

## La vie et l'œuvre du compositeur autrichien Joseph Anton Bruckner (1868-1874)

« Il y a des limites à tout. Bruckner passe toujours par-dessus ... » (Johannes Brahms)

AB 67 : 1868

### Libéralisme et Opérette

Le rapport qu'entretient le Viennois avec la musique génère une sorte de « locus amœnus » mental. Dans son ouvrage « L'esprit viennois », William Johnston décrit la culture viennoise comme le résultat d'un processus mental typiquement viennois, auquel il associe les termes d'« esprit viennois ». Le peuple autrichien est considéré, dès l'époque des Lumières, par les visiteurs étrangers, comme étant l'un des plus sensibles à la musique. Le musicologue anglais Charles Burney (1726-1814), qui voyage en Autriche en 1772, exprime son émerveillement devant la musicalité innée du peuple autrichien. Outre ce penchant pour la musique, l'écrivain autrichien Eduard Castle relève également l'importance de la danse. Karl Postl (1793-1864), alias Charles Sealsfield, contempteur célèbre de l'absolutisme et du système metternichien, notera plus tard dans un portrait virulent de l'Autriche du début du XIXe siècle :

« De 3 heures de l'après-midi à 11 heures du soir, la ville entière se trouve dans un véritable vertige de musique et de plaisirs. Peu importe l'endroit où l'on se rend, partout on n'entend que de la musique. Dans chaque maison bourgeoise, le piano est ainsi la 1re chose que l'on aperçoit. À peine l'hôte a-t-il pris place et s'est-il restauré de vin coupé d'eau et de biscotte de Pressbourg que Mademoiselle Karoline, est priée par ses parents de jouer quelque chose à l'intention du visiteur. La musique est la fierté des Viennois, et représente aussi, dans une large mesure, la part la plus importante de leur éducation. »

Face à l'importance et la célébrité des compositeurs autrichiens au cours de l'histoire musicale depuis le Classicisme viennois représenté par Franz-Josef Haydn (1732-1809) et Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) jusqu'à l'époque du modernisme musical viennois incarné par Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945), en passant par les pré-Romantiques Ludwig van Beethoven (1770-1827) et Franz Schubert (1797-1828) puis les Romantiques Johannes Brahms (qui vit à Vienne de 1862 à 1897), Anton Bruckner (1824-1896), Gustav Mahler (1860-1911), il est intéressant d'observer une certaine filiation esthétique donnant lieu à une « conscience musicale » viennoise.

Ce Classicisme viennois est communément nommé 1re École de Vienne. Les représentants du modernisme viennois, eux, appartiennent à la Seconde École de Vienne.

Cette attitude est peut-être la résultante psychique d'un phénomène de civilisation imprégnant l'« homo austriacus » en général : la tradition festive, carnavalesque et théâtrale favorisée par un catholicisme militant, fortement stratégique et politisé depuis les menées de la Contre-Réforme. Aussi, le moteur psychique fondamental, le ressort psychologique des comportements définis plus haut trouverait-il son origine dans la tradition théâtrale, toutes esthétiques confondues. Le théâtre, par sa caractéristique socialement spéculaire, entre autres, faisant de lui le miroir de toute société, occupe non

seulement la Ire place à Vienne parmi les arts sociaux, mais met aussi en œuvre une puissance d'attraction socialement agissante pouvant influencer les mentalités. De surcroît, savoir que le théâtre s'inspire de la réalité afin de la re-transformer scéniquement est loin d'épuiser la complexité de cette question, car une sorte de mainmise psychologique du passé sur le présent, à laquelle répondent des schémas d'identification éprouvés, avec leurs modalités de reproductibilité intégrées par le psychisme, est constamment à l'œuvre et fausse la tentative d'une perception claire des lois qui commandent la relation entre le théâtre et la société, le mental et le social.

À l'ère Libérale avec laquelle coïncide justement la gestation de l'Opérette viennoise, une certaine évolution des mentalités et des comportements allant dans le sens d'une plus grande liberté d'opinion semble travailler en profondeur la société viennoise. Dès cette époque, en l'occurrence le début des années 1860, on constate sur le plan social un certain relâchement de l'autoritarisme du régime habsbourgeois traditionnel. Après les années du système initié par le ministre Alexander Bach (1849-1859), déployant tout un arsenal de méthodes coercitives pour éradiquer progressivement les libertés des citoyens de l'ensemble de la Monarchie danubienne semblent s'annoncer des jours meilleurs avec la fin du néo-absolutisme et le début de l'ère dite Libérale.

De manière générale, l'Opérette viennoise symbolise une expression musico-théâtrale en relation avec une vaste communauté culturelle dont les membres, bien que ressortissant à différentes ethnies, semblent communier dans un même sentiment d'appartenance à une sensibilité, une conformité de goûts, enfin, une attitude à la fois mélancolique et légère devant l'existence, somme toute un réseau de réflexes et de codes culturels inhérents à la société de la « Mitteleuropa ». À cet aspect culturellement fédérateur de l'Opérette viennoise vient s'ajouter son instrumentalisation politique. Sous des dehors de farce joyeuse et innocente peuvent apparaître sur la scène, à peine déformés, les grands problèmes sociaux et politiques du moment. Le pouvoir autrichien encouragera cette utilisation politique de l'Opérette, car il discerne dans ce genre musico-théâtral un garant de la sauvegarde de l'intégrité culturelle, voire politique et, partant, territoriale de la Monarchie contre les visées nationalistes et les forces centrifuges pouvant mettre à mal un régime autoritaire fortement centralisé. Cette double utilisation de l'Opérette mettant en avant ses aspects divertissants et son contenu politique a été analysée par Jeanne Benay qui se concentre sur l'instrumentalisation politique des Opérettes de Franz von Suppé données à Metz pendant les années de l'occupation de l'Alsace-Lorraine par la Prusse. L'auteur démontre que les autorités d'occupation allemandes utilisaient sciemment les Opérettes de Suppé dans le dessein de « germaniser par la scène ». Ces Opérettes étaient marquées par une « austriacité » proche de l'esprit français et, partant, d'une certaine « francité ». Elles étaient donc censées véhiculer une autre germanité, une forme de romanité commune avec la France, qui serait sans doute plus acceptable aux yeux de la population française placée sous la domination allemande.

L'Opérette viennoise en tant qu'art musico-scénique s'inspire de la réalité sociale. Elle aspire de ce fait à devenir un forum politique. Se fondant sur l'idéologie Libérale, elle se veut un moyen d'expression et de contestation dans le débat social et culturel des idées. Or la parodie, l'ironie et la satire, qui renvoient au caractère comique des livrets, auxquelles il convient d'ajouter le travestissement (pour des raisons de censure, on s'entend) des situations et des personnages mis en scène sont les véhicules d'une critique sociale diffractée, indirecte, et donc procédant par allusion ironique. Quant à l'esprit qui anime la plupart des Opérettes viennoises, il s'agit d'un mélange subtil fait de nostalgie, d'optimisme bon enfant et de sentimentalité face à l'existence au sein duquel prédomine l'expression d'une insouciance

typique de la société Libérale.

C'est en ce sens que l'avènement de l'Opérette viennoise a partie liée avec l'émergence du Libéralisme. À ce titre, elle représente aussi un art de vivre bourgeois, une manière décomplexée de se mettre en représentation, de se donner en spectacle, enfin de jouir de la musique et de la danse. Il existe, par ailleurs, une complicité, un consensus entre les acteurs qui jouent, dansent, évoluent sur scène et les spectateurs issus pour la plupart des classes possédantes. Ces derniers imiteront dans leur salon privé certaines postures et tournures propres par exemple à un Alexander Girardi, acteur-chanteur viennois extrêmement populaire à l'époque, ou bien joueront au piano en bons dilettantes la dernière valse ou polka en vogue. Le rôle socialisateur et formateur de l'Opérette viennoise apparaît ici clairement. Enfin, dans un contexte socio-politique, l'Opérette viennoise, en tant qu'art populaire prenant naissance dans les faubourgs, c'est-à-dire en marge de la vie mondaine et du centre des affaires illustre l'inter-relation entre musique et politique, envisagée dans une perspective concurrentielle prenant en compte les aspirations sociales de la bourgeoisie face à la culture aristocratique dominante. Aussi, le Libéralisme peut-il revendiquer l'Opérette viennoise comme expression musico-théâtrale inhérente à la culture Libérale.

Franz von Suppè puis Johann Strauß synthétiseront les aspects hétérogènes appartenant à la musique populaire parmi lesquels l'élément mélodique et la dynamique dansante indissociables de la musique viennoise, devenant ainsi les créateurs de l'Opérette viennoise. Pour reprendre les propos d'Otto Brusatti, le caractère enlevé de cette musique est la plupart du temps chorégraphique et cinématique.

Par conséquent, on ne peut aborder un sujet comme l'Opérette viennoise sans parler d'une de ses composantes essentielles, son élément musical et chorégraphique, notamment la musique de danse qui contribue dans une large mesure à son succès. Parmi les danses à la mode, notamment le cancan, le galop, la cachucha, la mazurka, le boléro, la polka, faisant leur apparition dans l'Opérette viennoise, la valse occupe une place de choix. En effet, la grande faveur dont jouira l'Opérette viennoise semble impensable sans la valse qui imprime au genre sa marque stylistique inimitable. Dirk Böttger dans son ouvrage « Das musikalische Theater » qualifie la valse d'« âme » de l'Opérette viennoise. Or, l'émergence de la valse viennoise dans les 1res décennies du XIXe siècle prélude à l'avènement de l'Opérette viennoise. Elle prépare, pour ainsi dire, les esprits au caractère insouciant et festif qui imprégnera bon nombre d'Opérettes viennoises. Si ces Opérettes sont destinées à une renommée internationale, cela vient notamment de l'utilisation heureuse de la valse dans un souci de faire communier un public hétérogène sur le plan ethnique dans un même sentiment exalté d'appartenir à une communauté culturelle unique.

Or, bien avant l'avènement de l'Opérette viennoise, ce sentiment de communion populaire, par le biais de la musique et la danse, se fait jour dans la dansomanie, c'est-à-dire la frénésie de la danse qui affecte l'ensemble de la société autrichienne à l'époque du Congrès de Vienne (1814-1815). Cette période est aussi importante par ses aspects socio-culturels en rapport avec l'avènement de la bourgeoisie Libérale. Dans le contexte des inter-dépendances entre musique et politique, l'émergence de la valse, à l'époque du Congrès est un phénomène ressortissant aux nouvelles tendances bourgeoises qui sont à l'œuvre dans la société autrichienne. En effet, la naissance de la valse dans le milieu viennois marque la fin de la suprématie des danses aristocratiques, notamment le menuet, et le triomphe incontestable de la valse, considérée comme une danse plébéienne. Au demeurant, les signes de ce bouleversement sont perceptibles dès la

fin du XVIIIe siècle. C'est, en effet, au cours de la première de l'Opéra « Una cosa rara de Martin y Soler » (1754-1806), donnée le 17 novembre 1786 au « Burgtheater », que le public viennois, constitué pour la plupart des tenants de la noblesse, découvre à son grand dam l'entrée sur scène officielle de la valse supplantant, et pour longtemps, le traditionnel menuet d'inspiration aristocratique. Quant à l'appellation de « valse », elle apparaît déjà dans le « Singspiel » burlesque, « Der aufs neue begeisterte und belebte Bernadon », de l'acteur Felix Joseph von Kurz, datant de 1754. Le succès de la valse s'étendra sur tout un siècle. À l'époque du Congrès, aussi bien l'engouement pour la danse, et particulièrement la valse, que la recherche effrénée des plaisirs et de l'étourdissement facile gagnent tous les milieux. L'historien autrichien Helmut Rumpler, constate un « mélange des classes », indexé sur le phénomène de la culture de la danse à Vienne. Cette « dansomanie » semble symptomatique d'une collectivité qui, après les guerres napoléoniennes et les tensions sociales qu'elles ont entraînées, aspire à se divertir en s'oubliant dans la danse. Le même auteur note que les Viennois préfèrent plutôt se priver de nourriture que de renoncer à la fréquentation des bals et des spectacles.

De fait, le raptus que procure le mouvement tournoyant et enlevé de la valse convie les couples de danseurs à goûter des moments d'extase partagée. Plus généralement, si les Viennois s'adonnent sans frein à la danse, c'est qu'ils semblent sans doute y puiser des forces spirituelles pour conjurer l'adversité. Ce n'est pas un hasard si l'avènement de la valse viennoise coïncide avec l'époque Biedermeier, période de transition correspondant à la Restauration, d'où le terme allemand de « Vormärz », qui prend pour référence historique la Révolution de mars 1848, considérée comme le point culminant vers lequel converge cette période. Or, la phase qui voit la gestation de la valse se situe justement entre les grandes révolutions européennes. L'avènement de la valse viennoise s'inscrit ainsi dans les décennies qui ont précédé la Révolution de 1848. Johann Strauß fils, considéré comme le « Roi de la valse », reconnaîtra plus tard, en 1890, au moment où il est au faite de sa gloire, sa dette à l'égard de la valse du temps passé :

« Il ne m'est jamais venu à l'esprit de ralentir, ne fût-ce que de la façon la plus insignifiante, le tempo de la valse. Tempo et caractère de la valse sont restés exactement pareils à ceux d'il y a 40 ans . »

Le paysage sub-urbain est le lieu où prend naissance cette révolution culturelle, c'est-à-dire l'engouement pour la danse et la musique dansante à Vienne, partagé, rappelons-le, par toutes les classes. Nombre de « Schenken » et « Heurigen », soit des guinguettes et cabarets où l'on déguste traditionnellement le vin nouveau, sont situés dans les faubourgs. Dans ces estaminets transformés en auberges et restaurants, les Viennois ont le loisir de consommer des boissons, de déguster des mets délicats en écoutant de la musique, voire de danser, si l'établissement en question dispose d'une arrière-salle pour accueillir des danseurs. Mais le tableau serait incomplet si nous oublions de mentionner les théâtres populaires qui, bien que situés, eux aussi, dans les faubourgs, éloignés du centre historique de Vienne, n'en joueront pas moins un rôle non négligeable dans l'avènement de l'Opérette viennoise. Ce genre orchestrique né certes à la périphérie, puisque ses productions sont données dans les lieux où voit le jour la comédie populaire, gagne bientôt l'ensemble du territoire des Habsbourg en s'imposant, ici et ailleurs, comme identité et valeur culturelle de Vienne. C'est notamment à « Leopoldstadt », partie des faubourgs habitée depuis le Moyen-âge en majorité par une population judaïque, que l'auxiliaire musical le plus remarquable de l'Opérette viennoise verra le jour : la valse viennoise. C'est là, en effet, que se font entendre les lers rythmes de valse, provenant des vastes salles de danse du « Sperl ». En plein essor pendant le Congrès de Vienne, l'ancienne auberge « Zum Sperl » est agrandie

dans les années 1800. La partie de la bâtisse donnant sur le jardin sera prolongée par une grande salle de danse. À l'instar du « Sperl » , bien d'autres cabarets empreints d'une longue tradition gastronomique, tels que « Zur goldenen Birne » et « Zum schwarzen Bock » , se dotent, à la même époque, de salles de danse qui attirent un public toujours plus nombreux. C'est dans ces lieux réputés pour leur bonne table que 2 représentants parmi les plus connus de la musique de danse viennoise font leurs débuts. Ainsi, les créateurs de la valse viennoise, à savoir Joseph Lanner (1801-1843) et Johann Strauß père (1804-1849) , outre qu'ils se produisent notamment au « Sperl » , contribuent dans une large mesure, au travers de leurs compositions, au développement de la culture de la danse et du carnaval à Vienne (32) . L'historien du théâtre musical, Dirk Böttger, relève le chiffre surprenant de 772 bals donnés à Vienne, en 1832, durant le carnaval. Ce chiffre correspond à une affluence d'environ 200,000 personnes, issues de toutes les classes. À cette époque, on estime donc que 1 Viennois sur 2 fréquente les bals. Cette frénésie pour le divertissement et la danse est symptomatique d'une forte demande de la part du public viennois à laquelle répond une offre extraordinaire en fait d'établissements. Nous percevons ici les prémices d'une industrie du divertissement appelée à prospérer surtout grâce à la culture de l'Opérette, d'un secteur tertiaire, celui des loisirs indexé sur une conjoncture économique favorable à son développement. À long terme, cet état de choses, concrètement la multiplication des lieux de plaisance contribuera à modeler les mentalités en stimulant toujours plus chez le Viennois le goût déjà inné pour la musique et la danse, et rappelons-le, les plaisirs en général. Cette évolution n'est pas sans affecter la physionomie même de Vienne.

Cependant, ce serait minimiser l'importance sociologique de ce phénomène, à savoir l'engouement pour la musique et la danse à Vienne, si l'on omettait de le mettre en relation avec la culture Libérale. Or, si la valse, comme le relève Lord George Gordon Byron (1788-1824) dans son « Ode à la valse » , représente l'expression musicale et chorégraphique d'une bourgeoisie émancipée, rompant avec la tradition des danses aristocratiques, nous sommes en droit de nous demander, notamment dans le cadre de l'émergence du Libéralisme, quelles sont les formes culturellement identifiables qu'emprunte cette émancipation. L'opposition entre culture bourgeoise et culture aristocratique, répondant chacune à des priorités, sensibilités et idéologies différentes semble définir le cadre de ce questionnement.

Les hommes qui possèdent la faculté d'entrevoir ce que réclame une nouvelle époque, une nouvelle société, ne se préoccupent pas seulement d'offrir aux milliers de valseurs qui se pressent dans leurs établissements la place nécessaire à leurs évolutions ; ils savent que ce public dans lequel prédominent les classes inférieures, à savoir les petits fonctionnaires, les employés, les commis de magasin, entre autres, aspire à se voir environner d'un luxe égalant celui des salons aristocratiques. L'enrichissement subit de la classe bourgeoise, celui des commerces et des industries qu'elle fait vivre, tout cela joint à l'instabilité monétaire, favorise l'étourdissement que des milliers de Viennois cherchent dans la valse, parmi les lumières, les parfums, la musique de ces palais de danse, où tout est disposé pour exacerber les sens au prix de l'engourdissement de la raison. Au « Mondschein » , au Tivoli, au Casino de Dommayer, à l'Odéon, au « Colosseum » de « Schwender » , tous viennent chercher une ivresse sensuelle où le plaisir de faire tourner entre ses bras une belle fille alanguie, aux accents d'une valse langoureuse, semble bien tentant. Ce monde féérique ne saurait exister sans le talent d'organisation de grands amuseurs, d'entrepreneurs de salles de danse, tels que Johann Georg Scherzer, Peter Corti, Sigmund Wolfsohn, ou encore Ferdinand Dommayer. Afin de frapper l'imagination de leurs clients, ces directeurs procèdent, lorsqu'ils ouvrent une nouvelle salle, à des fêtes d'inauguration éblouissantes. Ils déploient pour leur propre plaisir et pour celui de leurs invités tous les raffinements que l'on trouve dans les salons des grands

banquiers israélites et dans les palais des familles aristocrates. Ainsi, dès les années 1820, les débuts de l'industrialisation voient apparaître des personnalités incarnant l'esprit d'entreprise ambiant.

Une époque qui s'amuse est souvent une époque inquiète. La recherche effrénée du plaisir répond, consciemment ou non, au désir de faire taire une inquiétude profonde. Au lendemain du Congrès de Vienne, l'ordre politique (38) instauré en Autriche par Metternich est impuissant face à la dévaluation monétaire et aux problèmes économiques et sociaux qui affectent la paysannerie, la classe laborieuse, les petits fonctionnaires et les artisans. Cependant, la situation la moins enviable demeure celle des ouvriers, qui, mal nourris et mal logés, occupent principalement les faubourgs où les très usines voient le jour. À Vienne, le prolétariat représente une population pauvre et inorganisée, contrainte de vivre et de travailler à l'écart de la métropole. Suite à la hausse du prix des denrées alimentaires, une aggravation du climat social s'installe, à partir de 1845. Cette aggravation va affecter l'ensemble de l'Autriche. La même année, une vague de licenciements frappe les ouvriers dans les villes industrialisées. Des mesures de rationalisation conduisent à des agitations et au mécontentement dans la classe laborieuse. Enfin, une augmentation du prix de la viande et du pain, en 1847, résulte de la mauvaise récolte de 1846. Face aux dépenses qui augmentent en raison du coût élevé des denrées alimentaires, la petite bourgeoisie n'a souvent pour unique moyen de subsistance que le recours aux prêteurs sur gages, qui proposent à leurs clients, parfois des taux usuraires.

De cette époque 1815-1848, appelée aussi « ère Metternich », période clef dans l'émergence de la bourgeoisie Libérale, il se dégage des impressions contrastées. Si cette phase est caractérisée par un essor culturel de première importance, il convient cependant de relever que la police et la censure demeurent omniprésentes. L'immobilisme politique qui règne en Autriche empêche souvent les Démocrates et les Libéraux de jouer un rôle dans les affaires publiques. Aussi, la bourgeoisie montante affirmera-t-elle son ascendant, d'abord sur le plan économique et culturel, avant d'être effectivement associée au pouvoir des Habsbourg, avec l'avènement de la Monarchie constitutionnelle, en 1867. La prospérité économique de cette nouvelle classe, qui a des ambitions artistiques et culturelles, est la résultante de l'industrialisation naissante dans l'espace danubien, à partir de 1830. L'apparition de la classe laborieuse dans les villes industrielles est, quant à elle, une conséquence de l'industrialisme porté par la bourgeoisie. L'émergence de ces nouvelles classes, à savoir la bourgeoisie et le prolétariat, qui sont appelées à jouer un rôle déterminant dans le renversement du régime absolutiste, est sous-estimée par Metternich. Reconnaisant bien tard les nouvelles forces qui lui échappent, à savoir le Libéralisme et le nationalisme, Metternich, le « " Don Quijote " de la légitimité », conclut sa lettre de démission adressée à l'Empereur François Ier par ces mots :

« Je me retire et je m'incline devant une force supérieure à celle dont dispose le monarque lui-même. »

Ainsi, la Révolution viennoise de mars 1848 sera la manifestation radicalisée d'un mécontentement général face à un système absolutiste abhorré, dont Metternich est le fervent défenseur. Le 13 mars 1848 éclate la Révolution à Vienne, et l'occasion tant attendue de jouer un rôle politique semble enfin donnée à la bourgeoisie. Quant aux revendications des Démocrates et de la classe laborieuse, elles ne seront pas prises en compte par les porte-parole d'un réformisme qui exige la garantie des libertés civiles, sans pour autant remettre en question l'existence de la Monarchie. Devant la radicalisation des événements, la bourgeoisie qui, au départ, fait cause commune avec les étudiants et les ouvriers, préfère finalement se ranger du côté des conservateurs. Aussi, le cours des événements sera-t-

il de plus en plus infléchi dans le sens d'une « révolution bourgeoise ». Compte tenu du fait que Vienne est le théâtre d'une révolution avortée, il est permis de penser avec certains historiens autrichiens, tels que Wolfgang Häusler, que les véritables vainqueurs de la Révolution viennoise, bien qu'écrasés sur le moment par les forces conservatrices, seront les ouvriers, les artisans, les étudiants et les démocrates, à qui l'Histoire, certes bien plus tard, donnera raison.

Le malaise social concomitant de la paupérisation qui, malgré les initiatives privées mises en place pour l'enrayer, sévit principalement parmi les petits commerçants, les ouvriers et les artisans n'est pas sans affecter l'industrie du spectacle. Aussi les palais de danse ne font-ils plus salle comble. Citons l'exemple de la célèbre salle de l'Odéon. Après avoir connu le succès avec son établissement, le propriétaire de l'Odéon, Paul Fischer, fait faillite en 1848. Mais déjà quelque temps auparavant, les salles de l'Odéon ne sont plus exclusivement réservées aux danseurs. L'excellente acoustique dont dispose l'établissement en question se prête aussi bien aux chœurs d'hommes qu'aux orateurs qui trouvent toute la place nécessaire pour réunir leurs partisans et leurs adversaires. À la veille de la Révolution, l'effervescence agite le peuple des faubourgs. Situé dans les quartiers populeux de « Leopoldstadt », l'Odéon perd insensiblement sa destination originelle. De lieu de plaisance, il se mue, du jour au lendemain, en champ de bataille ouvert aux échauffourées et joutes oratoires. Quant à la clientèle de bons vivants nantis qui, par ces temps troublés, persiste à fréquenter l'Odéon, elle semble ignorer qu'elle danse sur un volcan. Le destin de l'établissement est en effet scellé. L'Odéon est incendié le 28 octobre 1848, lorsque les troupes de Windisch-Graetz reconquirent les faubourgs sur les émeutiers.

Malgré les événements dramatiques de la Révolution, l'Empire connaît après 1848 une période d'essor industriel et bancaire. La phase, qui s'étend notamment de 1860 à 1880, compte des données positives qui renvoient à une expansion économique sans précédent dans l'histoire de la Monarchie danubienne du XIXe siècle. Cette évolution concerne un mouvement à long terme s'inscrivant dans la période portant le nom d'« années de fondation » (« Gründerzeit »), qui débute dans les années 1850 et s'étend jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale. Durant ces années, la Monarchie bénéficie d'une modernisation en plusieurs phases, allant de pair avec une industrialisation croissante dont les prémices, comme nous venons de l'indiquer plus haut, remontent aux années 1830. La croissance économique et industrielle semble atteindre son point culminant entre 1867 et 1873, période qui aboutit au « krach » boursier qui la délimite. Cette évolution économique et industrielle trouve son corollaire dans une extension démographique dans les grandes villes de la Monarchie danubienne, et notamment à Vienne. Ceci aura pour conséquence un bouleversement de la cohésion du tissu social dont relèvent traditionnellement les habitants de la Monarchie. Cette tendance, décrite par Eduard Castle dans « Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte » (Histoire de la littérature austro-allemande) prendra les aspects d'ascensions ou de régressions sociales localisées topographiquement. Ainsi, quitter la périphérie urbaine pour se rapprocher du centre est-il possible grâce à l'expansion économique dont sont bénéficiaires la petite et moyenne bourgeoisie vivant principalement dans les faubourgs. Or, le décorsetage de la ville de Vienne « intra-muros » par la destruction des fortifications sera non seulement un exemple que suivront les autres grandes villes de la Monarchie, mais contribuera également à créer une situation propice au rapprochement de la banlieue du centre de Vienne. En 1857, les murs fortifiés qui entourent la ville de Vienne sont rasés et sur leur emplacement est édifié le « Ring », vaste boulevard circulaire où seront construits des palais et des bâtiments officiels entourés de jardins, cafés, restaurants et kiosques à musique. Le Viennois aime à se promener à Vienne, au chœur de ses parcs et ses faubourgs faisant désormais parties intégrantes de la ville, tels que « Heiligenstadt » et «

Grinzing » .

Par ailleurs, dans un contexte plus large prenant en compte la mission politique d'un État et ses institutions culturelles, il convient de relever un axiome qui semble se vérifier à différentes époques, l'existence de la conformité des visées politiques d'un pouvoir avec la traduction artistique et culturelle de son idéologie, notamment par les canaux séparés ou conjugués de l'architecture, de la musique, du théâtre et de la littérature. Or, le Libéralisme historiciste, remis en cause par Nietzsche, croit à la téléologie de l'Histoire et s'emploie, bien que de façon chimérique, à en inverser le cours inexorable par une frénésie edificatrice sans bornes, caractérisée par un certain éclectisme dans le choix des styles architecturaux et décoratifs datés et, partant, quelque peu anachroniques. Il semblerait que le goût passiviste de cette quête s'accorde avec le besoin intrinsèque de se donner une légitimité prenant le caractère d'un universalisme fondé sur l'interprétation des phénomènes, des lois économiques, culturelles et politiques d'après les principes d'une rationalité positiviste. En d'autres termes, il s'agit pour le Libéralisme de définir et de légitimer, face à la noblesse dominante, sa propre généalogie historique, tel que l'analyse l'historien Jörn Rüsen.

L'Opérette viennoise représente, en tant que genre musico-théâtral, un phénomène d'une portée culturelle sans précédent dans l'histoire de l'Autriche. 3 axes fondamentaux renvoient chacun à une discipline particulière, à savoir la musique, l'histoire culturelle et les sciences humaines, notamment la langue allemande dans laquelle sont rédigés les livrets des Opérettes. L'Opérette est beaucoup plus qu'une manifestation culturelle circonscrite historiquement à l'émergence de la bourgeoisie Libérale. Outre cela, elle représente un phénomène dont la résurgence à Vienne a été favorisée par une tradition musico-théâtrale séculaire. Or, cette occurrence place l'Opérette viennoise, au-delà des apports de l'Opérette parisienne, dans une continuité ou filiation musicale et théâtrale. Concrètement, si l'avènement de l'Opérette viennoise peut être envisagé dans le cadre historique et socio-politique qui lui sert de révélateur, à savoir le Libéralisme autrichien, cette interprétation semble néanmoins renfermer un aspect réducteur qui risque de faire de l'Opérette un simple produit du Libéralisme, sans tenir compte, en amont, de la civilisation carnavalesque, si prégnante dans la culture de la danse, notamment la création de la valse, et sans laquelle l'Opérette viennoise n'eût été sans doute qu'un simple phénomène de mode.

La longue tradition musicale viennoise, dont l'un des aspects fondamentaux, à savoir le caractère mélodique, a non seulement influencé durablement la sensibilité musicale du Viennois, mais aussi contribué à cultiver son attitude sentimentale face à l'existence. L'Opérette viennoise s'inscrit dans une continuité esthétique, à savoir musico-théâtrale d'essence comique que le théâtre populaire peut prendre à son compte. Si la Première Guerre mondiale signifie la dislocation définitive de l'Empire multi-national, il convient néanmoins de relever des survivances culturelles, à savoir le feuilletonisme viennois qui perdurera bien au-delà de cette période fatidique. Rappelons ici que les travaux de Egon Friedell, contemporain de Peter Altenberg et Alfred Polgar, et considéré comme l'un des derniers feuilletonistes viennois, attestent de la pérennité d'un genre journalistique qui, tout en prenant son essor à l'époque Libérale, n'en dépasse pas moins les bornes historiques et socio-politiques de son avènement, puisque son influence est encore patente après la Première Guerre mondiale, notamment chez le même Friedell dont l'ouvrage fondamentale, à savoir « Kulturgeschichte der Neuzeit », publié en 1931, renvoie par maints aspects stylistiques, qui complètent par ailleurs une érudition extraordinaire, aux traits caractéristiques du feuilleton viennois.



Dans le contexte de la filiation apparaissant entre le théâtre populaire et l'Opérette, les conceptions socio-critiques de Volker Klotz traitant de cette question et du rôle important que joue l'Opérette dans la société Libérale en intégrant ses peurs, ses espérances ou ses utopies afin d'essayer de donner des réponses bien entendu cryptées en raison de la censure, aux apories, ont apporté des éclairages importants sur les tendances provocantes de certaines Opérettes. Cependant, la réflexion de Volker Klotz sur l'Opérette est autrement importante en ce qu'elle s'emploie à rattacher le genre à la dramaturgie commune qu'il partage avec le théâtre de dérision, notamment la comédie bourgeoise d'inspiration Libérale. Le travail accompli par Volker Klotz dans le but de cerner à sa juste valeur un genre musico-théâtral qui est loin d'avoir révélé tous ses secrets devrait inviter les sciences humaines à s'y intéresser davantage.

S'il existe une continuité entre le théâtre populaire et l'Opérette viennoise, notamment sur le plan dramaturgique et la mise en valeur des aspects drolatiques, les similitudes ne s'arrêtent pas là, car des ressemblances apparaissent aussi d'un point de vue idéologique entre les 2 genres, bien que les clivages socio-politiques dus, entre autres faits marquants, à la montée du Libéralisme affecte cette tendance. Concrètement, si le théâtre populaire met en avant les idées du rationalisme hérité des Lumières, lorsqu'il s'agit de fustiger par exemple l'immodestie, l'égoïsme ou la dépravation, l'Opérette, quant à elle, prône souvent l'immoralisme au nom d'une philosophie eudémoniste qui représente une subversion des valeurs morales. Cependant, la prudence est de mise quand il s'agit, par exemple, d'interpréter ces scènes bachiques qui sont légion dans les Opérettes, où les personnages trinquent et flirtent en même temps. Or la complaisance avec laquelle l'Opérette viennoise met en scène ces moments de sociabilité n'est pas sans interpeller et, en fin de compte, après analyse, s'avère plutôt factice, comme tendant à maquiller des réalités sous lesquelles se cache un malaise social bien réel. En d'autres termes, ces scènes festives admettent une interprétation psychique, puisqu'elles représentent, en quelque sorte, la projection des fantasmes que génère l'opposition irréductible entre principe de plaisir et principe de réalité. La petite bourgeoisie industrielle et jalouse de sa situation sociale ne sait que trop bien que l'abus d'alcool et de sexe, ainsi que marivauder sont nuisibles au bon fonctionnement des affaires et à l'honorabilité. Cependant, la dénégation du plaisir, expression d'un refoulement constitutif de la morale bourgeoise axée en particulier sur les principes du travail et de la rentabilité, perd quelque peu son intransigeance à la faveur des scènes lestes que le spectateur, c'est-à-dire le commerçant, le banquier, le commis, couvert par l'obscurité de la salle de théâtre, peut observer sur la scène comme il lui plaît. Quant aux scènes, elles sont empreintes d'un illusionnisme qui porte à la rêverie sans lénifier pour autant les frustrations. Selon Albert Gier, cet illusionnisme qui esthétise et édenise la réalité, l'Opérette parisienne, au rebours de l'Opérette viennoise, le subvertit et le dévoile. C'est l'une des raisons pour lesquelles la mise en scène de l'âge d'or du Libéralisme avec lequel se confond l'Opérette viennoise doit se lire le plus souvent, ainsi que le note Jeanne Benay, « comme un négatif de la réalité et exprime une urgence d'humanité et de bonheur ». Certes, l'Opérette, qu'elle soit viennoise, berlinoise, parisienne, londonienne, ou prenne encore l'aspect festif de la zarzuela madrilène, se veut une expression musico-théâtrale unique, ou encore un « art inouï » (« unerhörte Kunst »), d'après Volker Klotz, permettant à la bourgeoisie de s'auto-célébrer et, de ce point de vue, elle semble en phase avec les nouvelles tendances sociales. À cette situation générale, s'ajoutent dans l'espace danubien d'autres considérations en rapport avec l'avènement de l'Opérette viennoise. Concrètement, l'Opérette viennoise, dans un esprit de fraternisation entre les peuples qui composent l'Empire des Habsbourg, mais aussi dans une apparente insouciance face aux difficultés que traverse l'État, notamment la montée des nationalismes, les commotions internes liées à la politique extérieure et l'implantation progressive du Libéralisme, l'Opérette viennoise, disions-nous, se veut rassurante par le biais de son multi-nationalisme, symbolisant la préservation d'une mémoire

culturelle, selon Moritz Csaky.

C'est à Franz von Suppè que revient la paternité de l'Opérette « viennoise », ou encore « autrichienne », avec le multi-ethnisme ou multi-nationalisme mais certainement pas « allemande », comme le prétend le 1er biographe du musicien, Otto Keller, en qualifiant Suppè de « créateur de l'Opérette allemande » (« Schöpfer der deutschen Operette »). Au demeurant, Julius Kromer dans le 1er travail important de recherche consacré à la vie et l'œuvre de Franz von Suppè critiquera vivement le parti pris idéologique de Keller, dans lequel il est permis de discerner un nationalisme militant qui n'est absolument pas caractéristique des Opérettes de Suppè, ni du personnage d'ailleurs. Plus près de nous, les recherches entreprises par Jeanne Benay, signalées plus haut, concernant l'instrumentalisation politique de l'Opérette viennoise à Metz pendant l'occupation de l'Alsace-Lorraine, et notamment les Opérettes de Suppè, afin de « germaniser par la scène », renvoient à une « austriacité » caractéristique de l'Opérette suppèenne, proche de la « francité » ou la « romanité », qui la rend d'autant plus acceptable auprès de la population placée sous la domination prussienne qu'elle ne prône pas une germanité farouche, comme c'est le cas pour une grande partie des Opéras de Richard Wagner. Quant à l'instrumentalisation de l'Opérette en Autriche-Hongrie, les ouvrages de Moritz Csaky, ainsi que de Andras Batta, entre autres, nous ont permis de saisir la portée politique et idéologique d'un procédé encouragé par les autorités en vue d'une fraternisation inter-ethnique.

Dans son aspiration à jouer un rôle socialisateur au sein de la polis, l'Opérette en tant que manifestation musico-théâtrale de la bourgeoisie émergente, qui s'emploie à concurrencer la culture aristocratique dominante, se fonde sur l'idéologie Libérale dont les tenants sont la petite et moyenne bourgeoisie, ainsi que l'intelligentsia. Le Libéralisme, notamment son histoire, ses théories économiques et politiques, sera étudié afin de mieux appréhender la relation existant entre théâtre et société par laquelle l'Opérette viennoise, envisagée comme forum politique, traduit les aspirations culturelles et sociales de la bourgeoisie montante.

C'est dans un cadre tripartite (topographique, historique et idéologique) que l'Opérette viennoise se voit en phase avec le Libéralisme. Franz von Suppè (né le 18 avril 1819 à Split en Dalmatie, Croatie ; et mort à Vienne, le 21 mai 1895) est considéré comme le père de l'Opérette viennoise, car ses œuvres les plus connues peuvent être considérées comme le reflet de la culture Libérale de son époque. La période 1860-1880, qui marque l'avènement et le déclin du Libéralisme, servira de cadre socio-politique à la contextualisation des Opérettes de Suppè. Par ailleurs, l'œuvre et la personnalité de ce compositeur mérite sans doute une reconnaissance plus soutenue, notamment en France. Bien qu'il ait composé près de 30 Opérettes, ainsi que la musique de 180 farces, ballets, et autres compositions pour la scène, il reste seulement principalement connu, actuellement, pour ses Ouvertures dont certaines bénéficient même d'une belle notoriété comme « Poète et Paysan », « Cavalerie légère » ou « Matin, midi et soir à Vienne ».

### Dynamique sociale et prégnance musicale de l'Opérette viennoise

Toute phénoménologie ou mise en relation trop étroite de 2 phénomènes ressortissant prétendument à une même réalité peut s'avérer trompeuse à la longue. S'il existe dans l'Opérette viennoise comme un élan irréversible qui renverrait au climat électrique et triomphant d'une société tournant résolument le dos au passé et envisageant l'avenir avec confiance, il n'en demeure pas moins que cette dynamique en avant n'est pas de caractère constant. Ainsi, une

métrique musicale plus modérée aux accents solennels et quelque peu intimiste contrastera avec la frénésie ambiante en créant comme des îlots de sentimentalité et de retenue pudique au sein même de la trame de l'Opérette. À la musique sera dévolu le rôle stimulateur de dépeindre le cycle des saisons, de la naissance de l'amour et des sentiments, autrement dit, des moments empreints de nostalgie et d'affects, comme les entendaient les générations précédentes de musiciens et de théoriciens allemands, notamment Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) et Johann Joachim Quantz (1697-1773) .

Carl Philipp Emanuel Bach (Weimar, 1714 ; Hambourg, 1788) : compositeur allemand, 2e fils de Jean-Sébastien Bach et de sa 1re femme Maria Barbara. Parallèlement à de sérieuses études générales, puis juridiques à l'Université de Leipzig et de Francfort-sur-l'Oder, il étudie le clavecin et la composition auprès de son père. Très doué, il joue de mémoire, dès son jeune âge, les œuvres que son père compose. À 24 ans, il est claveciniste dans l'Orchestre du prince héritier de Prusse qu'il suivra 2 ans plus tard, en 1740, à Potsdam, lorsque celui-ci monte sur le trône sous le nom de Frédéric II, le Grand, roi de Prusse. Le roi, qui joue de la flûte, organise de nombreux concerts. En 1767, Carl Philipp Emanuel Bach succède à Georg Philipp Telemann en tant que directeur de la musique à Hambourg.

Son ouvrage intitulé « Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen » (1753-1762) est fondamental pour la connaissance du style et l'interprétation des pièces pour clavier du XVIIIe siècle. Il a, par ailleurs, composé de nombreuses œuvres vocales et instrumentales. Un sentimentalisme pré-Romantique (« Empfindsamkeit ») caractérise les œuvres de ce compositeur souvent qualifié de précurseur du style Romantique. Se référer à : « The New Grove Dictionary of Music and Musicians » , dictionnaire musicologique en 20 volumes édité par Stanley Sadie, Londres (1980) , tome I, page 846. Voir aussi : Hans-Günter Ottenberg, « Carl Philipp Emanuel Bach » , Verlag Philipp Reclam, Leipzig (1982) , pages 268-269.

Johann Joachim Quantz (Hanovre, 1697 ; Potsdam, 1773) : compositeur et théoricien allemand. Il effectue des études musicales très complètes à Merseburg, Dresde et Vienne. D'abord hautboïste à la Chapelle royale de Dresde, il débute à 22 ans l'étude de la flûte qui le rendra célèbre. De 1724 à 1727, il voyage à Prague, en Italie, en France et en Angleterre. À partir de 1718, il se rend régulièrement à Berlin pour enseigner la flûte au prince héritier, devenu roi de Prusse, en 1740. Le roi le nomme « Kammermusikus » et compositeur de la Cour.

Auteur d'un traité de flûte (« Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen ») (1752) , ouvrage fondamental concernant les règles d'interprétation musicale au XVIIIe siècle, Quantz compose de nombreux concerti pour flûte ainsi que des pièces instrumentales diverses. Se référer à : « The New Grove Dictionary of Music and Musicians » , ibidem, tome XV, page 495.

Or, dans une relation dialectique, le temps et le lieu de la pastorale semblent former une unité de sens indépendante du mouvement de fuite en avant dont il a été question plus haut. Dans ce contexte de dynamiques contrastées intervenant dans la texture musicale de l'Opérette, il est permis de parler d'éléments musicaux exophoriques par opposition aux accélérations cataphoriques. De prime abord, cet état de choses ne semble nullement surprenant, puisque la dynamique musicale en général, autrement dit, l'agogique est souvent faite de mouvements contrastifs qui, en vertu de la temporalité liée à l'écoute musicale, confèrent l'illusion d'une avancée ou d'un recul dans le temps,

contrastes dynamiques perçus auditivement et liés à un ensemble de paramètres expressifs et acoustiques (vitesse d'attaque, détente, poids, intensité, effets d'écho, accentuation) dont l'analyse stylistique interviendra dans l'exploration musicale des Opérettes de Suppè au programme. Bien que la musique de l'Opérette viennoise, en tant que tessiture musicale, réponde aux lois contrastives d'un assemblage scripto-audio-musical investissant les facultés psycho-sensorielles de l'auditeur, il ne faut pas oublier qu'elle transcende par son contenu idéologique ce qu'il est convenu d'appeler la musique pure. Sans faire usage d'appréciations graduatives explicites, induisant un quelconque jugement de valeur dépréciatif, nous dirons que la substance musicale de l'Opérette viennoise « représente », à la fois, beaucoup plus et moins que la musique pure, selon que le point d'ancrage explicatif prenne pour référence les lois de l'expressivité musicale ou les implications idéologiques d'une musique écrite en résonance avec l'époque Libérale et mettant en avant les réflexes culturels et les tendances idéologiques de cette dernière. Cette distinction ne sous-tend aucunement la thèse d'une absence de musique pure (opinion défendue par Eduard Hanslick) dans la texture musicale des Opérettes viennoises. Ainsi, les Ouvertures de Suppè semblent plutôt indiquer le contraire.

Eduard Hanslick (Prague, 1825 ; Vienne, 1904) : critique musical. Il débute ses études musicales sous la direction de C. Tomášek à Prague, puis il étudie le droit et obtient un Doctorat, en 1849. Il est alors nommé fonctionnaire d'État. Dès 1848, il collabore en tant que critique musical successivement à 3 journaux : le « Wiener Zeitung » puis, à partir de 1855, « Die Presse » et enfin, à partir de 1864, « Die Neue Freie Presse ». Il effectue différents voyages musicaux à travers l'Europe (Allemagne, Suisse, France, Angleterre). À partir de 1856, il enseigne l'esthétique et l'histoire de la musique à l'université de Vienne. Les critiques de Hanslick influent considérablement sur la vie musicale viennoise. Il est un ardent défenseur de la musique du compositeur allemand Johannes Brahms (1833-1897), mais un détracteur acerbe des œuvres de Richard Wagner (1813-1883), Franz Liszt (1811-1886) et Anton Bruckner (1824-1896). Richard Wagner avait pensé donner à son Beckmesser (personnage désagréable de son Opéra « les Maîtres-chanteurs de Nuremberg ») le nom de « Hans Lick ».

### Systeme communicatif de l'Opérette viennoise

Cependant, une analyse plus poussée des éléments thématiques, par exemple dans les Ouvertures des Opérettes « La Belle Galathée » et « Boccaccio » (181) de Franz von Suppè, malgré la force de persuasion se dégageant de chaque séquence ne peut occulter le fait que l'auditeur se trouve en présence de compositions pouvant certes être écoutées indépendamment des œuvres musico-théâtrales dans lesquelles elles s'insèrent, mais renvoyant néanmoins toujours implicitement au contenu dramaturgique qui forme, à la fois, leur substance idéale et qu'elles semblent mettre en perspective musicale. Or, dans ce contexte dialectique, il est permis de parler de principes

Eduard Hanslick est devenu célèbre suite à la publication de sa thèse en 1854, à Leipzig : « Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst ». Cet ouvrage traduit en plusieurs langues a influencé l'esthétique musicale européenne. Il établit une conception de l'esthétique musicale diamétralement opposée à la sensibilité musicale Romantique. Il refuse d'associer à l'expression musicale un contenu symbolique ou spirituel utilisé, par exemple, dans la musique à programme. Hanslick se pose comme un défenseur de la musique dite « pure ». Lors de l'Exposition universelle de 1873, à Vienne, Hanslick est membre du jury de la section musicale.

## Le Libéralisme

Le XIXe siècle voit l'avènement du modèle Libéral. Les principes issus des Lumières ont été propagés dans toute l'Europe par la Révolution et l'Empire napoléonien et, malgré les restaurations de 1814-1815, le retour à l'absolutisme est devenu impossible dans nombre de pays. Le Libéralisme, puis l'idéal démocratique s'imposent peu à peu malgré des résistances. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, les régimes se démocratisent progressivement jusqu'à adopter, pour nombre d'entre eux, le suffrage universel masculin. Même si, en 1914, l'Europe n'est pas encore, à proprement parler, démocratique, le monde nouveau Libéral a vaincu le monde ancien monarchique.

...

Issu du mouvement philosophique des Lumières, le Libéralisme s'est imposé comme idéologie politique dominante en Europe occidentale au XIXe siècle. Il insiste sur les libertés individuelles dites fondamentales : défense de la liberté d'opinion, d'expression, de réunion contre toute autorité. Ce courant, opposé à l'absolutisme, réclame un régime constitutionnel et parlementaire à 2 chambres (bicaméralisme) , la séparation des pouvoirs et la décentralisation. Monarchie et Libéralisme ne sont pas antinomiques, car la monarchie est considérée comme une garantie contre les dérives démagogiques et les risques révolutionnaires. Les Libéraux refusent, dans un 1er temps, le suffrage universel masculin en faveur du suffrage censitaire, et réclament le gouvernement par les élites les plus instruites et les plus riches. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, lorsque les Libéraux se rendront compte qu'il est difficile d'entraver les progrès de la démocratisation, ils choisiront d'accompagner le mouvement plutôt que de s'y opposer.

...

Comme tout système philosophique qui tire sa justification de la relation qu'il tend à établir entre l'homme et le monde, le Libéralisme s'imprègne d'idées, de concepts qui témoignent d'une philosophie à la fois théorique et pragmatique. S'inscrivant dans le mouvement de sécularisation remontant à l'humanisme et dont la résultante est une prise de conscience individualiste, le Libéralisme, au travers de ses postulats universels aspire à étendre son système philosophique et sa doctrine à l'ensemble de la société. Le Libéralisme est, en effet, à l'origine de la société civile, et en ce sens, il est porté par une vision sociale en ce qui concerne les interactions entre les hommes et la société. Les champs de la politique et de l'économie se trouvent au centre de son analyse.

...

Libéralisme et catholicisme ont entretenu des rapports complexes et conflictuels. Aux yeux de l'Église catholique, le Libéralisme est à la fois l'origine et le produit de la Révolution française qui a subverti l'ordre social et politique. Que des catholiques se sentent libéraux et lient leur foi à leur Libéralisme est une chose, la position de l'Église catholique en est une autre : la papauté a condamné le Libéralisme en termes clairs et fermes à l'époque de son « âge d'or » , le XIXe siècle, et n'est jamais revenu sur cette condamnation. La Papauté n'a cessé de dénoncer dans le Libéralisme la révolution de la modernité caractérisée par l'émancipation de la raison et la suffisance de l'homme, oublieux de son Créateur et conduisant le monde à la catastrophe. Il renvoie, en fin de compte, l'image d'une société sans Dieu.

Le Libéralisme est ainsi identifié comme la source de tous les maux qui frappent les sociétés modernes : un péché selon le prêtre espagnol, Félix Sarda y Salvany, en 1884, dans un livre toujours ré-imprimé, Le Libéralisme est un péché et dont la Congrégation de l'Index loua « la sainte doctrine ». Si la guerre est finie, la querelle de fond subsiste. L'anti-Libéralisme a profondément marqué la culture catholique. Pour l'Église catholique, « la liberté a besoin de la boussole de la vérité ». Pour les Libéraux, la liberté est remise à la conscience de chaque individu. Si le christianisme est une religion de liberté, le Libéralisme peut apparaître à la fois comme sa réalisation et sa négation, tandis que le socialisme est ressenti comme la double négation de la vérité et de la liberté.

L'Église romaine est en réalité tiraillée : intransigeante sur les principes et accueillante aux hommes. Ainsi Pie IX, le pape du « Syllabus », avait choisi comme 1er ministre Pellegrino Rossi, figure Libérale.

« Le Libéralisme du XIXe siècle est hostile au catholicisme. Dominé par l'esprit de libre examen, il oscille de l'anti-cléricisme virulent au philosophisme dédaigneux. Il n'a rien pour séduire un croyant. Sa religion l'écarte du Libéralisme. » (Marcel Prélot)

Autant l'anti-socialisme catholique apparaît simple à saisir, autant l'anti-Libéralisme catholique est complexe. Le Libéralisme catholique est généralement abordé sur le plan politique ; le Libéralisme social est souvent identifié au « catholicisme social » et à la « démocratie chrétienne » .

### Les penseurs du Libéralisme

Le Libéralisme politique se fonde sur les théories libérales issues de la Révolution française. Dans ce contexte, il convient de considérer Emmanuel Joseph Sieyès (1748-1836) comme un précurseur du constitutionnalisme. Il est le 1er à formuler les principes de l'État de droit démocratique. Sa brochure intitulée « Qu'est-ce que le tiers État ? », publiée en 1789, est un véritable manifeste politique dans lequel il dénonce les abus, les privilèges de la noblesse et du clergé.

Emmanuel Joseph Sieyès (Fréjus, 1748 ; Paris, 1836) : homme politique français. Député du tiersaux États généraux, partisan d'une monarchie constitutionnelle.

Le philosophe Immanuel Kant (1724-1804) , avant Joseph Sièyes, aura un rôle à jouer dans les débuts du Libéralisme allemand. Il est à l'origine du fondement éthique du Libéralisme. Son opuscule intitulé « Was ist Aufklärung ? » (Qu'est-ce que les Lumières ?) , de 1783, invite l'individu à s'émanciper de l'asservissement intellectuel dans lequel il a vécu jusque-là.

Immanuel Kant écrit :

« Les Lumières, c'est la libération de l'homme de son asservissement causé par sa propre faute. Asservissement est l'incapacité de se servir de son entendement sans la conduite d'un autre. Sapere aude ! Aie le courage de te servir de

ton entendement ! est donc la maxime des Lumières. »

La définition kantienne de l'« Aufklärung » figurant dans l'opuscule du philosophe « Was ist Aufklärung ? » (1783) , est citée de l'ouvrage « Aufklärung, Erläuterungen zur deutschen Literatur, herausgegeben vom Kollektiv für Literaturgeschichte im volkseigenen Verlag Volk und Wissen » , Berlin (1983) . Cette définition est extraite du chapitre « Die philosophische Bewegung der Aufklärung » : « Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude ! Habe Mut, dich deines Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung » , page 17.

Sa critique de la raison pratique aboutit au fondement éthique de la législation politique. L'introduction de l'impératif catégorique permet à l'être humain de se définir comme législateur moral. Ainsi, chacun doit agir de sorte que la maxime de sa volonté soit en même temps comme principe de la législation générale. Des penseurs tels que Benjamin Constant (1767-1830) , Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) , Friedrich Dahlman (1785-1860) , Auguste Comte (1798-1857) , Alexis de Tocqueville (1805-1859) et John Stuart Mill (1806-1873) vont développer les concepts éthiques et politiques du Libéralisme classique.

Il faut retenir dans ce contexte le positivisme d'Auguste Comte qui aura une grande influence dans la gestation des convictions Libérales. Le Libéralisme s'inspirera de l'état positif, dernier des 3 états (théologique, métaphysique et positif) définis par Auguste Comte. Cet État fait primer l'observation des lois naturelles sur toute autre investigation scientifique. L'état positif est d'autant plus mis en avant par la bourgeoisie qu'il sert de fondement idéologique à l'ère de l'industrialisme naissant.

L'invitation à l'émancipation par la critique est l'un des points fondamentaux de l'« Aufklärung » . Kant, en précurseur de l'idéologie Libérale, attend de cette émancipation intellectuelle aussi une prise de position politique qui, à long terme, devrait donner naissance au cosmopolitisme (« Weltbürgertum ») , qu'il appelle de ses vœux, créé légalement par l'union des peuples (« Völkerbund ») , au sein de laquelle chaque peuple vivrait dans un État de droit. Pour le problème de l'autonomie de l'individu (« Autonomiegedanken ») et ses implications éthiques voir : Johannes Hirschberger. « Geschichte der Philosophie in zwei Bänden » , Komet, Verlag, Herder, Freiburg im Breisgau (1980) , Band II : « Neuzeit und Gegenwart » , page 345.

Le Libéralisme économique prend son essor dans la 2e moitié du XVIIIe siècle avec les théories économiques des physiocrates parmi lesquels il faut citer leur fondateur François Quesnay (1694-1774) . Son « Tableau économique » (1758) , qui fait le constat d'une crise financière chronique, constitue la 1re représentation graphique du processus économique jamais réalisée et développe des conceptions politico-économiques innovantes basées sur la théorie d'une circulation économique des biens de production. Le terme de « classe » , apparaissant pour la 1re fois dans l'opuscule en question, sera utilisé par Quesnay comme étalon de subdivision purement rationnelle de la population, en différentes classes intervenant dans un circuit de production défini. À la classe productive, au travers de l'excédent que doit rapporter l'agriculture, l'industrie minière et le commerce, sera confié la mission de produire la richesse, transmise aux propriétaires fonciers, dont les dépenses incluant le commerce et partiellement l'industrie, permettront de nouveau

l'existence de la classe stérile.

Ami et collaborateur de Quesnay, Victor de Riqueti marquis de Mirabeau (1715 -1789) , développe, de son côté, la théorie physiocratique de l'impôt, « Théorie de l'impôt » (1760) , notamment une imposition unitaire ne prenant en compte que les propriétaires terriens. En collaboration avec Quesnay, il rédigea les « Éléments de la philosophie rurale » (1763) , ouvrage qui contient un exposé général de la doctrine économique des physiocrates. En complément de ces recherches économiques, il convient de citer ici l'œuvre non moins importante de Paul-Pierre Mercier de la Rivière (1719-1793) , à savoir « L'ordre naturel et essentiel des sociétés politiques » (1767) .

Victor Riqueti, marquis de Mirabeau (Pertuis, Vaucluse, 1715 ; Argenteuil, 1789) , économiste français. Disciple de Quesnay et des physiocrates, il a écrit, outre les ouvrages cités, « L'Ami des hommes ou Traité sur la population » (1756) . Se référer à : Dictionnaire d'économie et des faits économiques et sociaux, éditions Foucher, Paris (1999) , page 627.

Paul-Pierre Mercier de la Rivière (1719-1793) , né à Saumur. Économiste français de l'école des physiocrates. Se référer à : « Dictionnaire encyclopédique Quillet » , librairie Aristide Quillet, Paris (1969) , page 4185.

L'ouvrage en question expose une théorie socio-politique. Le droit naturel et la propriété sont des notions fondamentales. La forme la plus importante de la possession est la propriété foncière, source principale de prospérité. La Nature et l'économie naturelle vivent de la liberté. À partir de maintenant, le mot d'ordre, bien connu, sera « laissez faire, laissez passer » . En d'autres termes, les fondements de l'économie Libérale plaident pour une liberté de l'industrie et du commerce, résumée par l'impératif : « laissez faire » . Cet état de choses ne sera toutefois possible qu'à condition que les douanes à l'intérieur des États soient supprimées, d'où la devise : « laissez passer » . L'État aura pour fonction d'instaurer et de sauvegarder l'ordre de liberté naturel. À cet effet, il est exigé de l'État qu'il soit fort, et l'on pense tout naturellement à un despotisme monarchique auquel seraient soumis sans condition les sujets. Tout en acquiesçant au rôle centralisateur, c'est-à-dire absolutiste de l'État, les lers penseurs du Libéralisme économique relèvent néanmoins que le despotisme de l'État monarchique, de par la fonction économiquement Libérale qui lui est attribuée, devra dorénavant se placer sous l'ascendant de la loi naturelle et des lois positives qui en découlent. Ainsi, le despotisme monarchique traditionnel deviendra un despotisme légal.

La même année de la parution de « L'ordre naturel » est inventé par Pierre Samuel Dupont de Nemours (1739-1817) le substantif « physiocrate » , qui sera étendu aux fondateurs de l'économie politique, appelée dès lors physiocratie, doctrine économique fondée, comme il a été expliqué plus haut, « sur la connaissance et le respect des lois naturelles et donnant la prépondérance à l'agriculture par rapport au mercantilisme » , doctrine économique plus ancienne, datant des XVIe et XVIIe siècles, dont l'intérêt principal consiste à trouver les moyens par lesquels un État peut se procurer de l'or et de l'argent, considérés comme les lres richesses. Pierre Samuel Dupont de Nemours avait édité en 1767, sous le nom de « Physiocratie » , la collection des œuvres les plus importantes de ses amis et publia lui-même quelques ouvrages fondamentaux : « Origine et progrès d'une science nouvelle » (1768) , « Abrégé des principes » (1773) , « Philosophie de l'Univers » (1796) .



Pierre Samuel Dupont de Nemours (1739-1817) , député de Nemours aux États généraux. Arrêté en 1793, sauvé par la chute de Robespierre, membre du conseil des Cinq-Cents, il refusa les fonctions que lui offrit Napoléon Ier et vécut aux États-Unis pendant l'Empire. Il y retourna sous la Restauration et y fut le fondateur de la famille de grands industriels américains de ce nom. Se référer à : « Dictionnaire encyclopédique Quillet » , en 8 volumes, librairie Aristide Quillet, Paris (1969) ; tome 5, page 1940.

L'économiste et philosophe anglais Adam Smith (1723-1790) , contemporain des physiocrates français reprend et développe leurs théories notamment dans « La Richesse des nations » (1776) , qui contient sa célèbre théorie de la « main invisible » , à savoir une force auto-régulatrice immanente à la société et répondant à la recherche du profit individuel, qui pousse le producteur, presque malgré lui (comme s'il était poussé par une « main invisible ») à servir les intérêts du plus grand nombre. Dans une perspective d'économie politique, qui annonce les théories de marché, Hans-Ulrich Thamer écrit :

« La théorie de la propriété du proto-Libéralisme renferme l'apologétique jusnaturaliste des liens économiques d'une simple société de marché. Un tel système économique traditionnel est caractérisé par le fait qu'il permet à tous les individus la possession relativement homogène du sol ou des ressources et ne contraint pas au travail aliénant. »

Hans-Ulrich Thamer. « Emanzipation und Tradition » in : Wolfgang Schieder (Herausgeber) , « Liberalismus in der Gesellschaft des deutschen Vormärz » , Vandenhoeck & Ruprecht (1983) :

« Die Eigentumstheorie des Frühliberalismus beinhaltet die naturrechtliche Begründung der ökonomischen Beziehungen einer einfachen Marktgesellschaft. Eine solche, noch traditionelle Wirtschaftsordnung ist im Gegensatz zur entwickelten Eigentumsmarktgesellschaft dadurch gekennzeichnet, daß sie allen Individuen den relativ gleichmässigen Besitz von Boden oder Ressourcen ermöglicht und nicht zu entfremdeter Arbeit zwingt. » , page 57.

Préluant à la naissance du Libéralisme économique, Smith semble prôner la liberté dans une situation de marché concurrentiel où l'intérêt personnel tend indirectement à la satisfaction des attentes de l'ensemble des agents économiques. Toutefois, au-delà de ses intuitions conséquentes et de l'élaboration d'une théorie de la division du travail, aspect économique dans lequel le penseur voit le fondement de la richesse des nations, la doctrine économique de Smith, influencée par les idées des philosophes jusnaturalistes Hobbes, Pufendorf, Thomasius, Wolff, entre autres, sans oublier les physiocrates français, fait figure de nouveauté dans le contexte de la naissance de l'idéologie du Libéralisme. À ce propos, Alain Renaut et Pierre-Henri Tavoillot soulignent « toute une représentation du champ économique et social qui préfigure l'histoire du Libéralisme » en rapport avec les théories de marché, auxquelles ont contribué Mandeville et Smith. Les auteurs expliquent :

« Le jeu des relations inter-humaines n'a plus dès lors à être organisé de l'extérieur par l'imposition de règles qu'il ne susciterait pas de lui-même et que devrait construire, puis prescrire la raison humaine ; le bien de tous est au contraire à concevoir comme la résultante spontanée de la manière dont chacun, individuellement et égoïstement, sans souci des autres ni du bien commun, poursuit la réalisation de ses objectifs propres. »

Le dernier point du passage cité mérite quelques explications, car il est au centre de la réflexion de Smith, notamment l'idée que l'égoïsme naturel chez l'homme est le fondement d'une société civile et de l'économie qui en découle. Or, selon la doctrine politico-économique de Smith, se fondant sur la philosophie critique des Lumières, il s'agit de concilier l'individualisme et la rationalité, tout en dépassant le modèle d'un ordre social contractualiste Classique. En d'autres termes, s'inscrivant dans la continuité de l'utilitarisme prôné par Mandeville, notamment dans sa célèbre « Fable des abeilles » (1714) (« Fable des abeilles in Histoire de la philosophie » en 3 tomes. Tome 2 : « De la Renaissance à la révolution kantienne, Gallimard, Pléiade, pages 640 et 745) où Mandeville soutient que l'égoïsme, inné en l'homme, peut concourir au bien de la collectivité, Smith met en avant la conception Libérale d'une autonomie de la société civile par rapport à un pouvoir qui n'est plus considéré comme le garant ontologique de l'ordre social. Dans ce contexte, il convient de relever le renversement de perspective que représente la philosophie de Thomasius, dont les théories empiristes ont influencé l'économie politique. Aussi, Thomasius dépasse-t-il la doctrine métaphysique ou ontologique de Pufendorf, à qui il doit cependant beaucoup, et met l'accent sur l'homme et son sentiment de l'existence. L'homme sera observé dorénavant d'après des critères psychologiques, puisqu'il s'est avéré qu'il est un être sensible qui ne perd jamais de vue son profit. De là, il n'y a qu'un pas à penser l'ordre juridique et, partant, l'édifice social, tel que le fera Beccaria, du point de vue de l'utilitarisme ou de l'eudémonisme. Il est important de constater que ces réflexions ne représentent que les prémices du long travail socio-culturel et idéologique qui sera réalisé, en Allemagne ainsi qu'en Autriche, grâce notamment aux philosophes populaires, à savoir la sécularisation progressive du moi, qui a commencé dans la Renaissance, dont l'individualisme effréné et l'esthétique individualiste seront assimilés par les tenants du Libéralisme autrichien, et qui annonce le rejet du système théocratique et absolutiste comme le souligne Johannes Hirschberger.

Ainsi, les fondements idéologiques présidant à la naissance de la société civile renvoient à une conception innovante du contrat social traditionnel. Tendant à harmoniser les droits et les obligations naturels de l'homme avec les contraintes de l'ordre social, l'économie politique Libérale aspire à dépasser le modèle d'une fondation contractualiste de l'ordre social sur une conception théologique ; elle le complète par la vision d'une institution empirique ou immanente de la société. Les théories Libérales de Mandeville, Hume, Smith et Ferguson, entre autres penseurs, ont en commun la remise en question d'une institution transcendante de la société. Elles postulent un individualisme par principe fondé sur la « positivité du libre jeu des passions singulières ». Par la suite, Robert Malthus (1766-1834), le banquier, homme d'affaires et politicien anglais David Ricardo (1772-1823), John Stuart Mill (1806-1873), ainsi que le Français Jean-Baptiste Say (1767-1832) et les Allemands Rau et von Thünen se fonderont sur les travaux de Adam Smith (1723-1790) pour définir leur propre conception politico-économique d'essence empirique.

Thomas Robert Malthus, pour sa part, s'oppose à Adam Smith. Selon Malthus, la liberté n'apporte pas un accroissement « ipso facto » de la prospérité des peuples. Car si les populations augmentent plus vite que les biens disponibles ne sont produits pour satisfaire leur besoin, une situation conjoncturelle bien différente de la prospérité générale pourrait se produire, c'est-à-dire un appauvrissement généralisé. Nous savons à quelles interprétations négatives du processus économique et démographique a conduit le malthusianisme.

Dans son « Essai sur le principe de population » (1798), il constate : la population croît en progression géométrique (1, 2, 4, 8 ...) , et double ainsi tous les 25 ans, alors que la production des subsistances nécessaires à l'alimentation

humaine n'augmente qu'en progression arithmétique (1, 2, 3, 4 ...) . Il présente l'augmentation de la population comme un danger pour la survie du monde et préconise la réduction du taux de natalité. Quant à l'économiste anglais David Ricardo, sa contribution à l'économie politique est trop importante pour qu'il n'en soit pas fait mention ici.

David Ricardo (Londres, 1772 ; Gatcomb Park, Gloucestershire, 1823) : économiste britannique. Son traité « Des principes de l'économie et de l'impôt » (ouvrage de 1817, traduit en français et publié avec des notes de Say, en 1819) fait apparaître Ricardo comme le chef de file des économistes de l'école Classique anglaise.

Dans la doctrine de l'économie politique Libérale, la pensée de Ricardo représente un dépassement du système élaboré par Smith. Ricardo découvre l'économie politique grâce à la lecture de Adam Smith et de Jean-Baptiste Say. En 1815, il publie son « Essai sur l'influence des bas prix du blé sur les profits du capital » et surtout, en 1817, « Des principes de l'économie politique et de l'impôt » . L'économiste anglais est à l'origine de la valeur fondée sur le travail. Il va plus loin que Smith, puisqu'il montre que la valeur d'un bien est fonction du travail incorporé, qui réunit à la fois le travail direct, notamment le temps de travail et l'habileté de l'ouvrier, et le travail indirect, qui est contenu dans les machines, les outils, les bâtiments indispensables à la production. Ricardo montre, par ailleurs, les bienfaits du libre-échange, à savoir de la circulation des produits sans entraves douanières. C'est ainsi que le libre-échange apparaît comme l'un des facteurs de la croissance économique.

John Stuart Mill, le dernier des 3 grands économistes anglais cités, se distingue par l'apologie d'un régime politique dans lequel la majorité ne pourrait pas imposer ses vues à la minorité. Philosophe moraliste et Libéral, il préconise une morale utilitariste, dans le droit-fil de Mandeville, Hume, Smith, Ferguson, et se rattache à l'économie Libérale. En 1848, il publie « Principes d'économie politique » et, presque 2 décennies plus tard, « l'Utilitarisme » , en 1863.

John Stuart Mill (Londres, 1806 ; Avignon, 1873) : philosophe et économiste britannique. Il fonde l'induction sur la loi de la causalité universelle. Mill distingue les sciences naturelles des sciences morales (« moral sciences ») : psychologie, sciences sociales, et formule la 1<sup>re</sup> théorie exhaustive de la science naturelle expérimentale. Selon le philosophe économiste, le rôle de l'éthique est de renouveler la société dans le sens d'un équilibre satisfaisant entre l'individu et la communauté. Se référer à : « Philosophisches Wörterbuch begründet von Heinrich Schmidt » , Alfred Kröner Verlag, Stuttgart (1951) , page 388.

Ces ouvrages feront de Mill le porte-parole le plus important du Libéralisme britannique dans la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'il se montre défenseur de l'individualisme étendu à tous les secteurs, le penseur Libéral s'intéresse aussi à la question sociale. Dans ses « Principles of Political Economy » , tout en développant des vues néo-malthusianistes, Mill préconise l'égalité des sexes, la participation des travailleurs dans les entreprises et la création de coopératives de production afin de réduire les problèmes transitoires de l'industrialisation.

L'intérêt porté dans cette partie aux penseurs et économistes anglais s'explique par le fait que la sensibilité Libérale trouvera en Angleterre une prégnance qu'il est impossible d'imaginer ailleurs en Europe. C'est aussi en Angleterre que les idées individualistes auront le plus de répercussion, car elles s'y imprègnent d'une philosophie morale adéquate qui

leur est con-substantielle. Outre l'analyse pertinente du comportement de l'homme économique nouveau, il est de même possible d'envisager une justification de ce comportement. De ce fait, le Libéralisme moderne plonge ses racines dans l'économie politique et la philosophie morale britanniques. Partant de cette constatation, il faut bien convenir que la physiocratie française et le caméralisme allemand et autrichien représentent 2 écoles au sein de l'économie politique. Pour ce qui concerne le caméralisme austro-allemand, nous verrons que la pensée économique qui le soutient s'inspire encore dans une large mesure du mercantilisme institutionnalisé. Fondé par Johann Joachim Becher (1635-1682), le caméralisme tire son nom de la « chambre » princière.

Johann Joachim Becher (Speyer, 1635 ; Londres, 1682) : chimiste de formation. En 1660, il est nommé conseiller Impérial. C'est à Vienne qu'il fonde le collège commercial (« Kommerzialkolleg ») qui a pour fonction de superviser les entreprises et les nouvelles branches économiques. Becher crée, en 1667, la 1<sup>re</sup> compagnie commerciale orientale (« Orientalische Handelskompagnie ») qui existera jusqu'en 1683, ainsi qu'une manufacture des étoffes de soie. Il est un représentant important de l'économie mercantiliste.

Cette science économique aura pour dessein principal de « maximiser les revenus de la chambre princière », selon les propres termes de Wolfgang Reinhard. Cependant la pensée de Becher va plus loin, puisqu'il envisage la théorie politique dans une perspective économique. Aussi est-il le 1<sup>er</sup> à assimiler la société civile à une communauté économique répondant par la consommation, ce qu'il appelle consumption, à une sorte d'auto-régulation. Mais il est vrai que sa doctrine ne préconise pas encore la théorie du circuit économique. Le fondement de cet ordre économique sera la richesse des populations des 3 états productifs, à savoir : la paysannerie, les artisans et les commerçants. À l'État incombera l'obligation de promouvoir le bien public au travers d'une politique de commerce extérieur d'inspiration mercantiliste. Alors que la réflexion de Becher se confond avec les intérêts de l'Empire allemand, Philipp Wilhelm von Hörnigk (1640-1714), quant à lui, s'emploie à montrer dans « Österreich über alles, wenn es nur will » (1684) l'application de la nouvelle science à l'Empire habsbourgeois.

Philipp Wilhelm von Hörnigk (ou Horneck) (Frankfurt am Main, 1640 ; Passau, 1714) : économiste politique. En 1684, il publie « Österreich über alles, wenn es nur will », ouvrage fondamental du caméralisme autrichien et 1<sup>er</sup> tableau économique de l'Autriche. Ouvrage de référence pour les sciences autrichiennes, l'œuvre a encore été ré-éditée à notre époque, en 1983. Se référer à : Walter Kleindel (Herausgeber von), « Das große Buch der Österreicher. 4.500 Personendarstellungen in Wort und Bild, Namen, Daten, Fakten, unter Mitarbeit von Hans Veigl », Kremayr & Scheriau (1988), page 209.

Cependant la conception économique de Hörnigk, à l'instar de Colbert, est quelque peu belliciste, puisque de façon détournée la politique économique représente la continuation ou la préparation de la guerre avec d'autres moyens que cette dernière. Si Hörnigk règle sa réflexion sur l'intérêt porté à un tout dont il discerne les lois, Wilhelm von Schröder (1640-1688), pour sa part, suit une autre démarche, car il ne prend en compte que les besoins fiscaux du pouvoir en vue du financement d'ambitieux projets en relation avec la politique extérieure. Schröder exige aussi un esprit de discipline de la part des sujets qui doit aller de pair avec le processus économique.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le caméralisme bénéficiera de chaires universitaires en Autriche et en Allemagne. Ainsi, Johann Gottlob

Heinrich Justi (1702-1771) l'enseignera à Vienne, Göttingen et Berlin. Des générations de fonctionnaires d'État autrichiens et allemands seront formées d'après les principes du caméralisme. Ce dernier est mis en relation avec l'enseignement du droit naturel. Cette connexion poussera ses conséquences jusqu'aux plus hautes instances du pouvoir habsbourgeois, car il est connu que le jeune Joseph II est instruit en philosophie par Christian August Beck (1720-1782). Or, Beck se fonde sur la doctrine philosophique de Samuel Pufendorf (1632-1694), philosophe jurnaturaliste allemand, aux yeux de qui le processus rationnel conduit progressivement à la sécularisation.

Samuel, baron von Pufendorf (Chemnitz, 1632 ; Berlin, 1694) : juriste et historien allemand. Reprenant et développant les idées de Grotius, il écrit « Du droit de la nature et des gens » (1672), où il fonde le droit sur un contrat social. Se référer à : Johannes Hirschberger, « Geschichte der Philosophie », II Bände, Komet, Verlag, Herder, Freiburg im Breisgau (1980), page 257.

Il est fort probable que les réformes entreprises par l'Empereur Joseph II, portant le nom de josphisme et placées sous le signe d'une économie utilitariste, répondent aux préceptes d'une philosophie pratique qui, en se détournant de plus en plus de la théologie et de l'ontologie, se pose comme principe autonome dont est déduit le Droit. (30) Certes, si l'économie politique de l'époque, à savoir le caméralisme, se rapproche de plus en plus de la philosophie du droit naturel, dont on sait qu'elle permettra à Christian Wolff (1679-1754) de formuler les « droits de l'homme quelques décennies avant la Révolution française », on est en droit de s'attendre à ce qu'elle se tourne davantage vers l'individu pour prendre en compte la perfection de son bonheur, dans une interprétation eudémoniste du processus économique. Mais qu'en est-il en réalité ? Bien que la fonction de l'État soit de garantir le bonheur général, il n'en est pas moins vrai que la déraison du peuple fait que le bonheur individuel ne puisse être réalisé qu'à travers le salut de tous auquel doit contribuer l'individu, obéissant et zélé. Mis ainsi au service de la mission de l'État, l'individu n'a que des obligations vis-à-vis de ce dernier, mais ne dispose d'aucun droit naturel, à l'exception de la liberté civile, au sein de laquelle il peut se réaliser, disposer librement de sa personne et de son bien. Car le contrat passé entre le souverain et ses sujets signifie sur le plan individuel et juridique que l'individu, qui entre dans la « *societas civilis* », se dépouille de sa liberté naturelle (confiée au souverain ou à l'État), alors que ce dernier lui octroie les lois. Il est important de noter que, dans la conception du droit naturel allemand, contrairement à la pensée politique occidentale, plus Libérale et individualiste, la liberté naturelle doit rester en retrait face aux dispositions du pouvoir d'État. Cependant, en Autriche, une instance politique intermédiaire entre le pouvoir et les sujets sera créée. Elle portera le nom de « *Policey* » comme l'indique Wolfgang Reinhard dans son essai. (34) Il s'agit d'un pouvoir administratif ayant pour fonction d'accroître les ressources de l'État en vue de promouvoir le bien-être de la communauté. C'est sous l'impulsion intellectuelle de Josef von Sonnenfels (1733-1817), homme de lettres, philosophe et publiciste, engagé dans un labeur sans pareil pour divulguer les avancées scientifiques de son époque, que la « *Policey* » acquerra sa signification moderne. La pensée Libérale de Sonnenfels, influencé par le courant d'idées émancipatrices des Lumières, le conduit à préconiser la séparation de la politique et de l'économie. En fait, il stipule une limitation du pouvoir d'État. Un changement d'optique semble s'opérer chez Sonnenfels, par rapport à l'économie politique caméraliste traditionnelle. Aussi, reconnaît-il que l'État ne doit plus centrer sa fonction et ses intérêts sur l'accroissement de ses propres ressources, mais favoriser la prospérité individuelle. Il est frappant de constater, ici, la conformité de pensée existant entre Sonnenfels et le caméraliste Johann Heinrich Gottlob von Justi (1717-1771), dont il a été question plus haut. À l'instar de Justi, Sonnenfels semble donc mettre en avant l'idée que la fonction de l'État doit se résumer à garantir la

liberté civile. Cependant, il est trop fin politique pour ne pas concevoir une ingérence, bien que limitée, du pouvoir dans la vie économique. L'État devra intervenir uniquement pour assurer la sécurité nécessaire au bon fonctionnement des rouages de l'économie et neutraliser les forces qui entraveraient la concurrence. La pensée éclairée de Sonnenfels semble annoncer les aspirations politiques et économiques des futurs Libéraux autrichiens. Au demeurant, nous verrons que le Libéralisme constitutionnel se fondera en partie sur les préceptes humanistes et les droits universels définis par la philosophie empirique. Si le proto-Libéralisme du début du XIXe siècle revêt une vocation universaliste, qui préconise une participation de toutes les classes aux bienfaits du progrès et de l'instruction, reconnus comme des valeurs fondamentales, il faut bien convenir qu'il semble en passe de renier ses idéaux après la Révolution de 1848. Le Libéralisme, par loyalisme institutionnel, embrassera alors la cause des Habsbourg. L'échec des forces démocratiques radicalisera les tensions entre Libéraux modérés et Démocrates révolutionnaires au sein du mouvement Libéral. Les questions que se posaient Sonnenfels et les esprits éclairés du XVIIIe siècle concernant l'autonomie économique, la séparation de la politique et de l'économie, l'interventionnisme de l'État, la participation des élites au pouvoir, l'instruction, enfin la liberté individuelle, vont être celles des Libéraux quelques décennies plus tard.

### L'agitation Libérale en Allemagne

En Allemagne, la situation politique est contrastée selon les États. Ceux du nord et du centre prennent modèle sur le royaume de Prusse qui refuse toutes réformes et rétablit la monarchie absolue. Par contre, en Bavière, en Wurtemberg, en Saxe-Weimar, les souverains accordent des constitutions.

L'agitation commence, dans les milieux universitaires. Les étudiants allemands sont organisés dans une association, la « Burschenschaft » (dont la devise est : « Liberté, Honneur et Patrie ») . Le 17 octobre 1817, à Iéna, en Thuringe prussienne, les étudiants (tous issus de la bourgeoisie) , brûlent des symboles du militarisme prussien. En mars 1819, un étudiant déséquilibré assassine le poète August von Kotzebue, un propagandiste anti-Libéral et anti-étudiant payé par le Tsar.

Klemens von Metternich convoque les princes allemands à Karlsbad (en août 1819) puis à Vienne (en 1820) . Les Universités allemandes sont épurées de leurs professeurs et étudiants jugés trop Libéraux. La censure de la presse est renforcée. Les révolutionnaires, sont arrêtés ou parviennent à passer à l'étranger. Cependant, malgré la pression autrichienne, les souverains de l'Allemagne du sud maintiennent les constitutions.

### Le Libéralisme autrichien

L'idéologie progressiste du Libéralisme est à la fois étatique, économique, sociale et culturelle. Prenant naissance à l'époque de l'« Aufklärung », elle est dirigée contre l'absolutisme et toute tutelle intellectuelle et dogmatique. Le Libéralisme postule l'autonomie de l'être humain en vertu de la raison et des droits universels, ainsi qu'une cohabitation des citoyens émancipés grâce au progrès. Étendue à tous les domaines de l'existence humaine et répondant aux lois du marché et de la concurrence, cette cohabitation devrait être profitable aux intérêts de l'individu aussi bien qu'à ceux de la collectivité. Les pionniers du Libéralisme au XIXe siècle sont les défenseurs de l'État constitutionnel Libéral et démocratique, du développement économique du capitalisme et de l'épanouissement personnel

de l'individu à travers le progrès qu'apporte l'évolution scientifique et les différentes formes d'expression artistique. Les Libéraux représentent surtout les intérêts des classes élevées, notamment la bourgeoisie et certains cercles intellectuels comprenant les professions Libérales et des représentants du corps administratif. Ils combattent les bornes sociales, économiques, religieuses et disposent d'une presse puissante. Avant 1848, sous Metternich, la pensée Libérale ne pouvait se répandre que dans les cercles fermés. Dans son ouvrage sur la ville de Vienne, Jean-Paul Bled écrit :

« Au fil des années, les idées Libérales gagnent du terrain dans une partie de la noblesse et parmi les notables, hauts-fonctionnaires, médecins, avocats, savants, écrivains qui se rencontrent à Vienne dans différents cénacles comme la “ Concordia ” ou le “ Juridisch-politischer Leseverein ” (Société de lecture juridico-politique) où ils discutent doctement de projets de réforme. »

À partir de la Révolution de 1848, les voix Libérales et les tendances démocratiques conjuguées à la montée des mouvements nationaux (38) commencent à sortir de l'anonymat et investissent de leurs revendications le paysage politique de l'Autriche. L'historien Jean-Paul Bled qualifie de « multi-polaire » cette révolution dans les pays habsbourgeois.

À la veille de la Révolution de 1848, l'Empire des Habsbourg ne compte pas moins de 11 nationalités : Allemands, Magyars, Roumains, Tchèques, Slovènes, Slovaques, Polonais, Ruthènes, Croates, Serbes, Italiens. La question des nationalités s'opère à différents niveaux. Il y a, d'une part, la relation entre Vienne et les peuples de l'Empire, mais aussi, le rapport entre les différentes nationalités elles-mêmes qui vivent parfois côte-à-côte. Citons l'exemple des Italiens et Allemands au Tyrol, Italiens et Slovènes à Trieste, Italiens et Croates en Dalmatie, Allemands et Tchèques en Bohême et en Moravie, Polonais et Ruthènes en Galicie.

Nous pouvons considérer que les prémices de l'ère Libérale se dessinent lorsque le ministre d'État Anton Schmerling et son ministère créent une constitution centraliste au travers de la patente de février 1861, qui atteste la bienveillance du gouvernement vis-à-vis de l'idéologie Libérale. Cependant, les idées Libérales sont encore, pour l'instant, freinées par une tradition conservatrice. Il faut attendre les lois constitutionnelles de décembre 1867 et la nomination du prince Karl Auersperg par l'Empereur François-Joseph, en tant que Premier ministre, pour parler véritablement du début de l'ère Libérale. Elle s'achève avec l'échec des Libéraux aux élections de 1879 et la prise de fonction du cabinet Taaffe, le 12 août.

Anton Schmerling (1805-1893) : juriste de carrière et politicien Libéral. En 1848, il est nommé membre du parlement de Francfort, occupant les postes de ministre de l'Intérieur, puis Premier ministre. De 1849 à 1851, il est ministre de la Justice. Entre 1851-1858, Schmerling détient la charge de président du Sénat. Il est à la tête du gouvernement en tant que ministre d'État, de 1860 à 1865. Il remplace le diplôme d'octobre 1860, d'inspiration fédéraliste, par la patente de février et gouverne au travers de cette constitution en s'appuyant uniquement sur les Libéraux allemands. (Se référer à : Walter Kleindel. « Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur, Ueberreuter » , Wien 1995, page 261) L'opposition grandissante des Magyars et des Slaves sera la cause de la chute de son gouvernement. Après 1879, il entre en opposition contre la politique fédéraliste du comte Eduard Taaffe. Sous son gouvernement sont promulguées les lois concernant les protestants et la protection de certains droits fondamentaux. En 1864, le cabinet de Schmerling

prendra part à la guerre germano-danoise. (Voir aussi : « Österreich-Lexikon, P. Molisch, Anton von Schmerling und der Liberalismus », Wien 1944.)

Le camp Libéral n'est pas homogène. Il se scinde en plusieurs orientations politiques. Ainsi, à l'intérieur de la mouvance Libérale, il existe différents clubs politiques ou associations, tels que le club des citoyens (« Bürgerklub »), l'association des Allemands Démocrates (« Deutschdemokratischer Verein »), les pan-Autrichiens (« Groß-österreicher »), les Unionistes ou les autonomistes de Styrie.

Eugen Alexander Megerle von Mühlfeld sera avec Giskra à la tête du Parti pan-Autrichien. Se référer à : « Wurzbach Biographisches Lexikondes Kaiserthums Oesterreich », Wien (1867), 17e volume, page 253.

Au « Reichsrat », en 1861, Moritz Kaiserfeld fonde la fraction des autonomistes allemands. Il sera un partisan convaincu du dualisme Austro-Hongrois. Se référer à : Walter Kleindel. « Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur », Ueberreuter, Wien (1995), page 261.

Nonobstant les divergences d'opinion des différents groupuscules politiques, il est cependant des points sur lesquels les Libéraux semblent unanimes, tels que la lutte concertée contre la prédominance de la noblesse et du clergé et les aspirations fédéralistes des nationalités slaves. À cela s'ajoute l'accord tacite sur la sauvegarde du développement des bases institutionnelles du Libéralisme, notamment l'État de droit constitutionnel, la séparation des pouvoirs, une juridiction indépendante, l'adoption des lois fondamentales et le droit à la liberté, dans le but de réaliser une économie libre.

### Epilogue : The Twilight of Liberalism. Lateness and Brahms : Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism

(Margaret Notley)

Focusing on the changed outlooks of Johannes Brahms and his Viennese colleagues in the 1890's. Prominent citizens who had earlier objected to signs of Czech nationalism now recognized consequences of German nationalism. Eduard Hanslick, who had grown-up in Prague, exemplified contradictions of Liberalism in his simultaneous admiration for and unwitting condescension toward Antonín Dvořák. Discussion of reception of Dvořák's music by Hanslick and Theodor Helm highlights differences between the older and newer German nationalism. Brahms's library and an over-looked archival collection afford insights into his views. An orthodox Liberal, he rejected the cultural despair of German tribalism but voiced discouragement about the future of music. Liberal economics were being unmasked as 2nd nature, as would absolute tonal music slightly later. Yet, Brahms's late-music is beautiful because it responds to demands of music-historical lateness while conveying the peculiar expressiveness of a late style.

### Defining Deutschtum : Political Ideology, German Identity, and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna

(David Brodbeck)



« Defining Deutschtum » offers a nuanced look at the intersection of music, cultural identity, and political ideology in Liberal Vienna by examining music-critical writing about Carl Goldmark, Antonín Dvořák, and Bedřich Smetana, 3 notable composers of the day who were Austrian citizens but not ethnic Germans. Vienna's critics are treated here as agents within the public sphere whose writing gave voice to distinct ideological positions on the question of who could be deemed « German » in the multi-national Austrian State. Historian Pieter M. Judson's perspective on Austro-German Liberalism as an evolving but always exclusionary ideology provides a suggestive approach to interpreting this music-critical discourse. For Eduard Hanslick and Ludwig Speidel, German Liberal nationalists who came of age around 1848, Germanness was theoretically available to any ambitious « Bürger » , including Jews and those of non-German nationality, who professed German cultural values. The national Liberalism that characterized the work of the younger Theodor Helm was an outgrowth of the tensions between Germans and Czechs that first flared-up in the 1860's. Later, came a new generation of Wagnerian critics whose racialist anti-Semitism and irredentist German nationalism reflected the radical student politics of the 1880's. The critical reception of the 3 composers in question reveals a continuum of exclusivity, from a conception of Germanness rooted in social class and cultural elitism to one based in blood. The book, thus, offers insight into how educated German Austrians conceived of Germanness in music and understood their relationship to the « non-Germans » in their midst.

### L'essor économique et l'émergence de la bourgeoisie Libérale

Si le Libéralisme politique devient donc une pure chimère aux yeux de la bourgeoisie modérée, il n'en demeure pas moins que sa puissance économique, traduisant indirectement sa capacité électorale, lui permettra d'être associée au pouvoir et de partager celui-ci avec l'aristocratie. Nonobstant la réaction qui freine pendant quelque temps la vie institutionnelle, les Libéraux finiront par obtenir certaines de leurs revendications de mars 1848 : la liberté de la presse, le régime représentatif et la garantie des libertés individuelles. Cependant, le processus de libéralisation est plutôt lent à s'installer dans la société de la Monarchie danubienne, puisqu'il faudra attendre la fin des années 1860 qui marquent les débuts de l'ère Libérale, à proprement parler.

Quoi qu'il en soit, le milieu institutionnel favorable à la capitalisation et aux investissements économiques définit en quelque sorte la résultante socio-économique de la Révolution. De façon plus précise, à partir des années 1850, les gouvernements de l'ère néo-absolutiste (1852-1859) favorisent l'essor de l'industrie et du crédit, tout en reconnaissant que l'industrie n'est possible que sur la base du soutien financier dont les instituts bancaires, fondés à la même époque, sont les garants. Aux banques de dépôts traditionnelles viennent s'ajouter des banques d'affaires afin de soutenir et de favoriser le développement économique. Ainsi, le comptoir d'escompte de Basse-Autriche est fondé en 1853. Par ailleurs, à l'annonce dans le journal « Austria » de l'intention des frères Péreire de vouloir créer à Vienne une succursale du Crédit immobilier parisien, la banque Rothschild s'emploie à établir un grand comptoir d'affaires avec la participation d'aristocrates opulents, tels que les princes Schwarzenberg, Fürstenberg, Auersperg et le comte Chotek, ainsi que d'autres banquiers. Dans le but de mener à bien son projet, l'Empereur François-Joseph abolit la Constitution du 4 mars 1849 par la patente de la Saint-Sylvestre de 1851. L'Autriche entre alors dans l'ère du néo-absolutisme (1852-1859) .

Jacob Émile Péreire (Bordeaux, 1800 ; Paris, 1875) : banquier et homme politique français, un des principaux disciples de Saint-Simon. Son nom est inséparable de celui de son frère et associé Isaac (Bordeaux, 1806 ; Armainvilliers, Seine et Marne, 1880) . Il participe à la création des chemins de fer de l'Ouest et du Midi de la France et fonde la Compagnie générale transatlantique. Il crée le Crédit immobilier (1852-1867) , grande banque pour l'industrie et est à la tête de nombreuses entreprises. Soutenus par Napoléon III, les 2 frères furent députés de 1863 à 1869. Se référer à : Pierre Milza. « La révolution du crédit » , dans : « Napoléon III » , Perrin (2004) , pages 398-399.

Anselme Rothschild adresse une pétition au gouvernement afin d'obtenir l'aval de celui-ci. Le ministre Libéral Bruck accueillera favorablement la requête de Rothschild, puisqu'il y voit la possibilité de développer l'industrie. Les sentiments de Bruck seront au demeurant ratifiés officiellement par l'Empereur lui-même. Le 31 octobre 1855, en effet, François-Joseph donne son autorisation pour la création de l'Institut de crédit autrichien pour le Commerce et l'Industrie (« Österreichische Credit-Anstalt für Handel und Gewerbe ») . Présidé par le prince Johann Adolf Schwarzenberg, le « Credit-Anstalt » est appelé à devenir le plus important institut de crédit en Autriche, grâce à son rôle joué dans l'expansion économique et industrielle de l'Empire. Des membres de l'aristocratie participent à ce mouvement en achetant des actions avec les sommes reçues en dédommagement de la réforme agraire.

Meyer Amschel Rothschild (Francfort-sur-le-Main, 1743 ; id. , 1812) : banquier allemand, fondateur d'une puissante dynastie financière israélite, de rayonnement international. Il est le père de 5 fils qui seront anoblis par l'Empereur d'Autriche et s'établiront dans les grandes villes européennes : Anselme (1773-1855) à Francfort ; Salomon (1774-1855) à Vienne ; Nathan (1777-1836) à Londres ; Karl (1788-1855) à Naples ; Jales (1792-1868) à Paris. Se référer à : « Dictionnaire encyclopédique Quillet » , en 8 volumes, librairie Aristide Quillet, Paris (1969) ; tome 5.

### Le « Credit-Anstalt » , moteur de l'expansion économique

Doté d'un capital de 100 millions de Florins (« Gulden ») , le « Credit-Anstalt » dispose d'une puissance financière supérieure à celle de la Banque nationale, au capital seulement de 73,5 millions de Florins (79) . Dans le contexte d'un renouveau économique effectif fondé sur un système de crédit facilitant les opérations financières de tous genres, notamment l'affairisme des hauts-barons de la finance et de l'industrie, le « Credit-Anstalt » se présente comme une société par actions proposant d'accorder des crédits à long terme et de financer des participations industrielles. À la suite du « Credit-Anstalt » , de nombreux établissements bancaires par actions voient le jour : la « Nieder-österreichische Escompte-Gesellschaft » , le « Bodencreditanstalt » , l'« Anglo-österreichische Bank » , pour ne citer que les principaux.

### Le développement des transports

Pour importants que soient le crédit et les facilités de financement offerts par les instituts bancaires, un véritable développement économique n'est possible que s'il se fonde sur une infrastructure viable et un réseau rationnel de voies de communication et de transport. L'industrialisation de Vienne et de ses environs, des territoires sudètes, de la Styrie et du Vorarlberg, entre autres régions, pourra se réaliser grâce à un réseau ferroviaire tendant à couvrir la totalité du territoire. Le chemin de fer devient ainsi le symbole de la révolution industrielle. Dans ce contexte, il s'agit

pour l'industrie autrichienne de consolider et de développer, entre autres éléments, un réseau ferroviaire dont la création date des années 1830. Les constructions des lignes du nord et du sud, respectivement la « Nordbahn » (1836) et la « Südbahn » (1841), puis de l'ouest, à savoir la « Westbahnhof » (1858), donnent une impulsion aux projets ambitieux des capitaines d'industrie. Si, jusque-là, le gouvernement s'était employé à financer ce projet, à partir de 1854, ce même gouvernement décide la privatisation des 1,500 kilomètres de lignes chemins de fer déjà exploitées, puisqu'il se sent incapable de financer la suite du programme de construction. Entre 1854 et 1878, sont construits en Autriche 7,952 kilomètres de lignes contre 5,839 kilomètres en Hongrie, dont seulement 15 % appartiennent à l'État. La construction ferroviaire ira jusqu'à utiliser 20 % des investissements privés.

À la même époque, la Société de navigation à vapeur du Danube (« Donau-Dampfschiffahrtsgesellschaft ») augmente son trafic entre les villes de Vienne, Linz et Pest :

« En 1852, sa flotte compte 71 vapeurs et 233 péniches. »

Cette augmentation des moyens de transport à laquelle s'ajoute l'abolition des douanes intérieures entre les différents pays de l'Empire, créant ainsi un espace commercial commun et la baisse des tarifs extérieurs pour les produits en provenance d'Allemagne est décidée par le gouvernement Schwarzenberg. Elle va encourager l'activité économique au sein de l'Empire.

