme*, Stuttgart 1999
- Manfred Wagner**, *Bruckner Leben-Werke-Dokumente*, 2nd edition, Mainz-Munich 1989
- Othmar Wessely**, *Bruckners Mendelssohn-Kenntnis*, in *Bruckner-Studien*, Vienna 1975, pp. 106-109

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D. Piano technician: Katsutoshi Shiraga, Voicing Ltd., Osaka
Piano recorded using KlaviBase plateaus, courtesy of Voicing Ltd., Osaka.

Recording data: 2001-07-18/20 at the Friedrich-Ebert-Halle, Hamburg, Germany

Balance engineer/Tonmeister: Uli Schneider

2 Neumann TLM 50 microphones; 2 George Massenburg pre-amplifiers; Genex GX 8000 24-bit MOD recorder

Producer: Uli Schneider

Digital editing: Uli Schneider

Cover text: © Rüdiger Herrmann 2001

English translation: William Jewson

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover photograph: Agnes Wörner

Photograph of Fumiko Shiraga: Iole Buccellati

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdale, Brighton, England

Colour origination: Jensen Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

fumiko shiraga