### Les nouveaux barons de l'industrie

La croissance économique, due en grande partie au développement des chemins de fer et du marché des capitaux et du crédit, se caractérise par un important développement du secteur industriel à l'image de la conjoncture européenne en pleine période de révolution industrielle. L'expansion économique rapide des années 1850, créant un sentiment général d'« optimisme industrialiste européen » (Se référer à : Dominique Borne. « L'Europe transformée par l'industrie », dans : « Histoire de l'Europe », sous la direction de Jean Carpentier et François Lebrun, Seuil, Paris 1990, pages 320 à 337) se profile aussi au sein de l'Empire des Habsbourg, quoique plus tardivement qu'en Angleterre, en France ou en Prusse. Si les industries de tradition, comme la porcelaine de Vienne ou les verres de Bohême et l'industrie du textile conservent un dynamisme, ce sont surtout les nouvelles industries agro-alimentaires, sidérurgiques, métallurgiques, chimiques ainsi que celles de la construction, qui s'ouvrent à l'ère moderne et Libérale.

L'industrie textile et, notamment, l'industrie de la soie est une importante source d'emploi à Vienne, mais aussi dans les Sudètes et la vallée du Rhin. Cette industrie connaît une profonde mutation dès le début du XIXe siècle, avec l'arrivée des machines, la mécanisation du travail, la multiplication et l'agrandissement des ateliers. Se référer à : Carl Emil Schorske. « Wien, Geist und Gesellschaft im " Fin-de-Siècle " », Fischer Verlag, Frankfurt-am-Main (1982), page 54.

L'extraction et la transformation du lignite, du charbon, de la houille, des minerais de fer sont en plein essor, notamment dans les pays tchèques (Bohême, Moravie, Silésie). Différentes usines de construction de locomotives sont créées à Vienne, à Graz, Prague et Budapest. Les fabriques de sucre, de bière ou de tabac deviennent de véritables industries qui dépassent les modes de fabrication artisanale, et la croissance des industries textiles, situées à Vienne et

en Bohême, entraîne l'essor de l'industrie chimique. De nombreux industriels vont, à cette époque, développer l'entreprise familiale, recherchant certes une réussite financière mais, surtout, une reconnaissance au sein de la société. Par leur réussite économique, ils peuvent espérer atteindre le plus haut degré social : l'anoblissement. Certains d'entre eux, comme les industriels Alexander Schoeller et Theodor Hornbostel transforment leur entreprise familiale en société par actions.

Baron Alexandre Schoeller (Düren, Allemagne, 1805 ; Vienne, 1886) , industriel. En 1843, il fonde la Compagnie du métal à Berndorf avec Hermann Krupp. En 1862, il achète à Ternitz une usine de laminage qui se développe très rapidement. Il devient l'un des plus importants producteurs d'acier de l'Empire. Se référer à : « Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1850 » , herausgegeben von der « Österreichischen Akademie der Wissenschaften » redigiert von Peter Csendes unter der Mitarbeit von Ch. Gruber, F. Hillbrand-Grill, E. Lebensaft, Ch. Mentschl, H. Reitterer, R. Rill, Wien (1994) , X. Band, page 239.

Baron Theodor Hornbostel (Vienne, 1815 ; Vienne, 1888) : industriel. Ministre du commerce dans le gouvernement qui suit la Révolution de 1848, il crée la Chambre de commerce et d'industrie dont il devient le président, de 1849 à 1851. Associé à la création du « Credit-Anstalt » , il siège à son conseil d'administration et en deviendra le président, en 1886. Il est membre du conseil d'administration des gares de l'ouest (« Kaiserin-Elisabeth-Westbahn ») et du nord (« Kaiser-Ferdinand-Nordbahn ») . Il est également à la tête d'une fabrique de locomotives. Il a contribué, de manière active, à l'essor économique de l'Empire. Se référer à : « Das große Buch der Österreicher. 4.500 Personendarstellungen in Wort und Bild » , ibidem, page 197.

Nous pouvons également citer à ce sujet l'exemple de Franz Wertheim. D'origine modeste, il va connaître une ascension sociale impressionnante. Après différents voyages en Allemagne, en France et en Angleterre, âgé de 22 ans, il ouvre en 1836, à Krems (« Krems an der Donau » , ville de Basse-Autriche) , sa ville natale, une usine de fabrication d'outils. En 1841, il vient s'installer à Vienne et ses produits sont appréciés lors de l'exposition industrielle qu'il organise en 1845. En 1851, il achète à un Allemand une patente lui permettant de fabriquer des coffres-forts résistant au feu. En 1853, pour lancer son nouveau produit, il réalise une nouvelle démonstration publique à grand succès qui lance ses affaires et fera sa fortune. Il s'emploie également à fabriquer des équipements pour les banques ainsi que des ascenseurs. Il se fait construire, en 1863, un magnifique palais sur le « Ring » , en face de la résidence de l'archiduc Ludwig-Viktor, s'adressant au même architecte que ce dernier. En 1869, Josef Strauß compose la polka « Feuerfest » , en son honneur.

Josef Strauß (Vienne, 1827 ; Vienne, 1870) : compositeur et chef d'orchestre, fils de Johann Strauß. Refusant de devenir soldat comme le souhaitait son père, il fait des études d'ingénieur et d'architecture. Il invente une machine de nettoyage pour la ville de Vienne. Il passe l'ensemble de son temps libre à composer et à fréquenter les salles de danse viennoises. Devenu musicien professionnel à part entière, il partage avec son frère Johann la direction de l'Orchestre de Strauß, en 1862. De santé fragile, il décède après un voyage à Varsovie. Se référer à : « The New Grove Dictionary of Music and Musicians » , dictionnaire musicologique en 20 volumes, Sadie, Londres (1980) , volume XVIII, page 214.

Wertheim entre à la Chambre de commerce de Basse-Autriche où il représente et défend les intérêts de l'économie viennoise. Il en devient vice-président. Consécration de son ascension sociale : il est élevé au titre de baron.

Citons également, dans le domaine du textile et du commerce, l'ascension de Jakob Rothberger : né en 1825 dans une famille juive de Hongrie, il s'installe au début des années 1850 à Vienne où il reçoit une formation de tailleur. Maître-artisan, il monte une petite entreprise à son compte et emploie 5 personnes. Les affaires marchent ; dès 1856, il ouvre une boutique dans un immeuble de la « Stefansplatz », au centre de la vieille ville, où il retouche des vêtements usagés, puis des articles de confection masculine. Grâce à la publicité dans la presse, les clients ne manquent pas, et Jakob Rothberger se met à embaucher. Progressivement, il occupe un immeuble entier sur la « Stefansplatz » : le « Kleiderpalast » (Palais du vêtement) , et ouvre des succursales à Prague et à Budapest ; il ira jusqu'à employer 600 personnes. À sa mort, il laisse un fort héritage, des actifs commerciaux, 2 maisons à Vienne et à Budapest ainsi qu'une villa aux alentours de Vienne.

Ainsi, le développement industriel devient le moteur d'une nouvelle société, phénomène auquel applaudit Thaddäus von Lanner, membre de l'Association industrielle de Basse-Autriche (« Niederösterreichische Gewerbeverein ») (92) :

« C'est seulement dans le sillage de l'industrie qu'apparaît la richesse nationale, sous l'influence de laquelle prospèrent la population, le pouvoir, la morale, l'art et les sciences. Il est du devoir des associations industrielles de lui donner le champ libre afin qu'elle trouve son chemin sans entrave par un choix d'orientation fondé sur une concurrence libre. » (93)

« Niederösterreichische Gewerbeverein » (Association industrielle de Basse-Autriche) : association, fondée en 1839. Elle intervient pour créer un cadre de conditions générales grâce auxquelles il est possible d'organiser une économie privée fondée sur la libre concurrence. Ces objectifs ne peuvent se réaliser sans le pouvoir politique et organisé de l'État. Ne limitant pas son recrutement au monde de l'industrie et du commerce, elle accueille aussi des nobles, des fonctionnaires, des militaires et devient un point de rencontre et de discussion. Se référer à : Otto Hwaletz. « Die Verbindung zu staatlichen Instanzen » , in : Hannes Stekl und Peter Urbanitsch (Herausgeber) , « Bürgertum in der Habsburgermonarchie » , Böhlau Verlag, Wien, Köln (1990) , page 188.

Se référer à : Otto Hwaletz. « Die Verbindung zu staatlichen Instanzen » , in : Hannes Stekl und Peter Urbanitsch (Herausgeber) , « Bürgertum in der Habsburgermonarchie » , ibidem :

« Nur im Gefolge der Industrie erscheint der Nationalwohlstand, unter dessen Einflusse Bevölkerung, Macht, Gesittung, Kunst und Wissenschaft gedeihen. Ihr offenen Spielraum zu verschaffen, daß sie in selbstgewählter Richtung und freier Concurrenzen ein so viel wie möglich hemmnisfreien Weg finde, ist die Aufgabe der Industrie-Vereine. » , page 189.

Ces évolutions qui mettent en perspective les transformations économiques et sociales provoquent une mutation dans la société habsbourgeoise, jusqu'à présent à dominante rurale. D'une part, dans l'espoir d'une vie meilleure, de nombreux jeunes paysans fuient la misère des campagnes et viennent travailler et s'installer dans les grandes villes de l'Empire qui représentent les différents bassins de l'emploi, grossissant ainsi les rangs de la classe ouvrière. Et d'autre part,

même si la petite entreprise reste encore généralisée, peu à peu vont apparaître dans le paysage des villes de l'Empire, de grandes unités de production qui vont faire la fortune des nouveaux barons de l'industrie, de la finance, de l'immobilier et du commerce, entraînant l'émergence d'une nouvelle bourgeoisie Libérale, significative d'une évolution sociale.

Ingrid Mittenzwei. « Verlag oder Manufaktur ? Zur Organisation der Betriebe » , in : Robert Hoffmann (Herausgeber) , « Bürger zwischen Tradition und Modernität. Bürgertum in der Habsburgermonarchie » , Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar (1997) , page 193.

Cette émergence d'une nouvelle bourgeoisie industrielle et commerciale devient une composante essentielle de la société habsbourgeoise de l'époque.

### La bourgeoisie Libérale

Sous le terme de « bourgeoisie » , on regroupe les citoyens d'une ville ou d'une bourgade, qui exercent un métier dans l'industrie ou le commerce et dont les revenus sont relativement élevés et réguliers. Associée au développement de l'économie capitaliste, la bourgeoisie va étendre son influence, encourageant le Libéralisme politique et économique, d'où son nom de bourgeoisie Libérale. Il est coutume de distinguer la petite, moyenne et haute bourgeoisie. Au sein de l'Empire des Habsbourg, cette partie de la société, qui joue un rôle décisif lors de la Révolution de 1848 et dans la période qui suit cet événement, se compose, entre autres, de chefs d'entreprise de familles d'artisans enrichies qui ont pu tirer profit de la révolution industrielle, de commerçants, de banquiers, d'entrepreneurs, de maîtres-artisans, mais aussi de hauts fonctionnaires, professeurs, médecins, juristes, journalistes. Puis viennent les artistes (écrivains, peintres, musiciens, architectes, comédiens, chanteurs) . Peu à peu cette nouvelle bourgeoisie va incarner les valeurs du renouveau et de la modernité tant sur le plan politique et social que culturel, cherchant à établir son champ d'influence. Sur le plan politique, les années qui suivent la Révolution de 1848 voient la nomination au gouvernement de ministres issus de la haute bourgeoisie Libérale qui pose peu à peu les bases de sa future accession au pouvoir. Cette bourgeoisie s'oppose parfois à la noblesse, même si elle rêve de son prestige et de ses titres. Comme nous l'avons déjà mentionné auparavant, l'idéal de réussite sociale demeure pour le bourgeois l'obtention d'un titre d'anoblissement. Ce sont les grands banquiers qui seront les premiers à être distingués par l'Empereur. Suivront les principaux représentants de l'industrie et du commerce qui en achetant des propriétés foncières deviennent susceptibles d'accéder à la curie de la grande propriété et d'y voter avec les représentants de la noblesse comme le Viennois Anton Dreher.

Anton Dreher (Vienne, 1849 ; Schwechat, 1921) : industriel de la bière. Après des études à Vienne, Zürich et différents voyages à l'étranger, il hérite de son père la plus grande brasserie d'Autriche. Il développe l'entreprise et l'ouvre à l'exportation. Il investit dans différentes propriétés terriennes et est ainsi admis à la Diète de Basse-Autriche. À la fin de sa carrière, il est nommé membre à vie de la Chambre haute du « Reichsrat » . Se référer à : « Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 » , herausgegeben von der « Österreichischen Akademie der Wissenschaften » unter der Leitung von Leo Santifaller, bearbeitet von Eva Obermayer-Marnach, Hermann Böhlau Nachfolger Wien, Köln, Graz, (1972) .

François-Joseph a ainsi procédé à de nombreux anoblissements : sur 8,931 nouveaux nobles, on compte 4,000 officiers, 2,157 fonctionnaires, mais aussi 1,008 commerçants, banquiers et industriels parmi lesquels 346 familles juives.

Se référer à : Bernard Michel. « L'Empire austro-hongrois. Splendeur et modernité », Paris (2006) : « Les nouveaux anoblis », page 76.

Cette évolution des mentalités entraînant un début de libéralisation des mœurs permet à des groupes sociaux exclus jusque-là de certaines positions sociales d'accéder à des postes académiques et de grande responsabilité. Cependant bien que l'évolution Libérale de la société autrichienne, à partir des années 1850, annonce une distribution socio-culturelle plus équitable de l'ensemble des professions académiques et Libérales, il ne faudrait pas oublier pour autant que l'intelligentsia juive allemande peut justement mettre à profit la nouvelle conjoncture économique grâce au mouvement d'assimilation, qui prend effet à la fin du XVIIIe siècle (se référer à : Michaël Pollak. « Vienne 1900, une identité blessée », éditions Gallimard et éditions Julliard, 1992 : « Les espoirs de la bourgeoisie juive », pages 53 à 56) et dont a été bénéficiaire une grande partie de la population judaïque viennoise. Or, dans le sillage de cette assimilation socio-culturelle, il n'est pas jusqu'à certains Juifs, notamment des industriels et des banquiers (80 % des dirigeants des grandes banques par actions sont d'origine juive) (se référer à : Bernard Michel. « L'Empire austro-hongrois, Splendeur et modernité », ibidem : « Le pouvoir économique des Juifs », page 61), qui se sont également vu anoblir par l'Empereur en remerciement de leurs bons et loyaux services rendus à la Couronne. Quant aux aspirations artistiques des Juifs viennois à l'époque du Libéralisme naissant, elles sont fondées du fait de leur ascension sociale qui, depuis l'époque joséphiste, est en constante progression. Toutefois, ce mouvement ascensionnel de la bourgeoisie juive assimilée, au contact sans doute de réalités qui dépassent le cadre d'une émancipation sociale salutaire, semble achopper sur des critiques qui désavouent implicitement la réussite sociale des Juifs. Le mécénat juif allemand va également jouer un rôle de 1er plan dans la culture. Les professeurs et les étudiants juifs sont fortement représentés dans les facultés de droit et de médecine notamment. Par ailleurs, les maîtresses de maison des grandes familles juives ont pour tradition de tenir des salons accueillant nombre d'écrivains, artistes, intellectuels et différentes personnalités en vue.

Cette tradition qui était jusqu'à présent réservée à l'aristocratie va s'étendre à l'ensemble de la bourgeoisie. Citons à ce sujet l'exemple du célèbre salon aristocratique des Hohenlohe-Schillingsfürst tenu à cette époque dans leur palais d'Augarten où les fêtes célébrées relèvent des événements mondains de l'année.

Il s'agit là, d'une certaine manière, d'afficher sa réussite sociale au travers de ses fréquentations, mais surtout de répondre à une convivialité ambiante où se dessine un appétit nouveau pour les arts et la culture. La bourgeoisie de la fortune (« Besitzbürgertum ») et la bourgeoisie de la culture (« Bildungsbürgertum ») se plaisent à se fréquenter mutuellement. Car la bourgeoisie se définit en tant que « culture » par rapport à un ensemble de vertus et d'attitudes de comportement, de normes et de formes, qui, au-delà de la « haute culture » et de l'instruction avec ses contenus, pénètrent jusque dans les secteurs les plus élémentaires de la vie quotidienne. (101)

Les organes de presse participent à la diffusion de ces nouvelles tendances. La libération de la presse est un des 1ers

résultats de la Révolution de mars 1848. Sous l'impulsion de la loi sur la presse de 1862, les quotidiens viennois vont pouvoir se développer plus librement et leur contenu en plein développement va servir de vecteur culturel. Il n'existe pas à l'époque de presse Libérale homogène. Chaque journal émet le point de vue de son équipe de rédaction. La « Presse », la « Neue Freie Presse » (créée en 1864 par des dissidents de la « Presse »), le « Credit-Anstalt » a contribué à son lancement) et le « Neues Wiener Tagblatt » (créé en 1867) représentent les principaux journaux de cette époque, par leur importance et leur diffusion. En 1867, la « Neue Freie Presse » diffuse 18,000 exemplaires et passera à 35,000 en 1874 ; elle ira jusqu'à employer 500 personnes dans les années 1880. Elle est également diffusée à l'étranger. Bien que les organes de presse Libéraux ne remettent pas expressément en cause la Monarchie, certaines allusions critiques y sont souvent relevées. L'idéal politique auquel aspirent les journalistes d'obédience Libérale semble être une Monarchie constitutionnelle s'inspirant du modèle anglais. La liberté de presse, d'expression et de culte, mais aussi des prises de position radicales en ce qui concerne les privilèges des « rejetons » de la noblesse (« Adelsprösslinge ») sont parmi d'autres les thèmes récurrents des journaux Libéraux. La « Neue Freie Presse » représente les idées d'un Libéralisme modéré et joue un rôle important dans la vie culturelle viennoise. Ses critiques musicaux (dont le célèbre critique musical Eduard Hanslick) ou théâtraux peuvent avoir une précieuse influence sur le succès d'une œuvre. De nombreux feuilletonistes cherchent à y publier. Le « Neues Wiener Tagblatt » s'adressant à la petite bourgeoisie est plus ouvert aux idées démocratiques.

### « Kulturkampf » : combat politique

The name given to the political struggle for the rights and self-government of the Catholic Church, carried-out chiefly in Prussia and, afterwards, in Baden, Hesse, and Bavaria. The contest was waged with great vigour from 1871 to 1877 ; from 1878 to 1891, it gradually calmed down. On one side stood the government, the Liberals, and the majority of the Conservatives ; on the other, the bishops, the priests, and the bulk of the Catholic people. Prussia was the chief centre of the conflict. The Prussian government and Prince Bismarck were the leaders in this memorable struggle.

### Causes of the « Kulturkampf »

They are to be sought : (1) in the political Party-life of Germany ; (2) in the trend of ideas among the German people towards the middle of the 19th Century ; (3) in the general European policy of Bismarck after 1870.

(1) Moritz von Blankenburg was the leader of the Prussian Conservatives. From the 1st, he declared himself openly and clearly in Parliament for an anti-Roman policy. The Conservatives represented the orthodox Protestants of Prussia, themselves threatened by the Liberal movement, at that time, opposed to all positive Christianity. Nevertheless, the attitude of Blankenburg was no personal caprice. The Conservatives, yet, held in principle to the Protestant character of the State of Prussia as formerly constituted (i.e. , up to the German Revolution of 1848) . After the Constitution of 1848, it is true, this exclusively Protestant character of the State was no longer recognized by law. But the Conservatives jealously saw to it that as a matter of fact no change took place in Prussia. It could not be pleasing to them that the Catholics of the Rhineland and Westphalia should gradually rise to power through the new parliamentary institutions. When the German Empire was formed, in 1870, and South Germany, in great majority



Catholic, was thereby joined with Prussia, they conceived the gravest fears for the supremacy of Protestantism in Prussia.

However, the real instigators of the onslaught on German Catholicism were the German Liberals. Their attitude is thus explained : previous to 1860, the Liberal Party had long been composed almost entirely of men belonging to narrow professional circles (professors, lawyers ...) also prominent business men. They united in opposition to political absolutism, and were eager for a larger constitutional life in Germany. But they had also an intellectual bond. Whether as anti-clerical disciples of French Deism or Austrian Josephinism, or as enthusiastic admirers of German poetry and philosophy (and, therefore, advocates of an undogmatic and un-ecclesiastical Christianity) , they were all inimically disposed towards the Catholic Church and all positive belief. With the help of legislation and State schools, they hoped to secure for « free and independent science » (« die freie Wissenschaft ») an absolute control over the intellectual life of the whole German nation. Indeed, the original pioneers of the Liberal Party were as unanimous in their philosophical views of the world and life as they were in their views of the State. In the beginning, therefore, they were inclined in their public utterances to promote equally both policies. Until 1860, however, they considered themselves too weak to undertake vigorous action in behalf of their « Kultur » aims, i.e. , their intellectual and political ideals as described above. Isolated failures of an earlier date (the « Kölner-Wirren » , or ecclesiastico-political troubles of 1837, and the « Deutsch-katholischen » movement of Johannes Ronge in Baden, 1844-1846) still served as warnings. In both cases, vast masses of the people had been deeply troubled. Even the middle-class citizens, usually rather indifferent in matters of faith, were not yet ready to participate in religious conflicts of this nature. Their chief aims, at that time, were politico-economical ; a little later, after 1850, the passion of national unity stirred deeply the entire « Bürgerthum » of Germany. But when the Liberal influence increased after 1860, in the Prussian Parliament (« Landtag ») and in the various German States, the Party leaders began to change their tactics. The Grand Duke of Baden confided to them the organization of the « Ministerium » , i.e. , the civil administration of the State. Forthwith the Archbishop of Freiburg and the clergy of Baden were subjected to the strictest civil supervision. The Church was deprived of all free control of its property and revenues, with which, till then, the Government had not interfered. All ecclesiastical influence was expelled from the schools, and an effort made to introduce the spirit of « free science » even into the education of the clergy. In the summer of 1860, Bavaria offered the Liberals a pretext for the introduction of their « Kultur » programme. Of course, in so Catholic a people and State, no permanent results were attainable apart from a thorough transformation of popular life and thought. This was to be done by means of new educational laws and by the so-called Bavarian « social legislation » . The latter, in particular, was meant to clear the way for a complete renovation of the economic and social conditions of the Bavarian people. For the present, however, only preliminary steps were taken. Education was naturally the foremost question. In the meantime, the parliamentary supremacy of the Prussian Liberals, so recently and laboriously acquired and so essential for their success, was seriously challenged. In Otto von Bismarck, chief of the Prussian Ministry since the end of 1862, they found a superior opponent. This led (in 1866-1867) to the formation of a Prussian National Liberal Party committed to a reconciliation of the hitherto dominant Liberals with the now all-powerful minister. In this way, it was hoped to secure again for the Party its waning influence in Prussia. In the public opinion, the Liberals had been for 3 decades the chief representatives of the idea of national unity under Prussian leadership. Bismarck had now realized that ideal and, in this fact, was found the common ground between the National Liberals and the new Master of German politics. Bismarck then abandoned his anti-Liberal attitude and, for the most part of the next decade, received the

parliamentary support of the Liberals ; towards the year 1870, the more important offices, both Prussian and German, were held by the Liberals. Soon, the Party began, in Prussia, as previously in Bavaria, to attack the Catholic ecclesiastical influence in the schools ; politico-economical and social questions were also brought to the front « à propos » of the new and systematic legislation proposed. The National Liberals, at this time, reached the acme of popularity, owing to the universal enthusiasm over the defeat of France, also through the general satisfaction with the economic legislation of the Party that left free scope to the growth of material interests.

(2) The « Kultur » policy which the Liberal Party then sought to impose on the newly-established Empire and on its chief constituent States need not have produced the intense excitement that followed. It would have been possible, through the public press and assemblies, to keep-up in the Parliament an appearance of peaceful legislative work and to influence in a moderate way the public opinion of the nation, somewhat, if we may so put it, as is now done in France. Instead of this, legislative action degenerated into a savage Party struggle that aroused in the public mind all manner of violent emotions. The Liberal efforts to influence public opinion became so many fanatical assaults on the hereditary devotion to their Church of the Orthodox Catholic masses. It is to be noted, however, that for this violence of temper there were certain reasons.

The great events of the years 1866-1871 had agitated deeply the now united German nation. It was not unnatural, therefore, that its people should consider all political problems in the light of their extremest consequences, from the view-point of principles, and of the great ideas that were then appealing to the popular masses. In the average German mind, at this period, 2 great thoughts were dominant : the new-born German nationality and a new philosophy of man and life. Most German Catholics were very apprehensive for the future welfare of their religion, in the ancient fatherland ; as a matter of fact, it was Protestant Prussia, the birthplace of Kant and the source of Hegelianism, that had accomplished the unity of Germany. Most Liberals, on the other hand, while they rejoiced over the settlement of the « German question » by Prussia, continued to hold the national unity as incomplete so long as the Germans were divided in religion and in the aforesaid fundamental philosophic views. They maintained that a permanent political unity of Germany depended absolutely on unity of religion, language, and education. On this ground, they proclaimed the Catholic minority a foreign element in the new Empire ; it must be either assimilated or exterminated. The deep-rooted religious differences of Germany, thus brought again to the front in connection with the nation's future, were freshly aroused, though such new occasion was scarcely necessary. Even while the Liberals, yet, hesitated to evoke them, they had, of themselves as it were, and by their own nature, taken on a new life. As early as 1848, an important « Catholic Movement » sprang-up in Germany. During the 18th Century, the German Catholics had been quite out-manuevered by the Protestants and, in the early decades of the 19th Century, found themselves politically powerless. Economically, they had fallen into the background, nor could they exercise socially an equal influence. In general education, they were also backward, in comparison with their rivals. Their Catholic consciousness was, therefore, much weakened ; no longer proud of their religion, they ceased to profess it openly and freely. But, about the middle of the 19th Century, a change came over the Catholics of Germany, and they awoke to a fresh sense of the power and beauty of their religion. Simultaneously, Catholic life took on a new development throughout the entire West, especially during the pontificate of Pius IX. This pope had a wonderful influence over the Catholic masses, whom he filled with a remarkable confidence and zeal, especially as to their public life. In the Syllabus of 1867, he condemned with great earnestness that Liberalism which was then everywhere proclaimed as the

their expectant of Catholicism. Thereupon, he convened an oecumenical council, the 1st in 300 years. At this turning-point, the German Catholics, so long eliminated from the political, economic and educational life of their nation, rallied to the defence of their faith against Liberalism. Under papal leadership, they devoted themselves to the defence of Christian teaching and life, violently attacked by a multitude of infidel writers, and undertook to withstand the combined hosts of Protestantism and Liberalism. The Liberals, on the other hand, resented bitterly both Syllabus and Papal Infallibility ; in some places (like in Mannheim and Berlin) , Catholics suffered from the violence of mobs. At the very time when the dogma of Papal Infallibility was being proclaimed, Germany was winning her great victories over France ; to the Liberals (some of whom were thus minded in the Prussian War of 1866 against Austria) , it seemed as if the time had come for the final conflict between the Empire and papacy, the last decisive battle of the Reformation against enslavement of religious thought and subjection to ecclesiastical authority. Gradually and almost unconsciously, under the influence of the aforesaid political and ecclesiastical events, a situation that in the Liberal mind originally contemplated only a more or less comprehensive legislation, both as to the schools and the relations of Church and State, developed into one of the most passionate conflicts of principles ever fought out within the limits of a great nationality. This was the state of affairs when, in the fall of 1870, the Prussian Catholics, not satisfied with their widespread system of popular associations (« Vereinswesen ») , undertook the creation of a new political Party, the « Centre » (« Zentrum ») ; on the other hand, in the « Reichstag » elections of the Spring of 1871, the Liberals overthrew the Conservatives and took-up the reins of power. In April, 1871, the mutterings of the tempest were already heard in the opening debates of the « Reichstag » , especially in the debate on the Address to the Throne, when the Liberals insisted very pointedly on a flat and final rejection of any proposition looking towards the restoration of the Temporal Power, characterizing any such steps as an interference with the domestic affairs of a foreign people. As yet, however, no one had the courage to let loose the turbulent passions that filled men's breasts, nor, as late as the end of 1871 (Memoirs of Prince Hohenlohe) , were the Liberal leaders ready to open the campaign. The « Centre » Party remained on the defensive, occupied chiefly in outlining its parliamentary status. At this juncture, Otto von Bismarck appeared on the scene.

(3) He was then under strong nervous tension, owing to the extraordinary exertions and emotions of the « high stakes » policy of his previous 8 years. He was dominated by the fear that new and more exhaustive wars would soon be necessary, in order to defend the unity of Germany then barely won. In this temper, he was deeply concerned lest within the Empire itself the foreign enemy should find aid and succour from particularist or anti-Prussian elements, whose importance he easily over-estimated. At this stage of his diplomacy, he was bent on preventing the recurrence of any situation similar to that of 1863-1866, when he found himself helpless in the presence of a powerful parliamentary opposition. He was, at all times, naturally inclined to resent as unnecessary, and therefore unjustifiable, any kind of parliamentary opposition. Quite indifferent to theories of home government and the division of political authority within the State, he was equally eager for a solid centralization and thorough re-inforcement of all national resources, in view always of the foreign enemy. In this spirit, he had once fought the Liberals, and compelled his former opponents to become the ardent supporters of his foreign policy. Now, on his return from France, he found before him a Party, on the one hand more powerful in a parliamentary sense than the Liberal opposition of the 1860's while, on the other, it seemed to him gravely perilous in case of a foreign War. He was suspicious of one deputy, Ludwig Windthorst, in whom he, at once, recognized the real leader of the « Centre » .

While Bismarck was fully aware of the high abilities of Windthorst, he knew also that he was a former subject of the House of Hanover and was still in close touch with that dynasty, that he had never approved the exclusion of Austria from the German unity as accomplished by Bismarck, and that he vigorously disapproved the excessive favour shown by Bismarck to the Liberals, both in Prussian and in Imperial affairs. He had already suffered a notable defeat at Windthorst's hands in the Tariff Parliament of 1868, on which occasion, Bismarck tried in vain to obtain from the Assembly anything more than the politico-economical services for which it had been called (i.e., he failed then to secure the peaceful union of the South German States with the North German Confederation). Windthorst, at that time, had no strong parliamentary following, yet, his political strategy had proved successful. But now, a strong Party was at his back, and, as its acknowledged leader, he lost no occasion to increase its influence. On the one hand, he appealed to certain Conservatives, superior to Protestant prejudices, and unalterably opposed to the National Liberals as enemies of Christianity and the traditional German views of the State; on the other, he was always ready to combine with those Liberals who had not gone over unconditionally to Bismarck. This welcoming of recalcitrant Liberals was always Bismarck's chief cause of complaint. He had also persuaded himself, from the beginning, that the « Centre » Party entertained foreign relations inimical to the new German Empire. After the Franco-Prussian War, the chancellor seems to have feared a conflict with Russia as champion of the new Pan-slavism. He had, in large measure, the habitual distrust of Prussia for its Polish subjects, and was persuaded that, in case of War, they would be on the side of Pan-slavism - that, whether in War or diplomacy, they would always prove a thorn in the side of Germany. He had watched them closely for several years and noted with deep suspicion the alliance of their deputies with the German Catholics. He laid great stress on this fact; as is well known, the Polish question is one of those which cause most uneasiness to Prussian statesmen. It offended him, moreover, that Catholic members of the « Centre » frequented the Radziwill salons in Berlin, and were thereby willing to appear friendly to Polish demands and aspirations.

His suspicions were still further aroused by the undeniably lively zeal which the Catholic clergy at large exhibited for the growth of the « Centre » while, under Windthorst's direction, the Party was standing-out not only for the rights of the Catholic Church, but also for a definite political programme. This zeal of the German clergy was, at this juncture, especially odious to Bismarck; despite his clear-headed political realism, his imagination was deeply affected by the idea that Protestant Prussia had restored to Germany its former Imperial « grandeur » precisely when Papal Infallibility was being proclaimed at Rome. In his eyes, the Empire once more stood over against the papacy; only there was now added another antithesis, that of Protestant individual freedom against submission to ecclesiastical authority. He persuaded himself that Rome was less friendly to the new Empire than any other European power, and that it meant to unite against the new Protestant Empire all the Catholic nations of Europe and its own priesthood everywhere. To obtain definite information as to the relations of Rome and the « Centre », he demanded, in the spring of 1871, through the Bavarian ambassador at the Vatican, that Rome should censure the « Centre » Party for its antagonistic attitude in the Parliament. A friendly answer was made by the Holy See but, on the representation of prominent members of the « Centre », notably of Bishop Wilhelm Emmanuel Freiherr von Ketteler, Rome refused to further influence the Catholic Party, whereat the indignation of the chancellor was boundless. In the meantime, the South German Liberals, foremost among them Prince Hohenlohe, stirred-up unceasingly his original mistrust of the « Centre », the Catholic clergy, and Rome.

Though for a while slow to act, he became daily more convinced that a grave peril for the Empire existed in the

activity of a powerful parliamentary Party of German Catholics under the leadership of a man like Windthorst, to which must be added the influence of the Vatican over this Party. In his eyes, the « Centre » was an outcome of the German Catholic Movement (« die katholische Bewegung ») ; deprived of the support of the latter, it would collapse. Now, the Catholic Movement, as he knew it since 1850, was for Bismarck something entirely hostile ; it had been friendly to Austria, and its adherents were numerous in Southern Germany and Westphalia. Moreover, its enthusiasm for Rome and for the independence of the Catholic Church was odious to him. As a Prussian official, he believed in a State Church ; the Church should not only be under the supervision of the State, but should positively serve the purposes of the State. It seemed, therefore, that the psychological moment had come for the arrest of this Catholic Movement. All Germany was enthusiastic over the new-born Imperial unity. To judge by various occurrences within the ranks of German Catholicism, it seemed as if Rome had gone too far in its claims on the obedience of German Catholics, in matters of faith. The Old-Catholic organization then taking shape seemed a likely nucleus for a German National Church, a State Church for Catholics ; it would welcome all seceders from Rome and guarantee them a new ecclesiastical life. Old-Catholicism, he argued, must be supported ; the Roman Catholic clergy forced to submit ; the masses behind the Catholic Movement must be intimidated, the immediate pressure of Roman authority removed from them, and the « Centre » stigmatized before its constituents as an enemy of the German Empire.

### Course of the conflict

It may be divided roughly into 3 periods : **1871-1872** ; **1872-1878** ; **1878-1891**.

#### 1871-1872

The aforementioned views of Bismarck concerning the « Centre » and the Catholic Movement were by no means so clearly worked-out in the summer of 1871 that he was then ready to begin a systematic onslaught on German Catholicism. For a year and a half, his policy was manifested only in individual cases, though in all such cases, a unity of attitude was clearly exhibited. As early as 8 July, 1871, he abolished the Catholic Section of the Prussian Ministry of Worship and gave over, henceforth, to officials in great majority Protestant the conduct of all government matters pertaining to Catholic churches and schools. His excuse was that the members of the aforesaid Catholic Section of the Department of Worship were guilty of too close relations with the Poles. Towards the end of 1871, he proceeded, on similar grounds, against the Catholic clergy of the eastern provinces of Prussia ; he introduced, at that time, in the « Reichstag » a law concerning the supervision of instruction and education. This act contemplated the extension of the civil school-supervision to religious instruction and, simultaneously, the abolition of all ecclesiastical supervision of the entire primary-school system hitherto exercised conjointly with the civil authorities. Henceforth, whenever the schools of a district were entrusted to ecclesiastical superintendents, their authority was to be derived solely from the State ; in large measure, moreover, the Catholic clergy were excluded from any supervision of the schools.

During the discussion of this School Supervision Law, Bismarck made an extremely violent attack (on 2 February, 1872) on Windthorst's leadership of the « Centre » , held-out to the latter the olive branch of peace on condition of abandoning Windthorst, but threatened, in case of refusal, to pillory the Party before all Germany as an enemy of the Empire. Shortly afterwards, he caused the house of a Polish canon in Posen to be searched by the police, in the hope

of finding there correspondence that would enable him to convict Windthorst of an alliance with the Poles. In this, he was unsuccessful. On 4 July, 1872, the « Reichstag » passed the law against the Jesuits (« Jesuitengesetz ») , on the plea that they were the emissaries of Rome in Germany (pretending, at the same time, to free the bishops from the Jesuit yoke) ; moreover, in defiance of all legality (both from a Conservative and a Liberal standpoint) , the Jesuits were handed-over to the arbitrary supervision of the police authorities and could, at any moment, be expelled from the Empire. In addition, the « Bundesrath » (Imperial Supreme Council) interpreted the law to mean complete exclusion from all ministry, either in church or school. Thereupon, the Jesuits left Germany. The next year, the law was extended to the Redemptorists, Lazarists, Fathers of the Holy Ghost, and the Ladies of the Sacred Heart, as being closely related to the Jesuits, whereupon these orders also left Germany. In the same month, the Government again manifested its ecclesiastico-political views by the measures which it sanctioned against the Prussian bishops, in the interest of the Old Catholics. Still earlier (on 1 December, 1871) , the so-called « Kanzelparagraf » , or pulpit-law, was, for a similar purpose, incorporated in the Criminal Code. The Bishop of Ermland had forbidden the Old Catholic teacher of religion (« Religionslehrer ») , in Braunsburg « Gymnasium » , any longer to exercise his office. The Government then interfered and compelled the parents to send their children to the lessons of this instructor. Later, after a unanimous protest from the bishops of Prussia, the Government abandoned its position in this case, but demanded from the Bishop of Ermland a declaration to the effect that « in the future, he would obey in their entirety the laws of the State » . He refused to make the declaration, whereupon his salary was withheld. A similar treatment befell the Catholic Head Chaplain (« Feldpropst ») of the Prussian Army, to whom pertained the administration of public worship for the Catholic soldiers. At Cologne, the church of the Catholic military chaplain had been turned-over by the Government to the Old Catholics, whereupon the Head-Chaplain of the troops forbade his subordinate to hold there the usual Catholic services. The Cologne chaplain was then brought before the Minister of War and suspended as guilty of « resisting the administrative ordinances of his superiors » .

The close relation of Bismarck's anti-Catholic attitude in Germany with his foreign policy was soon shown in his famous papal election dispatch (on 14 May, 1872) , in which he invited the European governments to agree on the conditions under which they would recognize the next papal election. The dispatch was ineffective, equally so Bismarck's attempt to compel the pope to accept, as the German Empire's 1st ambassador to the Vatican, Cardinal Prince of Hohenlohe-Schillingfürst, brother of the above-mentioned Prince Chlodwig Hohenlohe whose close relations to both National Liberals and Old Catholics were well-known. On this occasion, Bismarck uttered the celebrated words : « Nach Canossa gehen wir nicht. » (We shall not go to Canossa.) , i.e. , he foretold the real issue of the conflict before it had, yet, fairly begun. Nevertheless, he was now fully determined to carry it on to the end. He found a ready instrument in the person of « Herr » Falk, appointed Minister of Worship, in January, 1872, a clever and personally well-meaning man, but a jurist of a very formalist type and an extreme partisan. The chancellor had already (on 7 February, 1872) urged the Minister of the Interior to undertake the solution of the Polish question « on a basis of principle, actively, and aggressively » ; he now engaged Falk to walk in the same course. He was « to make known with all due clearness and, in every sense, the relations of the State to the various religious societies » . On the side of the Church, her defenders began now to seek the open. The Prussian hierarchy, assembled at Fulda, for its annual meeting, issued (on 20 September, 1872) a memorial to all the German States in which the recent anti-ecclesiastical measures were treated in their entirety, exhibited for the judgment of public opinion, and proof supplied that rights of the Church hitherto acknowledged both by international and national law had been seriously violated. Pius IX,

moreover, lifted his voice twice in protest. On the 1st occasion (on 24 June, 1872) , he said to the German Catholics in Rome that Bismarck had placed himself at the head of the persecutors of the Church. « Who knows, however, but that soon the little stone will fall from the mountain and strike the feet of the colossus and shatter it ? » Another time (at the Christmas Consistory, in 1872) , he spoke reprovingly of « men who not only do not belong to our holy religion, but do not even know it, yet, arrogate to themselves authority to decide concerning the doctrines and the rights of the Catholic Church » . The popular agitation grew from day to day. The Association of German Catholics (« Mainzer Verein ») , founded under the presidency of Baron Felix von Loe, soon counted 200,000 members, and took a much bolder attitude than the « Centre » Party , whose leader, Windthorst, observed at all times much moderation.

In the meantime, Falk aimed to make the Catholic bishops independent of Rome, the clergy independent of the bishops, and both dependent on the State. The following means were, in his mind, destined to accomplish these aims. The education of the clergy was to depend entirely, or nearly so, on the State, and to be carried-out in the spirit of the average German Liberalistic education. Next, all ecclesiastical offices were to be filled only after approval by the highest civil authority in each province. In the future, all ecclesiastical courts outside Germany should no longer exercise any disciplinary power over the Prussian clergy. From all German ecclesiastical courts, there was to lie, in the future, an appeal not only on the part of the accused, but also of the Chief President (on grounds of public interest) , to a court composed of civil officials and to be known as the « Royal Court of Justice for Ecclesiastical Affairs » . Falk sought also to restrict considerably the exercise of the Church's punitive and disciplinary authority, in other words, to facilitate apostasy so that priests and laymen who chose to side with State might suffer no inconvenience. It was evident from these measures that Falk had no idea of the close and indivisible solidarity of German Catholicism whereby bishop and clergy, on one side, and the bishop and Rome, on the other, were intimately bound to one another. He erred most grievously, however, when he made it a criminal offence for any priest to exercise his ministry without due authorization from the civil power, and « silenced » every bishop who refused to comply with the new legislation. In case the German clergy remained loyal to the Church, these measures meant the withdrawal of the sacraments from the Catholic people, i.e. , the most grievous spiritual suffering. The plans of Falk were formulated in 4 bills. The 1st was laid before the « Landtag » in November, 1872, the other 3 in January, 1873, though the royal consent was obtained with difficulty and only after insistence on the severity of the aforesaid papal allocution at Christmas of 1872. It was during the discussion of these Falk Bills that the word « Kulturkampf » was 1st used. The « Landtag » (Prussian Assembly) Commission, to which the Falk Bills were referred, expressed grave doubts as to their constitutionality, seeing that the Prussian Constitution guaranteed to the Catholic Church an independent administration of its own affairs. The Commission did not, therefore, advise the rejection of the Falk Bills, but rather proposed an amendment to the Constitution to the effect that, in all her administration, the Church was subject to the laws of the State and the juridically authorized supervision of the same.

## 1872-1878

This amendment and the 4 bills were adopted in May, 1873, hence, the term May Laws (« Maigesetze ») . To hasten their execution, the Prussian Ministry, at once, enabled the Old Catholics to establish themselves as a Church, and contributed large sums for that purpose. It also encouraged the public adhesion of so-called State Catholics, i.e. , Roman Catholics who protested formally their willingness to obey the new laws. Nevertheless, both Old Catholics and

State Catholics remained few in number. On the other hand, the unexpected happened in the shape of a remarkable development of ecclesiastical loyalty, on the part of the Catholics. The bishops of Prussia had protested beforehand (on 30 January, 1873) against the forthcoming legislation. On 2 May, they issued a common pastoral letter in which they made known to the faithful the reasons why all must offer to these laws a passive but unanimous resistance. On 26 May, they declared to the Prussian Ministry that they would not co-operate for the execution of the Falk Laws. Almost without exception, the clergy obeyed the mandate of the bishops. Thereupon, the punishments prescribed by the laws for their violation were, at once, applicable ; in hundreds of cases, fines were soon imposed on the clergy for the execution of their ecclesiastical ministry. As none of the condemned ecclesiastics would voluntarily pay the imposed fines, these were forcibly collected, to the great irritation and embitterment of the Catholic parishioners. Soon, the prisons began to open, and Falk declared (on 24 October, 1873) that still greater severity would be used. The Minister of War declared Catholic theological students subject to military service ; the Marian congregations were forbidden to exist ; the Catholic popular associations and the political activity of the « Centre » Party (public meetings, Catholic press) was subjected to close and inimical supervision, in every way hindered, and the Catholic population persecuted for their fidelity to the Party. In December, 1873, changes were made in the oath of loyalty taken by the bishops to the king, every reference to their oath to the pope was stricken-out, and an unconditional observance of the laws of the State prescribed. These measures, however, did not produce the desired results. In the November elections (of 1873) the « Centre » Party returned to the « Landtag » 90 members instead of its former 50 ; and to the « Reichstag » , 91 instead of its former 63. The number of its votes was doubled, and reached about 1,500,000. The number of Catholic papers increased in 1873 to about 120.

Falk sought to overcome all this Catholic opposition by fresh ravages on the pastoral ministry. New laws of the « Landtag » (May, 1874) supplemented his authority and put at his disposal new means of compulsion. It was provided that, when a bishop was deposed, a representative agreeable to the Government should be appointed ; if none such were to be had, appointments to vacant parishes should lie in the hands of the « patrons » in each parish, or should take place by free election of the parishioners. The « Reichstag » aided by passing a Priests-Expulsion Law (« Priester-*ausweisungsgesetz* ») by which all priests deprived of their offices for violation of the May Laws were turned-over to the discretion of the police authorities. During the debates on this law, the Archbishops of Posen and Cologne and the Bishop of Trier were condemned to imprisonment ; later, the Archbishop of Posen (Count Ledochowski) was deposed. Shortly after the promulgation of the new May Laws, the Ministry saw to it that all the Prussian sees were vacated. A very great number of parishes were also deprived of their pastors. The ecclesiastical educational institutions were closed. These renewed efforts were no more successful than the former measures. No cathedral chapter chose an administrator, and no parish elected a parish priest. The exiled bishops governed their sees from abroad through secretly delegated priests. The faithful everywhere made it possible to hold Divine Service. The pope declared (on 5 February, 1875) the May Laws invalid (« *irritas* ») . On all sides, exasperation was well-nigh boundless.

Under these circumstances, Bismarck himself took charge of the situation. His main hope still lay in proving that the « Centre » Party was the enemy of the Empire, and this stigma he endeavoured by all possible means to fasten upon it ; could he do so, the Party would be isolated in the « Reichstag » , and soon helpless. At Kissingen (on 13 July, 1874) , the Catholic cooper's apprentice, Eduard Kullmann, attempted to assassinate him. Though the chancellor had no evidence to justify his assertion, he declared in a public session of the « Reichstag » that the murderer « held to the



coat-tails of the " Centre " » , and refused to consider any denial of the charge by that Party. Bismarck now called to his aid 2 allies which, in the past, he had always found serviceable in face of great popular opposition, i.e. , hunger and penury. The methods of Bismarck differed considerably from those of Falk. The latter saw in the religious life of the Catholic people their chief fortress, and so attacked it with all earnestness, hoping to meet with victory in the tumultuary reaction likely to follow any interference with the spiritual needs of an entire people. In this, there was for Bismarck too much idealism ; he chose rather to appeal to the material needs of his opponents. On 22 April, 1875, he obtained from the « Landtag » the so-called « Sperrgesetz » , by which all state payments to the Catholic bishops were withheld until they or their representatives complied with the new laws. Another law of the « Landtag » (on 31 May, 1875) closed all monasteries in Prussia, and expelled from Prussian territory all members of religious orders, with the exception of those who cared for the sick - and they were variously restricted. Finally (on 20 June, 1875) , he dealt the Catholic Church what seemed to him a crushing blow ; on that date was passed in the « Landtag » a law which confiscated all the property of the Church, and turned-over to its administration to lay trustees to be elected by the members of each parish. To accomplish this, he had previously to commit another act of supreme violence, i.e. , the abolition of those paragraphs of the Prussian Constitution which concerned the Church. The aforesaid « Kanzelparagraf » , or « pulpit-law » , was now amended by the « Reichstag » (on 26 February, 1876) so as to enable the Government to prosecute before the criminal courts any priest who should criticise in the pulpit the laws or the administration of the Prussian State. In the following years, 16 million Marks (\$ 3,250,000) were withheld by the Government from the Church, by virtue of the « Sperrgesetz » ; 296 monastic institutions were closed. By the end of 1880, 1,125 parish priests and 645 assistants had fallen victims to the new laws (out of 4,627 and 3,812, respectively) . Within the circle of their operation, 646,000 souls were entirely deprived of spiritual assistance. We must add to this the Falk Ordinance of 18 February, 1876, issued with Bismarck's consent, by which, in the future, religious instruction in the primary schools was to be given only by teachers appointed or accepted by the State, i.e. , all Catholic ecclesiastical control was suppressed.

The debates on all these measures were the most violent ever heard in the German Parliament ; it was apparent that, on both sides, the leadership would soon fall to the extremists. On the Catholic side, therefore, evidences of moderation were soon forthcoming, and tended to prevent further extreme measures on the part of the Government. The bishops felt that the gravest perils had been successfully met and averted. The earliest relief was the result of legislation originally intended to do great damage to the Catholic cause. The Prussian Civil Marriage Law of March, 1874 (extended to the German Empire, on 6 February, 1875) , withdrew from the clergy their former right of keeping the civil registers, and made civil marriage obligatory. It was hoped that, in this way, the laity at least would be freed from ecclesiastical control, since neither bishops nor clergy were willing to separate from Rome. Under the circumstances, however, the law turned to the advantage of the sorely persecuted Church. Had marriages remained possible only, in the presence of civilly recognized priests, the Catholic population, in the end, given the absolute necessity of marriages, would have had to accept 1 of 2 issues : either they would tolerate the State clergy, or they would bring pressure to bear on the Catholic clergy, in the sense of obedience to the new laws. On the other hand, the bishops met successfully Bismarck's secularization of the Church property. They declared that, in this respect, it was material interests which were chiefly at stake and, in such cases, the Church was always inclined to the most conciliatory measures ; confiding, therefore, in the ecclesiastical loyalty of the faithful, they directed them to obey these laws. In the mean-time, by the laws of 7 June, 1876, and 13 February, 1878, Bismarck undertook to sequester all

Church property. He had already failed, however, in his original purpose. Windthorst, on the other hand, strove earnestly to check all extremist tendencies among the Catholics and to incline them to peace with the Government, as soon as the ecclesiastical situation would permit. In this temper, a reconciliation was evidently no longer remote, much less impossible. It was now clear to Bismarck that the popular agitation had reached a height that no material force could overcome, and that the civil authority itself was endangered. The chief motive that had originally led him to enter on this grave conflict with German Catholicism had long since disappeared ; since 1875, he no longer feared an anti-German coalition of Catholic powers or a War with Russia. In the meantime, those closer relations with Austria had begun which, in 1879, terminated in the actual « Triple Alliance » . His new foreign policy brought with it a frequent rapprochement with the Catholics. In the German Parliament, he could no longer act quite independently of them, and this was another factor in the future reconciliation. The National Liberals in the « Reichstag » had ceased to be his unconditional supporters in the grave questions of internal reform (politico-economical, social, and financial) that now claimed all his attention. The continued opposition of so large a Party as the « Centre » was, henceforth, an element of grave danger for all his plans. Conservative Protestants, meanwhile, rebelled against the Liberalism of Falk which, under the circumstances, was far more offensive to them than to Catholics. Moreover, Emperor Wilhelm inclined daily more in their direction. Indeed, the position of Falk had become practically untenable.

## 1878-1891

The death of Pius IX and the election of Leo XIII (on February, 1878) made possible the restoration of peace in the much troubled Fatherland. At once, and again during that year, Leo XIII wrote in a conciliating way to Kaiser Wilhelm urging the abolition of the May Laws. His request was refused ; at the same time, Berlin expressed a desire for reconciliation. In July, 1878, Bismarck had a personal interview with the papal nuncio, Masella, at Kissingen (in Bavaria) . However, a full decade was to intervene before the May Laws quite disappeared. The proposed basis of negotiations was not calculated at this juncture to bring about the much desired peace. Bismarck insisted that the May Laws should not be abolished by any formal act ; he was willing, however, to modify their application, obtain gradually from the « Landtag » temporary discretionary authority in regard to the laws remove certain odious points, etc. , all this, on condition of a yielding attitude on the side of the Catholics. The latter, indeed, were in this respect praise-worthy. Bismarck further desired that in all measures of relief the Government should appear to take the initiative - of course, after proper diplomatic negotiations with Rome. In return, he demanded from the Curia an assurance that the « Centre » Party would support the policies of the Government ; otherwise, the latter could have no interest in a reconciliation. As a proof of good will, he dismissed « Herr » Falk, in 1879, and replaced the author of the odious May Laws by « Herr » Robert Viktor von Puttkamer, whose ecclesiastico-political attitude was more conciliatory than that of his predecessor. Under him, the Church began to regain its former influence over the schools. He obtained from the « Landtag » , on 3 occasions (1880 to 1883) , discretionary authority to modify the May Laws ; thereby, he provided for a restoration of orderly diocesan administration, and the filling of the vacant sees. The vacant parishes, it is true, remained, yet, without pastors ; it was allowed, however, to administer them from neighbouring parishes. After 1883, the « Sperrgesetz » , or suspension of ecclesiastical salaries, was not enforced. In 1882, Prussia established an Embassy at the Vatican. Bismarck, in the meantime, held firmly to one point : the obligation of the bishop to make known to the Government all ecclesiastical appointments, and the Government's right to veto. This much, Rome was not disinclined to allow, but demanded a previous formal abolition of, at least, certain portions of the May Laws. Leo XIII was very

anxious to re-establish peace and harmony with Germany and, for that reason, chose for his secretary of State, in 1881, Lodovico Jacobini, who had been nuncio at Vienna, since 1879, and had conducted the preliminary negotiations. During the negotiations that followed, the principal defect of the papal diplomacy consisted in the excessive stress it laid on the purely politico-ecclesiastical elements of the problem (those which affected the general European situation of the Church) , not sufficiently taking into account the fundamental source of the conflict, i.e. , the violation of the constitutional law of Prussia. From this point of view, it did not seek to co-operate with the tactics of the « Centre » in that Party's dealings with Bismarck ; it rather complied in several ways with the wishes of the latter, and sought to influence the « Centre » (in substantially political matters) , in favour of the Government. On the other hand, while Windthorst did not, perhaps, give quite sufficient consideration to the general European situation, he was all the more earnest in his resolution to give permanency to the exertions of his Party, to again anchor the rights of the Church in the Prussian Constitution, and to make the latter document guarantee, once again, the independence of the Church. During these years of more or less fruitful negotiations between Rome and Berlin, the political power of the « Centre » Party in the « Reichstag » grew notably ; the Government was no longer able to count on a majority against it. By this time, the Conservatives had again obtained the upper-hand in the « Landtag » , and soon made evident their intention to abolish completely the Falk system of interference with the disciplinary and pastoral life of the Catholic Church (the Conservative Resolution of 25 April, 1882) . When Bismarck saw that it was impossible to make the « Centre » a Government Party (in spring of 1884) , the negotiations, on his side, were temporarily dropped. To the Conservatives, now urgent, he replied that he was ready to proceed to a revision of the May Laws as soon as he knew that Rome would accept the « Anzeigepflicht » , or obligation of making known to the Government all ecclesiastical appointments, with the corresponding civil right of veto. He believed, apparently, that the « Kulturkampf » agitation would gradually die-out, and the Catholic people grow weary of their struggle for « a constitutional and legal independence of the Church » , now that the most burdensome of the May Laws had been withdrawn and a somewhat orderly ecclesiastical life was again possible.

In the meantime, the « Centre » Party and its press kept alive a strong Catholic feeling. On the other hand, the foreign situation soon brought-up the question of the final abolition of the May Laws. Bismarck was again anxious in regard to Russia and, this time, feared an alliance of that nation with France ; the recent awakening of Pan-slavism added to his solicitude on this point. He was concerned lest the Vatican should favour the Franco-Russian alliance. On the other hand, he now sought to rally all forces at the disposal of the Government for the suppression of the Polish movement that had, by this time, taken on large proportions ; owing to his « Kulturkampf » policy, all classes of the Polish people had been deeply stirred during the previous decade, and their attitude now caused the chancellor great anxiety. He hoped, also, that a decisive ending of the ecclesiastical conflict would seriously affect the hitherto intact solidarity of the « Centre » and weaken notably the popular attachment to the Party, whereby its influence, even yet the source of his gravest political difficulties, would finally diminish. Leo XIII saw clearly that Bismarck was now earnestly desirous of peace ; Rome, therefore, it seemed, need no longer be over-timid in the matter of concessions based on suitable guarantees. The pope also hoped that Bismarck would, in turn, be helpful to him, in respect of the German Imperial policy towards Italy. It was of considerable importance that, at this juncture, the most statesman-like member of the Prussian hierarchy, Bishop Kopp of Hildesheim (now Cardinal, and Prince-Bishop of Breslau) , was made a member of the Prussian House of Lords (« Herrenhaus ») . Bismarck still held with tenacity to the former government claims. In the matter of the « Anzeigepflicht » , the nominations of parish priests, at least, should not

take place without the Government's approval. Nor would he listen to the restoration of the former recognition of the Church by the Prussian Constitution. Finally, he held in its entirety to the State control of the schools. In reality, he was able to maintain these 3 points ; on the other hand, he yielded to the Church, practically, the control of ecclesiastical education, permitted the re-assertion of the papal disciplinary authority over the clergy, allowed the restoration of public worship and the administration of the sacraments, the application of ecclesiastical disciplinary measures (censures, etc.) , and held-out to the religious orders the hope of returning. This is substantially the content of the 2 comprehensive laws (21 May, 1886, and 29 April, 1887) , that modified the May Laws in an acceptable way and, thereby, ended formally the long conflict since known as the « Kulturkampf » . During the negotiations for the 1st law, the pope had allowed the bishops (on 25 April, 1886) to lay before the Government for approval the appointments of parish priests. While the 2nd law was under discussion, the pope declared that it showed the way to peace, while Bismarck termed it the restoration of a « modus vivendi » between State and Church. The « Centre » Party was deeply suspicious of both laws because the pope did not insist on constitutional guarantees. In the interval between these laws and in view of them, the chancellor made a last attempt to obtain through Rome the support of the « Centre » for his military policy and the foreign aims it implied. He wished the « Centre » to vote in the « Reichstag » for the so-called Septennate. A correspondence ensued between Cardinal Jacobini and the President of the « Centre » Party ; Windthorst was not to be moved from his position. It may be said that the hopes of Leo XIII in Bismarck's help respecting Italy were deceived. In the following years, the last remnants of the May Laws disappeared. The law prescribing the expulsion of all priests (« Priesterausweisungsgesetz ») was withdrawn in 1890 and, in 1891, the « Sperrgelder » (i.e. , the ecclesiastical salaries, etc. , withheld since April, 1875) were distributed to the various German dioceses. For a while, it seemed as if another grave conflict would follow, this time « à propos » of the schools. However, since the early 1890's, there has prevailed the present quiescent attitude in all matters ecclesiastical and educational. It may be added that the anti-Jesuit legislation was so modified, in 1905, as to offer no longer its former exceptional character ; the Redemptorists had been previously allowed to return. One important consequence of the « Kulturkampf » was the earnest endeavour of the Catholics to obtain a greater influence in national and municipal affairs ; how weak they formerly were in both respects was clear to them only after the great conflict had begun. These efforts took the name of the « Paritätsbewegung » , i.e. , a struggle for equality of civil recognition. In turn, the discussions awakened and fed by this movement soon led to a vigorous self-questioning among the Catholic masses as to the fact of, and the reasons for, their backwardness in academic, literary, and artistic life, also in the large field of economic activities (industry, commerce, etc.) . On the other hand, the reconciliation between Church and State made it possible for the Catholics of Germany to participate more earnestly than hitherto in the public life of the Fatherland, in illustration of which we may point to the notable contributions of the « Centre » Party (1896-1904) to the solution of the great Imperial problems of that period. In 1908, a reaction seems imminent. In closing, it may be said that the « Kulturkampf » rightly appears as only the 1st phase of the vast movement of antagonism in which Catholicism stands-over against Protestantism and Liberalism, on the broad field of Prussia, henceforth, one of the great powers of Europe, and within the German nation now coalescent in the political unit of the Empire.

## L'Église et l'État

L'Église est très présente depuis le Moyen-âge dans l'éducation et dans le tissu social allemand. Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que l'absolutisme et les lumières commencent à vouloir voir l'État la remplacer dans ces rôles. Les

sécularisations pratiquées surtout durant l'occupation napoléonienne changent les rapports de force et la relation entre État et Église : le 1er se considère désormais comme libéré de tout devoir de formation religieuse et veut se libérer de l'influence papale dans les domaines sociaux-culturels et civils. Cette revendication d'universalité de l'État se trouve cependant confrontée à l'opposition de l'Église catholique qui souhaite préserver les traditions chrétiennes comme ciment de la société. Ce conflit d'intérêt est amplifié par l'apparition du Libéralisme puis du socialisme qui sont 2 mouvements politiques opposés à l'influence de l'Église sur l'État.

Ce type de changement dans les relations Église-État n'est pas particulier à l'Allemagne : des conflits similaires ont lieu en Suisse, en Autriche-Hongrie, en Angleterre, en Belgique, en France, en Espagne, au Mexique et au Brésil. La présence de libéraux dans les gouvernements joue un rôle important dans le déclenchement de ces conflits. Ils ont lieu pour certains dès le début du XIXe siècle pour d'autre au cours du XXe siècle. Les catholiques se retrouvent souvent au centre des conflits, car leur branche la plus extrême : les ultra-montains, c'est-à-dire favorables à Rome, veulent maintenir le primat de l'Église et du pape sur l'État. Il faut noter que ce mouvement est critiqué au sein même de l'Église. Ainsi, au XIXe siècle, certains éminents ecclésiastes et théologues souhaitent réformer l'Église catholique.

Le fait que la population ne soit pas d'une seule confession explique également qu'on n'ait pas qu'une simple opposition croyants / anti-cléricaux. Les libéraux allemands, majoritairement protestants, sont ainsi plutôt anti-catholiques, alors que les catholiques sont plutôt anti-libéraux. Les libéraux ne sont pas anti-cléricaux par idéologie, mais ils se considèrent comme les représentants de la modernité, du progrès et de la culture en Allemagne. Ils voudraient que l'école deviennent laïque, hors de l'influence de l'Église. Les ultra-montains, au contraire, sont clairement contre une modernité et un rationalisme excessifs. Leurs visions du monde sont donc complètement divergentes, ils s'opposent naturellement.

Les catholiques n'étaient jusqu'en 1870 que peu ou pas organisés politiquement mais la fondation du « Zentrum » pour défendre leurs intérêts change la donne. Ce Parti est donc opposé au Libéralisme, mais aussi au chancelier Impérial. Bien qu'il ne soit pas opposé à l'Empire en tant que tel, le fait que les particularistes de tous bords (Welf, Polonais, Alsaciens, Lorrains) s'y allient, que le Parti soit dans l'opposition gouvernementale, que ses membres penchent pour le fédéralisme, par opposition à l'État fédéral moins lâche, et pour un rapprochement avec la catholique Autriche-Hongrie en font, de facto, une menace pour l'intégrité de l'Empire tel que Bismarck l'entrevoit dans son État d'alors. Bismarck sent rapidement le danger et utilise l'opportunité que lui offre le pape de déclencher le « Kulturkampf » .

(Le chancelier Impérial et ministre-Président de Prusse, Otto von Bismarck, de même que son ministre de l'Éducation Adalbert Falk sont les grands artisans du « Kulturkampf » .)

Le terme « Kulturkampf » a été employé pour la 1re fois dans le journal « Zeitschrift für Theologie » de Fribourg-en-Brigau. Il apparaît dans une lettre anonyme écrite par le radical Ludwig Snell sur la « signification du combat des Libéraux catholiques suisses contre la curie romaine » . En Allemagne, c'est Rudolf Virchow qui introduit le terme, le 17 janvier 1873, à la Chambre des représentants de Prusse. Il répète ensuite ce terme dans les affiches électorales du Parti progressiste allemand, le 23 mars 1873. L'expression est critiquée par la presse catholique mais défendue par celle Libérale.

...

Catholic opposition was strong, with many favoring very radical resistance. The Association of German Catholics (« Mainzer Verein ») , formerly a small group, ballooned 200,000 members, and became the bulwark of fierce opposition to the laws. Most of Europe regarded the laws as offensive to liberal sensibilities, save for the Kingdom of Italy, which was currently engaged in similar struggles against the Pope. The « Centrum » Party under Ludwig Windthorst, meanwhile, struggled to reach some sort of compromise with the government to get the laws lightened. The « Kulturkampf » was alienating Austria, whose Hapsburg Emperor Franz-Josef was a very loyal Catholic and frowned on the efforts of Adalbert Falk and Otto von Bismarck. The clergy of France and Belgium were unanimous in decrying the laws and encouraged German Catholics to resist them. Meanwhile, rank and file Catholics continued to disobey, priests continued to administer sacraments clandestinely, and bishops continue to administer their dioceses remotely.

**7 July 1871** : German Chancellor Otto von Bismarck suppresses the Roman Catholic department for spiritual affairs of Prussia, thus beginning his « Kulturkampf » against the Roman Catholic Church.

The end of the « Kulturkampf » came ironically as a result of the same factor that had begun it : Bismarck's pragmatism. Bismarck had originally attacked the Church for a very practical political end : the weakening the Catholic « Centrum » Party. This had failed. By 1875-1878, political circumstances again changed and caused Bismarck to seek rapprochement with the « Centrum » for similar political reasons.

Ist, we could mention a War scare with France, in 1875. The French clergy had been among the greatest supporters of the German clergy during the « Kulturkampf » . With a possible War looming, Bismarck needed all the support he could get on the side of the government, and hence was forced to reconcile with the « Centrum » to keep them from souring his preparations for a possible War with France.

Furthermore, the generation old « Triple Alliance » between Russia, Austria and Prussia broke down in 1878-1879, leading to the new « Dual Alliance » between the German Empire and Austria. With Austria, one of the most solidly Catholic countries in Europe, Bismarck found it necessary to lighten the restrictions of the « Kulturkampf » , in order to avoid isolating Germany's new ally.

### Lois de mai 1868

Sous le gouvernement Auersperg avait débuté la lutte des Libéraux contre le Concordat de 1855 (151) , considéré comme la cause d'un certain affaiblissement intellectuel de l'Autriche et un frein à une évolution progressiste de la société. (152) En dépit de la résistance opposée par François-Joseph et le Saint-Siège, les Libéraux vont sortir vainqueurs de cette lutte, puisque les Lois de mai 1868 ratifient, en quelque sorte, une victoire sur le clergé. Il s'agit d'un corpus de 3 lois fondamentales, qui s'attaquent à des acquis majeurs du Concordat, appelées à régler la situation juridique de l'Église. Elles s'appuient sur l'article 15 (153) de la Constitution qui soumet les différentes confessions à l'autorité de l'État :

« Toute Église ou communauté religieuse reconnue légalement par l'État a le droit d'exercer sa religion en communauté et publiquement. »

Le Concordat de 1855 symbolise l'alliance politique de l'Empire et de l'Église. Signé le 18 août 1855, le jour de l'anniversaire de l'Empereur, le Concordat satisfait, pour l'essentiel, les revendications de l'épiscopat catholique. Les affaires matrimoniales sont transférées aux juridictions ecclésiastiques et une ré-organisation de l'enseignement conforme aux vœux des évêques est entreprise. Le Concordat soumet, en effet, l'enseignement primaire à la tutelle de l'Église. Seuls des Maîtres catholiques seront autorisés à enseigner dans les établissements scolaires fréquentés par des catholiques, disposition qui, vu la répartition des confessions à travers la Monarchie, s'applique à la majorité des écoles. Le Concordat reconnaît enfin, dans les faits, un droit de censure à l'Église ; le gouvernement étant tenu d'interdire la publication ou la diffusion des livres qu'elle aura condamnés.

Le caractère combatif qui a présidé à la promulgation de ces lois, en mai 1868, est attesté par le fait qu'elles ont été décrétées par les Libéraux au « Reichsrat » et mises en vigueur à partir du 25 mai 1868, et ce nonobstant les protestations des princes de l'Église et des conservateurs mécontents. Les 3 Lois de mai 1868 concernent précisément la juridiction matrimoniale catholique (ré-introduction du mariage civil, retrait des affaires matrimoniales aux juridictions ecclésiastiques et autorisation du divorce) , le droit de contrôle de l'État sur les écoles à travers le ministère de l'Instruction publique et de laisser à chacun, à l'âge de 14 ans, le choix de sa confession. Par ailleurs, il existe des compléments à ces lois, qui ne seront pas mentionnés ici. En tout état de cause, les acquis institutionnels dont les Libéraux sont les bénéficiaires donneront lieu à un climat polémique mettant aux prises les Libéraux et les cléricaux, et aboutissant à une guerre culturelle (« Kulturkampf ») dont l'issue sera d'abord le renvoi du Concordat de 1855, puis son abrogation formelle en 1874. L'Église se voit ainsi retirer le pouvoir qu'elle détenait sur certains secteurs de la vie sociale en dépit des réticences des catholiques conservateurs et de l'Empereur. Cette situation favorise l'apparition d'un Parti Conservateur Catholique, ainsi que la création de nombreuses associations. Les Libéraux ne rejettent pas la religion, mais craignent toutefois qu'elle ne favorise un certain obscurantisme au détriment des valeurs du monde moderne. Un an plus tard, le 14 mai 1869, ils promulguent une loi qui ré-organise le système scolaire en le retirant du contrôle exclusif du clergé. L'école élémentaire laïque devient obligatoire pendant 8 ans. Le mécontentement des milieux catholiques est vif.

### Lettre pastorale de Franz-Josef Rüdiger

Un des plus grands défenseurs de l'Église catholique en Autriche, en cette période trouble, était l'évêque de Linz, Franz-Josef Rüdiger. Ses sermons, ses ultimatums à l'endroit du clergé, ses lettres pastorales et ses discours en chambre au Parlement provincial de Haute-Autriche rejoignaient les petites gens de bonne foi et ce, au grand dam des Libéraux au pouvoir.

**7 septembre 1868** : Dans une lettre pastorale (au ton exceptionnellement belliqueux) abordant l'épineuse question de l'école publique, du mariage et du divorce dans le bras-de-fer qui oppose l'Église et l'État, l'évêque de Linz Franz-Josef Rüdiger, qui est aussi un membre du Parlement (« Reichsrat ») , demande à la population de s'opposer aux « Lois

de Mai » (« Maigesetze ») votées par le gouvernement Libéral en place (très influencé par l' « establishment » laïc viennois) . Seul l'enseignement du catéchisme à l'école reste du ressort du clergé.

Le pape Pie IX qualifia les Lois de Mai de « lois infâmes » (« leges infandae ») .

...

The incident began with Rüdiger's pastoral letter dated **7 September 1868**, which sharply criticized the May Laws in blunt but, by no means, unusual language. The letter was structured in 2 parts : the 1st explained the laws themselves in what was, for Rüdiger, relatively restrained language. The 2nd half then tackled the question « wie katholische Christen in Betreff derselben zu denken und zu handeln haben ? » and, here, Rüdiger attacked the reforms more directly. He emphasized the dual nature of power (temporal and spiritual) , which existed independently of one another. The 1855 Concordat, the document that regulated this relationship in Habsburg Monarchy, remained binding, he argued, and could not be rendered invalid by new State laws without the consent of the other Party, the Vatican. For Catholics, he continued, the Concordat thus remained in force : the Church's marriage laws still applied ; a civil marriage involving a Catholic remained immoral and could not be condoned under any circumstances ; State oversight of the school system would invariably lead to the secularization of the youth ; and cemeteries were and would remain Catholic, subject only to the secular authorities in matters of building codes and hygiene ordinances. Rüdiger's pastoral letter couched these arguments in a confrontational language that shocked Liberal officials not used to such displays.

On this point, see the excellent, Gerhart Marckhgott, « Der Hirtenbrief Bischof Rüdigers vom Herbst 1868 zum Konkordatsbruch » , « Neues Archiv für die Geschichte der Diözese Linz » (1993-1994) . It is important to remember that the pastoral letter remained sealed and unavailable to the public during until well after the proceedings had ended.

What, at 1st, angered the authorities was the tone that insinuated the May Laws were heretical lies. Rüdiger (and this was cited at every juncture of the unfolding investigation) began his letter with a quote from Cor. 2.11 :

« But I fear, lest by any means, as the serpent beguiled Eve through his subtlety, so your minds should be corrupted away from the simplicity that is in Christ. »

He continues :

« The serpent was the original father of lies, whose purpose it was. (“ Gläubige der christlichen Wahrheit zu entfremden.”) »

It was in this context that Rüdiger mentioned the May Laws : « In welchen die Lüge ihre ganze Kraft erprobt. » .

For Liberals, this was a direct attack on the authority of the State, proof that the Catholic Church meant to use its moral voice to undermine the legitimate power of the State.



On their own, Rüdiger's sentiments did not fall outside the mainstream of Catholic discourse in the Monarchy around 1868. Even Pope Pius IX had jumped into the fray, issuing an allocution in June of that year, which strongly condemned those who drafted the Austrian legislation while praising those bishops who actively spoke-out against it.

Indeed, a fair number of bishops were already publicly and privately protesting the laws. The bishop of Brünn (Brno) , Anton von Schaaffgotsche, had written in the clerical « Das Vaterland » , just weeks after passage of the laws, that the new civil marriage law can, in no way, supercede canonical law regarding the marriage. The rules and regulations prescribed by the Church continue to be the standards of conduct which the Catholic is to observe in this matter.

In a similar vein, Bishop Joseph Feßler of Sankt Pölten had remarked that the Concordat remained ecclesiastical and State law, regardless of the present legislation ; Cardinal Joseph Othmar von Rauscher, in Vienna, had sharply criticized the new legislation ; and the Emperor never signed the laws. Indeed, by the time he wrote the infamous pastoral letter, Rüdiger had himself already twice commented on the legislation himself, writing at one point :

« Wenn Staatsgesetze kommen sollten, die mit dem Dogma in Widerspruch sind, so muß die Kirche kraft ihres von Gott spruch sind, so muß die Kirche kraft ihres von Gott erhaltenen Berufes mit allen Mitteln denselben entgegentreten und darf sie nicht beobachten. »

And in a 2nd article, he emphasized that :

« Die Gesetze der Kirche nach wie vor in voller Kraft bleiben. »

Comparing Rüdiger's statement to that of Schaaffgotsche, it is evident that, even if the message was largely similar, Rüdiger's tone was definitely more contentious. However, for those well acquainted with Catholic-conservative discourse on the matter, Rüdiger's pastoral letter certainly would not have seemed out of the ordinary.

Yet, while his writings fell into the mainstream of Catholic-conservative criticism, his actions served to set him apart from his peers. Over the course of 1868, Rüdiger had become involved in a series of well-publicized run-ins with both the Liberal press and the State. He developed a reputation among Liberal commentators as : « der Percy-Heißsporn unter den Ultramontanen, der Brunner unter den Kirchenfürsten » .

In January 1868, he had reprimanded the editors of the 2 main regional Liberal dailies (the « Linzer Tages-Post » and the « Welser Anzeiger ») for their anti-clerical leanings and threatened them with censorship if they did not change their tone, a power he theoretically still enjoyed under the Concordat. Rüdiger had also come into conflict with the « Statthalterei » , in February and March of 1868. After the Ministry of the Interior issued the Ist of several decrees requesting that priests' political pronouncements be closely watched. Rüdiger wrote a flurry of letters to the local « Statthalterei » and published several articles in both the « Katholische Blätter » and the « Diözesanblatt » (the « Linzer Volksblatt » did not yet exist) arguing :

« Daß das Staatsgesetz eine verbindliche Kraft nicht haben, wenn es den Grundsätzen der Religion zuwider ist. »

As the « Neue Freie Presse » commented, such censorship was still within Rüdiger's legal grasp, as those parts of the Concordat had not been revoked through the new Basic Law of 1867. The incident quickly became a minor « cause célèbre » , widely covered in the Austrian press.

(« Linzer Tages-Post » , 4 January 1868 ; « Neue Freie Presse » , 8 January 1868 ; Konrad Meindl. « Leben und Wirken, volume I, pages 689-690 ; Karl Vocelka. « Verfassung oder Konkordat » , page 106.)

As these examples show, by the time the pastoral letter appeared in September, both the Liberal press and the local authorities must have been well aware of Rüdiger's opinions and his rhetoric.

### Rüdiger et le régime Libéral

Why would the State authorities single-out what was merely another pronouncement by the bishop on the matter for such harsh treatment ? Here, it is important to emphasize the political constellation of the time and to single out a key « Wo Verletzungen der öffentlichen Ordnung durch Wort und That vorkommen, sollen sie ungesäumt die gesetzliche Amtshandlung zur Folge haben » , was the blunt wording of the SHL decree on the matter. Marckghott gives no date for the correspondence between the Ministry of the Interior and the « Statthalter » , though he implies that the order arrived in the early days of September. The documents cited in Konrad Meindl make February or early March 1868 a more likely date, i.e. , in connection with the build-up to the May Laws and publication of numerous pamphlets for and against. Gerhart Marckghott, « Hirtenbrief » , figure, who, in the late-summer and fall of 1868, was relatively new to Upper-Austria :

« Karl von Hohenwart zu Gerlachstein » . Hohenwart had been appointed « Statthalter » of Upper-Austria, in July of that year, by the Liberal « Bürger Ministry » headed by Karl von Auersperg. Although he is best remembered as Minister President of the short-lived conservative government, in 1871 (and as failed architect of a pro-Czech Bohemian compromise) , as « Statthalter » between 1868 and 1871, Hohenwart towed a much more radical anti-clerical line.

The new Bürger Ministry, as Pieter Judson has argued, was above all plagued by the challenge of « institutionalizing the “ Rechtsstaat ” in all areas of public life » , and the most complicated aspect of this process, or at least the one where the backing of the crown was most unsure, consisted of implementing confessional equality by confronting the existing privileges of the Catholic Church. From the outset of his appointment, Hohenwart engaged in heated exchanges with Rüdiger over the myriad issues affecting Church-State relations. The political climate of those months is well captured in an exchange the 2 had in the Upper-Austrian diet over school laws. After becoming frustrated with Rüdiger's constant interjections, Hohenwart sternly proclaimed :

« Das Reichsgesetz vom 25. Mai 1868 ist der Boden, auf dem die Regierung steht, von dem sie nicht weichen darf und von dem sie sich nicht verdrängen lassen wird ; jeder Versuch in dieser Richtung müßte zum entscheidenden Nachtheile

der Partei ausfallen, die ihn wagen sollte ; denn er könnte nur zu den Resultate führen, daß die Regierung selbst den gesetzgebenden Körpern jene Maßregeln vorschlagen würde, die sie bisher bekämpft hat. Resultate führen, daß die Regierung selbst den gesetzgebenden Körpern jene Maßregeln vorschlagen würde, die sie bisher bekämpft hat. »

When the pastoral letter 1st arrived on Hohenwart's desk for routine approval, in September 1868, the Bürger Ministry was barely 9 months old ; the May Laws were only 3 months old and facing massive resistance within the population ; and Hohenwart's posting as « Statthalter » was barely a month old. To Hohenwart, Rüdiger's pastoral letter undoubtedly seemed like a fitting opportunity to display the earnestness of the Bürger Ministry's intentions. After reading the document, he immediately ordered that all copies of the letter were to be confiscated (1,000 of a planned run of 5,000 had already been printed - a large number considering that the province only had 500 parishes) ; the printing block be sealed ; and the bishop charged with disturbing the public peace (« Störung der öffentlichen Ruhe ») . « Ins Publikum ist kein Exemplar des Hirtenbriefes gekommen » , Rüdiger remarked to Cardinal Joseph Rauscher in Vienna, which only fueled the wildest rumors regarding its contents.

(See the various articles in the « Linzer Tages-Post » , September 1868. Rüdiger to Rauscher, 20 September 1868. Cited in Meindl. « Leben und Wirken » , volume I, page 727. On Hohenwart's initiative, see, Slapnicka. « Christlichsoziale » , pages 67-68.)

It is likely that Hohenwart wanted to make an example of Rüdiger but did not necessarily expect the investigation to run its full course, i.e. , to lead to the arrest and conviction of the bishop. And, indeed, in the weeks immediately following the confiscation, there was much speculation as to how the various branches of the on as to how the various branches of the Austrian court system would react to the proceedings. The « Landesgericht » , in Linz, issued the initial indictment, which argued :

« Wer es wagt der Regierung und Staatsverwaltung so unehrenhafte Beweggründe und Absichten zu unterstellen, wie die Absicht der Entchristlichung der Jugend und der Förderung ganz unsittlicher Verhältnisse, wie der Gedanke, die Kirche habe überhaupt kein Recht, auch kein Recht nur zu existieren, wie der Vorwurf, die Regierung verletze den göttlichen Willen, wer den für alle österreichischen Staatsbürger ohne Unterschied verbindliche Staatsgesetzen die verbindende Kraft abspricht und lehrt, diese seine Lehren und Rathschläge in Tausenden von Briefen, sowie durch die angeordnete Vorlesung in den Kirchen verbreiten will, von dem muss gesagt werden, daß er zum Hasse gegen die Regierung und zum Widerstande gegen die Gesetze aufzufordern sucht. »

Hohenwart could not have foreseen the tenacity with which the various branches of the provincial administration would pounce on one of their oldest and most disliked adversaries. The case offered State prosecutors, judges and other officials (most of them with Liberal sympathies) a release for years of pent-up anti-clerical frustration. Indeed, after Hohenwart spoke publicly on the matter for the first time, Rüdiger observed that :

« Seine Anschauung viel milder als die des Gerichtes (sind) . »

Rüdiger immediately appealed the indictment of the lower-Court, arguing that he did not recognize the authority of

State officials to proceed with the case : as an Austrian bishop making a pronouncement on expressly religious matters, he remained wholly outside their jurisdiction ; and, unless the authorities invoked Article 14 of the Concordat, which permitted the arrest of ecclesiastical authorities when they broke State laws, he would refuse to recognize the legitimacy of their trial. The catch, of course, was that by invoking Article 14, the Court needed to recognize the fundamental authority of the Concordat. (Re-reading the Concordat, in light of the Rüdiger case shows just how muddled it was : definitive in declaring that matters pertaining to the Church could only be handled in an ecclesiastical Court, yet, vague in defining where the exact border between the secular and ecclesiastical authorities lay. See Articles 9-15. The Concordat is reprinted in : Weinzierl-Fischer. « Konkordate » , pages 250-258.)

Furthermore, he continued, the pronouncements he had made on the morality of the new laws (that civil marriage was, for example, an « immoral state of affairs ») were expressly those of the Catholic Church and, thus, could not in themselves be subject to prosecution :

« In dem Augenblick, als ich erkläre, die Civilehe sei ein sittliches Verhältnis, höre ich auf, ein katholischer Bischof, oder auch nur ein katholischer Christ zu sein. »

Using similar arguments, Rüdiger justified his refusal to participate in the investigation nor to appear at any of his Court dates. The case was delegated to the « Oberlandesgericht » , which, surprisingly to many observers, upheld the decision of the lower-Court. (Surprising, at least, to the conservative and Catholic press, which saw the local Courts as the domain of renegade Liberals but were fairly certain that higher-Courts would issue a decision. Alfred Celerin. « österreichische Katholikentage » , pages 20-21.)

It argued that although the Emperor had accorded the bishops certain rights, privileges and jurisdictions within Austrian law, it did not place these outside its legal framework ; thus, disturbing the public peace remained an offense of which even a bishop in the Catholic Church could be accused of. Furthermore, because Article 14 of the Concordat privileged one religious congregation, it conflicted with the new Basic Law of 1867, which made all individuals equal before the law and prohibited granting special status to any one religious congregation. After the decision, the press went into high-gear, speculating on the contents of the pastoral letter, and the pros, cons and repercussions of a trial.

In the midst of this flurry of speculation, the prosecutor's office stalled, unsure how to proceed. While Rüdiger had repeatedly stated that he did not recognize the Court's jurisdiction and, thus, would not cooperate with any investigation, the use of brute force, in getting the bishop to cooperate, would only incite a scandal. By the spring of 1869, there was even speculation that the case would probably be dropped. 9 months had passed since the confiscation of the original pastoral letter and more than a year since the passage of the May Laws. Moreover, similar proceedings against Cardinal Friedrich (Johann Joseph Cölestin zu) Schwarzenberg, in Prague, had also gone all the way to the « Oberlandesgericht » before being dropped by the prosecution in Prague and, in the spring of 1869, rumors circulated that proceedings against Rüdiger's case would suffer the same fate.

(The question of whether to prosecute bishops for inflammatory pastoral letters was discussed by the government, at least, since the viciously anti-Protestant 1861 pastoral letter from the bishop of Trent. Slapnicka. « Christlichsoziale » ,

page 68.)

The constellation of international, national and local events surrounding the trial provided a curious backdrop as the prosecutor's office debated the fate of the case, in the spring of 1869. To begin with the international :

In April 1868, the Vatican announced a new general council (the 1st since the Council of Trent, in the 16th Century) and invited all Catholic bishops to Rome for the Vatican Council, to begin December 1869. Though it was generally well-known that infallibility would be the main issue, whether it would pass and how a final declaration might be worded remained a subject of debate in the Liberal press, throughout 1868 and 1869. Austrian bishops, though hardly as well-organized as their German counterparts, tended to side against any official declaration of infallibility. Indeed, 3 of the leading Church figures in the Monarchy, Cardinals Schwarzenberg of Prague and Joseph Rauscher of Vienna, as well as Bishop Josip Juraj Strossmayer from Djakovo, in Croatia, all became leading figures within the so-called anti-infallibility « minority » , in Rome, during the actual council. Rüdiger, whose unwavering support for Ultra-montanism was well-known, kept an unusually low profile in the debates, speaking little on the issue and almost never in a public forum.

On a national and local level, public attention in Upper-Austria during the spring of 1869 remained focused on the May Laws. The provincial Diet, back in session, began drafting legislation to implement the laws locally and the debates were widely covered in the press. In the 1st half of 1869, while the prosecutor's office remained unsure of how and whether to proceed, a public debate began on school laws, during which Rüdiger repeatedly brought Liberals' worst fears to life : he refused to recognize the new May Laws as binding and, in effect, called for a campaign of civil disobedience to protest their passage. Especially controversial was Rüdiger's stance of not permitting his clergy to participate in the post-May Law school councils. (Rüdiger's writings and speeches on the school question can be found in : Franz Doppelbauer, ed. , « Politische Reden » , pages 285-476 ; for the period from 1869 to 1872, see, pages 330-385.)

The new laws, he argued, gave the State final jurisdiction over all school matters, including the appointment of teachers and the curriculum generally, and religious instruction specifically. Such a law, as he saw it, compromised the Church's independence, and he thus ordered his priests not to participate in their implementation in any way.

...

L'arrestation de l'évêque de Linz, Franz-Josef Rüdiger, par la police, sa comparution devant la Cour de district le **5 juin 1869**, de même que sa sentence d'emprisonnement d'une durée de 2 semaines « pour avoir troublé l'ordre public et pour non respect d'application des lois » va provoquer une manifestation monstre dans les rues de Linz ; du jamais vu !

Malgré sa condamnation, l'évêque Rüdiger se sent encore plus fort et plus d'attaque face à ses opposants. Des lettres de soutien lui parviennent de tous les coins du monde catholique.

Dès le lendemain (soit le **6 juin**) , face au scandale que représenterait l'incarcération d'un évêque, l'Empereur François-Joseph (lui-même un fervent catholique) décide de le gracier immédiatement.

C'est à partir de ces événements que l'on verra émerger les mouvements politiques Chrétien-Socialiste et Catholique-Démocrate qui deviendront, plus tard, des Partis officiels au Parlement autrichien.

Les propos de Rüdiger étaient rapportés et même grandement encouragés par la presse catholique nationale, y compris par le « Linzer Volksblatt » .

L'association catholique de Haute-Autriche va ainsi réunir 15,000 membres et la presse catholique « s'agrandir de plusieurs titres dans les provinces » .

Le **12 juillet 1869**, l'évêque Rüdiger célébrera « avec honneur et fierté » le jour de sa condamnation devant la cour en faisant référence, dans son homélie, à l'arrestation de Jésus de Nazareth à Jérusalem.

### Le procès Rüdiger

In May, the prosecutor's office decided to, again, try and question Rüdiger, issuing him a summons to appear in their offices. Rüdiger, again, declined. This time, citing a recent papal allocution supporting his position. On 14 May and 1 June, city officials visited the bishop with several gendarmes in tow, each time threatening to use force in bringing the bishop to the Court House but backing down at the last moment. On 5 June, the mayor, Viktor Drouot, personally led a small army of gendarmes to the bishop's residence and took Rüdiger in for questioning.

Rüdiger made sure there was a « use of force » (Drouot pulled at the bishop's sleeve) before he surrendered to the authorities. The actual day of Drouot's visit was kept secret, in fear that large and unruly crowds might gather outside the residence. The police was there both to present, in Rüdiger's words, « Gewalt, welche mich physisch bewältigen konnte » , and to keep calm on the streets. On the actual date, there were a fair number of spectators, but the police easily held them in check.

(See the coverage in the « Linzer Tages-Post » and the « Linzer Volksblatt » , in the weeks after 5 June 1869 ; some of the press coverage is also included in : Meindl. « Leben und Wirken » , volume I, pages 750-754.

While in custody, the bishop refused to answer any questions other than to state that the secular Courts had no jurisdiction in the matter. 1 hour later, he was back at his residence. (Rüdiger to - the then suffragan bishop, later archbishop and cardinal, in Vienna - Johann Kutschker, 5 June 1869. « Vernehmungsprotokoll » signed by Rüdiger and « Landesgerichtsrath » Mathias Pöchmüller. Cited in : Meindl. « Leben und Wirken » , volume I, page 747.)

2 and a half weeks later, on 24 June, came Rüdiger's official indictment ; the Court date was set for 12 July. As before, Rüdiger informed the Court that he did not recognize its authority and would not appear unless a reasonable display of force was involved. This time, however, he was unsure what effect his actions could have. Could a

trial take place without the accused ? Should he, thus, meet with his Court-appointed lawyer and plan a defense ? Should he hire his own lawyer ? He wrote to Cardinal Joseph Rauscher, in Vienna, asking for guidance, who responded that, since Austrian law permitted a trial to take place without the accused, he did not think another attempt would be made to force Rüdiger to appear. He advised Rüdiger, however, to accept the Court-appointed lawyer and, also, to meet with him, in order to explain the Church's position. The lawyer, Rauscher advised, needed to clearly articulate Rüdiger's position in Court and explain his failure to appear. The lawyer appointed by the Court, Carl von Kissling, was a prominent local trial lawyer and notary active in Liberal circles.

Kissling was active in various associations and Liberal societies, including the « Liberaler Verein » from which he abruptly resigned, in August 1870. Over the course of the next 2 decades, Kissling became increasingly active in religious politics. In 1889-1890, founded the « Verein zur Bekämpfung des Antisemitismus » with an accompanying periodical, the aim of which was especially to combat anti-Semitism within the Catholic Church.

(See : Carl Emil von Kissling. « Offenes Schreiben an den Hochwürdigen Herrn Johann Hauser, Redacteur des “ Linzer Volksblattes ” » Linz, 1893 ; Jacob Toury. « Anti-Anti 1889-1892 » , Leo Baeck Institute Yearbook XXXVI, 1991.)

Kissling met twice with the bishop before trial and, undoubtedly, tried to represent his client's views, though, as he continued to emphasize throughout the trial :

« Die Ansichten des Herrn Bischofs meine Ansichten nicht sind. » (Kissling was not the right man for the job.)

The trial itself lasted the better part of the day, beginning at 9, in the morning, and ending around 7, in the evening. Rüdiger, true to his word, did not appear and, thus, the trial began with a short lecture by the judge on the importance of Article 55 of the civil code, which permitted a jury trial even when the accused failed to appear. The trial, the 1st presided over by a jury in Upper-Austria, since 1848, led the judge to, then, continue the proceedings with a 2nd rather celebratory lecture on the importance of Liberal jurisprudence. After some time, the initial indictment, along with the accompanying decisions of the « Landes- and Oberlandesgericht » were read and the prosecution, led by the district attorney, Joseph Elsner, took the stand. Elsner outlined the case against Rüdiger, emphasizing that the matter at hand had nothing to do with any religious pronouncements the bishop had made in the matter, nor with the explicit comparison Rüdiger had made between the May Laws and Catholic doctrine that many saw as the pastoral letter's core affront. Rather, Rüdiger's offense began when he transcended the boundaries between Church and State because this called into question the State's authority, which was an illegal act.

This transgression, Elsner added, though not explicit, could easily be garnered :

« In dem Sinne verschiedener Stellen in ihrem Zusammenhange. »

Furthermore, by planning to have the pastoral letter read to all Catholics (theoretically, over 90 % of the province) , the bishop was inciting the populace « zum Hasse, zur Verachtung gegen die Staatsverwaltung » . This, Elsner then argued, transgressed the law :

« Hier ist den Gläubigen zur Richtung ihres Denkens und Handelns betreffs der Mai-Gesetze gesagt worden : Daß ein Gesetz der verbindenden Kraft entbehre, wenn es im Widerspruche mit dem göttlichen Willen steht. Man muss Gott mehr gehorchen als dem Mensch. Es wird daher offenbar zum Widerstande gegen die Mai-Gesetze zu verleiten gesucht. »

When Kissling took the stand for the defense, he made several specific arguments about the pastoral letter : 1st, that the views espoused by the bishop were those of the Church in general - his words merely repeated statements made elsewhere. 2nd, as leader of Upper-Austria's Catholics, Rüdiger had a responsibility to share these views with Catholics in his diocese. Next, Kissling took the letter's 4 most-often cited passages and argued that each, in itself, did not constitute an illegal act :

« Seit Monaten sind es die österreichischen Staatsgesetz vom 25. Mai 1868, an welchen die Lüge ihre ganze Kraft erprobt. »

« Das Concordat bleibt vor Gott und dem Gewissen in allen seinen Theilen in voller Kraft. »

« Die göttlichen Wahrheiten und Gesetze bleiben ohne Ausnahme in Kraft. Man muss Gott mehr gehorchen, als den Menschen. »

« Was der Liberalismus mit der Trennung der Schule von der Kirche beabsichtigt, haben die Bischöfe in ihrer Adresse an den Kaiser gesagt : er beabsichtigt die Entchristlichung der Jugend. »

In each case, Kissling argued that the intended target of Rüdiger's polemics was, in fact, Liberalism and the Liberal quality of the State rather than the State itself. The timing of the pastoral letter (in September, months after the passage of the laws) only served to reinforce this point. He also pointed-out that on several occasions, government ministers had critiqued existing State laws and policies - thus, such critiques were, even for public figures in a public setting, nothing out of the ordinary.

After an hour and a half of deliberation, the jury returned and found Rüdiger guilty on 6 of 9 counts. In the 3 counts where he was found not guilty, the wording always assumed the spreading of subversive ideas, which, since the pastoral letter had been confiscated before it was distributed, had not taken place :

« Ist er schuldig, daß er in Druckwerken zur Auflehnung gegen die österreichischen Gesetze von 25. Mai 1868 angeeifert habe ? » for example, on which Rüdiger was not found guilty, was then followed by :

« Ist er schuldig, daß er in Druckwerken zur Auflehnung gegen die österreichischen Gesetze von 25. Mai 1868 zu verleiten gesucht habe ? »

(Meindl. « Leben und Wirken » , volume I, page 796.)



In the Court room, pandemonium broke-out : even if the verdict had been widely expected, it was nevertheless a sensation.

An Austrian bishop arrested, indicted and now convicted in front of an Austrian jury ! After the uproar subsided, the judge let the prosecutor propose a sentence. The prosecutor asked for a jail term of 6 months, reduced from the sentencing guidelines of one to 6 years on the basis of the bishop's good standing in the community and the fact that he did not deny having written the pastoral letter. Kissling appealed for an even milder sentence, arguing that the heated political climate of the times should act as an extenuating circumstance, as should the fact that Rüdiger was merely following orders from above, since the pope and Cardinal Joseph Rauscher had made similar statements. 3 hours later (by now, it was around 9 in the evening) , the judge re-appeared and read his verdict : 14 days of incarceration. The verdict, however, was never formally delivered to Rüdiger ; within 24 hours, Emperor Franz-Josef had issued a pardon.

### Un procès-spectacle Libéral

As the trial commenced, it took on the form of a self-contained Liberal spectacle, re-inforced all the more so by the absence of the accused during the proceedings. The implicit aim was certainly to cement liberal principles as the basis for government. The judge began the proceedings by reminding the Court room, « daß wir heute ein Fest feiern, das Fest der Wiedergeburt der Geschworenengerichte » . (Meindl. « Leben und Wirken » , volume I, page 769.)

Trial by jury (« Geschworenengerichte ») , as a concept, also had distinct nationalist and anti-Roman overtones, as it supposedly derived from Germanic rather than Roman law. As the Liberal « Augsburg Allgemeine Zeitung » proudly proclaimed, the Rüdiger trial was « die erste That dieses wieder ins Leben gerufenen alt-germanischen Rechtsinstitutes » . (Meindl. « Leben und Wirken » , volume I, page 805.)

And the selection of the jury only added to this sense of celebration : of the 12 jurors, one was a founding member of the Liberal Club in Linz, and the professional background of the others certainly suggests Liberal sympathies.

The Liberal Club in Linz was, in fact, founded concurrently with the trial. The 1st organizational meeting took place in June 1869, just weeks before the trial began. A public announcement asking interested burghers to join the Club came just over a week later. Karl Häfele, professor at the local « Gymnasium » and jury member, was one of the founding members. (Franz Martin Wimmer. « Liberalismus » , pages 26-29.) Of the other jurors, most were petty officials, artisans, and professionals. (A list of names and professions can be found in : Meindl. « Leben und Wirken » , volume I, page 768.)

In fact, the sole overt Rüdiger sympathizer was fined 50 Florins (« Gulden ») , and dismissed after stating that he would refuse to pass judgment on his bishop. As the original indictment made clear :

« Liberale Anschauungen und Parteiansichten, in wie weit solche bereits in Staatsgesetzen Ausdruck gefunden haben,

können bei Besprechung dieser Gesetze einer abfälligen, verdächtigen Kritik nicht unterzogen werden, ohne daß dadurch zugleich die betreffenden Gesetze und die gesetzgebende Gewalt herabwürdigt erscheinen. »

The statements of Kissling, the defense lawyer, also more often sounded like a defense of Liberalism rather than of his client. As he finished his closing statement, Kissling openly appealed to the Liberal and national sympathies of the jury :

« Zeigen Sie denen, welche ihre Gegner mit Chaffepot und dem Fallbeil behandeln daß wir ihnen mit dem deutschen Geiste entgegentreten, der den Sieg erringen wird. Im Namen der Pressfreiheit, im Namen des freien Wortes, im Namen dieser constitutionellen Rechte bitte ich Sie, meine Herren Geschworenen, sprechen Sie den Angeklagten nicht schuldig ! »

Conservative-Catholic opinions seemed wholly excluded from the proceedings as the trial increasingly descended into a self-contained spectacle, an ostentatious Liberal display of power with lawyers, judge, and jurors all displaying « infallible » faith in a system whose validation more often than not seemed to be the real purpose of the trial.

All the Liberal hubris on display, however, ultimately proved detrimental. Instead of more clearly delineating the boundaries between Church and State, the trial made the legal system seem unduly biased in the eyes of most conservative Catholics and not a few liberal Catholics as well. Within days of the verdict, letters of support began to arrive at both the bishop's residence and the editorial offices of the Catholic-conservative « Volksblatt » ; they came from other towns in Upper-Austria, from the rest of the Monarchy, and from farther away still. As the « Volksblatt » took pains to point-out, the letters came :

« ... von dem katholischen Adel von Offizieren, von Doctoren, von Beamten, darunter auch von einem preußischen Staatsanwalt, von Priestern, Bürgern und Handwerkern » , thus from the highest to the lowest ranks of society.

(« Linzer Volksblatt » , 16 July 1869, pages 1-3. For further letters, see : the « Linzer Volksblatt » in the months July through October 1869. A listing of most letters can also be found in : Meindl. « Leben und Wirken » , volume I, pages 813-819.)

Konrad Martin, Bishop of Paderborn, wrote :

« Mit den innigsten Sympathien den glorreichen und schönen Kampf begleitet, den Sie für die Sache Gottes und seiner heilig. Kirche so ruhmvoll bestanden haben. » , in what was a fairly typical letter to Rüdiger.

(Konrad to Rüdiger, 23 September 1869. Cited in : Meindl. « Leben und Wirken » , volume I, page 820.)

Around 70 letters arrived in the 1st few days and the « Volksblatt » kept a running daily tab over the following months : municipalities, councils, associations, and even whole episcopacies sent letters supporting the bishop.

(The bishops of Belgium signed a collective letter of support. « Linzer Volksblatt » of 7 August 1869, page 3.)

Perhaps, Bishop Joseph Feßler of Sankt Pölten put it best when he wrote to Rüdiger on 22 October 1869 :

« Die ganze Welt entschädigt Dich dafür, was Dir Österreich angethan hat. » and, indeed, Rüdiger's unwavering conviction in the face of the Liberal State now became a potent lightning rod for anti-Liberal sentiments throughout Austria and Europe.

While Liberal papers, embarrassed by the trial's hubris, stopped reporting on it, soon after its completion, conservative and Catholic papers redoubled their efforts. Taking the trial and the letters of support as their cue, the « Linzer Volksblatt » , for example, began to meticulously dissect every aspect of the trial. Kissling was harshly criticized for putting more energy into distancing himself from conservative Catholicism than in trying to defend his client. The prosecutor Elsner, on the other hand, was widely praised for repeatedly emphasizing that he was only fulfilling his duty to the State - in his statements, he often added that the whole affair struck him as « awkward » . The 2 lawyers, the clerical press argued, should have reversed their roles.

(« Linzer Schwurgericht » , « Linzer Volksblatt » of 16 June 1869, pages 1-2 ; reprinted and expanded in : « Der Prozess gegen unseren Hochwasser H. Bischof » , « Katholische Blätter » of 17 June 1869, pages 229-231 ; « Landglossen zur Schwurgerichtsverhandlung vom 12. Juli » , « Linzer Volksblatt » of 20 July 1869.)

When a full transcript of the trial was finally published, later that fall, it was by a Catholic publisher (« Der Pressprozess des Bischoffs Franz-Josef Rüdiger in Linz von seinem Ursprunge bis zum Schlusse durch das Schwurgericht » , Linz 1869) and when the authorities confiscated a similarly problematic speech by Rüdiger in 1870, the case quickly fizzled. (The speech itself, coming on the heels of Rüdiger return from Rome after the Vatican Council was arguably much more radical in tone and content.)

In trying to « institutionalize the “ Rechtsstaat ” » , the Rüdiger trial rather served for the reverse, deepening the rift between the State and its conservative Catholic population.

...

The particular conflicts within and about the Catholic Church in modern Austria go back, at least, to the Austrian « Kulturkampf » of the 1860's and 1870's, shaped many of the specific ways scandal resonated in Austrian society.

The present internal Church conflicts echo the internal conflicts from the time of Austria's own « Kulturkampf » , which pitted Catholics who were also political liberals (and sometimes so-called : « Alt-Katholiken ») against Austria's few but loud ultra-montane bishops, and the latter against the more traditionally conservative or Josephinist bishops.

It is not difficult to imagine Bishop Kurt Krenn or Cardinal Hans Hermann Groër in the role of 19th Century activist Bishop Franz-Josef Rüdiger of Linz, with conservative Cardinal Christoph Schonbom playing the role of Vienna's Cardinal

Joseph Othmar Rauscher, in the 1870's.

For an excellent analysis of those earlier struggles, see Max Herbert Vögler :

« Religion, Liberalism, and the Social Question in the Habsburg Hinterland : The Catholic Church in Upper-Austria, 1850-1914 » , Ph.D. dissertation, Columbia University (2006) .

The study is divided into 3 sections :

The 1st section explores the structural and ideological transformation of the Catholic Church in Upper-Austria in this period. With a focus on the clergy, it examines the changing networks and structures of religious life ; it investigates how the diocese changed under the watch of Bishop Franz-Josef Rüdiger (1853-1884) and Franz Maria Doppelbauer (1889-1908) , and also under the influence of Ultra-montanism.

The 2nd section examines the confrontation with liberalism. It begins in the 1850's, exploring how 2 events (the building of a general hospital in Linz and the burial of a prominent Protestant in a small-town) inform our understanding of the dynamics of Catholic-liberal conflict in 1850's Austria. Next, it turns to the height of the Austrian « Kulturkampf » between 1867 and 1875, exploring, how liberals and Catholic-conservatives presented a social vision that used the active exclusion of the « other » to define itself.

The 3rd section shifts from liberalism to socialism, and from a study of the rise of Ultra-montanism to that of Ultra-montanism in practice. Examining Catholic responses to the social question, the study argues that Ultra-montanism created its own internal set of contradictions when converted into policy, especially after the publication of the 1891 encyclical « Rerum Novarum » . Instead of bringing the different elements together within the Church, the encyclical had the opposite effect ; each group began to interpret the document in different ways and to act accordingly, effectively demolishing the image of Catholic unity that existed around Ultra-montanism.

## Table of Contents

### Introduction

The Setting.

Regionalism and Catholicism.

Religious History in the Habsburg Monarchy.

### Section I : Linz, Upper-Austria and the Catholic Church

#### Chapter I : Upper-Austria

Urbanization and Industrialization.

A Careful Democratization.

Secularization and its Discontents.

## Chapter 2 : The Priesthood in Upper-Austria

Organization.

Demography.

The Seminary.

After Seminary.

Priest and Parishioner.

## Section 2 : Liberalism and Catholicism in Upper-Austria, 1848-1880

### Chapter 3 : Liberal-Catholic Conflict during Neoabsolutism

The Struggle for the « Allgemeines Krankenhaus » , in Linz.

The Death of a Protestant.

Interlude : The « Kulturkampf » in Upper-Austria, 1860-1874.

### Chapter 4 : Trials of the Clergy, 1868-1874

The Rüdiger Trial (1869) .

The Gady Trial (1872) .

The Lower-Clergy on Trial : The Press, Priests and Politics.

### Chapter 5 : A Liberal Church ? The « Old » Catholic Imagination

A « Liberal » Church for a Liberal Era ?

The Old Catholic Community in Ried.

The Austrian State and the Old Catholic Movement.

### Section 3 : The Catholic Church and the Social Question in Upper-Austria, 1854-1914

#### Chapter 6 : From Poor Relief to the Social Question

The « Bureaucratic Problem » of Industrialization : « Heimatrecht » and « Ehekonsens » .

The Church and the Shift in « Armenfürsorge » .

Catholic Thinking about the Social Question : the Early Years.

Priests and the Working-class in the 1860's and 1870's.

« Aeterni Patris » and the years before « Rerum Novarum » .

The Encyclical « Rerum Novarum » .

#### Chapter 7 : The Problems of Political Action

Associational Life and the Press after « Rerum Novarum » .

Priests and Politics.

The Christian-Social Movement Co-opted.

The « Dombaustreik » .

#### Conclusion

The sexual abuse scandal in Austria is a major chapter in the series of Catholic sex abuse cases in various Western jurisdictions.

Cardinal Hans Hermann Groër was removed from office by John Paul II for alleged sexual misconduct. Officially, the Pope accepted the resignation letter which Groër had written on the occasion of his 75th birthday. This made Groër, who adamantly refused until his death to comment in public on the allegations, one of the highest-ranking Catholic clergymen to be involved in the sexual abuse scandals.

Upon request of the Holy See, Groër spent several months in Dresden and later retired to Saint-Joseph's Priory. Groër died in Sankt Pölten, at age 83, and is buried in a Cistercian cemetery in Marienfeld, Austria.

Bishop Kurt Krenn resigned from his post in 2004 after there was a scandal concerning child pornography allegedly being downloaded by a student at the seminary. Up to 40,000 photos and an undisclosed number of films, including child pornography, were found on the computer of one of the seminarians, but Krenn earlier angered many by calling the images a « childish prank » .

John Paul II ordered an investigation into the allegations, and Krenn voluntarily resigned from the post.

...

The year 1868 began with Anton Bruckner's re-appointment to the directorship of the Liedertafel « Frohsinn » , an association that he climaxed 4 months later by unveiling, for the 1st time anywhere, the Finale of Richard Wagner's « Die Meistersinger » , with the composer's concurrence. Meanwhile, Bruckner's teacher and friend Simon Sechter had died, and he was offered the latter's professorship at the Vienna Conservatory (though what he had coveted was the post of Court organist) . He was hesitant to forego the equity he had built-up in Linz but, in the end, he and his spinster sister « Nani » , who had moved in with him a couple of years earlier, left for Vienna in July. He proved to be a brilliant teacher - uncompromising as to standards, but so enthusiastic and lucid that none of his students minded. While the authorities made-up their minds about Sechter's successor at the « Hofkapelle » organ, Bruckner served there, on a provisional basis without pay. This activity won him an invitation to dedicate a new organ in Nancy, in 1869 ; to play at « Notre-Dame de Paris » ; and to give some concerts in London, at the new Albert Hall and the Crystal Palace. In 1870, « Nani » died ; some months later, he hired a house-keeper, « Frau Kachelmayr » , who remained with him until his own death.

...

Moritz Csaky. « Bruckner und Wien : Der soziokulturelle Kontext einer Stadt. »

Moritz Csaky considers Anton Bruckner's activities, as a teacher and composer in Vienna (1868-1896) , in the context of the social and cultural history of the period that was marked by a threefold increase in the population of the city, including the dramatically huge immigration of nearly 700,000 people from Bohemia, Moravia and Hungary in the final years of the 19th Century. Theodor W. Adorno was not the only historian and commentator on music to observe that Vienna's heterogeneity would have been a « significant factor in the musical creativity of Mahler and Schönberg » , and Csaky argues persuasively that this is also true of Bruckner, who lived and worked in the city during a time of great social and political upheaval and artistic and cultural transformation when there was a heady mixture of « endogenous » and « exogenous » elements, and whose music perhaps reflects some of the contrasts, contradictions and ruptures that characterized « fin-de-siècle » Vienna.

## 1868 : Correspondance de Bruckner

After many years of hard work, the 1st volume of Anton Bruckner's correspondence was published in 1998. It is the 1st complete edition since Max Auer's and Franz Gräflinger's editions in the 1920's. Some more documents can be found in Göllicher and Auer's great biography of the composer (1922-1937) ; in Gräflinger's biography (1911, 2nd edition 1927) ; and in other books and articles.

Bruckner's correspondence is not like that of Mozart or Beethoven, Brahms or Wagner. His letters are documents of his everyday life, of struggles on behalf of his music, etc. But they also provide personal glimpses. We find remarkable persons and famous names (the German writer Hans von Wolzogen, for instance) among his correspondents. Bruckner writes in the style of his time and uses different forms of salutation and conclusion depending on the religious or secular calling of the recipient.

The 2 volume edition will contain about 1,000 letters altogether : letters to and from Bruckner as well as « 3rd party » letters. Most of the material is housed in the Austrian National Library in Vienna and in the archives of the « Gesellschaft der Musikfreunde » and Saint-Florian Abbey. The rest can be found in other Austrian archives and libraries as well as in collections in Germany, Switzerland, Belgium, the Czech Republic, the Slovak Republic, Great Britain, the United States and Canada. Some letters are also in private ownership. Many items went missing in the 1939-1945 War, and more letters are mentioned in the literature and in 2nd hand dealers' catalogues. Both Bruckner and his correspondents often mention letters which are now lost, so there is always the possibility that a letter will turn-up unexpectedly in an archive or in private ownership anywhere in the world.

The 1st volume contains correspondence from 1852 (the year of Bruckner's 1st surviving letter) to 1886. The 1st part (up to 1868) consists of letters, mostly applications and petitions, written from Upper-Austria. But we also find a self-confident Bruckner, for instance, in a letter to Hans von Bülow :

« I was so happy to have achieved a reputation as an organist in Austria. In Vienna, they called me repeatedly the best organist in Austria. »

(20 June 1868)

So, there are always 2 sides to a letter : the lamenting or complaining Bruckner and the self-confident man who has faith in his own abilities.

The most personal letters are those written to Rudolf Weinwurm in Vienna. Weinwurm was a man in whom Bruckner could confide and to whom he could express his feelings. In his letters to Weinwurm from Bad Kreuzen, in 1867, he gave a precise description of his illness as well as the prescribed therapy. Earlier, Weinwurm made arrangements for the composer's accommodation in Vienna while he was studying with Simon Sechter. Unfortunately, a large part of the correspondence with Sechter is lost ; all that remain are some letters which Sechter wrote to his pupil.



With the move to Vienna, in 1868, came a change in Bruckner's circle of correspondents. He maintained close contacts with his Upper-Austrian roots : with his family (his sister in Vöcklabruck and brother in Saint-Florian) and with friends in Saint-Florian Abbey and Kremsmünster Abbey.

But, with the increasing success of his Symphonies in the 1880's, there were more contacts with conductors and journalists from outside Austria, especially in Germany - with Hermann Levi and Arthur Nikisch and, later on, with Jean-Louis Nicodé, Siegfried Ochs and others. Bruckner's letters are full of details about the success or failure of his works and the opinions of critics, etc.

I want to concentrate now on the 2nd volume, which will contain correspondence from 1887 to Bruckner's last letter in 1896. There are some remarkable findings and some hitherto unpublished documents which are worth considering here. My discussion will be confined to 4 topics :

### **A new source in the discussion of the 8th Symphony**

In August 1887, Bruckner finished his 8th Symphony and, then, wrote to Hermann Levi, in September, to give him the news :

« Hallelujah ! At last, my 8th is finished and my artistic father has to be the 1st to be informed. »

Levi expressed his thanks. When he studied the score, however, he was perplexed by it and had to write to Josef Schalk for help in breaking the news to Bruckner (letter of 30 September 1887) .

(All letters cited henceforward will appear in Volume 2 of the new edition.)

On October 18, Schalk wrote to Levi that his letter had « affected Bruckner badly » and that he felt unhappy, upset and desperate. Hermann Levi's letter was missing, but a copy was found by chance in his copybook (dated 7 October 1887 ; the copybook is in the Munich « Staatsbibliothek ») . In this comprehensive letter, the conductor tried to explain his feelings about the score :

« For more than a week, I have been trying to write long letters to you. Never before has it been so difficult to find the right words to express what I wish to say to you ! But finally I have to do it.

The themes are marvellous and magnificent, but their working-out seems dubious and, in my opinion, the instrumentation is impossible. »

Levi had reasonable doubts about the possible reaction of the Orchestra and the public.

« What do your Viennese friends say, then ? I cannot imagine that I have suddenly lost all ability to understand your music. »

He gave Bruckner the following advice :

« Do not lose heart, take-up your work once more, confer with your friends, with Schalk ; perhaps, a lot can be achieved through revision. »

This is what Bruckner eventually did. Levi ended his letter by saying :

« Be good to me ! Regard me as a fool, it does not matter to me ; but don't think that my feelings towards you have changed or ever will change. In true devotion ... »

Bruckner wrote back 4 months later :

« Certainly, it is for me to feel ashamed regarding the 8th Symphony. I am the fool. Now, it looks quite different. »

(23 February 1888)

### **Appreciation and Understanding**

In the Bruckner literature, we can always find stories about the lack of understanding of Bruckner's music during his life-time and the failure of his contemporaries to appreciate him. The 2nd volume of his correspondence includes many documents which show that this was not the case.

The large number of letters Bruckner received for his 70th birthday, in September 1894, provide evidence of recognition and appreciation. There are more than 200 letters from musical organisations, students, old friends from Upper-Austria and admirers, together with the Prince-Bishop of Vienna, the mayor of Vienna, the governor of Upper-Austria, etc. Most of these letters have not been printed before. They are full of memories of former times, appreciation of the famous composer and recognized artist. A Viennese girl writes as :

« An enthusiastic worshipper of the beloved Master Anton Bruckner. »

(Christine Brezina to Anton Bruckner, September 1894.)

An Upper-Austrian friend hopes that Bruckner will remain in the service of « Frau Musica » so that « your excellent works may continue to fill the musical world with delight and admiration » .

(Franz Holzlbuber, 3 September 1894.)

His old friend Rudolf Weinwurm recalls the old days :

« In those days, you belonged to me and a few friends. But now, you belong to the world, which will never tire of esteeming and admiring you ... »

(3 September 1894)

The greetings from the Vienna « Tonkünstlerverein » (Association of Composers) are of great interest. The letter is signed by Johannes Brahms, Richard Heuberger, Ignaz Brüll, Hugo Conrat and others - all names from the anti-Wagnerian faction.

They write :

« You can look back on a long life and think with satisfaction of the recognition and honours you have received for your serious and lofty ambitions. »

(Letter dated : « Wien im Oktober 1894 »)

They also mention the Munich writer Paul Heyse's support of Bruckner and the « clear endorsement » of his views, as well as the admiration of students in Vienna.

(See Stephen Johnson's « Bruckner Remembered » , London, 1998 ; page 151.)

Different performances of Bruckner's works also resulted in enthusiastic letters from friends and admirers. After the performance of the 4th Symphony in Vienna, in January 1888, Betty von Mayfeld from Upper-Austria wrote to Bruckner :

« At long last, our compatriots are beginning to understand your music and the critics are becoming aware of your genius !!!!! What a miracle and illumination from above !

I am full of pride that I have always recognized you and that I am sufficiently musical to understand your music and have a feeling for it. 3 Cheers for you, and may our Beethoven of today continue composing for a long time, so that your music will resound not only in Austria but throughout the world !!! »

(27 January 1888)

Karl Waldeck, an organist from Linz, wrote after the « glorious » performance of the 4th Symphony in Linz, in October 1895 :

« Like me, every discerning listener will be convinced anew that Anton Bruckner is the most powerful of living composers and one of the greatest composers of all time. »

(27 October 1895)

And the Viennese critic Theodor Helm recalled the premiere of the 2nd version of the 8th Symphony in Vienna, in December 1892 :

« Sometimes, I am really doubtful as to who is the greater : Bruckner, the Master of the Symphony ; or Bruckner, the Master of Church music. Let us be happy to have both. »

(5 January 1893)

The success of his works resulted in many invitations to concerts (e.g. : in Troppau, Graslitz, Heidelberg, Mainz, Dresden and Brno) which Bruckner could not attend because of illness. His success in Berlin is corroborated in letters written by Max von Oberleithner and by the Berlin author, Gertrud Bolle. Oberleithner informed Ferdinand Löwe of the magnificent success of the 7th Symphony, one of Bruckner's « most joyful experiences » :

« His work as well as his personality won him all hearts, he was received with great applause. »

(Letter of 1 June 1891.)

In contrast, Gertrud Bolle also reports the misunderstanding of the Berlin public to Franz Bayer, in 1894 :

« Bruckner received an enthusiastic response from all pro-Germans. »

The response of the other listeners was not worth mentioning. There seemed to be a recognition, however, that Bruckner had not attained the position of pre-eminence he deserved :

« I saw ladies weeping because they thought he had reached old age “ without being discovered ”. »

At the end of her letter, Bolle advises Bayer that Bruckner should give-up all his teaching duties and concentrate on composing :

« He still possesses a youthful, almost super-abundant creative power and, under no circumstances, should this outpouring be disturbed. Because of this, we want to form a Bruckner Society of understanding Brucknerians. »

(15 January 1894, 9 days after another performance of Bruckner's 7th Symphony, in Berlin.)

The reverse side of the successful composer was the ill old man. In Bruckner's last years, it was often difficult to deal with him. Letters between the 2 Schalk brothers provide examples. After the performance of the Mass in F minor, in March 1893, Josef Schalk wrote to his brother :

« Bruckner gave me hell and tortured me in the final rehearsals in such a manner that there was unanimous indignation with him. It really is impossible to accomplish anything for him when he is present. The demon drives him to make the most malicious and cutting remarks. No insinuation, no insult is too low for him when he is irritated. It borders on the miraculous that I came through all these exertions unscathed. Richter, who was also aware of the situation, reprimanded Bruckner for his behaviour and finally said, half jokingly :

“ You should do nothing but write ; you are unbearable when you're not composing ! ” »

(15 April 1893)

There is also a distressing document from Bruckner's last days. Josef wrote to Franz Schalk, on 24 September 1896 :

« As regards Bruckner, I have very sad news. His mind is disintegrating, and the spectre of religious mania holds him ever faster in its grip. It makes a dreadful impression and, perhaps, a quick end would be the best thing as recovery is out of the question. He is, however, astonishingly tenacious of his bodily health. On my last visit (before the holidays) , he exchanged a few words with me, then, ignoring me completely, he desperately recited the Lord's Prayer, loudly repeating each sentence. It was hard for me to hide my distress, so I crept away. At the moment, I dare not visit him ; I cannot bear it, it is too terrible. Admittedly, there will be better days, but they are impossible to predict. »

(English translation from Stephen Johnson's « Bruckner Remembered » , London, 1998 ; page 170.)

Let us turn now to a more pleasant topic !

## **Bruckner and Women**

Bruckner's letters to young women are always a source of interest. In the 1st volume, we find the only proposal of marriage which he penned during his life - to Josefina Lang (16 August 1866) . But, at the same time, he was also interested in other girls, and he corresponded on this subject with his friend Rudolf Heinwurm. In addition, there are his letters to other girls such as Maria Bartl in Oberammergau, Marie Reinhardt and Marianne Selch.

In his later years, Bruckner wrote many more letters to young women. He asked friends for addresses and more details about the girls - about their families and their financial circumstances, which seemed to be very important to him. In 1891, he wanted to marry a young Upper-Austrian girl, Mina Reischl, but she wrote :

« I am very sorry that I cannot accept your most flattering proposal. You must not blame it on my youth. I ask you not to entertain any future hopes ! »

(16 September 1891)

They kept in touch for a few years, however. 2 years later, Mina wrote :

« This letter does not yet bring the certain “ Yes ”, but I hope to get my parents' agreement eventually. »

(12 October 1893)

At the same time, Bruckner was corresponding with Karl Waldeck in Linz. Waldeck was supposed to be acting as a go-between but, as an old friend, he had doubts about Bruckner's plans for marriage :

« As an old acquaintance and friend, I have sympathy and high-esteem for you as a noble and famous man ; but I cannot break a lance for you because of the age difference - in a case such as this, the decisive factor is the affection of the bride, which should eliminate all other considerations. »

(11 November 1891)

A month later, Bruckner wrote to Waldeck about marrying :

« The question has to be asked : do you want to agree, or don't you ? Yesterday, I got another letter from a girl in Berlin (18 years of age) . She wants to have me at any price ... »

(20 December 1891)

This girl was Ida Buhz, a chamber-maid at a Berlin hotel whom Bruckner met in 1891. Some people appeared to know about this « affair » . Josef Leitenmaier, a friend in Kremsmünster, wrote to Bruckner :

« What about “ Meister ” Bruckner's Berlin girl ? When are you going to marry her ? I have been told here, in Kremsmünster, that Doctor Bruckner will be getting married ! Is it true ? »

(26 November 1892)

### **Reception in England and America**

In Bruckner's later years, there are some indications of contacts with England and the United States, but there is very little proof. In many letters, Bruckner mentions performances or projected performances in London as well as New York, Boston, Saint-Louis and Texas. Someone must have written to him, perhaps, a conductor like Wilhelm Gericke or Hans Richter. In 1887, he mentions that Mister Barry of London has written. But this letter from Charles Ainslie Barry, a London critic, is lost, as are all the others.

In the 1880's, Bruckner received a most interesting letter. In Saint-Florian, he got to know a priest from Upper-Austria who had been living in the State of Wisconsin since 1866. Bruckner probably asked the priest, whose name was

Ruckengruber, to establish contacts in the United States on his behalf, and Ruckengruber duly obliged. Back in Wisconsin, he wrote :

« ... Therefore, I went at the 1st opportunity to one of the leading music businesses in Milwaukee in order to discuss your Symphonies. The name of Bruckner was already well-known to the owner of the music-shop. »

(Letter in Saint-Florian Abbey, « Bruckner Archive » , V/4.)

In the 19th Century, Milwaukee was called the « German Athens » because of the many people who came from Germany and also Austria to live in the State of Wisconsin. Of course, they brought with them not only their beer but also their culture and music, including a knowledge of Bruckner. Michæl Ruckengruber also wrote about the possibility of publishing or performing the Symphonies in Milwaukee. But there were no performances of Bruckner's music in Milwaukee until 1897, 1 year after the composer's death, when the « Musikverein » performed his « Te Deum » . Ruckengruber's letter also includes information about the Doctor of Music degree in Philadelphia.

What can be learnt from this special letter ? It is a very good example of how much information such a document can contain. It has prompted a study of musical life in Milwaukee in the 19th Century, which was dominated by the German inhabitants. There were also close contacts between the diocese of Linz and Milwaukee. Friedrich Katzer, the third Archbishop of Milwaukee, was born in Upper-Austria. This letter shows that there are probably more documents in existence in the United States and elsewhere.

## Résumé

Bruckner is famous because of his music, and not for his letters. But they are very important documents because they provide glimpses of his personality, private life, habits and preferences, as well as his relationship with friends and admirers. We also obtain interesting information about the reception of his works. In this case, letters from others or 3rd party letters often contain more information than Bruckner's own letters. These letters also refute the frequently stated idea that his Symphonies were unknown or unsuccessful during his life-time. The correspondence with the conductors of his Symphonies is of interest, too.

To conclude : in order to arrive at a comprehensive biography of Bruckner as man and composer, his letters must be taken into account.

...

The German texts of the BRUCKNER LETTERS are printed in : « Briefe 1852-1886 » , edited by Andrea Harrantd and Otto Schneider, Anton Bruckner Gesamtausgabe XXIV/I, Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienna (1998) .

After recovering from his nervous illness, in **1867**, Anton Bruckner began to make plans for a move to Vienna. The main musical event in his life, at the beginning of **1868**, was a performance of his D minor Mass in Linz Cathedral on

**6 January.** Writing to Anton Imhof Ritter von Geißlinghof, a councillor in the Court Chancellery, and to Johann Herbeck to convey his good wishes for the New Year, Bruckner mentioned that he had experienced a considerable amount of trouble training a large-choir for the performance. (1) But the performance was a success and, in a letter written to his friend Rudolf Weinwurm the day afterwards, he provided further information and outlined future plans. The postscript suggests that Weinwurm had asked him for a choral piece :

« Dear friend,

I have just completed a major undertaking. The performance was yesterday, the 6th, and it went very well, far better than 3 years ago. The church was packed full and there was unprecedented interest and involvement in the proceedings. I had at my disposal a very large Choir and a very good Orchestra which consisted mainly of players from the military-band. Alois produced excellent results. 3 Cheers for him ! I am deeply grateful to you for your devoted efforts, on my behalf, at this point in time. They have taken me completely by surprise. Unfortunately, I have no further information for you. As there are so many good violinists at the Theatre here, it has been suggested that I have my Symphony performed during Lent ; I will, perhaps, arrange for it to be played in a Philharmonic Concert. I do not want any financial reward, and the performers should share the proceeds among themselves. At least, in this way, I will be able to hear it. The Credo of the new Mass will soon be finished. Unfortunately, the 1st 2 movements have only been sketched. I am rather tense again - probably, the result of recent exertions.

I wish you a really good New Year and plead for your lifelong affection and friendship. If only I could spend the rest of my days near you !

With a thousand affectionate greetings,

Your friend,

Anton Bruckner.

N.B. : Unfortunately, I have no composition for you. What do you require and for what forces - male voices or mixed, with or without accompaniment ? Many thanks for your gracious invitation. » (2)

(The Alois referred to in the above letter was Rudolf Weinwurm's elder brother. He was responsible for training the Choir. The Symphony referred to is the No. 1 in C minor.)

Moritz von Mayfeld's review of the performance of the Mass was somewhat guarded in tone :

« Yesterday's performance surpassed the 1st in precision and assurance, with the result that the work was more readily understood. While it cannot be regarded as a standard work in the old church style, it is nevertheless an important sacred composition. When " Herr " Bruckner succeeds in refining or, rather, in curbing his imagination, in avoiding over-violent cadences and strident dissonances and, on the other hand, in allowing his themes to flow more freely and



with more harmonic interest, we are convinced that he will not surprise and astonish his listeners again in a 2nd work of this kind, but will truly uplift and edify them. » (3)

Having inadvertently distressed Bruckner with this review, Mayfeld attempted to put matters right in a subsequent article in which he clarified some of his earlier statements and stressed that he had no doubts whatsoever that Bruckner was richly talented and more than able to write original compositions. (4)

Another review of the performance drew attention to the problems of setting traditional liturgical words in a modern musical idiom :

« On the 5th (sic) of this month, the already known Mass in D by our Cathedral organist, Anton Bruckner, was performed, once again, after an interval of about 3 years. Following the 1st performance, there was a thorough and very appreciative review of this extremely effective and original composition in a local newspaper. We came to know Bruckner in this significant work as an adherent of the so-called Wagnerian movement, approaching his task with great seriousness of purpose. Although it is open to question whether the new musical style with its complicated apparatus can be accommodated within the church as easily as the simple Classical style of older composers, Bruckner has certainly proved that an unusual effect can be obtained with the dramatic handling of the religious text. The performance was very precise and energetic and deserves all the more praise because this composition for voices and Orchestra presents extraordinary difficulties. » (5)

Members of the Liedertafel « Frohsinn » Choral Society in Linz had taken part in the performance of the Mass and, in a letter to the committee of the Society, Bruckner formally thanked them for allowing him to use their premises for rehearsals. He also paid tribute to the members of the Choir for their excellent contribution to the performance as well as their efforts in the strenuous rehearsals, and said that he would be only too pleased to be of service to the committee in the future. (6) A week later, Doctor Matthias Heismann, the chairman of « Frohsinn » , contacted Bruckner and offered him the position of conductor. (7) Bruckner accepted and immediately became involved in the plans for the Society's anniversary concert, in April.

On **16 January 1868**, Bruckner wrote a curious and rather morbid letter to his friend Rudolf Weinwurm in Vienna. Both he and Weinwurm had been invited to go to Mexico as Court organists of Emperor Maximilian, who was the younger brother of Emperor Franz-Josef of Austria. Bruckner had been considering the possibility when the news of Maximilian's death reached him. Maximilian's body had evidently been brought back to Vienna, and Bruckner asked Weinwurm to enquire on his behalf at the Lord Chamberlain's office if the body was likely to be on view (either open in a coffin or visible in a glass frame ! ) , or if only the closed coffin would be visible. He requested a quick reply by telegram for which he would defray the expenses. (8)

On the same day, Bruckner received a letter from Doctor Max Keyhl, one of the doctors who had treated him at Bad Kreuzen, the previous year. Keyhl was pleased to hear that Bruckner was on the way to a full-recovery, but suggested that he continue the recommended treatment and diet. (9)

In **January**, Richard Wagner was elected an honorary member of the Liedertafel « Frohsinn » . Bruckner wrote to him to request either an existing choral piece or a new composition which would be performed at the Choir's anniversary concert, in April. In his friendly reply to Bruckner, Wagner both graciously acknowledged honorary membership and suggested that the Choir sing the closing scene (beginning with Hans Sachs's words « Verachtet mir die Meister nicht ») from his new Opera, « Die Meistersinger von Nürnberg » . He advised Bruckner to contact the music-publisher (Schott) for a specimen copy of the vocal score. **(10)** At the anniversary concert, on **4 April**, Bruckner and the Choir had the distinction of giving the 1st performance of this extract from the Opera. The concert also included performances of the « Chorus of Nobles and Ladies » from Act 2 of Wagner's « Tannhäuser » and of Bruckner's own choral piece « O könnt' ich dich beglücken » (« Vaterlandslied ») (**WAB 92**) of 1866, and was enthusiastically reviewed in the « Linzer Zeitung » . **(11)** Later the same month, on **21 April**, Bruckner composed one of his finest smaller sacred works « Inveni David » (**WAB 19**) , for male-voice chorus and 4 trombones to be sung as the offertory in a special service held to commemorate the founding of the « Frohsinn » , on **10 May**. The sung Mass was by Antonio Lotti, and the Graduale was Bruckner's setting of the « Ave Maria » (**WAB 6**) of 1861, for unaccompanied 7 part chorus.

**Early in 1868**, Weinwurm asked Bruckner if he would be prepared to play the organ at a concert to be given by the « Akademische Gesangverein » , in Vienna, on the **Thursday of Holy Week**. In his 1st reply, Bruckner made detailed enquiries about the organ on which he would be expected to play - its size (he preferred the effect of a larger organ to which his style of playing was more suited) and type of pedal-board (the position of the pedals was different in some of the newer makes of organ, and he was not prepared to play on one of those) . As he no longer had the time to learn new organ pieces, he would rather improvise fantasias and fugues on given themes ; in any case, there were plenty of good organists in Vienna capable of playing the standard repertoire. He would prefer the recital to take place at a time other than Holy Week, as he had his own official organ duties to fulfil in Linz during that week and would have to obtain permission from Bishop Rüdiger to be exempted from them. In a 2nd letter, written a few days later, Bruckner informed his friend that he would not be granted exemption from his duties, and asked him not to divulge this information to anyone else as he did not want his superiors criticized in the Press ! He felt, in any case, that a public organ recital would be too much of an emotional strain in the present circumstances. **(12)**

Although he had set his sights on a position in Vienna, Bruckner was sufficiently attracted by the vacant position of Director of Music of the « Dommusikverein (Cathedral Music Society) und Mozarteum » in Salzburg to make an official application at the **end of March**. He was clearly not daunted by his lack of success, 7 years earlier, when he applied for the same post. No doubt his achievements in the intervening years had given him the confidence to try again. **(13)** In a separate letter to the « Mozarteum » , a few days later, Bruckner enclosed a copy of his D minor Mass and mentioned that he was working on a new Mass for the Court Chapel in Vienna. A week later, the secretary of the « Dommusikverein und Mozarteum » wrote to Bruckner to acknowledge receipt of the Mass and to assure him that it would be rehearsed and performed in the Cathedral at the earliest opportunity. **(14)** At the same time, Franz Edler von Hillebrandt, the President of the « Mozarteum » , wrote to Doctor Ferdinand Krakowizer, who had recently moved from Salzburg to Linz and who had recommended Bruckner for the vacant position. Although Hillebrandt outlined some of the prerequisites for the position, he gave no indication as to who was likely to be successful. However, he mentioned the possibility of a performance of Bruckner's Mass **in May**. **(15)** On **11 May**, Hillebrandt informed Bruckner

that the position had been offered to Doctor Otto Bach, but that he (Bruckner) had been granted honorary membership of the « Dommusikverein », in recognition of his submission of the Mass. (16)

In Linz, Bruckner was able to draw some encouragement from the successful 1st performance of his Symphony No. 1 in C minor at the « Redoutensaal », on **9 May**. The usual Orchestra was augmented by band-members of the 2 regiments garrisoned in Linz. There were various difficulties in rehearsal (the quintuplet figures for strings in the slow movement seem to have caused the most trouble) but Bruckner adamantly refused to comply with suggestions that he simplify some passages. (17) As the concert was held at an unusual time of day (5:00 pm) , and as there was more public interest in the recent collapse of the Danube bridge (on **5 May**) , the audience was a fairly select one, consisting mainly of members of the aristocracy and clergy. Writing to Weinwurm to congratulate him on his receipt of a special decoration, Bruckner expressed his satisfaction with the performance of the Symphony, although the concert was anything but a financial success. (18) Reviews in the « Linzer Zeitung » and the « Tagespost » were favourable. (19) But it is Eduard Hanslick's report of the concert in the « Neue Freie Presse » which is the most interesting, because it provides a convenient link to the main-event of the year, Bruckner's move to Vienna which, as will be seen, was only finalized after a considerable amount of heart-searching and indecision :

« A new Symphony by Anton Bruckner was performed in Linz recently and enjoyed an extremely favourable reception from a large, very select audience and from the critics. The composer was called-back to the rostrum several times. When news of Bruckner's forthcoming appointment at the Vienna Conservatory is confirmed, we can only congratulate this educational establishment. » (20)

Johann Herbeck had already set wheels in motion for Bruckner to come to Vienna. He had arranged for him to play the organ to the Lord Chamberlain in the Vienna « Hofburg » Chapel, in the **autumn of 1867**. In **April 1868**, he was surprised when he learned from Eduard Hauptmann, the director of the Linz « Musikverein » , that Bruckner had not yet made an official application to the Conservatory for the position of harmony and counterpoint lecturer made vacant by the death (in the **summer of 1867**) of his former teacher, Simon Sechter. Herbeck went-out of his way to spend some time with Bruckner, on **24 May**. According to Bruckner's account of events on that day, they travelled together from Linz to Saint-Florian, where Bruckner played the organ. During the journey, Herbeck talked to Bruckner about the position in Vienna and intimated that he was the obvious choice for the post. It would clearly be better if an Austrian were appointed, and if Bruckner did not accept, the post would have to be offered to a German musician. If Bruckner became a teacher at the Conservatory, he would almost certainly be able to secure an appointment as organist-designate at the Court Chapel. (21)

But Bruckner had « reservations » , and it becomes clear from subsequent correspondence that these reservations were mainly of a financial nature. Writing to Herbeck only 2 days after their meeting, he mentioned that some well-meaning friends of his had already approached his present employer and asked about pension facilities :

« Most highly-esteemed Court Director,

I sincerely hope, Sir, that you returned safely to the bosom of your most estimable family. If I had known the exact

time of your return, I would gladly have greeted you, my 2nd father, at the station !

The more that time goes by and the more I recover from the enormous surprise, the more prestigious this calling seems, and the more indescribable your gracious and noble efforts on my behalf. When I 1st heard the news, I was so dumbfounded and had no idea of its import - my nerves were so on edge ! Now, I am more aware of the significance of this honour and anticipate it more and more keenly. I will come to Vienna myself if you should so wish, Sir (that is, after the customary exchange of letters, as you intimated to me) .

I have faith in God and entrust to my noble patrons that unshakeable hope for the future which will not allow me to falter.

As far as the Bach fugues are concerned, I owe it to myself to inform you that I have played some, including those with an independent pedal part. I found them in my possession but could not recall them momentarily ; it is some time since I played them, however.

Unknown to me, and without my consent, a deputation from the Choral Society went recently to His Grace the Bishop and asked for his assistance, etc. He is reported to have said that he will not leave me in the lurch and will secure a pension for me.

As a result of this, I went not to him but to the appropriate government department, as I knew that the Bishop is not in a position to do this. I learned that if there should be a particular need for such a pension and I petitioned the Emperor, I could possibly be granted one as a special dispensation. The other possibility of obtaining a pension could only be effected through the Ministry ; again, there would have to be a special need, and I myself would have to make some financial contribution. All this as a result of your request !

I await with longing and keen anticipation a comforting and encouraging letter from you. I beg you to remain favourably disposed towards me. I will certainly make every effort to show you how grateful I am for the double honour that has been bestowed on me. I kiss the hand of your gracious wife and send your sons my cordial greetings.

Your most grateful servant,

Anton Bruckner. » (22)

The next day, Bruckner wrote to Weinwurm, providing him with details of the positions offered him and asking for advice :

« Dear friend,

My apologies for not providing you with information before now.

I was also taken aback by the article in the “ (Neue) Freie Presse ”, but as I knew nothing about it myself at the time, I was not able to write to Doctor Hanslick. Shortly after receiving your delightful letter, however, I was visited by Court Director Herbeck, who told me that I could become Sechter's successor at the Conservatory with an annual income of 600 Florins. My weekly duties would be 9 hours : 6 hours of counterpoint and 3 of organ. He said that I would receive written confirmation and then I would have to decide. Although, under normal circumstances, I can never receive payment for being an organist in the Court Chapel (and that is very unfortunate) , it is an extremely favourable offer. What is your opinion ? Write to me soon ! I also have no claims on a pension in Linz - except in the case of need and by petition to the Emperor. Please give me the benefit of your wise, helpful advice !

Counsel me, dear friend. Most of my acquaintances, including Alois, think I should move, no matter what. The Choral Society and some of the clergy are not in favour. But you know the situation and can certainly give me your honest opinion. Please write soon.

It is unbearably hot here ! How are things with you in Vienna ? Will 600 Florins be enough for me to live on in case of need ?

Many greetings from Ozelsberger (sic) who is back in Linz after his business trip and will remain here. Alois and other acquaintances send greetings. Take care !

Your old friend,

Anton Bruckner. » (23)

Anton Ozlberger (1838-1901) was a canon at Saint-Florian and taught at the grammar school in Linz.

Bruckner must have communicated his vacillating feelings to other friends. Anton Ehrenecker, an old acquaintance from the Saint-Florian days, wrote to him from Steyr, reminding him that he was also in 2 minds at the time of the Linz appointment 12 years earlier and advising him to go to Vienna. (24) Herbeck, aware of Bruckner's hesitancy and his reluctance to move because there was no guarantee of absolute financial security, provided an extremely honest appraisal of the whole situation in this letter to Bruckner :

« Dear Sir,

Immediately on my return (to Vienna) , I spoke on your behalf to “ Herr ” Imhof, the privy councillor, and ascertained what I had already predicted in Linz, “ videlicet ” that nothing can be done under the existing circumstances, although “ Herr ” Imhof himself has every sympathy with your request for some kind of guarantee (assistance in the possible event of indisposition) .

No one knows better than you how anxious I have been, and still am, to bring you to Vienna, and it is for precisely

this reason that I must be frank with you and say to you, once again, that I cannot categorically advise you to take-up a position in Vienna which is prestigious but, by no means, financially watertight and to give-up your present position which, of course, is also prestigious, more remunerative and provides financial security in the event of indisposition. Local enquiries have also revealed that there has never been a case of a Cathedral employee who has given outstanding service being left destitute.

Should you nevertheless decide on your own initiative to come to Vienna, then I urge you, before you take this step irrevocably, to consider most seriously whether your possible future position here, which will be largely concerned with teaching, is commensurate with your inclination and aptitude for imparting your great knowledge to others, and above all whether you will feel happy in a new situation in which, I must repeat, your main-source of income will be teaching since, by far, the greatest part of your income at present is derived from organ playing and conducting.

If your decision to move still remains firm after you have given all this your serious consideration, please never forget that you have taken this step of your own volition and at your own risk, that I have only assisted in being able to offer you this extremely prestigious position, which is by no means attractive materially and is not absolutely secure, and that if there should befall you some unexpected bad news or, God forbid, an accident which resulted in your being unfit for work, I cannot under any circumstances assume responsibility or liability of a moral or material nature.

I am not in a position at the moment to say whether it would be possible to accede to your request for an increase in salary by several 100 Florins, in return for an extension to the proposed teaching duties ; however, I will raise this point at the next board-meeting and inform you of the outcome immediately. (To effect an intervention on the Ministry's part is, in my view, a virtual impossibility.)

Reflect on the matter until then, and even if I am able to give you encouraging news about an increase in salary, go on examining the situation from all angles before giving your answer - carefully considered and of your own free will. I strongly advise you to take your time !

Yours sincerely, with warmest greetings and good wishes,

Johann Herbeck. » (25)

Herbeck's well-meaning letter seems to have intensified Bruckner's feelings of isolation and uncertainty. A report in the « Neue Freie Presse » , on **17 June**, that the « Gesellschaft der Musikfreunde » had appointed Leopold Alexander Zellner, a teacher, composer and acoustician, to the vacant position at the Conservatory no doubt convinced Bruckner that a move to Vienna was now more or less out of the question. (26) He gave full vent to his feelings in a letter to Rudolf Weinwurm :

« Dear friend,

No doubt, you know what has happened and how it happened. After you wrote, I made many requests in a letter to “

Herr " von Herbeck, but these were, by no means, intended to suggest that I did not accept the original conditions. I should have gratefully accepted the position at any price.

I was waiting for the contract documents - and, then, it happened. I am dreadfully unhappy about the whole thing, can neither eat nor drink and expect that I shall have to make abject apologies. If only I had seized the opportunity immediately, wretched fellow that I am ! " Herr " von Herbeck's intentions were so generous ! Why did I give in to certain fears ?

Just think of this prestigious position ! Where and when will there be another opportunity like it ? I am a lost soul. Everything gets on my nerves. If I had dreamt that anything like this would happen, I would have travelled to Vienna every day. Take pity on me, Weinwurm - I am in a hopeless position, perhaps, abandoned for ever.

And so, all is perhaps lost !!! You can have no idea of my torment and dreadful sorrow ; my only wish is for this not to affect your own happiness.

If I had imagined that this would happen, I would not have written a single syllable. Now, I am in distress.

But I have only myself to blame for my stupidity and the resulting suffering - bitter suffering. How could this have happened ? I only wanted to explore the possibilities of improving the salary but should have accepted with alacrity ; after all, 600 Florins and many lessons, etc. , would have provided sufficient security.

Farewell, and think often of your grief-stricken friend,

Anton Bruckner. » (27)

On the same day (20 June) , Bruckner, apparently convinced that he had ruined his chances of obtaining a post in Vienna and anxious not to stay in Linz for the rest of his life, wrote a remarkably undiplomatic letter to Hans von Bülow, in Munich. It was patently the act of a confused and emotionally overwrought man :

« N.B. - My address : Anton Bruckner, Cathedral organist and Choir Master in Linz.

Dear, highly-esteemed Court Director,

I am, Sir, extremely sorry to have to trouble you with a request, particularly at a time when every moment is precious for you. I have been compelled to do so by pressing circumstances.

I have been fortunate enough to make a name for myself in Austria through my organ playing. In Vienna, I have been repeatedly called the best organist in Austria ; I am qualified as a Conservatory teacher (a pupil of Sechter's) . I have written several large Masses, the 1st of which was performed in the Court Chapel in Vienna with such success that a 2nd was commissioned by the Lord Chamberlain. You, Sir, were good enough to examine some movements of my C

minor Symphony a few years ago. Permit me, in confidence, to make the following request. If I am passed over in my own country, as I cannot stay for ever in Linz, could I, on your recommendation and on the recommendation of “ Herr ” Wagner, be granted an audience with the King and play the organ to His Majesty with a view to, perhaps, obtaining a position as Court organist or assistant music-director, either in the Church or the Court Theatre, in return for a better and assured salary ? Would this be possible, or is it completely out of the question at present ? I am confident that “ Herr ” Wagner, having written affectionately to me a little while ago, would gladly do all he could for me if there is any possibility at the present time.

Please be good enough to ask “ Herr ” Wagner. And, then, I beseech you, send me your own response and that of “ Herr ” Wagner as soon as possible. If this is a possibility, how much could I expect as my annual income ? I await your reply most eagerly.

I humbly beseech you to treat this request of mine in the utmost confidence and, in particular, not to divulge it to anyone in Vienna.

Will the 3rd and final performance be on the 29th ? If there is the slightest opportunity, I would like to come to Munich to share with “ Herr ” Wagner, my illustrious model, in the great pleasure and joy which his superlative work inspires. My congratulations and deepest respect ! Please be so kind as to reply.

Your grateful servant,

Anton Bruckner. (28)

The King referred to, in the above letter, is Ludwig II of Bavaria, Wagner's patron. The 1st performance of Die « Die Meistersinger von Nürnberg » was conducted by von Bülow in Munich, on **21 June**, the day after this letter was sent.

Bruckner was no doubt able to withdraw this request when he travelled to Munich, at the **end of June**. In the meantime, Herbeck had been extremely active on his behalf and was able to inform him of a new, improved offer and to re-assure him that there was no need for further impassioned outbursts of despair :

« My dear “ Herr ” Bruckner,

Everything is going well ! So, calm yourself ! Do you place so little trust in my given word that you feel constrained to indulge in such wretched outbursts ? It is not true that there is no place for you anywhere and that your own country rejects you. You must surely realize that a question of one's livelihood cannot be dealt with in a flash, particularly when important and well-grounded fears are expressed by the person concerned. And now, for your re-assurance, I am able to inform you that the governing body of the “ Gesellschaft ” is prepared to increase your income to 800 Florins (in return for an extra 3 hours' teaching per week) , and that your eventual appointment as an Imperial Court organist (designate) is only a formality. Your appointment at the Conservatory must 1st be settled by contract, needless to say (and this can be effected in a very short time) , before your appointment as a Court



organist can be recommended to His Majesty the Emperor.

I am not yet able to send you the text of the contract because that cannot be finalized until the next board-meeting. (I am expecting notice of a meeting in the next few days.) Do not forget that all information concerning your appointment as a Court organist must remain secret.

And so, if you are pleased with today's news, write me a couple of lines - but let there be no distress or despair, as it would be unjustified in your present position. Reflect that many a talented musician in Austria has not been able to achieve your present position (not to mention your future one) ; that we are prepared to do all we can for you in the present circumstances ; and that, as I have said, the entirely natural questions about financial provision in the event of illness which you raised, and which I sanctioned, together with your request for an increased salary, have caused a delay - due to no fault of mine.

Your affairs will now take an uninterrupted, straightforward and favourable course. Nobody can spoil things apart from you yourself, were you to send other people the same kind of emotional letter as the one I received from you today. So, do not go “ out of the world ” but “ into the world ”. Let there be no unworthy despondency in a man and artist of your calibre ! You have no occasion for it.

Kind regards, and sincerely yours,

Johann Herbeck. » (29)

After the uncertainties and emotional upheavals of the preceding weeks, Bruckner's affairs now proceeded more smoothly and assumed the uninterrupted course predicted by Herbeck. On **28 June**, Bruckner wrote to the administrative body of the Conservatory, accepting the appointment « with gratitude » and asking that it be finalized and ratified. (30) The appointment was made official on **6 July**, and Bruckner wrote a 2nd letter to the Conservatory formally accepting the position :

« I wish to thank you most sincerely for the written re-assurances and, trusting in the guarantees which have been made, wish to inform you that I have finally resolved to accept the teaching posts offered me and so, God willing, will be ready to take-up this highly-prestigious position in Vienna at the beginning of October.

Yours faithfully,

Anton Bruckner. » (31)

At the **end of July**, Bruckner informed the Church authorities in Linz that he had accepted a position at the Vienna Conservatory. Just as he had earlier asked Friedrich Mayr, at Saint-Florian, to hold his organist post in reserve until he had become firmly established in Linz, he now asked for his Linz position to be held in reserve for some time, adding that it would bring him great comfort and peace of mind. Thanks to the supportive intervention of his friend Bishop

Franz-Josef Rüdiger, Bruckner was able to leave Linz without any nagging doubts about his future security. (32)

A letter from Ignaz Dorn throws some further light on Bruckner's ambivalent feelings during the **summer of 1868**. Dorn had written an earlier letter congratulating Bruckner on his new appointment, and Bruckner appears to have misinterpreted Dorn's words. Dorn now attempted to clear-up the misunderstanding :

« Dear friend,

I cannot understand why you should have found my letter so disquieting as to have 2nd thoughts about your decision. To see a danger in it for you was far from my intention - on the contrary, I congratulate you on your new sphere of activity. The fact that I alluded to your previous position, which was by no means an unimportant one, and even highlighted it because there are so few available was not intended to make you question your move. I was simply surprised that, after spending such a long time in Linz, you are leaving it so decisively. Other than that, do not have any further scruples.

What I wrote was of no particular moment, however you may have interpreted it.

Or do you feel that I was unjustified in attaching so much importance to your previous position in Linz ? Could I have ignored it ? To me, its significance was such that I could not avoid mentioning it, if only because of the long duration of your activities, which still revive happy memories, e.g. : your Mass, Symphony, etc. Because you have improved your position, however, on which I congratulated you in my 1st letter and congratulate you again in this one, I can put your mind at rest and completely re-assure you, here and now, in accordance with your wishes. So, cast away all your doubts and be persuaded that all of us who know you delight in the knowledge that you are a professor in Vienna ! As you are so often the topic of conversation here, I cannot refrain from talking about your 2 compositions (Mass and Symphony) and from drawing particular attention to your virtuoso organ playing and fugal extemporization. That is certainly the truth ! Ask my colleague Kitzler. We often sit and chat with a bunch of musicians. Have you heard Wagner's " Die Meistersinger " ? I consider it his greatest work ! His other Operas are so marvellously beautiful, of course (fine polyphonic works) , but counterpoint in " Die Meistersinger " is particularly prominent. Be sure to have a good look at the score. You will find that it confirms this.

And so, farewell. My writing has come to an end, and so have your doubts. Let me hear from you again soon. Best wishes, dear Professor, from

Your friend,

Dorn.

“ Kapellmeister ”,

I addressed my 1st letter to Vienna because I thought you were already there. As you have written that you will be in

Linz until October, I am sending this letter to Linz. My 1st letter was obviously forwarded to you from Vienna ! » (33)

Ignaz Dorn became one of Bruckner's closest friends in Linz, in the 1860's. He introduced Bruckner to a certain amount of contemporary music, including works by Hector Berlioz, Richard Wagner and Franz Liszt (the « Faust Symphony ») . He moved to Brno, in 1866.

The only matter still not fully-resolved was Bruckner's appointment as an organist-designate at the Court Chapel. Once again, Herbeck intervened on Bruckner's behalf and wrote a letter of recommendation to the Lord Chamberlain :

« Your obedient servant wishes to support the request by Anton Bruckner, Cathedral organist in Linz, that he be graciously offered the position of organist-designate at the “ Hofmusikkapelle ”.

As an organ virtuoso, Bruckner has no equal in the Empire.

Commencing next semester, the “ Gesellschaft der Musikfreunde ”, in Vienna, has appointed him professor of counterpoint and organ playing at the Conservatory in place of Professor Sechter, the deceased Court organist and one of the most important names in the area of music theory - which speaks volumes for Bruckner's outstanding ability and, in his present position in Linz, he has an excellent reputation as both man and artist.

Bruckner's appointment would enrich the circle of outstanding artists in the Court Chapel in a desirable manner, and there would be absolutely no financial outgoings incurred by the Court treasury.

I trust, my lord, that this information will help re-assure you that you are dealing with no unworthy applicant, should you speak on his behalf to His Majesty the Emperor. » (34)

The 2 compositions mentioned by Ignaz Dorn are Bruckner's Mass in D minor and the 1st Symphony. Otto Kitzler (1834-1915) preceded Dorn as Theatre conductor in Linz and was Bruckner's tutor in orchestration, form and composition, from 1861 to 1863. A devotee of new music, he gave the 1st Linz performance of Richard Wagner's « Tannhäuser » . He moved to Temesvár and subsequently to Brno, where he directed the « Musikverein » and Music School.

In his formal report to the Emperor, Cardinal Prince of Hohenlohe-Schillingfürst enclosed Herbeck's request and added the further recommendation :

« As it has always been customary to secure artists of outstanding reputation for the Court Music Chapel, and Bruckner is certainly described as such ; as, moreover, there is a greater need for organists to be employed not only in Vienna but also in Your Majesty's other residences ; and as, finally, Bruckner's appointment as unpaid organist-designate would not incur any extra-expense, may I ask Your Majesty's permission to have the customary designate authorization made-out for Anton Bruckner. » (35)

The Emperor Franz-Josef duly ratified Bruckner's appointment, and Herbeck was informed a few days later. Herbeck immediately sent Bruckner a telegram to give him the good news and, then, wrote an official letter advising him that he had been appointed an organist-designate at the Court Chapel and was entitled to use the appellation « Imperial Court Organist ». He was also a candidate for a definitive post and would be required, in the meantime, to act as a substitute-organist as often as necessary. (36)

After moving to Vienna, Bruckner maintained contact with his friends (37) in Linz. Letters from Alois Weinwurm and Moritz von Mayfeld indicate that Bruckner had already written to them commenting enthusiastically and favourably on musical life in Vienna. Alois urged him to make sure that he obtained sufficient financial remuneration for his artistic endeavours :

« Dear friend,

I was very happy to read your welcome lines and to learn that all is extremely well with you. I congratulate you - it must be good for you to be able to associate with true artists. Your successor with the Choral Society, whom I have not yet met, is enjoying tremendous praise.

Otherwise, everything is as it always has been in our neck of the woods. The great artistic delights have already started : “ Musikverein ”, “ Frohsinn ”, “ Sängerbund ”, “ Eintracht ”, and several other Music Societies ; in short, the poor public will need to be pretty thick-skinned. There is something I would urge you to do. Make use of your patrons while the iron is hot. Those who secured the Court appointment for you almost certainly have the power to obtain a salary for you. There are enough funds to ensure that a deserving artist like you is supported in the most generous way. So, give these gentlemen no peace - it must come about, and I am convinced that it can and will come about.

Next time you favour me with a few lines, give me your address.

Warmest good wishes from,

Your true friend,

Alois Weinwurm. » (38)

Moritz von Mayfeld was clearly delighted that Bruckner had not taken long to find his feet in Vienna :

« Most illustrious Mæstro !

I am very pleased to hear that you are having a good time in Vienna, and that circumstances are beginning to turn-out as favourably as I predicted. That there is now the prospect of triumphs in “ foreign parts ” for you surpasses even my own expectations. I hope that you will give me further information in due course about this Nancy opportunity.

My wife sends you her very best wishes and, as you know, takes the keenest interest in your artistic endeavours. As she is travelling to Vienna with her sisters next Friday, she will at all events hear your Mass if it is really to be performed in the Court Chapel, on the 22nd (or the 29th) . She is very much looking forward to it but is concerned that she may be unable to get a seat in the small chapel and would, therefore, be most grateful if you could be of some assistance to her in this respect. I also hope to come and to be able to extricate myself from my duties here, for the day. So, could I ask you to write or send a telegram confirming the date.

I am very envious of the many beautiful things which you are able to hear in Vienna, in contrast to the very meagre fare which is served here.

I have also to tell you that a “ Fraulein ” von Lucam, a harmony student, will contact you about lessons some time this month. She is a very good pianist and an enthusiastic musician.

And so, until we probably see each other on the 22nd !

Yours sincerely,

Mayfeld.

If you should see Doctor Hanslick, Laub or Korner, please give them my best wishes. » (39)

As 1868 drew to a close, Bruckner looked forward to spending Christmas with his friends in Linz. Johann Baptist Schiedermayr, the Dean of the Linz Cathedral, received the following letter from him :

« Dear Dean,

Above all, I must thank you for all the kindness that you have shown me. I shall never, ever forget it ! For the sake of my nerves, I shall not describe how difficult it was, Your Grace, to take my leave of you. I can find no words to describe how much I miss you. I also sorely miss every spiritual contact with the exception of Father Schneeweiß, who visited me recently. Otherwise, I am well and in very good health ; moreover, everyone is well-disposed towards me. The churches I normally attend are the chapel of the “ Bürger-Versorgungshaus ”, Saint-Stephen's and the Court Chapel. I have free admission to concerts and to the Court Opera. My Mass is to be performed in January, as further rehearsals are needed and Imhof has not been available. I certainly hope that it will be possible to spend Christmas in Linz. Then, Your Grace will find me camping on the doorstep ; I am so looking forward to it, and find it comforting that Your Grace will have some idea of the pleasure I get from being in your company. I also look forward very much to seeing His Grace the Bishop, again. I beg you to convey my deepest respects to him ; on 3 December, I prayed, but did not write ; I do not have his address and didn't risk it.

Please give your sisters my regards. With the deepest respect,

Your Grace, from your grateful servant,

Anton Bruckner.

N.B. : My address is “ Währingerstraße 41 ”. » (40)

### Notes

(1) Both letters are dated 30 December 1867. Printed in : « Briefe 1852-1886 » , edited by Andrea Harrant and Otto Schneider, Anton Bruckner Gesamtausgabe (HSABB) XXIV/I, Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienna (1998) ; pages 75-76.

(2) HSABB ; pages 77-78.

(3) Review in the « Linzer Zeitung » (7 January 1868) .

(4) Article in the « Linzer Zeitung » (11 January 1868) .

(5) Review in the « Linz Tagespost » (9 January 1868) .

(6) HSABB ; page 77.

(7) HSABB ; page 79.

(8) HSABB ; page 78. Part of this letter is translated in : Hans Ferdinand Redlich. Bruckner and Mahler, London (February 1963) ; page 30.

(9) HSABB ; pages 78-79.

(10) HSABB ; pages 79-80.

(11) 7 April 1868.

(12) See : HSABB ; pages 80-82 for both letters, dated 8 and 16 March 1868.

(13) HSABB ; pages 82-83.

(14) See : HSABB ; pages 83-84 for these 2 letters, dated 4 and 10 April 1868.

(15) HSABB ; page 84. Bruckner's D minor Mass was not given in Salzburg Cathedral until September 1870.

(16) HSABB ; page 85.

(17) According to Schobert, one of the orchestral players ; see : August Göllerich / Max Auer. « Anton Bruckner - Ein Lebens- und Schaffensbild » (B-A) III/1, Regensburg (1932) ; pages 420-421.

(18) HSABB ; page 85.

(19) 13 and 12 May 1868.

(20) 19 May 1868.

(21) See : August Göllerich / Max Auer, Band III/1 ; page 443f.

(22) HSABB ; page 86.

(23) HSABB ; page 87. Eduard Hanslick's article in the « Neue Freie Presse » (19 May) referred to Bruckner's « forthcoming appointment » at the Conservatory.

(24) HSABB ; pages 87-88.

(25) HSABB ; page 89.

(26) In fact, a later report in the « Wiener Zeitung » (14 July) makes it clear that at least 3 new appointments had been or were about to be made for the new semester, in October 1868.

(27) HSABB ; page 90. The letter which Bruckner sent to Herbeck has not been found.

(28) HSABB ; pages 90-91.

(29) HSABB ; page 92.

(30) HSABB ; page 93.

(31) HSABB ; page 93.

(32) HSABB ; pages 93-94, for Bruckner's letter to the Church authorities. HSABB ; pages 96-97 for Bishop Rüdiger's letter (25 August) to the Government offices in Linz.

(33) HSABB ; page 94. The previous correspondence between Bruckner and Dorn has been lost.

(34) HSABB ; page 95.

(35) The full-text of the report (30 August) is reproduced in : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » (ABDS) Band I, Vienna (1979) ; page 47.

(36) See : ABDS, Band I ; page 48, for the Emperor's authorization (4 September) . And ABDS Band I ; page 51, for Herbeck's letter to Bruckner (9 September) .

(37) In January 1868, Bruckner had been reappointed director of the Liedertafel « Frohsinn » male-voice Choir, who gave a farewell « soirée » for him on 29 September.

(38) HSABB ; page 98.

(39) HSABB ; page 99. The 1st paragraph refers to an invitation to play the organ at a Festival in Nancy. Although the 1st rehearsal for Bruckner's new F minor Mass took place on 20 November, a 2nd was delayed until 16 January 1869. According to Bruckner, Herbeck found the Mass too long and unsingable (August Göllerich / Max Auer, Band IV/I ; page 78) . The 1st performance did not take place until 16 June 1872, when the work was given in the Vienna « Augustinerkirche » . Laub and Korner have not been identified.

(40) HSABB ; pages 99-100. Karl Schneeweiß was Bruckner's father confessor. A performance of Bruckner's D minor Mass was scheduled for 17 January 1869 but replaced by a work not by Bruckner. Imhof was a councillor in the Court Chancellery (cf. Note 1) . 3 December was Bishop Rüdiger's Name-Day.

...

The main musical event in Bruckner's life at the beginning of 1868 was a performance of his D minor Mass in Linz Cathedral on **6 January**. The performance was a success and, in the letter written to Rudolf Weinwurm the day afterwards, he provided further information and outlined future plans. The postscript suggests that Weinwurm had asked him for a choral piece :

« Dear friend,

I have just completed a major undertaking. The performance was yesterday, the 6th, and it went very well, far better than 3 years ago. The church was packed full and there was unprecedented interest and involvement in the proceedings. I had at my disposal a very large Choir and a very good Orchestra which consisted mainly of players from the military band. Alois (Rudolf's brother, who was responsible for training the Choir) produced excellent results. 3 Cheers for him ! I am deeply grateful to you for your devoted efforts on my behalf at the present time ; they have come as a complete surprise. Unfortunately, I have no further information for you. As there are so many good violinists



at the Theatre here, it has been suggested that I have my Symphony (No. 1 in C minor) performed during Lent ; I will perhaps arrange for it to be played at a Philharmonic Concert. I do not want any financial remuneration, and the performers should share the proceeds among themselves. At least, in this way, I will be able to hear it. The “ Credo ” of the new Mass (in F minor) will soon be finished. Unfortunately, the 1st 2 movements have only been sketched. I am rather tense again - probably, the result of recent exertions.

I wish you a really good New Year and plead for your lifelong affection and friendship. If only I could spend the rest of my days near you !

With a thousand affectionate greetings,

Your friend,

Anton Bruckner.

N.B. : Unfortunately, I have no composition for you. What do you require and for what forces - male voices or mixed, with or without accompaniment ? Many thanks for your gracious invitation. »

...

**15 janvier 1868** : Anton Bruckner est ré-élu à l'unanimité (il s'agit d'une seconde fois) dans sa fonction de « Kapellmeister » du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz. Lors de cette même assemblée plénière, on nomme Richard Wagner membre honoraire du « Frohsinn » .

Cette seconde nomination permet à Bruckner d'interpréter ses propres œuvres chorales. Ce qui représente essentiellement son expérience (malgré tout insuffisante) en tant que chef.

Durant l'hiver, Bruckner est contraint de demander à la direction de recruter de nouveaux membres en raison de l'enrouement des voix et de la toux chronique qui sévissaient au sein du groupe.

**16 janvier 1868** : Anton Bruckner writes a curious and rather morbid letter to his friend Rudolf Weinwurm, in Vienna.

Both Bruckner and Weinwurm have been invited, at some point, to go to Mexico as Court organists of Emperor Maximilian, the younger brother of Emperor Franz-Josef of Austria. Bruckner had been considering the possibility when the news of Maximilian's death reached him. Maximilian's body had evidently been brought back to Vienna, and Bruckner asked Weinwurm to enquire, on his behalf, at the Lord Chamberlain's office if the body was likely to be on view (either open in a coffin or visible in a glass frame !) or if only the closed coffin would be visible. He requested a quick reply by telegram for which he would defray the expenses.

On the same day, Bruckner received a letter from Doctor Maximilian Keyhl, one of the doctors who had treated him at

Bad Kreuzen, the previous year. Keyhl was pleased to hear that Bruckner was on the way to a full recovery, but suggested that he continue the recommended treatment and diet.

### WAB 33

**30-31 janvier 1868** : **WAB 33** - « Pange lingua » et « Tantum ergo », hymne en do majeur, dans le mode Phrygien, pour chœur mixte à 4 voix a cappella (SATB) . Une adaptation du « Pange lingua », présentée avec 3 versets : « Pange lingua », « Tantum ergo » et « Genitori » (on ne chante parfois que le 1er couplet) . Composé essentiellement à Linz ; terminé au monastère de Kremsmünster.

**18 août 1890** : Franz Xaver Bayer dirige la création du « Pange lingua » et du « Tantum ergo » (**WAB 33**) dans l'ancienne église paroissiale (« Alte Stadtpfarrkirche ») de Steyr.

Création en concert donnée à Vöcklabruck, le 24 novembre 1912, sous la direction de Max Auer.

1<sup>re</sup> édition (erronée) : édition Franz Xaver Witt, Ausgabe (1885) ; supplément musical de la revue « Musica sacra » numéro 18, page 44.

« Eucharistische Gesänge » n° 5, édition Franz Xaver Witt (1888) .

1<sup>re</sup> édition (correcte) : 162, Johann Groß (S. A. Reiss) , Innsbruck (1895) ; « Tantum ergo für Sopran, Alt, Tenor und Baß » .

« Geistliche Gesänge » I, n° 451, Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, édition Georg Darmstadt (1930) .

6708, E. F. Schmid, Anton Böhm & Sohn, Augsburg ; le 6e de « Sechs Tantum ergo » .

EE / EP 4185, Ernst Eulenburg, édition Peters (1939) , pages 5-6.

EP 6313, édition Peters.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, édition Paul Hawkshaw - Hans Bauernfeind - Leopold Nowak (1984) (2001) , pages 88-89.

« German Romantic Motets » , édition Novello, Londres (2004) , page 57.

...

« Pange lingua » (Tell, my tongue) , **WAB 33**, is a sacred Motet composed by Anton Bruckner on 31 January 1868, at the end of his stay in Linz. It is a setting of the Latin hymn « Pange lingua » for the celebration of « Corpus Christi

» .

Bruckner's original intention was to have it performed at the same time as the 1st performance of his Mass in E minor for the dedication of the votive chapel in Linz, the 1st part of the New Cathedral. Bruckner heard his work only 20 years later. The 1st performance occurred on 18 August 1890 (the Emperor Franz-Josef's birthday) , in the « Stadtpfarrkirche » of Steyr.

Franz Xaver Witt was a leader of the Cecilian Movement, aiming to restore Catholic church music « to the purity and comparative simplicity of the Palestrinian style » . In 1885, he asked Bruckner for a composition to be included in « Musica sacra » , the movement's journal, in which he issued a transcription of the Motet. Witt modified the alto part without Bruckner's agreement, removing « some of the work's more daring harmonies » . 10 years later, in 1895, the Motet was published in its original setting by Johann Groß. The Motet, which Bruckner called his « Lieblings Tantum ergo » (favourite « Tantum ergo ») , is put in Band XXI/22 of the « Gesamtausgabe » .

The work is a setting of 38 bars, in the Phrygian mode, of the 1st and last 2 verses (« Tantum ergo ») of the « Pange lingua » for mixed choir a cappella. A 3 bar « Amen » was added later.

The work, which is composed in the old church mode, begins in unison and evolves via an empty 5th to perfect chords.

Max Auer commented :

« Das ganze Stück ist voll mystischer Stimmung und ich möchte es trotz seiner großen Einfachheit zu den besten von Bruckners kirchlichen Chorwerken zählen. »

« The whole work is full of a mystic atmosphere and, despite its great simplicity, I would regard it as one of Bruckner's best sacred compositions. »

...

Les plus anciennes traces de la famille autrichienne de facteurs d'orgue Mauracher datent de 1720 et proviennent de Kapfing im Zillertal, dans le Tyrol. La famille a poursuivi la tradition artisanale de la facture d'orgue pendant de nombreuses générations. Elle a travaillé dans toutes les régions de l'Autriche, en tenant aussi compte des progrès techniques. En 1860, la famille décide de s'installer à Salzbourg. Elle érige l'orgue de l'église collégiale (« Kollegienkirche ») et rénove celui de la cathédrale. La famille Mauracher sera responsable de la construction d'autres instruments célèbres : celui du monastère de Kremsmünster, du monastère de Saint-Florian (l'orgue rénové) , du monastère de Seckau, de l'église paroissiale de Steyr, de l'église paroissiale de Bad Ischl, de l'église Notre-Dame-du-Rivage (« Maria am Gestade ») à Vienne et de l'église Saint-Lazare (« Lazaristenkirche ») aussi à Vienne. Leur atelier va fermer en 1955.

## Ternberg

Lorsqu'ils se rendaient ensemble à Ternberg, Anton Bruckner et Franz Xaver Bayer séjournèrent toujours à l'auberge « Derfler », située en diagonale de l'église paroissiale de Saint-Pierre et Saint-Paul (« Pfarrkirche hll. Peter und Paul, Kirchenplatz 1 »). Cette dernière est mentionnée pour la 1<sup>re</sup> fois dans un manuscrit daté de 1100 qui nous informe qu'elle appartenait au monastère bénédictin de Garsten. (L'érection d'une église ou d'une chapelle y est sûrement antérieure.) La paroisse, en tant qu'entité, est apparue pour la 1<sup>re</sup> fois au début du 14<sup>e</sup> siècle (toujours sous juridiction moniale) jusqu'à ce que l'Empereur Joseph II abolisse le monastère en 1789. Depuis cette date, Ternberg est une paroisse indépendante. Le plafond de la nef est entrecroisé de nervures. Le chœur de l'église date du 14<sup>e</sup> siècle. Le tableau la résurrection du Christ est l'œuvre du peintre Baroque Johann Karl von Resfeld (1658, Schwaz ; 1735, Garsten). Le Maître-autel (1688-1690) est attribué au sculpteur et tailleur de pierre, Marian Rittinger (Né vers 1650 à Klagenfurt, en Carinthie et mort en 1712 au monastère bénédictin de Garsten, en Haute-Autriche, Rittinger était le frère de l'ancien prieur de l'endroit. La présence de l'artiste sera documentée à partir de 1683. L'influence de son atelier s'est fait sentir dans de nombreuses églises en Haute-Autriche.)

Le village de Ternberg se trouve dans la vallée de l'Enns, dans le district du Steyr-Land en Haute-Autriche. Il est à environ 15 kilomètres au sud de Steyr. Initialement située dans la partie orientale de la Bavière, cette petite localité appartient à l'Autriche depuis le 12<sup>e</sup> siècle. La Réformation, la guerre des Boers et les invasions Turques font également partie de son histoire. À la fin de la Première Guerre mondiale, Ternberg est redevenue une partie de la Haute-Autriche.

Because of the powerful rivers and the relatively near Erzberg, a mountain with large iron deposits in Styria, and the useful water power in this area, Ternberg has a long history of making pocket-knives. Since the 16<sup>th</sup> Century, the « Trattenbacher Zaukerl » were produced in a Trattenbach, forged with water power. There is also a special knife guild there, established in 1680 and approved in 1682 by Leopold I.

After the « Anschluß » in March 1938, Austria became part of the « Gau Oberdonau ». From May 19, 1942, to September 18, 1944, concentration camp prisoners from the « KZ Mauthausen » were forced to work here, building streets and the hydro-electric plant of Ternberg. After 1945, Upper-Austria was re-established.

## Franz Xaver Bayer

L'ami proche d'Anton Bruckner, le chef de chœur et compositeur Franz Xaver Bayer est né le 25 juin 1862 à Lambach, un village bordée par la rivière Traun, dans le district de Wels-Land en Haute-Autriche. Il agit comme « Kapellmeister » des 2 églises paroissiales de Steyr, de 1894 à 1918. Il est également le « Kapellmeister » du Liedertafel (orphéon) « Froshinn » de Steyr. En 1899, il devient le directeur artistique de la Société des Amis de la musique de Steyr. Il va défendre jusqu'à la fin le travail de son Maître Anton Bruckner. Bayer décède le 14 juillet 1921 à Steyr.

...

En 1056, Saint-Adalbéron, dernier descendant des comtes de Wels-Lambach, transforme le château de sa famille en une abbaye bénédictine. Après avoir été nommé évêque de Wurtzbourg et avoir été exilé par l'Empereur Henri IV pendant la Querelle des investitures, il termine ses jours dans sa terre natale. Cet homme très important, qui a fondé le monument le plus célèbre de la commune, est souligné, chaque 6 octobre, durant la fête de Saint-Adalbéron.

On trouve à l'abbaye de Lambach les plus vieilles fresques Romanes des pays germanophones du sud. En outre, les magnifiques pièces de style Baroque de l'abbaye (la bibliothèque et le réfectoire d'été) et le « Barocktheater » (1770) sont remarquables.

Complètement dégagées et remises en valeur en 1967, les fresques Romanes constituent un ensemble unique en Autriche. Elles devaient être terminées depuis peu lorsque eut lieu la consécration de l'église abbatiale Romane, l'année même de la mort d'Adalbéron, en 1090.

...

Franz Xaver Bayer, sera, de 1888 à 1921, organiste et « Kapellmeister » de l'ancienne église paroissiale (« Alte Stadtpfarrkirche ») du village de Steyr.

Ses dons musicaux se sont manifestés tôt durant son enfance ; il va ainsi recevoir de nombreuses leçons. Il devient petit-chanteur à la chapelle votive (« Votivkapelle ») dédiée à Marie (« Marien Dom »), soit la Ire partie de la nouvelle cathédrale de Linz (« Neuer Dom ») à être achevée sous le règne de l'évêque Franz-Josef Rüdiger. Bayer reçoit ensuite une formation d'enseignant qui le mènera à diriger, à la fois, comme chef d'orchestre et « Kapellmeister ». À l'âge de 26 ans, il sera nommé « Kapellmeister » de 2 églises de Steyr : l'église paroissiale (« Stadtpfarre Kirche ») et l'église du faubourg (« Vorstadtpfarre Kirche »).

De 1894 à 1918, il agira comme « Kapellmeister » de la Société chorale masculine de la « petite couronne » (« Männergesangsvereines „ Kränzchen “ »). À partir de 1899, il devient « Kapellmeister » de la Société des Amis de la Musique (« Gesellschaft der Musikfreunde »). Franz Xaver Bayer était aussi connue comme compositeur. Il est l'auteur de plusieurs chants écrits pour la procession de la Fête-Dieu (« Corpus Christi ») qui seront utilisés pendant des décennies dans le village de Steyr. Pour l'ensemble de son œuvre, Franz Xaver Bayer se verra remettre la Croix d'or royale du Mérite (« Goldene Verdienstkreuz mit der Krone ») par l'Empereur François-Joseph.

Lorsqu'il devint « Kapellmeister » à Steyr, Franz Xaver Bayer aura l'occasion d'accueillir, à de nombreuses reprises, son cher collègue Anton Bruckner. Cette amitié profonde ne cessera qu'à la mort du compositeur. Durant ses séjours, le Maître de Saint-Florian logeait au rez-de-chaussée (assigné à l'organiste titulaire Bayer) du « Mesnerhaus », la résidence des Sacristains construite en 1399 et située au 6 de la Brucknerplatz, à côté de l'église. (Le presbytère, lui, se trouve au 4 de la Brucknerplatz.)

...

L'église paroissiale de Steyr fut, durant le règne de l'Empereur Joseph II du Saint-Empire, sous la juridiction du monastère bénédictin de Garsten. En 1305, juge et « Confrérie des Chevaliers » de Steyr s'accordent pour nommer l'abbé du monastère, curé de la paroisse. On construira alors, vers 1360, un presbytère au nord de l'église. La localité de Steyr fera l'acquisition du presbytère en 1399. Au début, il servira également d'école et sera rattaché à la chapelle Saint-Marguerite (« Margaretenkapelle ») .

...

Un dimanche après-midi, Franz Xaver Bayer s'en va chercher Anton Bruckner pour une « célébration de dévotion et de bénédiction » qui doit se dérouler à l'église paroissiale de Steyr. Arrivant devant le presbytère, Bayer l'entendit alors jouer un nouveau motif sur l'harmonium, directement de sa chambre. Au moment où il s'en alla frapper à la porte, les cloches de l'église se mirent à retentir appelant tous les fidèles à la prière. C'est alors que Bruckner sursauta, en colère : « Bayer n'est pas venu me chercher ! » . Il se prépara alors à la hâte pour se rendre immédiatement à l'église. Une fois sur place, le Maître de Saint-Florian resta bouche bée devant ce qui semblait être impossible ! Il entendait Bayer jouer à l'orgue le fameux motif qu'il venait tout juste de composer. Il lui dit : « Où avez-vous pris cela ? » . La réponse sarcastique de son ami ne se fit pas attendre : « Une idée, justement ! » . Bruckner et Bayer étaient... de véritables musiciens ! Ils adoraient faire de la musique ensemble.

L'orgue du facteur Franz Xaver Chrismann, sur lequel Bruckner a joué, se trouvait sur la galerie ouest de l'église paroissiale de Steyr. Il fut construit dans les années 1777, 1778.

Anton Bruckner a aussi participé à la disposition du nouvel orgue de Steyr, du facteur Mauracher. Il sera complété en 1896.

**15 septembre 1891** : Anton Bruckner et Franz Xaver Bayer, son ami organiste et « Kapellmeister » à l'ancienne église paroissiale (« Alte Stadtpfarrkirche ») de Steyr, inscrivent leur nom au registre officiel (Livre d'or) du monastère bénédictin d'Admont et cela, grâce à une invitation tenue de longue date de la part du prieur. Bruckner eut le privilège de toucher l'orgue collégiale des frères Mauracher (Josef et Matthäus) , construit en 1870-1871.

**18 août 1892** : Création à Steyr du « Pange lingua » (WAB 31/2) de Bruckner sous la direction de son ami Franz Xaver Bayer, organiste et « Kapellmeister » à l'ancienne église paroissiale (« Alte Stadtpfarrkirche ») .

**2 avril 1893** : Exécution mémorable du chef Franz Xaver Bayer (qui sera saluée par Bruckner) de la Messe en ré mineur à l'ancienne église paroissiale (« Alte Stadtpfarrkirche ») de Steyr. Bruckner devient, pour l'occasion, membre honoraire de la Société des Amis de la Musique (« Gesellschaft der Musikfreunde ») .

**1895** : Anton Bruckner prend le temps de parcourir et de réviser, en compagnie de son collègue et ami Franz Xaver Bayer, le manuscrit de son « Requiem » en ré mineur de 1848-1849 Le Maître commentera avec sa brusquerie habituelle : « Ce n'est pas mauvais. » . Des propos singuliers émis par un homme de génie, fortement auto-critique de ses propres compositions.

Une révision du « Requiem » en ré mineur (**WAB 39**) avait déjà été entamée par Bruckner, en 1892. Son nouveau dédicataire est Franz Xaver Bayer, organiste et « Kapellmeister » à l'ancienne église paroissiale (« Alte Stadtpfarrkirche ») de Steyr.

Franz Xaver Bayer mentionne, dans un article publié dans le « Steyrer Zeitung », que le compositeur avait terminé l'esquisse du Finale de la 9e Symphonie aussi tard que le **10 mai 1896**.

**10 mai 1896** : Un article paru dans le « Steyrer Zeitung » rapporte qu'Anton Bruckner a déjà « complètement esquissé » (« vollständig skizziert ») le dernier mouvement (le Finale) de sa 9e Symphonie. Mais en réalité, Bruckner confiera à son ami l'organiste et « Kapellmeister » de l'ancienne église paroissiale (« Alte Stadtpfarrkirche ») de Steyr, Franz Xaver Bayer, qu'il ne croit plus qu'il pourra y arriver. En plus des pages perdues, le compositeur n'a pas laissé une esquisse globale du dernier mouvement.

Toute sa vie, Bayer supportera Bruckner en tant que proche et fera également la promotion de son œuvre.

Tout comme son mentor Anton Bruckner, Franz Xaver Bayer, s'impliquera en tant que « Kapellmeister » dans les Sociétés chorales masculines (« Männergesang Verein ») .

**Dimanche de la Pentecôte 1898** : Un monument à la mémoire du compositeur Anton Bruckner est inauguré sur la place publique devant l'église paroissiale de Steyr. Le buste est l'œuvre du sculpteur viennois Viktor Oskar Tilgner (Bratislava, 1844 - Vienne 1896) . La base et le reste du monument (putti, muse, lyre, couronne de laurier) sont de Fritz Zerritsch. Tous les villageois sont rassemblés pour assister à la cérémonie. Elle est présidée par le maire Johann Redl, assisté du curé de la paroisse Johann Strobl. Pour l'occasion, la Société chorale de la Haute-Autriche est sous la direction des « Kapellmeister » Franz Xaver Bayer et Edward Werndl. (Tilgner récidivera plus tard avec un autre monument au cimetière central de Vienne.) Le lieu sera rebaptisée « Brucknerplatz » . Au cours de la Seconde Guerre mondiale, le monument sera retiré. Il sera ré-installé en septembre 1945.

À partir de **1900**, Franz Xaver Bayer dirigera presque exclusivement les œuvres d'Anton Bruckner.

À l'initiative du « Kapellmeister » et organiste de Steyr, Franz Xaver Bayer, dans le cadre du Jubilé du « Männergesangsverein Kränzchen » (l'Association du chœur d'hommes de la « petite Couronne ») en 1908, l'on procédera devant l'église paroissiale à l'inauguration d'une plaque commémorative en hommage au docteur Anton Bruckner. Elle rappelle qu'il a écrit ses dernières œuvres majeures lors de ses vacances estivales passées dans ce village de 1886 à 1894. C'est en 1889 que Bruckner fut nommé membre honoraire de cette Association.

**14 juillet 1921** : Décès de Franz Xaver Bayer. Il sera inhumé au cimetière de Steyr.

...

Franz Xaver Bayer, director of the parish church choir of the village of Steyr, from the late 1880's, was an enthusiastic advocate of Anton Bruckner's music and was responsible for several daring performances of his sacred works.

On one such occasion (a performance of his D minor Mass in Steyr Parish Church, on 2 April 1893) , Bruckner played the organ part ; at a special reception after the performance, the delighted composer paid tribute to conductor and performers for their exemplary preparation of the work.

As late as 1895, the aging composer, upon perusing the manuscript of the « Requiem » in D minor (**WAB 39**) with fellow musician Franz Xaver Bayer, commented with characteristic bluntness : « It isn't bad. » . This was a remarkable sign of approval from a notoriously self-critical artist. Bruckner will dedicate the work to the inseparable Steyr « Kapellmeister » .

Sketches for the Coda of the Finale of the 9th Symphony date from 18 to 23 May 1895, corresponding with the statement of Franz Xaver Bayer, one of Bruckner's friends, in the « Steyrer Zeitung » that the composer had (just) completed the sketch of the 9th's Finale (10 May 1896) .

According to Franz Xaver Bayer (another of Bruckner's Steyr friends) , the yodelling parts of « Abendzauber » (**WAB 57**) were intended for female voices and were modelled on the « Rhinemaidens » ' music of Richard Wagner's « Ring » . Anton Bruckner appears to have chosen the key of G-flat major and frequent tranquil pedal points deliberately to suggest a Romantic moonlit seascape with the « magical sound of songs » drifting upwards.

...

Franz Xaver Bayer, der große Freund von Anton Bruckner wäre heuer 150 Jahre alt. Er war von 1888 bis 1921 Chorleiter in der Stadtpfarre Steyr. Ein Grund, seiner zu gedenken.

Franz Xaver Bayer wurde am 25. Juni 1862 in Lambach geboren. Seine Musikalität zeigte sich schon in der Kindheit. So erhielt er schon früh Musikunterricht und wurde Sängerknabe an der Votivkapelle des Linzer Mariendomes, die kurz vorher unter Bischof Franz-Josef Rüdiger als erster Teil des Neuen Domes fertiggestellt worden ist. Dann folgte die Lehrerausbildung. Eine kurze Zeit als Chorleiter und Kapellmeister folgte, ehe Franz Xaver Bayer 1888 im Alter von 26 Jahren zum Regens chori beider Stadtpfarrkirche in Steyr (Stadtpfarre und Vorstadtpfarre) ernannt wurde. 1894-1918 wirkte er außerdem als Chormeister des Männergesangsvereines „ Kränzchen “. Von 1899 an war er künstlerischer Leiter der Gesellschaft der Musikfreunde. Franz Xaver Bayer trat auch als Komponist hervor. Noch vor einigen Jahrzehnten wurden bei der Fronleichnamsprozession in Steyr die Prozessionsgesänge von Franz Xaver Bayer gesungen. Für seine große Leistung in Steyr verlieh Kaiser Franz-Josef I. dem Musiker das Goldene Verdienstkreuz mit der Krone.

In die Zeit als Regens chori fällt die Freundschaft mit dem großen Musiker und Komponisten Anton Bruckner, der bei Franz Xaver Bayer oft in seiner Wohnung im Mesnerhaus, Brucknerplatz 6, zu Gast war. Dazu gibt es eine Reihe von Anekdoten. Bruckner selbst hat Franz Xaver Bayer in einem handschriftlichen Zeugnis vom 10. Dezember 1895 außergewöhnliche Leistungen und Können des „ genialen Dirigenten “ bezeugt, und er fügte hinzu : „ Auch als Organist



steht er oben an.“

Bayer setzte sich als Freund und Schüler Anton Bruckners zeitlebens für dessen Werk ein. 1890 leitete er die Uraufführung des „Pange lingua et Tantum ergo“ (1868 in Kremsmünster entstanden) in der Stadtpfarrkirche Steyr. 1893 folgte die denkwürdige Aufführung der Messe in D-Moll, die Bruckner überaus lobte. In Zusammenarbeit mit Bayer überarbeitete Bruckner sein Requiem, das 1895 beim Begräbnisgottesdienst von Stadtpfarrer Johann Ev. Aichinger gesungen wurde, bei dem Bruckner während der Ferien im Stadtpfarrhof wohnte. Als Leiter des Männergesangsvereines widmete sich Bayer auch Bruckners Männerchören. Nach 1900 dirigierte Franz Xaver Bayer weiterhin Werke von Bruckner. Ein besonderer Höhepunkt war die Aufführung des « Te Deum » im Jahre 1901, bei der sämtliche musikalische Vereine in Steyr mit über 200 Sängern mitwirkten. 1904 folgte die Erstaufführung der Zweiten Sinfonie Bruckners.

Am 14. Juli 1921 ist Franz Xaver Bayer verstorben und liegt auf dem Steyrer Friedhof begraben.

Eine kleine Anekdote von Anton Bruckner und Franz Xaver Bayer :

An einem Sonntag Nachmittag wollte Franz Xaver Bayer nachmittags Anton Bruckner zur Segensandacht in der Stadtpfarrkirche abholen. Vor dessen Zimmer im Pfarrhof hörte Bayer, wie Bruckner gerade ein eben komponiertes Motiv auf dem Harmonium spielte. Bayer ging weg, ohne anzuklopfen und begab sich an die Orgel. Als die Glocken zur Andacht riefen, sprang Bruckner verärgert auf : Hat mich der Bayer nicht abgeholt ! Und er begab sich in die Kirche. Da erstarrte der Komponist : Das darf es doch nicht geben ! Spielte doch Bayer das eben von ihm komponierte Motiv. An der Orgel angelangt die Frage : „ Woher haben Sie das ? “ Und die lachende Antwort : „ Ein Einfall eben ! “ - Was waren doch Bruckner und Bayer vor Vollblutmusiker !

Ab 1884 hielt sich Anton Bruckner den Sommer über in Steyr auf und wohnte im Alten Pfarrhof. Dort komponierte er 1886 bis 1894 Teile der 8. und 9. Sinfonie, daran erinnert eine 1908 angebrachte Gedenktafel. Auf Bruckner geht auch der Umbau der damaligen, aus den Jahren 1774 bis 78 stammenden Christmannorgel zurück. Das Brucknerdenkmal vor der Kirche stammt aus dem Jahr 1898 - Steyr setzte damit dem Komponisten das erste Denkmal. Die Büste führte Viktor Oskar Tilgner aus, den Sockel und das übrige Beiwerk Fritz Zerritsch. Während des Zweiten Weltkriegs wurde das Denkmal entfernt und im September 1945 wieder aufgestellt.

Der neugotische Hochaltar von Fidelis Schönlaub aus München wurde 1856 geweiht. Durch die neue Konzeption des Altares entstand die Einbindung des gotischen Sakramentshäuschen an der linken Seite der mittleren Apsis. Bemerkenswert ist das mit sechs verschiedenen durchbrochenen Wirbelmustern ausgestattete Türchen des Sakramenthäuschens. Gegenüber steht die Priesterbank mit dem gotischen Baldachin. Auf der Westempore befand sich bis 1898 die von Franz Xaver Krisman gebaute Orgel, an der auch Anton Bruckner gespielt hat. In linken Seitenschiff befindet sich an der Rückwand ein Bild des Heiligen Sebastian von Carl Ritter von Reslfeld. An der Wand über der Taufkapelle hängt das vom gleichen Künstler für den Hochaltar geschaffene Altarbild mit der Darstellung der Anbetung der Weisen. Zentrum der Taufkapelle in der Turmhalle ist das Taufbecken, das aus Zinnplatten über einem Holzkern mit Relief und reichem Ornament gearbeitet ist. Die Sakristeitür ist eine Arbeit aus Nürnberg aus dem Jahr 1470 mit dem

Wappen der Stadt Nürnberg, dem Reichsadler mit gekröntem Löwen.

...

**13 février 1868** : The « Vaterländisches Weinlied » (**WAB 91**) for male chorus by Anton Bruckner, to words of August (Karl) Silberstein, is performed for the 1st time, in Linz, directed by the composer.

### L'offre de Johann Herbeck

**Temps de Pâques 1868** : Johann Herbeck écrit à Anton Bruckner afin de savoir où il en est dans sa réflexion sur son offre. En principe, Bruckner aurait dû sauter à pieds joints sur l'opportunité d'accepter le poste vacant ; ce qui ne fut pas le cas. Au contraire, il sera des plus hésitants, principalement pour des raisons pécuniaires. N'arrivant pas à le persuader, Herbeck prit la décision d'aller à sa rencontre au mois de mai, à Linz, pour un tête à tête. De là, ils prendront la direction de Saint-Florian.

Herbeck dira à Bruckner lors du voyage : « Vous avez le feu sacré et la vocation pour enseigner la théorie. » . Voyant qu'il ne réussissait toujours pas à le convaincre, il fera alors appel à son sens patriotique en tentant cette provocation : « Si vous n'acceptez pas mon offre, je vais devoir me rendre en Allemagne pour trouver mon candidat. » . L'ultimatum (prononcé 2 ans après la guerre entre la Prusse et l'Autriche) devait théoriquement toucher la cible. Et pourtant, Anton Bruckner n'arrivait toujours pas à se décider. Arrivé à destination à Saint-Florian, en compagnie de Herbeck, Bruckner s'en alla jouer de l'orgue à l'église. Lors du voyage de retour vers Linz, Bruckner donna finalement une réponse affirmative mais toujours « provisoire » .

Sous la pression de ses proches à Linz pour accepter le poste, Bruckner devient de nouveau hésitant. Pétrifié face à l'inconnu, il préfère laisser traîner les choses tout en se gardant plusieurs portes de sortie. Il demande par écrit à son fidèle protecteur, monseigneur Franz-Josef Rüdiger, de lui réserver le poste d'organiste titulaire à Linz, en cas d'échec des pourparlers avec Vienne. Ce que le Souverain fera pour quelques années.

Alois Taux (1817-1861) was « Kapellmeister » of the Salzburg Cathedral and the 1st director of the « Mozarteum » , from 1841 to 1861. He was succeeded by Hans Schläger (1820-1885) who remained until 1868. Doctor Otto Bach (1833-1893) held the 2 positions, from 1868 to 1880, when he moved to Vienna to become « Kapellmeister » of the « Votivkirche » and director of the « Gesellschaft der Musikfreunde » . Bruckner made 2 unsuccessful applications for the vacant posts in 1861 and 1868, respectively.

Durant son règne de 13 années (1855-1868) comme organiste titulaire de la Cathédrale de Linz (« Linzer Alter Dom ») , Anton Bruckner a tenté d'obtenir à 2 reprises (mais sans succès) le prestigieux poste de directeur musical du « Dommusikverein » et du « Mozarteum » de Salzbourg.

Décès d'Alois Taux, en **avril 1861**. **Fin-juin**, on préfère Hans Schläger à Anton Bruckner pour lui succéder. En **1868**, ce sera au tour d'Otto Bach de remporter les grands honneurs face au même aspirant de Linz. Bach entre officiellement

en fonction le 1er juillet. En 1880, il deviendra à la fois le Maître de Chapelle de l'église votive (« Votivkirche ») et le directeur de la Société des Amis de la Musique (« Gesellschaft der Musikfreunde ») de Vienne.

Le « Kapellmeister » et compositeur d'Opéra Otto Bach est né le 9 février 1833 à Vienne et est mort le 3 juillet 1893 à Unterwaltersdorf (une municipalité de Ebreichsdorf, en Basse-Autriche) . Bach a d'abord étudié à Vienne auprès de Simon Sechter ; puis, il ira parfaire sa formation à Berlin et à Leipzig. Il fut l'un des 1ers directeurs musicaux de l'Orchestre du « Mozarteum » de Salzbourg. Il est le frère de l'ancien ministre de l'Intérieur autrichien (de 1849 à 1859) , le baron Alexander von Bach.

Il est fort possible que ce second refus ait motivé Bruckner à accepter de succéder à Simon Sechter, son ancien professeur de théorie musicale (basse et basse-continue) et d'orgue au Conservatoire de Vienne, décédé le 10 septembre 1867.

**29 mars 1868** : Anton Bruckner écrit à la Société de la Musique de la Cathédrale et du « Mozarteum » de Salzbourg dans l'espoir d'obtenir le poste laissé vacant par le départ de Hans Schläger, en 1867. La lettre de retour indique un refus. C'est Otto Bach qui remporte les grands honneurs.

Le « Kapellmeister » et compositeur d'Opéra Otto Bach est né le 9 février 1833 à Vienne et est mort le 3 juillet 1893 à Unterwaltersdorf (une municipalité de Ebreichsdorf, en Basse-Autriche) .

Bach étudie d'abord au « Schottengymnasium » de Vienne. Après les événements politiques de 1848-1849, il étudie auprès de Simon Sechter. Il va ensuite parfaire sa formation à Berlin auprès de Adolf Bernhard Marx et à Leipzig auprès de Moritz Hauptmann. Il est l'un des 1ers directeurs musicaux de l'Orchestre du « Mozarteum » . De 1869 à 1872, il occupe le poste de chef de chœur du « Liedertafel » de Salzbourg. Le 1er avril 1880, Bach perd son poste avec le « Liedertafel » , suite à la prise en charge de la formation par la Fondation internationale du « Mozarteum » . Il prend alors la direction de Vienne où il est nommé Maître de Chapelle de l'église votive (« Votivkirche ») et directeur de la Société des Amis de la Musique (« Gesellschaft der Musikfreunde ») .

Il est le plus jeune fils de l'avocat Michæl Bach. Alexander et Eduard, les frères-aînés d'Otto, sont des politiciens de carrière. (Le baron Alexander von Bach sera ministre autrichien de l'Intérieur, de 1849 à 1859.) En 1864, Otto épouse Thérèse Marschner, la veuve du célèbre compositeur Heinrich Marschner.

Otto Bach entretient des contacts étroits avec la famille de l'avocat de la Cour de Salzbourg, Franz von Hillebrandt : fondateur et secrétaire de la Société de la Musique de la Cathédrale et du « Mozarteum » . Marie von Hillebrandt, sa fille, va accepter la dédicace de certains de ses Lieder.

...

Tout au long de sa vie, Anton Bruckner sera préoccupé par sa sécurité financière et la reconnaissance de ses compétences (un de ses traits obsessifs-compulsifs) en tant que musicien et professeur. Ses moments d'anxiété morbide, surtout vers la fin de sa carrière, n'étaient pas nécessairement justifiés car il ne se trouvait pas dans la misère. Cette

instabilité a mis à rude épreuve son endurance physique et mentale : il détenait simultanément 3 positions à Vienne, en plus d'enseigner en privé à un nombre incalculable d'étudiants. À bien des égards, il était un habile gérant de carrière malgré son sentiment d'insécurité. À 2 reprises, il réussit à persuader ses anciens employeurs de lui conserver son poste en cas d'échec : l'évêque Franz-Josef Rüdiger de Linz et le prieur de Saint-Florian Friedrich (Theofilus) Mayr, 14 ans plus tôt.

**Printemps 1868** : Already, only 1 year after their initial advertisement, the Michaux bicycle company, in Paris, is having difficulties filling their orders, and the serpentine cast-iron frame also proves to be prone to breakage. Several other bicycle companies form, many using the more sturdy diagonal wrought-iron frame design that had been rejected by the Oliviers (Michaux's partners) , and these companies also do a better job of meeting demand. Realizing their mistake, the Olivier brothers draw-up a charter agreement with Michaux giving them control over all design matters, and switch to the diagonal design, which becomes recognized as the industry standard by the fall. The Michaux firm also develops racing contests in Paris as a means to promote their business which, in turn, leads to the popularity of other unrelated races. In France, 1868 is known as « the Year of the Velocipede » .

Pierre Lallement, the inventor of the pedal bicycle, fails to secure a manufacturer during his sojourn in America, and he returns to France early in the year.

**4 avril 1868** : « Gala concert » of the Linz Liedertafel « Frohsinn » . For this occasion, the premiere performance of the final chorus of Act 3 to « Die Meistersinger von Nürnberg. » by Richard Wagner (aged 54) is conducted by Anton Bruckner. Also on the program is the creation of Bruckner's own « Vaterlandslied O könnt' ich dich beglücken » (**WAB 91**) for tenor, bass and male chorus.

**4 avril 1868** : En reconnaissance d'Anton Bruckner, le compositeur Richard Wagner (vivant alors à Munich) organise un Festival choral dans la grande salle de bal de Linz (« Linzer Redoutensaal ») . Il va confier au 1er « Kapellmeister » du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » , l'avant-première d'un chœur extrait de la fin du 3e Acte des « Maîtres-chanteurs de Nuremberg » ; soit 11 semaines de la création munichoise de l'Opéra, le 21 juin.

Au même programme, Bruckner répète les 7 canons pour chœur d'hommes, Opus 65, datant de 1847, intitulés « Ritornellen » (Ritornelle in canonischen Weisen) de Robert Schumann. Et on assistera également à la création de « Vaterlandslied » (chant de la mère patrie, **WAB 92**) d'Anton Bruckner, une cantate patriotique en la bémol majeur pour ténor, baryton et chœur d'hommes à 4 voix (TTBB) a cappella, datant de 1866. Composée sur le texte allemand « O könnt' ich dich beglücken, wie wollt' ich selig sein » (Ô comment vais-je être béni si je pouvais vous rendre heureux) du poète, romancier et journaliste viennois August (Karl) Silberstein.

**19 avril 1868** : Max von Schillings is born in Düren (Rheinland) , Germany.

## WAB 19

**21 avril 1868** : **WAB 19** - « Inveni David » (j'ai trouvé David) n° 1, offertoire en fa mineur, en mode Grégorien, pour chœur d'hommes à 4 voix a cappella (TTBB) et 4 trombones. Basé sur le texte du Psaume 88, 21-22. Composée à Linz

en hommage au dévouement du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » . Création à Linz le 10 mai par le compositeur, à l'occasion de la cérémonie anniversaire de fondation de cette Société chorale.

Le 21 avril 1868, Bruckner termina cette composition ; il a repris le texte du « Graduale Romanum » (graduel romain) . Elle fut présentée à l'occasion de la Grand-messe, le 10 mai 1868, dans le cadre de la fête pour la création de l'orphéon « Frohsinn » , dans l'ancienne cathédrale (« Alter Dom ») . À cette époque, Bruckner était chef de chœur de l'orphéon. Le « Inveni David » fut représenté lors d'une Messe d'Antonio Lotti comme « Offertorium » et / ou « Graduale » , de même que l' « Ave Maria » à 7 voix (**WAB 6**) de Bruckner. Le 28 juillet 1879 voit la création d'un 2e « Inveni David » (**WAB 20**) chanté à l'unisson avec orgue, qui appartient au (**WAB 30**) , et fut présenté en avant-première, le 28 août 1879 (jour de la fête de Saint-Augustin) , à Saint-Florian. Lors de la mise à l'impression de « Os justi » , cette harmonisation ne fut pas prise en considération, et elle est aujourd'hui, la plupart du temps, délaissée lors des représentations de cette composition très appréciée.

Durée approximative : 2 minutes.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , pages 239-244 ; fac-similé du manuscrit autographe.

EE 4185, Ernst Eulenburg, édition Peters (1939) , pages 34-36.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, édition Hans Bauernfeind - Leopold Nowak (1984) (2001) , pages 90-93.

« Inveni David » (I have found David) , **WAB 19**, is a sacred Motet composed by Anton Bruckner on 21 April 1868, at the end of his stay in Linz. He wrote it for the 24th anniversary of the Liedertafel « Frohsinn » . The 1st performance occurred on 10 May 1868, as offertory of a Mass of Antonio Lotti.

The Motet was 1st published in Band III/2, pages 239-244 of the Göllerich / Auer biography. It is put in Band XXI/23 of the « Gesamtausgabe » .

The text is taken from « Psalm 89 » (Psalms 89:20-21) :

Inveni David servum meum,  
oleo sancto meo unxi eum.  
Manus enim mea auxiliabitur ei  
et brachium meum confortabit eum.  
Alleluja.

...

I have found David, my servant ;

I have anointed him with my holy oil.  
For my hand shall aid him  
and my arm shall strengthen him.  
Alleluia.

The work is a setting of 46 bars in F minor for TTBB choir and 4 trombones.

The last 16 bars consist of an « Alleluia », for which Bruckner drew his inspiration from the « Hallelujah » of Händel's « Messiah », on which he often improvised on the organ.

### Sierning

Le village de Sierning se trouve entre ceux de Steyr et de Bad Hall. Cette vieille commune a su développer une petite industrie sidérurgique.

La paroisse de Sierning est l'une des plus anciennes du district du Steyr-Land, en Haute-Autriche. Elle fut fondée en l'an 777. Elle sera mentionnée entre 985 et 991, lors du Synode de Mistelbach.

L'église paroissiale de Saint-Stéphane (« Pfarrkirche Heilig Stephan, Sankt Stephanus ») est située au centre du village, sur la « Kirchenplatz » : Hochstraße 30, A-4522 Sierning. Tel. : +43 7259 32202 ; Fax : +43 7259 32202 15 ; pfarre.sierning@diözese-linz.at . Il s'agit d'une église gothique à 3 nefs, amorcée en 1288 et achevée en 1487. Son parvis est assis sur l'emplacement d'un ancien cimetière multi-confessionnel (« Friedhofgasse ») . Le retable intitulé « la Lapidation de Saint-Étienne » sera réalisé en 1904 par de Michaël Rauscher.

Juste à côté de l'église paroissiale, le bâtiment renfermant la taverne « Neuzeug » (« Taverne zu Neuzeug ») fut la maison d'enfance de Theresia Helm (la mère dépressive d'Anton Bruckner) . La brasserie est toujours là, au 28 de la « Theresia-Helm-Straße » : rue nommée en son honneur.

Un imposant château de style Renaissance (« Renaissanceschloß ») , au 2 de la « Hochstraße » , est aussi attenant à l'église paroissiale.

### L'auberge « Wimmer »

Lors de ses fréquentes visites à Sierning, Anton Bruckner était toujours heureux de séjourner à l'auberge « Wimmer Gasthof » , établie sur les terres forestières du Comte Lamberg de Steyr. Le bâtiment sera acquis en 1827 par Ignaz Wimmer, le 1er maire de l'histoire du village (1850-1860) . Le compositeur va avoir un « faible » pour la fille de l'aubergiste ; d'ailleurs, il lui dédiera un charmant lieder : « la Rose » (« Die Rose ») .

En 1868, August Wimmer, le fils du maire, va épouser Maria Quereeder, la fille du propriétaire du restaurant « Maria-Theresien » . August deviendra, à son tour, maire du village de 1874 à 1876.

Une rue de Sierning porte aujourd'hui le nom du 1er magistrat : la « Ignaz-Wimmer-Straße » .

En 1898, Franz Baumschlager épousera la jeune Auguste Wimmer, la fille d'August et de Maria. Depuis ce temps, c'est la famille Baumschlager qui gère le « Gasthof Forsthof » (« Landhotel Forsthof ») . En 1968, le couple Reinhold et Maria Baumschlager va apporter de nombreuses modifications et procéder à des agrandissements successifs pour faire de ce site patrimonial un véritable joyau. Les jeunes Reinhold « junior » et Andrea tiennent les rennes de l'entreprise depuis l'an 2000 et ont remporté des prix d'excellence en hôtellerie : « Seminarhotel Österreichs » , « Goldener Flipchart » , « I Gault Millau-Haube » .

A-4522 Sierning, Neustraße 29 / Tel. : +43 (0) 7259 2319-0 / Fax : + 43 (0) 7259 2319- 66 / office@forsthof.at .  
Le nom de « Forsthueb » apparaît pour la 1re fois en 1780 dans un livre des registres aux archives de Linz.

Le Comte Lamberg de Steyr invitera sur son vaste domaine du « Forsthof » l'Empereur Franz-Joseph, l'archiduc Ferdinand d'Este et le prince Laszlo pour participer à des activités de chasse. Des manœuvres militaires de l'armée Impériale auront lieu à 2 reprises sur les terres du Comte, en présence de tout l'état-major : le général Fieder, l'archiduc Franz-Salvator et l'archiduc Charles (le futur Empereur d'Autriche) .

Depuis le XIVe siècle, la ville autrichienne de Steyr (en Haute-Autriche) est connue comme un centre métallurgique et était réputée pour ses armuriers. Au milieu du XVIIe siècle, des milliers de mousquets, de pistolets et de carabines étaient produits annuellement pour les besoins de l'Armée impériale des Habsbourg. Dans la seconde moitié du 19e siècle, la situation à Steyr était considérée comme critique. L'arrivée de l'usine autrichienne d'armes à feu de Josef Werndl viendra donner un sérieux coup de pouce à l'économie de la région.

Les années qui vont suivre verront affluer à l'auberge « Wimmer » des personnalités célèbres dont Josef Werndl (1831-1889) , le « père des travailleurs » de Steyr.

**Avril 1864** : L'entrepreneur Josef Werndl (né le 26 février 1831 à Steierdorf, près de Steyr ; mort le 29 avril 1889, à Steyr) fonde la « Josef und Franz Werndl & Company Waffenfabrik und Sägemühle in Oberletten » (Manufacture d'armes et scierie Josef et Franz Werndl et Compagnie d'Oberletten) , d'où va émerger plus tard l' « Österreichische Waffenfabriksgesellschaft » (OEWG : Société austro-hongroise de production d'armes) , puis la « Steyr Werke AG » et finalement « Steyr-Daimler-Puch AG » , dont « Steyr Mannlicher » est la filiale spécialisée dans l'armement léger.

OEWG commercialisa d'abord un fusil à tabatière conçu par Werndl, avec l'aide de son ingénieur Holub. La production du fusil « Werndl » débuta en 1867 pour le compte de l'Armée austro-hongroise qui en reçut plusieurs centaines de milliers. Durant cette 1re expansion, plus de 6,000 ouvriers étaient employés à Steyr, et la production excédait 8,000 fusils par semaine.

En 1886, un nouveau modèle de fusil à verrou, le « Repetier Gewehr 1886 » , est adopté par l'Armée Impériale, connaissant bientôt, grâce à ses dérivés, un immense succès. Il avait été conçu par le chevalier Ferdinand von

Mannlicher, qui devint alors l'ingénieur en chef de l'OEWG. En 1889, le nombre des ouvriers dépassa 10,000.

Josef Werndl mourut subitement le 29 avril 1889 ; un mémorial du sculpteur Viktor Oskar Tilgner sera inauguré en 1894. Mais ce départ ne perturba point la diffusion grandissante des armes Steyr. Les fusils « Mannlicher » furent produits par millions non seulement pour le compte de l'Empire austro-hongrois mais aussi pour celui de nombreuses autres armées en Europe et outre-mer aussi bien que pour le marché civil.

...

As a founder of Steyr company, which heavily marked the development of the city Steyr in the 19th and 20th Centuries, Josef Werndl is considered one of the most important Austrian entrepreneur of the 2nd half of the 19th Century. He was born as the 2nd of 16 children to Leopold and Josefa Anna Werndl, who managed the weapon components factory in Steyr town. The Werndls were considered an old blacksmith family. Only 10 years before the birth of Joseph, his father had transformed a former tool manufacturing into a company for weapon parts. After 16 years of schooling in Steyr, Werndl 1st learnt the profession of a gunsmith in Vienna and, later, also gained skills in manufacturing files. Constant conflicts with his father due to different working methods and ideas for modernization resulted in him leaving home for it seemed that any further cooperation between them was no longer possible.

Extensive travels brought him to Prague and Thüringen. While volunteering and serving in the army, he was able to work in the Imperial armament plant in Vienna, where he expanded his expertise. During a trip to England and America (1852-1853 ?) , he is believed to have met the most modern machinery for producing weapons. However, each of these experiences further alienated him from his conservative father, who refused any modernization of the plant. In 1854, he finally settled in Steyr and set-up his own grindery. The sudden death of his father, in 1855, was the cause for a decisive turning point in his life. Josef Werndl took-over the family business, which he for some amount of time managed together with his mother. From May to August 1863, he once again made the trip to North America, visiting the centres of firearms industry (Hartfield / Connecticut and the Springfield / Massachusetts) . His traveling companion was a foreman Karl Holub, who remained in the United States for a longer period and organized the purchase of many special machine tools. On this technical basis, In 1864, together with his younger brother, Josef Werndl founded the company « Josef und Franz W. & Comp. , Waffenfabrik und Sägewerk » and transformed the family business into the « Österreichische Waffenfabriks-Aktiengesellschaft » (Austrian Arms Manufacturing Company) , the ancestor of Steyr-Werke company, where he worked as a managing director until his death. By purchasing the modern machinery, completely re-organizing the plant and switching to manufacturing the whole arms rather than just parts and acquiring major facilities in Wehrgrabn, he managed to extend the family plant into the largest defense company in the monarchy in only a decade.

In the mid 1860's, Josef Werndl, along with Karl Holub, developed a new type of weapon, breech loaded, which became known as « Werndl-Gewehr » , whose main features were easy use, fast shooting, and particularly very useful unique « tabernacle gun lock » . Losing the war against Prussia, in 1866, clearly demonstrated the advantage of Prussian arms, where the bullet is inserted at the rear of the barrel while the Austrian arms had the bullet inserted in the front. That was the main reason for the new armament of the Austrian army with more modern weapons. Leaders in



the Army chose the new « Werndl-Gewehr » . A contract for modification of 80,000 pieces of old front-loading rifles to a breech-loading rifles was shortly followed by the next order of 250,000 rifles, as well as orders from abroad (including non-European) . This served as the basis for one of the largest weapons factories in Europe.

Josef Werndl tried to stand-up to the economic stagnation in the production of weapons, which appeared at the beginning of the 1880's, by introducing new products such as lamps, dynamos and motors. In 1884, he opened « The 1st exhibition of electricity » in Steyr. New magazine rifle, developed by Josef Mannlicher in the mid- 1880's, led to the re-armament of the Austrian army, which again increased production of Werndl's company.

When Josef Werndl died in 1889, the company employed 9,000 workers. Werndl parents' plant, which employed 450 workers, grew into a large company of international standing under his leadership. In 1853, Josef Werndl married Caroline Heindl, a daughter of a renowned entrepreneur, who dealt with the knife manufacturing. In 1880, he became honorary citizen of his native city Steyr. The same year, he was honoured with the award of the 3rd Class of the order of the Iron Crown, which was the basis for a recipient to be eligible for rising to the nobility. Yet, he decided not to ask for that honour. Werndl's private life could not boast with success in business life. On the contrary, he had to endure many fate strikes. Before his sudden death, at the age of 58, he lost his wife and 4 of his 6 children. After his death, his 2 surviving daughters were risen to nobility and given the title « born von Werndl » . In 1894, 5 years after his death, a monument, designed by Viktor Oskar Tilgner was set on the promenade in Steyr in his honour.

...

Josef Werndl geboren 26. Februar 1831 in Steyr, Oberösterreich ; gestorben 29. April 1889 in Steyr. Gründer der Waffenfabrik ÖWG. Industrie-Pionier und großer Wohltäter von Steyr.

Gedenktafel am Geburtshaus von Josef Werndl (Wieserfeldplatz 37) :

In diesem Hause wurde

Josef Werndl

am 26. Februar 1831

geboren.

...

Ehrengab für Industriepionier Josef Werndl (1831-1889) .

Freilandgruft 2. Friedhof Mitte.

1893 wurde die Familiengruft für Josef Werndl errichtet. Meister Viktor Oskar Tilgner schuf das Kunstwerk.

Vor den neuangelegten Arkaden erhebt sich ein aus Wöllersdorferstein gebildeter mächtiger Felsblock, auf welchem ein einfaches hochragendes Kreuz aus weißem Marmor steht. Links oben, ins Gestein eingebettet liegt ein Marmormedaillon, welches die Büsten des verstorbenen Generaldirektors und seiner Gemahlin enthält. Am Fuße des Felsblocks, wie in eine Höhle hineingeschoben, sieht man den Sarkophag stehen, an ihm zwei Idealgestalten, welche die Züge der hinterbliebenen Töchter tragen. Die eine lehnt, wie vom Schmerz gebrochen, ihr Haupt an die Schulter der Schwester, welche aufrecht steht und sich an eine Felskante lehnt.

Auch diese zwei Gestalten sind wie der Sarkophag, das Porträt-Medaillon und das Kreuz aus weißem Tiroler Marmor und heben sich wirkungsvoll vom dunklen Wöllersdorferstein ab.

Vor dem Monument deckt ein massiver Stein aus poliertem Granit die Gruft, welche die Aufschrift « Familiengruft Josef Werndl » trägt.

...

Beschreibung des Grabdenkmals von Josef Werndl in Oberösterreich Heimatblätter 1991 von Alfred Mühlbacher-Parzer.

Ein Sammelplatz von Wiener Arbeiten ist der Tabor-Friedhof in Steyr, und zwar bedingt durch die erwähnte Manifestation der Denkmälwürdigkeit. Zentralfigur ist der « Waffenkönig » Josef Werndl (1831-1889), der mit Viktor Oskar Tilgner befreundet war und diesen nach Steyr verpflichtete (Werndl-Grabstätte, Werndl-Denkmal auf der Händel-Mazzetti-Promenade und Brucknerdenkmal 1898).

Werndls Töchter (Anna, Gräfin von Lamberg und Karoline, Freiin von Imhof) ließen das Grabmal von Viktor Oskar Tilgner errichten. Die Freianlage (2. Friedhof, Feld) - hinsichtlich der plastischen Gestaltung eine der schönsten Grüfte - besteht aus einer Berggalerie mit einer Grabhöhle, aus welcher der antike Marmorsarkophag vorsteht. an diesen sind die beiden Töchter angelehnt. Anna blickt zum Porträtmedaillon der verstorbenen Eltern, während Karoline den Kopf schmerzerfüllt auf ihre Schwester legt. Vor dem Gruftdeckel steht eine Betbank aus weißem Marmor.

Eine Grotteske um dieses Grabmal gab es in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg : man fand heraus, daß diese letzte Ruhestätte kein Ehrengrab sei und daß eine Nachzahlung an Grabgebühren ab 1889 zu verlangen wäre. Der Name dieses Schildbürgers kam nie an die Öffentlichkeit. Ein Großneffe des Verstorbenen fegte die Sache vom Tisch.

...

The following memoir of Anton Bruckner in Linz was written by the District archivist, Ferdinand Krackowizer. Early in 1868, Bruckner resumed the conductorship of the Liedertafel « Frohsinn » male-voice choir, with whom he gave the closing Chorus of Richard Wagner's « Die Meistersinger von Nürnberg » in advance of the Opera's 1st stage production. The accident on the Danube described in the memoir was still the talk of the town when Bruckner conducted an «

ad hoc » Orchestra in the premiere of his 1st Symphony.

Bruckner, then a well-built man in his 40's, was as fit as a fiddle. On the powerful, well-nourished body, there rested an intelligent round head with close-cropped brown hair. The friendly face, with its healthy colouring, had a warm smile for everyone. The alert eyes gazed-out on the world with unconcealed pleasure. Bruckner's suit of black cloth, broad, comfortable and full of folds, must have been made by a very modest tailor. The slender neck was surrounded by a very wide shirt-collar around which a black silk kerchief was loosely wound. A delicately curved nose gave the face a dignified look. Smooth shaven except for the upper-lip, which wore a little moustache trimmed in the English fashion. When his biographers speak of the head of an Emperor, they are right insofar as they are depicting the « elderly » Bruckner. But, at that time, the kind, amiable chap did not look in the least like a Cæsar. He was a pure embodiment of the cheerful, honest, sincere Upper-Austrian. Yet, in spite of his unassuming appearance, nobody could fail to sense the force of his personality.

The whole of Linz knew Bruckner, and they all gladly stopped to watch when he stepped briskly through the streets. He made copious use of a snuff-box, while an exceptionally large blue handkerchief formed a bulge in his coat pocket. He enjoyed a cigar and a glass (or several glasses) of wine in the company of friends of an evening. On Fridays, he made tracks for the « Bayrischer Hof », where he would pay no attention to the salutations of his loyal supporters, going straight-up to the waiter and asking anxiously :

« Is there any crayfish soup. Josef ? »

If the obliging Ganymede said there was, Bruckner would call to him :

« Quick, Josef, bring me 3 helpings ! »

He invariably wanted 3 helpings of his favourite dishes, which were lamb lights with dumplings and mutton with turnips.

After a meal, the Master of the organ and I would sometimes look-out of the window and, on one occasion, some comely wenches were obviously eyeing us with amusement from the tavern opposite. Bruckner was very eager to find-out who these « ladies » were. But when, to his alarm, he discovered that they were girls of very easy virtue, known as « Flitscherln » in Linz, he indignantly stepped-back from the window.

A thriving restaurant at the time was « Zum Roten Krebs », whose terrace offered a fine view of the rushing waters of the Danube and the gentle slopes of the Mühlviertel. So, in seasonable weather, the terrace would be packed with people laughing and carousing.

On **5 May 1868**, I was lunching there happily with a jolly fellow from Steyr, the owner of a cavernous singing voice and guardian of 2 charming young ladies. Bruckner, a close friend of the « basso profundo », had seated himself at our table and was in animated conversation with the lovely Johanna. For apart from his note-heads, Master Anton also

took a special delight in the heads of pretty women, and there is no denying that he was vulnerable to Cupid's arrows. Suddenly, the diners all noticed a great concourse and tumult of people flocking towards the bridge. The high-waves of the Danube were beating against the wooden « Jochbrücke », which was in danger after being struck by heavy barges which a steamboat was trying to tow-up the river. All of a sudden, several pillars collapsed like playing-cards, hurling a number of unfortunates into the water. Terrified by this alarming spectacle, Johanna fell into the arms of Bruckner, who was standing beside her, and was tenderly comforted by him. For a long time after this episode, the dotting musician assiduously courted the young woman from Steyr and frequently asked me :

« You do think Johanna likes me, don't you ? »

But Bruckner often changed the object of his adoring allegiance.

The post of director of the « Frohsinn » male-voice choir cost Bruckner a great deal of effort.

Our affection for our conductor is shown by the way we persevered over a period of weeks in learning his extremely difficult Mass (in E minor) , which was sung at the inauguration of the new Cathedral's votive chapel. During the dog-days of August, the men and their female counterparts patiently endured what must have been more than 20 rehearsals in the muggy-hall, with Bruckner conducting in his shirt sleeves.

From : Max Auer. « Anton Bruckner : Sein Leben und Werk » , Zürich / Leipzig / Vienna (1947) .

...

**9 mai 1868** : The Symphony No. 1, « Linz » version (**WAB 101**) , by Anton Bruckner is premiered at the Linz « Redoutensaal » , and conducted by the composer.

**10 mai 1868** : The initial version of the « Inveni David » (**WAB 19**) for male chorus and 4 trombones by Anton Bruckner is performed for the 1st time, in Linz, directed by the composer

**11 mai 1868** : Prix de consolation - Anton Bruckner est fait membre honoraire du « Mozarteum » de Salzburg dû à l'intérêt soutenu qu'il a toujours porté envers la Société.

En **1963**, on procède à Salzburg à l'inauguration de la « Anton-Bruckner-Straße » (longue que de 200 mètres) qui se situe entre la « Franz-Schalk-Straße » et la « Hans-Pfzner-Straße » .

Un sentier de randonnée « Anton Bruckner » se trouve à Obertrum am See, près de Salzburg.

**17 mai 1868** : « Das Frauenherz, die Mannesbrust » (**WAB 95**) for chorus by Anton Bruckner, to words of poet Karl Kerschbaum, is performed for the 1st time, in Linz.

## WAB 95/1

**Mai 1868** : WAB 95/1 - « Wahlsprüche » (maxime) n° 1 : « Das Frauenherz, die Mannesbrust » (le cœur de la femme, le torse de l'homme) , choral profane en la majeur pour chœur mixte à 4 voix a cappella (SATB) . Offerte comme maxime au Liedertafel (orphéon) de Sierning. Composé à Linz sur un texte du poète Karl Kerschbaum ; ami de Bruckner, président du Liedertafel « Frohsinn » , comptable municipal et archiviste de Linz. Création à Linz, le 17 ou 18 mai, par le compositeur.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , page 158.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinhaller, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , page 93.

Das Frauenherz, die Mannesbrust  
Durchglüht das Lied mit gleicher Lust.

## WAB 95/2

**1868 ou avant (peut-être vers 1850)** : WAB 95/2 - « Wahlsprüche » (maxime) n° 2 : « Des Höchsten Preis » (le prix le plus sublime) , cantate profane en do majeur pour chœur d'hommes à 4 voix a cappella (TTBB) . Composée à Linz sur le texte allemand « Des Höchsten Preis, des Vaterlandes Ruhm » (le prix le plus sublime, c'est celui de la gloire de la patrie) de Andreas Mittermayr (1808-1880) . Offerte comme maxime au Liedertafel (orphéon) de Sierning.

The Most Sublime Prize, the Glory of the Fatherland : for male choir a cappella in C major (17 bars) , WAB 95/2, Volume XXIII/2, No. 22.

Better-known as the older « motto » of Sierning Singing Society, in the complete edition, this one was dated at « 1868 at the latest » . But, according to a report in the « Linzer Tagespost » , of 29 October 1896, Bruckner is said to have written the composition « as the 1st motto for Sierning Singing Society, in Sierninghofen, in 1850 » . Hans Poscher published this « motto » , as No. 89, in his edition « Wahl- und Sängersprüche, Sängergriße, Fest- und Trinksprüche » . The autograph is lost, but a copy by Altman Kellner can be found in the Austrian National Library.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , page 159.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinhaller, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , page 92.

Des Höchsten Preis, des Vaterlandes Ruhm,  
Der keuschen Minne zartes Heiligtum,  
Der frohen Lust, des herben Leides Drang

Verkündet laut der deutschen Männer Sang.

### Les difficultés des Libéraux face à la montée des oppositions fédéralistes

Le cabinet Auersperg doit également faire face à la montée des oppositions fédéralistes des Polonais et surtout des Tchèques qui considèrent que le dualisme ne leur accorde pas suffisamment d'autonomie. C'est ainsi que l'opposition de Bohême boycotte le « Reichsrat » et cherche à établir un compromis respectant la souveraineté du royaume de Bohême, en négociant directement avec le cabinet et, partant, obtenir, à l'image de la Hongrie, le couronnement de François-Joseph à Prague. François-Joseph ne s'oppose pas à un accord avec l'opposition bohême, mais exclut la remise en cause du dualisme.

Lors de son voyage de juin 1868, à l'occasion de l'inauguration d'un pont sur la Moldau, il ira même jusqu'à recevoir František Palacký et Frantisek Ladislav Rieger du Parti national tchèque ainsi que le comte Clam-Martinić, représentant de la noblesse aristocratique, sans en parler au cabinet. Cet incident provoque la démission du prince Carl Auersperg, le 26 septembre 1868, 9 mois après son investiture. Le comte Eduard Taaffe lui succède, alors que l'état de siège est proclamé à Prague.

Les Libéraux sont divisés dans l'attitude à adopter face à la montée de l'opposition fédéraliste qui s'étend aux Slaves et notamment aux Polonais. Aussi François-Joseph décide-t-il de nommer un nouveau chef de gouvernement aux tendances moins Libérales, en la personne du comte Alfred Potocki. Il est chargé par l'Empereur de préparer un compromis avec l'opposition de Bohême et n'hésite pas à dissoudre la Chambre basse du « Reichsrat », en septembre 1870, espérant que de nouvelles élections l'aideront à trouver une solution pour résoudre ce conflit et faire revenir les députés Tchèques au « Reichsrat ». Le comte Potocki échoue dans son entreprise. Face à cette situation, François-Joseph nomme le comte Karl Hohenwart à la tête d'un nouveau cabinet d'orientation fédéraliste et conservatrice, le 7 février 1871, et fait entrer au gouvernement 2 universitaires tchèques en tant que ministres de l'Instruction et de la Justice.

Karl Hohenwart, comte de Gerlachstein (Vienne, 1824 ; Vienne, 1899) : homme politique. Gouverneur de Haute-Autriche et défenseur du fédéralisme, il est nommé Premier ministre en 1871. De 1879 à 1891, il représente l'aile droite unifiée du « Reichsrat ».

Au demeurant, le comte Hohenwart, par l'intermédiaire de son ministre délégué à la Galicie, Casimir Grocholski, accorde un statut privilégié aux Polonais. Il leur accorde plus d'autonomie, d'une part à travers l'élargissement de la Diète de Galicie en équilibrant la représentation polonaise et ruthène et, d'autre part, dans le domaine de la législation, de l'administration locale et de l'enseignement par la généralisation de la langue polonaise notamment. François-Joseph est très satisfait de cet accord qui ne remet pas en question le dualisme et la Constitution de 1867 et souhaite arriver au même résultat avec la Bohême.

Dès mars 1871, le cabinet Hohenwart reprend les négociations avec les Tchèques. L'opposition Bohême accepte de conclure un accord qui reconnaît l'existence du droit d'État et un exécutif propre au royaume de Bohême qui serait

dirigé par un chancelier responsable devant la Diète, toujours sans remise en cause de la Constitution de 1867. Le couronnement de François-Joseph se prépare et les députés tchèques acceptent de revenir siéger au « Reichsrat ». Le compromis est ratifié à partir d'un projet élaboré par le comte Clam-Martinić ; mais, finalement, ce projet qui règle l'organisation du pouvoir en Bohême et ses rapports avec le reste de la Monarchie n'aboutira pas non plus face à la résistance de l'aristocratie Impériale qui n'accepte pas de voir la Chambre haute du Parlement remplacée par un simple sénat et, à l'inquiétude de la classe politique hongroise (notamment, le comte Andrassy, chargé de la présidence du Conseil hongrois) de voir les Croates et les Serbes de Hongrie revendiquer, à leur tour, une autonomie. Ce nouvel échec des négociations avec l'opposition Bohême entraîne la démission du gouvernement Hohenwart, le 8 novembre 1871, et symbolise un recul du prestige de François-Joseph auprès du peuple tchèque, sans compter les difficultés relationnelles à venir.

### WAB 18

« *Iam lucis orto sidere* » (Now that the daylight fills the sky) , **WAB 18**, is a Motet composed by Anton Bruckner, in the summer of 1868 for the « Schutzengelbruderschaft » (Guardian angel confraternity) of Wilhering Abbey. The work is also known as « *In S. Angelum custodem* » (In the custody of the holy angels) . Bruckner revised the composition, in 1886.

He dedicated the piece to Adolf Dorfer, the abbot of the abbey. Bruckner set the music on the text written by Robert Riepl, one of the priests working at the abbey. Riepl's text is an adaptation of the text used by Orlando de Lasso. Bruckner's original manuscript, which was stored in the abbey, is lost. A copy of it is stored in the archive of the Kremsmünster Abbey and 2 other copies are found in the Austrian National Library. The Motet was published, in 1868, by the Wilhering Abbey.

In 1886, Bruckner made a new version of the Motet for men's choir, which was published in the journal « *An den schönen blauen Donau* » , Band 1, No. 8, edited by Doctor F. Mamroth in Vienna ; page 240.

The « Gesamtausgabe » includes 2 settings of the 1868 version in Band XXI/24, and the 1886 setting in Band XXI/35.

The 1st version, in Phrygian mode, which Bruckner composed in 1868, is 24 bar long. 2 settings are extant : a 1st with all 8 verses of Riepl's text for SATB choir a cappella ; and a 2nd with only the 1st verse for SATB choir and organ. The Motet is a simple, modally inspired piece and homophonic throughout.

A new version of the motet in G minor, which Bruckner composed in 1886, is 1 bar shorter (23 bar long) . It uses verses 1, 2, 7 and 8 of Riepl's text and is set for TTBB choir, with or without organ accompaniment.

### WAB 18/1

Avril - été 1868 : **WAB 18/1** - « *In Sankt W. Angelum custodem* » ; « *Schutzengelhymnus* » n° 1, hymne de

circonstance, dans le mode Phrygien, en mi mineur pour chœur mixte à 4 voix a cappella (SATB) . Composé à Linz.

Édition J. Feichtingers Erben, Linz (1868) .

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , pages 142-143.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, édition Hans Bauernfeind - Leopold Nowak (1984) (2001) , pages 94-95.

Composé sur le texte de 8 strophes « lam lucis orto sidere » (les astres et la nuit à l'aurore ont fait place) du père Robert Riepl, associé au monastère de Wilhering. Basé sur l'Hymne de l'office de Prime, datant du 8e siècle. Dédié à l'abbé du monastère, le professeur Alois Dörfer. Création à l'église abbatiale de Wilhering à l'occasion de la célébration de la fête des « Anges Gardiens » ; alors que Bruckner est de passage en vacances.

Iam lucis orto sidere  
Dignare, Custos Angele !  
Mentis fugare nubila  
Et alma ferre lumina ;  
Me recta prudens edoce,  
Ur exsequar me commone.

Fidus venis qui coelitus  
Illuc redisque nuncius !  
Preces labores lacrimas  
Ad Regis aulam perferas ;  
Donum clientis parvulum  
Reddas Datori munerum.

Miserrimum dulcissimo  
Blandus fove solatio ;  
Salutis ad negotia  
Me dormitantem concita ;  
Quando reluctor, argue ;  
Vires labanti suffice.

Le talentueux et artistique abbé Alois Dörfer, responsable de la construction du grand-orgue du monastère, attribuera au facteur autrichien Leopold Reinbauer (un élève du réputé Friedrich Ladegast) le mandat d'entreprendre le monumental ouvrage. L'organiste et élève de Bruckner, Karl (Borromäus) Waldeck (1841-1905) , en donnera le concert inaugural en 1884. L'expertise de Waldeck aura permis de définir la position de l'instrument dans ce vaste espace. (Waldeck composera une œuvre pour 2 orgues basée sur l'acoustique de l'église abbatiale de Wilhering.)



...

On the occasion of the special celebration of the Guardian Angels church holiday in Wilhering, in 1868, Anton Bruckner dedicated a composition (on a text by Pater Robert Riepl) to the abbot of Wilhering abbey, Professor Alois Dörfer : « Schutzengelhymnus » or « In SW. Angelum custodem » (the Hymn of the Guardian Angels) , **WAB 18** . Furthermore, Bruckner completed parts of his Mass in E minor in Wilhering, in 1882.

### Alois Dörfer

Alois Dörfer est né le 14 octobre 1807 à Putzleinsdorf. Il fréquente le lycée de Linz en 1829. Après ses études, il se rendra à Wilhering. En 1834, il y est ordonné prêtre. Cependant, sa santé fragile ne lui permet pas de faire partie du Conseil du monastère. Il sera intégré à un cabinet d'avocats spécialisé en administration où son talent pourra s'exprimer librement. Le 4 mai 1841, Dörfer est promu comme abbé.

Événements importants durant son long règne :

Recherche en **1852** de sites potentiels pour la construction de futurs monastères cisterciens au sein de l'Empire d'Autriche.

Supervision de la visite apostolique, en 1854, du monastère de Wilhering par Monseigneur Augustin Hille, de Leitmeritz.

**1859** : Regroupement des monastères de la province placés sous la responsabilité d'un vicaire général. Les diverses provinces d'Autriche seront régies par Teobaldo Cesari, le « Praeses generalis » de l'Ordre des Cisterciens à Rome (sous confirmation du Saint-Siège en 1869) .

Après 40 ans de loyaux services dans la gestion des affaires, l'abbé Alois Dörfer va mourir le 5 février 1892, à l'âge de 65 ans. Il sera inhumé dans la crypte de l'église de Wilhering, le 8.

Bruckner ira souvent visiter le monastère de Wilhering et y restera pendant plusieurs semaines. Il appréciera fortement l'orgue de style Baroque du monastère, en raison de ses sonorités brillantes.

Ajoutons que le compositeur a terminé, en 1882, certaines parties de sa Messe en mi mineur à ce même monastère.

...

Kunst in Wilhering : Pontifikalkelch von Abt Alois Dorfer.

Pontifikalkelch von Abt Alois Dorfer (1884) .

Der Kelch ist aus Silber, vergoldet und mit Emailmedaillons verziert.

Firma Brix & Anders, Wien. Höhe 33 cm.

Die Emailmedaillons zeigen das Letzte Abendmahl, die Kreuzigung Christi (siehe Abb.) sowie Handlungen der heiligen Messe, wie Opferung, Wandlung und Kommunion (siehe Abb.) .

Bis 3. November ist dieser Kelch in der Landesausstellung in Freistadt zu sehen :

Alte Spuren - Neue Wege Ausstellungskatalog, Band 2, Seit 74f, Katalog Nummer 5.61.

Unter dem Titel « Kunst in Wilhering » werden in loser Folge ausgewählte Kunstwerke und Künstler vorgestellt.

...

During his summer holidays, Anton Bruckner often visited this monastery and stayed there for several weeks.

Wilhering is a municipality in the district Linz-Land in Upper-Austria. Their slogan is culture and life and for culture they have Cistercian Abbey and the Rococo church, for life they have the nature and woods that are around Wilhering. The Cistercian Abbey was established in the 1146 and was then rebuilt after it had been burnt down. It contains sketches and paintings by Austrian Baroque painters. The church has Rococo interior which is one of the best examples of this style in Austria.

Anton Bruckner had found his spiritual home (playing the organ mostly during his summer holidays) in the famous abbeys of Saint-Florian (as a keen swimmer, he also made use of the facilities of the abbey's private swimming pool) , Kremsmünster and Wilhering where he was on good terms with some Cistercian clerics. In Wilhering, he highly-appreciated the Baroque choir organ because of its brilliant sound. The choir organ, a counterpart of the pulpit, was made in 1746 by Nikolaus Rumel the elder. The main organ, with its Baroque casing, is the decorative highlight at the back of the church. It was made in 1883 by Leopold Breinbauer and now has 48 stops.

The artistically gifted Abbot Alois Dörfer initiated the construction of the main organ. The Austrian organ builder Leopold Breinbauer, student of the famous Friedrich Ladegast, erected a tremendous monument. Bruckner's student, Karl (Borromäus) Waldeck (1841-1905) , was the 1st to give an organ concert on the completed instrument, in 1884. It was Waldeck's creative spirit that laid the foundation of the acoustic disposition of this organ. It is interesting to note that Carl Waldeck composed a certain piece of music for 2 organs, tailored towards the conditions in the Wilhering church.

Bernhard Prammer puts the « Bruckner Organ » of the Old Cathedral, Linz, at the centre of his recording, an important instrument in the history of music. He solely plays works by composers who either wrote for the organ or were organists at the Old Cathedral, rendering this recording a truly unique symbiosis of instrument and music.

Erwin Horn (1940-) , aus : ELF ENGELSZELLEN für die Engelszeller Orgel im Alten Dom (2009) .

Johann Baptist Schiedermayr (1779-1840) : PRÄLUDIEN für die heilige Weihnachtszeit, Opus 76.

Rupert Gottfried Frieberger (1951-) : IN MEMORIAM A.B. , « Ein Brucknermosaik » (2010) .

Karl (Borromäus) Waldeck (1841-1905) : ORGELFANTASIE über Motive aus Beethovens Symfonien für Solo-Register, FANTASIE für große Orgel in G-Moll, PRÄLUDIUM G-Dur, ORGELFANTASIE B-Dur.

Franz (Karl) Neuhöfer (1870-1949) : DOPPEL-FUGE.

The Austrian composer and organist, professor Franz Karl Neuhöfer, was born on 8 September 1870 in Freistadt and died on 15 November 1949 in Linz.

Anton Bruckner (arrangement Franz Karl Neuhöfer) : PRÄLUDIUM.

**Été 1868** : The « bicycle-mania » has hit America and several companies begin manufacture.

**Été 1868** : In America, Scott Joplin is born in northeastern Texas, to a couple who had been slaves until the Civil War and Abraham Lincoln's « Emancipation Proclamation » .

### Un poste à Vienne

**20 juin 1868** : Bruckner fait pression par écrit auprès du Conservatoire de Vienne afin qu'il accepte ses conditions (avantageuses pour lui) d'embauche. Ses peurs jetaient encore de l'ombre sur les négociations. Obsédé et réticent devant des détails sans conséquence reliés au contrat, il croyait soudainement avoir ruiné ses chances.

Le jour où Bruckner rédige sa lettre à monseigneur Franz-Josef Rüdiger, il en écrit une autre au chef Hans von Bülow afin de décrocher un poste d'organiste (ou de chef d'orchestre) à la Cour royale de Munich. Il va jusqu'à demander une audience auprès du Roi Louis II de Bavière. Dans le texte, il ne fait aucunement allusion à la possibilité de se rendre à Vienne. Il exhorte Bülow d'agir rapidement et exige que la lettre reste secrète. (Ce dernier n'a probablement jamais répondu à Bruckner.)

Le même jour, un télégramme expédié par Johann Herbeck annonce la bonne nouvelle à son protégé, Anton Bruckner ...

**20 juin 1868** : Anton Bruckner is informed that his application for a faculty position at Vienna Conservatory has been approved.

**21 juin 1868** : Anton Bruckner writes to the Vienna Conservatory accepting his appointment and requesting a formalization of the arrangements.

**21 juin 1868** : Franz Liszt performs in the Great Banquet Hall of the Vatican Library before Pope Pius IX and other high church officials at a gathering to celebrate the 20th anniversary of the elevation of the Pope.

**21 juin 1868** : Still on hiatus from his « Ring » project, the 55 year old Richard Wagner premieres his comic music-drama (to his own words) , « Die Meistersinger von Nürnberg » (The Master-singers of Nuremberg) . It is performed in the « Königliches Hof-und Nationaltheater » , in Munich, conducted by Hans von Bülow, before King Ludwig and 1,500 invited guests. Although a success with the public, the critics are not impressed. « Meistersinger » will be greatly admired, privately, by Johannes Brahms. Immediately after this production, Wagner resumes work on the score of « Siegfried » .

**28 juin 1868** : Johann Herbeck intervient de nouveau auprès des administrateurs du Conservatoire afin qu'il puissent bonifier leur offre. Ils acceptent de rajouter l'enseignement de l'orgue à Bruckner en plus de lui ouvrir les portes de la Chapelle de la Cour (« Hofkapelle ») comme substitut (Br) (« Expectirender Kaiserlich-Königlich Hoforganist ») ; ils seront 3 organistes en tout. Les 2 autres étant :

Pius Richter (R) , 1er organiste désigné ; et Rudolf Bibl (Bl) (né le 6 janvier 1832 et mort le 2 août 1902 à Vienne) , second organiste désigné.

(Le succès découlant de la tournée organistique de Bruckner en France l'a sûrement aidé à obtenir ce poste honorifique à la « Hofkapelle » .)

Saturday evening and Sunday morning, Anton Bruckner will play the organ in the chapel of the Imperial Palace, not even Hanslick could take that away from him.

**28 juin 1868** : Anton Bruckner débarque à Vienne croyant réussir comme compositeur. Il espère un soutien indéfectible non seulement de Rudolf Weinwurm, le directeur musical de l'Université (qui aura une influence majeure sur la vie musicale viennoise au 19 siècle) , mais également de son supporteur Johann Herbeck à la Cour Impériale. Herbeck sera la 1re personne que Bruckner voudra remercier en personne à son arrivée dans la capitale. Malheureusement, le « Kapellmeister » est absent de la maison. C'est à son épouse que Bruckner va donner une somme de 25 Florins en argent (« Gulden ») , enveloppée dans du papier journal :

« Ayez s'il vous plaît la gentillesse de lui remettre ceci. »

Anton Bruckner était déjà connu avant son arrivée à Vienne. La presse avait écrit plusieurs articles sur l'évolution de sa carrière. En 1865, la « Neue Freie Press » , le 1er journal d'importance en Autriche, avait rapporté à ses lecteurs la réception plus que positive de sa Messe en ré mineur donnée à Linz.

(Bruckner réalisera assez vite qu'il était plus facile d'établir des contacts professionnels à Linz qu'à Vienne.)

Durant son séjour à Linz, Anton Bruckner a eu un allié puissant en Eduard Hanslick qui pensait avoir trouvé le Symphoniste contemporain si longtemps absent de la scène autrichienne depuis la mort de Beethoven. Les débuts de Bruckner à Vienne semblent prometteur.

### Rudolf Bibl

The Austrian organist, archivist, choral director, and composer of church and chamber music, Rudolf Bibl, was born on 6 January 1832, in Vienna ; and died on 2 August 1902, also in Vienna.

His training was carried-out by his father, Andreas Bibl (1797 ? - 1878) . Like Anton Bruckner, he studied with Simon Sechter, In 1850, he became organist at the Church of Saint-Peter, in Vienna. Then, in 1859, he advanced to the post of organist at the « Stephansdom » . After Sechter's retreat, in 1863, he was named « Hoforganist » and, in 1875, « Hofkapellmeister » at the Imperial Palace. He retired in 1900.

Rudolf Bibl was the father of Viktor Bibl and the grandfather of conductor Rudolf Bibl. The family dynasty still persists to this day.

...

Rudolf Bibl (geboren 6. Januar 1832 in Wien ; gestorben 2. August 1902 ebenda) war ein österreichischer Organist und Komponist von Kirchen- und Kammermusik.

Rudolf Bibl ist als Sohn von Andreas Bibl (1797 ? - 1878) , Vater von Viktor Bibl und Großvater des Dirigenten Rudolf Bibl Mitglied einer bis heute fortdauernden Familiendynastie. Seine Ausbildung erfolgte durch seinen Vater und später durch Simon Sechter. Rudolf Bibl war ab 1850 Organist in der Wiener Peterskirche. 1859 trat er die Nachfolge seines Vaters am Wiener Stephansdom an. 1863 wurde er nach Sechters Rückzug zum designierten und 1875 zum Nachfolger als Organist und Hofkapellmeister an der Hofburg. 1900 reichte er seine Pensionierung ein.

In Wien-Liesing wurde 1959 die Biblgasse nach ihm benannt.

### Werke

« Morceaux de salon pour piano » , Opus 8.

6 pièces tirées de « Tristan und Isolde » , Opus 49.

Sechs Charakterstücke für Orgel, Opus 64.

Zwölf Präludien für Orgel, Opus 70.

Praktische Orgelschule, Opus 81.

« Missa » in F.

Graduale (« Confitebuntur ») .

Offertorium (« Ave Maria ») .

...

**Fin juin - début juillet 1868** : Bruckner assiste au « Königliches Hof-und Nationaltheater » de Munich, à la 3<sup>e</sup> représentation des « Maîtres-chanteurs de Nuremberg » de Richard Wagner, placée sous la direction de Hans von Bülow.

**6 juillet 1868** : Nomination de Bruckner, par décret, en tant que professeur d'harmonie, de contrepoint et d'orgue au Conservatoire de la Société des Amis de la Musique de Vienne.

**23 juillet 1868** : Anton Bruckner adresse une lettre de remerciements à la direction du Conservatoire. Elle confirme l'acceptation des termes (tout en rendant grâce à Dieu !) et promet d'être à Vienne pour le début des classes, en octobre.

À son arrivée à Linz en 1855, à l'âge de 31 ans, Bruckner n'était qu'un compositeur de talent, rien de plus. À la veille de quitter la capitale provinciale, ses 3 grandes Messes ont réussi à marquer son époque.

Bruckner va conserver son poste à la Chapelle de la Cour jusqu'au moment de la retraite en 1892. Bien que cette dernière fonction n'offrait aucun salaire, il demeurait quand même fort prestigieux. En devenir membre représentait le rêve de tout musicien, chanteur ou acteur vivant en Autriche ou en Allemagne.

Un poste honorifique à la Cour avait ses avantages car une pension était généralement octroyée après un certain nombre d'années de service. Les postes les plus en vue étaient ceux d' « Hofopersanger » (chanteur de la Cour) et de « Kammermusiker » (musicien de l'Orchestre de chambre de la Cour) . On oubliait vite le fait qu'ils n'étaient pas rémunérés.

Parmi les plus grands noms de l'histoire de la « Hofkapelle » citons : Heinrich Isaac, Antonio Caldara, Johann Josef Fux, Wolfgang Amadeus Mozart, Christoph Willibald Gluck et Franz Schubert. Anton Bruckner faisait dorénavant partie de ce groupe sélect ce qui le rendit extrêmement fier. L'idée que cette nomination allait lui permettre d'attirer des élèves n'est pas sans fondement.

Son salaire au Conservatoire étant minime, Bruckner sera contraint de trouver d'autres façons d'augmenter ses revenus. Reconnaisant la précarité de sa situation, la Cour lui accordera « l'allocation de l'artiste » de 500 Florins (« Gulden ») au cours de la 1<sup>re</sup> année. Un privilège rarement accordé pour un nouveau venu à Vienne.

Ainsi, pour le moment, les problèmes financiers de Bruckner seront atténués par les revenus de l'Université et de la « Hofkapelle » .

### La Chapelle impériale

La Chapelle de la « Hofburg » se trouve dans la partie la plus ancienne du Palais impérial de Vienne. Elle fut mentionnée pour la 1<sup>re</sup> fois en 1296. L'édifice Gothique d'origine subit d'importantes transformations au cours des siècles suivants. La chapelle de la « Hofburg » correspond encore à l'idéal de la Cour, tant sur le plan de l'architecture qu'en ce qui concerne les sculptures.

L'intérieur de la chapelle est décoré de sculptures de grande valeur. La clé finement travaillée des voûtes présente des sculptures du Christ qui bénit, de la Vierge à l'enfant, de l'évangéliste Saint-Jean et de l'ange Gabriel. La salle est entourée de colonnes à baldaquins comportant des sculptures de Saints en bois colorés aux vêtements fortement plissés du X<sup>Ve</sup> siècle. La statue de la Vierge placée au-dessus de l'autel latéral de gauche correspond au type de la « belle Madone » . Le tableau de l'autel latéral de droite, représentant les noces de Sainte-Catherine et l'Enfant-Jésus, fut réalisé au XIX<sup>e</sup> siècle par Hubert Maurer, professeur à l'Académie.

L'intérieur de la chapelle de la « Hofburg » est fortement marqué par les galeries et oratoires rajoutés à partir du XVI<sup>e</sup> siècle.

L'édifice religieux vaut le coup d'œil pour son magnifique chœur de 1498 réalisé par l'Empereur Maximilien I<sup>er</sup>. Mais ce sont surtout les concerts donnés en ces lieux qui attirent les foules. Toute l'année (hormis en juillet et en août) , la Messe y est célébrée par les petits-chanteurs de Vienne avec l'Orchestre de l'Opéra !

...

To the left of the arch of the « Hofburg » Palace, we find a memorial plaque that states :

« Here stood the old “ Burgtheater ” until 1888. Emperor Josef II founded it as the national theater in 1776. »

It was used not only as a theater for plays but also as an Opera House and concert-hall. It was the venue of the premieres of Christoph Willibald Gluck's « Orpheus and Eurydice » and Wolfgang Amadeus Mozart's Operas « The Abduction from the Seraglio » , « The Marriage of Figaro » and « Così fan tutte ». Franz-Josef Haydn's « Emperor's Hymn » (« Gott erhalte ») was also 1<sup>st</sup> heard here, to great acclaim. Haydn composed it for the birthday of Emperor Franz II, on February 12, 1797. Its melody was to be Austria's national anthem until 1918 and, again, from 1929 to 1938. It remains the melody of the German national anthem to this day.

The Imperial Court Chapel (« Burgkapelle ») has played a key role in Austria's music history. Many members of the Imperial family had outstanding musical training and were patrons of the best performers of their day, many of whom gave performances in « Hofburg » Chapel. Today you can hear the Vienna Boys' Choir here as part of religious services.

### Die Hofburgkapelle

Die Wiener Hofburgkapelle ist die älteste und Hauptkapelle der Hofburg sowie Hauskapelle der Habsburger. Vermutlich um 1287-1288 ließ Albrecht I. eine spätromanische Kapelle errichten, die urkundlich 1296 erstmals erwähnt wurde. Von 1423 bis 1426 erfolgte unter Albrecht V. eine Erweiterung. Von 1447 bis 1449 ließ Kaiser Friedrich III. sie im gotischen Stil um- und ausbauen. Maria Theresia veranlasste einen spätbarocken Umbau der Kapelle. Im Zuge des Klassizismus wurde sie 1802 wiederum regotisiert. In ihr konzertierte die von Maximilian I. gegründete Wiener Hofmusikkapelle, deren Tradition von den Wienern Philharmonikern und den Wiener Sängerknaben fortgeführt wird.

Die Hofburgkapelle wird seelsorglich durch einen Rektor betreut. Derzeit (2014) übt dieses Amt Prälat Rudolf Schwarzenberger aus.

Die Orgel der Hofburgkapelle wurde 2003 von dem Orgelbauer Kuhn (Männedorf, Schweiz) erbaut. Das Schleifladen-Instrument hat 25 Register auf zwei Manualen und Pedal. Die Spieltrakturen sind mechanisch, die Registertrakturen sind mechanisch und elektrisch.

...

Die erste urkundliche Erwähnung der im gotischen Stil erbauten Hofburgkapelle stammt aus dem Jahr 1296. Damals regierte der Habsburger Albrecht I. als Herzog von Österreich. In den folgenden Jahrhunderten wurde die Kapelle mehrfach baulich verändert und spiegelt somit den wechselnden Geschmack der unterschiedlichen Herrscher wider.

Die heutige Gestaltung mit den Oratorien und übereinander liegenden Emporen geht auf Kaiserin Maria Theresia (1717-1780) und Kaiser Franz II. (1768-1835) zurück. Von der früheren Ausgestaltung blieben die vier Schlußsteine des Gewölbes erhalten, die den Segen spendenden Christus Salvator, Maria mit dem Jesuskind, den Evangelisten Johannes und den Erzengel Gabriel darstellen. Auf den Pfeilern finden sich Holzskulpturen von heiligen Schutzpatronen. Über dem linken Seitenaltar ist eine um 1410 geschnitzte Madonna platziert.

Die Hofburgkapelle ist durch den Inneren Burghof und das Schweizertor oder durch eine Passage vom Josefsplatz (Nationalbibliothek) zu erreichen. Ihr Eingang liegt über der Weltlichen und Geistlichen Schatzkammer.

...

Älteste und Hauptkapelle der Wiener Burg (Patrozinium : Mariä Himmelfahrt) , Sitz der Wiener Hofmusikkapelle. Im ältesten Teil der Burg, dem so genannt « Schweizertrakt » (auf dem Boden der « neuen Pfalz » - im Gegensatz zur « alten Pfalz » am « Hof » [Wien I] beziehungsweise zur Residenz in Klosterneuburg) gelegen, wurde sie erstmals 1296



urkundlich erwähnt ; Albrecht I. , der sich selbst als Gründer der Hofmusikkapelle bezeichnet, dürfte diese nach 1287-1288 errichtet haben. 1423-1426 kam es unter Albrecht V. zu einer Erweiterung. Die heute noch zu erkennende hochgotische Gestalt erhielt die Hofmusikkapelle durch einen Neubau unter Friedrich III. 1447-1449, der die ursprünglich Maria und den Heiligen Johannes dem Täufer, Johannes Evangelist und Pankratius gewidmete Kapelle nun der Heiligen Dreifaltigkeit und allen Heiligen weihen ließ. In ihrem Inneren ist die Hofmusikkapelle durch den spätbarocken Umbau unter Maria Theresia geprägt, wenngleich (und andere in der Gestaltung der drei Emporen, Statuen der 14 Nothelfer) noch Reste der ursprünglich den Innenraum dominierenden donauländischen Gotik zu erkennen sind. 1802 wurde die Hofmusikkapelle regotisiert. Die Hofmusikkapelle scheint schon sehr bald über eine Orgel verfügt zu haben, konkrete Aufzeichnungen gibt es jedoch erst ab dem Neubau durch Antonio Toroni 1629 ; 1763 erfolgte ein Orgelneubau durch Johann Friedrich Ferstl, 1803 durch Johann Joseph Wiest, der jedoch 1823 durch ein Werk Christian Erlers ersetzt wurde. 1862 erbaute Carl Friedrich Ferdinand Buckow ein neues Werk, das erst 1962 durch einen Neubau der Firma Walcker-Mayer ersetzt wurde.

Die Hofmusikkapelle war die Wiener Hauskapelle der Habsburger ; in ihr (beziehungsweise ihren Nebenräumen) fanden Taufen, tägliche Gottesdienste und Andachten statt beziehungsweise wurden die Toten öffentlich aufgebahrt (Exequien) ; für große Feierlichkeiten wich der Hof aus Platzgründen jedoch in die benachbarte Augustinerkirche aus. Die Hofmusikkapelle war (vor allem nach der Ausgliederung der Theater unter Maria Theresia) Hauptwirkungsort der Hofmusikkapelle und der Hofsängerknaben, die von den Emporen musizierten. In den umliegenden Räumen wird bis heute das Archiv der Hofmusikkapelle verwahrt (nicht mehr benötigte Musikalien beziehungsweise Verwaltungsakten werden jedoch in die entsprechenden öffentlichen Sammlungen abgegeben : Musiksammlung der Österreichische Nationalbibliothek [A-Wn] beziehungsweise Österreichisches Staatsarchiv/Haus-, Hof- und Staatsarchiv) . Die Hofmusikkapelle (wie auch die HMK) steht seit 1921 unter Bundesverwaltung.

Von den weiteren Kapellen in der Wiener Burg sind zu erwähnen : die Josefs- oder Kammerkapelle (Leopoldinischer Trakt, am Ende des sogenannte nördlichen Kontrollganges) , die ab 1712 bestehende Kammerkapelle der Kaiserinwitwe Eleonora Magdalena (Schweizertrakt, 2. Stock) und eine Kapelle in der Amalienburg.

### Die Wiener Hofmusikkapelle

Chorgesang und Orchesterspiel seit über 500 Jahren in höchster Vollendung haben die Wiener Hofmusikkapelle zu einem einzigartigen Monument in der Geschichte der europäischen Musik gemacht.

Seit der Reorganisation durch Kaiser Maximilian I. im Jahr 1498 bis zum Ende des Habsburger-Reiches 1918 begleiteten die Hofmusiker die festlichen Stunden in der Residenz und ihrer Kirche. Heute sind es Gäste aus nah und fern, die zum katholischen Ritus in seiner erhabenen musikalischen Vollendung kommen. In der Hofburgkapelle aus dem Mittelalter vereinen sich heute Wiener Sängerknaben, Mitglieder der Wiener Philharmoniker, des Herrenchors der Staatsoper sowie eine Choral-Schola und berühmte Organisten zur « Musica magnifica » .

### Bruckner : mémoires d'un petit-chanteur de Vienne

Anton Bruckner did not wield much authority over us choir-boys for, in spite of our good upbringing in the seminary, we had not entirely shed our Viennese penchant for mischief. Although he rehearsed his Masses with us, we did not really appreciate them. Pius Richter and Rudolf Bibl, the assistant Court music-directors, did tell us that their colleague was a great man and that his Masses were Masterpieces - better, even, than their own compositions ! But seen through the eyes of disrespectful youngsters, Bruckner was merely an elderly, very amusing and, above all, enormously good-natured gentleman on whom we could play tricks with impunity.

When Bruckner arrived for a rehearsal, he would be very worked-up, and 1st, he would look for a chair :

« Boys, bring me a chair ! » , he would say, sitting-down with an effort and putting-out his cigar. The butt of the cigar he would carefully store-away in his coat pocket. Then, he ran his eyes over us, growing softly in anticipation of the trouble he would have with us. Then, he began the session with a :

« Boys, let's get-down to it ! »

After the rehearsal, the 1st thing he did was to look for the cigar-end he had put inside his coat. His search was nearly always in vain, because it was one of our regular tricks to filch the old man's beloved cigar from his coat pocket.

He would exclaim in despair :

« “ Jessas ”, my cab is already waiting outside, and now I can't find my cigar ! »

And with his lovely lack of guile, he would then beg :

« Boys, help me look for it ! »

That was the cue we were waiting for. We went about « searching » with a great hullabaloo, and the old gentleman would then receive the cigar we had « found » with much emotion and thank us profusely.

What tickled us most was Bruckner's frightful nervousness before conducting a performance of one of his Masses, when he appeared to go completely to pieces. We understood little of his genius ; all we could see was a funny old man holding his baton the wrong way round in his excitement ! In his other hand, he clutched a large blue handkerchief, which he began waving like a flag every now and then to the rhythm of the music. From time to time, while continuing to give the beat with his right-hand, he would bury his whole face in the handkerchief and blow his nose with the utmost deliberation. These things all served to amuse us.

All the same, I believe that we were very fond of Anton Bruckner, and not only because of the 3 cakes which he normally bought us after performances of his Masses. He went with his « boys » through thick and thin, the one great child among the 12 and 13 year olds.

Quoted from : « Bruckner - Skizziert » , « Anton Bruckner Dokumente 62, Studien 8 » , Vienna (1991) (February 1996) .

### Académie autrichienne des sciences

Anton Bruckner adorera d'abord travailler à l'ancienne Université (« Alte Universität ») qui abrite l'Académie autrichienne des sciences (« Österreichische Akademie der Wissenschaften ») : un complexe rattaché à l'église des Jésuites, au centre-ville de Vienne ; si bien qu'il aura de la difficulté à quitter sa petite salle de travail lors de la construction du nouveau pavillon de l'Université de Vienne. La pièce si chérie se trouve au 3<sup>e</sup> étage de l'édifice du « Doktor Ignaz Seipelplatz » sur la « Bäckerstraße » . Séparée par un mur, cette salle abrite aujourd'hui les archives et la résidence des Jésuites. (La salle de conférence, elle aussi, n'existe plus.)

Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW) A-1010 Wien - Dr. Ignaz Seipel-Platz 2 - Telefon : (+43 1) 51581-0

Le docteur Ignaz Seipel, un politicien conservateur, fut Chancelier de l'Autriche, à 2 reprises, dans les années 1920. La place publique qui porte aujourd'hui son nom est l'un des endroits les plus fréquentés de Vienne. En son centre se trouve un édifice de style Rococo conçu par Jean Nicolas Jadot de Ville-Issey, faisant partie de l'ancienne Université (« Alte Universität ») . Depuis 1857, il abrite l'Académie autrichienne des sciences (« Österreichische Akademie der Wissenschaften ») . Les fresques du plafond de la salle de réunion de style Rococo, peint par Gregorio Guglielmi, montrent une allégorie des 4 facultés universitaires. Endommagé à la suite d'un incendie, en 1961, ils ont été méticuleusement restauré avec le reste de la salle. En face de l'Académie des sciences se trouve l'imposante église des Jésuites de la période du Haut-Baroque. Les Jésuites ont repris l'Université dans les années 1620. De 1703 à 1705, ils ont rénové l'église qui se situe juste à côté en y apportant une nouvelle façade de même qu'un nouvel intérieur décoré avec les œuvres du peintre italien Andrea Pozzo.

L'Académie autrichienne des sciences est un acteur-clé dans la recherche non-universitaire en Autriche. Fondée en 1847 comme Société savante, elle contribuera aux Iers modèles de modernité européens Financé par les fonds et les fondations publiques, l'Académie dispose d'une grande bibliothèque de recherche et de sa propre maison d'édition universitaire.

...

L'Académie autrichienne des sciences est une institution nationale autrichienne, situé à Vienne. Sa mission est de promouvoir et de soutenir le développement des sciences, et plus particulièrement la recherche fondamentale. Elle a été fondée suivant le modèle d'autres Sociétés savantes comme l'Académie allemande des sciences naturelles « Leopoldina » , l'Académie des sciences, ou la « Royal Society » .

L'Académie des sciences autrichienne a été fondée le 14 mai 1847 par le roi Ferdinand Ier d'Autriche comme «

Académie royale des sciences à Vienne » . En 1857, l'Académie reçoit le droit d'utiliser l'ancienne Université de Vienne, qui fut construite par l'architecte français Jean-Nicolas Jadot de Ville-Issey, entre 1753 et 1755. Ce bâtiment possède une salle des fêtes avec des fresques de Gregorio Guglielmi, et une salle de théologie avec des fresques de Franz Anton Maulbertsch.

La « Phonogrammarchiv » de l'Académie a commencé dès 1899 à archiver les voix de poètes germanophones à l'aide de phonographes. Cette archive est la plus ancienne archive audiovisuelle du monde. En 1944, une commission de recherche musicale a été mise en place.

L'Académie possède un Institut de l'histoire de la culture antique, qui est issu de la recherche archéologique. Cette institut s'occupe particulièrement de compte rendu et de publications concernant les découvertes et les résultats de fouille archéologique dans le monde. Il s'agit, par exemple, de recherches effectuées sur « Éphèse » ou « Carnuntum »

...

In 1713, Gottfried Wilhelm Leibniz suggested to establish such an Academy, inspired by the Royal Society and the Académie des Sciences. The « Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien » was finally established by Imperial Patent on May 14, 1847.

The Academy soon began extensive research. In the humanities, the Academy started with researching and publishing important historical sources of Austria. Research in natural sciences also covered a wide variety of topics.

The 1921 Federal law guaranteed the legal basis of the Academy in the newly founded 1st Republic of Austria. And from the mid- 1960's onwards, it became the country's leading institution in the field of non-university basic research.

The Academy is also a learned Society, and its past members have included Christian Doppler, Theodor Billroth, Anton Eiselsberg, Eduard Suess, Ludwig Boltzmann, Paul Kretschmer, Hans Horst Meyer, Roland Scholl, and the Nobel Prize winners Julius Wagner-Jauregg, Victor Hess, Erwin Schrödinger and Konrad Lorenz.

Among the Academy's numerous publications are the « Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum » and the « Journal on Protected Mountain Areas Research and Management » .

...

The former Old University (« Stadtkonvikt ») in Vienna's 1st district, « Dr.-Ignaz-Seipel-Platz » , opposite the Academy : this building is not open to the public. It was home to both the « Akademisches Gymnasium » and the « Stadtkonvikt » (Imperial City Seminary) . It was here that an 11 year old Franz Schubert received a thorough education as Court chorister, from 1808 to 1813. Antonio Salieri was the Court music-director who discovered the boy's exceptional musical talent and recommended him for a highly sought-after place. After Schubert left the school, Salieri even gave

him a further 3 years of free private lessons.

...

The magnificent grand-hall of the Academy of Sciences in Vienna's 1st district, « Dr.-Ignaz-Seipel-Platz 2 » .

On March 27, 1808, Franz-Josef Haydn celebrated his 76th birthday in the auditorium. Everybody who was anybody was there (even Haydn's former student Beethoven) . Wearing all his medals and decorations, the grand old composer was carried-in on a sedan chair to great acclaim to attend a sensational performance of his Oratorio « The Creation » . This was to be the Master's last public appearance. He died 1 year later, during Napoleon's occupation of Vienna. In May 1809, Napoleon, a great admirer of Haydn, had a guard of honour posted in front of the dying composer's house. Today, it is a Haydn memorial with a Brahms memorial room (6th district, « Haydngasse 19 ») .

In December 1813, the Academy's auditorium was the scene of the 43 year old Beethoven's triumphant success with his Symphony No. 7 and the premiere of his Symphonic work « Wellington's Victory » that marked Napoleon's defeat in Spain. The composer conducted both works but could not hear the roaring applause, as he had already become deaf. A few months later, Beethoven enjoyed international success with this program. The statesmen at the Congress of Vienna were so overwhelmed by his music that they spread the word about the great composer in their respective countries.

...

Die Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW) ist eine Gelehrten-gesellschaft und die größte Trägerin außeruniversitärer Grundlagenforschung in Österreich. Nach Vorbildern wie der « Royal Society » und der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina 1847 in Wien gegründet, ist sie heute eine öffentliche und mit einem Budget von 97 Millionen Euro ausgestattete, größtenteils staatlich finanzierte Einrichtung mit über 750 gewählten Mitgliedern, rund 1.300 Mitarbeitern und 27 Forschungseinrichtungen in Wien, Graz, Linz, Innsbruck und Leoben.

Die Österreichische Akademie der Wissenschaften betrachtet die Förderung der Wissenschaften als ihre oberste Aufgabe. Neben der wissenschaftlich fundierten Gesellschafts- und Politikberatung und der Grundlagenforschung ist sie in der Förderung exzellenter Nachwuchswissenschaftler aktiv. Im Zuge internationaler Rahmenprogramme und Kooperationen unterhält die Österreichische Akademie der Wissenschaften ferner ein globales Forschungsnetzwerk und ist über ihren Präsidenten Anton Zeilinger im « European Network of Government Science Advisers » vertreten.

Die Österreichische Akademie der Wissenschaften ist eine juristische Person des öffentlichen Rechts unter besonderem Schutz des Bundes mit der Zielsetzung, die Wissenschaft auf allen Gebieten, besonders im Bereich der Grundlagenforschung, in jeder Hinsicht zu fördern. Gesetzliche Grundlagen der Österreichische Akademie der Wissenschaften ist dabei bis heute das « Bundesgesetz vom 14. Oktober 1921, betreffend die Akademie der Wissenschaften in Wien » . Die Aufgaben der Akademie werden in §2 AkkWissG wie folgt beschrieben :

« Ihre Aufgabe ist es, die Wissenschaft in jeder Hinsicht zu fördern ; sie hat bei Erfüllung ihrer Aufgabe den Anspruch auf Schutz und Förderung durch den Bund. »

Diese Aufgabe der Österreichische Akademie der Wissenschaften wird auf zwei Arten erfüllt. Zum einen versteht sie sich als Gelehrten-gesellschaft, zum anderen ist sie Trägerorganisation für diverse Institute, die in der Grundlagenforschung tätig sind. Diese zweite Funktion als Trägerorganisation wird durch die unten erfolgte Auflistung der Institute und Zentren deutlich. Neben dem Betreiben dieser Einrichtungen erfüllt die Österreichische Akademie der Wissenschaften jedoch noch andere Aufgaben zur Forschungsförderung. Als Gelehrten-gesellschaft im klassischen Sinn vergibt sie Stipendien und Preise, fördert Projekte und Publikationen und veranstaltet Symposien. Als Trägerorganisation von Forschungseinrichtungen betreibt sie Grundlagenforschung, verwaltet und koordiniert nationale und internationale Forschungsprogramme und vermittelt internationale Kooperationen.

Die Gelehrten-gesellschaft ist unterteilt in zwei Kläßen und die Junge Kurie. Es gibt eine so genannte philosophisch-historische Kläße (geisteswissenschaftliche) und eine mathematisch-naturwissenschaftliche (naturwissenschaftliche) Kläße. Sowohl die Akademiemitglieder, wie auch der Großteil der verschiedenen Institute und Zentren sind jeweils einer Kläße zuzuordnen.

Mit dem Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften steht der Institution ein eigenes Publikationsunternehmen zur Verfügung.

In der Österreichische Akademie der Wissenschaften gibt es verschiedene Arten von Mitgliedern. Es wird zwischen wirklichen, korrespondierenden (im Inland und im Ausland) , Ehrenmitgliedern sowie Mitgliedern der jungen Kurie unterschieden. Es gibt immer 90 wirkliche Mitglieder, die sich gleichmäßig auf die beiden Kläßen aufteilen. Mitglieder, die über 70 Jahre alt sind, werden bei voller Wahrung ihrer Rechte in die Höchstzahlen nicht eingerechnet.

2008 wurden Maßnahmen für eine Verjüngung der Österreichische Akademie der Wissenschaften eingeleitet und eine Junge Kurie (JK) mit rund 70 Forschern im Alter von unter 45 Jahren eingerichtet (vergleiche in Deutschland etwa die Junge Akademie und das Junge Kolleg) .

Derzeit sind von den 753 Mitgliedern (alle Arten von Mitglieder eingerechnet) der Österreichische Akademie der Wissenschaften 84 Frauen, was einem Anteil von rund 11 % entspricht. Allerdings ist der Anteil beim wissenschaftlichen Personal wesentlich höher, was möglicherweise auch Auswirkungen auf die zukünftige Mitgliederstruktur der Österreichische Akademie der Wissenschaften haben wird. Derzeit gibt es rund 1.100 Beschäftigte in den Forschungseinrichtungen der Österreichische Akademie der Wissenschaften. 2012 betrug das Budget der Österreichische Akademie der Wissenschaften 97 Millionen Euro, die zu einem großen Teil aus Bundesmitteln stammen.

Die ersten Bestrebungen, in Wien eine Einrichtung nach dem Vorbild der « Royal Society in London » und der « Académie des Sciences de Paris » zu installieren, gehen bereits auf den Philosophen und Mathematiker Gottfried Wilhelm Leibniz um 1700 zurück. Es kam aber erst am 30. Mai 1846, mit einem Handschreiben von Kaiser Ferdinand I. , zur Gründung der Akademie. Darin erklärte der Kaiser, er finde sich bewogen, « in meiner Haupt- und Residenzstadt

Wien einen wissenschaftlichen Verein unter der Benennung, Kaiserlich-Königlich Akademie der Wissenschaften' zu gründen » . Sein Staatskanzler Clemens Fürst Metternich, der rund zehn Jahre zuvor noch eine Gründung der Akademie hintertrieben hatte, unterstützte die diesbezüglichen Bestrebungen nun nachdrücklich.

Als Kurator ernannte der Kaiser am 2. Juli 1846 seinen Onkel Erzherzog Johann, der sich in den darauffolgenden Monaten intensiv mit der Ausarbeitung der Statuten der Akademie beschäftigte. Als eine wesentliche Forderung setzte er die Freiheit der Erörterung in Rede und Schrift für die Mitglieder der Akademie durch, womit er die strenge Zensur im Österreich des Vormärz für wissenschaftliche Arbeiten außer Kraft setzte. Die offizielle Genehmigung der Statuten durch Kaiser Ferdinand I. erfolgte am 14. Mai 1847. Zunächst wurden 40 Mitglieder ernannt, die auf die beiden Kläben, nämlich die mathematisch-naturwissenschaftliche Kläbe und die historisch-philologische Kläbe, aufgeteilt wurden. Als erster Präsident wurde am 27. Juni 1847 Joseph von Hammer-Purgstall gewählt. Daneben wurden korrespondierende Mitglieder im In- und Ausland eingesetzt. Bis heute lassen sich wirkliche Mitglieder, korrespondierende Mitglieder und Ehrenmitglieder unterscheiden. Um ein sinnvolles, leistungsfähiges Forschungsmodell zu schaffen, wurden Kommissionen für verschiedene Themenbereiche eingesetzt.

1857 konnten auch die räumlichen Bedürfnisse der rasch wachsenden Akademie befriedigt werden, indem sie vom Polytechnischen Institut in das unter Maria Theresia errichtete alte Wiener Universitätsgebäude am Universitätsplatz, dem heutigen Dr.-Ignaz-Seipel-Platz, übersiedelt wurde, das seit 1848 als « Aulakaserne » vom Militär genutzt worden war. Dieses palaisartige Gebäude wurde 1755 von « Jean-Nicolas Jadot de Ville-Issey » erbaut und diente als Aula der Universität Wien. Das Deckenfresko des berühmten Festsaals von Gregorio Guglielmi wurde nach einem Brand im Jahr 1961 vom Theatermaler Paul Reckendorfer rekonstruiert. Der Theologiesaal verfügt über Maulbertsch-Fresken.

Die wissenschaftlichen Leistungen der Mitglieder wurden in regelmäßigen Publikationen der beiden Kläben dargestellt. Diese Denkschriften und Sitzungsberichte wurden ab 1851 durch den jährlich erscheinenden Almanach, der als wichtigste Quelle der Akademiegeschichte anzusehen ist, ergänzt.

In den Jahren 1879-1914 wurde die Akademie sukzessiv zu einer « universalen Forschungsstätte » erweitert. Diese intensivierte auch die internationale Zusammenarbeit mit anderen Forschungseinrichtungen und Akademien. Im Ersten Weltkrieg wurden die Arbeiten so gut es ging fortgesetzt. Hierbei stellten vor allem Expeditionen gefährdete Unternehmungen dar, die bisweilen abgesagt, bisweilen unterbrochen werden mußten. Mit dem Ende der Monarchie wurden auch die Statuten der Akademie der veränderten politischen Situation angepaßt.

In der I. Republik wurde mit dem Bundesgesetz vom 14. Oktober 1921, betreffend die Akademie der Wissenschaften in Wien eine neue gesetzliche Grundlage geschaffen, die mit leichten Änderungen im Bundesgesetz vom 9. Mai 1947 bis heute gilt. Durch dieses Gesetz wurde auch der Name von kaiserliche Akademie der Wissenschaften auf Akademie der Wissenschaften in Wien umgeändert. Außerdem wurde eine neue Satzung erlassen.

In den folgenden Jahren der Zwischenkriegszeit litt die Akademie zunehmend unter der allgemein schlechten Wirtschaftslage, die mittels Stiftungen und Spenden zu verbeßern versucht wurde. Die wissenschaftlichen Forschungen litten an der Inflation und an der einsetzenden Wirtschaftskrise, doch konnten sie durch die Unterstützung der

Mitglieder meist erfolgreich gestaltet werden. Unter den Mitgliedern der mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse erhielt beispielsweise der Physiker Erwin Schrödinger 1933 den Nobelpreis für die Grundlegung der Wellenmechanik. Um die Akademie und ihre wissenschaftliche Forschungsarbeit auch in der Öffentlichkeit bekannter zu machen, wurden seit 1934 auch öffentliche Vorträge abgehalten. Außerdem bemühte man sich die ganze Zeit über um internationale Kontakte.

Der « Anschluß » an das Deutsche Reich am 12. März 1938 hatte unvermeidliche Auswirkungen auf die Akademie. Die Satzung der Akademie wurden 1938 durch eine « vorläufige Satzung » ersetzt, wodurch es zu einigen Veränderungen in der Organisation kam. Diese Satzung blieb allerdings bis 1945 ein Provisorium und wurde nie durch eine komplett neue Satzung ersetzt. 1945 wurde sie wieder durch die ursprüngliche Satzung von 1921 ersetzt.

Die Umsetzung der geforderten Neuordnungen erstreckte sich über ein Jahr hinweg. Die Akademie wurde Mitglied des Reichsverbandes der Deutschen Akademien und die Spitzenfunktionen wurden umbesetzt : Der Historiker Heinrich von Srbik wurde am 1. April 1938 zum neuen Präsidenten der Akademie gewählt. Srbik war ein international angesehener Wissenschaftler. Wegen seiner « gesamtdeutschen Geschichtsauffassung » wurde er auch von Nationalsozialisten geschätzt. Bei den « Feierlichen Jahressitzungen » der Akademie identifizierte er sich mit Hitlers Kriegspolitik ; 1940 sprach er vom « Kampf des deutschen Volkes um seine Selbstbehauptung » , und noch 1943 wiederholte er seine « feste Siegeszuversicht » . Er versuchte, die Unabhängigkeit der Wiener Akademie gegenüber den Berliner Zentralstellen so weit wie möglich zu bewahren. Bei den Akademiemitgliedern genoß er großen Respekt, sodaß er 1941 (nach Ende seiner Funktionsperiode) erneut zum Präsidenten gewählt wurde.

Die Arbeiten konnten in beiden Klassen weitgehend im bisherigen Rahmen fortgeführt werden. Es gab trotz der staatlichen Eliminierung des Namens Österreich weiterhin das Archiv für österreichische Geschichte und die Fontes rerum Austriacarum. In der « vorläufigen Satzung » wurde außerdem mehrmals das « Land Österreich » genannt, obwohl das Wort Österreich noch im Jahr 1938 durch die Bezeichnung « Ostmark » ersetzt wurde. Die wohl wesentlichste Satzungsänderung betraf die Wahl beziehungsweise die Bestätigung der gewählten Mitglieder der Akademie. Hier wurde in die Autonomie eingegriffen : Die vollzogene Wahl bedurfte der Bestätigung durch den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Diese Bestätigung war außerdem jederzeit widerruflich. Der Botaniker Fritz Knoll, damals Rektor der Universität Wien, wurde zum Parteibeauftragten der NSDAP bestellt. Seine Aufgabe war es, die Intereßen der Partei im Bereich der Akademie der Wissenschaften bis zur endgültigen Regelung der neuen Statuten der Akademie zu übernehmen. Im März 1939 hatte seine (ohnehin bloß formale) Funktion ein Ende, als der Akademiepräsident Srbik erklärte, diese Aufgaben nun selbst übernehmen zu wollen.

Während an den österreichischen Universitäten binnen weniger Wochen nach dem Anschluß die « Säuberung » des Lehrkörpers und die « Gleichschaltung » zu deutlichen personellen Veränderungen führte, lief dieser Prozess in der Akademie mit zeitlicher Verzögerung ab. Die Akademie sah sich selbst stets als weitgehend autonome wissenschaftliche Institution. Ihre Mitglieder waren keine Beamten und unterlagen somit offiziell nicht dem Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums. Gelehrte, die auf Grund dieses Gesetzes ihre Professur an der Universität bereits aufgeben mußten, konnten trotzdem noch ein dreiviertel Jahr an den Sitzungen der Akademie teilnehmen, bevor sie auch dort ihren Platz räumen mußten. Die Akademie wurde in dieser Hinsicht jedenfalls von sich aus nicht aktiv und hatte es



auch später nicht eilig damit. Mehrere Mitglieder mußten die Akademie verlassen. Diese schieden teils durch freiwilligen « Austritt » aus, teils durch Streichung aus den Mitgliederlisten. Vor allem die Nürnberger Rassengesetze hatten eine große Wirkung auf die Mitgliederlisten. Denn laut diesen Gesetzen wurden « Nichtariern » die Staatsbürgerschaft entzogen ; sie konnten somit nicht mehr im Stand der ordentlichen Mitglieder im Inland geführt werden. Einige Mitglieder gaben bereits vor der Umsetzung dieses Gesetzes in der Akademie ihren Rücktritt bekannt : Bertold Hatschek (oberster Meister Zoologie) ; Alfred Francis Přibram (korrespondierenden Mitglied Geschichte) ; Ernst Peter Pick (korrespondierenden Mitglied Pharmakologie) ; Emil Abel (korrespondierenden Mitglied physikalische Chemie) ; und Eduard Norden (korrespondierenden Mitglied im Ausland klassische Philologie) . Schon zuvor legten die beiden ordentlichen Mitglieder Stefan Meyer (Physik) und Hans Horst Meyer (Pharmakologie) ihr Amt nieder. Richard Willstätter (korrespondierenden Mitglied im Ausland Chemie) und Wolfgang Pauli (korrespondierenden Mitglied im Ausland Physikalische Chemie) wurden durch eine Mitteilung darauf hingewiesen, dass ihre Mitgliedschaft aufgrund der neuen Gesetzeslage erloschen sei. Lediglich im Fall von Franz Eduard Suess (oberster Meister Geologie) gab es Bemühungen seitens der Akademie, dessen Ausschluß (letzten Endes erfolglos) zu verhindern. Im Frühjahr 1939 schieden auch Ernst Franz Theodor Brücke (korrespondierenden Mitglied Physiologie) ; Josef Weninger (korrespondierenden Mitglied Anthropologie) ; und August Løehr (korrespondierenden Mitglied Numismatik) aus. Am 3. Oktober 1940 kam es zu einem neuen Höhepunkt in der Ausscheidung von Mitgliedern. Walther Brecht (oberster Meister) ; Hermann Mark (oberster Meister) ; Karl Bühler (korrespondierenden Mitglied Philosophie und Psychologie) ; Victor Franz Hess (korrespondierenden Mitglied Experimentalphysik) ; Erwin Schrödinger (korrespondierenden Mitglied Physik) ; Franz Boas (korrespondierenden Mitglied im Ausland Anthropologie) ; und Alfred Hettner (korrespondierenden Mitglied im Ausland Geographie) erhielten die Mitteilung der Akademie, von nun an nicht mehr als Mitglieder geführt zu werden.

Was die wissenschaftlichen Unternehmungen der Akademie anbelangt, änderte sich zunächst an den laufenden Projekten wenig. Es wurden lediglich einige Kommissionen neu eingerichtet beziehungsweise bestehende Kommissionen umbenannt. So wurde ab 1942 eine Kommission zur Herausgabe einer neuen Sonderserie unter dem Titel « Untersuchungen zur Rassenkunde und menschlichen Erblehre » gegründet.

Die finanzielle Dotation der Akademie erfuhr zunächst bis zum Ausbruch des Krieges eine beachtliche Steigerung. Ab etwa 1940 nahm der staatliche Beitrag jedoch kontinuierlich ab, und das Kriegsende brachte den vollkommenen finanziellen Zusammenbruch. Die Arbeiten der beiden Kläßen wurden mit Fortgang des Krieges zunehmend behindert, einerseits durch administrative und personelle Eingriffe (Einberufungen zum Kriegsdienst) , und andererseits durch unmittelbare Kriegseinwirkungen (Bombenschäden, Auslagerungen von Sammlungen) .

Bereits am 18. Mai 1945 gab es die erste Sitzung der damals in Wien anwesenden Akademiemitglieder. Ehemalige NSDAP-Angehörige waren von der Teilnahme ausgeschlossen. Noch im selben Jahr wurde die alte Satzung von 1921 wieder in Kraft gesetzt und die Aufhebung sämtlicher Mitgliedschaften der nach 1938 unter Zwang ausgeschiedenen Mitglieder rückwirkend für ungültig erklärt. Die erste Maßnahme der Akademie nach 1945 war die Rückberufung der nach 1938 unter Zwang ausgeschiedenen Mitglieder. In einer neuen Liste waren sämtliche nach 1938 « Ausgetretenen » wieder als Mitglieder ausgewiesen. Die meisten der 1938 Vertriebenen kehrten allerdings nicht wieder nach Österreich zurück und wurden daher im Stand der korrespondierenden Mitglieder im Ausland geführt. Im Gegenzug wurden Akademiemitglieder, die als belastete NSDAP-Parteimitglieder galten, zwar teilweise ihrer Mitgliedschaft enthoben, aber

spätestens bis 1957 wieder aufgenommen. Ernst Späth wurde zum neuen Präsidenten der Akademie gewählt und um den Bezug zu Österreich stärker zu betonen wurde die Akademie 1947, im Jahr des 100-jährigen Jubiläums der Akademie, offiziell in « Österreichische Akademie der Wissenschaften » umbenannt. Es war in den darauf folgenden Jahren außerdem gelungen, die im Krieg abgebrochenen, grenzüberschreitenden Kontakte zu erneuern und gemeinsame Forschungsarbeiten wieder aufzunehmen und somit wieder international anerkannte Leistungen hervorzubringen.

Im Jahr 1954 wurde die Österreichische Akademie der Wissenschaften mit dem Karl-Renner-Preis der Stadt Wien ausgezeichnet.

Vor allem ab den 1970 kam es so einigen neueren Umgestaltungen innerhalb der Akademie. Die Österreichische Akademie der Wissenschaften hat sich dabei von einer « Gelehrten-gesellschaft » zu einer Trägerin moderner Forschungseinrichtungen entwickelt. Seit 1973 verfügt sie außerdem über einen eigenen Verlag, um damit der Österreichischen Wissenschaft ein geeignetes Publikationsforum auf qualitativ hohem Niveau zu bieten.

Eingehend mit der Geschichte der Österreichische Akademie der Wissenschaften seit 1945 beschäftigten sich Otto Hittmair und Herbert Hunger. Hittmair schrieb einen profunden historischen Abriß der mathematischen-naturwissenschaftliche Kläße, Hunger leistete daßelbe für die philosophisch-historische Kläße.

Die Alte Aula der Universität Wien, Sitz der Akademie seit 1857, ist auf der Rückseite der 100-Schilling-Banknote von 1985 zu sehen.

### Präsidenten seit Bestehen der Akademie

**1847-1849** : Joseph von Hammer-Purgstall (philosophisch-historische Kläße) .

**1849-1851** : Unbesetzt.

**1851-1865** : Andreas von Baumgartner (mathematisch-naturwissenschaftliche Kläße) .

**1866-1869** : Theodor von Karajan (philosophisch-historische Kläße) .

**1869-1878** : Carl von Rokitansky (mathematisch-naturwissenschaftliche Kläße) .

**1879-1897** : Alfred von Arneth (philosophisch-historische Kläße) .

**1898-1911** : Eduard Suess (mathematisch-naturwissenschaftliche Kläße) .

**1911-1914** : Eugen Böhm von Bawerk (philosophisch-historische Kläße) .

**1915-1919** : Viktor von Lang (mathematisch-naturwissenschaftliche Kläße) .

1919-1938 : Oswald Redlich (philosophisch-historische Klasse) .

1938-1945 : Heinrich von Srbik (philosophisch-historische Klasse) .

### Église des Jésuites

L'église des Jésuites de Vienne (« Jesuitenkirche » ou « Universtätskirche ») , d'abord dédiée à Saint-Ignace de Loyola et à Saint-François-Xavier, puis à partir du XVIIIe siècle à Notre-Dame de l'Assomption, est une église jésuite à 2 tours, de style Baroque précoce, réaménagée par le frère jésuite Andrea Pozzo en 1703-1705. Elle se trouve à côté de l'Université de Vienne, d'où son second nom d' « Universitätskirche » (église de l'Université) .

L'église des Jésuites est construite entre 1623 et 1627 à l'emplacement d'une ancienne chapelle, à l'époque où la Compagnie de Jésus fusionne son propre Collège de Vienne avec les facultés de philosophie et de théologie de l'Université de Vienne.

L'église est d'abord dédiée au fondateur de la Compagnie, Saint-Ignace de Loyola, et à son 1er missionnaire, Saint-François-Xavier. Andrea Pozzo est invité par l'Empereur Léopold 1er à réaménager l'église en 1703. Il reconstruit la façade en style Baroque et l'église est dédiée à l'Assomption de la « Bienheureuse Vierge Marie » .

La Compagnie de Jésus est supprimée en 1773. Les Jésuites retrouvent le droit d'enseigner et de prêcher à Vienne en 1856.

L'intérieur de l'église richement orné contraste avec la façade plus austère. Des piliers de faux marbre en trompe l'œil, des angelots dorés, des fresques exubérantes, des volutes et des coupoles définissent le vocabulaire architectural de cette église, à la gloire de l'Église triomphante d'après la Contre-Réforme.

...

Inspirée directement de l'église du Gesù à Rome, l'église des Jésuites fut construite de 1614 à 1655 dans le 1er style Baroque. Son décor somptueux est un témoignage du rayonnement des Jésuites qui, au 17e siècle, ont contribué à éliminer toute influence protestante en Autriche. Le Maître du trompe-l'œil, Andrea Pozzo, celui-là même qui a peint « l'Apothéose de Saint-Ignace » à Rome, est l'auteur du décor de la coupole ainsi que de la chaire aux marqueteries de nacre.

Ce qui fascine avant tout dans cette église, c'est la peinture illusionniste du plafond : au centre de la longue nef, elle donne l'illusion d'une coupole centrale. Sa façade à 2 tours délimite l'une des places les plus animées du centre-ville.

...

The Jesuit Church (« Universitätskirche ») on « Dr.-Ignaz-Seipel-Platz » dates from 1627. The « fake dome » is best seen when you look-up from the light-colored stone of the nave.

### Nomination de Bruckner

**6 juillet 1868** : Signée de la main de son ami, le « Kapellmeister » Johann Herbeck, Anton Bruckner, 43 ans, est officiellement nommé organiste de la « Hofkapelle » et professeur d'harmonie, de contrepoint et d'orgue au Conservatoire de la Société des Amis de la Musique de Vienne (« Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien ») .

**14 juillet 1868** : Le « Linzer Zeitung » rapporte :

« Monsieur Bruckner, organiste de la cathédrale de Linz, a été nommé professeur de basse chiffrée et de contrepoint au Conservatoire de Vienne. » .

« Herr Domorganist Bruckner in Linz wurde zum Professor des Generalbasses und Contrapunktes am Conservatorium in Wien ernannt. »

### « Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde »

Anton-von-Webern-Platz 1, 1030  
3. Wiener Gemeindebezirk Landstraße  
Téléphone : + 43 1 71155  
[www.mdw.ac.at](http://www.mdw.ac.at)

L'académie de musique et des arts du spectacle de Vienne (« Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ») est une université autrichienne établie en 1817. Avec un corps enseignant dépassant les 300, elle est la plus grande institution de son genre en Autriche, et une des plus grandes dans le monde.

Déjà, en 1808, a été discutée la création d'un Conservatoire de musique sur le modèle parisien (Conservatoire de Paris) . La Société philharmonique de Vienne, fondée en 1812, a fait de cet objectif sa tâche principale, de sorte qu'en 1817, une école de chant a été lancée, qui a jeté les bases d'une telle institution. Ainsi, 1817 est considéré comme l'année de fondation officielle de l'institution. En 1819 a été engagé le professeur de violon Joseph Böhm pour donner des leçons de son instrument et, à partir de 1827, des cours pour la plupart des instruments. Son 1er directeur a été Antonio Salieri.

La situation financière du Conservatoire était très fragile. Les frais d'inscription ont été introduits en 1829. Malgré cela l'institution a été déclarée en banqueroute, en 1837. L'état a apporté des fonds au Conservatoire, entre 1841 et 1844 ainsi qu'entre 1846 et 1848. En 1848, l'agitation politique a conduit l'État à cesser de financer le Conservatoire, et les cours ont cessé jusqu'en 1851. Avec l'aide de l'État et de la Ville de Vienne, les finances sont revenues à l'équilibre,

en 1851. En dépit de l'augmentation des subsides de l'État, la Société philharmonique de Vienne continuait à avoir le contrôle de l'institution. Avec de courtes interruptions au cours du XIXe siècle, le programme d'élargissement de l'école a été constamment poursuivi, de sorte que dans les années 1890, le Conservatoire comptait plus de 1,000 élèves. Durant cette période, Josef Hellmesberger sénior a assumé la charge de directeur, de 1851 à 1893. En 1909, cette institution privée a été nationalisée par la volonté de l'Empereur sous le nom d' « Akademie für Musik und darstellende Kunst » .

Après la nationalisation, elle a également reçu une nouvelle maison : en collaboration avec l'association du « Konzerthaus » de Vienne, un bâtiment a été construit en 1912 sur la « Lisztstraße » , pourvu d'une scène pour les répétitions (aujourd'hui, « Akademietheater ») et qui a été terminé en janvier 1914. Après la Première Guerre mondiale (1919) , l'institution est devenue une Académie d'État (« Staatsakademie ») . En 1928, l'Académie a reçu une école dramatique (« Reinhardt-Seminar ») et une section de pédagogie de la musique. Entre 1938 et 1945, elle a été transformée en une École supérieure du « Reich » (« Reichshochschule ») d'où étaient exclus les enseignants et les étudiants juifs.

...

The University of Music and Performing Arts, Vienna (« Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ») is an Austrian University established in 1817.

In 1819, it was established by the Society for the Friends of Music (« Gesellschaft der Musikfreunde ») . It was nationalized in 1909 as the Imperial Academy of Music and the Performing Arts.

With a student body of more than 3,000, the « Universität für Musik und darstellende Kunst Wien » is one of the largest arts universities in the world. The University consists of 24 departments including the Max Reinhardt Seminar, Vienna Film Academy and the « Wiener Klangstil » .

« Universität für Musik und darstellende Kunst Wien » facilities include the Schönbrunn Palace Theater, Antonio Vivaldi Room, Salesian Convent, Saint-Ursula Church on « Lothringerstraße » (Franz Liszt Room) and the « Anton von Webern Platz » (University main campus) .

The University organizes around 10 competitions, including the International Beethoven Piano Competition.

The « Universität für Musik und darstellende Kunst Wien » may be considered a « feeder » institution to all major Orchestras in Austria, with a particular association with the Vienna Philharmonic Orchestra.

Calls for a music Conservatory in Vienna started in 1808. In 1811, an « outline for a music education institution » for Vienna was published. A year later, the Society for the Friends of Music was formed, with the foremost aim of establishing a Conservatory. The Vienna Conservatory was founded in 1817. It was meant to be modeled on the Paris Conservatory, but, due to a lack of funds, it began solely as a singing school. Antonio Salieri was the Conservatory's

1st director. In 1819, it hired violinist Joseph Böhm, and, by 1827, offered courses in most orchestral instruments.

The Conservatory's finances were very unstable. Tuition fees were introduced in 1829, but, by 1837, the institution was bankrupt. The State eventually funded the Conservatory, from 1841 to 1844, and from 1846 to 1848. In 1848, political unrest caused the State to discontinue funding, and the Conservatory did not offer courses again until 1851. With support from the State and the City of Vienna, finances again stabilized after 1851. Despite growing State subsidy, the Society for the Friends of Music, which founded the Conservatory, remained in control of the institution. However, by a January 1, 1909, Imperial resolution, the school was nationalized and became the Imperial Academy of Music and the Performing Arts (Kaiserlich-Königlich Akademie für Musik und darstellende Kunst ») . Until then, its name was the « Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde » .

Until 1844, when Gottfried Preyer, professor of harmony and composition became director, the director of the Conservatory was not a member of faculty, but a member of the Society for the Friends of Music. Josef Hellmesberger, Senior was director, from 1851 to 1893.

From 1907, Wilhelm Bopp had been the director of Conservatory. The Conservatory was still dominated by the aging Robert Fuchs and Hermann Grädener, both of whom, but especially Fuchs, Bopp considered to be anachronistic and out of touch. In 1912, attempting to rejuvenate the Conservatory, Bopp offered teaching positions to Franz Schreker and Arnold Schönberg. Schönberg declined the offer, but Schreker accepted it. His teaching duties were carried through with great success and, by January 1913, he was awarded a full professorship.

Bopp was also instrumental in the 1909 nationalization of the Conservatory. The administration of the Academy was now assigned to a State-appointed president, an artistic director and a board of trustees.

After the end of World War I, the State Academy was, again, re-organized. President Karl Ritter von Wiener resigned and conductor Ferdinand Löwe was elected director by the teachers. In 1922, Joseph Marx took-over. He wanted the Academy to be granted University status.

After the « Anschluß » , many teachers and students were dismissed on racial grounds. In 1941, the Academy became a « Reich » University (« Reichshochschule ») . After World War II, the institution became a State Academy again. In the process of Denazification, 59 teachers were dismissed ; by November 1945, 16 were re-instated. Only 5 of the teachers, dismissed in 1938, were re-instated.

...

Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ist eine österreichische Universität mit Sitz im 3. Wiener Gemeindebezirk Landstraße, Anton-von-Webern-Platz 1. Sie ist nach eigenen Angaben die größte Kunstuniversität Österreichs und größte Musikuniversität weltweit.

Bereits 1808 wurde über die Einrichtung eines Konservatoriums für Musik nach Pariser Vorbild diskutiert (Conservatoire

de Paris) . Die 1812 gegründete Gesellschaft der Musikfreunde in Wien machte sich dieses Unterfangen zur Hauptaufgabe, so daß bereits 1817 eine Singschule ins Leben gerufen werden konnte, die den Grundstein für eine solche Institution legte. Somit gilt 1817 auch als das offizielle Gründungsjahr der mdw. Im Jahre 1819 begann mit der Engagierung des Geigenprofessors Joseph Böhm der Instrumentalunterricht.

Mit kurzen Unterbrechungen wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts das Lehrangebot massiv ausgebaut, so daß in den 1890er Jahren bereits über 1.000 Studierende gezählt werden konnten. Im Jahr 1909 wurde dieses private Institut auf Entschließung des Kaisers verstaatlicht und hieß nunmehr Kaiserlich-Königlich Akademie für Musik und darstellende Kunst.

Mit der Verstaatlichung erhielt sie auch ein eigenes Haus : In Zusammenarbeit mit der Wiener Konzerthausgesellschaft wurde ab 1912 in der Lisztstraße ein Gebäude mitsamt einer Proebühne (heute : Akademietheater) errichtet, welches bereits im Januar 1914 bezogen werden konnte. Nach dem Ersten Weltkrieg hieß die Institution dann Staatsakademie (1919) . Im Jahr 1928 wurde die Akademie um ein Schauspielseminar (Reinhardt-Seminar) und ein Musikpädagogisches Seminar erweitert. Zwischen 1938 und 1945 wurde sie als Reichshochschule unter Ausschluß jüdischer Lehrender und Studierender weitergeführt.

Nach dem Krieg 1946 wurde die Institution wieder eine Kunstakademie, von 1970 bis 1998 wurde sie als Hochschule für Musik und darstellende Kunst bezeichnet, seit 1998 ist sie Universität.

...

Die Sankt-Ursula-Kirche ist eine römisch-katholische Kirche an der Seilerstätte 26 im 1. Wiener Gemeindebezirk Innere Stadt.

In den Jahren 1666 bis 1745 wurde eine mehrhöfige Klosteranlage unter der Leitung des italienischen Baumeisters Anton Erhard Martinelli für den Orden der Ursulinen errichtet. Der Frauenorden war im Jahre 1660 nach einer Einladung von Kaiserin Eleonore nach Wien gekommen und hatte mit seinem Eintreffen eine Schule eröffnet. Diese wurde vom Zeitpunkt der Fertigstellung des Klosters bis 1960 geführt und dann in den Ortsteil Mauer in Wien-Liesing verlegt.

Klemens Maria Hofbauer kam 1808 nach Wien, und diente als Seelsorger zunächst in der Minoritenkirche und anschließend als Kaplan und Rektor der Ursulinen in der Sankt-Ursula-Kirche.

Von 1963 bis 1968 wurde die Klosteranlage für die Nutzung durch die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien umgebaut.

Die Ursulinenkirche im Stile des Barock verfügt über eine reiche Stuckausstattung. Die Einrichtung sind Hochaltar und Wandaltäre im Stile des Klassizismus. Besonders ist eine Heilig-Grab-Kapelle mit einer Grablegungsgruppe. Die Orgel von Friedrich Deutschmann (1757-1829) aus dem Jahre 1820 wurde im Jahre 1963 in die Filialkirche heilig Laurenz in

Katzelsdorf an der Leitha übertragen. Die neue Orgel wurde 1968 vom Orgelbauer Gregor Hradetzky errichtet und verfügt über 28 Register auf zwei Manualen und Pedal.

Die Kirche wird vom Institut für Orgel, Orgelforschung und Kirchenmusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien genutzt. In diesem Zusammenhang werden die Gottesdienste durch den Chor der Studienrichtung Kirchenmusik sowie durch Studierende und Lehrende des Institutes gestaltet. Darüber hinaus steht die Kirche auch für Orgelvortragsabende zur Verfügung.

**August - September 1868** : The course of events of the stressful negotiations for the post at the Vienna Conservatory had affected Bruckner's psycho-physical condition to such a degree that, after their conclusion, or his final acceptance on 23 July 1868, he revisited the sanatorium of Bad Kreuzen.

**Septembre 1868** : Anton Bruckner quitte officiellement son poste de 1er « Kapellmeister » du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz. On le fait, pour l'occasion, membre honoraire. Il doit entrer sous peu dans ses nouvelles fonctions de professeur au Conservatoire de musique de Vienne ainsi qu'organiste substitut de la Chapelle de la Cour impériale et royale.

**4 septembre 1868** : Anton Bruckner est nommé 3e « organiste substitut de la Cour impériale et royale » (« exspectierenden Kaiserlich-Königlich Hoforganisten ») .

**9 septembre 1868** : Bruckner achève la composition de sa Messe en fa mineur (**WAB 28**) . De nombreuses révisions seront effectuées jusqu'en 1893.

### **WAB 118**

**10 septembre 1868** : **WAB 118** : « Fantaisie » en sol majeur pour piano. Composée à Linz. Dédiée à sa charmante élève Alexandrine von Soyka pour qui il s'enflammera.

Durée approximative : 5 minutes.

1re édition : Hüni, Zürich (1921) .

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , pages 246-249 ; fac-similé du manuscrit autographe.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, n° 5, édition Walburga Litschauer, Vienne (1988) , pages 19-24 ; mise à jour (2000) .

La « Fantaisie » en 2 mouvements semble juxtaposer 2 parties très contrastées et qui sont toutes les 2 de forme da capo. Le 1er mouvement porte le titre *Langsam und mit Gefühl* (Lent et avec sentiment) et pourrait s'inspirer de Franz Liszt ou de Frédéric Chopin. Le 2e mouvement, qui porte le titre *Allegro*, se rapproche avec ses figures d'Alberti plutôt du Classicisme et du Rococo. Les 2 parties médianes (1er mouvement : en mi bémol majeur / 2e mouvement :



en do majeur) présente les caractéristiques d'un langage musical propre à Bruckner : pour le 1er mouvement, il s'agit de grands sauts d'intervalle et du rythme typique pour Bruckner, la confrontation entre une mesure à 2 temps et une mesure à 3 temps ; pour le 2e mouvement, il s'agit d'un engrenage d'imitations et de modulations lointaines.

...

The 2 movement « Fantasy » in G major juxtaposes 2 strongly contrasting and apparently unconnected musical sections, both of which display « da capo » form. The 1st movement is marked « Langsam und mit Gefühl » (Slowly and with feeling) and would seem to have been breathed upon by Franz Liszt or Frédéric Chopin ; though, in the 2nd 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 1st movement is in E-flat major, that of the 2nd in C major) , we find characteristics of Bruckner's own musical language : in the 1st case, there are the large intervals and Brucknerian rhythm (i.e. , putting dual time against triple time) and, in the 2nd case, we can observe interlocking imitations and extensive modulation.

...

**14 septembre 1868** : Demande de séparation des fonctions d'organiste et de chef de chœur.

**21-22 septembre 1868** : Anton Bruckner gave his 1st public performance on the organ in Steyr's parish church. 2 factors made this possible :

Georg Armingier became parish priest in that year and the newly opened railway line from Saint-Valentin to Steyr cut the time of the journey from Vienna substantially - by this time, Bruckner had moved to the capital, Vienna.

A contemporary reviewer gave the following florid description of the reception of this highly-successful recital :

« Majestic and sublime like the roll of thunder the tremendous flood of music unleashed by Bruckner's experienced hands rushed in mighty pleno chords through the lofty structure of the venerable edifice ; mild and graceful, like the song of the nightingale and the lark, the Mæstro's hand, choosing the viola da gamba register, intoned a hymn to the Master of the house in a wonderfully braided string of harmonies. »

**Fin septembre 1868** : Bruckner entre en fonction comme organiste substitut à la « Hofkapelle » .

Il est un domaine révélateur que nous devons évoquer au moins brièvement, même s'il n'a qu'un rapport indirect avec son œuvre créatrice. Il s'agit de ses relations avec l'Université de Vienne, où se déroulèrent les plus riches heures de sa vie professionnelle, et où il noua les liens humains les plus précieux. Comment ce fils d'instituteur, auquel on allait jusqu'à dénier toute capacité intellectuelle, est-il parvenu, d'abord à obtenir le poste où il devait s'illustrer, ensuite à s'attacher à ce point ceux qui l'écoutèrent, c'est là un constant sujet d'étonnement pour ses exégètes, et aussi l'une des plus claires illustrations de son génie. L'un des traits typiques de l'humilité de Bruckner consiste en son immense respect pour toutes les formes de la connaissance humaine, et notamment pour les sciences. À cet égard, sa formation

laissait certes à désirer, encore que son passage à la « Präparandie » (École normale) de Linz lui ait permis d'avoir accès à des rudiments de mathématiques et de physique, pour lesquelles il manifesta le goût le plus vif et où il obtint les meilleures notes. Le droit l'attira aussi, et, vers la trentaine, tandis que sa carrière musicale lui paraissait encore très incertaine, il songea un instant à passer une licence et à s'établir comme homme de loi. Enfin, on vient de voir combien son œuvre de créateur met en relief ses capacités de raisonnement logique, sans lesquelles il n'aurait pu bâtir les vastes édifices que nous étudions ici.

Leopold Nowak a publié dans sa biographie par l'image : « Anton Bruckner, Musik und Leben », Rudolf Trauner Verlag, Linz (1973) (1988) (1995) , 2 pages des cours de physique en usage à l'époque, où les lois de la chaleur et celles de l'optique géométrique sont soigneusement annotées par le jeune Maître d'école.

Cet esprit soi-disant fruste était donc, à la fois par atavisme familial et par les longues études qu'il s'imposa, mieux préparé que bien d'autres à la charge qui l'attendait. Et comme il eut toujours une très lucide conscience de sa propre valeur, rien ne pouvait le détourner d'aboutir au résultat qu'il s'était fixé. Dernier élément qui le poussa dans cette voie, sa prédilection pour la compagnie des jeunes, qui alla s'accroissant au fur et à mesure qu'il avançait en âge, et dont le refoulement de sa libido n'était pas la seule cause - mais qui jamais n'outrepassa les bornes de la plus stricte décence. La pédagogie lui offrait le terrain idéal où pouvait se nouer ce contact de l'esprit qui lui était si nécessaire ; et c'est pourquoi il s'y consacra avec tant de passion.

Tandis que jusqu'à son départ de Linz, le seul enseignement qu'il put donner se borna à quelques leçons de piano aux jeunes filles de la bonne société, l'accès à la succession de Simon Sechter au Conservatoire de Vienne décida de son installation dans la capitale, et représenta sa 1<sup>re</sup> tâche pédagogique significative, bien qu'au début elle se déroulât dans des conditions qui ne le satisfaisaient nullement. Au point qu'après son séjour à Londres, en 1871, et les immenses succès remportés par ses concerts (succès dont il conserva, sa vie durant, la nostalgie) , il fit plusieurs démarches en vue de s'établir en Angleterre ; il en fit encore d'autres en direction de la Suisse et même des États-Unis. Le côté matériel n'est certes pas à négliger : pour améliorer son ordinaire, il dut enseigner aussi le piano aux jeunes élèves institutrices de l'école Sainte-Anne (où se situe la tribulation de l'expression « Lieber Schatz » qu'on lui reprocha) .

...

**29 septembre 1868** : « Soirée d'adieu » organisée par le Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz, en présence de Bruckner.

L'appartement du 41 de la « Währingerstraße »

**Octobre 1868** : Anton Bruckner aménage dans son 1<sup>er</sup> appartement viennois, sis au 3<sup>e</sup> étage du n° 41 de la « Währingerstraße » , dans le 9<sup>e</sup> arrondissement. Bruckner est maintenant installé à Vienne pour de bon.

Son 1<sup>er</sup> logis officiel se trouve au 3<sup>e</sup> étage d'une maison typiquement viennoise, plus spacieuse que confortable

(conçue, en 1838, par l'architecte Franz Lausch pour une certaine Katharina Mayer) , située au 41 de la « Währingerstraße » , dans le 9<sup>e</sup> arrondissement. Sa sœur cadette Maria-Anna (dit « Nanni ») le suivra comme femme de ménage. Il va y vivre jusqu'en 1876. Le modeste petit appartement comprenait une cuisine et 2 autres pièces. Le bâtiment, baptisé « Cité de Nuremberg » , se compose d'une aile de 3 étages donnant sur les rues de côté. Une plaque commémorative soulignant le passage de Bruckner orne aujourd'hui la façade.

### Les 4 logis d'Anton Bruckner à Vienne

Anton Bruckner finally settled in Vienna, in 1868, when he was appointed to succeed his teacher, Simon Sechter, at the « Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde » . In spite of the many great Symphonies he wrote in Vienna, he lived largely in the shadow of Johannes Brahms, and in fear of the anti-Wagnerians. He is not among the many musicians currently commemorated in a Viennese museum. But he is not entirely neglected in the city. Memorial plaques grace the house at « Währinger Straße Nr. 41 » , where he lived on the 2nd floor (flat number 10) between 1868 and 1876, when he composed the Symphonies Nos. 2 to 5, and the building at « Heßgasse Nr. 7 » (now, « Schottenring Nr. 5 ») where, between 1877 and 1895, he lived for free in a 4th floor flat thanks to the generosity of an fervent admirer, Doctor Anton Özelt-Newin.

...

Bruckner vécut à Vienne de **1868** jusqu'à sa mort, le **11 octobre 1896**. Durant cette période, il résidera à 5 endroits différents. Les voici énumérés dans l'ordre chronologique :

**(1) Fin juin 1868** : Bruckner trouve temporairement un petit appartement au dernier étage d'un immeuble situé en banlieue de Vienne. Il est en compagnie de sa sœur cadette Maria-Anna (dit « Nanni ») qui agira comme femme de ménage.

**(2) Octobre 1868 - été 1876** : Appartement n° 10, au 2<sup>e</sup> palier du 41 de la « Währingerstraße » , dans le 9<sup>e</sup> arrondissement. Il faut environ 20 minutes pour s'y rendre à pied à partir de « Schottenring » .

Une plaque commémorative marquant le passage du compositeur sera installée à l'entrée de l'édifice, le 18 juin 1961, par E. Hauser, le président du Conseil d'administration du Musée du patrimoine (« Heimatmuseum ») Alsergrund situé sur la « Josefstädterstraße » :

« Dans cette maison a vécu Anton Bruckner (1868-1876) . Le grand compositeur autrichien a créé ici ses 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> Symphonies ».

**(3) Fin été ou automne 1876 au 15 novembre 1877** : Anton Bruckner demeurera moins de 1 an au dernier étage du « Heinrichhof » sis au 1-5 « Opernring » sur la « Ringstraße » , dans le 1<sup>er</sup> arrondissement de Vienne. Ce bâtiment grandiose, construit en 1870, se trouve vis-à-vis celui de l'Opéra de Vienne (« Wiener Staatsoper ») . Il a été partiellement détruit lors des bombardements alliés de 1945. Après de longues discussions sur une éventuelle

reconstruction, le site a été complètement rasé dans les années 1950.

**(4) 15 novembre 1877 - juillet 1895** : Anton Bruckner quitte le « Heinrichhof » de la « Ringstraße » pour emménager pas très loin, dans un nouvel appartement situé au 4<sup>e</sup> étage du « Wohnhaus », un édifice résidentiel donnant sur 2 rues : 7, « Heßgasse » / 5, « Schottenring », juste en face du Théâtre du « Ring ». Le site se trouve également à proximité de la « Votivkirche ». Typiquement viennois (plus spacieux que confortable car le mobilier était désuet), il comprend 2 pièces et est offert quasi-gratuitement par le propriétaire de l'immeuble, un jeune admirateur du musicien si honoré de l'accueillir sous son toit : l'architecte et philosophe docteur Anton von Ölzelt-Newin (1817-1875), marié à Amalie (Amy) Edle von Wieser. Bruckner y restera jusqu'en juillet 1895. Une plaque commémorative créée par Robert Ullmann et offerte, en 1924, par le « Wiener Schubertbund » (Association chorale Schubert de Vienne) orne la façade. Le bâtiment abrite aujourd'hui l'Hôtel de France qui dispose d'une suite appelée la « Suite Bruckner ». Était-ce à cet endroit précis où Bruckner vivait réellement ? Cela reste à vérifier ...

**(5) 4 juillet 1895 - 11 octobre 1896** : Au « Kustodenstöckl » (Pavillon du garde-chasse) du Haut-Belvédère, sis au « Landstraßer Gürtel » numéro 1, 1030. Il s'agissait d'une résidence secondaire « royale » de 9 pièces : le sommet du confort concevable à Vienne, à l'époque ! Bruckner a toujours eu la chance de tomber sur de « bonnes adresses » .

Lors d'un passage à Vienne, en 1863, l'organiste Anton Bruckner a également séjourné à l' « Hôtel Elisabeth » dans le centre de Vienne, sis au 3 de la « Weihburggasse », tout près des rues commerçantes « Kärntnerstraße » et « Graben », à côté de la cathédrale Saint-Étienne. 63 chambres individuelles, doubles standards et supérieures sont meublées dans un style viennois traditionnel et élégant. Une plaque commémorative en hommage au compositeur rappelle son passage.

Parmi d'autres clients célèbres, citons également : Wolfgang Amadeus Mozart (1767) ; Clara Schumann (1838) ; Franz Liszt (1856) ; Anton Rubinstein (1859) ; Richard Wagner (1862) ; Moritz von Schwind (1863) ; le général Graf Radetzky (1869) ; August von Pettenkofen (1889) ; Adolf Menzel (1895) ; Edvard Grieg (1896) ; Oskar Kokoschka (1958) ; Curd Jürgens (1972) ; Otto von Habsburg (1980) .

L'Hôtel se trouve à courte distance de tous les principaux sites touristiques du centre de Vienne : la cathédrale Saint-Étienne, l'Opéra d'État de Vienne, le Palais Impérial, la Crypte des Capucins, le musée « Albertina », les nombreuses boutiques de la « Kärntnerstraße » et les grands bâtiments de la « Ringstraße » .

À l'exception de son dernier séjour sur le Haut-Belvédère, les photos de ses résidences antérieures à l'appartement n° 10 du 41 de la « Währingerstraße » (2<sup>e</sup> palier) et au « Wohnhaus » du n° 7 de la « Heßgasse » (4<sup>e</sup> étage) ne sont pas très connues.

### Plaques commémoratives de Bruckner à Vienne

Wien 1010 : Wohnhaus (Heßgasse Nr. 7 und Schottenring Nr. 5) : Gedenktafel von Robert Ullmann, gestiftet vom Wiener Schubertbund (1924) .

Wien 1010 : Weihburggasse 3, Hotel Kaiserin Elisabeth.

Wien 1030 : Landstraßer Gürtel 1, Wohnhaus und Sterbehaus Oberes Belvedere, Kustodentrakt : Gedenktafel von E. Naumann (1921) .

Wien 1080 : Jodok-Fink-Platz, Piaristenkirche : Gedenktafel (1961) .

Wien 1090 : Wohnhaus (Währinger-Straße Nr. 41 : Gedenktafel (1961) .

Trinitarierkirche (Alser-Straße Nr. 17) : Bruckner hat hier oft Orgel gespielt.

Augustinerkirche : Bruckner dirigierte hier seine F-Moll Messe (16. Juni 1872) .

Hofburgkapelle : Schweizerhof der Hofburg.

Belvedere, Schloßkapelle.

Karlskirche.

Kirche Sankt Anna.

Musikvereinsgebäude und Großer Musikvereinsaal.

Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde : Zahlreiche Autographe.

Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (umfangreichster Autographenbestand) .

Alte Universität.

Neue Universität : Senatssitzungssaal (Ehrendoktorat) .

Neue Universität : Arkadenhof - Gedenktafel von Josef Tautenhayn Junior, gestiftet vom Akademische Gesangverein enthüllt (1912) .

Wiener Stadtpark : Denkmal im von Viktor Tilgner und Fritz Zerritsch (1899) .

### La maison des vins Währing

En 1890, la maison des vins Währing, près de Vienne, fera partie du projet d'incorporation des nombreux faubourgs. Dès le 1er janvier 1892, la « Währingerstraße » obtiendra sa longueur définitive. En 1894, on lui octroya son nom officiel. L'ancienne ligne de démarcation de la ville fut abolie en 1891. De 1893 à 1901, on rasa complètement les

murs du Linienwall. En 1898, le Théâtre du « Volksoper » sera achevé à l'intersection de la « Währingerstraße » et de « Währingergürtel » .

### L'édifice du 5-7 de la « Währingerstraße »

L'édifice sis aux numéros 5-7 de la « Währingerstraße » fut l'œuvre des architectes autrichiens Fellner et Helmer.

### L'architecte Ferdinand Fellner

Ferdinand Fellner est né à Vienne le 19 avril 1847 et est mort le 22 mars 1916. Il n'a étudié qu'une seule année à l'Université de Technologie de Vienne, ayant dû abandonner pour venir en aide à son père malade. Après la mort de ce dernier, il créera son propre bureau d'architecte en 1871. Le bureau Fellner et Helmer sera fondée en 1873 par Ferdinand Fellner et Hermann Gottlieb Helmer (né à Harburg sur Elb, le 13 juillet 1849, et mort à Vienne, le 2 avril 1919) . Ils conçurent ensemble plus de 200 bâtiments à travers l'Europe, de la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle ; principalement, des Théâtres et des immeubles d'habitation.

### La « Währingerstraße »

Die Währingerstraße ist eine der wichtigsten Ausfallstraßen in Wien. Sie verläuft mit einer Länge von 3,14 Kilometer von der Maria-Theresien-Straße im 9. Bezirk, Alsergrund, nach Gersthof im 18. Bezirk, Währing.

Die Währingerstraße beginnt beim Schottentor, an der Grenze zwischen der Inneren Stadt und dem Alsergrund. Bei der Volksoper kreuzt sie den Währinger Gürtel, die Grenze zwischen 9. und 18. Bezirk, und ändert ihre Richtung leicht von Nordwest auf Westnordwest. Hier befindet sich auch die U-Bahn-Station Währingerstraße-Volksoper der auf dem Gürtel zumeist in Hochlage verlaufenden Linie U6.

Weitere öffentliche Verkehrsmittel, durch die die Währingerstraße erschlossen ist, sind im 9. Bezirk die Straßenbahnlinien 37, 38, 40, 41 und 42, im 18. Bezirk die Linien 40 und 41. Vom Aumannplatz in Währing westwärts zur Station Gersthof verlaufen die Gleise in der parallelen Gentsgasse. Schließlich endet die Straße bei der Station Gersthof der Vorortelinie.

Benannt ist die Währingerstraße nach der bis 1892 selbstständigen Gemeinde Währing. Im 9. Bezirk wurde der Name 1862 amtlich, im 18. Bezirk 1894.

Der Name wurde erstmals etwa 1170 als Warich urkundlich verzeichnet. Über die Herkunft des Namens gibt es nur Vermutungen. Möglicherweise ist er slawischen (var für warme Quelle) oder germanischen Ursprungs (werich für Tagwerk, das heißt ein Feld in einer Größe, wie es ein Mann an einem Tag bearbeiten kann) , womöglich leitet er sich auch von Werigandus, dem ersten Abt des Klosters Michelbeuern, ab. Ein weiterer möglicher Ursprung des Namens könnte sich auf die slawische Landnahme zurückführen, gehen doch Döbling (Toplica = warmer Bach) und Währing (Varica = dunkler Bach) auf slawische Toponyme zurück.

Der Teil von der heutigen Sensengasse bis zur Als (Spitalgasse) hieß ab 1801 Hohlweg beziehungsweise Hollweg. Die Bezeichnung Neuburgerstraße (erstmal 1314 als Niuwenburger straze erwähnt) für die Währingerstraße scheint in den Grundbüchern bis zur Gegend der heutigen Boltzmannngasse auf. Das Gebiet von der heutigen Van-Swieten-Gasse bis zur Lazarett- beziehungsweise Spitalgasse hieß um 1818 Herzogspeint beziehungsweise Herzogspeundt. Im 18. Bezirk hieß die Straße früher Zwanzigerzeile und Zweiunddreißigerzeile, später in Währing Hauptstraße und in Weinhaus Währing-Weinhauser Straße.

Die Straße wurde urkundlich zum ersten Mal 1314 erwähnt. Damals wurde im Urbar des Schottenklosters eine Neuburger Straße genannt. Bis in das 19. Jahrhundert stellten sich weite Teile des neunten Bezirks als Aulandschaft mit zahlreichen, später begradigten, zugeschütteten oder eingewölbten Wasserläufen dar ; deshalb verlief diese Neuburger Straße nicht direkt am späteren Donaukanal nach Norden.

Nach den beiden Türkenbelagerungen wurde die Gegend im 18. Jahrhundert beliebter Ort für Gärten des Adels, - wie den direkt an der Währinger Gasse gelegenen, großen Dietrichsteingarten, in dem später das Palais Dietrichstein, heute Palais Clam-Gallas, gebaut wurde, und das nordöstlich anschließende, tiefer gelegene Gartenpalais Liechtenstein. Südwestlich der Währinger Gasse etablierten sich medizinische Institutionen, an die das Allgemeine Krankenhaus anschloss. Wo sich heute die zentrumsnächsten Häuserblöcke der Straße befinden, erstreckte sich bis 1858 bis zur Hausnummer 9, Ecke Schwarzspanierstraße, beziehungsweise 16, Ecke Berggasse, das Glacis als freies Schussfeld und Landschaftspark vor der Stadtmauer.

Die Geschichte der Währingerstraße in der heutigen Form begann, als die Als, die die Straße an der heutigen Kreuzung mit dem Straßenzug Spitalgasse - Nussdorfer Straße im 9. Bezirk kreuzte, 1840 eingewölbt und als 1850 die Vorstädte innerhalb des Linienwalls nach Wien eingemeindet wurden. Nun wurde die Währingerstraße begradigt und 1855 vom Tal der Als bergauf bis zum Linienwall verlängert.

Der Währinger Teil zwischen Gürtel und Martinstraße war Jahrhunderte lang die Hauptstraße eines ländlich geprägten (aber seit Mitte des 19. Jahrhunderts zur Kleinstadt gewachsenen) Vorortes, was heute noch am verschlungenen Verlauf im Kontrast zum sichtachsenartig angelegten Teil am Alsergrund gut zu erkennen ist. Dort wurde die Straße 1862 amtlich Währingerstraße benannt. In Währing hieß sie nach wie vor Hauptstraße und wurde dort in den 1870er Jahren gepflastert ; in Weinhaus wurde sie als Währing-Weinhauser Straße bezeichnet.

Mit der Eingemeindung vieler Vororte nach Wien, darunter Währing und Weinhaus, die 1890 beschlossen und am 1. Jänner 1892 wirksam wurde, erhielt die Straße ihre heutige Länge und 1894 auch in Währing den heutigen Namen. Das Linienamt an der bisherigen Stadtgrenze wurde 1891 geschlossen, der Linienwall 1893-1901 eingeebnet. 1898 wurde die Volksoper an der Kreuzung Währingerstraße / Währinger Gürtel fertiggestellt.

In dieser Zeit wurde auch die Kaiserlich-Königlich Stadtbahn (Architektur : Otto Wagner) gebaut, deren 1898 eröffnete Gürtellinie (seit 1925, von der Gemeinde Wien gepachtet, elektrifiziert und im Tarifverbund mit der Straßenbahn, Wiener elektrische Stadtbahn, seit 1989 U-Bahn-Linie U6) die Währingerstraße als Hochbahn überquert und dort die Station

Währingerstraße-Volksoper bedient. (Unter dem Viadukt hindurch sieht man vom Straßenteil im 9. Bezirk den Beginn des Straßenteils im 18. Bezirk ; da die Straße hier stadtauswärts nach links knickt, ist der weitere Straßenverlauf in Währing aber nicht zu sehen.)

Die Vorortelinie der Stadtbahn am westlichen Ende der Währingerstraße wurde ebenfalls 1898 in Betrieb genommen ; nach jahrzehntelangem Fehlen des Personenverkehrs wurde dieser 1987 von den ÖBB mit der S-Bahn-Linie S 45 wieder aufgenommen.

Die Bezirksgrenze zwischen 9. und 18. Bezirk verlief hier einen Häuserblock innerhalb des Währinger Gürtels, so daß die Volksoper zum 18. Bezirk zählte. Durch das niederösterreichische Landesgesetz vom 28. Dezember 1904 wurde festgelegt, daß diese Bezirksgrenze an die Gürtelstraße verlegt sei. In der dazugehörigen Kundmachung des niederösterreichischen Statthalters vom 7. Juni 1905 wurde konkretisiert, daß die neue westliche Grenze des 9. Bezirks an der « westlichen Grenze des Stadtbahnkörpers » verlaufe (somit der innere Gürtel und die heutige U-Bahn-Trasse zum Bezirk gehöre) und ab 1. Juli 1905 gelte. Seither ist die Volksoper im 9. Bezirk.

Gebäude mit ungeraden Nummern befinden sich an der südwestlichen beziehungsweise südlichen Straßenseite, Gebäude mit geraden Nummern an der nordöstlichen beziehungsweise nördlichen Seite.

## 9. Bezirk

### Abschnitt von der Maria-Theresien-Straße bis zu Spitalgasse / Nussdorfer Straße (Nummern bis 69 und 78)

**Nr. 2-4** : Hier stand 1861-1883 das als Schmerlingtheater ironisierte provisorische Abgeordnetenhaus des Reichsrates, bis 1866 Parlament der Gesamtmonarchie, ab 1867 nur der im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder. Der Reichsrat beschloß 1867 die bis zum Ende der österreichischen Monarchie 1918 gültige Dezemberverfassung.

**Nr. 6-8** : Hier befand sich 1887-1908 der Sitz der Marinesektion des Kaiserlich und Königlich Kriegsministeriums. Das Ministerium selbst hatte seinen Sitz damals Am Hof.

**Nr. 10** : Altes Chemisches Institut, 1869-1872 von Heinrich von Ferstel im Stil der Neurenaissance (Sichtziegel) erbaut.

**Nr. 13** : Anatomisches Institut der Medizinischen Universität Wien (1950-1951) mit erhaltenem Mittelteil des im Bombenkrieg 1945 ansonsten zerstörten historistischen Gebäudes.

**Nr. 13a** : Pharmakologisches Institut ; Backsteinbau, erbaut 1898.

**Nr. 19**, Ecke Lackierergasse : Quartier für Obdachlose und Studierende unter dem Namen VinziRast mittendrin in einem Biedermeierhaus ; initiiert von Cecily Corti (Vinzenzgemeinschaft Sankt Stephan) .

**Nr. 25** : Im barockklassizistischen Josephinum befindet sich das Institut für Geschichte der Medizin mit einer



außergewöhnlichen Sammlung anatomischer Wachspräparate aus dem 18. Jahrhundert.

**Nr. 26** : Gedenktafel für Mozart, der hier 1789-1790 in einem Gartenhaus *Così fan tutte* komponierte.

**Nr. 30-36** : Palais Clam-Gallas, zuvor Palais Dietrichstein, heute vom « Lycée Français de Vienne » genutzt, in einem großen Privatpark.

**Nr. 38-42** : Vor dem Chemischen und dem Physikalischen Institut der Universität Wien, 1908-1915 bei der Abzweigung der Boltzmann-gasse auf dem Platz eines ehemaligen Armenversorgungshauses beziehungsweise der Kaiserlich-Königlich Tabakregie errichtet, steht das von Wilhelm Frass gestaltete und 1935 enthüllte Denkmal für den erfolgreichen Chemiker und Unternehmer Carl Auer von Welsbach, Erfinder des Gasglühlichts. Nach ihm sind eine Gasse, ein Park und eine Straße benannt, 1956-1966 war sein Porträt auf dem 20-Schilling-Schein zu sehen.

**Nr. 41** : Hier wohnte 1868-1876 der Komponist Anton Bruckner.

**Nr. 43** : Im Gebäude der Bezirksvorstehung für den 9. Bezirk befindet sich das Bezirksmuseum Alsergrund, das eine Doderer-Gedenkstätte, einen Erich-Fried-Gedenkraum und ein Schnitzler-Memorial umfasst.

**Nr. 45** : Auf dem Grundstück Ecke Spitalgasse stand einst ein Bürgerversorgungshaus, das 1928 abgerissen wurde. Dann legte die Stadtverwaltung hier den 1949 so benannten, großen Arne-Carlsson-Park an, in dem sich Denkmäler für den Röntgenologen Guido Holz-knecht und für den schwedischen « Engel von Sibirien », Elsa Brandström, befinden. Unter dem Park erstreckt sich ein Luftschutzbunker aus dem Zweiten Weltkrieg.

**Nr. 48** : Wohnhaus der Musikerfamilie Sirota mit ihrer Tochter Beate Sirota, die 1945 Teile der japanischen Verfassung zu Frauenrechten konzipierte.

**Nr. 50** : Gegenüber dem Arne-Carlsson-Park wohnte unweit der Strudlhofstiege, die er als Titel für seinen bekanntesten Roman wählte, von 1956 bis zu seinem Tod 1966 der Autor Heimito von Doderer. Einrichtungsgegenstände seines Arbeitszimmers wurden von seiner Witwe dem Bezirksmuseum (siehe Nr. 43) geschenkt.

### Abschnitt von Spitalgasse / Nussdorfer Straße bis zum Währinger Gürtel

**Nr. 59** : Eindrucksvolles Zeugnis der Frühindustrialisierung Wiens ist die ehemalige Lokomotivfabrik Georg Sigls auf Nummer 59. Bis 1873, als das Werk infolge der sogenannten Gründerkrise schließen mußte, wurden hier Lokomotiven, Dampfmaschinen und Dampfkessel erzeugt. Von der Währingerstraße aus ist das ehemalige Direktions- und Wohngebäude mit zwei allegorischen Figuren, Technische Wissenschaft beziehungsweise Maschinenbau darstellend, über dem Rundbogeneingang zu sehen. Von 1884 bis 1979-1980 befand sich in der weitläufigen, aus mehreren Höfen bestehenden Anlage die Technologisches Gewerbemuseum genannte höhere Lehr- und Versuchsanstalt. Seit 1981 beherbergen die Gebäude das alternative Kultur- und Veranstaltungszentrum WUK.

**Nr. 78** : Auf dem Eckgrundstück zum Währinger Gürtel befindet sich die nach dem Theatergrundriss von Fellner und Helmer entworfene und 1898 als Kaiser-Franz-Josefs-Jubiläums-Stadttheater eröffnete, seit 1908 nur mehr Volksoper genannte Bühne, heute eines der vier Bundestheater. Sie zählte bis 1905, als die Bezirksgrenze zum Gürtel verlegt wurde, zum 18. Bezirk.

## 18. Bezirk

### Abschnitt vom Währinger Gürtel bis zur Martinstraße (Nummern ab 71 und 80)

**Nr. 81-83** : Der Maler Hans Canon wurde 1829 hier geboren und hat seine Jugendjahre hier verbracht.

**Nr. 95** : Bei der Währinger Pfarrkirche Sankt Gertrud (als Platz einer Kapelle erstmals 1213 erwähnt) erweitert sich die Währingerstraße südwärts zum Gertrudplatz mit dem Kutschkermarkt, der sich in der vom Platz abzweigenden Kutschkergasse fortsetzt. Bis 1769, als der Währinger Ortsfriedhof am Ort des heutigen Schubertparks (siehe unten) eröffnet wurde, befand sich rund um die Kirche der Friedhof Währings.

**Nr. 114** : Das Zinshaus wurde 1892 nach Plänen des Architekten Johann Hattey (1859-1904) gebaut.

**Nr. 124** : Das ab 1889 auf einem ehemaligen Gasthausareal erbaute Rathaus der Gemeinde Währing, seit 1892 Bezirksamt, drückt mit seinem von weitem sichtbaren, markanten Uhrturm das Selbstbewusstsein des Wiener Vorortes im späten 19. Jahrhundert aus. Hier ist auch das Bezirksmuseum Währing untergebracht. Für das Gebäude wurde die Martinstraße von der Währingerstraße zur Gentzgasse (Anschluß : Gymnasiumstraße) verlängert ; der Haupteingang hat die Adresse Martinstraße 100. Der Bau wies somit dem damaligen Wien den Rücken zu.

### Abschnitt von der Martinstraße bis zu Simonygasse / Vorortelinie / Gersthofer Straße

**Nr. 109-111** : Das Pestkreuz aus dem Jahr 1605 erinnert an Pestepidemien. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde die Pest in Währing elfmal verzeichnet.

**Nr. 123** : Der Gemeindegärtner von Warich (1651 Währing genannt) wurde 1582 zum ersten Mal erwähnt. Das Halterhaus neben dem Friedhof, in dem er wohnte, wurde 1907 abgerissen.

**Zwischen Nr. 123 und 123a** : Der 1925 eröffnete Schubertpark befindet sich am Standort des 1769 eröffneten und 1873 geschlossenen Währinger Ortsfriedhofs. Im Gräberhain befinden sich die Grabsteine von Beethoven, Schubert, Nestroy, Grillparzer und anderen ursprünglich dort Beerdigten.

**Nr. 169-171 / Paulinengasse 15** : Hier befand sich ab 1815 der Sommer- und Wohnsitz des Journalisten und konservativen Staatsdenkers Friedrich von Gentz, das sogenannte Gentzschlüssel in Form einer Stadtvilla. Gentz kaufte das Anwesen 1819. Das Gebäude war im Vormärz ein wichtiger gesellschaftlicher Treffpunkt des politischen Establishments in Wien. 1927-1928 wurde statt der Villa nach dem Entwurf von Konstantin Peller ein Gemeindebau mit

69 Wohnungen errichtet, der 1965 nach Rosa Toepler (gestorben 1916), die der Gemeinde Wien das Grundstück für wohltätige Zwecke hinterließ, den Namen Toepler-Hof erhielt.

**Nr. 170** : Johannes-Nepomuk-Statue.

**Nr. 173-181** : Hier stand bis 1957 das von Fürst Konstantin Czartoryski 1831 gekaufte und nach ihm benannte Czartoryski-Schlössel, das sich seit 1912 im Besitz der Gemeinde Wien befand. Nach dessen Abriss nach 1955 wurde 1959 eine städtische Schule eröffnet. Im Schlössel bestand, 1807 erwähnt, die erste Kirche im heutigen Bezirksteil Weinhaus.

**Nr. 176-178** / Köhlergasse 1-3 : 1929-1930 errichtete das Wiener Stadtbauamt einen Gemeindebau mit 35 Wohnungen nach Entwürfen von Paul Fischel und Heinz Siller. Eckverbauung im Stil der Neuen Sachlichkeit mit eingesetzten Loggien.

**Nr. 188-190** : 1926-1927 errichtete das Wiener Stadtbauamt gegenüber dem ehemaligen Czartoryskischlössel (siehe Nr. 173-181) einen Gemeindebau nach dem Entwurf von Michaël Rosenauer mit 258 Wohnungen auf 15 Stiegen um einen Innenhof. Dieser geräumige, tieferliegende Hof wird zur Straße hin durch ein breites Gitter und zwei flankierende Straßentrakte mit schönen Eckbalkons begrenzt.

Die Wiener Kaffeehauskultur ist beziehungsweise war entlang der Währingerstraße mit einigen traditionsreichen, aber auch neueren Häusern vertreten. Zu den traditionellen Häusern gehörten im 9. Bezirk das bis heute bestehende Café Weimar « vis-à-vis » des WUK und im 18. Bezirk das Café Wilder Mann (2009 geschlossen) sowie das Café Aumannhof. Bis in die 1990er Jahre bestand das Café Falstaff gegenüber der Volksoper als Künstlertreff. Angeblich soll das Autorenduo Carl Merz und Helmut Qualtinger dort auf eines der Vorbilder für die Figur des « Herrn Karl » getroffen sein. Geschlossen wurde 2008 das Café Stadlmann, früher Treffpunkt für Studierende der umliegenden Institute. Im zentrumsnächsten Teil der Währingerstraße um das Votivkino hat sich im letzten Jahrzehnt eine rege Lokalszene entwickelt. Zu den neueren Häusern zählen hier Lokale, die mit Elementen der Systemgastronomie arbeiten, ebenso wie der Studenten- und Szenetreff Café Stein.

## **Straßenbahnverkehr**

Etwa ab 1817 verkehrte von der Freyung im heutigen 1. Bezirk bis Weinhaus (heute Währingerstraße 157) ein Stellwagen, der keinen festgelegten Fahrplan hatte, sondern an den Endstationen jeweils auf Fahrgäste wartete. Von 1860 an verkehrte der Stellwagen weiter bis zum heutigen Bezirksteil Pötzleinsdorf.

Die moderne Verkehrserschließung der Währingerstraße begann, als 1869, vom Schottentor ausgehend, eine Pferdestraßenbahnstrecke bis zur Nussdorfer Straße und auf dieser bis zum Gürtel in Betrieb genommen wurde. 1883 wurde die Strecke in der Währingerstraße von der Nussdorfer Straße bis zum Währinger Gürtel und 1884 vom Gürtel bis zur Vinzenzgasse im Bezirksteil Weinhaus des 18. Bezirks verlängert. 1899 erfolgte von dort die Verlängerung durch die Gatzgasse bis zur Simonygasse an der Station Gersthof der Vorortelinie der Wiener Stadtbahn, die zwischen

Gentzgasse und Währingerstraße liegt.

1902-1903 wurde die Strecke auf der gesamten Währingerstraße elektrifiziert ; im gleichen Jahr erwarb die Gemeinde Wien das bis dahin private Liniennetz, das nunmehr als Betrieb mit dem Namen Gemeinde Wien, Städtische Straßenbahnen geführt wurde. Die auf der Währingerstraße verkehrenden Straßenbahngarnituren wurden zum Teil in der Remise Kreuzgasse im 18. Bezirk abgestellt.

Seit 1907 die bis heute üblichen Liniensignale eingeführt wurden, verkehrten durch die Währingerstraße (soweit nicht anders angeführt, bis zum Aumannplatz im 18. Bezirk) die Linien (derzeit verkehrende fett) :

**37** : Abschnitt Schottentor-Nussdorfer Straße, 1907-1939 und 1953 bis heute.

**38** : Abschnitt Schottentor-Nussdorfer Straße, 1907-1944, 1945-1946 und 1952 bis heute.

**39** : Abschnitt Schottentor-Nussdorfer Straße, 1907-1944, 1945-1946 und 1952-1970.

**40** : Seit 1980.

**41** : 1907 bis heute.

**41a** : 1911-1924 und 1948-1965.

**42** : Abschnitt Schottentor-Gürtel, 1907-1945 und 1948 bis heute.

**E** : 1913-1917.

**ER** : 1907-1913.

**EK** : 1907-1917.

**E2** : Abschnitt Schwarzspanierstraße-Gersthof, 1924-1945 und 1946-1980, eine der Zweierlinien.

**F** : Abschnitt Schottentor-Gürtel, 1907-1945 und 1948-1960.

**G2** : Abschnitt Schwarzspanierstraße-Nussdorfer Straße, 1928-1945 und 1953-1980.

### La « Kärntner Straße »

La « Kärntner Straße » (Rue de la Carinthie) est l'artère commerciale la plus fréquentée du centre-ville de Vienne. Elle relie la « Stephansplatz », en passant par la « Stock-im-Eisen-Platz » à l'angle de la rue « Graben » et jusqu'à la «

Wiener Staatsoper » (Opéra de Vienne) .

Le nom de la rue est connue depuis 1257, sous le nom latin de « Strata Carintianorum » , qui était un axe routier important comme voie commerciale vers la province méridionale de Carinthie.

...

Die Kärntner Straße ist neben dem Graben einer der wohl bekanntesten Straßenzüge der Wiener Innenstadt. Sie beginnt beim Karlsplatz beziehungsweise der Friedrichstraße und führt an der Wiener Staatsoper vorbei gerade bis zum Zentrum Wiens, dem Stephansplatz. Dort wird die Fußgängerzone in westlicher Richtung vom Graben fortgesetzt. In nordöstlichen Richtung schließt nach dem Stephansplatz die Rotenturmstraße an, die bis zum Donaukanal führt.

Die Kärntner Straße bestand bereits zur Zeit der Römer in Wien. Im Mittelalter wurde sie als « Strata Carinthianorum » erstmals 1257 urkundlich erwähnt und verband das Stadtzentrum mit dem Kärntner Tor der Stadtmauer (nahe der heutigen Oper) , ihre Verlängerung war zur damaligen Zeit eine wichtige Verbindung zu den Hafenstädten wie Venedig und Triest. Es sind verschiedene Schreibweisen vorzufinden, 1563 : « Cärnerstrass » ; 1566 : « Khärnerstrass » ; etwa 1567 : « Khärnerstrassen » , « Kahrnerstrass » ; 1587 : « Kärnerstras » ; 1749 : « Karnerstraße » .

In der Gründerzeit und im späteren 19. Jahrhundert wurde sie verbreitert und stark umgebaut. Der Kärntner Hof, ein 1878 errichteter repräsentativer Passagenbau des Architekten Otto Thienemann wurde beispielsweise 1909-1910 wieder abgerissen und durch das Hotel Astoria ersetzt. Im Jahre 1945 wurde die Kärntner Straße schwer in Mitleidenschaft gezogen, was in der Folge zu zahlreichen Um- und Neubauten führte. Auch aufgrund der hier traditionell hohen Wirtschaftsaktivität kommt es allerdings permanent zu Umgestaltungen.

1974 wurde die Kärntner Straße zwischen Oper und Stephansplatz durch die Architekten Wilhelm Holzbauer und Wolfgang Windbrechtiger zu einer Fußgängerzone umgestaltet (Eröffnung : 6. August 1974) , die von zahlreichen Geschäften gehobenen Preisniveaus, wie beispielsweise dem 1823 gegründeten Glashaus J. & L. Lobmeyr, und mehreren Cafés gesäumt ist.

...

Kärntner Straße, wird 1257 als « strata Carinthianorum » erstmals urkundlich erwähnt (um 1300 Chernerstraz, danach Kernerstraße, 1776 erstmals Kärnthnerstraße) ; ihre Planung und Anlage (nach Süden über den Wienerberg, Wiener Neustadt und den Semmering als Fernverkehrsverbindung über Steiermark und Kärnten bis Triest und Venedig) begann bereits im letzten Drittel des zwölften Jahrhunderts. 1234 wird im Zuge der Weiterführung der von Herzog Leopold V. eingeleiteten städtebaulichen Veränderungen (Stadterweiterung) erstmals der benachbarte Neue Markt urkundlich genannt ; er bildete den Endpunkt für den Fernhandelsverkehr. Gewerblichen Zwecken dienten der Fischhof (Nummer 8-10) und der Fleischhof (Nummer 33 ; erwähnt 1374-1448) ; vor den Häusern Nummer 22-24 und 33 standen 1323-1409 Fleischbänke. Um 1207-1217 entstand die Kommende des Johanniterordens (Nummer 35) ; Nummer 37 gehörte 1415-1611 zum Pilgrimhaus (nachmals Annakloster) , die Parzellen Nummer 28-36 zum Clarakloster (nachmals Bürgerspitalzinshaus) . 1861 wurde die Kärntner Straße über den eingeebneten Stadtgraben hinweg bis zum Wienfluß

bei der Elisabethbrücke verlängert ; seit deren Abbruch (1897) endet die Kärntner Straße beim Karlsplatz. In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde die Kärntner Straße, die zu allen Zeiten zu den vornehmsten Straßen der Stadt zählte und die bedeutendsten Geschäftsläden aufwies, auf ihrer westlichen Seite verbreitert (von neun auf 17 Meter Straßenbreite) , sodaß hier fast zur Gänze historistische Neubauten entstanden, von denen einige aus spekulativen Gründen noch vor dem Ersten Weltkrieg nochmals durch Neubauten ersetzt wurden. Die Demolierungswelle begann 1873 mit dem Häuserblock Nummer 28-30, es folgten in den Jahren 1875-1878 die Häuser Nummer 6, 12, 17 und 38 ; damit begann auch die Umwandlung zu einer Geschäftsstraße, denn auf Nummer 12 entstand das als « Eisernes Haus » bezeichnete avantgardistisch konzipierte « Thonethaus » (« Zum eisernen Mann ») , auf Nummer 17 das Warenhaus Wahliss. 1882-1884 wurden die Häuser Nummer 5, 7, 13-15, 25 und 36 abgebrochen, weitere Demolierungen folgten 1886-1889 (Häuser anstelle des Equitablepalais sowie Nummer 9, 39, 47 und 49) . 1895 entstanden das Damenkonfektionshaus Zwieback (Nummer 11) und das Kaufhaus Neumann (Nummer 19) . Trotz der Verbreiterung vermied man die Durchführung einer Straßenbahnlinie (lediglich Schleife der Linie 63 um die Oper und Linien 58 [1914-1942] und 59 [1911-1942] bis auf den Neuen Markt) ; lediglich Omnibusse der Vienna General Omnibus Company und später städtische Autobusse befuhren die Straße. In der Zwischenkriegszeit erlebte die Kärntner Straße eine wirtschaftliche und gesellschaftliche Hochblüte - vornehme Geschäfte und Hotels (Ambassador, Astoria) , exklusive Konditoreien (Gerstner) , Korso der gehobenen Gesellschaft. Erhebliche Verluste an Bausubstanz entstanden am Ende des Zweiten Weltkriegs ; Bombenangriffe (insbesondere am 12. März 1945) zerstörten oder beschädigten die Häuser Nummer 2, 4, 9, 16, 18, 22, 23, 25 und 51, Artillerietreffer zerstörten am 8. April die Häuser Nummer 6, 8, 11 und 25, und ein vom Haus Nummer 33 (Feinkostgeschäft Köberl und Pientok) ausgehender Brand zerstörte am 11./12. April die Häuserzeile Nummer 19-33 und die gegenüberliegenden Häuser Nummer 12-18 (außerdem Nummer 49 und am 13. April Nummer 1-5) . Damit gehörte die Kärntner Straße zu den am stärksten zerstörten Straßen der Innenstadt ; die Häuser wurden nach dem Krieg durch teilweise spartanische Neubauten ersetzt, der Althausbestand ist gering (Hotel Astoria, Esterházypalais, Malteserkirche, einige Wohnhäuser ; Ecke Stock-im-Eisen-Platz Equitablepalais) . 1974 wandelte man die Kärntner Straße im Zuge des U-Bahn-Baus (U 1) in eine Fußgeherzone um (Planung der Architekten Holzbauer und Windbrechtiger) , die in der Folge in Richtung Stephansplatz und in einige Nebengassen erweitert wurde ; am 16. April begannen die Pflasterungsarbeiten, ab 17. April wurden Linden gepflanzt (Fertigstellung im August 1974) . 1991 wurden drei Brunnen von Hans Muhr aufgestellt. Ein nach dem Zweiten Weltkrieg in der Höhe der Einmündung der Kupferschmiedgasse aufgestellter Brunnen (der nicht die Zustimmung der Bevölkerung fand) wurde 1991 entfernt ; gleichzeitig wurden, über den Straßenzug verteilt, drei Trinkbrunnen von Hans Muhr errichtet.

...

**Nr. 2** (Stock-im-Eisen-Platz 3, Seilergasse 1) : Equitablepalais ; Stock im Eisen.

**Nr. 4** : Ehemaliges Studentenhaus des Magisters Albrecht, im 18. Jahrhundert Eigentum des Bürgermeisters Franz-Josef Hauer.

**Nr. 5** : Das Haus stand ab 1657 im Eigentum des Johann Georg Dietmayr von Dietmannsdorf, der zwischen 1648 und 1667 mehrmals Bürgermeister war.

**Nr. 8 und 10** : Hasenhaus.

**Zwischen Nr. 8 und 10** : Kärntner Durchgang (mit Kärntner Bar von Adolf Loos) .

**Nr. 11** : Ehemaliges Damenkonfektionshaus Zwieback (errichtet 1895 nach Plänen von Friedrich Schön) ; heute Modehaus Bæcker (mit Konditorei Gerstner) .

**Nr. 12** : Ehemaliges Thonethaus (« Eisernes Haus » ; der dortige Hinweis auf das Haus « Zum eisernen Mann » bezieht sich auf **Nr. 21**) .

**Nr. 13-15** : Besitzer Antonio Draghi.

**Nr. 14** : Ehemaliger Standort der Apotheke « Zum schwarzen Mohren » .

**Nr. 16** (Neuer Markt 2) : Hotel Meißl & Schadn, erbaut 1896 nach Plänen von Karl Hofmeier ; an der Fassade in der Kärntner Straße secessionistische Fassadenmosaik venezianischen Stils von Eduard Veith, die fünf Weltteile darstellend (1896, erneuert 1959 von J. Dürr) .

**Nr. 17** : Ehemaliger Gasthof « Zum wilden Mann » ; 1878 baute Gustav Korompay das Warenhaus der Porzellanfirma Wahliß (Fassadenverkleidung mit Majolikafiesen) .

**Nr. 18** (Neuer Markt 3) : Ehemaliger Bürgerspitalskeller (« Zögerlkeller ») ; im Erdgeschoß des ab 1675 zweistöckigen Miethauses richtete 1783 der Würzburger Josef Wirschmidt ein Kaffeehaus ein. In dem für das Bürgerspital Ende des 19. Jahrhunderts von Franz Freiherr von Krauß und Josef Tölk errichteten Neubau fand im Keller das « Ristorante Capri » sein Domizil. Das Haus brannte 1945 aus ; 1955 wurde von Erich Boltenstern das Hotel Europa errichtet.

**Nr. 19** : Ehemaliges Warenhaus Neumann, erbaut 1895 nach Plänen von Otto Wagner (1945 ausgebrannt) . Nach dem Zweiten Weltkrieg Warenhaus Steffl (Neueröffnung 1993) ; Mozartgedenkstätte (an der Rauhensteingasse) .

**Nr. 21** : Bestand seinerzeit aus zwei Häusern, von denen sich eines (Conskriptionsnummer 944) im Besitz von Margarete Heml, der Tochter des gewesenen Bürgermeisters Hanns Heml, befand ; ihr Gatte, der Apotheker Laurenz Taschendorfer, war 1489-1490 Bürgermeister. Im 16. Jahrhundert Haußchild « Zum blauen Esel » ; 1557 kam das Haus an den Bäckermeister Melchior Khlesl (Geburtshaus seines Sohnes Melchior Khlesl) . 1598 taucht das Haußchild « Allwo der Esel in der Wiege liegt » auf. 1795 erwarb der bürgerliche Eisenhändler Franz Winkler das Haus samt dem Nachbarhaus und ließ den Neubau « Zum eisernen Mann » errichten ; hier wohnte und starb (16. März 1798) Alois Blumauer. In der Biedermeierzeit wohnte im Haus die Burgtheaterheroine Julie Rettich, deren literarischer Salon von Eduard von Bauernfeld, Franz Grillparzer, Friedrich Hebbel, Heinrich Laube und Adalbert Stifter gerne besucht wurde.

**Nr. 22** (Neuer Markt 5) : Hier stand ursprünglich die Mehlgrube (später Hotel Munsch) ; 1897 erwarb Josef Krantz die Realität, ließ das alte Gebäude abreißen und durch Franz Kupka und Gustav Orglmeister das Hotel Krantz (heute Ambassador) errichten.

**Nr. 24** : Rückfront des Gasthofs « Zum weißen Schwan » .

**Nr. 25** (Himmelfortgasse 1) : Mitte des 17. Jahrhunderts besaß das Haus Bürgermeister Johann Georg Dietmayr.

**Nr. 26** : Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts reichte bis hierher die südliche Begrenzung des Neuen Markts bildende Schwarzenbergpalais. Heute befindet sich im Haus das Glasmuseum Lobmeyr der 1823 gegründeten Firma Josef & Ludwig Lobmeyr.

**Nr. 28-30** : Chaossches Stiftungshaus (Abbruch 1873) .

**Nr. 31** : Einkehrwirthshaus « Zum goldenen Greif » (erwähnt ab 1700 ; einer der vornehmsten Gasthöfe Wiens) , ab 1807 « Zum Erzherzog Karl » (in dem erstmals zwischen zehn und zwölf Uhr ein « Déjeuner à la Fourchette » [Gabelfrühstück] serviert wurde) ; hier kehrten auch Ludwig van Beethoven, Franz Grillparzer und Moritz Michæl Daffinger ein, 1848 hat Lajos Kossuth hier gewohnt, später Richard Wagner. Abfahrtsstelle der Landkutschen nach Wiener Neustadt, später auch nach Baden und Brünn. Das Hotel bestand bis 1945.

**Nr. 32** (Führichgasse 1) : Hotel Astoria ; erbaut 1911-1912 - ehemals (auf größerem Areal, aus dem acht Bauparzellen gebildet wurden) Kärntner Hof (mit Kärntner-Hof-Basar) .

**Nr. 33** (Johannesgasse 1) : Fleischhof (bis Ende des 15. Jahrhunderts) ; 1824 wohnte im vierten Stock Ludwig van Beethoven (Beethoven-Wohnungen) . Beim Abbruch (1906) tauchte an der Feuermauer des angrenzenden Hauses I, Johannesgasse 3, ein Fresko (Scheinarchitektur) aus dem 16. Jahrhundert auf ; im Neubau befindet sich die Firma Backhausen ; im Keller wurde 1907 das Kabarett Fledermaus eröffnet.

**Nr. 34-38** : Hier stand bis 1882 das Bürgerspitalzinshaus (zwischen Nr. 36 und 38 führte das Komödiengässel, in dem sich auch das Komödienbierhaus befand, zum Kärntnertortheater) .

**Nr. 35** (Johannesgasse 2) : Johanniterkommende.

**Nr. 37** : Malteserkirche.

**Nr. 39** : Ehemaliges Stiftungshaus der Heinrich Graf Hardegg'schen Doktorenstiftung (Inscriptentafel am Gebäude) , errichtet 1888 nach Plänen von Carl Schumann im Neorenaissancestil. 1919 entwarf Adolf Loos für das im Erdgeschoß befindliche Juewliergeschäft Spitz ein marmornes Geschäftsportal. Die Firma erlosch « von amtswegen » am 1. September 1941, wonach das Geschäftsportal abgetragen wurde.

**Nr. 41** : Palais Esterházy (1684 Adam Grundemann von Falkenberg, 1871 Moritz Graf Esterházy) ; im Haus befand sich der Haute-Couture-Salon Fred Adlmüller ; Casinos Austria (Spielcasino im ersten Stock seit 1968) .

**Nr. 40** : Seitenfront der Staatsoper.

**Nr. 42** : Seitenfront des ehemaligen Heinrichhofs (Opernringhofs) .

**Nr. 45** (Krugerstraße 2 ; Conskriptionsnummer 1017) : Altenburger Hof (sub I) . 1649 erwarb der Hofbaumeister Georg



Gerstenbrand die verfallene Realität und errichtete einen Neubau. Wohn- und Sterbehaus von Joseph Emanuel Fischer von Erlach (gestorben 1742) ; Abbruch 1892.

**Nr. 47** : Haus « Zum goldenen Elefanten » .

**Nr. 49** (Walfischgasse 1) : 1450-1517 mit dem Haus **Nr. 47** im Besitz des Stifts Altenburg. Hier stand das (alte) Kärntnertor (sub 3) . 1761 kaufte Rochus (Rocco) Freiherr de Lopresti das Haus, der als Nachfolger Selliers bis 1751 Leiter der Opernaufführungen im Burgtheater gewesen war und 1751-1752 das Kärntnertortheater pachtete ; in dieser Zeit soll Christoph Willibald Gluck hier gewohnt haben. 1808 erwarb der Großhandlungscompagnon Friedrich Edler von Schwab das Haus von der Witwe Loprestis und ließ noch im selben Jahr einen Neubau errichten (im Volksmund Schwabenburg genannt) ; damals wohnte hier Carl Maria von Weber. 1835 wurde ein Kaffeehaus eingerichtet, das 1843 Johann Baptist Corti übernahm (« Kaiser von Österreich » , später « Café Scheidl » beziehungsweise « Café Fenstergucker ») . Nach dem Zweiten Weltkrieg Herrenmodegeschäft, dann « Air France » .

**Nr. 57** : Ehemaliges Todescopalais (1945-1993 Sitz der Österreichischen Volkspartei Landespartei - ÖVP) .

**Zwischen Nr. 51 und 53** (Mahlerstraße) : Zugang zum Kärntner-Ring-Hof.

**Nr. 55** (Kärntner Ring 1) : Hotel Bristol ; ehemalige Sirkecke ; Opern-Apotheke (seit 1909) .

**Nr. 61** : Gründung des Wiener Schubertbunds durch den Schulmann und Tondichter Franz Mair (Franz-Mair-Hof) am 14. November 1863 (Gedenktafel, enthüllt 1963) .

### « Theyer & Hardtmuth »

Comme c'est son habitude, Anton Bruckner se procure ses feuilles à musique à la papeterie « Theyer und Hardtmuth » , situé au 9 de la « Kärntner Straße » dans le 1er district de Vienne.

...

En 1381, une maison se trouve à l'emplacement du (futur) 9 de la Rue de Carinthie (« Kärntner Straße ») . Elle porte le nom de « Chez Alma (« in der Almarein ») .

À la fin du 15e siècle, la maison s'appelle « De la Sainte-Trinité » ; son propriétaire est Thomas Haunstein, le médecin personnel de l'archiduc Karl II.

En 1733, avant même l'arrivée du gouvernement de Marie-Thérèse et la naissance du compositeur Wolfgang Amadeus Mozart, Jakob Michæl Theyer (ou Theuermann) , né en 1729 à Vienne et mort en 1820 à Vienne, fait l'acquisition de la brocanterie de Matthias Jakob Scharrer, « À l'encensoir d'or » (« Zum goldenen Rauchfaß ») , située au 9 de la Rue de Carinthie. Le magasin général est désormais symbolisé par la fourche à fumier du brocanteur Scharrer inséré dans un étui de cuir de Safian. Cette fourche fit l'objet, à l'époque, d'un pari entre 2 cavaliers. L'événement attira

l'attention du public ; ce qui rendit vite le logo, célèbre et réputé. (Cette fourche restera le symbole de « Theyer & Hardtmuth » jusqu'en 2006.)

Le qualificatif « Chez la belle Algérienne » est apparu en 1758, en mémoire d'une jeune fille prénommée Fatima qui a vécu dans cette maison aux côtés de Démétrius Marzachi (le Messager de l'Algérie, accompagné de son harem) lors d'un séjour à Vienne d'octobre 1758 au 1er mai 1759. Fatima serait resté à Vienne après le départ de Démétrius pour une mission officielle. L'Africain s'est vite aperçu (sauf pour quelques aventureux) qu'il n'était pas facile de négocier avec des Blancs. Selon des témoignages de l'époque, la beauté de la jeune fille a suscité un tel émoi que cela engendrait des problèmes de circulation parce que l'on regardait par la fenêtre de la maison.

En 1763, la propriétaire du bâtiment est la Baronne Maria Anna von Schmidl (né Edler von Mühldorf) , épouse du Baron Christoph von Schmidl, Conseiller de la Chambre-Haute. Elle décide de construire un nouvel édifice de 4 étages. Le 5 octobre de la même année, Jakob Michæl Theyer fonde le magasin général « Produits de Nuremberg et Papeterie Theyer » (« Nürnberger Waren- und Papierhandlung Theyer ») ; Nuremberg étant un important centre commercial à l'époque. La même année, des hommes d'affaires de Nuremberg y loue de l'espace commercial et fondent l'Hôtel de la Monnaie « Chez la belle Algérienne » . À cause du chiffre élevé de ses ventes, Matthias Jakob Scharrer décide de simplement rebaptiser son commerce : « De la ville de Nuremberg » (« Zur Stadt Nürnberg ») .

En 1796, le « commerçant des produits de Nuremberg » (« Nürnbergerwaarenhändler ») fait toujours partie du registre de la ville de Vienne. En 1798, Jakob Michæl Theyer cède partiellement son magasin général à son fils, Martin Theyer (né en 1773 à Vienne et mort en 1854 à Vienne) .

En 1802, le bâtiment est de nouveau reconstruit. En 1803, Martin Theyer devient l'unique propriétaire du commerce. En 1809, l'édifice est victime d'un incendie causé par les attaques de l'armée napoléonienne. En 1835, le fils de Martin Theyer devient un partenaire mais, en 1846, il se départit de ses actions. En 1860, l'entreprise se lance dans l'impression personnalisée de papeterie. Pendant ce temps, Margareten Theyer érige, dans le 5e arrondissement de Vienne, une usine de papier fin à lettre. Sous la marque « Margaret Mill » , ces produits remportent de nombreux prix internationaux. Ils étaient disponibles dans leurs propres points de vente à Budapest et à Prague.

En 1864, Theodor Theyer (né en 1867 et mort le 27 avril 1925 à Vienne) , l'arrière-petit-fils catholique de Jakob Michæl Theyer, s'associe avec l'homme d'affaires autrichien Franz Hardtmuth (1758-1816) , un important fabricant de crayons de Bohême, dans l'Empire austro-hongrois) pour fonder l'entreprise commerciale « Theyer & Hardtmuth » (en anglais : « Thayer & Hardtmuth ») , qui deviendra un joueur majeur à Vienne dans le domaine de la papeterie et des fournitures artistiques.

Ce nouveau partenariat (fournitures de bureau et fabricant de crayons) va mener à la création à Vienne, en 1790, de la compagnie de crayons de qualité « Koh-i-Noor » (qui signifie « Montagne de Lumière » ; du nom du célèbre diamant indien, le plus gros du monde à l'époque, faisant partie des bijoux de la Couronne britannique) . En 1802, les 2 hommes brevettent la Ire mine de plomb faite d'une combinaison de kaolin (argile blanche, friable et réfractaire, composée principalement de kaolinite, soit de silicate d'aluminium ; découverte à l'origine en Chine, elle est à la base de la fabrication de la porcelaine) et de graphite. Celle-ci représentait un progrès, car elle permettait l'emploi de

graphite de qualité inférieure aux procédés existants. En 1848, les fils de Joseph Hardtmuth, Karl et Ludwig, reprennent l'entreprise familiale. La production de fils de graphite est alors transférée vers la ville de Budweis, en Bohême (aujourd'hui, České Budějovice en République tchèque) .

Les crayons « Koh-I-Noor Hardtmuth » seront primés lors de prestigieuses expositions internationales. Citons : celle de 1855, à New York ; celles de 1856, 1900 et 1925 à Paris ; celle de 1862 à Londres ; celle de 1882 à Vienne ; et celle de 1905 à Milan. (Lors de l'Exposition universelle de Paris, en 1889, chaque crayon est inséré dans étui cylindrique de couleur jaune, en bois de cèdre.)

« Koh-i-Noor Hardtmuth » devient une société d'État après la Seconde Guerre mondiale. Elle redevient une entreprise privée en 1992. Depuis 2007, elle est un membre de la société-mère tchèque « KOH-I-NOOR » qui possède actuellement des filiales dans plus de 80 pays dans le monde dont l'Europe orientale, l'Italie, la République populaire de Chine et la Russie.)

Parmi les clients de « Theyer & Hardtmuth » , citons la haute-noblesse et la Cour impériale. La compagnie a réalisé le poinçon du sceau de l'impératrice Elisabeth pour sa papeterie personnelle. Toutefois, « Theyer & Hardtmuth » n'a jamais reçu le titre de « fournisseur officiel impériale et royale » . (Cependant, Theodor Theyer fut nommé, pour un certain temps, conseiller commercial et membre impériale et royale.)

En 1896, l'apparition des ornements de bronze sur les enveloppes impériale et royale permet de renforcer la sécurité contre les rayons X.

En 1898, Franz Huber et Peter Lerner deviennent commis chez « Theyer & Hardtmuth » . En 1901, ils décident de lancer leur propre entreprise, « Huber & Lerner » sur la « Kohlmarkt » .

« Theyer & Hardtmuth » vit des temps difficiles avec l'arrivée de la Première Guerre mondiale, puis l'effondrement de la Monarchie austro-hongroise. Avec les années, des tensions au sein de la famille Theyer fragilisent davantage l'entreprise. En 1931, « Huber & Lerner » fait l'acquisition de « Theyer & Hardtmuth » .

Le 12 mars 1945, le bâtiment du 9 de la « Kärtner Straße » , est ravagé suite à des bombardements aériens. On assiste alors au pillage de la boutique.

L'entreprise familiale fondée par Jakob Michæl Theyer, au 9 de la « Kärtner Straße » , aura donc subsisté pendant plus de 270 ans ! (1733-2006)

...

Jacob Michæl Theyer, der Großvater des jetzigen Chefs, Theodor Theyer, kaufte die Nürnberger Waaren-Handlung von einem gewissen Scharrer im Jahre 1763. Eine in dem Waaren-lager Scharrer's befindliche Mistgabel mit gedrechseltem Stiel in einem Etui aus Safianleder mußte Theyer mit übernehmen. Diese Mistgabel wurde Gegenstand einer Wette zwischen zwei Cavalieren, lenkte dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums auf das bescheidene Geschäft und

begründete das « Renommée » deßelben. Die uns vorliegende, von Martin Theyer geschriebene Chronik erzählt die Geschichte in rührender Weise. Noch heute wird die Mistgabel als Talisman des Geschäftes aufbewahrt.

...

Theodor Theyer, Industrieller (katholische) : geboren 1867 ; gestorben 27. April 1925 in Wien. Gesellschafter der Firma Theyer & Hardtmuth. 1733 hatte Jakob Michael Theyer in Wien ein Papier- und Schreibwarengeschäft eröffnet. Da die Waren hauptsächlich aus Nürnberg stammten, hieß das Geschäft « Zur Stadt Nürnberg » . 1864 begann Theodor Theyers gleichnamiger Vater (1842-1905) gemeinsam mit dem Bleistiftproduzenten Hardtmuth aus Böhmen unter « Theyer und Hardtmuth » mit der Erzeugung von Qualitätsbleistiften : Koh-i-Noor und Cullinan. Gleichzeitig gründete Theyer in Wien-Margareten eine Fabrik für feinste Briefpapiere unter dem Markennamen « Margaret Mill » . Als weiterer wichtiger Geschäftszweig wurde von 1860 an das Druckerei- und Prägereigeschäft entwickelt.

...

Theyer & Hardtmuth (besonders früher im englischen Sprachraum auch Thayer & Hardtmuth geschrieben) war ein traditionsreicher Schreibwarenladen in der Kärntner Straße 9 im 1. Wiener Gemeindebezirk Innere Stadt.

1733 eröffnete Jakob Michael Theyer an der Kärntner Straße 9, Ecke Weihburggasse, ein Papier- und Schreibwarengeschäft. Da die Waren hauptsächlich aus Nürnberg stammten, das zu der Zeit eine bedeutende Handelsstadt war, hieß das Geschäft Zur Stadt Nürnberg. Das Geschäft blieb für die nächsten 270 Jahre an der gleichen Adresse und wurde von Generation zu Generation weitergegeben.

1864 begann Theodor Theyer, mit dem damals bekanntesten Bleistiftproduzenten der Monarchie, Hardtmuth aus Böhmen, zusammenzuarbeiten. Spätestens zu diesem Zeitpunkt hieß das Unternehmen Theyer & Hardtmuth. Aus dieser Verbindung zwischen Schreibwarenbedarf und Bleistifthersteller entstanden später die nach Diamanten benannten Qualitätsbleistifte Koh-i-Noor und Cullinan. Gleichzeitig gründete Theyer im 5. Bezirk Margareten eine Fabrik für feinste Briefpapiere. Unter dem Markennamen Margaret Mill errangen diese Produkte auf einigen Weltausstellungen etliche Preise und wurden über eigene Kontore in Budapest und Prag in ganz Europa vertrieben.

Als weiterer wichtiger Geschäftszweig entwickelte sich von 1860 an das Druckerei- und Prägereigeschäft. Kunden neben dem hohen Adel waren auch der Kaiserhof : Theyer & Hardtmuth fertigte zum Beispiel die Stanze für das Briefpapier von Kaiserin Elisabeth. Das Unternehmen war jedoch nie offizieller Kaiserlich und Königlich Hoflieferant. Theodor Theyer wurde jedoch im Laufe der Zeit als Kaiserlicher Rat und Kaiserlich und Königlich Kommerzialrat ausgezeichnet und war zeitweilig Gremialrat.

1896 wird von innen bronzierten oder außen mit bronzenen Ornamenten versehenen Briefumschlägen berichtet, welche den Briefinhalt vor der Durchleuchtung mit Röntgenstrahlen schützen sollten.

1898 lernten sich Franz Huber und Peter Lerner als Verkäufer bei Theyer & Hardtmuth kennen. Nach einigen Jahren beschloßen sie, sich selbständig zu machen, 1901 gründeten sie die Firma Huber & Lerner am Kohlmarkt.

Der Erste Weltkrieg und der Zusammenbruch der Monarchie brachten dem Unternehmen schwere Zeiten, da der traditionelle Absatzmarkt damit wegbrach. Zusätzlich brachten familiäre Schwierigkeiten innerhalb der Nachkommenschaft von Theyer die Firma weiter in die Bredouille, 1931 wurde es von Huber & Lerner übernommen. Zusätzlich zu den beiden Geschäften betrieb das Unternehmen seine eigene Druckerei und Prägerei.

Das Haus in der Kärntner Straße 9 wurde am 12. März 1945 während des Zweiten Weltkrieges durch Bombenangriffe schwer getroffen. Es kam zu Plünderungen des Geschäftes.

In den Wiederaufbaujahren wurde das Haus 1958 völlig umgebaut, das Innere des Geschäftes wurde in den folgenden Jahren mehrmals adaptiert. 1994 wurde eine Montblanc-Boutique integriert, später spezielle Abteilungen für Filofax und Porsche Design. Am 23. September 1975 wurde dem Unternehmen die staatliche Auszeichnung verliehen.

Aufgrund der zu erwartenden Mietpreiserhöhung bei Übergabe an die nächste Generation sah sich der Eigentümer Huber & Lerner Ende Juni 2006 nach 273 Jahren gezwungen, den Laden zu verkaufen. Das Geschäft wurde von der Firma Swarovski übernommen, welche damit ihre gegenüber schon bestehende Niederlassung erweiterte.

...

Die Papierhandlung Theyer später Theyer & Hardtmuth (1733-2006) , war eine bedeutende Wiener Papier- und Malutensilienhandlung, sie wurde 1733 als Kramwarenladen durch Matthias Jakob Scharrer in der Kärntner Straße 9, Ecke Weihburggasse gegründet, 1763 übernahm Jakob Michæl Theyer (auch Theuer, 1729 Wien bis 1820 Wien) den Laden und begründete die « Nürnberger Waren- und Papierhandlung Theyer » , auf Grund des vornehmlichen Vertriebs Nürnberger Waren erhielt die Handlung den Beinamen « Zur Stadt Nürnberg » , so wird Jakob Michæl Theyer noch 1796 im Handelsregister Wiens unter « Nürnbergerwaarenhändler » geführt, 1798 ging die Handlung zunächst teilweise, ab 1803 gänzlich an dessen Sohn Martin Theyer (1773 Wien bis 1854 Wien) über, ab 1835 Einstieg von Martin Theyers Sohn als Gesellschafter und 1846 gänzliche Übergabe der Handlung.

...

Zur schönen Algierin, (1, Weihburggasse 1, Kärntner Straße 9 ; Konskriptionsnummer 905) . Hier läßt sich bereits im 14. Jahrhundert ein Haus nachweisen, das schon 1381 « in der Almarein » (Quellen 3/3, 3860) und Ende 16. Jahrhundert (unter dem Besitzer Thomas Haunstein, Leibarzt Erzherzog Karls II.) « Zur heiligen Dreifaltigkeit » genannt wird. Im 18. Jahrhundert befand sich im Haus die Nürnberger-Warenhandlung « Zur Stadt Nürnberg » , hervorgegangen aus dem Kramladen des Mathias Jakob Scharrer « Zum goldenen Rauchfaß » (1733) . Die Bezeichnung « Zur schönen Algierien » taucht 1758 auf und bezieht sich auf den Umstand, dass in diesem Haus von Oktober 1758 bis 1. Mai 1759 ein Mädchen namens Fatime gewohnt habe, welches mit dem Gesandten Algeriens, Demetrius Marzachi (der damals mit seinem Harem auf kurze Zeit Wien besuchte) , hierhergekommen war. Angeblich blieb Fatime nach seiner Abreise zurück. Sie soll ob ihrer Schönheit derartiges Aufsehen erregt haben, daß (zeitgenössischen Berichten zufolge) Verkehrsstörungen entstanden, wenn sie aus dem Fenster blickte. Mit 1. Mai 1759 mußte sie über behördlichen Auftrag Wien verlassen. Es hatte sich, wie man feststellte, nicht um eine Afrikanerin gehandelt, sondern um eine abenteuerlustige Einheimische.

1763 ließ die damalige Besitzerin Maria Anna Freifrau von Schmidl (geboren Edler von Mühldorf, Gattin Hofkammerrat Christoph Freiherr von Schmidl) einen vierstöckigen Neubau errichten, in dem Jakob Michael Theyer, der die Firma am 5. Oktober 1763 erwarb, das bereits erwähnte Verkaufsgeschäft « Zur Stadt Nürnberg » einrichtete (Begründer der Firma Theyer & Hardtmuth) . 1802 wurde das Gebäude nochmals neu erbaut, litt dann 1809 durch das Bombardement der Franzosen (Brand) und wurde schließlich 1945 durch Bomben zerstört.

...

**1er octobre 1868** : Anton Bruckner, 44 ans, inaugure son poste de professeur au Conservatoire de la Société des Amis de la Musique avec un salaire annuel de départ de 800 Florins (« Gulden ») . Ses cours se donnent dans les anciens locaux du « Tuchlauben » . L'homme tournera alors toute son attention à la composition de ses Symphonies. Il vivra une période relativement heureuse.

Bruckner demeurera rattaché à la Faculté jusqu'au moment de sa retraite en janvier 1891. Ses sources pédagogiques seront basées sur le traité d'harmonie de Johann N. August von Dürnberger, « Die Grundsätze der musikalischen Komposition » de Simon Sechter, « Abhandlung von der Fuge » de Friedrich Wilhelm Marpurg et « Lehrbuch der Fuge » d'Ernst Friedrich Richter. Ses conférences sur le contrepoint reposeront essentiellement sur le « Fundamentaltasstheorie » de Simon Sechter.

Dès son entrée en fonction, la nouvelle approche pédagogique du professeur Bruckner va créer un « malaise » au sein du Conseil d'administration. Son célèbre prédécesseur Simon Sechter imposait 6 cours de théorie musicale ; Bruckner en proposera 3, appuyés par 3 cours pratiques. Il avait demandé un orgue ; on va plutôt lui donner un harmonium.

...

Le décret portant création de la charge de cours et nomination de Bruckner est signé le 8 novembre 1875 par le ministre Karl von Stremayr, et aussitôt communiqué à l'intéressé. Celui-ci se met en devoir de préparer sa leçon inaugurale, qui ne sera prononcée que le 24 avril 1876, mais dont la rédaction était achevée dès le 25 novembre précédent. En voici plusieurs passages significatifs :

« Messieurs,

Comme vous l'aurez sans doute déjà appris à différentes sources, la musique a accompli, au cours des 2 derniers siècles, des progrès si considérables, elle a élargi et perfectionné ses structures internes à un point tel, qu'en jetant un regard sur ce matériel abondant, nous nous trouvons devant un édifice achevé, qui accuse une remarquable régularité aussi bien dans ses diverses composantes que dans les proportions de ces éléments par rapport à l'ensemble. Nous constatons que chaque composante se déduit d'une autre, qu'aucune ne peut exister indépendamment des autres, et que pourtant chacune forme un tout par elle-même.

De même que toute discipline scientifique se fait un devoir d'inventorier et d'ordonner ses matériaux en établissant

des lois et des règles, de même la science de la musique (permettez-moi de l'appeler ainsi) a, elle aussi, analysé son propre édifice jusqu'au moindre de ses atomes ; en a groupé les éléments suivant certaines lois, et a ainsi créé une doctrine que l'on peut bien qualifier d' " architecture musicale ". Or, les nobles disciplines de l'harmonie et du contrepoint constituent les fondements de cette doctrine, aussi bien que son âme ...

Vous arriverez donc vous-mêmes à la conclusion que (ces disciplines) doivent nécessairement trouver leur place dans notre vie intellectuelle, laquelle s'est si largement développée dans tous les autres domaines ; et qu'il leur faut un lieu où elles puissent être cultivées et enseignées, même en dehors d'une optique dont le but final serait de former exclusivement des artistes. Car ces matières sont considérées à juste titre comme étant parmi les piliers de notre formation intellectuelle : elles nous permettent d'exprimer nos pensées et nos sentiments dans un langage musical esthétiquement correct ...

Mes études prolongées, l'expérience que j'ai acquise en enseignant (l'harmonie et le contrepoint) au Conservatoire de cette ville, enfin ma connaissance de la bibliographie afférente m'ont déterminé à ne pas m'en tenir à l'un ou l'autre des ouvrages actuellement disponibles, mais à composer mes conférences très librement. C'est là, en effet, la seule méthode qui me permettra, dans le temps restreint dont nous disposons, d'extraire d'une aussi riche et vaste matière ses éléments prépondérants et fondamentaux, et de vous en offrir ainsi un tableau clair et juste. Au cours de ces séances, je m'efforcerai toujours de faciliter votre compréhension par une présentation aussi simple que possible, et de rendre la théorie vivante grâce à des exemples suggestifs, en me souvenant de la parole de Goethe :

" Grise est toute théorie. Seul est vert, l'arbre d'or de la vie. "

Pour terminer, je me permettrai d'exprimer un vœu qui s'adresse à vous, Messieurs. Que votre esprit jeune et ouvert contribue puissamment, dans l'avenir, à mettre en honneur ces matières au sein de notre " Alma mater " ; et que, dans cette pépinière universitaire, la science musicale grandisse, fleurisse et prospère. Dixi. »

Ce texte, dont le manuscrit original fut retrouvé dans les papiers de Bruckner à sa mort, est reproduit « in extenso » dans : August Göllerich et Max Auer, volume IV/I, pages 369 et suivantes ; et dans Max Auer, pages 281 et suivantes. Nous remercions notre ami Gustave Kars pour sa contribution à la traduction de ces paragraphes.

Ainsi va débiter un enseignement qui devait se poursuivre près de 20 années, jusqu'à la pathétique leçon du 12 novembre 1894 où le vieux Maître, amaigri et chancelant, prit congé les larmes aux yeux de la jeunesse venue si nombreuse l'écouter et l'acclamer, et dont la présence lui avait apporté tant de bonheur. Dès l'abord, on s'était pressé en foule à son cours. Hanslick avait proclamé, à qui voulait l'entendre, que l'harmonie et le contrepoint n'intéresseraient personne ; et les étudiants, avec l'esprit frondeur qui les caractérise, avaient décidé de lui donner la contradiction.

Le cours de Bruckner s'ouvrit donc devant une salle comble ... qui ne devait jamais désemplir. L'auditoire dépassa souvent 100 personnes dans un local insuffisant ; il descendit rarement au-dessous de 30.

À l'époque où Bruckner inaugura son cours, l'Université occupait encore pour quelques années l'ancien bâtiment de l'« Universitätsplatz », aujourd'hui appelé « Dr-Ignaz-Seiperl Platz », dans le centre de Vienne, non loin de la cathédrale Saint-Étienne. En 1882 furent inaugurés les nouveaux locaux de Schottenring, où le cours se tint hebdomadairement le lundi de 18 heures à 20 heures, à l'amphithéâtre n° 8, escalier de droite, 1er étage. Le cours de Hanslick se tint parfois dans la même salle.

L'Université de Vienne, où Bruckner enseigna à partir de 1875 (d'abord dans l'ancien bâtiment sur « Dr. Ignaz-Seiperl-Platz, Wien I. », aujourd'hui le siège de l'Académie des sciences) puis dans les nouveaux et vastes locaux, dès 1882.

Quant à l'ancien Conservatoire, où Bruckner fut nommé, dès 1868, et qui se trouvait également dans le centre sur le « Tuchlauben », il fut transféré d'abord dans les bâtiments du « Musikverein », puis (en 1913) au « Wiener Konzerthaus » .

2 décennies durant, toute l'élite intellectuelle de la capitale vint recevoir la parole précieuse de ce gros homme à l'apparence rustaude et au comportement souvent déconcertant. Émaillée de dialecte haut-autrichien, cette parole captiva suffisamment ses auditeurs pour que nombre d'entre eux éprouvent la nécessité de consigner leurs impressions en de multiples articles ou brochures.

Le Cours lui-même fut édité, beaucoup plus tard, par Ernst Schwanzara. À part lui, les souvenirs les plus notables sont ceux de Friedrich Eckstein, d'August Göllerich fils, de Karl Hrubý, de Friedrich Klose, de Karl Kobald, de Max von Oberleithner, de Vladimir von Pachmann, de Franz Schalk, de Heinrich M. Schuster et d'August Stradal.

Les étudiants venaient de tous horizons et ne se destinaient pas tous à des professions musicales. À l'inverse, certains élèves du Conservatoire (dont Gustav Mahler) vinrent aussi se perfectionner au contact de ce Maître vénéré.

Cette énumération ne donne évidemment qu'un reflet assez pâle du nombre et de la qualité des auditeurs de Bruckner comme de son influence sur les générations qui l'ont suivi au double plan de la création et de la science musicologique. Mais ce serait là une vaste étude qui ne paraît pas avoir été menée à ce jour, même en allemand. Dans « Le Siècle de Bruckner », et particulièrement dans sa Ire section (« Anton Bruckner : Des sources à l'héritage ») , nous l'avons esquissée au moins pour le 1er domaine. Par ailleurs, une récente publication de l'Université de Vienne occasionnée par le Cent-cinquantième du Maître (« Bruckner-Studien », Vienne 1975) offre sous la signature de Theophil Antonicek une liste complète des élèves de Bruckner.

...

Il est impossible de s'étendre ici sur la matière enseignée ni sur la méthode de Bruckner : cela pourrait d'ailleurs faire l'objet d'une étude spécifique, et notamment d'une thèse. Le futur théosophe Rudolf Steiner, qui suivit quelque temps le cours, l'a bien caractérisé d'un mot :

« Ce qu'il disait en chaire n'était pas extraordinaire, mais la manière dont il le présentait était tout originale. »



L'austérité du propos était gommée dès l'abord par le rayonnement de la personnalité de celui qui parlait, par sa science et surtout par sa profonde et communicative sincérité. Ses boutades aussi devinrent proverbiales. À un de ses étudiants qui se prévalait d'un doctorat en philosophie pour prétendre devenir critique musical, il posa 1 ou 2 petits problèmes de modulations et, devant le piètre résultat, lui dit :

« Vous voyez, ce n'est pas si simple qu'on croit. Et qu'est-ce alors que d'écrire une Symphonie ? Si, un jour, vous succédez à Hanslick, j'espère que vous serez un peu indulgent pour nous autres pauvres compositeurs. »

Il n'avait nulle rancune envers son collègue et, un jour qu'on se pressait plus encore qu'à l'habitude à son cours :

« Messieurs, dit-il, je vous en prie. Hanslick enseigne aussi dans cette maison. Allez l'écouter aussi, en sorte qu'il ne croie pas que je veux vous en empêcher. »

Loin de se borner à la porte de l'amphithéâtre, les relations entre Maître et disciples se poursuivaient dans la vie citadine ; et Bruckner entraînait toujours un groupe de jeunes avec lui au restaurant, où l'on discutait tard dans la nuit tout en faisant bonne chair et en buvant force chopines. Certains établissements s'enorgueillissent d'avoir été ainsi le théâtre de ces rencontres qui comptèrent parmi les grands moments de la vie culturelle viennoise. Parmi eux, le « Rote Igel » (Hérisson rouge) est le plus souvent cité en raison de l'événement que fut le rendez-vous organisé avec Brahms et d'où, comme on sait, ne résulta, sur le plan musical, que la constatation d'une totale incompréhension mutuelle. Un seul aspect quelque peu négatif du rôle de Bruckner à l'Université doit être relevé, encore qu'il soit bien explicable. Le musicien ne croyait pas que les femmes eussent intérêt à apprendre l'harmonie et le contrepoint ; et, bien qu'aux termes du règlement l'accès au cours leur fût ouvert, il s'arrangea pour les en évincer. C'était là de sa part une réaction de défense inévitable (n'oublions pas l'affaire du Collège de Sainte-Anne) , et qui ne saurait étonner.

Très significatives sont les prédilections que Bruckner manifestait, dans son enseignement, envers ses grands devanciers et contemporains. Les exemples qu'il donnait dans ses cours confirment ce que nous en connaissons déjà. Celui qu'il plaçait au-dessus de tous était Jean-Sébastien Bach. Il le considérait comme « éternel et infini » ; Beethoven et Wagner venaient aussitôt après. À Schubert, qu'il appelait son « dieu-lare préféré » , il vouait une tendresse très clairvoyante : il mettait en effet en relief son audace harmonique, et faisait de lui, en ce domaine, le précurseur de Wagner (aujourd'hui, nous pouvons dire qu'il était plutôt le sien propre) . Quant à Mozart, il le tenait (ce qu'on méconnaissait généralement autour de lui) pour l'un des plus grands contrapuntistes. Il cita un jour un développement harmonique qui, bien qu'interdit, aboutissait à un résultat génial. Et il conclut :

« C'est comme Leporello : on le reconnaît même s'il met le manteau de Don Juan. »

Enfin, il n'hésitait pas à commenter ses propres partitions, à donner à ses auditeurs quelques savoureux éclaircissements sur telle de ses inspirations, comme à propos du Trio de la 4e Symphonie :

« Alors j'ai pensé, voilà des copains du pays ... et ils se mettent à jouer un " Ländler ". »

Mais la notion qui primait toutes les autres, et que Bruckner ne cessait de proclamer, c'était celle de la liberté de l'esprit créateur. Il alla un jour jusqu'à crier aux oreilles des étudiants ahuris :

« Nous sommes libres, Messieurs, vive la liberté ! »

Même si elle n'entendait s'appliquer qu'au domaine musical \*, cette exclamation pouvait passer, en ce temps et en ces lieux, pour une véritable provocation. Pour nous, aujourd'hui, elle projette une lumière décisive sur l'art d'Anton Bruckner, qui s'affirme comme un art essentiellement progressiste, où la solidité des fondements s'allie à la liberté de l'imagination dans la plus parfaite des synthèses.

\* Comme son Maître Simon Sechter, Bruckner avait grand soin de distinguer l'exercice d'école de la création originale. À cet égard, le cadre universitaire lui permettait une beaucoup plus grande liberté que le Conservatoire.

...

Une publication de l'Université de Vienne occasionnée par le Cent-cinquantième du Maître de Saint-Florian (Bruckner-Studien, Wien, 1975) offre sous la signature de Theophil Antonicek une liste complète des élèves de Bruckner.

### Franz Krenn

The Austrian composer and composition teacher Franz Krenn was born on 26 February 1816 in Droß, Lower-Austria ; and died on 18 June 1897 in « Sankt Andrä vor dem Hagenthale » (municipality of Sankt Andrä-Wördern) , Lower-Austria. He studied under Ignaz von Seyfried in Vienna, and served as organist in a number of Viennese churches, becoming « Kapellmeister » of Saint-Michael's Church in Vienna, in 1862. From 1869 until 1893, Krenn taught harmony, counterpoint and composition at the Vienna Conservatory. During this time, this distinguished teaching personality appears to have acquired the nickname « Old Krenn » , and is today often described as having been a rather pedantic teacher.

Among his well-known pupils are Leoš Janáček, Mathilde Kralik, Gustav Mahler, who studied with him between 1875 and 1878, Richard Robert, Hans Rott, Adolf Wallnöfer, Hugo Wolf, and Alexander von Zemlinsky.

His compositions include :

Masses, Cantatas, Oratorios, « Requiems » , choral pieces and lieder, works for organ and piano, and a Symphony.

...

Franz Krenn (geboren 26. Februar 1816 in Droß, Niederösterreich ; gestorben 18. Juni 1897 in Sankt-Andrä-Wördern, Niederösterreich) war ein österreichischer Komponist.

Geboren in Droß (Bezeichnung Krens) als Sohn eines Schullehrers, erhielt er seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, später wurde er von seinem Onkel, einem Schüler Joseph Preindls, und vom Pfarrer seines Heimatortes

unterrichtet. Nach Abschluß des pädagogischen Kurses in Krems war er zunächst Schulgehilfe in Weikersdorf, ging aber 1834 nach Wien, wo er bei Ignaz von Seyfried Komposition studierte und einige Jahre als Klavierlehrer von Hofsängerknaben tätig war.

Ab 1844 hatte er mehrere Organistenposten inne, 1862 wurde er Kapellmeister an der Michælerkirche, die er in Folge zu einem Zentrum des Cäcilianismus machte. 1869 erhielt er neben Anton Bruckner die Professur für Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wo er bis 1891 wirkte. Der Komponist Franz Krenn unterrichtete als Professor am Konservatorium zahlreiche bedeutende Musiker, darunter Gustav Mahler, Hans Rott, Mathilde Kralik, Leoš Janáček, Adolf Wallnöfer, Hugo Wolf und Alexander von Zemlinsky.

Franz Krenn starb im Alter von 81 Jahren in Sankt-Andrä-Wördern. Er ist Vater des Malers Edmund Krenn (1845-1902). Eine Gedenktafel für Franz Krenn befindet sich am Michælerplatz Nr. 6 in Wien.

...

Der Komponist Franz Krenn unterrichtete als Professor am Konservatorium der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien zahlreiche bedeutende Musiker, darunter Gustav Mahler und Hugo Wolf.

Geboren in Droß (Bezeichnung Krems) als Sohn eines Schullehrers, erhielt er seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, später wurde er von seinem Onkel, einem Schüler Joseph Preindls, und vom Pfarrer seines Heimatortes unterrichtet. Nach Abschluß des pädagogischen Kurses in Krems war er zunächst Schulgehilfe in Weikersdorf, ging aber 1834 nach Wien, wo er bei Ignaz von Seyfried Komposition studierte und einige Jahre als Klavierlehrer und Hofsängerknaben tätig war. Ab 1844 hatte er mehrere Organistenposten inne, 1862 wurde er Kapellmeister an der Michælerkirche und 1869 erhielt er neben Anton Bruckner die Professur für Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition am Konservatorium, wo er bis 1891 wirkte.

...

Franz Krenn, Komponist. Vater des Vorigen ; zunächst Lehrer ; studiert Musik bei Ignaz von Seyfried, versah verschiedene Organistenstellen in Wien und wurde 1862 Kapellmeister bei Sankt Michælerkirche, wo er Aufführungen damals wenig bekannter Werke der alten italienisch und niederländisch Meister veranstaltete. 1869-1893 war er auch Professor für Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sein Nachfolger bei Sankt Michæl wurde Herr August Weirich.

...

Franz Krenn, Komponist. Studierte bei Ignaz von Seyfried Musik, veröffentlichte 1845 eine « Harmonielehre », wurde Organist (1862, Sankt Michælerkirche) und Professor für Harmonielehre am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (1869), wo und andere Leoš Janáček sein Schüler war. Zahlreich Kompositionen (Kirchen- und Kammermusik, Lieder) ; 1890 veröffentlichte er eine « Musik- und Harmonielehre ». Gedenktafel I, Michælerplatz Nr. 6 (Durchgang) .

## Werke

29 Messen ; die zwei Oratorien « Bonifazius » und « Die vier letzten Dinge » ; ein « Requiem » ; ein « Te Deum » ; Kantaten ; kleinere Kirchenkompositionen ; Chöre ; Lieder ; eine Symphonie in G-Moll (komponiert 1850) ; Streich- und Klavierquartette ; Orgel- und Klavierstücke ; weiters eine Orgelschule (1845) ; eine Schulgesanglehre ; sowie eine Musik- und Harmonielehre (1890) .

## Le professeur Bruckner

Ses élèves rappelleront avec justesse que l'enseignement du professeur Bruckner était basé sur l'harmonie et le contrepoint, et non la composition ! On le qualifia de professeur tatillon mais avec un sens de l'humour.

Un jour, l'élève Felix Mottl (qui deviendra un grand chef d'orchestre) se verra retourner par Bruckner un exercice « trop librement exécuté » . Il lui dira :

« Ici, au Conservatoire, tout le monde doit suivre les règles. Il est interdit d'écrire une seule note qui n'est pas à sa place. Mais une fois à l'extérieur des murs, si vous composez selon la méthode enseignée, je vous expulserai de la classe ! »

On parle souvent de l'isolation d'Anton Bruckner à Vienne mais il entretenait des relations étroites et paternelles avec ses élèves qui formaient le noyau de la nouvelle génération. Cette belle brochette de jeunes à l'esprit ouvert, solidaires les uns des autres, ont permis à la musique contemporaine de progresser. Bruckner lui-même dit un jour : « Je dois ma réussite à mes élèves qui propagent l'intérêt pour ma musique. » .

Lors de ses conférences à l'Université de Vienne, Anton Bruckner opta pour une approche populaire. Il croyait qu'il était impossible d'enseigner toutes les notions de l'harmonie en seulement 1 semestre. Ces « happenings » fort courus seront en partie suivis par des étudiants attirés par le style du Maître et par des fidèles « pro-Wagnériens » .

Les mélomanes viennois étaient bien plus intéressés au Bruckner censé devenir un atout important pour le Conservatoire que le compositeur de musique sacrée et de Symphonies. Un professeur de théorie qui utilise des exemples pratiques et imaginatifs saura inspirer ses élèves. L'art de l'improvisation dont Bruckner était passé Maître renferme un potentiel didactique inestimable. Son apport viendra redorer la réputation du Conservatoire.

Anton Bruckner réussit le périlleux équilibre entre ses fonctions officielles en tant qu'organiste à la « Hofkapelle » et la promotion de la musique d'avant-garde allemande. Beaucoup de militants pro-Wagner ont souvent imploré le compositeur autrichien de faire partie de la frange réactionnaire (souvent antisémite) qui s'est avéré être une source d'embarras pour la Cour Impériale. Quant à savoir si Bruckner appuyait ou non leur position politique, l'histoire n'a laissé aucune trace à ce sujet.

Lorsque Eduard Hanslick accepta de prendre la tête des « pro-Brahms » en réaction aux « pro-Wagner » , il ne considérait pas Bruckner comme un adversaire « absolu » lors de son arrivée à Vienne. Au contraire, le critique a

même manifesté de l'intérêt pour ce compositeur-organiste.

Les lettres d'Anton Bruckner rattachées à cette période font ressortir le même refrain qu'à ses jours à Saint-Florian et Linz soit : « survivre seul dans l'adversité et l'incompréhension » .

...

Bruckner exigeait le respect et l'implication de ses élèves. Il s'adressait à eux sans ambages (parfois de manière brusque et malhabile) mais sa bonne nature les empêchait de ressentir un certain malaise. Sauf que... il affirmera ceci à une jeune femme présente dans la salle de conférence : « Les dames s'intéressent maintenant au contrepoint ? » Il répétera ce subterfuge lors de chaque leçon jusqu'à ce que l'étudiante décide de partir. Et la classe lui fera des remontrances à ce sujet. À une autre occasion, entrant en classe, le Maître remarquera un élève « israélite » assis dans la 1<sup>re</sup> rangée. Il le regardera pendant un bon moment pour finalement poser la main sur sa tête. Il lui demandera presque avec compassion :

« Mon cher enfant, vous ne croyez vraiment pas que le “ Messie ” est déjà venu sur terre ? »

This uneasy distinction is then illustrated by the story from Johann Kerschagl's reminiscences of attending Bruckner's lectures at the Vienna Conservatory, the occasion when Bruckner entered the classroom and noticed a small Jewish boy sitting in the front row, gazed a while at him, then put a hand upon his head and said to him, « almost compassionately » :

« Dear child, do you really believe that the “ Messiah ” has not yet come to earth ? » (7)

According to Kerschagl's memoir, as retold by August Göllerich (Göllerich / Auer, Band IV.1 ; pages 532-533) , the whole place burst into laughter, but Bruckner was altogether serious. Kerschagl identifies the student in question as the cellist Josef Laser, who later played in the premiere of Bruckner's 9th Symphony under the baton of Ferdinand Löwe in Vienna, in 1903.

...

Anton Bruckner fought against anti-Semitism on behalf of the requirements of his students. Bruckner arranged for the purchase of a fine « Organ-harmonium » from the firm of Bernhard Kohn, in Vienna, for the students of the organ-playing course (the Conservatory had no instrument for the students of the course to play on !) but, after its installation, the Conservatory administration said they could not use it because the Conservatory would not take an organ from a Jewish firm. The students were outraged, and Bruckner took it upon himself to report this outrage to the administration : the following week the « organ-harmonium » was back in service - and that instrument stayed with Bruckner until his final year. That the Conservatory should have sought to forbid the use of a fine instrument because it was obtained from a Jewish firm gives an idea of the extraordinary prevalence of anti-Semitism at that time.

...

Même si l'obligation d'enseigner deviendra un important obstacle face l'idée de composer, Bruckner en retirera quand même une grande satisfaction. En attente de la reconnaissance de ses œuvres, le Maître jouira du support inconditionnel de ses élèves.

Les méthodes d'enseignement de Bruckner rencontrera de l'opposition de la part de ses collègues conservateurs. Le braquage contre la modernité (le respect aveugle de la « tradition ») était typique des Conservatoires et écoles de musique de l'époque. La « Hochschule für Musik » Royale de Berlin, dirigée par le célèbre violoniste virtuose Josef Joachim, était intransigeant dans son opposition face à l'influence croissante des musiques de Richard Wagner et de Franz Liszt. Il en sera ainsi jusqu'à la mort de Johannes Brahms.

Anton Bruckner avait démontré sa préférence pour le compositeur Jean-Sébastien Bach aux dépens de Georg Friedrich Händel. Cela est compréhensible. La musique de Bach peut paraître plus inspirante du point de vue du développement pour un compositeur, face à la splendeur mélodique de Händel.

Ludwig van Beethoven représentait sa grande idole comme Symphoniste et auteur des derniers Quatuors à cordes et des Sonates pour piano. Il ne connaissait pas Frédéric Chopin. En ce qui concerne Robert Schumann, Bruckner fera la remarque que ses mouvements lents n'exprimaient pas vraiment le caractère de l'Adagio.

### Le « Gaudæmus »

L'originalité, le charisme, les analogies familières, les pointes d'humour du professeur Bruckner étaient perçus comme « quasi révolutionnaires » dans l'enceinte poussiéreuse de l'auditorium de l'Université. Pour répondre aux questions de ses étudiants (comme, entres autres, les attaques vicieuses d'Eduard Hanslick à son endroit) , il se servait du piano pour réagir. Le « Gaudæmus » , comme il surnommait son groupe d'élèves, devenait un auditoire privilégié pour entendre, en grande première, des extraits de ses compositions fraîchement écrites. Bien que l'atmosphère en classe était parfois un peu trop animé, le magnétisme et la bonhomie du génial musicien donnait, au départ, le « bon ton »

« Gaudæmus igitur » ou simplement « Gaudæmus » , également connu sous le nom de « De brevitæ vitæ » (en latin : La brieveté de la vie) , est un chant du XVIIIe siècle considéré aujourd'hui dans beaucoup de pays comme l'hymne international des étudiants.

Il se chante généralement dans sa version latine. Jadis, les étudiants de nombreux pays connaissaient tous le latin et communiquaient dans cette langue. Sa conservation dans l'hymne « Gaudæmus igitur » est une survivance de cette universalité linguistique.

Chez les étudiants de France, cet hymne est aujourd'hui très peu connu et chanté. On ne le trouve ni joint au

répertoire de chansons paillardes des étudiants en médecine « Le Bréviaire du carabin », ni des fanfares des Beaux-Arts. Il est présent dans la « Faluche », notamment dans certains bréviaires, même s'il est peu chanté car rarement appris. Par contre, le « Gaudæmus » est beaucoup plus connu en Belgique, où il fait partie intégrante du folklore étudiant.

« Gaudæmus igitur » est une œuvre d'origine anonyme. Son style musical, ses paroles chantées en latin évoquent plus à l'oreille un hymne religieux et solennel qu'une chanson d'étudiants. On ne peut en citer l'origine exacte, car les auteurs ne connaissant pas la propriété intellectuelle à l'époque de sa rédaction ne revendiquaient pas leurs œuvres.

On présume qu'elle fut composée au XIII<sup>e</sup> siècle en s'appuyant sur un manuscrit latin de Strada, qui fut évêque de Bologne, daté de 1287, référencé à la Bibliothèque nationale de France. Ce texte comporte des paroles pratiquement identiques aux derniers couplets de la chanson, mais sans apparition des mots « Gaudæmus igitur ». Le manuscrit révèle une mélodie différente de la version chantée de nos jours. On suppose qu'en 1717, Johann Christian Grünthaus en composa la musique.

Dans un recueil manuscrit de chansons d'étudiants conservé à la Westdeutsche Bibliothek de Marbourg et rédigé entre 1723 et 1750, on trouve la seconde plus ancienne version latine connue de l'hymne. Elle diffère encore considérablement de la chanson actuelle.

La 1<sup>re</sup> apparition connue de « Gaudæmus igitur » dans sa version moderne est due au théologien évangélique Chrétien Wilhelm Kindleben (Berlin, 1748 - Dresde, 1785). Dans son recueil des « Studentenlieder » (Chansons d'étudiants), édité à Halle en 1781, il présente le chant, doublé d'une traduction allemande. Il confesse avoir modifié de façon conséquente le texte latin d'origine.

En 1782, la mélodie de « Gaudæmus igitur » apparaît très connue dans les universités allemandes. Dans l'Akademisches Liederbuch d'August Niemann, 3 poésies sont indiquées comme devant être chantées sur cet air.

La 1<sup>re</sup> version imprimée connue de la mélodie actuelle se trouve dans le recueil « Lieder für Freude der geselligen Freunden » (Chansons pour la joie entre amis réunis) édité à Leipzig en 1788.

En 1866, Henri Gaidoz écrit de Berlin :

« Le ' Gaudæmus igitur ' est, on le sait, le chant par excellence de l'étudiant allemand : il n'est d'aucune solennité où on ne le chante en chœur, cortège aux flambeaux, banquets, anniversaires glorieux de l'Université... »

De nos jours, « Gaudæmus igitur », connu et chanté dans beaucoup de pays, est, avec « Di canti di gioia », hymne des étudiants italiens, un des 2 hymnes de la Goliardia. C'est également, depuis 1959, l'hymne officiel de la Fédération internationale du sport universitaire (FISU).

On retient surtout que « Gaudæmus igitur » signifie « Réjouissons-nous ». Considéré comme un morceau du folklore

étudiant international, le contenu de l'hymne est rarement analysé. Pour beaucoup, c'est : « l'hymne international des étudiants » .

Son message pourtant est multiple, précis et très conservateur : Réjouissons-nous, vive la vie et profitons-en quand il en est encore temps ! Vive l'école ! Vivent les professeurs ! Vive l'État et celui qui le dirige ! Vive la municipalité ! Vivent les riches (les mécènes) qui financent l'école !

Quant aux femmes, un couplet leur est consacré. Elles doivent être tout à la fois vierges, belles et faciles, tendres, aimables, bonnes et travailleuses. Leur intelligence, leur savoir et leurs capacités diverses autres que conjugales et domestiques ne sont pas mentionnés :

Vivant omnes virgines  
faciles, formosae !  
Vivant omnes virgines  
faciles, formosae !  
Vivant et mulieres  
tenerae, amabiles,  
bonae, laboriosae,  
bonae, laboriosae.

Que vivent toutes les vierges,  
Faciles, belles !  
Que vivent toutes les vierges,  
Faciles, belles !  
Vivent les femmes  
Tendres, aimables,  
Bonnes, travailleuses,  
Bonnes, travailleuses.

Réemplois de l'hymne dans la musique Classique :

Dans le 1er tiers du XIXe siècle, Friedrich Schneider, compositeur à la Cour de Dresde, compose une Ouverture festive pour orchestre en ré majeur, Opus 84, intitulée « Gaudæmus igitur » . Elle est publiée chez l'éditeur C. Brueggemann à Halberstadt.

En 1843, Franz Liszt écrit une paraphrase pour piano intitulée « Gaudæmus ! Chanson d'étudiants » .

En 1846, Hector Berlioz introduit dans « La Damnation de Faust » un chœur d'étudiants qui chante une version originale de « Gaudæmus igitur » :



Jam nox stellata velamina pandit ; nunc bibendum et amandum est ! Vita brevis fugaxque voluptas. Gaudeamus igitur, gaudæmus !

Nobis subridente lunâ, per urbem quoerentes puellas eamus ! ut cras, fortunati Cæsares, dicamus : Veni, vidi, vici ! Gaudæmus igitur, gaudæmus !

Déjà la nuit étend ses voiles étoilés ; c'est l'heure de boire et d'aimer ! La vie est courte et le plaisir fugitif. Réjouissons-nous donc, réjouissons-nous !

Pendant que la lune nous sourit, allons par la ville cherchant les jeunes filles ! pour que demain, heureux Césars, nous disions : Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu ! Réjouissons-nous donc, réjouissons-nous !

En 1848, le compositeur Bedřich Smetana utilise l'air de « Gaudæmus igitur » dans « Pochodu studentských legií » (Marche des légions d'étudiants) , œuvre initialement écrite pour le piano.

En 1863, le compositeur Franz von Suppé cite « Gaudæmus igitur » dans l'Ouverture de son Opérette « Flotte Burschen » (Les Gars de la flotte) dont l'action se déroule à l'Université de Heidelberg.

En 1870, Franz Liszt est chargé d'écrire une composition à l'occasion du 100e anniversaire de l'Académie de Musique d'Iéna. Il écrit une Humoresque et un dialogue dramatique : « Il y a 100 ans. » . Dans les 2 exemples, il utilise la mélodie de « Gaudæmus igitur » .

En 1880, Johannes Brahms écrit son Ouverture pour une Fête académique, qui est un pot-pourri constitué des airs de « Gaudæmus igitur » et de 2 autres chansons estudiantines : « Wir hatten gebauet ein stattliches Haus » (Nous avons bâti une maison majestueuse) et « Fuchslies » (La chanson du renard) , transcrites pour grand orchestre Symphonique dans une tradition restant toutefois profondément Classique.

En 1924, Sigmund Romberg cite « Gaudæmus igitur » dans son Opérette « The Student Prince » (Le Prince Étudiant) , dont l'action se déroule à l'Université de Heidelberg.

En 1954, un film du même nom est tourné à partir de cette Opérette. Le ténor Mario Lanza, accompagné par un chœur masculin, y interprète le « Gaudæmus igitur » .

...

Anton Bruckner doit sa notoriété surtout à ses Symphonies et à ses œuvres sacrées. Sa musique est enracinée dans les traditions formelles de Beethoven et de Schubert et infléchie par l'harmonie et l'orchestration wagnériennes. Jusqu'à tard dans sa carrière, sa réputation reposait principalement sur son aptitude d'improvisation à l'orgue. En tant que professeur, il a communiqué le système contrapuntique de Simon Sechter à une génération d'étudiants viennois, notamment Felix Mottl, Heinrich Schenker, Franz et Josef Schalk et Ferdinand Löwe.

## Brahms et le Conservatoire

Although Johannes Brahms never taught at the Vienna Conservatory (which in Brahms's lifetime remained a private academy, not a State institution, owned and operated by the « Gesellschaft der Musikfreunde ») , from the mid-1870's until the end of his life, he cast a long, albeit indirect, shadow over the education of musicians in Vienna through his influence on the curriculum of the Conservatory, and his relations with its Faculty. From the mid- 1870's on, he maintained contact with most of the prominent composers residing in the city. In 1886, he accepted the honorary chairmanship of Vienna's Society of Composers. The director of the Vienna Conservatory, the violinist Josef Hellmesberger, with whom Brahms made his debut in Vienna, in 1862, was a close associate. Brahms's circle of friends also included Julius Epstein, Robert Fuchs, Anton Door and Josef Gänsbacher, all of whom taught at the Conservatory. Brahms was also on excellent terms with Johann Strauß Junior, Karl Goldmark and Ignaz Brüll, all highly-visible composers in the city, as well as with Carl Ferdinand Pohl and Eusebius Mandyczewski, prominent music historians in Vienna, who, in succession, were employed by the Society. And, of course, Brahms was also associated with Eduard Hanslick (who held the 1st chair in music history at the University) , Richard Heuberger and Max Kalbeck, all of whom were influential voices in the Viennese critical press during the last decades of Brahms' life. Even the illustrious critic and historian August Wilhelm Ambros, who died in 1876 in Vienna, was a Brahms supporter. Last but not least, Brahms kept-up with colleagues in the 2nd city of the Empire, Budapest, with, among others, the composer Robert Volkmann, the violinist Jenő Hubay, the cellist David Popper and Hans Koessler, the composer who would later become one of Béla Bartók's teachers.

Brahms was not a passive member of the « Gesellschaft » board, and his views were well-known, which in part was why its students in the 1870's, including Hugo Wolf and some of his classmates (Gustav Mahler among them) , developed hostile or, at best, ambivalent feelings about Brahms. Wolf's vicious attacks in the « Salanblatt » during the mid- 1880's were an extreme reflection of the conviction among the young that Brahms represented a conservative, anti-Wagnerian, and (more to the point) anti-Brucknerian influence, powerful not so much in the critical press as indirectly in helping to shape the attitudes of leading pedagogues and colleagues. Brahms sat on juries in Vienna that awarded stipends and prizes. Although Bruckner had been chosen to succeed the theorist Simon Sechter as a member of the Faculty, strictly speaking, he was not a teacher of composition. Brahms much preferred Fuchs, who did teach composition. Madness often clarifies the « obvious » . Mahler's close and gifted young friend Hans Rott was institutionalised after a paranoid episode, during which he sought to prevent someone from lighting a cigar on a train he was travelling on because he believed that Brahms had planted a bomb ; Brahms wanted to kill him because he challenged, by his talent, Brahms's prejudices regarding how music ought to be.

Brahms emerged in the 1870's as the defender of high academic standards for musical training. His notoriously abrupt and unkind views of the work of many contemporaries marked him as a conservative and traditionalist within the musical world of Vienna. That local image of conservatism was not tempered by Brahms' enthusiastic embrace of Viennese popular music - not only the works of Johann Strauß Junior, but the urban folk-music of his day. Wagnerians of Mahler's generation shared Brahms's attraction to seemingly authentic old rural folk traditions, but they were

ideologically far less sympathetic to the urban popular and salon genres associated with the modern cosmopolitan life of post-1875 Vienna.

### Brahms, Bruckner et les critiques

As far as professional success and public recognition were concerned, Anton Bruckner never caught-up with Johannes Brahms. He did, nonetheless, eventually achieve a career of some distinction, for apart from teaching at the Vienna Conservatory, he managed to secure an appointment as a lecturer at the University in 1875, and, in 1878, was accorded the official title of Court organist with full salary. Moreover, his music gradually found wider acceptance, but it is a measure of his discouragement and lack of self-confidence that he should have allowed himself to be persuaded to revise some of it, and, even more strikingly, to let others (Johann Herbeck and Franz Schalk) do so, with the object of making it more palatable to audiences. It seems inconceivable that Brahms would ever have taken such a step.

Brahms had little taste for Bruckner's compositions, and he did not present any of them during his 3 year tenure as artistic director of the « Gesellschaft der Musikfreunde ». However, Bruckner, who was famous for his improvisations on the organ, was invited to improvise at the special concert held on 15 November 1872 to celebrate the installation of the Music Society's new organ built by Friedrich Ladegast. At the same concert, Brahms conducted the « Singverein » in « a capella » choruses by Johannes Eccard and Heinrich Isaac. But it was only after Herbeck had, once again, assumed the artistic directorship that a composition by Bruckner was performed at one of the Society's concerts : on 20 January 1876, Bruckner himself conducted his 2nd Symphony, in Herbeck's revised version. Following the world-premiere under Arthur Nikisch of Bruckner's 7th Symphony at Leipzig, on 30 December 1884, Brahms wrote to Elisabeth von Herzogenberg, who had asked for his views on Bruckner's music :

« Everything has its limits. Bruckner lies beyond them, one can't speak of the good or bad points of his music, it's not possible to discuss it at all. Any more than the man himself. He is a poor deranged man, whom the worthy monks of Saint-Florian have on their conscience. »

(Max Kalbeck, 1976 ; volume 3, page 408, note 1. Kalbeck had omitted this passage in his edition of the Brahms-Herzogenberg correspondence - Brahms, 1974 ; pages 1-2) .

On another occasion, he averred that the very suggestion that Bruckner's compositions might become « immortal » , or that they were even Symphonies, « makes one laugh » , and he called them « symphonische Riesenschlangen » (giant Symphonic serpents) .

(Max Kalbeck, 1976 ; volume 3, page 409, note 1.)

Gradually though, even while his opinion of Bruckner's music hardly changed, he came to recognize certain qualities in the man himself. Thus, in 1894, he insisted on improving the tone of a formal letter that the « Tonkünstlerverein » intended to present to Bruckner (presumably on his 70th birthday) , and he said to Richard Heuberger in this connection :

« I made several corrections in the text myself. I mentioned the students, Bruckner's popularity, etc. I certainly don't see eye to eye with Bruckner in many matters, but he is nevertheless a fellow who is damned serious about what he does and that deserves some respect. »

(Richard Heuberger, 1976 ; page 72.)

The following year, he urged Richard von Perger, the newly-appointed artistic director of the « Gesellschaft der Musikfreunde » , to call on Bruckner and, furthermore, to perform one of his choral works at a concert of the Society. As a result, Perger conducted Bruckner's « Te Deum » at his 2nd concert, on 12 January 1896, which also included 4 of Brahms' choruses ; both composers were present. A year later, on 17 January 1897, Perger gave the 1st concert performance of Bruckner's D minor Mass, and that concert also featured some choruses by Brahms, who was again present. 3 months earlier, on 13 October 1896, Brahms had attended Bruckner's funeral at the « Karlskirche » . In his memoirs, Bernhard Paumgartner reports catching sight of him standing apart from the rest of the mourners, in the shadow of a pillar, « with tears coursing down his cheeks » . Perhaps, Brahms, already a sick man, was weeping for himself as much as for Bruckner.

(Otto Biba, 1985 ; Max Kalbek, Brahms, 1974, pages 1-2 ; Constantin Floros 1974, 1980, 1983 ; Renate Grasberger and Erich Wolfgang Partsch, 1991 ; Gernot Gruber, 1995 ; Richard Heuberger, 1976 ; Konrad Huschke 1939 ; Bernhard Paumgartner, 1959.)

...

At the end of the 19th Century, everyone in the world who cared about modern German music (who were a lot more than just Germans) got into a free for all about the relative merits of Johannes Brahms and Richard Wagner. Anton Bruckner, a rather timid Symphonist, got caught in the middle. After all, Brahms wrote no Operas and Wagner was not really a Symphonist \*. Bruckner, who wrote Symphonies and liked Wagner's Operas found himself an easy target for people who disliked Wagner.

\* Early in his career, Wagner wrote a single Symphony, in C (**WWV 29**) .

It took a generation after the chief antagonists died before anyone could publicly admit to liking both Brahms and Wagner. I'm not sure the controversy has completely died. I remember hearing about a poll some 50 years ago to find the American public's 10 favourite and 10 least favourite composers. Beethoven was the favourite. Arnold Schönberg was the least favourite. Wagner wound-up as number 2 on both lists ! Some people today passionately love Bruckner, but he is not in the same league as either Wagner or Brahms.

I got to thinking about this as I thumbed through Nicolas Slonimsky's « Lexicon of Musical Invective » . Slonimsky's whole point in compiling it was to highlight « non-acceptance of the unfamiliar » . That is, he believed that composers with anything new to say always attracted the ire of critics who didn't want to expand their own horizons. Later generations, he thought, always catch-on. If that were the case, Schönberg should be quite popular by now.

But so what if Slonimsky turned not to be a very good prophet in predicting musical taste of the future ? I predict his writings will remain delightfully entertaining as long as anyone cares about reading about music at all.

With that in mind, late- 19th Century critics exercised no restraint when it came to expressing their dislikes. It's not that modern critics don't occasionally indulge in attacks on personalities, but the older critics had a style never again to be equalled.

None of the critics below can be accused of « non-acceptance of the unfamiliar » . I am choosing only German-language critics to make sure of that. They all embraced the unfamiliar, so long as it didn't sound like the other guy's unfamiliar.

### Critical assaults on Brahms

Hugo Wolf, noted composer of Lieder and pro-Wagner music-critic, writing in the « Wiener Salonblatt » (**23 March 1884**) :

« The 2nd number was Brahms' Piano Concerto in B-flat major, played by the composer himself. Whoever can swallow this Concerto with appetite can calmly await a famine ; it is to be assumed that he enjoys an enviable digestion, and in time of famine will be able to get along splendidly on the nutritive equivalent of window glass, cork stoppers, stove pipes, and the like. »

Hugo Wolf writing in the « Wiener Salonblatt » (**13 December 1884**) :

« Brahms' " Tragic Overture " strongly reminds of the appearances of ghosts in Shakespeare's dramas, who frighten the murderer by their presence while they remain invisible to those present. We do not know which hero Brahms has murdered in his " Tragic Overture ". Let us assume that Brahms is Macbeth, and the " Tragic Overture " is the murder embodied in the ghost of Banquo, whom he murders with the very 1st down bows, which fall like axe blows. »

### Critical assaults on Bruckner

Eduard Hanslick, the music-critic of Vienna's « Neue Freie Presse » and the leading partisan of Brahms, wrote on **23 December 1892** :

« Interminable, disorganized, and violent, Bruckner's 8th Symphony stretches-out into a hideous length. It is not impossible that the future belongs to this nightmarish hang-over style, a future which we therefore do not envy. »

...

Création en présence du compositeur des 2e et 3e mouvements de la 6e Symphonie données en public lors d'une lecture à vue par Philharmonique de Vienne sous la direction du chef intérimaire Wilhelm Jahn (le prédécesseur de Gustav Mahler à la « Hofoper ») . On joua ainsi de prudence face aux critiques (spécialement, Eduard Hanslick) n'offrant que ces 2 mouvements intermédiaires considérés comme moins risqués.

The audience, which includes Johannes Brahms (aged 49) , gives the work a great ovation. The press is mixed.

**Tuesday, 13 February 1883** : Max Kalbeck, a friend of both Brahms and Hanslick, wrote in the « Wiener Allgemeine Zeitung » about this event :

« The puzzles that Bruckner presents to us are tim. The tonal ghosts are altogether too mad : it is as though a pack of wolves met on Walpurgis Night, such stamping and roaring, raging and screaming goes wildly on. If the future can relish such a chaotic piece of music, with sounds echoing from a hundred cliffs, we wish that future to be far away from us. »

Gustav Dömke wrote in the « Wiener Allgemeine Zeitung » , on **22 March 1886** :

« I don't know who he was, but I'll be ... liked Brahms, too ! »

« We recoil in horror before this rotting odor, which rushes into our nostrils from the disharmonies of this putrefactive counterpoint. His imagination is so incurably sick and warped that anything like regularity in chord progressions and period structure simply do not exist for him. Bruckner composes like a drunkard ! »

Despite all of this critical bile, there seems not to have been the bitter personal animosity between Brahms and Bruckner as there was between, say, Schœnberg and Stravinsky. Let's not forget that Brahms attended Bruckner's funeral in Vienna.

### Carl Ferdinand Pohl

Anton Carl Ferdinand Pohl : historien de la musique, musicologue, archiviste, facteur, organiste, chambriste, interprète et compositeur allemand ; né le 6 septembre 1819 à Darmstadt et mort le 28 avril 1887 à Vienne. Un catholique, devenu plus tard protestant.

Son père, Ferdinand Pohl (1781-1869) était professeur et un virtuose de l'harmonica de verre. Il fut bibliothécaire musical et chambriste à l'Orchestre de la Cour de Darmstadt jusqu'en 1818.

Sa mère, Caroline (1791-1834) , originaire de Braunschweig, est la fille de Anton Felix Beczwarzowsky (Bečvařovský) (1754-1823) originaire de Mladá Boleslav (en Tchécoslovaquie) , chef d'orchestre et compositeur à Prague, Braunschweig et Berlin.

Le grand-père de Carl, Franz Ferdinand (1748-1809) , était maître-charpentier et fabricant d'harmonica de verre à Kreibitz, en Bohême (Chřibská, en Tchécoslovaquie) .

Carl Ferdinand Pohl fréquente le « Gymnasium » (lycée) de sa ville natale et apprend le métier de graveur. Durant cette même période, il prend des leçons de musique avec Johann Christian Heinrich Rinck.

Pohl s'installa à Vienne en 1841, y devint élève de Simon Sechter, et, de 1849 à 1855, y fut organiste de l'église protestante (évangélique) du faubourg de Gumpendorf (6e arrondissement) . De 1863 à 1866, il vécut à Londres, et ce séjour fut à l'origine de son « Haydn und Mozart in London » - Vienne (1867) ; ré-impression : New York (1970) . Nommé en 1866 archiviste et bibliothécaire de la Société des amis de la musique, il s'intéressa à l'histoire de la vie musicale dans la capitale autrichienne, ce qui se traduisit notamment par « Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens des Tonkünstler-Societät in Wien » , Vienne (1871) . Sa grande tâche fut sa biographie de Haydn, base de toutes les recherches ultérieures sur ce compositeur : Joseph Haydn - volume 1, Leipzig (1875) ; 2e édition (1878) ; ré-impression : Wiesbaden (1971) - volume 2, Leipzig (1882) ; ré-impression : Wiesbaden (1971) . Le 3e volume fut rédigé après la mort de Pohl, et largement d'après ses notes, par Hugo Botstiber, Leipzig (1927) ; ré-impression : Wiesbaden (1970) .

Œuvres : Lieder, pièces pour orgue et pièces pour piano.

...

The German music-writer, musicologist, archivist, librarian, teacher, composer and organist Anton Carl Ferdinand Pohl was born on 6 September 1819 in Darmstadt and died on 28 April 1887 in Vienna. From 1863 to 1866, he lived in London, where he did research for the British Museum. While there, he engaged on research, and treatise on glass harmonicas (1862) . Pohl was the grandson of the 1st maker of them.

He is considered one of Franz-Josef Haydn's important early biographer. Pohl began his huge biography of which he completed only Volume 1 (published in 2 parts : 1875, 1882) . He wrote the book : « Mozart and Haydn in London » (1867) which is still of use today because of its accuracy and attention to detail. His biography of Franz-Josef Haydn (1732-1809) remains valuable to all serious biographers of the composer.

Bearers of the family name Pol, in more recent times, include Frederic Pohl (born in 1919) .

Archivist and librarian of the Vienna Society of the Friends of Music (« Gesellschaft der Musikfreunde ») , from 1866 to 1887.

Pohl provided a fascinating insight on Karl Ditters von Dittersdorf writing that :

« He possessed a real vein of comedy, vivacity and quick invention, bright spontaneous melody, original instrumentation, and breadth in the ensembles and Finales, qualities which, exercised on pleasing librettos, made him the darling of his contemporaries. »

In 1875, Eusebius Mandyczewski enrolled at the University of Vienna, where, among other subjects, he studied the history of music under Eduard Hanslick ; he also received private instruction in musical history from Gustav Nottebohm. In 1887, he succeeded Carl Ferdinand Pohl as archivist of the « Gesellschaft der Musikfreunde » , and he

also conducted some of that Society's concerts ; in 1896, he was appointed to the Faculty of the Conservatory. He is best-known for his distinguished contributions to the editions of the collected works of Beethoven, Schubert, Haydn, and Brahms.

## Pohl and Brahms

Johannes Brahms knew his Baroque and Classical music well. His love of older Masters was instilled in him by his 1st important teacher, Eduard Marxsen. Brahms devoted a great deal of time to studying and editing for publication music by earlier composers such as Bach, Händel, Scarlatti, Couperin, Palestrina, Schütz, and Gabrieli. He conducted numerous concerts of these composers' music, as well as English Elizabethan Madrigals, and he used a substantial portion of his income to accumulate a 2,000 volume library of scores and theoretical text-books.

Brahms had long been a Haydn enthusiast, had studied particularly the Symphonies and Piano Trios, had copied canons and other pieces.

Brahms moved from Hamburg to Vienna, in 1863, and almost immediately was befriended by Carl Ferdinand Pohl, an eminent Haydn scholar and the librarian for the Philharmonic Society of Vienna. Through Pohl's influence, Brahms began serious study of the music of Haydn, and in a collection of Haydn's wind partitas he discovered a setting of a melody known as the « Saint-Anthony Chorale ». That melody became the foundation of Brahms' « Variations on a Theme by Haydn ». (Later research revealed that the theme was not written by Haydn but most likely by one of his students.)

Brahms' hasty transcription of the « Saint-Anthony Chorale » (« Chorale Sti. Antonii ») from a divertimento for 8 wind instruments made when Carl Ferdinand Pohl, a distant predecessor of Otto Biba as archivist of the « Gesellschaft der Musikfreunde », consulted with the composer, wondering whether the divertimento might have been written by Haydn. We know now that it was not, but Brahms came away convinced that it was, an error that we have to thank for his magnificent « Variations on a Theme by Haydn » .

...

When Brahms agreed to become artistic director of the Vienna's « Gesellschaft der Musikfreunde », in 1872, he was already a musical scholar with a great sense of historical development and performance, especially in the music of Bach and Händel. In his capacity as artistic director, he planned and conducted a majority of programs emphasizing old over contemporary music. Prior to his brief tenure as artistic director of the « Gesellschaft » (from 1872 to 1875), indeed upon his 1st arriving in Vienna, in 1863, Brahms had established contact with the Vienna Philharmonic Society to gain access to scores for study, and befriended the Society's librarian, Carl Ferdinand Pohl.

In November 1870, while he was preparing a Haydn biography (unfinished), Carl Ferdinand Pohl discovered unpublished manuscripts and copies of works attributed to him. He showed Brahms (knowing his fascination with early music) the manuscript of a set of 6 unpublished field-partitas (« Feldpartiten ») for 8 wind instruments. The composer looked through the Divertimenti with great interest. He was quite taken by the work's unusual scoring for oboes,



horns, bassoons, and serpent (a 16th Century bass cornett) and the rich potential of the simple, asymmetrical melody. Eventually, his attention was drawn to the music of the slow movement (the 2nd) of No. 6 of the collection and he copied it out for future use. At the time, it was believed to have been composed by Haydn but, more recently, its authenticity has been questioned (nor of the other 5 pieces in the set). The evidential reasoning for this conclusion rests largely on the fact that the scoring of the original is quite unlike Haydn's usual scoring for wind band. One name that gets some attention is Ignaz Pleyel, a onetime pupil of Haydn. It is also possible that whoever notated the theme (a very old, traditional Burgenland pilgrims' hymn march for military band of the 17th and 18th Centuries) borrowed an existing tune of the day.

In the summer of 1873, Brahms returned to the piece by selecting the chorale theme as a point of departure. As in Opus 23, he chose the variation form for his arrangement, and emphasized that the versions for piano and orchestra were of equal status. The « Variations on a Theme by Haydn » so absorbed him that 2 major versions ensued : the 1st, for 2 pianos, but given the secondary Opus number of 56b ; then, the orchestral piece (Opus 56a) who appears to be the 1st-ever set of independent variations for this medium. The genre became productively popular, for instance with Antonín Dvořák, Edward Elgar and Max Reger, among others.

In August 1873, Brahms performed the violin version with Clara Schumann completed just previously. Opus 56b was published in November and 1st performed in February 1874.

The side with the « Chorale Saint Antoni » is not dated and, in his edition of the variations for Norton, Donald M. McCorkle says that :

« From its appearance, it seems to have been copied at a different time, probably later. »

Joseph Leitgeb

Leitgeb's 1st Name ...

Why this musician is still adorned with the name « Ignaz » in New Grove Dictionary (albeit in brackets) , is an absolute mystery. In 1970, the German « Kapellmeister » Karl Maria Pisarowitz began his article entitled « Mozarts Schnorrer Leutgeb. Dessen Primärbiographie » with the following trademark exclamation :

« Nein ! Jedenfalls hieß er niemals " Ignaz ", dieser attraktiv gottbegnadete Waldhornvirtuose, der als " Ignaz Leutgeb (Leitgeb) " irtümlicherweise in die bislang Mozart-Publizistik lebensdatenlos eingehen mußte ! »

« No ! In no case was his name ever " Ignaz ", this attractively and divinely gifted virtuoso of the natural horn, who had to enter the Mozart literature by mistake as " Ignaz Leutgeb (Leitgeb) " and without biographical dates. »

Pisarowitz's article is listed in the bibliography which was updated by Thomas Hiebert, but this had no effect on the actual entry in the New Grove. The notoriously flawed « Österreichisches Musiklexikon » even calls Leitgeb : « Joseph

Ignaz » . The « Ignaz error » goes all the way back to the music historian Carl Ferdinand Pohl who, in the course of his work on his book on the history of Vienna's « Tonkünstler-Societät » (probably in his own notes) mistook the abbreviation « J. » (for Joseph) for a capital « I. » and came-up with the name Ignaz.

...

Anton Carl Ferdinand Pohl : Geboren 06.09.1819 Darmstadt / Deutschland ; gestorben 28.04.1887 Wien. Deutsch-österreichischer Musikforscher und Komponist. Sohn des gleichnamigen Darmstädter Hofbibliothekars und Kammermusikus (1781-1869) , Enkel des Tischlers und späteren Glasharmonikafabrikanten Ferdinand Pohl in Kreibitz (Chřibská / Czechoslovakia) sowie des Komponisten und Lehrers Antonín František Bečvářovský (1754-1823) . Ausgebildet als Kupferstecher, ab 1841 in Wien Schüler von Simon Sechter, 1849-1855 Organist an der evangelischen Kirche in Gumpendorf (Wien VI) , verfasste vor allem zu dieser Zeit mindestens 14 gedruckte Sammlungen von Liedern und Klavierstücken. Nach längeren Reisen lebte Pohl 1863-1866 als Musikforscher in London, bevor er 1866 zum Archivdirektor der Gesellschaft der Musikfreunde ernannt wurde, mehrere Monographien publizierte und auch bei Robert Eitners Bibliographie der Musik-Sammelwerke (1877) mitwirkte sowie sich als Musikkritiker betätigte. Besonders seine Haydn-Forschungen sind als grundlegend anzusehen. Pohls handschriftlicher Nachlaß befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde und wurde von Anthony van Hoboken für sein Haydn-Verzeichnis ausgewertet.

...

Anton Carl Ferdinand Pohl (geboren 6. September 1819 in Darmstadt ; gestorben 28. April 1887 in Wien) war ein deutsch-österreichischer (katholisch, später evangelisch) Musikhistoriker, Archivar und Komponist.

Pohl besuchte in seiner Heimatstadt das Gymnasium und erlernte den Beruf des Kupferstechers. Zugleich nahm er Musikunterricht bei Johann Christian Heinrich Rinck. 1841 ging er nach Wien und setzte seine Ausbildung bei Simon Sechter fort. 1849 bis 1855 war er als Organist der evangelischen Kirche in Gumpendorf tätig. Anschließend unternahm er mehrere Reisen. 1866 übernahm er den Posten des Archivars der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Als Musikschriftsteller trat er mit Büchern über Wolfgang Amadeus Mozart und Josef Haydn hervor. Zu seinen Freunden zählte Johannes Brahms, den er zur Komposition der Haydn-Variationen Opus 56 anregte.

Sein Nachlaß befindet sich in der Gesellschaft der Musikfreunde.

Vater : Ferdinand (1781-1869) , Professor, seit 1817 kurfürstliches hessisch Kammermusiker in die Hofkapelle zu Darmstadt, Bibliothekar, Glasharmonikavirtuose, Sohn die Franz Ferdinand (1748-1809) , Tischlermeister, Glasharmonikafabrikant in Kreibitz (Böhmen) (beide seiten Biographie Lexikon Böhmen) .

Mutter : Caroline (1791-1834) , aus Braunschweig, Tochter die Anton Felix Beczwarzowsky (Bečvářovský) (1754-1823) , aus Jungbunzlau (Böhmen) , Kapellmeister und Komponist in Prag, Braunschweig und Berlin (siehe ADB II ; Österreichisches Biographisches Lexikon ; Biographisches Lexikon Böhmen) ; ledig.

Nach Absolvierung des Gymnasiums erlernte Pohl in Darmstadt den Beruf des Kupferstechers und nahm gleichzeitig Musikunterricht bei Johann Christian Heinrich Rinck. 1841 ging er nach Wien, wo er bei Simon Sechter Musiktheorie und Komposition studierte ; danach war er als Musiklehrer und 1848-1853 als Organist an der evangelisch Kirche im Wiener Vorort Gumpendorf tätig. Von seinen Kompositionen dieser Jahre sind 14 nummerierte Opera gedruckt, und zwar Orgel- und Klavierstücke sowie Lieder, die heute so gut wie unbekannt sind. Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre unternahm Pohl Reisen nach Italien, Deutschland und England. In London, wo er sich schließlich 1863-1865 aufhielt, betrieb er und andere Studien zur Geschichte der Glasharmonika sowie zu den London-Aufenthalten Mozarts und Haydns. Wieder zurück in Wien, erhielt Pohl eine Stelle als Archivar und Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde. Seit Januar 1866 erforschte er hier vornehmlich Leben und Werk Josef Haydns und die Geschichte der Musikorganisationen in Wien. Durch seine Vermittlung wurde Johannes Brahms auf einige Werke Haydns aufmerksam und legte seinen « Haydn-Variationen » das Thema des Chorals « Sankt Antoni » (Divertimento Hob. II : 46\*) , der diesem zugeschrieben wurde, zugrunde.

Pohl stützte sich in seiner damals maßgeblichen Haydn-Biographie auf dokumentarisch belegte Fakten und mied eigene Interpretationen. Mit der von Philipp Spitta (1841-1894) angewandten so genannt « antiquarischen » , das heißt an den Quellen orientierten Methode trat Pohl auch als Autor von Lexikonartikeln und Musikkritiken hervor, die ein Gegengewicht zu dem mehr ästhetisch ausgerichteten musikalischen Feuilleton Eduard Hanslicks (1825-1904) bildeten. Pohls Haydn-Biographie, deren 3. Band von Hugo Botstiber (1875-1941) vollendet wurde, ist trotz verschiedener verstreut gedruckter Berichtigungen und Ergänzungen noch nicht ersetzt worden. Auch seine Lexikonartikel (in Grove's Dictionary of Music and Musicians) haben wegen ihrer sachlichen Gediegenheit lange Zeit Gültigkeit bewahrt.

## Werke

Präludien für Orgel, Opus 1, 2.

Lieder und Balladen, Opus 3, 5 8, 10-13.

Klavier-Stücke, Opus 4, 6, 7, 9, 14.

Richard Pohl, of the « Neue Zeitschrift für Musik »

## Literatur

ADB 26 ; Philipp Spitta (1841-1894) . Carl Ferdinand Pohls Haydn-Biographie, in : Die Grenzboten, Band 42 (1883) ; Seiten 445-461.

Richard von Perger und Robert Hirschfeld. Geschichte der Kaiserlich-Königlich Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 2. Abt. (1912) ; Seiten 181-184.

Jens Peter Larsen. Die Haydn-Überlieferung (1939) .

Karl Geiringer. Der Brahms-Freund Carl Ferdinand Pohl, Unbekannte Briefe der Haydn-Biographen an Johannes Brahms, in : Zeitschrift für Musik, Nummer 102 (1935) ; Seiten 397-399.

Otto Biba. Haydn-Abschr. von Johannes Brahms, in : Haydn-Studien 4, Heft 2 (Mai 1978) ; Seiten 119-122.

Hugo Riemann mit Erg.band ; Die Musik in Geschichte und Gegenwart ; New Grove Dictionary ; Österreichisches Biographisches Lexikon ; Historische Lexikon Wien.

## Schriften

Mozart und Haydn in London, 2 Bände, Wien (1867) .

Mozart und Haydn in London, 2 Abteilung, Wien (1867) .

Joseph Haydn, 3 Bände, Leipzig 1878-1882 (dritter Band von Hugo Botstiber vollendet) .

Joseph Haydn, 1. Band (1875) und unverändert (1878) - 2. Band (1882) , (1928) - 3. Band von H. Botstiber (1927) , Nachdr. Nachdrücklich (1970, 1971) .

Simon Sechter, in : Jahresbericht des Wiener Conservatoriums (1868) .

Die Gesellschaft Der Musikfreunde Des Österreichischen Kaiserstaates Und Ihr Conservatorium, Wien (1870) .

Die Gesellschaft Der Musikfreunde Des Österreichischen Kaiserstaates Und Ihr Conservatorium, Auf Grundlage d. Gesellschaft-Acten (1871) .

Gebäude und Kunstsgg. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und ihr Konservatorium (1872) .

Denkschr. aus Anlass die 25 Jahre Bestehens des Singvereines der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (1883) .

FS aus Anlaß der Feier des 25jährigen ununterbrochenen Bestandes der im Jahre 1842 gegründet Philharmonische Concerte in Wien (1885) .

Denkschrift aus Anlass des hundert-jährigen Bestehens der Tonkünstler-societät (1871) .

Geschichte die Glas-Harmonica (1862) (English, 1862) .

Aufs. und Rezensionen sowie Musikberr. aus London und Wien in : Allgemeine musikalische Zeitung (Monthly Musical Record) .

Signale für die musikalische Welt, Die Grenzboten, Neue Freie Presse, Wiener Abendpost und in die Jberr. der Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde (1867-1870) .

### L'élève Joseph Latzelsberger

Parmi les Iers étudiants d'Anton Bruckner au Conservatoire de Vienne figurait un jeune homme en provenance de Mostviertler, dans le district d'Amstetten. Son nom : Joseph Latzelsberger, né en 1849 dans la paroisse de Allhartsberg, près du monastère de Seitenstetten. Il était le fils aîné du boulanger local. Il apprit à jouer du violon et de l'orgue grâce à l'éminent professeur Walter qui fut surpris, dès le début, par son talent musical extraordinaire.

À 16 ans, Latzelsberger avait déjà composé une Messe pour la chorale de l'église. En reconnaissance pour son remarquable talent, le professeur Walter ainsi que le curé de la paroisse, le Père Michaël Koller, s'engagèrent à l'inscrire au Conservatoire de Vienne. En novembre 1868, il passa l'examen d'entrée avec un tel succès qu'il fut accepté à la session déjà en cours, et ce malgré 2 mois de retard. Et comme par hasard, il tomba dans la classe d'Anton Bruckner qui venait d'être nommé quelques mois plus tôt. L'attitude de l'élève fit qu'il devint l'un de ses préférés. Il se pourrait que les origines modestes du garçon (le fils aîné du boulanger local) et son désir d'apprendre aient attiré l'attention du Maître.

Bruckner lui enseigna l'orgue et le contrepoint. Latzelsberger obtint son certificat d'études, avec les plus grands honneurs, à la fin de l'année scolaire 1870-1871. Latzelsberger sera choisi, parmi un groupe de 46 candidats, pour occuper le poste de « Regenschori-Stelle » (« Kapellmeister ») à l'église paroissiale catholique Romaine « Maria vom Siege in Wien-Fünfhaus » (Notre-Dame de la Victoire des 5 Maisons) de Vienne (qui se trouve au 3 Maria vom Siege Vienne, 1150) . Il va ensuite y fonder une École de musique prospère.

Les nombreuses compositions de Joseph Latzelsberger tomberont dans l'oubli après sa mort, en 1914.

« Missa solennis » en mi mineur pour solistes, chœur, orchestre et orgue, Opus 62.

5 Weihnachts-Präludien, Opus 217.

Variationen über « Stille Nacht » .

En 1974, la paroisse de Allhartsberg va dédier en sa mémoire, son nouvel orgue : le « Joseph Latzelsberger-Gedächtnisorgel » .

### L'élève Carl Gratzl

Thomas Aigner. « Carl Kratzls Abschlussprüfung bei Anton Bruckner » .

In 2007, the Library of the Vienna City Hall acquired the personal papers of Carl Kratzl (1852-1904) , one of Anton

Bruckner's Conservatory students in the early 1870's, and a leading figure in Viennese light-music in the final quarter of the 19th Century. Among these papers is a manuscript sheet that contains Kratzl's working-out of a 3 part fugue that Bruckner had given him as an exercise - the theme is taken from the beginning of the « Credo » of Franz Liszt's « Gran Festival Mass », albeit slightly-modified.

### L'élève Carl Führich

Carl Führich, Organist, Chorleiter und Komponist ; geboren 24. Oktober 1865 in Jamnitz, Mähren (Jemnice / Tschechische Republik) ; gestorben 30. April 1959 in Wien - Ehrengrab Wiener Zentralfriedhof, Gruppe 15 H/1/21 ; Gedenktafel am Wohnhaus Schäffergasse 2, Wien IV. Bezirk. Seit 1877 in Wien ; Ausbildung am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde (studierte Orgelspiel und Musiktheorie 1881-1884 bei Anton Bruckner, Kompositionslehre bei Franz Krenn, Klavier bei Wilhelm Schenner und Sturm) . Führich war zunächst als Pianist, später als Organist und Musiklehrer, 1891-1942 Chordirektor der Piaristenkirche (Maria Treu) und stellvertretender Chorleiter der Wiener Singakademie tätig.

Nachlaß in der Wienbibliothek im Rathaus.

### Preis

I. Preis des Concours für Orgel der Gesellschaft der Musikfreunde (1884) .

Bürger von Wien (20. November 1925) .

Goldenes Ehrenzeichen des Landes Wien (1930)

Ehrenchormeister des Gesangvereines österreichischen Eisenbahnbeamten in Wien.

### Werke

Opern (Angela ; Liebesschuld) ; Symphonien ; kirchenmusikalische Werke ; Messe ; Motetten ; Chorwerke (Wintersonnenwende, 1907 ; Bergpsalm, 1939) ; Kammermusik ; Lieder.

### Literatur

Rathaus-Korrespondenz. Presse- und Informationsdienst, Wien (23. Oktober 1950) , (22. Oktober 1965) .

Hans Markl. Kennst du die berühmten letzten Ruhestätten auf den Wiener Friedhöfen ? , Band I : Zentralfriedhof und Krematorium (Urnenhain) , Pechan, Wien (1961) ; Seite 51.

Hugo Riemann. Riemann Musiklexikon (1959) , (1972) .

Felix Czeike. Historisches Lexikon Wien, Band 2 (1993) .

Eigene Recherchen.

### L'élève Lorenz Ritter

Gerhard Baumgartner. « Aus dem Kontrapunktunterricht bei Anton Bruckner - Eine Mitschrift von Lorenz Ritter » .

Lorenz Ritter (1868-1941) was one of Anton Bruckner's Conservatory pupils (in the 1881-1882 Academic year) and his exercises and commentary on Bruckner's teaching methods are to be found in a little note-book that was evidently offered for sale on « ebay » , in 2006. It is now in private possession in Vienna.

### L'élève Viktor Christ

Erich Wolfgang Partsch. « Viktor Christ - Anton Bruckner's Schuler und Kopist » .

This provides important supplementary information about another of Anton Bruckner's Conservatory pupils, Viktor Christ (1869-1902) , whose name is already well-known in the Bruckner literature, not least because he was responsible for copying 3 movements of the 2nd version of the 8th Symphony in 1890, as well as the 1st movement of the 6th in 1890-1891. To be assigned such tasks when he was still a student at the Conservatory bears witness to the fact that he was one of Bruckner's most accomplished and trusted students.

### L'élève Ernst Schwanzara

Pour sa part, Ernst Schwanzara, autre élève d'Anton Bruckner, va prendre des notes durant les conférences données par le Maître au Conservatoire de Vienne. (« Anton Bruckner. Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien : Herausgegeben von Ernst Schwanzara. ») (1950)

Nous devons la création de l'arbre généalogique complet des « Bruckner » (publié en 1933) grâce à la recherche exhaustive de Schwanzara.

### L'élève Matej Hubad

Matej Hubad, Dirigent und Musikpädagoge : geboren 28. August 1866 in Povodje pri Skaručni / SLO ; gestorben 2. Mai 1937 in Laibach (Ljubljana) . 1887-1888 studierte er am Konservatorium in Wien Gesang und theoretische Fächer (Harmonie und Kontrapunkt bei Anton Bruckner) . Noch vor Abschluß des Studiums übernahm er 1891 die Leitung des Chores der Glasbena matica in Laibach und begann an der Schule dieser Anstalt auch zu unterrichten. Unter seiner Leitung gewann der Chor künstlerisches Profil und konnte auch bei Aufführungen einer Reihe von großen vokal-instrumentalen Werken mitwirken. Das Niveau der slowenischen Chöre aus der Zeit des « Volkserwachens » wurde so deutlich gehoben. Er war Direktor des 1919 gegründeten Vereinskonservatoriums, der ersten höheren Musikschule in

Slowenien, als Gesangspädagoge erzog er eine Reihe anerkannter slowenischer Konzert- und Opernsänger. Er übernahm auch die Editionen der Glasbena matica und war einige Jahre Intendant der Laibacher Oper (1923-1927) . Sein kompositorisches Wirken beschränkt sich auf Harmonisierungen von einstimmigen Weisen, Volksliedern, älteren geistlichen Liedern und Bearbeitungen bekannter Weisen anderer Komponisten.

## Preis

Ehrenmitglied der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste (1919) .

...

Matej Hubad, slovenski skladatelj, pianist, orglar, pevec in pedagog, \* 28. avgust 1866, Povodje pri Skaručni, † 2. maj 1937, Ljubljana, Slovenija.

Gimnazijo je obiskoval na Ptuju in v Ljubljani, v Gradcu je študiral pravo. Kasneje je na dunajskem konservatoriju študiral harmonijo in kontrapunkt pri Antonu Brucknerju, sicer pa še orgle, klavir in solopetje. V Ljubljani je bil od leta 1891 zaposlen kot umetniški vodja Glasbene matice, kasneje pa glasbene šole iste ustanove in iz nje posledično nastalega konservatorija. (Konservatorij Glasbene matice je kasneje postal Akademija za glasbo v Ljubljani) . Kot pedagog GM je vzgojil večino opernih pevcev, delujočih pred in po prvi svetovni vojni (npr. Julij Betetto, Josip Križaj, Pavla Lovše, Josip Rijavec ...) .

Njegov sin je slovenski dirigent Samo Hubad.

...

Hubad Matej, glasbenik, r. 28. avg. 1866 v Povodju pri Skaručini. Obiskoval je ljudsko šolo na Skaručini in v Lj. , gimnazijo v Ptuju in v Lj. Po dovršeni maturi je vstopil na graško vseučilišče in poslušal en semester na pravni fakulteti, hkrati je odslužil enoletno prostovoljno vojaško službo. Nato je odšel na dunajski konservatorij ter študiral 4 leta glasbo : harmonijo in kontrapunkt pri Brucknerju, orgle pri Vocknerju, klavir pri Ludwigu, solopetje kot glavni predmet pri Forsténu. Vsled povabila Gl. Matice v Lj. je za nekaj let (1891 do 1896) študije prekinil in sprejel pri Gl. Matici mesto učitelja za klavir, petje, glasb. teorijo, harmonijo, kontrapunkt, glasb. zgodovino itd. , hkrati tudi mesto pevovodja pevskega zbora Gl. Matice in vodja društvenih koncertov in artistično vodstvo glasb. šole. Tu je dosegal lepe šolske in koncertne uspehe. 1896 si je pri Gl. Matici izprosil dopust za 2 leti, da nadaljuje glasbene študije, ki jih je dovršil 1898 na Dunaju z odličnim uspehom. Kar mu je pa še ostalo študijskega dopusta, ga je porabil za potovanje, da prouči glasb. razmere na gledališčih, konservatorijih in glasb. šolah, za študij glasb. slovstva in glasb. knjižnic v Pragi, Monakovem, Dresdenu, Leipzigu, Berlinu, Varšavi, Krakovu itd. Jeseni 1898. se je vrnil zopet h Gl. Matici v Lj. Zavod je pod njegovim vodstvom hitro napredoval in se razvil iz nižje v dobro srednjo glasbeno šolo. 1917 po Gerbičevi smrti je postal H. ravnatelj šole Gl. Matice. 1919 se je največ po njegovem prizadevanju otvoril pri Gl. Matici konservatorij za glasbo in igralsko umetnost. Od takrat je Hubad ravnatelj matičnega konservatorija. Kot učitelj solopetja je izvežbal več priznanih slovenskih koncertnih in opernih pevcev in pevk : Miro Dev-Costaperaria, Pavlo Lovšetovo, Irmo Polakovo,



Marico Peršlovo, Reziko Thalerjevo, Josipa Rijavca, Leopolda Kovača, Ivana Levarja, Julija Betetta, Josipa Križaja i. dr. Kot koncertni vodja Gl. Matice je celih 21 let vodil vse matične koncerte s pevskim zborom, ki ga je izvežbal in dvignil v enega najboljših zborov v Jugoslaviji. Gojil je slovensko umetno in narodno pesem in izvajal tudi velika svetovna dela : Gallusove velike a capella zборе, Dvořakove oratorije : Stabat Mater, Mrtvaški ženin, Sv. Ludmila in Te Deum, Beethovnovi Missa solemnis, P. Hartmanovega « Sv. Frančiška » , Perosijev « Il Natale » , Bossijev Canticum canticorum, Haydnovo Stvarjenje, Brucknerjev Te Deum, Verdijev in Mozartov Requiem itd. Med slovenskimi večjimi deli : Sattnerjev oratorij Vnebozetje M. D. , Jefejevo prisego, Soči, Oljki itd. Z matičnim pevskim zborom je koncertiral tudi na Dunaju (1896 pri dveh znamenitih zahvalnih koncertih po potresu) , v Trstu, Opatiji, na Sušaku, v Zagrebu, spomladi 1928 z velikim uspehom po Čehoslovaški in na Dunaju. Z vzornimi matičnimi koncertnimi prireditvami je zelo vplival na dober razvoj petja tudi pri drugih naših pevskih društvih in na splošen slov. pevski in glasbeni napredek. Pri Gl. Matici je bil glavni urednik dosedanjih glasbenih društvenih izdaj (zborov in drugih skladb) . 1900 so izšle v XXXI. zvezku matičnih izdaj od H. prirejene in izvrstno harmonizirane slov. duhovne pesmi iz 16. in 17. stol. (7 pesmi) in šest slov. narodnih. Poleg delovanja pri Gl. Matici je H. večkrat sodeloval v intendanci slov. gledališča v Lj. Od 1923-1927 je bil upravnik slovenske opere. Za svoje zasluge na glasbenem in splošna kulturnem polju je bil 1919 od « Jugoslov. akademije znanosti in umetnosti » imenovan za častnega člana, za častnega člana so ga izvolila tudi razna naša pevska društva, kralj ga je odlikoval z redom sv. Save 3. reda. - Prim. : KMD 1898, 17 (s sliko) ; NA XIII, 14 ; Pevac 1923 ; Izvestje Gl. Matice v Lj. 1897/98. Pl.

## Werke

Slovenske narodne pesmi (1894) .

Slovenske duhovne pesmi iz 16. in 17. stoletja in Slovenske narodne pesmi (1900) .

Zborovske skladbe : ljudske pesmi, posvetne pesmi, duhovne pesmi (1998) .

## Literatur

Slovenski biografski leksikon I (1925-1932) .

Dragotin Cvetko. Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 3 (1960) .

Cvetko Budkovič, in : Kronika 36 (1988) .

Enc. Slov. 4 (1990) .

## L'élève Jacob Stolz, junior

Jacob Stolz junior est né le 18 juillet 1832 à Graz, en Styrie. Il sera successivement l'élève de Simon Sechter et d'Anton Bruckner. Plus tard, il obtiendra le poste de directeur du Conservatoire de musique de Graz. On lui doit 130

Opus dont des pièces pour piano, des lieder, des œuvres chorales et un peu de musique de chambre et de musique sacrée. En plus d'être compositeur et pédagogue, Stolz deviendra également un chef d'orchestre célèbre : c'est lui qui va diriger la première viennoise de l'Opéra « Tannhäuser » de Richard Wagner.

Jacob Stolz épousera Ida Carolina Bondy. Elle est une pianiste très connue. Ida abandonnera rapidement sa carrière de concertiste pour s'occuper de l'éducation de ses enfants. Quant à Thérèse Stolz, la sœur de Jacob, elle est une grande amie de Giuseppe Verdi et l'interprète favorite de ses Opéras à succès.

Parmi les familiers du couple Stolz qui venaient souvent à la maison, citons Anton Bruckner et Johannes Brahms. À propos de ce dernier :

« Tous les dimanches, Johannes Brahms venait chez nous. Il avait cette grande barbe dont de vieilles photos donnent une idée. Après le déjeuner, il s'asseyait au piano, avec un gros cigare aux lèvres, et nous jouait ses œuvres ou des valse de Johann Strauß dont il était très friand. »

Le couple aura 12 enfants dont le cadet, né le 25 août 1880, est prénommé Robert. Élevé dans une atmosphère musicale, son talent de compositeur est très tôt perçu par sa mère. Il va devenir le célèbre auteur d'Opérettes du 20<sup>e</sup> siècle, considéré à juste titre comme le successeur de Johann Strauß :

« Je dois tout à ma mère. En plus de tout l'amour dont elle m'a comblé, elle a éveillé en moi l'amour de la musique et m'a donné mes Ires leçons de piano. Ce faisant, elle a découvert très tôt mon talent de compositeur et m'a enseigné à exprimer en musique tout ce que je ressentais. » (Robert Stolz)

Jacob Stolz va mourir le 2 juin 1919. Il sera enterré au cimetière « Steinfeld » de Graz (lot B-26) .

...

Jacob Stolz was an austrian composer and a teacher of music in Graz, the son of Jacob Stolz senior (1807-1871) and Susanna Halter (1796-1864) . Stolz was a student of Simon Sechter and Anton Bruckner. In 1857, he founded the « Musikschule Öffentliches Musik- Bildungsinstitut » of Graz (at I Mehlplatz) . The Institute was continued by his daughters, Pauline (1873-1935) and Susan (1874-1933) after his death. Stolz's heritage were his own invented music theories and about 130 compositions.

He was married to Ida Carolina Bondy, who was a pianist. They had 13 children, among them : Leopold Jacob Stolz (1866-1957) austrian composer and conductor, Royal band Master and Robert Elisabeth Stolz (1880-1975) austrian composer and conductor and Mary Ida Lesky (1870-1959) , mother of philologist doctor Albin Lesky, Maximilian Stolz (1868-1945) austrian actor and Elisabeth Giurco (born in 1872) .

In remembrance of Jakob Stolz junior, there is a plaque near the « Starcke-Häuschen » and the Turkish well, on the « Schloßberg » in Graz.

...

Jakob Stolz (geboren 18. Juli 1832 in Graz ; gestorben 2. Juni 1919 ebenda) war ein österreichischer Komponist und Musikpädagoge in Graz.

Stolz war unter anderem Schüler von Simon Sechter und ab 1857 Inhaber einer Musikschule Öffentliches Musik-Bildungsinstitut am Mehlplatz 1 in Graz, die nach seinem Tod noch einige Zeit von seinen Töchtern Pauline (1873-1935) und Susanne (1874-1933) fortgeführt wurde.

Stolz hinterließ umfangreiche Theoriewerke zu fast allen Themengebieten der Musikwissenschaft, wie auch rund 130 Kompositionen, darunter hauptsächlich Klavierwerke, Lieder, Chöre und ein wenig Kammer- und Kirchenmusik. Er selbst gehörte zu den zentralen musikalischen Persönlichkeiten seiner Heimatstadt und gab mehr als 60 Jahre lang regelmäßig Konzerte als Solist und Kammermusiker. Jakob Stolz war, anders als über ihn behauptet, selbst nie als Dirigent tätig.

Er war verheiratet mit der Pianistin Ida Stolz, geborene Bondy, mit der er 13 Kinder hatte, unter anderem die Komponisten und Dirigenten Leopold Jacob Stolz (1866-1957) und Robert Elisabeth Stolz (1880-1975) und Maria Lesky (1870-1959) geborene Stolz, Mutter des Philologen Albin Lesky. Anders als häufig über ihn zu lesen, war er nicht mit der Sopranistin Teresa Stolz verwandt.

An ihn erinnert eine Gedenktafel nahe dem Türkenbrunnen und dem « Starcke-Häuschen » am Grazer Schloßberg.

### L'élève Franz Ludwig Marschner

Doctor Franz Ludwig Marschner (1855-1932) : Pianist, organist and music theorist. Bruckner's pupil at the Vienna Conservatory from 1883 to 1885.

Anton Bruckner undoubtedly had access to Franz Schubert's Lieder, and to various chamber and sacred works, from the time of his 1st employment at Saint-Florian onwards, but reconstruction of his reception of the Symphonies is more conjectural. Accounts of Bruckner's engagement with Schubert generally fail to document specific Symphonic sources in the way that the « Eroica » and the 9th Symphony are cited as Beethovenian models. The extent of conscious Symphonic influence is further problematised by the delayed transmission of Schubert's Symphonies. Nevertheless, the 2 clearest precedents, the « Unfinished » Symphony and the « Great » C major, can be more or less circumstantially linked to Bruckner. The latter was 1st performed, in 1839, forming the sole canonical representative of Schubert's mature Symphonic style until the 1860's, and it is conceivable that Bruckner may have encountered it either during his period of tuition under Otto Kitzler, or else, in his early years in Vienna. The former received its 1st performance, in 1865, under the direction of Johann Herbeck, and was published the following year. As Stephen Johnson speculates, Bruckner may very well have come to know the « Unfinished » through Herbeck, who had secured both Bruckner's 1st position at the Vienna Conservatory and his 1st Viennese Symphonic premiere.

Contemporary reports of Bruckner's attitude to the music of his own time place an almost exclusive emphasis on Richard Wagner. The point is summed-up by Anton Meißner :

« Bruckner was completely wrapped-up in Wagner. He did once say to me that Chopin was “ extremely interesting ”. Unfortunately, he used this stereotypical and often sarcastic expression to describe the work of Franz Liszt. As far as I know, he liked only the “ Gretchen ” movement from the “ Faust ” Symphony. In 1895, he also dismissed Richard Strauß's “ Till Eulenspiegel ” as “ extremely interesting ”. But he admitted to me, after the 1st performance of the work by the Vienna Philharmonic, that he had snoozed a little. »

Meißner's comments are corroborated by Franz Marschner, who claimed that « apart from Wagner, Bruckner told me that no other contemporary composer had impressed him. Included in this damning judgement was Liszt » .

These remarks contextualise the more generalised affiliation of Bruckner and the « New German School » that abounded in contemporary criticism. When Bruckner reported to Marschner that Anton Rubinstein's « Nero » was deficient because « the new direction is being completely avoided » , or when Marschner extrapolated the conclusion that « in speaking of music which “ gripped ”, he was obviously thinking of the new school » from Bruckner's remark that « anyone who wants to listen to music in order to relax will enjoy the music of Brahms ; but anyone who wants to be gripped by music cannot be satisfied by his works » , the scope of the term « new school » is tacitly restricted to Wagner and, at the very most, Bruckner himself.

...

Franz Ludwig Marschner (1855-1932) : Komponist, Bruckner-Schüler Eigenhändiger Brief mit Ort, Datum, Unterschrift - bedankt sich bei e. Kapellmeister für wohlwollende Besprechung von sechs bei F. Körich erschienenen Lieder ! Wien, 08.03.1898 ; 1 Seite.

...

Franz Ludwig Marschner, Musiker und Musiktheoretiker : geboren Leitmeritz (Litoměřice, Böhmen) , 26.03.1855 ; gestorben Weißpyhra bei Pöggstall (Niederösterreich) , 22.08.1932. Sohn des Folgenden, Brüder des Juristen Robert A. Marschner (siehe dies) ; student an den Universität Prag (1879 Doktor der Philosophie) und Wien (Anton Bruckner, 1883-1885) Geschichte und Geographie. Seine musikalische Ausbildung erhielt er durch Leibold, J. Zeitler (1867-1868) , Josef Lugert (siehe dies) an der Sophien-akademie Prag (1867-1869) und an der dortigen Orgelschule (1873-1875) durch František Zdeněk Skuherský. 1878-1882 war er Mittelschullehrer für Geographie und Geschichte in Prag, dann bis zu seiner Pensionierung 1910 an der Lehrerinnenbildungsanstalt des Kaiserlich-Königlich Zivilmädchenpensionates in Wien VIII. 1882 erhielt er ein Tonkünstlerstipendium des Unterrichtsmin. Marschner stellte gleichzeitig mit Hugo Riemann und unabhängig von diesem ein Symbol der Funktionsbezeichnung mit abgekürzten Symbolen auf der Grundlage der drei Grundfunktionen auf.

...

Sein, Unterrichten war gründlich, aber auch begrenzt. Doch niemals erweiterte er es durch Beispiele aus eigenen Werken : er lehrte nicht « freie » Komposition, nicht seine Kühnheiten. Man kann mit Doktor Franz Marschner zusammenfassend :

« Das ungeheure Material der Sechterschen Theorie vereinfachte und verdichtete er in bewunderungswürdiger Weise und konnte als Muster und Vorbild aufgestellt werden, wie man dem Zögling eine verhältnismäßig beschränkte Anzahl von Maximen kund Regeln in folgerichtiger Weise zum Eigengut mache. »

Mitunter erzählte er etwas von Eduard Hanslick, von den Philharmonikern und schüttete sein Herz aus ; aber trotz dem gelegentlichen Abspringen, wobei er seine. Angelegenheiten als allbekannt voraussetzte, hat er eine Reihe ausgezeichneter Menschen ins Musikleben entlassen, darunter August Göllerich, den er als seinen Biographen bezeichnete, Camillo Horn, Cyrill Hynais, Gustav Kryzanowski, Ferdinand Löwe, Doktor Franz Marschner, Felix Mottl, Artur Nikisch, Emil Paur und Gustav Mahler, auf den er besondere Stücke hielt, und der auch den ersten Klavierauszug der Dritten Sinfonie machte. Unter ihnen sind tüchtige Kontrapunktiker, namhafte Dirigenten, kurz Männer, die den Ruhm des Konservatoriums bilden. Und fast alle blieben seine Freunde, als sie schon aufgehört hatten, Schüler zu sein, und wurden seine Verkündiger, als sie reif waren. An seinen Früchten ...

## Werke

### Orchesterwerke

3 Rhapsodien, Festmusik über das Kaiserlied, Opus 12.

### Chorwerke

Missa III.toni, « Sturmesmythe » .

Chöre ; Lieder ; Kammer- und Klaviermusik.

### Publikation

Entwurf einer rationalen Neugestaltung der Theorie und Praxis des kunst-gemäßen Anschlags (1888) .

Die Klangschrift. Ein Beitr. zur einheitlichen Gestaltung der Harmonielehre (1894) .

Die Grundfragen der Ästhetik im Lichte der immanenten Philosophie (1899) .

Erinnerungen an Bruckner, in : Österreicherung Revue, Nummer 30 (1903) .

## Literatur

Deutsche Arbeit, Jahrgang Nummer 8 (1908-1909) ; Seite 796f.

Bruckner-Bll. , Heft 3/4 (1932) .

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Nummer 39 (1933) ; Seite 73.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Eisenberg (1893) , Band I.

Hermann Clemens Kosel und Wilhelm Kosch. Das katholische Deutschland ; Wer ist's ? (1906-1914) .

Renate Imig. Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann (1970) .

(Theophil Antonicek)

## L'élève Richard Robert (Spitzer)

The Austrian pianist, composer, music-critic, and music administrator, Richard Robert was born as Robert Spitzer on 25 March 1861 in Vienna (he apparently returned to his birth name in 1920) ; and died, aged 62, on 1 February 1924 in Kaltenleutgeben.

Robert was most notable as a pedagogue in piano, composition and conducting. As a Viennese piano teacher, he was discussed in the same breath as Emil von Sauer and Theodor Leschetizky. His notable students included Kurt Adler, Hans Gál, Clara Haskil, Rudolf Serkin and George Szell.

Richard Robert studied music at the Vienna Conservatory, under Julius Epstein (Gustav Mahler's teacher) , Franz Krenn (teacher of Mahler and Leoš Janáček) and Anton Bruckner, then worked as a theatre conductor (« Kapellmeister ») and pianist. He was a friend of Johannes Brahms, with whom he once discussed Bruckner's String Quintet in F major (**WAB 112**) .

From 1885 to 1891, Robert edited the journal « Neue Musikalische Rundschau » . He also wrote music-criticism for newspapers such as the « Wiener Sonn- und Montags-Zeitung » and « Illustriertes Wiener Extrablatt » .

He taught at the « Neues Wiener Konservatorium » or « Neues Konservatorium der Stadt Wien » (New Vienna Conservatory) and, in 1909, for a short time, became its director. One of his students there was the 15 year old Hans Gál, who gained his music-teaching certificate in 1909. It was through Robert that Gál found his ideal mentor Eusebius Mandyczewski.

The conductor George Szell's 1st study was the piano, under Richard Robert. Szell's 1st wife Olga Band was a fellow

student of Robert's. They married in 1920 but divorced in 1926. Szell wrote a testimonial for Richard Robert's 60th birthday, stressing his kindness, integrity, modesty and readiness to help, aside from his musical skills.

Rudolf Serkin started his studies with Richard Robert in 1912, when he was aged 9. This came about when he auditioned in Pilsen for Alfred Grünfeld, who was so impressed that he recommended Serkin study with Robert in Vienna. Serkin made his debut with the Vienna Symphony Orchestra at age 12, playing the Mendelssohn G minor Concerto, but his family refused invitations for him to tour, in favour of continuing his studies with Robert. He had, at least, one more lesson with Robert long after he had become an established concert pianist.

The conductor Kurt Adler was initially a piano student of Robert's, and he dedicated his book, « The Art of Accompanying and Coaching », to all the great musical influences of his life, including Professor Richard Robert.

His assistants included Anka Bernstein-Landau and his former student Vally Weigl.

Richard Robert also composed himself. His works include lieder, chamber music, and the Opera « Rhampsinit ». He became president of the « Wiener Tonkünstler-Verein » (Vienna Composers' Association) .

He and his wife, Laura, had no children of their own, but acted in « loco parentis » to many of his young students.

During the Nazi regime, Rudolf Serkin helped many people escape deportation by the Nazis ; these included Robert's widow Laura Robert, but she died in Vienna before she could be brought to safety in the United States.

...

Richard Robert was one of Vienna's leading piano teachers around the turn of the Century, also music-critic and composer.

Robert's pupils including Clara Haskill, Rudolf Serkin, George Szell, Theo Buchwald, Vally Weigl (Pick) , Hans Gál, Alfred Rosé, Wilhelm Groß, Rudolf Schwarz, and Victor Zuckerkandl.

Robert knew Johannes Brahms personally, and became President of the Vienna « Tonkünstler-Verein » . He had studied at the Vienna Conservatory, but did not teach there ; he gave courses at the New Vienna Conservatory (« Neues Konservatorium der Stadt Wien », founded in 1909) , of which he was briefly director. He edited the journal « Musikalische Rundschau » from 1885 to 1891, and was later music-critic for the « Wiener Sonn- und Montags-Zeitung » and « Illustriertes Wiener Extrablatt » .

...

Richard Robert (1861-1924) , the teacher to whom Alfred Grünfeld sent Rudolf Serkin, was a prominent figure in Viennese musical life, though he lacked the international reputation of the city's most famous piano pedagogue,

Theodor Leschetizky. Born Robert Spitzer, he studied with Julius Epstein (a teacher of Mahler's) , Franz Krenn, and Anton Bruckner. (Although Serkin was one of the few major Austro-German pianists of his generation whose pedigree did not descend back through Liszt and Czerny to Beethoven, he could, through Krenn's teacher Ignaz Xaver Seyfried, trace his musical lineage to Mozart.) Robert taught piano, composition, and conducting, composed, wrote music-criticism for Viennese newspapers, edited the journal Musikalische Rundschau, and briefly headed the New Conservatory of Music, where Grünfeld served on his board of directors.

### List of students

Kurt Adler.

Theo Buchwald.

Julius Chajes.

Hans Gál.

Wilhelm Grosz (aka : Hugh Williams) .

Clara Haskil.

Marjan Rawicz.

Alfred Rosé.

Marcel Rubin.

Rudolf Schwarz.

Rudolf Serkin.

George Szell.

Frederic Waldmann.

Vally Weigl.

Viktor Zuckerkandl.

### Robert and Schenker



A review by Robert is quoted in Schenker's diary on December 17, 1906 ; and, on July 27, 1907, the diary records a meeting in which Robert showed his « misunderstanding of Schenker's " Harmonielehre " in all its principal points » (OJ 1/5, page 30 ; 1/6, page 45) .

### Correspondence

Correspondence survives from Robert to Schenker as : OJ 13/26 (1902, 1910, 1914 : 3 postcards) ; and the diary records a letter dated May 25, 1909.

### L'élève Camillo Horn

Le compositeur, chef de chœur, pédagogue, critique musical, poète et harpiste autrichien Camillo (Kamillo) Andreas Horn est né le 29 décembre 1860 à Reichenberg (Liberec) , au nord de la Bohême (aujourd'hui, la Slovaquie) et est mort le 3 septembre 1941 à Vienne. Il est encore aujourd'hui peu connu de ses compatriotes. Éduqué à Reichenberg, il reçoit ses Ires leçons de piano du professeur J. Leukerta. Descendants de tisserands et de graveurs, ses parents (le père était un marchand) désirent poursuivre la tradition en l'inscrivant à l'école du commerce après la fin de ses études secondaires. On ne connaît pas la suite. En 1876, Camillo Horn entre au Conservatoire de Prague où il étudie la harpe aux côtés de Václav Staněk. Il termine l'année scolaire 1879-1880 parmi les meilleurs de sa cohorte. Il étudie la théorie musicale (l'orgue et la composition) auprès de Josef Krejčí (1821, Milostín - 1881, Prague) et Josef Förster (1833, Osenice - 1907, Prague) . Parmi ses collègues de classe, mentionnons Karel Kovařovic (chef d'orchestre et compositeur, 1862-1920) . On lui doit 2 lieder avec soliste durant cette période : un Adagio et la Sonate pour harpe et piano, Opus 58. À sa sortie du Conservatoire, il va s'installer à Vienne. De 1880 à 1883, il est harpiste dans la fanfare du 34e Régiment d'infanterie dirigé par le compositeur Karel Richard Šebor (1843-1903) . Bien qu'il ait reçu des offres pour rejoindre les orchestres de Bruxelles et de Hambourg, Camillo Horn préfère poursuivre ses études au Conservatoire de Vienne avec Robert Fuchs et des études de composition en privé avec Anton Bruckner. Son admiration pour le Maître de Saint-Florian et la richesse culturelle de la capitale ont motivé sa décision de rester. En 1885, il réussit l'examen du Ministère comme professeur de chant et décide de se consacrer à l'enseignement. Pendant de nombreuses années, il enseigne au « Piaristengymnasium » puis au « Neues Wiener Konservatorium » . Horn collabore aussi comme critique musical (pour une bonne période) au « Deutschen Volksblattes » . À partir de 1915, et ce jusqu'en 1931, il enseignera la théorie musicale et l'harmonie à l' « Akademie für Musik und darstellende Kunst » (« Hochschule ») .

Ses compositions incluent : 2 Symphonies, de nombreuses œuvres chorales, des lieder et de la musique de chambre.

« Wiegenlied » , Opus 1, n° 1, composé sur un texte de Franz Richter ; tiré de « Zwei Lieder für Mittelstimme und Klavier » .

« Sehnsucht » , Opus 1, n° 2, composé sur un texte de Joseph Christian Freiherr von Zedlitz ; tiré de « Zwei Lieder für Mittelstimme und Klavier » .

« Widmung », Opus 2, n° 1, composé sur un texte de Wolfgang Müller von Königswinter ; tiré de « Zwei Lieder für Mezzo-Sopran (oder Tenor) mit Pianoforteleitung » .

« Wie am Firmament die Sonne », Opus 2, n° 2 ; tiré de « Zwei Lieder für Mezzo-Sopran (oder Tenor) mit Pianoforteleitung » .

« Gothenzug », Opus 12.

Sonate pour piano, Opus 15.

« Blümlein im Hain ! », Opus 16, n° 1 ; tiré de « Zwei gemischte Chöre » .

« Wie ist doch die Erde so schön », Opus 16, n° 2, composé sur un texte de Robert Reinick ; tiré de « Zwei gemischte Chöre » .

« Zwei Herzen voll Treue », Opus 23, n° 2.

2 « Konzert-Etüden », Opus 25.

2 Pièces de piano pour la main gauche, Opus 33.

« Bilder der Nacht », Opus 37.

3 Melodrames, Opus 38 :

« Der Fischer », Opus 38, n° 1, composé sur un texte de Johann Wolfgang von Goethe ; tiré de « Drei Gedichte mit begleitender Musik für Klavier » .

« Das Kind am Brunnen », Opus 38, n° 2, composé sur un texte de Friedrich Hebbel ; tiré de « Drei Gedichte mit begleitender Musik für Klavier » .

« Die Zwerge auf dem Baum », Opus 38, n° 3, composé sur un texte de August Kopisch ; tiré de « Drei Gedichte mit begleitender Musik für Klavier » .

« Graf Walter », Opus 39.

Quintette à cordes, Opus 50.

Sonate pour harpe et piano, Opus 58.

...

The Austrian composer, harpist, and teacher Camillo (Kamillo) Horn was born on 29 December 1860 in Reichenberg (Liberec) , Bohemia, and died on 3 September 1941 in Vienna.

Horn studied harp at the Prague Conservatory then, after 3 years as a soloist in Vienna, he became a private student of Anton Bruckner. He also studied with Robert Fuchs. In addition to giving vocal instruction at the « Piaristengymnasium » in Vienna, he worked as music-critic of the « Deutsches Volksblatt » , taught at the « Neues Wiener Konservatorium » , and taught harmony at the Vienna « Akademie (Hochschule) für Musik und darstellende Kunst » (Conservatory) , from 1915 to 1931.

As a composer, Horn wrote 2 Symphonies, some chamber and piano works, Lieder, and choral works.

There is no known correspondence between Camillo Horn and Heinrich Schenker.

...

Josef Krejčí (1821, Milostín - 1881, Prague) , having finished the Prague teachers' course (1838) and the organ school (1839) , became organist in several churches. In 1858, he succeeded in the open competition for the head Master's position at the organ school, where he worked until 1866, in which year he was appointed head of the Prague Conservatory. He is often mentioned as a conservative pedagogue and composer, and it is in this context that his well-known graduate evaluation of Antonín Dvořák is understood. Dvořák (who graduated from the organ school, in 1859) was referred to as a « splendid talent, yet of a rather practical sort » . Between 1848 and 1849, he was the editor of « Cæcilia » , the 1st self-contained Czech music magazine.

Josef Förster (1833, Osenice - 1907, Prague) , a composer, teacher, organist, and music journalist, the father of the well-known Josef Bohuslav Foerster, graduated from the organ school with distinction, in 1852. After a short spell at the Vyšší Brod monastery, he entered the organ school as a teacher, but left it already in 1860 to manifest his disapproval with the appointment of Josef Krejčí as head Master of the school. From 1866, he taught at the Prague Conservatory ; 1st choral singing, and later, between 1879 and 1904 (when he retired) , music theory. He was also a church organist in several Prague churches : most significantly at Saint-Adalbert's, where he as a Choir-Master performed extensive Masses (and later, on Renaissance polyphonic mass compositions following his shift towards the Reformation movement ideals) all this with the active assistance of the members of the Provisional Theatre. From 1887 until his death, he served as the Choir-Master at the Saint-Vitus' cathedral in Hradčany, Prague. He is the author of a text book on harmony that was highly-esteemed in his day, and also of an organ school published in 1862, in Prague, under the title « The Practical Manual for Playing the Organ » (« Praktický návod ku hře na varhany ») . His compositional output contains works for organ, piano, and harmonium, as well as vocal and vocal-instrumental compositions.

...

Horn, Kamillo (dříve Camillo) Andreas, skladatel, harfenista, sbormistr, básník, hudební pedagog a kritik, narozen 29. 12. 1860, Liberec, zemřel 3. 9. 1941, Vídeň.

V kontextu hudební kultury českých zemí je dosud málo znám. Narodil se a vyrostl v Liberci (tehdy převážně německém Reichenbergu), novodobém průmyslovém i správním centru v severních Čechách. Základy hudebního vzdělání získal ve hře na klavír u učitele J. Leukerta. Hornovi předkové byli mědirytcí a tkalci, jeho rodina již byla kupecká a kupcem se měl stát i Kamillo, po skončení reálky byl proto poslán na obchodní školu. Zda školu dokončil, není známo, protože již v roce 1876 byl přijat na pražskou konzervatoř, a to na obor harfa (Václav Staněk). Jako jeden z prvních studoval harfu samostatně (od šk. roku 1879-1880), a to s výborným prospěchem. V hudební teorii byl žákem varhaníků a skladatelů Josefa Krejčího a Josefa Förstera. K jeho spolužákům patřil např. Karel Kovařovic. Svému nástroji byl Horn zjevně oddán, což dokládá i jeho básnická tvorba (sbírka Harfners Sang), nicméně zůstává faktem, že harfě ve své kompoziční tvorbě věnoval pouze dvě sólové skladby (zvl. Adagio a Sonátu pro harfu a klavír, Opus 58). Po absolutoriu konzervatoře odešel do Vídně, kde v letech 1880-1883 působil jako harfenista v kapele 34. pěšího pluku ve Vídni, kterou řídil Karel Richard Šebor. Přestože mu byla nabízena harfenická místa v orchestrech v Bruselu a Hamburku, dal přednost dalšímu studiu na vídeňské konzervatoři (u Roberta Fuchse) a soukromému studiu kompozice u Antona Brucknera. Podobně jako u Krejčího, tak i u Brucknera přitahovalo Horna mimoškolní zázemí, jež se kolem obou jeho učitelů utvářelo (srov. Rudolf Quoika). Obdiv k Brucknerovi i samo vídeňské prostředí byly zřejmě důvodem, proč se Horn rozhodl zůstat ve Vídni. V roce 1885 složil státní zkoušky z učitelství zpěvu a věnoval se pedagogické práci. Dlouhá léta vyučoval na piaristickém gymnáziu ve vídeňské čtvrti Josefstadt, poté na Nové vídeňské konzervatoři a v roce 1918 (podle Lanského zde působil již od 1916) byl jmenován profesorem hudební teorie na Akademie für Musik und darstellende Kunst (pokračovatelce původní vídeňské konzervatoře). K jeho žákům patřila např. skladatelka Michaela von Kodolitsch (1875-1935) a skladatelé a muzikologové Josef Wolfgang Ziegler (1906-2000), Fritz Racek (1911-1975) a Johannes Brockt. Pedagogickou činnost ukončil v roce 1931. Vedle učitelského povolání byl třicet let recenzentem listu Deutsches Volksblatt, ale také sbormistrem hudebního spolku Haydn. Dochovaná korespondence, návštěvnické i fotografie s věnováním svědčí o tom, že Horn se ve Vídni stýkal s širokým okruhem hudebníků a milovníků hudby, často rodáky z Čech.

Jako skladatel je Kamillo Horn stylově zařaditelný mezi pozdní romantiky. Neskryval svou inspiraci Wagnerem a Brucknerem a přiznával se k ovlivnění Weberem, Schumannem, Lisztem či Petrem Corneliem; někdy byl nazýván i « sudetoněmeckým Brucknerem ». Nejoriginálnější je zřejmě v menších formách, v nichž dokázal projevit svébytný hudební jazyk s uplatněním chromatiky a neustále fluktuujících harmonií, jež se ve svých nejvyšších sférách dotýkají Maxe Regera či Richarda Strauße (srov. Karl Robert Brachtel). Za zvláště charakteristickou je považována Hornova drobná motivická práce v komorní a vokální tvorbě, zatímco ve velkých klasických formách jsou shledávány až příliš silné vazby na jmenované vzory (např. v Klavírní sonátě Opus 15 na Roberta Schumanna, v I. symfonii na Schumanna i Wagnera). Horn je autorem dvou symfonií, vzniklých ve velkém časovém odstupu (F-Moll, Opus 40 z roku 1905; D-Moll, Opus 78 z roku 1930), několika komorních děl a klavírních opusů. Těžisko jeho tvorby, čítající více než sto děl, je však ve sborových a písňových kompozicích. Zpěvnost, vřelost výrazu, ale i dramatická působivost jeho sborů je zjevně učinila velmi přitažlivými pro pěvecké spolky - k prvním interpretům patřily Wiener Männergesangverein a

Wiener Schubertbund, časem (zvláště po roce 1918) však našly své vyznavače i v německojazyčných oblastech Čech. Zvláště oblíbený Hornův sbor Der Gotenzug (na text Felixe Dahna) se dokonce stal hymnou jazykově německých spolků při oslavách schubertovského výročí ve Vídni v roce 1928. Horn byl přesvědčený Němec (životní motto Deutsch in Leben und Kunst) a silně tíhl k národoveckým tónům (völkisch), a to zejména výběrem a zpracováním textů. Vnitřním založením byl však lyrik, proto převážná část jeho sborové a především písňové tvorby zpracovává náměty přírodní a milostné. Komponování sborů a písní bylo skladatelovou celoživotní potřebou.

Ke zhudebnění použil Horn texty téměř osmdesát básníků, včetně svých vlastních. Mezi autory najdeme jednak německé a rakouské klasicko-romantické básníky (Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Friedrich Gottlieb Klopstock, Justinus Kerner, Ludwig Uhland či Friedrich Rückert), dále německé básníky z okruhu mnichovského uměleckého sdružení Das Krokodil (Emanuel Geibel, Paul Heyse, Hans Hopfen a další), méně často německé autory z českých zemí (Marie von Ebner-Eschenbach, Anton August Naaf - autor písně Deutsches Festlied komponované k otevření německo-české výstavy v Liberci 1906, Joseph Christian von Zedlitz, v libereckém dialektu veršující Julius Vatter, Anton Ohorn). Bojovně národovecké jsou texty k řadě mužských sborů, zejména z pera Felixe Dahna (mj. Bundeslied der Deutschen in Böhmen), Ottokara Kernstocka, Aurelia Polzera (např. Normanenruf, Schlachtruf der Deutschen in Österreich) či Harald Arjuna Grävella van Jostenode (Germanenlied), jednoho ze zakladatelů vídeňské společnosti Guido-von-List-Gesellschaft.

Blízké však byly Hornovi i látky baladické, či naopak humorné, které mj. zpracoval ve svých melodramech. Jejich faktura je hudebně důkladně propracovaná a klavíristicky značně náročná, usilující o vystižení dané nálady (zvukomalebné efekty). V podstatě zde není recitace bez průvodu hudby. Autor zde neprojevuje nějak výraznou melodickou invenci, krátké motivky mají spíš charakterizační úlohu, podstatné je nekonečné vršení modulací, neustálé stupňování napětí. Vypjatá vášnivost a psychologizace hudebního výrazu (dušmalba) jakoby zpřítomňovala dusnou atmosféru dekadence přelomu století. Stylově melodramy nezaprou výše jmenované vzory - Wagnera, Strauße, Regera.

Kamillo Horn nenacházel vždy pozitivní přijetí u publika a umělecké kritiky, na druhé straně měl však stále se zvětšující okruh vášnivých ctitelů. Již za jeho života vznikly tři hornovské svazy (Kamillo-Horn-Bund): ve Vídni (1905), Štýrském Hradci a České Lípě (1927). Českolipský Kamillo-Horn-Bund der Sudetendeutschen si dal za cíl « morální i materiální podporu » umělecké působnosti libereckého rodáka, která měla spočívat zejména v pořádání vzorových koncertů, vydávání a šíření jeho děl, ale i ve vytvoření Hornova archivu. Přestože se spolek proklamoval jako nepolitický, jeho činnost svědčila ve třicátých letech o všem jiném než o apolitické existenci. Do Hornova svazu vstupovali nejen jednotlivci, ale celé kolektivy, školy, úřady, banky i města prostřednictvím svých zastupitelstev, a to nejen v Čechách a na Moravě, ale i v Německu a Rakousku. Společnost byla zástupně politická, sloužící k uvědomění a propagaci sudetoněmecké menšiny v ČSR, sám skladatel se změnil v politikum. V závěru života (1940) byl Kamillo Horn ve Vídni oceněn Goethovou medailí za umění a vědu a vyznamenáním Ehrenring der Stadt Wien.

Tisky Hornových skladeb jsou v českých knihovnách zastoupeny mizivě, přestože díla byla vydávána většinou již krátce po svém vzniku v nakladatelstvích J. Fritsche Reichenberg; F. Rörich & Co. Wien a zvláště Christian Friedrich Kant & Nachfolger Leipzig, ale také D. Maaß Wien, Rebay & Robitschek Wien, J. Karolus & Kopriva Wien, Wiener Musik-Verlagshaus, C.F.W. Siegel Leipzig, Breitkopf & Härtel Leipzig, Georg D.W. Callwey München i Deutschösterreichischer Autorenverband Wien. Nejvíce hudebních tisků v ČR vlastní Krajská vědecká knihovna v Liberci, orientovaná mj. na tzv.

sudetika. Nejvíce hornovských pramenů (většinou tisků, ale i autografy) je uloženo v Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni. Obsáhlý hornovský archiv, který shromažďoval Wilhelm Weiß ve Würzburgu, je od roku 2009 zatím bez bližšího zpracování uložen v Sudetendeutsches Musikinstitut v Regensburgu.

### L'élève Heinrich Schenker

Heinrich Schenker (né le 19 juin 1868 à Wisniowczyk en Galicie (aujourd'hui en Ukraine) et mort le 13 juin 1935 à Vienne) est l'un des principaux théoriciens de la musique du XXe siècle. On lui doit une théorie de la musique tonale fondée sur une lecture extrêmement attentive des partitions : il peut être considéré comme le fondateur de l'analyse musicale moderne, même s'il a manifesté lui-même une certaine réticence contre cette discipline qui lui paraissait incapable de rendre compte de l'œuvre musicale dans sa globalité.

Nombre de ses disciples ont émigré vers les États-Unis avant et au début de la Deuxième Guerre mondiale. Ils y ont diffusé la théorie schenkérienne, notamment au départ du Mannes College de New-York, où enseignait Felix Salzer, l'un des derniers disciples de Schenker. La théorie s'est progressivement imposée dans les milieux universitaires américains, mais au prix d'une normalisation qui a été critiquée.

Les théories de Schenker ont eu une importance majeure pour plusieurs musiciens, durant sa vie et après. L'un des premiers à en avoir bénéficié est le chef d'orchestre Wilhelm Fürtwängler. Schenker et Fürtwängler ont travaillé ensemble pendant la période 1920-1935.

En 1884, Schenker s'installe à Vienne pour y étudier le droit et, parallèlement, diverses disciplines au Conservatoire : l'harmonie avec Anton Bruckner, le contrepoint et le piano. Il fait ensuite une brève carrière de pianiste accompagnateur et de compositeur, jusqu'à la fin du XIXe siècle. Il se consacre ensuite à la théorie musicale, définitivement installé à Vienne où il gagne (modestement) sa vie en donnant des cours privés de piano, d'analyse et d'interprétation. Il laisse à sa mort en 1935 un énorme corpus de textes, non seulement ceux qui ont été publiés notamment dans ses revues *Der Tonwille* et *Das Meisterwerk in der Musik*, puis dans son ouvrage posthume *Der freie Satz*, mais aussi de très nombreux manuscrits conservés aujourd'hui dans plusieurs collections aux États-Unis.

Heinrich Schenker s'intéresse essentiellement à la musique tonale de la période allant de Jean-Sébastien Bach à Johannes Brahms. La quasi totalité des compositeurs qu'il étudie, à l'exception notable de Chopin, sont allemands ou viennois : Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms. Pendant et après la guerre de 1914-1918, Schenker a été très imprégné des idées ultra-nationalistes germaniques et a proclamé la supériorité de la musique allemande sur toute autre forme de musique par réaction à la défaite de 1918 et au traité de Versailles, ainsi qu'à la Révolution soviétique de 1917 qui lui a définitivement interdit tout retour dans sa région natale. Ses éditeurs ont censuré autant que possible ses diatribes politiques contre la culture latine et anglo-saxonne. Paradoxalement, ses théories et ses ouvrages furent totalement occultés dans les pays germaniques à l'arrivée au pouvoir des Nazis, en raison de la judéité de leur auteur, mais aussi de leur intellectualisme. Ses disciples comme Oswald Jonas et Felix Salzer propagèrent ses théories musicales, surtout aux États-Unis, indépendamment de tout contexte politique. Felix Salzer en particulier s'est efforcé d'appliquer l'analyse schenkérienne à des traditions non-germaniques (musique

française impressionniste, Jazz, musique contemporaine et même extra-européenne) .

Heinrich Schenker considère la grande tradition musicale, essentiellement viennoise, dont il s'occupe comme la synthèse entre l'harmonie (lecture verticale de la musique, accords) et le contrepoint (lecture horizontale, mélodique) . Il prouve par une analyse extrêmement poussée des œuvres majeures de cette tradition leur unité formelle par rapport à ces 2 domaines : chaque œuvre ne se révélant en dernière analyse qu'une gigantesque « élaboration de la tonique » de la tonalité dominante de l'œuvre. La « structure fondamentale » des œuvres consiste d'abord en cette élaboration : la basse fait un arpège de l'accord, constitué au minimum de sa fondamentale et de son 5e degré ; la mélodie parcourt le même accord en descendant par des notes de passage d'une des notes de l'accord vers sa fondamentale. La rencontre entre le 5e degré à la basse et la note de passage 2 dans 3-2-1 engendre l'accord de dominante. C'est une conception organiciste : l'harmonie ne se forme pas d'une concaténation d'accords plus ou moins indépendants, mais naît en quelque sorte de l'intérieur des accords (à commencer de celui de la tonique) , comme une plante naît de sa semence. Pour Schenker les œuvres tonales sont hiérarchisées par niveaux imbriqués les uns dans les autres : certains schenkériens modernes y voient un nombre élevé de structures emboîtées, toutes sur le même modèle.

Heinrich Schenker ne conçoit pas la composition comme l'application de règles mécaniques. Il a, au contraire, une pensée élitiste considérant que les possibilités qu'offrent ces règles sont infinies et que seuls des génies peuvent construire des architectures de qualité supérieure. Pour lui, les règles de la musique tonale sont les seules à pouvoir construire ce que la musique a de meilleur.

En d'autres termes, l'analyse schenkérienne peut être présentée comme l'analyse (analyse qui ne perd jamais de vue le caractère global et donc synthétique) la plus poussée de la musique tonale. Schenker fut peu compris de son vivant. Il a pourtant manifesté sa fierté de voir Wilhelm Fürtwängler se passionner pour ses théories. Ce dernier étudia notamment très en profondeur la Symphonie n° 3 (l'Eroica) ou la Symphonie n° 9 de Beethoven, sur lesquelles Schenker avait publié des analyses détaillées.

Heinrich Schenker, en raison de ses idées très novatrices pour l'époque, mais aussi d'un caractère plutôt arrogant, ne réussit jamais à obtenir un poste académique malgré les efforts de Fürtwängler et d'autres dans ce sens.

Dès avant sa mort, nombre de ses disciples (juifs pour la plupart) fuirent aux États-Unis où ils propagèrent ses idées. L'analyse schenkérienne demeure aujourd'hui une référence majeure dans les universités américaines. Indirectement, l'impact fut considérable sur l'ensemble de l'analyse tonale même en Europe.

Les Nazis ayant rejetés les théories de celui qui fut probablement le plus grand théoricien de la musique germanique, l'analyse schenkérienne disparut longtemps des pays germaniques et même de toute l'Europe. Ironiquement, l'analyse de la musique tonale par Schenker a néanmoins joué un rôle central au cœur de la vie musicale allemande sous le 3e « Reich » puisque Fürtwängler, malgré son rejet du nazisme, resta en Allemagne et fut le chef d'orchestre préféré d'Hitler.

Wilhelm Fürtwängler ne cacha jamais que Schenker fut, avec le chef d'orchestre Arthur Nikisch, la source principale de

son art. Elisabeth Fürtwängler témoigna de l'importance de la pensée de Schenker sur son mari même bien après la guerre : « Fürtwängler se passionnait pour le concept d' « écoute structurelle » (Fernhören - littéralement : « écoute à distance ») que Heinrich Schenker, comme l'écrivit Fürtwängler en 1947, situe au centre de toutes ses considérations. L' « écoute structurelle » , c'est-à-dire le fait d'entendre ou de percevoir sur une longue distance une grande continuité est, pour Schenker, le signe distinctif de la grande musique Classique. »

Le pianiste Murray Perahia a lui aussi souligné sa dette envers Schenker et l'analyse schenkérienne, qu'il a connus par l'intermédiaire de ses professeurs aux États-Unis.

...

The composer, pianist, music-critic, music teacher, and music theorist, Heinrich Schenker, was born on 19 June 1868 in Wisniowczyki, Austrian Galicia (present-day, Wisniowczyki in Ukraine) to Johann Schenker and his wife, Julia (born Mosler) , both Jews ; and died on 14 January 1935 in Vienna) . He was best-known for his approach to musical analysis, now usually called Schenkerian analysis.

There is little biographical information about Heinrich Schenker available from external sources. Fortunately, he not only kept many of his personal papers (including many thousands of letters) , but also maintained a nearly 4,000 page diary which includes many recollections from his early years. Most of the biographical information we have about Schenker stems from this work. Thus far, Hellmut Federhofer's « Heinrich Schenker » (1985) is the only book to attempt a general biography. Much of the information in this article stems from that work.

Schenker's father was a doctor who had been allowed to settle in Wisniowczyk, a village of only 1,759 inhabitants (according to the 1869 census). There is very little information about Schenker's parents ; Moritz Violin, Schenker's life-long friend recalled Schenker describing « the seriousness of the father and the hot temper of the mother » .

Schenker was the 5th of 6 siblings : Markus (died in 1880, in Lemberg) ; Rebeka (died in 1889, in Gradiska) ; Wilhelm, a doctor ; Schifre ; and Moriz (Moses) , born on 31 August 1874. There is very little documentation concerning Schenker's childhood years. Schenker himself said nothing about his secondary school education. His musical instincts must have been discovered at an early age, for he went to Lemberg and studied with Carl Mikuli, but then continued his studies in Berezhany.

Schenker received a scholarship to move to Vienna where his family followed. Documents at the University of Vienna show him on the roster the beginning with the 1884-1885 season where he pursued a law degree. In addition to his studies at the University of Vienna, he was also enrolled at the « Konservatorium » of the « Gesellschaft der Musikfreunde » (today, the University of Music and Performing Arts of Vienna) , from 1887 through 1890. His entrance examination results indicated that he initially studied composition with Franz Krenn and piano with Ernst Ludwig. Schenker and his father asked that he be exempted from the 1st year's fees. Other documents indicate that, in his 1st year, Schenker majored in harmony under Anton Bruckner. Schenker's father died in 1887, leaving the family destitute.



Carl Flesch, also in attendance at the « Konservatorium » , left a description of Schenker as a student « who seemed half-starved, and who towered far above the rest of us. It was Heinrich Schenker, who later came to enjoy high esteem for his original musical theories and his all-embracing practical and theoretical musicality. »

Schenker's negative feelings toward Bruckner are revealed in a quote in his « Harmony » (1906, written nearly 20 years after instruction) . When, while teaching, Bruckner encountered instances where practice departed from rules, he would say in Austrian dialect :

« Look, gentlemen, this is the rule. Of course, I don't compose that way. »

Schenker had better memories of Ernst Ludwig. Ludwig accepted Schenker on the basis of his initial scholarship. Upon seeing some of Schenker's musical compositions, Ludwig recommended them to the pianist Julius Epstein. Later, Ludwig sent students to study with Schenker. Schenker remembered Ludwig fondly and thought his teacher would have appreciated Schenker's work.

In the 1888-1889 season, Schenker studied counterpoint under Bruckner and continued piano study under Ludwig, always receiving the highest grades. The following season, Schenker joined the composition class of Johann Nepomuk Fuchs. He graduated in November 20, 1889, and was charged only half the fee for the school year (the fee paid by Ludwig Bösendorfer) .

After graduating the University of Vienna with a law degree, Schenker devoted himself entirely to music. His 1st major opportunity came with Maximilian Harden, editor of « Die Zukunft » (The Future) who published his earliest writings. Publications in other periodicals followed. Surviving letters in Schenker's archive suggest that, during his schooling, Schenker had no income and survived purely by gifts from supporters. He continued this practice after graduating. Schenker dedicated his « Inventions » , Opus 5, to Irene Graedener (maiden name : Mayerhofer) . On her death (on August 9, 1923) , he recalled in his diary that it was at her house that he was able to find himself and realize his future calling. At this point in his career, Schenker saw himself primarily as a composer and tried to ingratiate himself as a means of promoting his compositions. Several letters attest to his meetings with Eduard Hanslick. By 1900, Schenker was actively trying to promote his musical compositions as evidenced by correspondence with Ignaz Brüll, Karl Goldmark, Eugen d'Albert and Ferruccio Busoni. There were probably more compositions than the existing ones (in the Oswald Jonas Memorial Collection at the University of California, at Riverside) , although dedications on the published compositions indicate who were sympathetic and possibly gave money to enable Schenker's works to be published. His Opus 1 carries a dedication to Julius Epstein ; Opus 2 is dedicated to Ferruccio Busoni ; Opus 4 is dedicated to Eugen d'Albert. D'Albert had promised to play some of Schenker's works, and Busoni was particularly enthusiastic about the « Fantasy » , Opus 2. With letters from d'Albert, Brüll, Busoni, and Detlev von Liliencron, Schenker felt confident in promoting his compositions. Correspondence indicates that Schenker was in contact with Max Kalbeck, as the latter was trying to make introductions for him. Similar patronage is evidenced by the dedication on the « Syrian Dances » (without Opus number) , dedicated to Baron Alphonse de Rothschild. At Busoni's insistence, the Dances were orchestrated by Arnold Schœnberg and played on June 5, 1903, the ensemble led by Busoni.

The publication of Schenker's « Vorüber » Opus 7, No. 3, in a collection sponsored by the « Wiener Singakademie » attests to a friendship between composer and the organization's conductor, Carl Lafite.

In the final decade of the 19th Century, Schenker was also active on the concert stage. He did not give solo recitals but participated as an accompanist or participant in chamber music, occasionally programming his own works. Programs exist showing that Schenker accompanied French horn virtuoso Louis Savart in Schenker's « Serenade für Waldhorn » on November 5, 1893 (at the « Salle der Börse »), and March 5, 1894 (at the « Bösendorfersaal »). Schenker also was the accompanist for Lieder singer Johan Messchaert on a tour organized by the Ludwig Grünfeld Bureau whose stops included : Klagenfurt (January 8) ; Graz (January 11) ; Trieste (January 13) ; Brünn (January 15) ; Lemberg (January 17) ; Vienna (January 19) ; Budapest (January 21) ; Linz (January 24) ; Vienna again (January 26) ; Ústí nad Labem (January 30) ; and again Budapest (February 3) . This tour enabled Schenker to play his own pieces, namely the « Fantasia », Opus 2, and the « Allegretto grazioso » from Opus 4, No. 2. Existing correspondence shows that Messchaert was highly-appreciative. Schenker also accompanied the bass singer Eduard Gärtner on occasion, and Gärtner programmed Schenker's song « Meeresstille », Opus 6, No. 3, and « Blumengruss » on a concert at the « Bösendorfersaal » on January 19, 1895. On a Gärtner recital (January 26, 1900) , Schenker and Moritz Violin gave the premiere of the « Syrian Dances » . On December 1, 1900, Gärtner, accompanied by Alexander von Zemlinsky, sang Schenker's « Wiegenlied », Opus 3, No. 2 ; on March 13, 1902, Gärtner sang « Ausklang », Opus 3, No. 4 ; and on January 26, 1905, at the « Bösendorfersaal », Gärtner sang Opus 6, Nos. 1 and 2.

In 1897, Schenker went on a tour to file performance reports from various places. He was disappointed in much of the new music he heard, and documented it in the reviews he wrote.

Having failed to gain recognition as a composer, conductor, and accompanist, by 1900, he shifted his focus increasingly on problems of musical editing and music theory. (Though years later, he still felt proud of his compositions.) According to Federhofer, compositional activity for Schenker was not a means to an end in itself but a pedagogical one, a path to understanding the desires of a composer. Over time, Schenker saw how traditional understanding of music was disappearing and felt it necessary to revise music and theory lessons and remove later editorial additions from musical texts. Already in his 1895 article « Der Geist der musikalischen Technik », he spoke of the adulteration of contemporary music editions of Classical composers, and advocated using « Urtext » editions.

Already with his 1st publication, « A Contribution to the Study of Ornamentation », Schenker understood his theoretical work to be a long-range pursuit. When he tried to get his « Harmony » (the 1st part of his « New Musical Theory and Fantasies ») published by Breitkopf & Härtel, it was rejected, the publisher citing Hugo Riemann's work to have covered all that was necessary. Max Kalbeck reported on his unsuccessful attempt to get the work published by Nikolaus Simrock. Though impressed by certain passages, the eventual publisher, Cotta Verlag Stuttgart, initially rejected Schenker's manuscript but changed its mind after intervention from D'Albert. Cotta finally published « Harmony » anonymously with money from Alphonse de Rothschild to whom Schenker had given lessons.

The publisher Universal-Edition's proximity (they were in Vienna where Schenker was living, while Cotta was in Stuttgart) made Schenker break with Cotta. Universal-Edition was to remain Schenker's main publisher. Schenker hoped

his monograph on Beethoven's 9th Symphony (published in 1912) would have a relevatory effect, but knew that the book's reception would be clouded by musicians' faulty understanding, due to poor theoretical instruction. As he kept working on his « New Musical Theory and Fantasies », the work kept growing.

Between 1913 and 1921, Schenker brought-out an explanatory edition of 4 of the last 5 Beethoven Piano Sonatas. While examining the autograph to Beethoven's Sonata, Opus 109 (at that time belonging to the Wittgenstein family) , Schenker mentioned in a letter to his friend Theodor von Frimmel how his « Urtext » work was inspired by Ernst Rudorff and Joseph Joachim. In 1912, Schenker wrote excitedly to Emil Hertzka, the head of Universal-Edition, of the « sensational new changes » he would incorporate into his new edition of Beethoven's Opus 109, having examined the autograph, a revised copy by Beethoven, the original edition and other later editions. Federhofer credits Schenker with initiating the modern « Urtext » movement of examining multiple authentic sources to arrive at a reading.

Even though « Der Tonwille » originally came-out under the imprint « Tonwille-Fluterverlag » (actually published jointly by Albert J. Gutmann of Vienna and Friedrich Hofmeister of Leipzig) , Universal-Edition soon purchased Gutmann, but still issued « Der Tonwille » under its original imprint. Schenker's works presented a political challenge to Universal-Edition : although they were developing their reputation as a promoter of contemporary music, it could be politically embarrassing for one of their authors (Schenker) to rally against their primary clientele.

Beginning with the publication of « Der Tonwille » , in 1921, a Latin motto appears on all of Schenker published works : « Semper idem sed non eodem modo » (Always the same, but not always in the same way.) . William Pastille proposed that this is based on a line in Augustine of Hippo's « Confessions » , Book 8, Chapter 3 : « Nam tu semper idem, quia ea quae non semper nec eodem modo sunt eodem modo semper nosti omnia. » (For you are always the same thing, because you know in the same way all those things that are not the same nor in the same way.) . Based on conversation with an unnamed Latin scholar, William Helmcke added that it could also be based on a passage from Irenaeus's « Adversus Haereses » (Against Heresies) : « Sine initio et sine fine, vere et semper idem et eodem modo se habens solus est Deus. » (Without beginning and without end, only God continues truly and always the same and in the same way.)

Emil Hertzka, the head of Universal-Edition, from 1907 until his death in 1932, had a fraught relationship with Schenker. When Schenker was planning a diatribe against Paul Bekker whose monograph on Beethoven was very popular at the time, Hertzka refused to consider publishing it, noting that Bekker and he were close friends. Various passages in issues of « Der Tonwille » had to be removed because Hertzka felt they were too politically and socially sensitive. Schenker recalled a standoff with Hertzka, where Hertzka, took a « pacifist attitude towards international relations, cosmopolitan, democratic beliefs, working toward compromises » . Over time, Schenker's attitude toward Hertzka and Universal-Edition increased from disagreement to hostility, charging the firm with not doing enough to promote his work and accused them of not paying him the proper amount.

He had already admired his student Hans Weisse for leaving Vienna for Munich, and also noted positively on his other students' desire to move to Germany. Wilhelm Furtwängler called upon Karl Straube to see whether Schenker might be able to teach in Munich. But Schenker never left Vienna and was unable to obtain a position elsewhere, in part due to

the nature of his uncompromising views.

Schenker's personal life was taken-up with his marriage to Jeanette Kornfeld (born Schiff) . He knew her from at least 1907, but could only marry after her 1st husband agreed to divorce. Schenker married Jeanette on November 10, 1919. He dedicated « Free Composition » , his last work, to her. They had no children.

Schenker could also count on the patronage of a group of supporters. Alphonse de Rothschild was mentioned above. In addition, there were Sophie Deutsch, Angi Elias, Wilhelm Furtwängler, an industrialist named Khuner, and Anthony van Hoboken. Deutsch, Elias and Hoboken were in his immediate circle of students. Deutsch, who died in a sanatorium, in 1917, left an inheritance that enabled Schenker to publish the 2nd volume of his « Counterpoint » book (1922) and named him to a Society of destitute artists. Other funding came from Robert Brünauer, one of Schenker's students and the owner of a chocolate manufacturing firm (Brünauer had introduced the artist Victor Hammer to Schenker) . Not only was Hoboken instrumental in setting-up the « Photogrammarchiv von Meisterhandschriften » in the Austrian National Library, but he was responsible for paying for the publication of Volume 2 of « Das Meisterwerk » and « Free Composition » .

Furtwängler consulted with Schenker as if a student. In a letter to Alphonse de Rothschild, Schenker wrote that Furtwängler's interest was 1st aroused by Schenker's monograph on Beethoven's 9th Symphony, and that since then, « in all the years, he has never failed to visit me, spend hours with me and all sorts of to learn from me. He describes himself as one of my students, and that fills me with no little pride. »

In 1908, Schenker had hoped for an appointment at the « Akademie für Musik und darstellende Kunst » (today, the University of Music and Performing Arts in Vienna) . However, the conflict between his beliefs and the need to compromise in order to work within an academic system ultimately thwarted the opportunity. Even as late as 1932-1933, Furtwängler tried to intercede with Ludwig Karpath to obtain a position for Schenker, without success. Despite the lack of success, Schenker was gratified by Furtwängler's words.

Schenker never taught in a school, but most often taught in his house at the piano. His fees were not inexpensive, but he demonstrated a fierce loyalty to his students. Though he could be unsparing in his criticism, the goal of his teaching was on the acquisition of a comprehensive musical education intertwined with the art of performance, as they were dependent on each other. Understanding the artwork was the object and purpose of his teaching, where theory and practice were an inseparable unity.

In his later years, Schenker complained of fatigue. He and Jeanette would spend summers usually in the Tyrolean mountains, most often in the town of « Galtür » . In his correspondence with Victor Hammer, Schenker revealed that he was very near-sighted which hindered him from obtaining a better understanding of painting. Additionally, he suffered from goiter and obesity, reasons for which he was granted a permanent exemption from military service. Already, in 1914, he had been diagnosed with diabetes which necessitated frequent visits to the doctor and an enforced diet (which Schenker did not always keep) .

Even towards the end of life, Schenker worked steadily. He corrected proofs for « Free Composition » from December 16 to 23, 1934. He commented negatively on a radio broadcast of December 30, 1934, but then heard Johann Strauß's « Die Fledermaus » in a live broadcast from the Vienna State Opera and declared it a « most brilliant performance ». On a medical examination of January 4, 1935, he received an unfavorable report, noting symptoms including the swelling of his feet and extreme thirst. He was taken to a sanatorium for an insulin therapy.

Jeanette recorded Schenker's final moments in her diary :

« From within a slight stupor, I heard him say : " From ..." . " From what ? ", I say. " We'll still be with one another. " And I make an sudden gesture, because I did not understand. He continued : " From ... from the Saint-Matthew Passion something occurred to me." These were the last words of my beloved. »

Schenker died on January 14, age 67 at 2 AM, the cause of death listed as diabetes and arteriosclerosis.

He was buried on January 17, in the Jewish section the « Wiener Zentralfriedhof », Gate 4, Group 3, Series 4, Number 8. The inscription on his grave reads :

« Hier ruht, der die Seele der Musik vernommen, ihre Gesetze im Sinne der Großen verkündet wie Keiner vor ihm. »

(Here lies he who examined and revealed the laws concerning the soul of music like none other before him.)

Jeanette Schenker stayed in Vienna after the « Anschluß ». She was rescued twice from the Nazis before being arrested and transported on June 29, 1942. She died in « Theresienstadt » on January 8, 1945.

...

The Austrian music theorist Heinrich Schenker whose insights into the structural hierarchies underlying much of 18th Century and 19th Century music led to a new understanding of the laws of melodic and harmonic construction and form. Schenker was not well-known in his time ; he worked as a private teacher in Austria. He studied composition with Anton Bruckner and was an accompanist before turning his energies to the exploration of the fundamental principles of musical organization and coherence.

Taking works of the 18th and 19th Centuries as models of musical perfection, he based his analyses on the compositions of the Masters of tonal harmony (prevalent around 1650 to around 1900) . In this connection, he edited works of Johann Sebastian Bach and Georg Friedrich Händel and the Piano Sonatas of Ludwig van Beethoven. His theoretical writings include essays on particular works, among them « Beethovens neunte Sinfonie » (1912) and the monumental « Neue musikalische Theorien und Phantasien » (New Musical Theories and Phantasies) in 3 sections, written from 1906 to 1935. Schenker's most important theory, expounded in « Das Meisterwerk in der Musik » (The Masterpiece in Music) , was that great musical compositions grow from a single idea and that their contrasting themes represent only a different aspect of this one basic thought. His hypotheses greatly influenced 20th Century

theoreticians.

...

Heinrich Schenker (geboren 19. Juni 1868 in Wisniowczyk, Ukraine ; gestorben 13. Januar 1935 in Wien) war ein österreichischer Musiktheoretiker und Komponist galizischer Herkunft.

1884 übersiedelte Schenker nach Wien. Zunächst studierte er Rechtswissenschaften, dann am Konservatorium Harmonielehre bei Anton Bruckner, sowie Kontrapunkt und Klavier. Schenker begleitete Sänger und Kammermusiker und begann zu komponieren. Schließlich gab er das Komponieren auf und widmete sich fortan Fragen der Musiktheorie. Seinen Unterhalt verdiente er als Privatlehrer für Klavierspiel, Analyse und Interpretation.

Zu den bekannten Anhängern Schenkers zählen Walter Dahms, Wilhelm Furtwängler und Paul Hindemith, der begeistert an Schenker schrieb :

« Sie sagen zum ersten Mal richtig, was ein guter Musiker hört, fühlt und versteht. »

Schenker war Jude. Die Verfolgung durch die Nazis erlebte er nicht mehr, da er im Januar 1935 in Wien starb. Seine Frau Jeanette wurde ins Ghetto Theresienstadt verschleppt und kurz vor Kriegsende ermordet. Unter den Nazis waren Schenkers Werke und Ausgaben verfehmt. Dies trug dazu bei, daß seine Theorie auch in den Jahrzehnten nach 1945 in Deutschland kaum rezipiert wurde. Viele seiner Schüler emigrierten in die USA und etablierten in der anglo-amerikanischen Musiktheorie dessen Idee tonaler Musik.

Als Charakter war Schenker problematisch. Er war glühender Nationalist und von an Überheblichkeit grenzender Selbststilisierung, wie der Entwurf zu seinem eigenen Grabstein beispielhaft zeigt :

« Hier ruht, der die Seele der Musik vernommen, ihre Gesetze im Sinne der Großen verkündet wie Keiner vor ihm. »  
(20. Mai 1934)

Zeitlebens stand für Schenker das Meisterwerk in der Musik (so der Titel einer seiner Zeitschriften) im Zentrum. In zahlreichen Analysen von Werken großer Komponisten (Bach bis Brahms) legte er die tragende Struktur tonaler Musik nach seinen Schemata von Urlinie und Ursatz dar. Darin rekonstruierte Schenker eine ebenso originäre wie werkgetreue Auffassung tonaler Musik. Bereits von Wagner sagt Schenker, daß er die Tonalität nicht mehr erweitere, sondern bereits verliere.

Die von Schenker begründete Reduktionsanalyse basiert auf der Annahme, daß tonale Musik in hierarchischen Schichten gebaut ist. Während der Vordergrund auch kleine Notenwerte umfasst, bildet der Mittel- und Hintergrund eine einfache, stabile Struktur. Die letztmögliche Reduktion tonaler Mehrstimmigkeit nennt Heinrich Schenker Ursatz.

Im Ursatz erscheinen Melodie und Harmonie in ihrer elementaren Form verbunden. Während die Oberstimme den

Terzraum fallend diminuiert (ein-, unter- und zerteilt) (3 - 2 - 1), besetzt die Unterstimme den an sich dissonanten Durchgangston (2) konsonant (I - V - I), so daß die melodisch 2. als Quinte der V. erscheint.

Diese Fortschreitung ist so elementar, daß sie zum Beispiel auf Naturhörnern mit dem Material der ersten 10 Obertöne spielbar ist (Klarinblasen). Während unten die Obertöne 2 - 3 - 2 erklingen, spielt eine andere Stimme die Obertöne 10 - 9 - 8.

Nicht jede Analyse tonaler Musik muss einen Ursatz zu Tage fördern. Der Ursatz ist zwar die primäre Struktur tonaler Musik, ein Stück kann aber auch auf einer sekundären Struktur basieren. Das heißt: Findet sich in einer Analyse kein Ursatz, so ist damit nicht Schenkers Ursatz-Theorie widerlegt, sondern bloß eine sekundäre Form nachgewiesen.

Der Ursatz wird aus größeren, mehrere Takte umfassenden Abschnitten oder dem ganzen Werk gewonnen und stellt die letztmögliche Reduktion dar, gleichsam den Extrakt der Stimmführungsanalyse. Da der Ursatz im Hintergrund wirkt und sich über viele Takte erstrecken kann, beinhaltet seine Darstellung selbst keine rhythmisch motivischen Angaben.

Die Reduktionsanalyse versucht, das vordergründige Notenbild auf einen tragenden Satz im Hintergrund zurückzuführen. Im Graphen, der dies zum Ausdruck bringt, fehlen letztlich sämtliche vordergründigen rhythmischen und motivischen Bewegungen. Daraus ließe sich schließen, daß es Schenker nicht um den Vordergrund ginge, daß er das Motiv als nebensächlich betrachten würde. Schenker hat aber die Bedeutung des Motivs nicht bestritten. Er fasste den Begriff nur anders, wie er auch die Bedeutung der Begriffe « Harmonielehre » und « Kontrapunkt » zu reformieren suchte.

Die Nachdrucke musikalischer Werke der Klassiker erschienen Schenker zunehmend durch eine Theorie verwässert, die eher intellektuelle Spekulation ist als aus praktischer Hörerfahrung resultiert. Bereits 1902 kritisierte er, daß die Notendrucke gravierende Fehler enthalten, und regte daraufhin Urtext-Ausgaben an (Klassiker-Ausgaben der Universal-Edition).

Schenker publizierte seine Theorien in Zeitschriften, Aufsätzen und Büchern.

## Hauptwerk

### Neue musikalische Theorien und Phantasien

Band 1 : Harmonielehre (1906) .

Band 2 : Kontrapunkt (1910) .

Band 3 : Der freie Satz (1935) .

## Periodica

Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht, 10 Bände, Wien / Leipzig (1921-1924) .

Das Meisterwerk in der Musik. Drei Jahrbücher, München (1925, 1926, 1930) .

### Kleinere Schriften

Ein Beitrag zur Ornamentik (1904) .

Instrumentations-Tabelle (1908) .

Beethovens neunte Sinfonie (1912) .

Brahms Johannes, Oktaven, Quinten und andere (1933) .

Fünf Urlinie-Tafeln (1935) .

### Kompositionen

Sechs Lieder für Singstimme und Klavier, Opus 3 (1898) . Texte : Detlev von Liliencron, Ludwig Jacobowski, Wilhelm Müller.

1. Versteckte Jasminen (Liliencron) .

2. Wiegenlied (Liliencron) .

3. Vogel im Busch (Liliencron) .

4. Ausklang (Jacobowski) .

5. Allein (Jacobowski) .

6. Einkleidung (Müller) .

Drei Gesänge für Singstimme und Klavier, Opus 6. Texte : Richard Dehmel, Joseph von Eichendorff, Johann Wolfgang von Goethe.

1. Und noch im alten Elternhause (Dehmel) .

2. Gärtner (Eichendorff) .



### 3. Meeres Stille (Goethe) .

Mondnacht für 4-stimmigen gemischten Chor und Klavier. Text : Richard Dehmel.

#### L'élève Franz Schmidt

#### Vie et œuvre

Franz Schmidt naît le 22 décembre 1874 à Poszonyi dans l'ex-Presbourg (à l'époque en Hongrie, moins anciennement Presbourg et aujourd'hui Brastislava, en Slovaquie) . Il est donc austro-hongrois. Il décède 75 ans plus tard à Perchtoldsdorf, près de Vienne, le 11 février 1939. Il vient au monde la même année que son compatriote et collègue Arnold Schönberg et que l'américain Charles Ives.

Anton Bruckner a atteint l'âge de 50 ans, Richard Strauß est âgé de 10 ans et Gustav Mahler de 14. Son père est d'origine germano-hongroise, sa mère a ses ascendants en Hongrie et a été une élève de Franz Liszt. Sa langue maternelle est le hongrois, en famille on parle allemand et slovaque.

« Mes parents aimaient beaucoup la musique » se souvient l'intéressé. Le père pratique plusieurs instruments à vent mais sans jamais atteindre un très haut niveau. « Ma mère était une excellente pianiste dans sa jeunesse et elle fut mon 1er (et meilleur) professeur. » Son enseignement au très jeune Franz débute alors qu'il n'a que 6 ans. « La 1re musique qui imprégna mon âme fut la musique d'église » , précise-t-il. Initialement, « le piano m'intéressait assez peu, tout ce que je souhaitais c'était imiter l'orgue, ce que je fis sans relâche » .

Enfant encore, il se produit devant l'archiduc Friedrich et ensuite face au public selon le souhait de l'archiduchesse Isabella lors de divers concerts organisés pour de bonnes œuvres. Ses dispositions musicales apparaissent très tôt. Sa mère lui donne ses 1res leçons de piano, elle est ensuite remplacée par différents professeurs mais il semble que l'organiste de la chapelle franciscaine de Presbourg, un moine, le père Felizian Moczik, exerce une influence déterminante sur le jeune garçon qui plus tard conservera une affection intacte pour son Maître. Un autre personnage protecteur des arts, Helene von Bednaries, marque aussi ses débuts. Avec son riche réseau de relations, elle organise des réunions musicales chez elle mettant le très jeune homme en relation avec des célébrités comme Anton Rubinstein, Hans von Bülow, Pablo de Sarasate, Alfred Reisenauer, le Quatuor Hellmesberger. Elle l'introduit auprès d'un fameux professeur de piano à Vienne, Theodor Leschetizky, qui eut pour élève le jeune Artur Schnabel. Leur contact s'avère conflictuel et, après de désobligeantes remarques de l'aîné, le jeune Franz décide d'abandonner son instrument !

En 1888, à l'âge de 14 ans seulement, Franz Schmidt s'installe seul à Perchtoldsdorf près de Vienne (situé à seulement 60 kilomètres de sa ville natale) , précédant sa famille de quelques mois. La situation financière s'est détériorée, la famille s'est appauvrie, le père (ancien officier de l'armée Impériale) vient tout juste de sortir de prison pour une affaire de fraude. Le garçon, déjà excellent pianiste, gagne un peu d'argent en jouant dans une école de danse. Toute sa vie, il pratiquera le clavier en virtuose pour lui-même ou dans le cadre d'une certaine intimité. Encore au lycée, il

avait joué en compagnie de musiciens professionnels. Il est de plus précepteur dans une famille aisée, les Griener, et parvient ainsi à financer ses études musicales. Il garde un excellent souvenir de cette fréquentation. Il trouve un travail de comptable pour son géniteur et lui-même se démène en donnant des leçons, en faisant répéter des chanteurs d'Opéra, en enseignant les mathématiques, en traduisant des textes hongrois. En plus de cette suractivité, il parvient encore à poursuivre des études de grammaire, parfois en privé, et à obtenir son diplôme dans sa ville natale. Vienne, à l'époque, connaît une formidable aventure culturelle que certains tiennent pour une décadence. Elle donne néanmoins vie à d'authentiques chefs-d'œuvre grâce aux productions du peintre Gustav Klimt, du librettiste Hugo von Hofmannsthal, de l'écrivain Robert Musil, du philosophe et logicien Ludwig Wittgenstein, des peintres Oskar Kokoschka et Egon Schiele, du penseur Karl Krauss, du père de la psychanalyse Sigmund Freud.

Au Conservatoire de Vienne, à partir de 1890, il est l'élève de Ferdinand Hellmesberger pour le violoncelle (mais aussi de Karl Udel) , de Theodor Leschetizky pour le piano et de Robert Fuchs pour la composition et la théorie. Fuchs (1847-1927) , surnommé « Sérénade Fuchs » , appartient à la sphère Brahmsienne. Nombreux étaient ceux, parmi les plus jeunes, qui le considéraient comme démodé. À la même époque, le Finlandais Jean Sibelius avait aussi étudié avec ce dernier pédagogue (et également avec Karl Goldmark) en 1890-1891. Parmi ses autres élèves promis à une belle carrière, on trouve Gustav Mahler, Hugo Wolf, Franz Schreker, Alexander von Zemlinsky. Schmidt, déjà ouvertement Brucknérien, ne reste qu'une seule année dans la classe du pédagogue anti-wagnérien. Très tôt, Schmidt ressent pour la musique d'Anton Bruckner une véritable fascination. Il a même la possibilité de suivre quelques-uns de ses cours de composition à l'Université. Il s'est, en effet, inscrit dans la classe de contrepoint du vieux Maître au Conservatoire de la Société des Amis de la Musique (1890) qui, hélas, arrête son enseignement à ce moment là pour raison de santé.

En 1890, Franz Schmidt fait la connaissance d'une étudiante en musique nommée Ella Zwieback. La famille de cette dernière refuse de cautionner leur union. Elle eut un fils prénommé Ludwig (plus tard, étudiant de Franz) dont on a dit qu'il était celui du musicien. Il finit professeur de musique aux États-Unis. Durant ses études de musique, Schmidt réalise ses Ires compositions. Le violoncelliste professionnel qu'il devient (il passe très brillamment son examen final) trouve à se faire admettre à l'Orchestre de l'Opéra royal de Vienne, le 1er octobre 1896, à l'âge de 22 ans. Il est choisi parmi 14 autres candidats. Le concours d'admission comporte, parmi d'autres œuvres, le Concerto pour violoncelle en ré majeur de Franz-Joseph Haydn auquel il adjoint une cadence de son crû qui impressionna même Johannes Brahms.

De son poste de musicien du rang, Franz Schmidt est fasciné par une exécution de « Tannhäuser » de Richard Wagner, sous la direction du chef Wilhelm Jahn. « Quelle énorme expérience ! Quelle opulence d'impressions ! » , lance-t-il dans sa courte autobiographie. Dans le même temps, il devient membre de la Philharmonie. Pour sa Ire participation, on joue « Tannhäuser » . Sous la direction de Hans Richter et de Robert Fuchs, Schmidt joue un riche répertoire constitué d'Opéras et de musiques orchestrales : citons, entre autres, « Fidelio » de Ludwig van Beethoven, « les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg » de Richard Wagner, « la Fiancée vendue » de Bedřich Smetana. C'est à cette époque qu'il commence à composer ce qui deviendra sa Symphonie n°1. Il découvre de l'intérieur un fabuleux répertoire. Et sans doute y puise-t-il une part de son inspiration.

Tout au long de sa vie, Franz Schmidt apprécie hautement de jouer de la musique de chambre dans l'intimité avec

quelques amis musiciens fidèles. Plus tard, il joue (surtout du piano) avec des membres de l'Orchestre de Vienne et donne régulièrement des soirées de piano et d'improvisation. Le public en redemande. De nombreux élèves attentionnés l'entourent, régulièrement et chaleureusement, pendant la majeure partie de sa carrière de pédagogue. Lors de séances de quatuor à cordes organisées le week-end, il s'adonne à la musique avec joie et délectation, notamment en compagnie de son ami le docteur Oskar Adler (leader du 1er Quatuor à cordes Adler et 1er professeur de Arnold Schönberg). Au piano, il joue en duo avec Adler un programme exécuté une fois par an. Ces soirées de quatuor à cordes se déroulent souvent au domicile viennois d'Oskar Adler. Y participent également l'altiste Strassberg, considéré comme l'un des meilleurs instrumentistes de Vienne et le second violon Elsy Stein, une grande artiste qui joue aussi bien du violon que de l'alto. Plus tard, le second violon revient à Brandmann ou à Fuchsgelb, 2 élèves de Franz Schmidt. On y interprète régulièrement 2 Quatuors de Franz-Joseph Haydn puis des œuvres de Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Robert Schumann et Felix Mendelssohn-Bartholdy. Schmidt aimait particulièrement la musique de ce dernier. Il arrive que participent encore Karl Doktor, l'altiste du Quatuor Busch ou Hoffmann, professeur réputé du « Mozarteum » de Salzbourg.

Franz Schmidt a l'oreille absolue et sa mémoire exceptionnelle lui permet de jouer sans l'aide d'une partition tel quatuor ou telle musique orchestrale au piano avec une aisance déconcertante. Une technique pianistique infaillible renforce inmanquablement l'impact de ses interprétations sur ses auditeurs et ses comparses. On apprend que Schmidt, dans sa jeunesse, avait été un grand buveur de thé mais également de bière et de schnaps. Avec le temps il développe une cirrhose hépatique, un diabète et une myocardiopathie marquée par une dilatation du muscle cardiaque responsable elle-même d'une insuffisance cardiaque évolutive. Plus tard encore, il souffre d'une hypertrophie de la prostate qui s'infecte et provoque des épisodes fébriles. Il est encore victime d'une rétention aiguë d'urine qui nécessite une ponction salvatrice.

Peu attiré par la religion institutionnelle, il vit néanmoins un sentiment religieux personnel intense. En 1899, il se marie avec une jeune fille de 21 ans, Karoline Perssin. Sa fille Emma naquit en 1902, année de la création de sa Symphonie n°1. En septembre 1901, il est nommé professeur de violoncelle au Conservatoire de Vienne (« Gesellschaft der Musikfreude »). Son grand attachement à l'instrument ne le conduira cependant pas à composer spécifiquement pour lui. On a noté qu'il lui réserva néanmoins de belles phrases dans son travail orchestral et dans sa musique de chambre. Il lui accorde même, à l'occasion, de beaux passages solistes. Il enseigne le violoncelle jusqu'en 1908 avant de poursuivre ses tâches pédagogiques avec cette fois le piano (1914-1922) à l'Académie de Vienne. Il lui incombe ensuite de professer le contrepoint et la composition à la « Staatsakademie » de Vienne, à partir de 1922.

Son poste de musicien du rang au sein de la célèbre institution orchestrale de la capitale austro-hongroise lui permet d'être au contact direct avec la carrière de Gustav Mahler lorsque ce dernier prend ses fonctions de directeur de l'Opéra de Vienne, en 1897. Si Schmidt reconnaît les étonnantes qualités artistiques (direction d'orchestre et interprétation) de Mahler, il semble plus réservé en ce qui concerne le compositeur. Leurs relations demeurent le plus souvent impersonnelles, voire distantes. Toutefois, les exigences artistiques de Mahler et le répertoire qu'il défend permettent à Schmidt d'enrichir sensiblement sa connaissance des possibilités orchestrales. Il est même un temps où Mahler lui confie les solos de violoncelle en dépit du fait qu'il n'est pas le chef de ce pupitre et ce, en raison de ses qualités interprétatives qui n'échappent pas à la vigilance du chef d'orchestre exigeant. Le principal violoncelliste de

l'Orchestre Philharmonique de Vienne se nomme Friedrich Buxbaum. Il tient également une place au sein du Quatuor Rosé. Schmidt joue parfois avec cette formation comme pianiste, par exemple dans le Quintette « la Truite » de Franz Schubert et comme second violoncelle dans le Quintette en do majeur du même Schubert.

Gustav Mahler freine, semble-t-il, la promotion du jeune violoncelliste au moment où la place de violoncelliste solo se trouve disponible. Plus tard, autour de 1901, il tombe en disgrâce et est relégué au fond de la section des violoncelles pendant une dizaine d'années. Lorsque Mahler quitte son poste le chef Felix Weingartner le remplace. Précisons que « l'Orchestre de l'Opéra de la cour de Vienne » est devenu, de nos jours, « l'Orchestre de l'Opéra d'État de Vienne » alors que le Philharmonique de Vienne fut fondé en 1842. Il faut préciser que ces 2 entités correspondent à une même et seule phalange se produisant sous un nom différent, selon la salle. On la qualifie donc de « Die Wiener Philharmoniker » lorsque l'Orchestre joue dans les salles de concert.

Lors de la tournée du Philharmonique en France, en juin 1900, il fait partie du voyage et avoue avoir été très impressionné par Paris où il trouve le sujet de 2 œuvres à venir, 2 Opéras, baptisés « Notre-Dame » et « Fredigundis ». Une dizaine d'années plus tard, lors de son second séjour à Paris, en 1911, il songe un temps à s'y installer pour une longue période mais n'exécute pas cette option. Il réside un temps à Bonn au cours de cette même année. Quelques mois plus tôt, le 8 février 1910, Schmidt organise une soirée piano à la « Bösendorfersaal » de la « Herrengasse » à Vienne. Occasion pour lui d'interpréter un arrangement personnel et brillant de « Also sprach Zarathustra » de Richard Strauß.

En 1911, Franz Schmidt quitte la Philharmonie de Vienne puis, 2 ans plus tard, la « Hofoper » tout en conservant son poste d'enseignant au Conservatoire. Il avait exercé régulièrement, pendant 18 années, le métier d'instrumentistes du rang, le plus souvent dans des conditions humaines et musicales peu gratifiantes. Avec ce retrait, principalement motivé par de pénibles frustrations professionnelles et des attaques perfides (notamment dit-on de la part d'Arnold Rosé, le beau-frère de Mahler), il abandonne ainsi ses avantages sociaux et, parmi eux, sa pension. En réalité, ses relations avec Rosé semblent avoir été ambivalentes, faites d'une alternance de connivences et de brouilles. Sa pathologie cardiaque débutante, et rapidement invalidante, motive également ces retraits successifs.

Nous sommes en 1914. Franz Schmidt démissionne et reçoit l'Ordre de François-Joseph. Dès lors, il oriente ses activités exclusivement vers l'enseignement (du violoncelle, et récemment, en 1914, du piano) au Conservatoire (l'Académie d'État) et, bien sûr, vers la composition, après un silence créateur de 7 années consécutives, et au rejet partiel de son 1er Opéra « Notre-Dame ». Il échafaude dès lors sa merveilleuse et originale Symphonie n° 2, celle qui assurera l'essentiel de sa réputation en tant que Symphoniste. Pour enseigner et organiser la chaire de piano à Vienne, il est dispensé de titre universitaire ce qui indique son niveau artistique époustouflant en l'espèce. Il motive ainsi son retrait : « Je savais que ma démission de l'orchestre était indispensable si je voulais être considéré comme compositeur à part entière. ». Le 23 mai 1912 est source de contrariété avec l'échec (relatif) de son Opéra « Notre-Dame ». Le 19 août 1913, Schmidt met un point final à sa Symphonie n° 2 dont la création intervient quelques mois plus tard (3 décembre). Par ailleurs, il écrit et publie des articles. Par exemples : « La position du piano dans la musique. » ou encore « Pianiste ou musicien ? ».

Ses connaissances musicales théoriques et pratiques semblent exceptionnelles. « Il connaissait et se souvenait de toutes les musiques », rapporta Hans Keller qui le fréquenta. Toute musique entendue se retrouvait ressuscitée dès que ses doigts se posaient sur le clavier de son piano. Ainsi, venait-il à bout de n'importe quel passage de la Passion selon Saint-Jean de Jean-Sébastien Bach, d'un des Iers Quatuors à cordes de Ludwig van Beethoven ou, encore, d'une Symphonie de Franz-Joseph Haydn, sans oublier telle ou telle Symphonie d'Anton Bruckner. Plusieurs observateurs, dont Adler, ont souligné son caractère modeste en dépit de ses dispositions artistiques uniques.

Un drame personnel vient perturber durablement sa vie intime lorsque sa Ire femme (née Karoline Perssin, en 1878), épousée en 1899, sombre dans la folie en 1919. Elle est internée dans un asile et fut plus tard (en 1940, soit après la mort du compositeur) assassinée par les Nazis dans le cadre de leur programme d'euthanasie. Ayant obtenu l'annulation de son mariage, en 1922, Schmidt se remarie le 13 février 1923 avec son ancienne élève d'origine tchèque, Margarethe Jirásek. Le couple vécut heureux. Elle fit montre d'un grand dévouement quand l'état de santé de son mari plus tard s'altéra.

De nouvelles fonctions pédagogiques lui incombent puisqu'il enseigne, à partir de 1920, la théorie musicale à l'Académie d'État. En septembre 1922, Franz Schmidt marque une pause, se rend à Berlin et s'attelle à la préparation d'un 3e Opéra, sans succès. Il joue encore, à l'occasion, de la musique de chambre en compagnie du célèbre Quatuor Rosé.

Ultérieurement, en 1925, Schmidt accède au poste de recteur (doyen) de l'Université (« Hochschule für Musik ») en remplacement de Joseph Marx (1882-1964). Il y reste pendant 4 années. En 1926, il est élevé au rang de Conseiller aulique. Cette fonction académique et ses propres choix stylistiques distincts ne lui interdisent pas du tout de faire jouer le très contesté Arnold Schœnberg, né la même année que lui.

Nous sommes en 1929. Schmidt organise à la « Hochschule » une « soirée Schœnberg », le 26 avril. Impliqué, il tient lui-même la partie de piano pour l'occasion. L'entreprise connaît le succès. Preuve en effet que Schmidt fait montre d'ouverture d'esprit et n'oppose aucune résistance de principe à la modernité. Il se distingue ainsi radicalement de son collègue allemand, Hans Pfitzner, notoirement conservateur. Son admiration pour la musique de Schœnberg, notamment pour ses qualités d'instrumentation et de peintre musical remonte loin dans le temps. Il en apprécie la manière dans les « Gurre-Lieder », dans le Sextuor pour cordes et dans « la Nuit transfigurée ». Lors de la création de « la Nuit transfigurée » assurée par le Quatuor Rosé, Franz Schmidt joue le second violoncelle. Il succombe au « Pierrot lunaire » du même Schœnberg lorsque la partition est interprétée sous la baguette de Erwin Stein.

Malheureusement, à partir de 1926, son état de santé se détériore progressivement. Il souffre d'une angine de poitrine aggravée après une grippe. Le diabète se complique ensuite, des troubles hématologiques sérieux s'installent. Tout est mis en œuvre pour n'en laisser rien paraître aux yeux de la société. Sa position sociale devient plus que flatteuse sans pour autant entamer sa modestie constitutionnelle. Contemporain de la réussite que constituent sa Symphonie n°3 et son Prix autrichien dans le cadre du « Concours Schubert », l'état de santé du compositeur s'altère davantage. En 1927, il emménage à Perchtoldsdorf (à proximité de Vienne) tandis que l'année suivante voit sa nomination comme Membre honoraire de la Société des Amis de la Musique.

Plusieurs de ses partitions sont jouées. Emma, son unique enfant se marie en 1929 avec un compositeur nommé Alfons Holzschh. En 1932, Schmidt commence la composition de la singulière Symphonie n°4 (qui fut créée le 10 janvier 1934, à l'occasion de son 60e anniversaire) quand, soudain, le malheur le frappe de plein fouet une nouvelle fois. Sa fille unique et adorée (née de son 1er mariage) , Emma, meurt juste après avoir accouché à l'âge de 30 ans (en mars 1932) . Il en résulte une profonde dépression nerveuse et physique. Il reçoit la distinction de Docteur honoraire de l'Université de Vienne, en 1934. L'Orchestre Philharmonique de Vienne l'invite, pour l'occasion, à venir diriger 2 concerts de ses propres œuvres. Ainsi, les 9 et 10 janvier 1935, dirige-t-il les « Variations sur un chant de hussard » , la création du Concerto pour piano pour la main gauche en mi bémol majeur avec Paul Wittgenstein et la Symphonie n° 4.

À l'été de 1935, Franz Schmidt entame son monumental travail de composition sur « le Livre des 7 sceaux » inspiré par l'Apocalypse.

Franz Schmidt souffre de plus en plus de son angine de poitrine. Cette pathologie devient plus ou moins invalidante au fil des années. La thérapeutique avait encore beaucoup de progrès à réaliser, elle ne soulage que très partiellement le musicien. Son état général se dégrade sans relâche et le spectre de la mort se fait de plus en plus pressant et oppressant. Et pourtant, il annonce contre l'évidence : « Je ne suis pas prêt de capituler. » . Les circonstances de son existence lui apportent leur lot de douleur, on l'a dit. En 1936, il est opéré de la prostate et souffre d'un calcul rénal (cause de pénibles crises de coliques néphrétiques) . Sa vie se résume de plus en plus à une série d'hospitalisations et de séjours en maison de repos. Il continue néanmoins à composer avec une admirable volonté et un courage exemplaire.

En 1937, Franz Schmidt prend sa retraite mettant un terme définitif à son enseignement. Il reçoit le Prix Beethoven de l'Académie prussienne de Berlin, peu de temps avant sa mort. Au moment du bilan final, il préfère détruire certaines partitions de jeunesse qu'il reniait (dont principalement 2 Sonates pour piano) . Lorsqu'il s'éteint, Franz Schmidt travaillait sur une cantate intitulée « Deutsche Auferstehung » . Il faut bien admettre qu'il s'agit d'une concession au régime nazi. Cette position suffit à la cataloguer comme tel et nul doute que sa postérité a énormément souffert de cette proximité impardonnée. Le 11 février 1939, Schmidt décède face à une nouvelle crise cardiaque à Perschtoldsdorf. Il est enterré au cimetière central de Vienne, non loin de Ludwig van Beethoven, Franz Schubert et Hugo Wolf. En 1951, sa seconde épouse, Margarethe Schmidt, fonde le « Franz-Schmidt-Gemeinde » .

...

Le violoncelliste et compositeur post-Romantique autrichien Franz Schmidt est né le 22 décembre 1874 à Presbourg (aujourd'hui, Bratislava) et meurt le 11 février 1939 à Perchtoldsdorf (près de Vienne) .

Son 1er professeur fut sa mère, Maria Ravasz, pianiste accomplie, qui lui a donné un enseignement systématique avec les œuvres pour clavier de Jean-Sébastien Bach. Il a de plus reçu une formation complète en théorie de la part de Frère Félicien Moczik, l'organiste exceptionnel de l'église franciscaine à Bratislava. Franz Schmidt a brièvement étudié le

piano avec Theodor Leschetizky. Puis, il s'installe à Vienne en 1888 et étudie la composition au « Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde » avec Robert Fuchs et le violoncelle avec Ferdinand Hellmesberger. En 1896, il obtient son diplôme avec la mention « Auszeichnung ». De 1896 à 1911, Schmidt a été membre de l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Gustav Mahler (qu'il admirait comme chef d'orchestre, mais pas comme compositeur) et violoncelle solo de l'Orchestre de l'Opéra jusqu'en 1914. Il était le contemporain exact d'Arnold Schoenberg et a joué dans un Quatuor de ce dernier. Schmidt, qui fut l'un des derniers et des plus fidèles élèves d'Anton Bruckner n'en cultiva pas moins un style résolument tourné vers le passé, qui se distingue néanmoins par son originalité formelle et sa science de l'orchestration.

Professeur de piano à la « Musikakademie » de Vienne dès 1914, il en devient directeur en 1925, puis recteur de 1927 à 1937. En tant que professeur de piano, de violoncelle, de contrepoint et de composition à l'Académie de Musique, il a formé de nombreux musiciens éminents. Parmi ses élèves les plus célèbres figurent, entre autres, le pianiste Friedrich Wührer, et Alfred Rosé (fils de Arnold Rosé, le fondateur légendaire du Quatuor Rosé, 1er violon de l'Orchestre philharmonique de Vienne et beau-frère de Gustav Mahler) . Parmi les compositeurs Rudolf Wimmer, Theodor Berger, Marcel Rubin et Alfred Uhl sont dignes de mention. Pour des raisons de santé, il a abandonné en 1937 son enseignement.

## L'œuvre

Franz Schmidt est l'auteur de 4 Symphonies, dont les n° 2 et 4 sont les plus connues et / car les plus originales dans la forme : la Seconde est en 3 mouvements dont le 2e est une suite de variations, 2 desquelles font respectivement office de Scherzo et d'Adagio ; la très émouvante 4e Symphonie, dédiée à la mémoire de sa fille prématurément décédée, est, quant à elle, en un seul mouvement et anticipe sur ce point sur les créations ultérieures d'Allan Pettersson (Symphonies n° 6 et 9) .

L'œuvre la plus importante de Schmidt est son gigantesque Oratorio « le Livre aux 7 sceaux » (1938) , qui demeure rarement joué en raison de la difficulté de son écriture chorale et soliste (la partie du narrateur, Jean, exige une tessiture de ténor particulièrement large ainsi qu'une énorme endurance) . Curieusement, cette interprétation musicale de l'Apocalypse (reflet de la situation de l'époque) est exactement contemporaine de celle du compositeur Jean Françaix, dont l'approche musicale est, sur tous les plans, aux antipodes de la sienne. Schmidt a également écrit 2 Quatuors à cordes qui comptent parmi ses œuvres les plus contrapuntiques. S'y retrouve la forte influence de Johannes Brahms, vis-à-vis duquel Schmidt avait la plus grande admiration.

La dernière œuvre du compositeur, malade et désorienté, est une malheureuse cantate pro-nazie « Résurrection allemande » que la mort l'empêcha d'achever.

...

Franz Schmidt fut, au Conservatoire de Vienne, l'élève de Ferdinand Hellmesberger pour le violoncelle et de Robert Fuchs pour la composition. Mais son admiration juvénile allait à Anton Bruckner, dont il put suivre quelques leçons à

l'Université. En 1896, il entre à l'Orchestre de l'Opéra. Nommé en 1901 professeur de violoncelle au Conservatoire, il laissera peu d'œuvres pour son instrument, mais le traitera avec prédilection dans l'Orchestre, lui confiant de longs solos, de même que dans la musique de chambre. Comme instrumentiste, il suit toute la carrière de Gustav Mahler à l'Opéra de Vienne, et c'est au cours de la tournée de la Philharmonie en 1900 à Paris qu'il recueille les sujets de ses 2 futurs Opéras : « Notre-Dame », d'après Victor Hugo (terminé en 1904 et créé seulement en 1913) ; et « Fredigundis », écrit de 1916 à 1921 et créé à Berlin, en décembre 1922. En 1911, Franz Schmidt quitte la Philharmonie et, en 1913, l'Opéra, pour ne conserver que son enseignement au Conservatoire, où il est nommé directeur des études en 1925 ; il en deviendra bientôt le recteur (1927 à 1931) . À ce titre, il donne, en 1929, à Arnold Schönberg l'occasion d'y faire entendre ses œuvres et tient lui-même le piano. Souffrant d'angine de poitrine, il subit, en outre, des chocs moraux terribles avec la démence de sa Ire épouse et la mort en couches, en 1932, de sa fille unique, et mourut en laissant inachevée sa cantate « Deutsche Auferstehung », une concession au régime nazi qui ne lui a pas encore été pardonnée par la postérité.

Franz Schmidt demeure le plus important Symphoniste autrichien après Anton Bruckner et Gustav Mahler. Il s'inscrit surtout dans la descendance du 1er, associant en une synthèse très personnelle cette influence à celle de Johannes Brahms. Sa printanière Symphonie n° 1 en mi majeur lui valut, dès 1902, le « Prix Beethoven » . Mais c'est la Symphonie n° 2 en mi bémol majeur, écrite de 1911 à 1913 et créée le 3 décembre 1913 par le chef Franz Schalk, qui demeure son chef-d'œuvre spécifique et l'une des plus hautes manifestations de la grande tradition orchestrale après Mahler. Après l'intermède de la Symphonie n° 3 en la majeur, hommage à Franz Schubert, qui, en 1928, recueillit le Prix autrichien du « Concours Columbia » , la Symphonie no 4 en ut majeur, de 1933, est un douloureux thrène qui clôt la carrière du Symphoniste par une innovation formelle remarquable, une structure unitaire où les divers mouvements, joués sans interruption, s'identifient aux épisodes successifs d'une unique forme sonate. Dans l'Opéra également, les formes instrumentales sont mises en œuvre par Franz Schmidt avant de l'être par Ferruccio Busoni, dans « Doktor Faust » , et par Alban Berg, dans « Wozzeck » . Sa musique concertante avec piano fut entièrement écrite pour la main gauche seule, sur commande de Paul von Wittgenstein : « Variations sur un thème de Beethoven » et Concerto en mi bémol, auxquels il faut adjoindre les 3 beaux Quintettes (1926 ; 1932 ; 1938) , dont les 2 derniers comportent une partie de clarinette.

L'orgue est redevable à Franz Schmidt d'un « corpus » considérable, culminant en 1925 sur la Chaconne en ut dièse et qui se situe dans la mouvance directe de Max Reger. Enfin, l'œuvre la plus célèbre de Franz Schmidt, et la seule vraiment connue à l'étranger, demeure l'Oratorio « le Livre aux 7 sceaux » , terminé en 1937 et créé à Vienne en 1938.

...

Le 11 février 1939 disparaissait l'un des plus éminents compositeurs autrichiens de la Ire moitié du XXe siècle. Disparition passée pratiquement sous silence du fait des conditions historiques catastrophiques de l'époque.

Adolf Hitler dirigeait en dictateur une Allemagne qui avait absorbé l'Autriche en 1938 mais dont l'immense majorité de la population germanique tolérait, acceptait ou défendait l'action politique et sociale. L'imminence d'un conflit européen



devenait de plus en plus menaçante voire certaine. Nous verrons le positionnement de Franz Schmidt à cet égard. Avancer son nom de nos jours revient à évoquer principalement le Symphoniste singulier dont l'œuvre néanmoins est loin de bénéficier de la renommée qui lui revient logiquement.

L'héritage musical laissé par ce compositeur s'est enrichi des apports du Classicisme viennois, de certains caractères empruntés à Franz Liszt et Johannes Brahms (les variations) et aussi de son Maître, le très singulier Anton Bruckner. Mais au-delà de ces immenses références, Franz Schmidt est parvenu à élaborer un langage souvent personnel et fort. Ainsi, est-il bien à part entière « un Maître après Brahms et Bruckner » comme l'a précisé son 1er biographe Carl Nemeth.

...

Franz Schmidt fut au Conservatoire de Vienne l'élève de Ferdinand Hellmesberger pour le violoncelle et de Robert Fuchs pour la composition. Mais son admiration juvénile allait à Anton Bruckner, dont il put suivre quelques leçons à l'Université. Il entre, en 1896, à l'Orchestre de l'Opéra. Nommé en 1901 professeur de violoncelle au Conservatoire, il laissera peu d'œuvres pour son instrument, mais le traitera avec prédilection dans l'Orchestre, lui confiant de longs solos, de même que dans la musique de chambre. Comme instrumentiste, il suit toute la carrière de Gustav Mahler à l'Opéra de Vienne, et c'est au cours de la tournée de la Philharmonie, en 1900, à Paris qu'il recueille les sujets de ses 2 futurs Opéras : « Notre-Dame », d'après Victor Hugo (terminé en 1904, créé seulement en 1913) ; et « Fredigundis », écrit de 1916 à 1921 et créé à Berlin en décembre 1922. En 1911, Schmidt quitte la Philharmonie et, en 1913 l'Opéra, pour ne conserver que son enseignement au Conservatoire, où il est nommé directeur des études en 1925 ; il en deviendra bientôt le recteur (1927 à 1931) . À ce titre, il donne en 1929 à Arnold Schönberg l'occasion d'y faire entendre ses œuvres et tient lui-même le piano. Souffrant d'angine de poitrine, il subit en outre des chocs moraux terribles avec la démence de sa 1re épouse et la mort en couches, en 1932, de sa fille unique, et mourut en laissant inachevée sa cantate « Deutsche Auferstehung » - concession au régime nazi qui ne lui a pas encore été pardonnée par la postérité.

Franz Schmidt demeure le plus important Symphoniste autrichien après Bruckner et Mahler. Il s'inscrit surtout dans la descendance du 1er, associant en une synthèse très personnelle cette influence à celle de Brahms. Sa printanière Symphonie n° 1 en mi majeur lui valut, dès 1902, le prix « Beethovenà » ; mais c'est la Symphonie n° 2 en mi bémol majeur, écrite de 1911 à 1913 et créée le 3 décembre 1913 par Franz Schalk, qui demeure son chef-d'œuvre spécifique et l'une des plus hautes manifestations de la grande tradition orchestrale après Mahler. Après l'intermède de la Symphonie n° 3 en la majeur, hommage à Schubert, qui, en 1928, recueillit le prix autrichien du concours « Columbia », la Symphonie n° 4 en ut majeur, de 1933, est un douloureux thrène qui clôt la carrière du Symphoniste par une innovation formelle remarquable, une structure unitaire où les divers mouvements, joués sans interruption, s'identifient aux épisodes successifs d'une unique forme Sonate. Dans l'Opéra également, les formes instrumentales sont mises en œuvre par Franz Schmidt avant de l'être par Ferruccio Busoni, dans « Doktor Faust », et par Alban Berg, dans « Wozzeck ». Sa musique concertante avec piano fut entièrement écrite pour la main gauche seule, sur commande de Paul von Wittgenstein : Variations sur un thème de Beethoven et Concerto en mi bémol, auxquels il faut adjoindre les 3 beaux Quintettes (1926 ; 1932 ; 1938) , dont les 2 derniers comportent une partie de clarinette.

L'orgue est redevable à Franz Schmidt d'un « corpus » considérable, culminant en 1925 sur la Chaconne en ut dièse et qui se situe dans la mouvance directe de Max Reger. Enfin, l'œuvre la plus célèbre de Franz Schmidt, et la seule vraiment connue à l'étranger, demeure l'Oratorio « le Livre aux 7 sceaux », terminé en 1937 et créé à Vienne en 1938.

## Le Symphoniste

Franz Schmidt fut l'un des plus importants Symphonistes autrichiens de son temps, tout de même loin derrière Anton Bruckner et Gustav Mahler. Mais 3e sur ce type de podium ! Ce n'est pas rien. Son style procède initialement de l'art Brucknérien, sans en être un épigone. Un temps, dans sa jeunesse, la musique de Richard Wagner le fascine. Il reçoit aussi des influences redevables de son attirance pour la musique de Johannes Brahms. Sa pâte personnelle le conduit vers une synthèse caractéristique de son propre langage notamment au niveau de l'écriture harmonique. Globalement, il est sûrement licite de la considérer comme issue du Romantisme viennois. Le compositeur allemand Max Reger exerça aussi une notable influence sur lui. Schmidt bénéficie d'une belle invention mélodique, d'une solide écriture harmonique, d'une écriture personnelle mais aussi respectueuse de la tradition où s'enrichissent réciproquement des influences slovaques, hongroises et autrichiennes (Max Reger, Gustav Mahler, Anton Bruckner) . Reger l'influence plutôt au niveau de la musique de chambre et d'orgue. On devinera également des marques plus lointaines et moins évidentes venues de Claude Debussy mais aussi de Paul Hindemith et Arnold Schönberg. Toutefois, il n'adhéra jamais à la théorie des 12 sons de ce dernier.

Quant à lui, Franz Liszt laisse des traces au plan orchestral (notamment à travers ses pièces en un seul mouvement) . Il aime travailler sur la variation (« Variationen über ein Husarenlied ») . Le travail thématique s'avère souvent très élaboré (Symphonie n° 4) . Il excelle encore dans la musique méditative et Romantique mais ne dédaigne pas travailler sur des paramètres plus modernes, s'il le faut. Sa musique peut se développer dans le registre de la sévérité (comme le fait souvent Jean Sibelius) mais aussi s'ébattre naturellement dans la joie et la légèreté. Cette alternance naturelle caractérise aussi, à cet égard, la manière de Bruckner. Il travaille avec finesse et inventivité à façonner des connections internes subtiles entre les motifs.

Franz Schmidt fut le contemporain de grands et rapides bouleversements musicaux puisque remettant en cause des données esthétiques que l'on pouvait croire acquises pour très longtemps et soumises simplement à des évolutions très progressives. Renier le passé ne correspond aucunement à sa mentalité ni ses intentions. Notamment, il ne lui était guère facile d'abandonner les caractères nationaux de la musique. Et pourtant, il ne se fermait pas totalement, loin s'en faut, aux avancées des modernistes de la trempe de Schönberg. Dans nombre de ses œuvres, il tente de concilier la forme sonate et la variation (Symphonie n° 2, Symphonie n° 3, Variations « über ein Husarenlied ») . Il est globalement un post-Romantique et il situait lui-même ses racines musicales dans le Romantisme germanique sans éprouver un réel besoin de se lancer dans des discussions esthétiques et tout en écrivant une musique personnelle bien difficile à qualifier sans risquer de sombrer dans le cliché réducteur. La ré-évaluation attendue de sa musique confirme qu'il n'appartient pas à cette catégorie sous-appréciée des « petits-Maîtres » . Le fait de n'être pas qualifié de « moderne » n'implique nullement la médiocrité comme corollaire automatique. L'individualité vaut toute modernité

futelle novatrice et sectaire comme ce fut trop souvent le cas. L'atonalité et le dodécaphonisme ne sauraient résumer à elles seules l'histoire de la musique de cette époque de bouleversements et d'innovations multiples.

« Franz Schmidt possède, avant tout, le tempérament d'un pur lyrique. Pour lui, le fondement de l'écriture musicale réside dans l'inspiration mélodique, à laquelle tous les autres éléments de la composition, rythme, harmonie, instrumentation, doivent être subordonnés » (Paul-Gilbert Langevin) . Il est un polyphonique. Il consacra beaucoup de recherches et accordera beaucoup de soins à la forme de ses partitions orchestrales leur octroyant ainsi une part non négligeable de son originalité. Son idiome personnel minimise sensiblement les diverses influences qu'il a inévitablement subies au cours de sa carrière créatrice. S'il n'a pu ignorer les apports de Johannes Brahms, Anton Bruckner, Richard Wagner, César Franck, Karl Goldmark et Richard Strauß, il n'est et ne sera jamais un épigone. Il travaille et exploite la forme cyclique de manière personnelle la couplant souvent à la « variation » . On remarquera que Gustav Mahler n'a pratiquement pas eu d'influence directe sur sa musique. Il demeurera fidèle à la tonalité, en dépit de certaines libertés toujours rigoureusement contrôlées. Son orchestre est souvent dense, paré de magnifiques couleurs, avançant inexorablement vers son dessein ultime, structuré par l'introspection parfois, mais aussi, souvent, par une grande variété de rythmes, par la joie, le charme et le dynamisme marqués. Certains traits de son écriture laissent filtrer des influences hongroises (mélodies originales quelquefois, couleurs orchestrales, inflexions rythmiques et dynamiques) .

Son grand contemporain et compatriote Arnold Schönberg le qualifia justement de « dernier grand Maître de la période Romantique » .

Les 4 Symphonies présentent des caractères très différents tant dans la forme que dans l'esprit. Apprécié en Autriche comme Symphoniste, son avènement à l'étranger attend encore inexplicablement son heure de reconnaissance. À ce jour, il demeure encore presque totalement inconnu.

Symphonie n° 1 en mi majeur (1896-1899) . Création à Vienne en 1902.

Symphonie n° 2 en mi bémol majeur (1911-1913) . Création à Vienne en 1913.

Symphonie n° 3 en la majeur (1927-1928) . Création à Vienne en 1928.

Symphonie n° 4 en ut majeur (1932-1933) . Création à Vienne en 1934.

### Symphonie n° 1

Symphonie n° 1 en mi majeur composée entre 1896 et 1899. La création se déroule sous la baguette du compositeur le 25 janvier 1902, au « Konzertverein » de Vienne. Elle lui rapporte la même année, à l'unanimité, le « Prix Beethoven » de la Société des Amis de la Musique. Les Ires pages sont contemporaines de la mort d'Anton Bruckner en 1896, de la Symphonie n° 3 en ré mineur (1893-1896) de Gustav Mahler, créée en 1902 à Krefeld, et de « Also sprach Zarathustra » , le poème symphonique de Richard Strauß.

Claude Debussy a créé la sensation avec son Prélude à l'après-midi d'un faune et les Nocturnes. Gustav Mahler a achevé sa grandiose Symphonie n° 2 en ut mineur dite « Résurrection » dont la création a eu lieu à Berlin, le 13 décembre 1895, sous sa direction.

La Symphonie de Franz Schmidt enregistre un beau et unanime succès public et critique à Vienne, ce qui était bien rarement le cas. Il s'agit bien davantage que d'un simple essai. La Symphonie a reçu l'épithète de « Symphonie de la forêt viennoise » (« Wienerwald-Symphonie »). Le compositeur avait inscrit la devise suivante sur l'enveloppe de son envoi au concours : « Je chante comme l'oiseau qui vit dans les frondaisons ». Dès cette composition, les ressemblances avec la musique de Mahler sont très rares mais cela n'empêcha pas une certaine critique opposée à Mahler de lui préférer celui qui jouait du violoncelle (violoncelle principal) au sein de l'Orchestre de l'Opéra de Vienne et, ainsi, d'envenimer leurs relations alors qu'elles ne semblaient pas particulièrement conflictuelles avant ces événements. Même si Schmidt avait un temps exprimé son sentiment teinté de reproche sur les Symphonies de Mahler les comparant à des romans bon marché. Sans doute, à l'image de nombre de ses contemporains, estimait-il le chef d'orchestre nettement plus génial que le Symphoniste.

Musique plutôt printanière, pleine de vitalité, juvénile, riche d'un lyrisme plutôt charmeur que douloureusement intériorisé, elle brille d'un éclat authentiquement séduisant. Le 1er mouvement offre une rythmique vive, il ne dénote pas vis-à-vis de la tradition symphonique de la fin de ce XIXe siècle et contient des thèmes opposés mais pas vraiment concurrents. Le développement lyrique et mélodieux est enrichi de couleurs instrumentales renforçant le message bucolique et rustique. On notera au début l'apparition des trompettes, puissantes mais incapables toutefois d'entamer le climat plutôt joyeux du mouvement de s'exprimer et se développer. On songe quand même à Richard Wagner dans l'ouverture vigoureuse et imposante (« Sehr langsam ») mais sans négliger de repérer des traces de Johannes Brahms et d'Anton Bruckner. Suit une section Allegro (« Sehr lebhaft ») où des éléments plus passionnés et plus typiques du compositeur s'expriment.

Le mouvement lent déroule une intense poésie et une ferveur certaine, il distille une indéniable mélancolie. Les cuivres et les bois offrent de délicates et chaudes sonorités bien dans la lignée de la tradition Romantique. La ligne mélodique se mêle à l'harmonie de manière synergique. On repère çà et là des sonorités magyares comme non rarement chez notre compositeur.

Le 3e mouvement débute dans l'insouciance. Le Scherzo s'avère plein d'élan avec des lignes s'entremêlant au début ; dans la partie médiane, on distingue une musique idyllique et Romantique assurée en priorité par les cordes traitées avec délicatesse et Maîtrise.

Le dernier mouvement, peut-être le plus faible de l'œuvre (association de la forme Rondo et du contrepoint) rappelle quelque peu l'atmosphère du 1er mouvement. Puis, survient un développement intensif d'éléments contrapuntiques et fugués. On repèrera aisément un thème de chorale, des sections puissantes et une Coda triomphante. Comme le 1er mouvement, celui-ci subit les marques du Baroque tardif.

Formellement parlant, l'œuvre se positionne dans l'esthétique Brahmsienne avec des influences venues de Bruckner (dans les 2 derniers mouvements surtout) . Elle affiche des critères esthétiques bien distincts de ceux rencontrés dans l'Opéra « Notre-Dame » et dans les 3 Symphonies à venir.

...

Symphonie n° 1 en mi majeur (1896-1899) créée à Vienne le 25 janvier 1902 (durée : 40 minutes) . Lors de la création, Franz Schmidt dirige lui-même sa partition pour la 1re fois dans la grande salle du « Musikvereinsaal » de Vienne. Josef Hellmesberger la dirige, à son tour, lors d'un Concert philharmonique donné le 23 novembre de la même année. L'œuvre reçoit, le 16 décembre 1901, le « Prix Beethoven » de 1,000 guilders. 4 mouvements : 1. Sehr langsam - Sehr lebhaft ; 2. Langsam ; 3. Schnell und leicht ; 4. Lebhaft.

Après la première, la critique se montre généralement positive, le célèbre Eduard Hanslick prophétise même une belle carrière au jeune compositeur. Cette reconnaissance, plus ou moins manipulée par certains opposants tenaces au directeur d'Opéra, ne fut pas du goût de Gustav Mahler qui y vit une menace, voire une manipulation belliqueuse à son endroit. Leurs relations en souffrirent davantage encore.

## Symphonie n° 2

Symphonie n° 2 en mi bémol majeur écrite entre 1911 et 1913. Elle est créée le 3 décembre 1913 au « Musikvereinsaal » de Vienne, sous la baguette du chef autrichien Franz Schalk (1863-1931) .

Franz Schalk eut aussi pour Maître Joseph Hellmersberger (en violon) et, surtout, Anton Bruckner (en composition) . Schalk réalise une belle carrière, dirigeant à Graz (Autriche) , Prague (Tchécoslovaquie) , Berlin, Londres et New York. À partir de 1900, il travaille à l'Opéra de Vienne. Nommé directeur de 1919 à 1924, en tandem avec Richard Strauß puis, seul, de 1924 à 1929, il dirige en création « la Femme sans ombre » de Strauß. Il s'efforce, de concert avec son frère Josef, de faire connaître la musique de Bruckner, avant tout les Symphonies, qu'il dénature hélas !

Franz Schalk devient l'ardent défenseur de la Symphonie n° 2, notamment, en la présentant à des chefs de renommée internationale de la trempe de Felix Weingartner, Oswald Kabasta et Hans Knappertsbusch. On la joue au moins 8 fois en Autriche du vivant du compositeur. Les « Philharmoniker » de Vienne la jouent pour la 1re fois à l'étranger à l'Opéra de Paris, le 12 mai 1928, sous la baguette de Franz Schalk.

Mais revenons à Schmidt lui-même avec cette magnifique partition, un des sommets véritables de son catalogue, un authentique chef-d'œuvre. Elle représente un monument digne du meilleur de la grande tradition Symphonique per- et post- Mahlérianne sans rien devoir à Gustav Mahler lui-même. On retrouve des éléments Baroques dénués de tout plagiat et de toute ironie. « L'ensemble de l'œuvre manifeste une grande puissance inventive et architecturale seulement comparable aux grands modèles brucknériens » , confie justement Paul-Gilbert Langevin.

À cette époque, Richard Strauß enregistre un énorme succès avec son Opéra « le Chevalier à la rose » et prépare la

1re version de « Ariane auf Naxos » . Jean Sibelius compose sa sombre Symphonie n° 4, Igor Stravinsky lance son fameux, et bientôt célèbre et influent. « Sacre du printemps » à Paris, sous la baguette de Pierre Monteux.

Le discours musical s'avère fluant, rayonnant, souvent très chaleureux et brille d'une orchestration remarquable. Un grand orchestre (de dimension Mahlerienne) est réquisitionné : 4 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 5 clarinettes (dont une clarinette basse) , 2 bassons, contrebasson, 8 cors, 4 trompettes, 3 trombones, 1 tuba basse, nombreuses percussions et cordes abondantes. Il est cependant rarement traité avec l'ensemble de son effectif foisonnant en action. La structure de la Symphonie et son contenu mélodique offrent une réelle originalité comparée à l'héritage Classico-Romantique traditionnel. Le point central est un « allegretto con variationi » . À partir d'une idée initiale simple et sans grande ampleur (à l'origine, il s'agit d'un projet de sonate pour piano) , Franz Schmidt élabore une architecture inouïe. Une idée mélodique travaillée et ductile infiltre génialement l'ensemble de la partition.

L'œuvre propose 3 grands mouvements, les 2 1ers de tempo rapide, le dernier lent. Le 1er mouvement, Allegro, de forme sonate stricte, commence comme un prélude et dispose de 3 thèmes. Le 1er riche d'inventions mélodico-rythmiques et d'atours variés tandis que le second thème rappelle quelque peu Richard Strauß. L'ensemble garde une cohérence parfaite grâce à l'interpénétration des 2 thèmes. De même, ceux-ci viennent-ils s'inviter dans le mouvement suivant.

Le second mouvement se présente structuré par une série de variations ; il associe une partie lente (thème avec variations I à VIII) et un Scherzo avec Trio (variations IX et X, et reprise variée de la variation IX) . On remarquera une certaine similitude du thème du Scherzo avec celui de la Symphonie n° 7 de Bruckner.

Le Finale ne peut ignorer totalement certains liens thématiques avec ce qui précède. Le début, très recueilli, est une fugue confiée aux bois et aux cors. Puis, vient une section principale (« Ruhig und fließend ») au tempo modéré allant s'amplifiant (avec un choral dérivé du thème de la fugue) , lui aussi redevable plus ou moins d'Anton Bruckner.

En conclusion, cette Symphonie majeure « demeure donc un des grands moments, non seulement de la Symphonie viennoise, mais de l'art de notre siècle » . (Paul-Gilbert Langevin)

...

Symphonie n° 2 en mi majeur (1911-1913) (durée : 56 minutes) . Création au « Musikverein » de Vienne, le 3 décembre 1913, sous la direction du chef Franz Schalk, 4 mois seulement après son achèvement en août 1913. Cet Orchestre l'inscrit à son programme de l'année suivante. Elle sera jouée ensuite à plusieurs reprises. Le Philharmonique de Vienne la propose sous la baguette de Felix Weingartner, le 29 novembre 1914. Elle n'apparaîtra en France qu'en 1928.

3 mouvements : I. Lebhaft ; 2. Allegretto con variazoni ; 3. Finale : Langsam. Les variations se déclinent comme suit : Einfach und zart - I. In demselben Zeitmass - II. Etwas fließender - III. Schnell und leicht - IV. Schnell (Dasselbe Zeitmass) - V. Sehr schnell - VI. Langsam und ruhig - VII. Sehr schnell - VIII. Sehr leidenschaftlich, nicht zu schnell - IX.

Scherzo : Sehr lebhaft - X. Trio : Sehr ruhig.

### Symphonie n° 3

Symphonie n° 3 en la majeur achevée en 1928 et amorcée l'année précédente. On la considère comme un hommage à Franz Schubert. Création le 2 décembre 1928 par l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Franz Schalk. Le public viennois lui réserve un chaleureux accueil. En 1928 encore, elle reçoit le Prix autrichien du « Concours Schubert » organisé au niveau mondial par la firme discographique Columbia pour célébrer le 100e anniversaire de sa mort. Il était question initialement de donner une conclusion à la fameuse Symphonie inachevée. Le Suédois Kurt Atterberg se voit primé (Prix mondial) pour sa Symphonie n° 6 en do majeur, dite « Symphonie des dollars » .

Gustav Mahler est mort depuis presque 17 ans, Richard Strauß a offert sa 2e version de « Ariane auf Naxos » 2 ans auparavant (1926) et crée « Intermezzo » et « Die ägyptische Helena » . Maurice Ravel a composé le « Boléro » et Igor Stravinsky « Œdipus-Rex » .

Composée 14 ans après la 2e, la Symphonie en la majeur paraît bien matérialiser une certaine réaction vis-à-vis de la création antérieure de Franz Schmidt. L'effectif orchestral, plus modeste, est celui de Robert Schumann ou de Franz Schubert et sa structure en 4 mouvements s'en rapproche aussi : une forme sonate pour l' « Allegro molto moderato » puis un Adagio avec des esquisses de variations et forme sonate, puis un Scherzo avec Trio et un Finale de forme sonate avec une introduction lente.

Située entre 2 œuvres Symphoniques majeures, elle pâtit d'une position sensiblement dévaluante. C'est dommage même si, au total, elle offre moins d'innovations et d'originalité. Rappelons quand même que son propos initial était tout autre. Elle s'avère donc plus accessible que ses concurrentes directes. Pour autant, elle ne se qualifie nullement par quelque anachronisme tant ses fondements harmoniques demeurent de haute qualité.

Musique d'une grande clarté, d'une réelle fraîcheur, finement ciselée, emplie de charme et dispensatrice d'une certaine intimité voire d'une grande retenue, elle affiche une réelle cohérence et un lyrisme modéré. Les lignes mélodiques denses et condensées s'imposent naturellement. L'harmonie chromatique d'une grande force communicative ainsi qu'une intense émotivité transmise achèvent de la caractériser justement. Cette partie est accueillie avec beauté de sympathie. Le 1er mouvement déroule une atmosphère idyllique traduisant probablement une harmonie rappelant quelques partitions de Richard Wagner comme l' « Enchantement du Vendredi-Saint » ou encore de « Siegfried-Idyll » mais avec moins d'intériorité et de connotation dramatique. Les 2 thèmes lyriques déclinés se détachent nettement l'un de l'autre.

Le mouvement lent, Adagio, commence par une mélodie paisible assurée par les cordes, puis l'harmonie se manifeste dans le prolongement les thèmes précédents. Plus tard, un Crescendo expressif et des métamorphoses thématiques nouvelles modifient le climat initial. Il en résulte une grande profondeur intérieure et un climat pensif.

Le Scherzo, d'abord léger, prend graduellement une nervosité rythmique puis retrouve bientôt le calme apprécié au début. Globalement, il s'agit d'une musique coulante avec des thèmes de danse ébauchés peu développés.

Dans le Finale apparaissent plus clairement des pages dansantes toujours amples et élégantes. Le début est un choral méditatif et les développements ultérieurs en reviennent toujours au thème du début lent. La partition s'achève avec la danse gaie.

...

Symphonie n° 3 en la majeur (1927-1928) (durée : 44 minutes) . Création avec Vienne, le 2 décembre 1928, par le Philharmonique sous la direction du chef Franz Schalk.

4 mouvements : 1. Allegro molto moderato ; 2. Adagio ; 3. Scherzo (Allegro vivace) - Trio (Molto più tranquillo) ; 4. Lento - Allegro vivace.

Il en existe un arrangement pour piano à 2 mains, réalisé par Karl Frotzler.

### Symphonie n° 4

Symphonie n° 4 en ut majeur de 1933. Création le 10 janvier 1934, lors d'un concert de la Société des Amis de la Musique sous la direction du chef Oswald Kabasta. Retransmission à la Radio viennoise. La Symphonie fut jouée ensuite à plusieurs reprises, parfois sous sa propre direction. Ainsi, il la dirige lui-même avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne, en février 1935, et à Dresde, début 1937, assurant ainsi sa création allemande.

L'œuvre mérite, sans aucun doute, le qualificatif de chef-d'œuvre absolu. Son atmosphère profondément douloureuse et recueillie s'associe à un traitement formel original où Franz Schmidt tend vers une unité inédite et innovante remarquable. La disparition tragique de sa fille chérie en explique en partie le climat. Schmidt considérait sa partition comme un « Requiem » à la mémoire de cette dernière, mais il ne fait aucun doute qu'il songeait aussi à sa propre disparition pressentie comme prochaine.

On ne peut pas ne pas évoquer le cas d'Alban Berg (1885-1935) qui en 1935, année de sa disparition, compose de manière parallèle son Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange » suite au décès, à l'âge de 18 ans, de Manon Gropius, la fille de l'architecte du « Bauhaus » et d'Alma Mahler. Paul Hindemith écrit « Mathis der Maler » et Anton Webern son Concerto pour 9 instruments. Là encore, Franz Schmidt avance vers la réalisation réussie de la fusion tant recherchée entre la Symphonie et la « variation », donnant à la forme cyclique un achèvement magnifique et singulier.

Les mouvements sont joués sans interruption et s'enrichissent mutuellement dans une progression guidée par une vaste forme sonate unique. L'élément de départ se situe dans les mesures initiales confiées à la trompette. À partir de là, dérivent tous les thèmes à venir. On est face à une forme globale en un mouvement de sonate, donc, dont les



différentes parties correspondent aux 4 mouvements habituels de la Symphonie. Concentration de la forme et du contenu thématique dont tous les thèmes dérivent du sujet principal énoncé au début de l'œuvre.

« Allegro molto moderato » initial (ou exposition) : un thème générateur initial confié à la trompette solo déploie un air bien circonscrit, chromatique constituant en vérité le thème principal de cette Symphonie cyclique. Il générera des cellules motiviques et des thèmes rencontrés dans la suite du discours musical. Tout ce travail est opposé à un thème secondaire mélancolique, *Passionato*, richement décoré, à l'harmonie rappelant sûrement Bruckner. La mélodie a quelque chose de hongrois, comme souvent chez ce compositeur. On a pu y déceler aussi une parenté certaine avec le début de la Symphonie n° 10 de Gustav Mahler.

Un solo de violoncelle avec sa belle mélodie en si bémol réalise le lien avec le mouvement lent, *Adagio*, structuré en 3 parties dont il représente la 1re. Les thèmes utilisés sont repris sous l'aspect d'une Marche funèbre (partie médiane) créant une sensation d'oppression d'intensité croissante. Le Scherzo (*Molto vivace*) , c'est-à-dire la 3e partie du mouvement, s'appuie sur le thème principal de l'*Adagio*, mais, bien sûr, avec un tempo plus rapide et sur une rythmique nouvelle.

Le Finale (Tempo I, « un poco sostenuto ») , sorte de Coda, est chargé de récapituler tout ce qui précède. Il commence par le retour du thème initial confié au cor. Après le développement s'impose un apaisement tandis que les dernières mesures sont assurées, une fois encore, par la trompette. Les thèmes secondaires ont quelque chose de Magyar (tout comme la dernière partie du 1er mouvement) .

La Symphonie n° 4 engendra un impact très fort sur le public viennois lors de sa création.

« Elle pousse la structure unitaire à un très haut degré de perfection, mais en appliquant la variation à un mouvement de sonate en perpétuel devenir où se retrouvent, avec les contrastes habituels, les 4 épisodes normaux de la Symphonie traditionnelle » (Paul-Gilbert Langevin)

Effectivement, technique cyclique et variation s'associent ici au profit d'une unité remarquablement originale et extraordinaire. Et Franz Schmidt de s'interroger presque candidement : « Je ne sais pas s'il s'agit de ma plus grande œuvre, mais c'est, en tout cas, la plus vraie et la plus profonde. »

...

Symphonie n° 4 en ut majeur (1932-1933) . Achevée en 1934. Création à Vienne, le 10 janvier 1934, sous la direction du chef Oswald Kabasta (dédiée à Oswald Kabasta) . Franz Schmidt amorce sa composition au début de 1932. Elle subira l'influence de la mort en couches de sa fille unique. Il en existe un arrangement pour piano à 2 mains réalisé par Karl Frotzler. La Symphonie sera jouée par l'Orchestre symphonique de Vienne lors d'une tournée à Londres, en 1937, organisée par Kabasta. Cette formation autrichienne assura 3 concerts au Queen's Hall.

Autres œuvres de Franz Schmidt (sélection)

Franz Schmidt a détruit de nombreuses partitions de jeunesse ayant à cœur de favoriser la qualité plutôt que la quantité en ce qui concerne sa création.

## 2 Opéras

« Notre Dame », Opéra Romantique en 2 actes, texte d'après Victor Hugo repris par Franz Schmidt et Leopold Wilk (1902-1904) . Création à Vienne en 1914.

« Notre-Dame », Opéra en 2 actes d'après le roman de Victor Hugo (« Notre-Dame de Paris » date de 1831) , composé en 1902-1904 et créé à Munich en 1913, puis donné à Vienne le 1er avril 1914 à l'Opéra d'État sous la direction du chef Franz Schalk. L'œuvre bénéficie de quelques succès manifestes au début de sa carrière. Il travaille sur cette partition en même temps que sur la Symphonie n° 1 allant même jusqu'à noter ses idées musicales durant des concerts. Sollicité, Gustav Mahler ne semble pas intéressé par cette partition et la refuse. Elle devra attendre une dizaine d'années avant de voir sa création (en partie aussi en raison de la survenue de la guerre) . Déçu et surmené (violoncelliste du rang au sein de l'Orchestre et enseignement intensif) Schmidt abandonne la composition pendant environ 7 ans. Il n'empêche, cet Opéra sera quand même l'un de ses grands succès. Considéré comme une œuvre quasi Symphonique sans influence précise de Richard Wagner. L'année 1914 le verra affairé à la préparation de sa représentations à Dresde et à Budapest. À Berlin, en 1915, l'Opéra sera donné 21 fois. Nous sommes alors en guerre et l'on peut considérer qu'il s'agit là d'une indéniable réussite compte tenu des circonstances politiques et sociales du moment.

Ces événements ne permirent pas la réalisation de l'organisation, déjà avancée, de représentations dans plusieurs centres européens et en Amérique. Son Intermezzo orchestral (de l'Acte I) a connu la célébrité grâce à son lyrisme séduisant. Il traite du personnage d'Esmeralda. La musique affiche certains traits Bohémiens Hongrois. On conclura à une très forte influence de la musique pure et une moindre réussite du développement dramatique. Il est créé séparément de l'Opéra par le Philharmonique de Vienne, le 6 décembre 1903, sous la direction du chef Ernst von Schuch. Dans le domaine de l'Opéra, Schmidt apporte des options qui seront reprises et exploitées ultérieurement par le compositeur Ferruccio Busoni dans son Opéra « Doktor Faust » et par Alban Berg dans « Wozzeck » .

...

« Fredigundis », Opéra en 3 Actes, texte d'après Felix Dahn de Bruno Warden et Ignaz Welleminsky (1916-1921) . Création à Berlin en 1922.

« Fredigundis », Opéra en 3 Actes, d'après un roman de Félix Dahn (1834-1912) , composé entre 1916 et 1921 ; créé à Berlin, le 19 décembre 1922. Le travail de composition lui a coûté beaucoup d'énergie et de difficultés. L'œuvre rencontre peu de succès, nettement inférieur à celui enregistré avec son 1er Opéra « Notre-Dame » . Franz Schalk à la tête de l'Opéra de Vienne (qu'il co-dirige alors avec Richard Strauß) le monte le 8 mars 1924 pour la 1re fois dans la capitale autrichienne. Il faudra encore attendre une vingtaine d'années pour ré-entendre l'Opéra dans son entier, en

1944, sous la direction du chef Oswald Kabasta. On le redonne bien plus tard, en septembre 1974, sous la baguette d'Ernst Märzendorfer. Un sujet français l'inspire une nouvelle fois. Échec critique mais assez bon accueil public pourrait-on résumer brièvement. La musique, selon Paul Gilbert Langevin, est « superbement inspirée ». Schmidt exploite l'un des thèmes qu'il enrichit et réutilise dans 4 autres partitions : Variations et fugue sur les fanfares royales, d'abord pour orgue seul (1916), puis pour orgue, cuivres et timbales, puis pour harmonie seule et enfin dans une 2e version (1924) pour orgue seul. En résumé, en raison de sa valeur dramatique insuffisante, « Fredigundis » reste confiné dans une certaine indifférence et ne connaîtra jamais le succès enregistré par « Notre-Dame ».

## I Oratorio

« Das Buch mit den sieben Siegeln » (le Livre des 7 sceaux), oratorio pour solistes, chœur mixte, orchestre et orgue, basé sur un texte tiré de la « Révélation de Saint-Jean (1935-1937) (durée : 110 minutes). Le point final sera porté le 23 février 1937. Création à Vienne, le 15 juin 1938, sous la baguette du chef Oswald Kabasta à l'occasion du 125e anniversaire de la « Gesellschaft der Musikfreunde ». L'événement se déroule aussi 2 mois après l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne d'Adolf Hitler. En 1954, le chef Josef Krips en dirige la création américaine à Cincinnati. On la donne encore au Festival de Salzbourg, en 1958, sous la direction de Dimitri Mitropoulos. Elle apparaît ultérieurement en Allemagne, en Angleterre et en Amérique du Nord.

Sûrement, sa partition la plus connue et la plus célèbre à l'étranger. Il y réalise une adaptation formidable, singulière et grandiose de l'Apocalypse de Saint-Jean. Elle véhicule une pensée humaniste mettant en garde l'humanité contre la généralisation de la barbarie menaçante. Il réalise une œuvre humaniste de synthèse exceptionnelle.

## I Cantate

« Deutsche Auferstehung » (Résurrection allemande), cantate (inachevée) pour solistes, chœur, orgue et orchestre, basée sur un texte d'Oskar Dietrich (1938-1939). Complétée et préparée pour le concert par le docteur Robert Wagner. Création à Vienne en 1940.

Cette ultime œuvre est conçue juste après l'« Anschluß » sur une proposition de son élève Oskar Dietrich ; elle se nourrit d'un soutien (à peine voilé) aux thèses politiques nazies et, en tout cas, flatte le pan-germanisme. Ce travail malheureux, antinomique du message véhiculé dans « le Livre des 7 sceaux », le rend complice de ce régime totalitaire et raciste envers lequel il n'avait jusque-là manifesté d'adhésion enthousiaste. D'une façon générale, Franz Schmidt ne s'était jamais engagé publiquement au plan politique. Il ne fut jamais un Nazi déclaré. Ni ne manifesta publiquement des idées antisémites. Il est souvent décrit comme un grand naïf politique. Peut-être avait-il craint des représailles en cas de refus, notamment, la « mise à l'index » de son catalogue. Il se peut aussi que son état de santé très dégradé et son retrait de la vie sociale lui aient fait perdre le discernement dont il avait fait preuve jusque-là. En tout cas, Schmidt ne fut jamais considéré comme un Nazi « volontairement engagé et militant ». Sa réputation future paiera cher le fait d'avoir été bien accueilli (et joué) par le régime Hitlérien, situation dont on ne doit pas lui faire réellement le reproche à condition de se transposer avec un regard d'historien dans le cadre social de l'époque. La création de la version complétée de « Deutsche Auferstehung » revint à Robert Wagner, le 24 avril 1940.

La partition comprend 2 parties principales séparées par un interlude, la « Fuga Solemnis » pour orgue, cuivres et timbales, totalement achevée en 1937. On la joue séparément. Il s'agit très probablement de la dernière page achevée du compositeur autrichien. « Fuga Solemnis » fut créée à Vienne par Franz Schütz, après la mort de Franz Schmidt.

## 2 Concertos pour piano

Dans le domaine de la musique concertante avec piano, Franz Schmidt n'écrivit que des pièces requérant la main gauche seule, à l'intention du pianiste autrichien Paul von Wittgenstein qui avait perdu son autre main à la guerre (Variations sur un thème de Beethoven et Concerto en mi bémol, les 3 Quintettes) . Un mot encore de Wittgenstein qui, courageusement, n'abandonna pas son instrument et demanda de nouvelles partitions adaptées à son état physique à de grands compositeurs puisque l'on peut citer principalement Maurice Ravel, Richard Strauß, Paul Hindemith, Erich Wolfgang Korngold, Sergueï Prokofiev, Benjamin Britten, Florent Schmitt. Il quitta l'Autriche en 1938 et s'installa aux États-Unis. Après la guerre, il revint en Europe et fera redécouvrir les partitions de Schmidt le concernant. En compagnie de l'Orchestre philharmonique de Vienne et du chef Karl Böhm, il rejeta les Variations concertantes en 1949.

...

Concerto n° 1 pour piano pour la main gauche (Variations concertantes sur un thème de Beethoven) (1923) (durée : 23 minutes) . Achevé le 22 août. Création, le 2 février 1924, au « Konzerhaus » de Vienne (l'année de son 50e anniversaire) sous la direction de Julius Prüwer, chef exerçant à Weimar. Écrit pour le pianiste Paul Wittgenstein qui avait perdu son bras droit à la guerre. Son élève, le pianiste virtuose Friedrich Wührer a procédé en 1952, avec l'assentiment de Franz Schmidt et de Paul Wittgenstein, à des arrangements pour piano à 2 mains de ses partitions ne faisant initialement appel qu'à la main gauche. La partition initiale connaît un bon accueil. Longtemps, cette musique fut réservée exclusivement au dédicataire manchot.

Le thème de Beethoven en question est tiré du Scherzo et du Trio de la Sonate pour violon et piano en fa majeur n° 5, Opus 24, dite « le Printemps » (1801-1802) . Succession des épisodes délivrés sans pause :

Langsam - Thema (Scherzo, allegro vivace) - Ruhig fliessend - Lebhaft, doch nicht zu schnell (Tempo di Bolero) - Langsam - Sehr lebhaft - Sehr ruhig - Mässig bewegt - Sehr lebhaft.

...

Concerto n° 2 pour piano pour la main gauche en mi bémol majeur (1934) (durée : 38 minutes) . Création à Vienne, le 9 février 1935, par l'Orchestre philharmonique sous la direction du compositeur et Paul Wittgenstein (le dédicataire) en soliste. Au programme de cette soirée figurait également la Symphonie n° 4. En dépit de ses qualités et de son intérêt, ce Concerto n'a pas connu la reconnaissance espérée. 3 mouvements : Allegro moderato ; Andante ; Vivace. Tous les thèmes proviennent d'un motif initial confié aux hautbois, clarinettes, bassons et cors. Il existe une version pour

piano 2 mains de Friedrich Wührer (1952) .

### Œuvres orchestrales

« Zwischenspiel aus einer unvollständigen romantischen Oper » , musique de Carnaval et Intermezzo, une suite pour orchestre tirée de l'Opéra « Notre-Dame » (1902-1903) . Création à Vienne le 6 décembre 1903.

« Variationen über ein Husarenlied » , variations pour orchestre sur un chant de hussard (1930-1931) (durée : 25 minutes) . Création à Vienne, le 15 mars 1931, sous la direction du chef Clemens Krauss. On y ressent l'influence hongroise plus que dans toute autre partition de Franz Schmidt. Si son thème a été rapproché d'un chant slovaque, les grands Maîtres de l'orchestration que furent Johannes Brahms, Max Reger et Karl Goldmark y ont laissé des influences, parfaitement digérées toutefois.

Chaconne en ré mineur transcrite de la chaconne en ut dièse mineur de 1925 (1931) . Manuscrit.

### Musique de chambre

« 3 kleine Phantasiestücke nach ungarischen Nationalmelodien » , 4 petites pièces de fantaisie pour violoncelle avec accompagnement de piano, d'après des mélodies nationales hongroises (1892) . Écrites durant ses études à l'Académie, elles seront publiées 34 ans plus tard (une 4e a été supprimée) . Création à Vienne des 3 pièces restantes, en 1926.

### 2 Quatuors à cordes

Quatuor à cordes n° 1 en la majeur (1925) (durée : 39 minutes) Création à Vienne en 1925. 4 mouvements : 1. Anmutig bewegt ; 2. Adagio ; 3. Scherzo. Sehr lebhaft ; 4. Ruhig fließend.

Quatuor à cordes n° 2 en sol majeur (1929) (durée : 39 minutes) . Création à Vienne en 1930. 4 mouvements : 1. Molto tranquillo ; 2. Adagio ; 3. Scherzo. Allegro vivace ; 4. Allegro. Dédié à Arnold Rosé, le 1er violon du Quatuor du même nom et aussi « Konzertmeister » (1er violon) de l'Orchestre philharmonique de Vienne (1881-1938) . À découvrir absolument.

Les 2 Quatuors à cordes méritent une ample reconnaissance tant leurs qualités les hissent parmi les meilleures créations du temps.

### 3 Quintettes

Quintette en sol majeur pour piano pour la main gauche et cordes : 2 violons, 1 alto et 1 violoncelle (1926) . Création à Stuttgart en 1931. 4 mouvements : 1. Lebhaft, doch nicht schnell ; 2. Adagio ; 3. Sehr ruhig. Lebhaft ; 4. Sehr lebhaft. Belle pièce au travail mélodique inspiré. Il a été dit que le Scherzo faisait penser à Gabriel Fauré. Le piano requiert uniquement la main gauche puisque destiné encore une fois à Paul Wittgenstein. Arrangement pour 2

mains de Friedrich Wührer (1954) .

Quintette en si bémol majeur pour clarinette, piano pour la main gauche et membres d'un Quatuor à cordes : violon, alto et violoncelle (1932) . Création à Vienne en 1933. 3 mouvements : 1. Andante tranquillo ; 2. Lento. Allegro vivace ; 3. Allegro ma non troppo.

Quintette en la majeur pour piano pour la main gauche, solo de clarinette et quatuor à cordes (1938) . Achevé à Perchtoldsdorf, le 30 juin 1938. Création à Vienne en 1939. Le 5e mouvement, « Variations sur un thème de Josef Labort » , un Allegretto grazioso, existe avec une version pour piano 2 mains de Friedrich Wührer datant de 1952 qui peut être joué séparément.

### Musique pour trompettes

Variations et fugue en ré majeur sur le thème de la fanfare royale, tirées de l'Opéra « Fredigundis » . Arrangement pour trompettes seules (1925) . Création en 1925.

### Musique pour trompettes et orgue

Variations et fugue en ré majeur sur le thème de la fanfare royale, tirées de l'Opéra « Fredigundis » . Arrangement pour 14 trompettes, caisse claire et orgue (1925) . Création en 1925.

Ouverture pour trompette, chœur et orgue ad libitum sur le choral « Que Dieu nous protège » (1933) . Création à Vienne en 1933.

« Fuga Solemnis » , fugue solennelle pour 16 instruments à vent (dont 6 trompettes, 6 cors, 3 trombones, 1 tuba basse) , timbales, caisse claire (ou tam-tam) et orgue (1937) (durée : 15 minutes) . L'œuvre sera donnée en création, à titre posthume, en mars 1939 lors d'un concert organisé à sa mémoire.

### Musique pour piano

« Romanze » , romance en la majeur pour piano (1923) . Courte pièce composée l'année de son mariage, seule musique pour piano à 2 mains de la maturité au sein de son catalogue. Composée à la demande de Molly Sephton, épouse d'un ami du compositeur, Geoffrey Sephton, poète et professeur d'anglais, comme pièce de danse pour une de ses soirées. Il va presque sans dire que le résultat ne convint pas à la dame puisqu'il ne s'agit pas vraiment de musique de danse. Dedicacée finalement au mari.

« Intermezzo » en fa dièse mineur : 2e mouvement du Quintette en la majeur.

Toccata en ré mineur pour piano pour la main gauche (1938) . Nouvelle et ultime commande de Paul Wittgenstein. Dernière œuvre achevée de Franz Schmidt. Création à Vienne en 1940. Arrangement pour piano 2 mains de Friedrich

Wührer (1952) .

## Musique pour orgue

Franz Schmidt compose assez tardivement pour l'instrument, à presque 50 ans : « J'ai développé une acuité auditive suffisante pour me sentir enfin prêt à offrir au roi des instruments une œuvre de ma composition. »

Ses premiers contacts avec l'orgue remontent longtemps en arrière. Il le rappelle dans ses esquisses biographiques : « C'est par l'orgue d'église que la musique a pénétré mon âme pour la première fois ».

Cela se passait à la cathédrale de Presbourg puis lors de leçons d'orgue au couvent des Franciscains. Sa production pour l'orgue doit beaucoup au style néo-Baroque (ou néo-Classique) du compositeur Max Reger ; cependant, il s'en distingue par le traitement de la sonorité. La majeure partie de ses partitions sont créées et défendues par son ami Franz Schütz, déjà cité, professeur d'orgue au Conservatoire de Vienne.

« Präludium und Fugue », prélude et fugue pour orgue en mi bémol majeur (1924) . Création à Vienne en 1925. Œuvre très développée, en 2 parties de durée égale, c'est un prélude de forme sonate avec une introduction « Lebhaft und schwungvoll » (vif et animé) suivie d'un développement fugué noté « Ruhiger » (plus calme) . La fugue se compose d'un sujet agréable fait de grands intervalles.

Chaconne en ut dièse mineur pour orgue (1925) ; orchestration (1931) (durée : 25 minutes) . Création à Vienne en 1925. Là encore, plane l'ombre de Max Reger. Il développe une conception polyphonique dans ses partitions. L'excellent organiste et ami Franz Schütz défendit fermement ses partitions pour l'orgue. Son orchestration a éveillé les plus grands éloges de la part des commentateurs. Musique dédiée au chef Clemens Kraus qui en donna la création le 15 mars 1931. Son thème principal trouve son origine dans la musique Magyar, par ailleurs, il réalise l'association de la Symphonie et de la « variation » . Certains ont voulu y voir pratiquement une 5e Symphonie.

Variations sur un thème de Christoph Willibald Gluck (perdus) .

Variations et fugue sur le thème de la fanfare royale, tirées de l'Opéra « Fredigundis » . Arrangement pour orgue (1916) .

Variations et fugue sur le thème de la fanfare royale, tirées de l'Opéra « Fredigundis » . Arrangement pour orgue (1924) . Création à Vienne en 1924.

« Phantasie und Fugue », fantaisie et fugue en ré majeur pour orgue (1923-1924) . Création le 10 février 1924, dans la grande salle du « Musikverein » de Vienne. Le succès est tel que la pièce est bissée et la pièce devient vite populaire.

Tocatta en do majeur pour orgue (1924) (durée : 10 minutes) . Création à Vienne, le 27 février 1924, par Franz

Schütz.

4 petits préludes pour orgue sur des chorals (1926) (durée unitaire : 1 à 4 minutes) . Création à Vienne en 1926.

« O Ewigkeit du Donnerwort » en fa majeur.

« Was mein Gott will » en ré majeur.

« O, wie selig seid ihr doch, ihr Frommen » en ré mineur.

« Nun danket alle Gott » en la majeur.

Fugue en fa majeur pour orgue (1927) . Création à Vienne en 1932.

Prélude et fugue pour orgue en ut majeur (1927) (durée : 23 minutes) . Création à Vienne en 1928.

4 petits préludes et fugues (1928) . Création à Vienne en 1929 :

Prélude et fugue en mi bémol majeur.

Prélude et fugue en ut mineur.

Prélude et Fugue en sol majeur.

Prélude et fugue en ré majeur.

« Präludium und Fugue zu Haydns : Gott erhalte » , prélude et fugue pour orgue avec instruments ad libitum (1933) .

« Choralvorspiel : Der Heiland ist erstanden » , prélude pour orgue sur le choral « Der Heiland ist erstanden » (1934) . Création à Vienne en 1934.

« Weihnachtspräludium und Fugue » , prélude et fugue pour orgue sur la Pastorale de la Nativité, en la majeur (1934) . Création à Vienne en 1934.

Tocatta et fugue pour orgue en la bémol majeur (1935) (durée : 16 minutes) . Création à Vienne en 1936.

...

The Austrian Roman Catholic composer, cellist and pianist Franz Schmidt was born on 22 December 1874 in Pozsony (known in German as Preßburg) , in the Hungarian part of the Austro-Hungarian Empire (the city is now Bratislava,



capital of Slovakia) and died on 11 February 1939.

Schmidt's father was half Hungarian and his mother entirely Hungarian.

His earliest teacher was his mother, Mária Ravasz, an accomplished pianist, who gave him a systematic instruction in the keyboard works of Johann Sebastian Bach. He received a thorough foundation in theory from Brother Felizian Moczik, the outstanding organist at the Franciscan church in Preßburg. He studied piano briefly with Theodor Leschetizky, with whom he clashed. He moved to Vienna with his family in 1888, and studied at the Vienna Conservatory (composition with Robert Fuchs, cello with Ferdinand Hellmesberger and theory in the counterpoint class of Anton Bruckner, graduating « with excellence » , in 1896.

He beat 13 other applicants and obtained a post as cellist with the Vienna Court Opera Orchestra, where he played until 1914, often under Gustav Mahler. Mahler habitually had Schmidt play all the cello solos, even though Friedrich Buxbaum was the principal cellist. Schmidt was also in demand as a chamber musician. Schmidt and Arnold Schönberg maintained cordial relations despite their vast differences in style. Also a brilliant pianist, Schmidt took-up, in 1914, a professorship in piano at the Vienna Conservatory, which had been recently renamed Imperial Academy of Music and the Performing Arts. (Apparently, when asked who the greatest living pianist was, Leopold Godowsky replied : « The other one is Franz Schmidt. ») In 1925, he became Director of the Academy and, from 1927 to 1931, its Rector.

As teacher of piano, cello and counterpoint and composition at the Academy, Schmidt trained numerous musicians, conductors and composers who later achieved fame. Among his best-known students were the pianist Friedrich Wührer and Alfred Rosé (son of Arnold Rosé, the legendary founder of the Rosé Quartet, « Konzertmeister » of the Vienna Philharmonic and brother-in-law of Gustav Mahler) . Among the composers were Theodor Berger, Marcel Rubin and Alfred Uhl. He received many tokens of the high esteem in which he was held, notably the Franz-Josef Order, and an Honorary Doctorate from the University of Vienna.

Schmidt's private life was in stark contrast to the success of his distinguished professional career, and was overshadowed by tragedy. His 1st wife was, from 1919, confined in the Vienna mental hospital « Am Steinhof » and, 3 years after his death, was murdered under the Nazi euthanasia program. His daughter Emma died unexpectedly after the birth of her 1st child. Schmidt experienced a spiritual and physical breakdown after this, but achieved an artistic revival and resolution in his 4th Symphony of 1933 (which he inscribed as « Requiem for my Daughter ») and, especially, in his Oratorio « The Book With 7 Seals » . His 2nd marriage, to a successful young piano student, for the 1st time brought some desperately needed stability into the private life of the artist, who was plagued by many serious health problems.

Schmidt's worsening health forced his retirement from the Academy, in early 1937. In the last year of his life, Austria was brought into the German « Reich » by the « Anschluß » , and Schmidt was celebrated by the Nazi authorities as the greatest living composer of the so-called « Ostmark » . He was given a commission to write a Cantata entitled « The German Resurrection » , which, after 1945, was taken by many as a reason to brand him as having been tainted by Nazi sympathy. However, Schmidt left this composition unfinished and, in the summer and autumn of 1938, a few

months before his death, set it aside to devote himself to 2 other commissioned works for the famed pianist Paul Wittgenstein, for whom he had often composed : the Clarinet Quintet in A major and the solo Toccata in D minor.

As a composer, Schmidt was slow to develop, but his reputation, at least in Austria, saw a steady growth from the late-1890's until his death, in 1939. In his music, Schmidt continued to develop the Viennese Classic-Romantic traditions he inherited from Schubert, Brahms and his own Master, Anton Bruckner. He also takes forward the exotic « gypsy » style of Liszt and Brahms. His works are monumental in form and firmly tonal in language, though quite often innovative in their designs and clearly open to some of the new developments in musical syntax initiated by Gustav Mahler and Arnold Schönberg. Although Schmidt did not write a lot of chamber music, what he did write, in the opinion of such critics as Wilhelm Altmann, was important and of high quality. Although Schmidt's organ works may resemble others of the era in terms of length, complexity, and difficulty, they are forward-looking in being conceived for the smaller, clearer, Classical-style instruments of the « Orgelbewegung », which he advocated. Schmidt worked mainly in large forms, including 4 Symphonies (1899, 1913, 1928 and 1933) and 2 Operas : « Notre-Dame » (1904-1906) and « Fredigundis » (1916-1921) . A CD recording of « Notre-Dame » has been available for many years, starring Dame Gwyneth Jones and James King.

No really adequate recording has been made of Schmidt's 2nd and last Opera « Fredigundis », of which there has been but 1 « unauthorized » release in the early 1980's on the « Voce » label of an Austrian Radio broadcast (ORF) of a 1979 Vienna performance under the direction of Ernst Märzendorfer. Aside from numerous « royal fanfares » (Fredigundis held the French throne in the 6th Century) , the score contains some fine examples of Schmidt's later style. The « New Grove Encyclopaedia » states that « Fredigundis » was a critical and popular failure, which may be partly attributable to the fact that Fredigundis (Fredegund) , the widow of Chilperic, is presented as a murderous and sadistic feminine monster. Add to this some structural problems with the libretto, and the Opera's failure to make headway (despite an admirable and impressive score) becomes comprehensible.

Schmidt's crowning achievement was the Oratorio « Das Buch mit sieben Siegeln » (1935-1937) , a setting of passages from the « Book of Revelation » of Saint-John. His choice of subject was prophetic : with hindsight the work appears to foretell, in the most powerful terms, the disasters that were shortly to be visited upon Europe in the Second World War. Here his invention rises to a sustained pitch of genius. A narrative upon the text of the Oratorio was provided by the composer.

Schmidt's Oratorio stands in the Austro-German tradition stretching back to the time of Johann Sebastian Bach and Georg Friedrich Händel. He was the 1st to write an Oratorio fully on the subject of the « Book of Revelation » (as opposed to a Last Judgement in a « Requiem » like that of Giuseppe Verdi) . Far from glorifying its subject, it is a mystical contemplation, a horrified warning, and a prayer for salvation. The premiere was held in Vienna, on 15 June 1938, with the Vienna Symphony Orchestra under Oswald Kabasta : the soloists were Rudolf Gerlach (Saint-John) , Erika Rokyta, Enid Szanthy, Anton Dermota, Josef von Manowarda and with Franz Schütz at the organ.

Schmidt is generally, if erroneously, regarded as a conservative composer (such labels rest upon yet-to-be-resolved aesthetic / stylistic arguments) , but the rhythmic subtlety and harmonic complexity of much of his music belie this.

His music is modern without being modernist, combining a reverence for the great Austro-German lineage of composers with very personal innovations in harmony and orchestration (showing an awareness of the output of composers such as Claude Debussy and Maurice Ravel, whose piano music he greatly admired, along with a knowledge of more recent composers in his own German-speaking realm, such as Arnold Schoenberg, Alban Berg, Paul Hindemith) . The considerable technical accomplishment of his music ought to compel respect, but he seems to have fallen between 2 stools : his works are too complex for the conservatively minded, yet, too obviously traditional for the avant-garde (they are also notoriously difficult to perform) . Since the 1970's, his music has enjoyed a modest revival which looks set to continue as it is rediscovered and re-evaluated.

### Symphony No. 1 in E major

Written in 1896, at age 22. The Scherzo of this precociously accomplished Symphony (which shows a mature absorption of Anton Bruckner and Richard Strauß) is especially noteworthy, while Schmidt demonstrates his contrapuntal skills in the Finale.

### Symphony No. 2 in E flat major

Written in 1913, in a style reminiscent of Richard Strauß and Max Reger, with homage to the grandiosity of Anton Bruckner. This is Schmidt's longest Symphony in terms of duration and employs a huge orchestra. The central movement (of 3) is a highly-ingenuous set of variations, which are grouped to suggest the characters of slow movement and Scherzo. The complex scoring of this magnificent Symphony renders it a considerable challenge for most orchestras.

### Symphony No. 3 in A major

A sunny, melodic work in the Schubert vein (although its lyricism and superb orchestration do much to conceal the fact that it is one of the composer's most harmonically advanced works) . Winner of the Austrian section of the 1928 International Columbia Graphophone Competition, it enjoyed some popularity at the time (1928) .

### Symphony No. 4 in C major

Written in 1933, this is the best-known work of his entire oeuvre. The composer called it « A Requiem for my daughter » . It begins with a long 23 bar melody on an unaccompanied solo trumpet (which returns at the Symphony's close, « transfigured » by all that has intervened) . The Adagio is an immense ABA ternary structure. The 1st A is an expansive threnody on solo cello (Schmidt's own instrument) whose seamless lyricism predates Strauß's « Metamorphosen » by more than a decade (its theme is later adjusted to form the Scherzo of the Symphony) ; the B section is an equally expansive funeral march (deliberately referencing Beethoven's « Eroica » in its texture) whose dramatic climax is marked by an orchestral Crescendo culminating in a gong and cymbal crash (again, a clear allusion to similar climaxes in the later Symphonies of Bruckner, and followed by what Harold Truscott has brilliantly described as a « reverse climax » , leading back to a repeat of the A section) .

## Schmidt and Nazism

Franz Schmidt's premiere of « Das Buch mit sieben Siegeln » was made much of by the Nazis (who had annexed Austria shortly before in the « Anschluß ») , and Schmidt was seen (according to a report by Georg Tintner) to give the Nazi salute. His conductor Oswald Kabasta was apparently an enthusiastic Nazi who, being prohibited from conducting, in 1946, during de-nazification, committed suicide. These facts long placed Schmidt's posthumous reputation under a cloud. His life-long friend and colleague Oskar Adler, who fled the Nazis, in 1938, wrote afterwards that Schmidt was never a Nazi and never anti-semitic but was extremely naïve about politics. Hans Keller gave similar endorsement. Regarding Schmidt's political naivety, Michaël Steinberg, in his magisterial book, « The Symphony » , tells of Schmidt's recommending « Variations on a Hebrew Theme » by his student Israel Brandmann to a musical group associated with the proto-Nazi German National Party. Most of Schmidt's principal musical friends were Jews, and they benefited from his generosity.

Schmidt's last work, the Cantata « German Resurrection » , was composed to a Nazi text. As one of the most famous living Austrian composers, Schmidt was well-known to Adolf Hitler and received this commission after the « Anschluß » . He left it partially completed, to be completed later by Robert Wagner. Already seriously ill, Schmidt worked instead on other compositions such as a Piano Quintet. His failure to complete the Cantata may be a further indication that he was not committed to the Nazi cause.

## Operas

« Notre-Dame » : Romantic Opera in 2 Acts, text after Victor Hugo by Franz Schmidt and Leopold Wilk ; composed from 1902 to 1904 and premiered in Vienna, in 1914.

« Fredigundis » : Opera in 3 Acts, text after Felix Dahn by Bruno Warden and Ignaz Welleminsky ; composed from 1916 to 1921 and premiered in Berlin, in 1922.

## Oratorio

« Das Buch mit sieben Siegeln » (The Book with 7 Seals) for soli, chorus, organ and orchestra, text after the « Revelation of Saint-John » ; composed from 1935 to 1937 and premiered in Vienna, in 1938.

## Cantata

« Deutsche Auferstehung » , a Festival song for soli, chorus, organ and orchestra, text by Oskar Dietrich ; composed in 1938-1939, unfinished, prepared for performance by Doctor Robert Wagner ; premiered Vienna, in 1940

## Symphonies

Symphony No. I in E major ; composed from 1896 to 1899 and premiered in Vienna, in 1902.

Symphony No. 2 in E-flat major ; composed from 1911 to 1913 and premiered in Vienna, in 1913.

Symphony No. 3 in A major ; composed in 1927-1928 and premiered in Vienna, in 1928.

Symphony No. 4 in C major ; composed in 1932-1933 and premiered in Vienna, in 1934.

### Piano Concertos

Concertante Variations on a Theme of Beethoven for piano (left-hand) with orchestral accompaniment ; composed in 1923 and premiered in Vienna, in 1924. 2-handed arrangement by Friedrich Wührer (1952) .

Piano concerto in E-flat major for the left-hand ; composed in 1934 and premiered in Vienna, in 1935. 2-handed version by Friedrich Wührer (1952) .

### Orchestral Works

Carnival music and Intermezzo from the Opera « Notre-Dame » ; composed in 1902-1903 and premiered in Vienna, in 1903.

« Variations on a Hussar Song » for orchestra ; composed in 1930-1931 and premiered in Vienna, in 1931.

Chaconne in D minor transcribed from the Chaconne in C-sharp minor from 1925 ; completed in 1931 (manuscript) .

### Chamber Music

4 little Fantasy pieces after Hungarian national melodies, for cello with piano accompaniment ; composed in 1892 and premiered in Vienna, in 1926 (3 of the 4 pieces) .

String Quartet in A major ; composed in 1925 and premiered in Vienna, in 1925.

String Quartet in G major ; composed in 1929 and premiered in Vienna, in 1930.

Piano Quintet for the left-hand, 2 violins, viola and cello in G major ; composed in 1926 and premiered in Stuttgart, in 1931. 2-handed arrangement by Friedrich Wührer (1954) .

Quintet in B major for clarinet, piano for the left-hand, violin, viola and cello ; composed in 1932 and premiered in Vienna, in 1933.

Quintet in A major for clarinet, piano for left-hand, violin, viola and cello ; composed in 1938 and premiered in Vienna,

in 1939. 2-handed arrangement by Friedrich Wührer (1952) .

### Music for Trumpets

Variations and Fugue on an original Theme in D major (King's Fanfare from « Fredigundis ») . Arrangement for trumpets alone composed in 1925 and premiered in 1925.

### Music for Organ and Trumpet

Variations and Fugue on an original Theme in D major (King's Fanfare from « Fredigundis ») . Arrangement for 14 trumpets, kettledrum and organ ; composed in 1925 and premiered in Vienna, in 1925.

Choral Overture « God preserve us » for organ with ad libitum and processional trumpet chorus ; composed in 1933 and premiered in Vienna, in 1933.

Solemn Fugue (« Fuga solemnis ») for organ with entrance of 6 trumpets, 6 horns, 3 trombones, bass tuba and kettledrums ; composed in 1937 and premiered in Vienna, in 1939.

### Piano Music

Romance in A major.

Christmas Pastorale in A major. Arrangement for organ also.

Intermezzo in F-sharp minor (the 2nd movement of the A major Quintet) .

Toccata in D minor for the left-hand ; composed in 1938 and premiered in Vienna, in 1940. 2-handed arrangement by Friedrich Wührer (1952) .

### Organ Works

Variations on a theme by Christoph Willibald Gluck (lost) .

Variations and Fugue on an original theme in D major (King's Fanfare from « Fredigundis ») . 1st arrangement composed in 1916.

Phantasie and Fugue in D major ; composed in 1923-1924 and premiered in Vienna, in 1924.

Variations and Fugue on an original theme in D major (King's Fanfare from « Fredigundis ») . 2nd arrangement composed in 1924 and premiered in Vienna, in 1924.

Toccata in C major ; composed in 1924 and premiered in Vienna, in 1925.

Prelude and Fugue in E-flat major ; composed in 1924 and premiered in Vienna, in 1925.

Chaconne in C-sharp minor ; composed in 1925 and premiered in Vienna, in 1925.

4 small Chorale Preludes ; composed in 1926 and premiered in Vienna, in 1926.

« O Ewigkeit du Donnerwort » (O Eternity thou Thundrous Word) in F major.

« Was mein Gott will » (What My God Wills) in D major.

« O, wie selig seid ihr doch, ihr Frommen » (O How Happy Are Ye Now, You Blessed) in D minor.

« Nun danket alle Gott » (Now Thank We All Our God) in A major.

Fugue in F major ; composed in 1927 and premiered in Vienna, in 1932.

Prelude and Fugue in C major ; composed in 1927 and premiered in Vienna, in 1928.

4 little Preludes and Fugues ; composed in 1928 and premiered in Berlin, in 1929.

Prelude and Fugue in E-flat major.

Prelude and Fugue in C minor.

Prelude and Fugue in G major.

Prelude and Fugue in D major.

Chorale Prelude, « Der Heiland ist erstanden » ; composed in 1934 and premiered in Vienna, in 1934.

Prelude and Fugue in A major, Christmas Pastorale ; composed in 1934 and premiered in Vienna, in 1934.

Toccata and Fugue in A-flat major ; composed in 1935 and premiered in Vienna, in 1936.

...

Like Ignacy Jan Paderewski, Ossip Gabrilowitsch, Artur Schnabel, and Isabella Vengerova, Franz Schmidt became a piano

pupil of Theodor Leschetizky at the Vienna Conservatory, in 1890, where he studied composition with Anton Bruckner, theory with Robert Fuchs, and cello with Ferdinand Hellmesberger. Born to a German father and Slovak mother in what was then Hungary, he was declared a « musical miracle child » by a priest with whom he took organ lessons in Preßburg (today, Bratislava) . This encouraged his poor but hopeful parents to move to Vienna, in 1888, but chronic privation forced Schmidt to play in dance hall Orchestras after graduation until he was chosen, in 1896, by conductor Wilhelm Jahn to be a cellist in the Vienna « Hofoper » Orchestra, and the « Philharmoniker » drawn from its ranks.

1 year later, Gustav Mahler succeeded the pedestrian Wilhelm Jahn as artistic director and proceeded to revolutionize performance and production standards for a decade, although his Philharmonic tenure was considerably shorter. Schmidt regarded him favorably, at first, but animosity developed and persisted even after Mahler's « resignation » from the « Hofoper » , in 1907. From 1901 to 1908, Schmidt taught piano and cello at the Conservatory, in addition to his duties in the Opera House. He resigned the « Philharmoniker » in 1911, but continued to play with the Opera until 1914, when the « Staatsakademie » appointed him professor of piano. He became professor of counterpoint and composition in 1922, director in 1925, and head of the « Musikhochschule » , from 1927 to 1931. His service earned him the « Franz-Josef » Medal and, for his 60th birthday, an honorary doctorate from the Vienna University. Before his retirement, in 1937, his most famous pupils included pianists Friedrich Wührer and Alfred Rosé (Mahler's nephew) , and composers Theodor Berger and Alfred Uhl.

Schmidt was also respected by his peers, Franz Schreker, Joseph Marx, Ernst Křenek, and Alban Berg, for his soloist and chamber music performances. Schœnberg particularly admired him for directing his « Pierrot Lunaire » in a performance by Schmidt's students.

Although Schmidt's financial and professional fortunes stabilized, his marriages were ill-omened. His 1st wife went insane, was institutionalized in 1919, and was murdered by the Nazis, in 1940. Their only child, Emma, died after the birth of Schmidt's grandchild (he called his Symphony No. 4, composed in 1933, « a Requiem for my daughter ») . A 2nd marriage to a much younger piano pupil was plagued by Schmidt's ill-health, which worsened progressively until his death.

His mature career as a composer began with Symphony No. 1 (started in 1896, completed in 1899) . The Opera « Notre-Dame » followed (1902-1904) , then 3 more Symphonies and another Opera, « Fredigundis » . Most of his piano works were composed for Paul Wittgenstein, who had lost his right arm in WWI. (Posthumously, Wührer arranged everything for 2 hands and, as such, they were published.) Schmidt also wrote chamber music, « Variations on a Hussar's Song » for orchestra, and much organ music. However, « The Book With 7 Seals » (1935-1937) , an Oratorio, is regarded by admirers as his Masterwork, more important even than the Symphonies.

After the deaths of Berg and Schreker, and the flight of Arnold Schœnberg and Alexander Zemlinsky to the United States, Schmidt was proclaimed Austria's « most important composer of the time » . He continues to be honoured as the Romantic successor of Franz Schubert and Anton Bruckner, although his music bears a didactic resemblance to Max Reger's. Elsewhere, his music remained little-known until CD recordings in the 1990's documented several important works for non-Austrian audiences to hear.



...

The important Austrian composer and pedagogue, Franz Schmidt, began his musical training with the Preßburg Cathedral organist, Maher. In 1888, his family settled in Vienna, where he had piano lessons from Theodor Leschetizky and also studied composition with Anton Bruckner, theory with Robert Fuchs, and cello with Josef Hellmesberger at the Conservatory (from 1890) .

Franz Schmidt was a cellist in the Orchestra of the Vienna Court Opera (1896-1911) . He also taught cello at the Conservatory of the « Gesellschaft der Musikfreunde » (1901-1908) and was professor of piano (1914-1922) and of counterpoint and composition (from 1922) at the Vienna « Staatsakademie » . He also served as director (1925-1927) . Subsequently, he was director of the Vienna « Hochschule für Musik » (1927-1931) . In 1934, he was awarded an honorary doctorate from the University of Vienna. After his retirement, in 1937, Schmidt received the Beethoven Prize of the Prussian Academy, in Berlin. His 2nd wife, Margarethe Schmidt, founded the « Franz Schmidt-Gemeinde » , in 1951.

Franz Schmidt's music is steeped in Viennese Romanticism ; the works of Bruckner and Max Reger were particularly influential in his development, but he found an original voice in his harmonic writing. Although he is regarded in Austria as a very important Symphonic composer, his music is almost totally unknown elsewhere. Outside his homeland, he remains best-known for his orchestral suite, « Zwischenspiel aus einer unvollständigen romantischen Oper » (Vienna, December 6, 1903) , taken from his Opera « Notre-Dame » (1902-1904 ; Vienna, April 1, 1914) . Among his other significant works are 4 Symphonies : No. 1 (1896-1899) , Vienna, January 25, 1902 ; No. 2 (1911-1913) , Vienna, December 3, 1913 ; No. 3, Vienna, December 2, 1928 ; and No. 4 (1932-1933) , Vienna, January 10, 1934 ; a Piano Concerto for the left-hand composed for Paul Wittgenstein (1923) , Vienna, February 2, 1924 ; and the Oratorio « Das Buch mit Sieben Siegeln » (1935-1937) , Vienna, June 15, 1938. He also composed 2 String Quartets (1925, 1929) and other chamber works, 2 Piano Sonatas, and much organ music.

...

A piano pupil of Theodor Leschetizky and composition pupil of Anton Bruckner, Franz Schmidt earned his living, at first, as a cellist in the Vienna Court Opera, where he experienced conflict with director Gustav Mahler. He later taught composition at the Vienna « Staatsakademie » and was director of the « Musikhochschule » , from 1927 to 1931. His work as a composer has something in common with Max Reger, particularly in music for the organ.

Schmidt's Opera « Notre-Dame » , based on Victor Hugo, had some success and excerpts, notably an Intermezzo, are heard in concert programmes.

« Das Buch mit sieben Siegeln » (The Book with 7 Seals) , based on the Apocalypse of Saint-John, has its own place among modern Oratorios.

Schmidt wrote 4 Symphonies, « Variations on a Theme of Beethoven » for piano left-hand and orchestra and a Piano Concerto for the left-hand, these last, with various chamber works, for the pianist Paul Wittgenstein, brother of the philosopher Ludwig Wittgenstein, who had lost his right arm in the 1914-1918 War.

Schmidt added considerably to the repertoire of organ music, with a series of chorale-preludes, preludes and fugues, toccatas and sets of variations.

...

Franz Schmidt (geboren 22. Dezember 1874 in Preßburg ; gestorben 11. Februar 1939 in Perchtoldsdorf) war ein österreichischer Komponist.

Franz Schmidt studierte Klavier bei Theodor Leschetizky, mit dem er sich aufgrund des veralteten, von entstellenden Rubati geprägten Interpretationsstils Leschetizkys schon bald überwarf. Er übersiedelte 1888 nach Wien und studierte am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde Komposition bei Robert Fuchs und Cello bei Ferdinand Hellmesberger. 1896 schloß er mit « Auszeichnung » ab.

Zusammen mit Oskar Adler spielte er im Quartett von Arnold Schönberg.

Von 1896 bis 1911 war Schmidt Mitglied der Wiener Philharmoniker und bis 1914 Solocellist im Hofopernorchester (heute Orchester der Wiener Staatsoper) und war als Solist, Kammermusiker, Begleiter und Dirigent gleichermaßen anerkannt und gefeiert.

1914 bekam er eine Professur für Klavier an der Wiener Musikakademie (heute : Universität für Musik und darstellende Kunst) . 1925 wurde er dort Direktor und war von 1927 bis 1931 Rektor. Als Pädagoge für Klavier, Violoncello, Kontrapunkt und Komposition bildete er an der Musikakademie zahlreiche später bedeutende Musiker, Dirigenten und Komponisten aus. Zu seinen bekanntesten Schülern zählten und andere der Pianist Friedrich Wührer, der Komponist Rudolf Wimmer und Alfred Rosé (Sohn von Arnold Rosé, dem legendären Gründer des Rosé-Quartetts, Konzertmeister der Wiener Philharmoniker und Schwager Gustav Mahlers) . Unter den Komponisten sind Theodor Berger, Marcel Rubin und Alfred Uhl zu erwähnen. Aus gesundheitlichen Gründen gab er 1937 seine Lehrtätigkeit auf.

Viele Auszeichnungen bezeugen die ihm entgegengebrachte hohe Wertschätzung: und andere der « Franz-Joseph-Orden » sowie die aus Anlass des 60. Geburtstages verliehene Ehrendoktorwürde (Doktor der Philosophie honoris causa) der Universität Wien. Nach Aussagen von Schülern Schmidts beherrschte ihr Lehrer nahezu sämtliche damals bekannten Klavierkompositionen auswendig.

Sein Privatleben stand allerdings weitgehend in krassem Gegensatz zur erfolgreichen beruflichen Laufbahn : zwei Jugendlieben blieben unerfüllt. Seine erste Gattin wurde ab 1919 in der Wiener Nervenheilstalt Am Steinhof stationär behandelt (und drei Jahre nach dem Tode Franz Schmidts in Zuge der nationalsozialistischen Euthanasie-Kampagne ermordet) . Seine Tochter Emma verstarb völlig unerwartet nach der Geburt ihres ersten Kindes. Der gebrochene Vater

bezeichnete seine 4. Symphonie als « Requiem für meine Tochter ». Erst seine zweite Ehe mit einer wesentlich jüngeren Klavierschülerin brachte dem bereits mit schweren gesundheitlichen Problemen kämpfenden Künstler die dringend benötigte Stabilisierung des Privatlebens.

In seinem letzten Lebensjahr erlebte der Todkranke den « Anschluß » Österreichs an das Deutsche “ Reich ” und wurde von den Nationalsozialisten als der bedeutendste lebende Komponist Österreichs, der damaligen « Ostmark », hofiert. Er erhielt den Auftrag, eine Kantate mit dem Titel « Deutsche Auferstehung » zu komponieren, was nach 1945 von manchen zum Anlass genommen wurde, ihn als « vorbelastet » anzusehen. Schmidt ließ diese Komposition jedoch unvollendet und schuf stattdessen im Sommer und Herbst 1938, wenige Monate vor seinem Tod, noch zwei andere Auftragswerke für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein : das Klarinettenquintett in A-Dur und die (Solo)-Toccata in D-Moll.

Franz Schmidt zählt zu den Komponisten der österreichischen Spätromantik, und seine Musik zeichnet sich durch eine charakteristische Klangsprache mit subtilen Harmonisierungen aus. Als Höhepunkt in seinem nicht sehr umfangreichen, aber qualitativ hochstehenden Werk gilt das Oratorium Das Buch mit sieben Siegeln, das von den Wiener Symphonikern und vom Wiener Singverein uraufgeführt wurde. Franz Schmidt hat auch als Vorläufer der Orgelbewegung zu gelten, da er die orchestrale Orgel der Romantik (einschließlich Schwellwerk) entschieden abgelehnt hat.

### L'élève Marie Pohoryles

Anton Bruckner proposed marriage to his pupil Marie Pohoryles, a Polish Jewish young woman who seems to have taken lessons from him for almost 10 years.

### L'élève Mathilde (Aloisia) Kralik

La compositrice autrichienne Mathilde Aloisia Kralik(e) von Meyrswalden est née le 3 décembre 1857 à Linz et est décédée le 8 mars 1944 à Vienne. En 1875, avec le soutien financier de ses parents, Kralik pourra entreprendre à Vienne des leçons privées de piano auprès de Julius Epstein. Intéressé par ces compositions, ce dernier lui conseille de poursuivre sa formation aux côtés du professeur de contrepoint Anton Bruckner. Le calepin de poche de Bruckner révèle au 11 mai 1876 : « Fräulein Mathilde Kralik, Privatschülerin, Hütteldorf, Dornbachersstraße 2. ». (Mademoiselle Mathilde Kralik, élève en privé, Hütteldorf, 2 rue Dornbacher.) Elle bénéficiera de son enseignement pendant une année, soit jusqu'à son admission, en octobre 1876, au Conservatoire de la Société des Amis de la Musique. Elle sera immédiatement intégrée à la classe de composition de 2e année du professeur et compositeur Franz Krenn (26 février 1816 - 18 juin 1897) . Elle terminera ses études sous la tutelle de Josef Hellmesberger père, le directeur du Conservatoire, de 1876 à 1878.

L'année académique s'achève toujours avec la traditionnelle remise des Prix. Après sa 1re année (dans la classe de la seconde cohorte) , Mathilde Kralik gagnera un 2e Prix de composition pour le Scherzo de son Quintette avec piano.

**2 juillet 1878** : À la fin de sa 3e et dernière année d'études, Mathilde Kralik (20 ans) se verra décerner le 1er Prix

du Concours de composition grâce sa thèse, « Intermezzo d'une suite » . Elle quittera le Conservatoire avec, en poche, un certificat en composition et la Médaille d'argent de la Société des Amis de la Musique. Elle va composer pour la Société chorale féminine de Vienne et va demeurer active en tant que compositrice pour plusieurs décennies.

Les 6 autres finalistes lors de cette épreuve étaient : Gustav Mahler, Hans Rott, Rudolf Pichler, Rudolf Krzyzanowski, Ernst Ludwig et Katharina Haus. (Pour leur part, Katharina Haus et Ernst Ludwig recevront un second Prix.) Quant à Hans Rott, qui a soumis au jury le 1er mouvement de sa Symphonie en mi majeur, il ne remportera aucun Prix.

...

Mathilde Kralik was the daughter of Bohemian glass industrialist Wilhelm Kralik von Meyrswalden (1807-1877) from Eleonorenhain. After the death of his 1st wife Anna Maria Pinhak (1814-1850) , he married Louise Lobmeyr (1832-1905) on 28 May 1851. Mathilde was the 4th of 5 children from his 2nd marriage to Louise née Lobmeyr. Her brother was Richard Kralik von Meyrswalden, the poet philosopher, historian and arts administrator.

Her 1st compositions were lyrical poems and hymns based on her brother's works. The family regularly had music in the house, as her father William played the violin and her mother Louise played piano. In this way, the musically gifted children not only learned the milieu of Classical chamber music, but, also, string orchestra furnished music of the time by Haydn, Mozart and Beethoven. Early on, the parents recognized the musical gifts of their daughter, and the financial circumstances of her father allowed Mathilde the best music teachers of her time.

Mathilde Kralik took piano lessons from her mother, and, later, was a pupil of Anton Bruckner, Franz Krenn and Julius Epstein. She passed the 1876 entrance examination for the Conservatory of the Society of Friends of Music, and studied at the Conservatory, from 1876 to 1878. She won the 2nd prize for a Scherzo for piano quintet and received 1st prize for her thesis, « Intermezzo from a suite » . Kralik graduated from the Conservatory with a diploma in composition and the Silver Society Medal.

Mathilde Kralik's works became popular in the concert scene of Austria. On 19 April 1894 and on 19 April 1895, her compositions were performed at the « Brahms-Saal » of the « Musikverein » . In the 1889-1899 season, the Quartet Duesberg presented her 1880 composed Piano Trio in F major (1880) . On 12 January 1900, Josef Venantius von Wöb hosted a concert in the « Große-Saal » of the « Musikverein » where Matilda book « The Baptism of Christ » after a poem by Pope Leo XIII was presented. Her « Christmas Cantata » for solo, choir and orchestra was also staged. On 20 March 1908, in the « Brahms-Saal » , a concert included 4 songs and arias from her fairy-tale Opera « Blume and Weissblume » .

Mathilde was Honorary President of the Women's Choir Association Vienna, and a member of the Vienna Bach community, the Austrian Composers, the Association of Writers and Artists Club of Vienna and the Viennese Musicians.

In October 1905, her mother Louise died at age 74. The death of her mother affected Kralik and her work stagnated for half a year. From 1912 onward, she lived in their home alone until she took an apartment in Vienna with Doctor

Alice Scarlat (1882-1959) .

The Opera « Blume und Weissblume » was presented in 1910, in Hagen, Westphalia, and, in 1912, in Bielsko, and was popular not only because of these 2 performances, but also because of sensationalist coverage in the press. The former Capuchin friar Nicasius Schusser had written an Opera called « Quo Vadis » , in which he took 52 pages from Mathilde Kralik's Opera, note for note. Mathilde responded in the press, but gave-up legal action against Schusser. After World War I, the popularity of Mathilde Kralik's work declined, and she died on 8 March 1944, in Vienna.

...

Born into a highly-cultured and musically accomplished upper-class family, she took on the « official » full name of Mathilde Aloisia Kralik von Meyrswalden after the Austrian Emperor elevated her father, a wealthy Bohemian industrialist, to the minor nobility as Wilhelm Kralik Ritter von Meyrswalden. Louise, her mother, provided her early piano training ; and the entire family made music at home together. After moving to Vienna in 1870, Mathilde's parents saw to it that their precocious daughter studied with the very finest musical pedagogues - including private counterpoint lessons with Anton Bruckner, who was later one of her professors after she was admitted to the Vienna Conservatory in 1876. While there, she became a part of the musical circle that included Gustav Mahler.

After completing her formal studies there with great distinction in just 2 years, Mathilde and her older brother and champion, Richard (a noted poet, philosopher and cultural historian) soon rose to the forefront of Vienna's artistic life. She was particularly close to Richard. Despite being trapped in an era of pervasive, male-dominated artistic chauvinism, Mathilde soon established her reputation as a pianist and composer of particular ability. The siblings' regular musical and literary « salons » consistently attracted the city's intelligentsia and artistic elite. Even Eduard Hanslick, the notoriously vicious Viennese critic, found Mathilde to be : « A genuine, original talent which holds great promise for the future. » .

While she composed in multiple genres, she was best-known during her lifetime for her smaller-scale works like Lieder, piano and chamber music, and sacred choral pieces. Her larger-scale works were seldom heard, one exception being her fairy-tale Opera, « Blume und Weißblume » : one of her 3 works in that genre. She remained musically active throughout her long life, though her deeply Romantic style went-out of fashion as the 20th Century unfolded.

### Song titles

Komm mit mir ! (Come with me !) (2:50) .

Hunderttausend Liederkeime (One hundred thousand seeds of songs) (0:55) .

Silbemebel (Silver Mist) (3:20) .

Flieder (Lilacs) (1:59) .

Veilchen (Violets) (1:28) .

Himmelschlüssel (Keys of Heaven) (1:58) .

Abends (Evenings) (2:48) .

Götter, Helden und Minne (Gods, Heroes and Courtly Love) (2:11) .

Ein neuer Frühling (A New Spring) (1:32) .

Spriesse, Seele ! (Spring forth, Soul !) (1:52) .

Mein ganzes Sein (My Entire Being) (1:57) .

Und wieder blüht der helle Hag (And Again Blooms the Bright Meadow) (1:50) .

Übermut (High Spirits) (0:57) .

Im Prater (At the Prater) (1:49) .

Zauberrunen (Magic Runes) (1:56) .

Lache, Kind ! (Laugh, Child !) (0:58) .

Du bist mein (You are mine) (1:50) .

Ich bin nur ich (I am only me) (1:57) .

Sage, Sonne, wo sie nun ist (Tell me sun, where she is now) (0:46) .

Fragezeichen (Question Mark) (2:19) .

Ein Traum (A Dream) (1:54) .

In Grünen (In the Woods) (1:32) .

Lied des Gefangenen (Song of the Prisoner) (1:40) .

Nacht ist's (It is Night) (2:40) .

Singet leiser O Cicaden ! (Sing softly, O Cicadas !) (1:55)

Aria of « Rekared » from the Opera « Blume und Weissblume » (Flower and White Flower) (4:44) .

### Song with instrumental accompaniment

« Autumn feeling » ; on a text by Johann Wolfgang von Goethe (1892) .

Fantasia in E minor for solo voice, piano and violin ; on a text of dying dreams by Kurt Erich Rotter (1928) .

### Song with piano

« Litany of Loreto » ; words by her brother, Richard (1898) .

« The Rosary » ; words by her brother, Richard (1898) .

« The love Bridge » , a ballad ; words by her brother, Richard (1896) .

« Empress Zita » , a song ; text by Heinrich Ritter Turzansky (1918) .

« Vivat Austria » ; text by Josef von Eichendorff (1908) .

« Dragoon » , a song ; text by Theodor Lehnstorff (1914) .

### Operas

« Blume und Weissblume » , fairy play in 3 Acts ; words by her brother, Richard, after the popular book « Flos Blankenflos » . Performances on 13 October 1910 in the Municipal Theater in Hagen (Westphalia) , and on 29 October 1912 in Bielsko-Biala (Silesia) .

« Unter der Linde » , a lyric Opera in 1 Act ; words by her brother, Richard. The Opera remained unperformed.

« Der heilige Gral » (The Holy Grail) , music in 3 lifts for dramatic poetry ; text of brother Richard. Premiered in 1912.

### Oratorios

« Pfingsfeier » , a liturgical Oratorio ; text by P.W. Schmidt (1925-1926) .

« Sankt Leopold » ; words by her brother, Richard. Premiere in Klosterneuburg's « Stiftskeller Hall » on 10 December 1933.

### Orchestral works

Fest-Overture in G-Dur (January 1897) .

Fest-Overture - Charlemagne in Vienna (June 1906) .

### Orchestra with concertante instruments

Violin Concerto in D minor (1st movement in 1937 ; 2nd sentence in December 1936) .

### Solo works for piano

Round (January 1882) .

Piano Sonata in F minor ; 1st movement, quasi Rhapsody (1895) .

Prelude, Passacaglia and Fugato.

Polonaise.

Schubert Homage (March 1928) .

### Solo works for Organ

Interlude.

Festival March (1907) .

Offertory in E-flat major (1907) .

### Vocal music (a cappella)

The spirit of love ; text by Nathalie Duchess of Oldenburg (1903) .

As spring comes to music ; text by Mathilde and Ms. Nightingale (1931) .

### Chamber Music



Sonata for violin and piano (1878) .

Trio for piano, violin and cello (1880) .

Fantasy for piano and cello (January 1929) .

Sonnet for clarinet, bassoon and horn (1912) .

German Dances from the Eastern provinces for 2 clarinets, 1 cello and 1 viola (1943) .

### Others

Mass in B-flat major ; Introit, Gradual, Offertory, Communion (1903) .

Ave Maria for (4 part) female choir (1936) .

You blissful sunny world, for soloists, (4 part) choir, and piano ; text by F.W. Weber.

### Cantata

Volkers watch (the watch on the Danube) , festive song for soloists and choir ; text of her brother, Richard (1907-1908) .

### Melodrama (spoken voice and piano)

Luke, the physician ; text of her brother, Richard (1895) .

Prinzesslein in Vierblattklee ; text by Edmund Reimer-Ironside (June 1912) .

Jean d'Arc's death march ; text by Alice Baroness von Gaudy (1920) .

...

Mathilde Aloisia Kralik von Meyrswalden (geboren 3. Dezember 1857 in Linz ; gestorben 8. März 1944 in Wien) war eine österreichische Komponistin.

Mathilde Kralik war Tochter des böhmischen Glasindustriellen Wilhelm Kralik von Meyrswalden (1807-1877) aus Eleonorenhain. Sie war viertes von fünf Kindern aus zweiter Ehe mit Louise geborene Lobmeyr. Ihrem Bruder Richard Kralik von Meyrswalden, dem Dichterphilosophen, Historiker und Kulturpolitiker, war Mathilde geistesverwandt und von

Kindheit an Vertraute seiner Gedankenwelt. Durch ihr Schaffen hat sie sein gewaltiges Lebenswerk bereichert, denn bereits ihren ersten Kompositionen lagen Gedichte und Hymnen ihres Bruders zugrunde, wie auch der Text ihrer dreiaktigen Märchenoper Blume und Weißblume. In der Familie wurde regelmäßig Hausmusik betrieben, ihr Vater Wilhelm spielte Geige und ihre Mutter Louise Klavier. In diesem musikalisch geprägten Milieu lernten die Kinder nicht nur Kammermusik der Klassik, sondern manche für Streichquartett eingerichtete Orchestermusik der Zeit (vorzugsweise von Haydn, Mozart und Beethoven) durch Anhörung der häuslichen Quartette kennen. Frühzeitig erkannten die Eltern die Begabung ihrer Tochter. Die finanziellen Verhältnisse ihres Vaters erlaubten es, daß Mathilde bei den besten Musikpädagogen ihrer Zeit Privatunterricht nehmen konnte und sich nicht um ihren Lebensunterhalt kümmern mußte.

Mathilde Kralik war Schülerin von Anton Bruckner, Franz Krenn und Julius Epstein. In dem von Bruckner als Notizbuch benutzten Kalender aus dem Jahr 1876 findet sich für den 11. Mai der Eintrag « Fräulein Mathilde Kralik ... Privatschülerin ». Sie bestand 1876 die Aufnahmeprüfung für das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde und wurde in den 2. Jahrgang der Kompositionsklasse von Franz Krenn aufgenommen. Sie absolvierte das unter damaliger Leitung von Josef Hellmesberger senior stehende Konservatorium in den Jahren 1876 bis 1878. Vom großen Lehrangebot des Konservatoriums belegte Mathilde Kralik außer den Kursen II und III im 3. Jahrgang zusätzlich Musikgeschichte.

Die Jahresabschlüsse gelangen ihr mit Auszeichnungen. So erhielt sie im ersten Jahr (nach Absolvierung des 2. Jahrgangs) den 2. Preis für das Scherzo ihres Klavierquintetts. Nach Beendigung des 3. Jahrgangs erhielt sie den 1. Preis für ihre Abschlussarbeit, Intermezzo aus einer Suite, das sie selbst beim « Concours der Ausbildungsschule für Komposition » am 2. Juli 1878 als 20-Jährige dirigierte. Bei diesem Concours wurden noch weitere 6 Kandidaten aus ihrer Kompositionsklasse geprüft, es waren : Gustav Mahler, Hans Rott, Rudolf Pichler, Rudolf Krzyzanowski, Ernst Ludwig und Katharina Haus. Mathilde Kralik, Gustav Mahler, Rudolph Kryzanowsky und Rudolph Pichler erhielten jeweils den 1. Preis. Katharina Haus und Ernst Ludwig bekamen den 2. Preis. Nur Hans Rotts Konkurs-Arbeit aus dem ersten Satz seiner Symphonie blieb ohne Preis. Mathilde Kralik verließ das Konservatorium mit dem Diplom in Komposition und der « Silbernen Gesellschaftsmedaille » .

Mathilde Kralik war eine der schillerndsten Persönlichkeiten unter den österreichischen Opernkomponistinnen. Ähnlich ihren Kolleginnen aus der Komponistenzunft, war sie in den Jahren um die Jahrhundertwende aus dem Konzertleben Wiens nicht wegzudenken. So fanden sowohl am 19. April 1894 wie am 19. April 1895 musikalisch-deklamatorische Frauenabende im Brahms-Saal des Musikvereins statt, bei denen Werke von ihr gespielt und gesungen wurden. Als Sängerinnen traten Dora Toulou und Josefine von Statzer auf. In einem Konzert des Quartetts Duesberg wurde in der Saison 1898-1899 ihr im Jahre 1880 komponiertes Klaviertrio in F-Dur vorgestellt. Diese Komposition gab sie beim Verleger Albert J. Gutmann in Druck. Einen Höhepunkt stellte das von Josef Venantius von Wöb am 12. Januar 1900 im Großen Musikvereinssaal veranstaltete geistliche Konzert dar, bei dem Mathilde Kraliks Werk « Die Taufe Christi » nach einem Gedicht von Papst Leo XIII. für Solo, Chor und Orchester sowie die « Weihnachtskantate » für vier Solostimmen, Chor und Orchester zur Aufführung kamen.

Als weitere Beispiele seien zwei Kompositions-Konzerte genannt, die am 20. März 1908 im Brahms-Saal gegeben wurden Lieder und vier Arien aus ihrer Märchenoper Blume und Weißblume (und am 26. Juni 1911 im Kleinen Saal) auf dem

Programm standen ausschließlich Lieder, die von Elsa Kaulich und Hermann Gürtler, begleitet von Carl Lafite, dargeboten wurden - stattfanden. Über die Lieder schrieb der Kritiker der « Reichspost », daß sie eine vornehme musikalische Bildung verrieten, treffsichere Charakteristik und einen schönen Vokalsatz aufwiesen und die brillante Klavierbegleitung einer Nachbildung von Hugo Wolf gleichkäme. Nach dem I. Weltkrieg mag es um Mathilde Kralik etwas ruhiger geworden sein : der musikalische Geschmack hatte sich geändert, doch bei besonderen Anlässen und festlichen Veranstaltungen waren ihre Kompositionen immer wieder zu hören.

Von Musikliebhabern geschätzt waren die regelmäßig Sonntag nachmittags in ihrem Heim in der Weimarer Straße (Wien-Döbling) abgehaltenen Soirées, bei denen Mathilde Kralik durch ihr virtuosos Klavierspiel so manchen Kunstgenuss bot. Es ist als fast selbstverständlich anzusehen, daß das Zusammenwirken von Bruder Richard und Schwester Mathilde sich auch auf das Gebiet der Oper erstrecken würde. Ihr Erstling war die dreiaktige Märchenoper « Blume und Weißblume », deren Libretto Bruder Richard nach dem Volksbuch « Flos und Blankflos » geformt hatte. Mathilde Kralik war wie viele ihrer Kolleginnen auch, im Vereinsleben aktiv : Ehrenpräsidentin des Damenchorvereins Wien, der Wiener Bachgemeinde, des Österreichischen Komponistenbundes, des Vereins der Schriftsteller und Künstler Wiens und des Klubs der Wiener Musikerinnen. Im letztgenannten Klub traf sie häufig mit der Komponistin Vilma von Webenau und Alma Mahler zusammen. Mit Vilma von Webenau verband sie offensichtlich eine enge Freundschaft. Aus einem Brief an ihren Bruder Richard aus dem Jahr 1903 beschreibt sie Vilma bei einer Beerdigung als ihre « Begleiterin » .

Weiterhin hatte Mathilde Kralik Kontakt zur Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Rosa Mayreder. Am 13. Mai 1936 schreibt sie ihr einen Brief : « Sehr verehrte Frau, Ich bin entzückt von Ihren herrlichen Sonetten, die gleicherweise formvollendet und gedankentief und so reich an Sprachschönheit sind, daß sie schon die Musik in sich tragen. » (Quelle : Wienbibliothek) . Am 3. Oktober 1905 starb ihre Mutter Louise mit 74 Jahren. Der Tod ihrer Mutter erschütterte die zu diesem Zeitpunkt 48-jährige Mathilde Kralik schwer, sie reagierte mit einer halbjährigen Stagnation ihres Schaffens. Ab 1912 lebte die bis dahin alleinstehende Komponistin Mathilde mit Doktor Alice Scarlates (1882-1959) gemeinsam in der Wohnung Weimarer Straße 89 in Wien. Über ihre Lebensgefährtin Alice findet sich in ihrem Werk keine Spur. In ihrem Testament vom 31. Juli 1934 wird die « langjährige Freundin ... die Freud und Leid » mit ihr geteilt habe, als Haupterin ihres Nachlassvermögens eingesetzt.

Als Höhepunkt ihrer Aufführungen sind die Präsentationen ihrer Märchenoper Blume und Weißblume in den Jahren 1910 in Hagen / Westfalen und 1912 in Bielitz / Schlesien zu werten. Popularität erreichte diese Oper nicht nur durch diese beiden Aufführungen, sondern auch als sensationsträchtige Plagiatsgeschichte in der Presse. Der ehemalige Kapuzinerfrater Nicasius Schusser (ehemaliger Pförtner des Franziskanerklosters zu Falkenau) schrieb eine Oper Quo vadis, in der er 52 Seiten aus der Oper Blume und Weißblume notengetreu übernahm. Kralik reagierte daraufhin in der Presse, verzichtete jedoch auf gerichtliche Schritte gegen Nicasius Schusser. Mathilde Kralik war bis ins hohe Alter tätig, selbst als 80-Jährige nahm sie noch an einem Konzert « musikschaffender Frauen » teil, gemeinsam mit Künstlerinnen wie Johanna Müller-Hermann, Friederike Karger-Hönig, Emma von Fischer, Lise Maria Meyer und Juli Reisserova.

Autobiografische Notiz vom 19. Oktober 1904 :

« Ich bin am 3. Dezember 1857 zu Linz an der Donau geboren. Mein Vater Wilhelm Kralik von Meyrswalden

(gestorbene 1877) war Glasfabrikant (Chef der Firma Meyr's Neffe in Böhmen) , meine Mutter Louise ist eine geborene Lobmeyr (Schwester des Herrenhausmitglieds und Glasindustriellen Ludwig Lobmeyr zu Wien) . Meinem Vater und meiner Mutter verdanke ich den musikalischen Sinn und die Liebe zur Musik. Mein Vater war passionierter Geigenspieler, wiewohl Autodidakt und pflegte im Böhmerwalde eifrig das Quartettspiel. Meine Mutter spielte als Dilettantin gut Klavier und neigte schon als Mädchen der klassischen Richtung zu. Von meinen Eltern hörte ich zuerst Beethovens Violin-Klavier-Sonaten, Haydns und Mozarts Klänge wurden mir zunächst durch die häuslichen Quartette vermittelt. Später übernahmen dann meine beiden älteren Brüder und schließlich ich mit ihnen die Hausmusik, die in Duos, Trios und Quatuors unserer Klassiker bestand.

Meinen ersten Klavierunterricht genoss ich bei meiner Mutter, dann bei Eduard Hauptmann in Linz. Meine ersten Kompositionsversuche (Anmerkung, Mathilde war damals erst 15 Jahre) förderte mein Bruder Richard, der sich lebhaft dafür interessierte. Nach unserer Übersiedlung nach Wien im Jahre 1870 erhielt ich Unterricht im Klavierspiel und in der Harmonielehre von Carl Hertlein (Flötist der Hofoper) . Im Jahre 1875 wurde ich Privat-Schülerin von Professor Julius Epstein für Klavier. Er nahm ernsten Anteil an meinen Kompositionen und riet mir zur weiteren Ausbildung Anton Bruckner für Contrapunkt, dessen Unterricht ich privat ein Jahr genoss bis zu meinem Eintritt in die Kompositionsschule des Wiener Konservatoriums im Oktober 1876. Ich wurde in den zweiten Jahrgang, Schule Professor Franz Krenn, übernommen. Nach Absolvierung des folgenden dritten Jahrgangs erhielt ich den ersten Preis. In den folgenden Jahren pflegten wir in unserem Hause den a-cappella-Gesang, wodurch ich mit den Werken der niederländischen, italienischen und deutschen Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts vertrauter wurde. Als meinen hauptsächlichsten Lehrmeister betrachte ich Bach, für die modernen Formen interessiert mich primär Liszt. Meine Kompositionen sind zum Teil gedruckt, zum größeren Teil noch Manuskript. »

Am 30. Juni 2007 fand in der « Alten Kirche » in Krefeld unter der musikalischen Leitung des Pianisten Professor Timur Sergeyenja ein Konzert statt. Das Konzert war zwei vergessenen Komponisten gewidmet, im ersten Teil dem Komponisten Tade Geisler Wyganowsky (1913-1989) und im zweiten Teil Mathilde Kralik. Von Mathilde Kralik wurde nach der Pause die von ihr 1895 komponierte Klaviersonate in F-Moll (quasi Rhapsodie) gespielt. Dieses Stück beschrieb die Presse am nächsten Tag mit : « Musik wie aus einem Vulkan » . Das Stück beginnt sofort im fortissimo und reißt Konzertbesucher aus einem möglichen Dämmer Schlaf. Die wilden Passagen dieser Rhapsodie fordern dem Pianisten alle technischen Fähigkeiten ab und erinnern an die H-Moll-Sonate von Franz Liszt. Weiterhin wurde auf der Orgel von Karlheinz Schöffler eine Fuge vorgetragen. Den Schluss und Höhepunkt des Konzerts bildete das kammermusikalische Werk Trio für Klavier, Cello und Violine, welches Mathilde Kralik als 23-Jährige 1880 komponiert hatte. Die Vortragenden waren Professor Timur Sergeyenja (Klavier) , Professor Judith Ermert (Cello) , Professor Michail Bezverchny (Violine) .

### Josef Venantius von Wöb

The Viennese church musician, organist, Choir Master, composer, and teacher of harmony, Josef Venantius von Wöb, was born on 13 June 1863 in Cattaro/Kotor, Crownland of Dalmatia (now, Montenegro) and died on 22 October 1943 in Vienna. He was the chief music-editor at Universal-Edition, in Vienna, from 1908 to 1931.

Von Wöb studied at the Vienna Conservatory, from 1880 to 1882. From 1889, he was a proof-reader for the firm of

Waldheim-Eberle (which Universal-Edition later used extensively as one of its printers) . His work at Universal-Edition involved especially preparing for publication the Bruckner Symphonies and vocal scores by Gustav Mahler (« Das klagende Lied » :Vocal score with piano reduction ; « Das Lied von der Erde » :Vocal score with piano reduction, 1912) ; Anton Bruckner (arrangement of : « Ecce sacerdos magnus » , **WAB 13** ; « Te Deum » , **WAB 45**) ; Leoš Janáček (« Jenůfa ») and others ...

Georges Bizet : « Carmen » .

Friedrich von Flotow : « Alessandro Stradella » .

Bedřich Smetana : String Quartet No. 1, JB 1:105.

And making piano arrangements of Mahler's Symphonies :

Symphony No. 3 : Arrangement for piano duet.

Symphony No. 4 : Arrangement for piano duet.

Symphony No. 8 : Piano arrangements.

Symphony No. 9 : Arrangement for piano duet (1912) .

He personally knew Anton Bruckner and published, in 1932, « Meine persönlichen Erinnerungen an Anton Bruckner » , in the « Gregoriusblätter » .

In his church music compositions, Wöbß tried to connect the liturgical requirements of Cecilianism with the contemporary musical language of Anton Bruckner. He co-founded the « Schola Austriaca » (Association of Austrian church musicians) with the aim to promote the sacred music within the meaning of the « Motu proprio » of 1903.

His compositions include 3 Operas, much vocal church music, and chamber works.

His writings include :

« Deutsche Meister des Liedes » , Vienna (1910) .

« Gustav Mahler, Das Lied von der Erde : thematische Analyse » , Leipzig (1912) .

« Die Modulation » , Vienna (1921) .

...

Josef Venantius von Wöb (geboren 13. Juni 1863 in Cattaro/Kotor, Kronland Dalmatien, heute Montenegro ; gestorben 22. Oktober 1943 in Wien) war ein österreichischer Kirchenmusiker, Komponist und Verlagsredakteur.

Josef Venantius von Wöb war der Sohn eines österreichischen Hauptmanns und kam 1866 nach Wien. Ersten Klavierunterricht erhielt er von seiner Mutter und seinem Onkel Richard Löffler, 1880-1882 studierte er am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde bei Franz Krenn und war danach als Kapellmeister und Chorleiter tätig. 1886-1889 arbeitete er als Musiklehrer an der Militär-Oberrealschule in Mährisch-Weißkirchen. Anschließend war er wieder in Wien bis 1907 als Korrektor der Notenstecherei Waldheim-Eberle tätig. 1892-1893 unterrichtete Wöb Harmonielehre an der Kirchenmusik-Vereinsschule der Votivkirche. Als Mitarbeiter der Universal Edition in Wien von 1908 bis 1931 fertigte er unzählige Klavierauszüge an, und andere von Gustav Mahlers 3. , 4. , 8. und 9. Sinfonie, Das klagende Lied und Das Lied von der Erde, zu dem er auch eine thematische Analyse schrieb.

Daneben wirkte er als Organist und Chorleiter an der Kalvarienbergkirche und der Redemptoristenkirche in Hernals sowie als Musiklehrer und in der Saison 1899-1900 als Dirigent der Wiener Singakademie. Von 1913 bis 1934 war er Redakteur der Kirchenmusik-Zeitschrift Musica divina. Er war auch Mitglied der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 1926 wurde ihm der Titel Professor verliehen.

Starb 1943 in seinem Wohnhaus in der Hernalser Geblergasse 52, wo auch eine Gedenktafel angebracht wurde. Sein ehrenhalber gewidmetes Grab befindet sich auf dem Hernalser Friedhof (Gruppe 58, Reihe 14, Nummer 1) in Wien.

...

Josef Venantius von Wöb : geboren 13. Juni 1863 Cattaro/Dalmatien (Kotor/Montenegro) ; gestorben 22. Oktober 1943 Wien. Komponist, Kirchenmusiker, Kapellmeister, Musiklehrer. Der Sohn eines Hauptmanns kam 1866 nach Wien, erhielt Klavierunterricht bei Richard Löffler und studierte 1880-1882 am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde (Musiktheorie bei Franz Krenn) . Er war zuerst Kapellmeister verschiedener Männerchöre, bevor er 1886-1889 als Musiklehrer an der Militär-Oberrealschule in Mährisch Weißkirchen (Hranice/Czechoslovakia) tätig war. Nach Wien zurückgekehrt, war er 1889-1908 Korrektor der Notenstecherei Waldheim-Eberle und 1908-1931 Redakteur der Universal Edition (UE) . Darüber hinaus war er auch als Organist und Kirchenchorleiter (Kalvarienbergkirche und Redemptoristenkirche Hernals - Wien XVII) , Musiklehrer und Dirigent (1899-1900 der Wiener Singakademie) tätig. 1913-1934 war er Redakteur der Kirchenmusikzeitschrift Musica divina. In seinen Kirchenmusikkompositionen bemühte sich Wöb um eine Verbindung der liturgischen Anforderungen des Cäcilianismus mit einer zeitgenössischen, an Anton Bruckner geschulten Tonsprache. Er war Mitbegründer der Schola Austriaca (Vereinigung österreichischer Kirchenmusiker mit dem Ziel, die Kirchenmusik im Sinne des Motu proprio von 1903 zu fördern) und mit Bruckner persönlich bekannt.

Grabe : Ehrengrab Hernalser Friedhof.

Gedenktafel an seinem Wohn- und Sterbehaus, Geblergasse 52, Wien XVII.

## Preis

Wirkendes Mitglied der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (1925) .

Professor-Titel (1926) .

## Werk

Als Komponist war Wöb Vertreter des Cäcilianismus. Er schuf 16 Messen, zwei Requiems und geistliche Lieder. Seine Kirchenmusik wurde von Anton Bruckner beeinflusst. Bekannteste Messen sind die Dreifaltigkeitsmesse für gemischten Chor, Bläser und Pauken sowie die Messe zu Ehren der Heilig Cäcilia für vierstimmigen Chor und Orgel in E-Dur, Opus 32, Nr. 3. Beispiele seiner geistlichen Lieder finden sich im Gotteslob (Gelobt seist du, Herr Jesu Christ, GL Nr. 375 ; Ein Danklied sei dem Herrn, GL Nr. 382) .

## Ballade

Zwei Balladen von Gøethe, Opus 51.

## Chorwerke

Zwei Gesänge, Opus 29.

Fünf Männerchöre, Opus 34.

Zehn Gesänge, Opus 36.

Sechs Männerchöre, Opus 39.

Zwei Gesänge, Opus 48.

Zwei Männerchöre, Opus 60.

Vier achtstimmige Gesänge, Opus 64.

## Divertimento

Drei Divertimenti für kleines Orchester, Opus 24.

## Fantasie

Sakuntala, Symphonische Dichtung, Opus 13.

## Geistliche Werke

Requiem æternam dona eis, Domine, für Chor SATB, und Orgel.

Te Deum, Opus 3a.

Sechs Offertorien, Opus 3b.

Varii cantus I, Opus 3c.

Varii cantus II, Opus 3d.

Vigilia in commem. omn. fid. Defunctorum, Opus 3e.

Cantiones Marianæ, Opus 3h.

Sieben Gradualien und die Pfingst-Sequenz, Opus 7.

Zehn Hymnen und Motetten, Opus 11.

Heiliges Lied, Opus 12.

Zwölf Offertorien, Opus 14.

Trostgesang, Opus 21.

Die Marianischen Antiphonen, Opus 27a.

Partes propriæ missæ Pro Sponso et Sponsa, Opus 27b.

Sechs Proprien, Opus 32b.

Proprium Ss. Eucharistiæ Scramenti, Opus 42a.

Vier Eucharistische Gesänge mit Tantum ergo, Opus 42b.

Die Eucharistischen Hymnen für die Fronleichnams-Prozession, Opus 42c.



Cantica sacra, Opus 54.

Te Deum, Opus 57.

Deutsche Messgesänge, Opus 63.

## Hymne

Hymne, Opus 19.

## Kantaten

Erlösung, Opus 23.

Idylle, Opus 58.

## Klaviermusik

Vier Klavierstücke, Opus 33.

## Klavierquintett

Klavierquintett in Es-Dur, Opus 53b.

## Klaviersextette

Adagio und Scherzo, Opus 43.

Klaviersextett in E-Moll, Opus 46.

## Klaviertrio

Ländliche Tanzweisen, Opus 49.

## Circa 150 Lieder

Zweiundzwanzig Lieder mit Klavierbegleitung, Opus 4.

Aus Wiens Vergangenheit, Opus 15.

Acht Lieder, Opus 16.

Sehnsucht, Opus 17.

Vier Lieder mit Klavierbegleitung, Opus 18.

Vierzig Lieder, Opus 25.

Zwanzig Lieder, Opus 26.

Sulamith, Opus 35.

Vier slavische Lieder, Opus 37.

Vier orientalische Gesänge, Opus 38.

Sechs Lieder, Opus 41.

Achtundfünfzig Innungslieder der Meistersinger, Opus 44.

Vier Lieder, Opus 47.

Vier Lieder, Opus 52.

Vier Lieder, Opus 55.

## Marsch

Zehn Märsche, Opus 6.

## Messen

Requiem breve, Opus 3f

Missa in coena Domini, Opus 3g.

Messe in E-Dur, Opus 5.

Messe in Fis-Moll, Opus 8.

Missa brevis, Opus 10b.

Drei Messen, Opus 28.

Vier Messen, Opus 32a.

Messe in Des-Dur, Opus 45.

Missa votiva in hon. Ss Angelorum Custodum, Opus 56.

Missa in honorem S. Cunigundis Imperatrix, Opus 59.

Missa in honorem S. Gertrudis Virg. , Opus 61.

Missa in honorem Ss. Innocentium, Opus 62.

## Opern

Die Lenzlüge oder Um einen Talisman, Opus 22. Text : Heinrich von Korff und E. Brasso, Elberfeld (1905) .

Flaviennes Abenteuer, Opus 31. Text : Wilhelm Schriefer, Breslau (1910) .

Camilhan, Opus 50. Text : Ferdinand von Ehrenfels - unaufgeführt.

## Quintett

Quintett in Es-Dur, Opus 53a.

## Romanze

Zwei Romanzen, Opus 20a.

## Serenade

Serenade in D-Dur, Opus 2.

## Streichquartett

Streichquartett in F-Dur, Opus 9.

## Suiten

Petite Suite rococo, Opus 20b.

Präludien, Fugen und Vortragsstücke in Form kleiner Suiten, Opus 40.

## Symphonie

Symphonie in Es-Dur, Opus 30.

## Violinsonate

Violinsonate in A-Dur.

...

Zahlreiche Bearbeitungen.

Herausgeber und andere für die Denkmäler der Tonkunst in Österreich (DTÖ) sowie von Werken Anton Bruckners und Gustav Mahlers (Klavierauszüge) für die Universal-Edition.

## Sonstiges

Am 12. Januar 1900 veranstaltete Wöb im Großen Musikvereinssaal ein geistliches Konzert mit Werken von Mathilde Kralik von Meyrswalden, Die Taufe Christi nach einem Gedicht von Papst Leo XIII. für Solo, Chor und Orchester sowie die Weihnachtskantate für vier Solostimmen, Chor und Orchester.

## Schriften

Deutsche Meister des Liedes (1910) .

Gustav Mahler. Das Lied von der Erde : thematische Analyse (1912) .

Die Modulation (1920) .

Meine persönlichen Erinnerungen an Anton Bruckner, in : Gregoriusblätter, Nr. 56 (1932) .

Weitere Aufsätze vor allem, in : Musica divina (1912) ff.

## Literatur

Kosel (1902) .

Hugo Riemann. Musiklexikon, 8. Auflage, Max Hesses Verlag, Berlin (1916) ; Seite 1250 f.

Müller-Asow (1929) .

Franz Gräßlinger. Linzer Volksblatt (13. Februar 1934) .

Frank-Altmann, Band I (1936) .

A. Weissenböck (1937) .

Erich Romanovsky. Josef Venantius von Wöb als Messenkomponist, Dissertation Wien (1952) .

Franz-Josef Ewens. Lexikon des Deutschen Chorwesens (1954) .

Hugo Riemann (1961) .

Erich Romanovsky. Musica sacra, Band 83 (1963) .

Erich Romanovsky. SK, Band II (1963-1964) .

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 14 (1968) .

Hugo Riemann (1975) .

Frank-Altmann, Band 2 (1978) .

Baker (1984) .

MGÖ, Band 3 (1995) .

Österreichisches Lexikon (1995) .

BrucknerH (1996) .

New Grove Dictionary, Volume 27 (2001) .

Barbara Boisits. Josef Venantius von Wöb, in : Österreichisches Musiklexikon. Online-Ausgabe, Wien (2002) ff.

DBEM (2003) .

Druckausgabe, Band 5, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien (2006) .

### Bruckner et les Viennois

Certes, la haute-société viennoise avait reçu Bruckner, mais elle n'avait jamais considéré comme l'un de siens, ce paysan du Danube. De plus, sa maladresse foncière, son manque d'éducation (au sens mondain du mot) et sa tenue négligée n'étaient pas de nature à rehausser son image.

Malgré le fait qu'Anton Bruckner vivait dans une métropole de la taille de Vienne, il est toujours resté à l'écart. Il représentait l'étranger solitaire et marginal. Chaque fois que Bruckner déambulait sur la rue, les gens se retournaient et se mettaient à sourire (sans qu'il en soit conscient) . Perdu dans ses pensées, il marchait tête levée, s'immobilisant parfois pour inscrire quelque chose dans un carnet de notes qu'il sortait de sa poche.

Selon Max Auer, Bruckner était de taille moyenne. Son torse puissant et droit, presque noble, faisait grande impression. Sa tête, son nez aquilin, son visage imberbe et ses cheveux blonds rasés (qui plus tard deviendront gris) lui donnait l'allure d'un grand Empereur Romain. Bruckner portait ses cheveux si courts que plusieurs se sont imaginés qu'il était chauve. D'autres le croyaient imberbe mais, en réalité, il portait une très petite moustache carrée à peine perceptible.

Bruckner ne ressemblait pas aucun autre musicien de son époque. « Seul le collet lâche de ses chemises laissait présager l'image d'un artiste bohème » , explique Auer. La plupart du temps, sa tenue vestimentaire suscitait la curiosité générale en raison de la coupe indéfinissable. S'agissait-il du costume du dimanche d'un paysan ? Sa veste courte et ses pantalons extrêmement amples semblaient le confirmer. Quel contraste que de voir ce personnage rustique déambuler en plein milieu d'un centre-ville chic et à la mode. Jusqu'à la fin, Bruckner fera réaliser ses vêtements (avec des instructions précises) par un tailleur de Saint-Florian.

(Le port de vêtements amples origine des escarmouches et des rituels de poursuite en compagnie de son frère Ignaz et des garçons de l'école alors que Bruckner finissait toujours par jouer le rôle du souffre douleur : ses vêtements amples lui servaient alors de protection.)

Lorsqu'Anton Bruckner marchait sur la rue, le rebord de son mouchoir de couleur rouge sortait de sa poche. Ayant toujours souffert de la chaleur (même lors des jours frisquets) , il l'utilisait pour se ventiler. Chapeau à la main, il avait l'habitude de marcher si vite que même ses jeunes élèves arrivaient difficilement à le suivre.

### Les cafés viennois

L'origine du café viennois remonte à la suite du siège de Vienne (1683) par les Turcs. Franz Georg Kolschitzky, un noble polonais alors âgé de 23 ans, décide de venir en aide à la ville. Ayant vécu à Istanbul pendant 10 ans et

parlant le turc, il quitte la ville en costume turc et traverse les lignes ennemies en chantant des chansons ottomanes accompagné de son fidèle serviteur, le serbe Djordje Mihajlović. Après avoir contacté le duc de Lorraine qui, fort de ces informations sur les assiégeants et les assiégés, attaque les Turcs. Ceux-ci prennent alors la fuite abandonnant canons, munitions et provisions, parmi lesquelles se trouvent 500 sacs de café. Kolschitzky est alors considéré comme un héros par les habitants de Vienne. Le conseil municipal lui remet une somme considérable d'argent tandis que les bourgeois lui donne une maison dans le quartier de « Leopoldstadt ». On lui offre également la nationalité autrichienne, les 500 sacs de café et l'autorisation d'ouvrir un débit de café.

Il ouvre donc un établissement à « Schloßberggassl », près de la cathédrale, qu'il appelle : « Hof zur Blauen Flasche » (la Bouteille Bleue) . Il y sert un café comme il l'a appris à Istanbul, « à la turque » . Mais les Viennois n'apprécient pas et ses affaires vont mal. Kolschitzky a alors l'idée d'ajouter à son café une cuillère de crème fouettée et une cuillère de miel. Sa boisson, plus tard appelée « café viennois » , devient alors très populaire et l'établissement ne désemplit plus. Kolschitzky aura également l'idée de proposer de la musique Classique, le dimanche, et la presse tous les matins pour relancer l'intérêt de ses clients (aujourd'hui encore, les cafés de Vienne mettent les journaux du jour à disposition de leurs clients) . Il popularise également une viennoiserie célébrant sur la victoire sur les Ottomans : le fameux « kipfel » ou croissant, dont la forme rappelle le croissant turc.

Franz Georg Kolschitzky restera un héros folklorique populaire et le patron de tous les propriétaires de cafés viennois même si son café a fermé peu de temps après sa mort, le 20 Février 1694. Jusqu'à récemment, chaque année en octobre, une fête spéciale Kolschitzky a été organisée par les propriétaires de cafés de Vienne, qui décoraient leurs vitrines avec le portrait de Kolschitzky. Il est aussi commémoré avec une statue dans la rue Kolschitzky, à Vienne, à l'angle de la maison au 64 de la « Favoritenstraße » .

Vienne compte d'autres cafés célèbres comme le « Herrenhof » et l'« Impérial » appréciés de Johannes Brahms et Gustav Mahler, le « Central » où Léon Trotski jouait aux échecs et le « Sacher » qui a donné son nom au fameux gâteau au chocolat que l'on sert toujours.

...

Alors que Vienne est une nouvelle fois assiégée par les Turcs, en 1683, un jeune noble polonais du nom de Franz Georg Kolschitzky, âgé de 23 ans, entre en scène. Ayant vécu à Istanbul pendant 10 ans et parlant le turc, il offre ses services pour tenter de traverser les lignes ottomanes. Il réussit à passer et fournit à Charles de Lorraine tout ce qu'il veut savoir sur les assiégeants et les assiégés. Fort de ces informations, l'Archiduc attaque les Turcs et les met en déroute. En fuyant, ces derniers abandonnent canons, munitions et provisions, parmi lesquelles se trouvent 500 sacs de café. Kolschitzky est fêté comme un héros et décoré. On lui offre la nationalité autrichienne, les 500 sacs de précieux grains et l'autorisation d'ouvrir un débit de café. C'est le « Zur Blauen Flasche » (la Bouteille Bleue) . Il y prépare le café comme il l'a appris à Istanbul, « à la turque » , en une décoction de bouillie à l'eau. Les Viennois n'apprécient pas et ses affaires vont mal. Kolschitzky a alors l'idée de filtrer son café, d'y ajouter une cuillère de crème fouettée et une cuillère de miel. Le succès est immédiat. L'établissement ne désemplit plus, d'autant plus que, sur sa lancée, Kolschitzky accumule les initiatives pour relancer l'intérêt de ses clients. Il propose de la musique Classique, le dimanche, et la presse tous les matins (aujourd'hui encore, les cafés de Vienne mettent les journaux du jour à

disposition de leurs clients) . Il popularise également une viennoiserie célébrant sur la victoire sur les Ottomans : le fameux « kipfel » ou croissant, dont la forme rappelle le croissant turc.

...

Le Café Viennois est une institution classique et pleine de tradition à Vienne. Un café typique est beaucoup plus qu'un simple local où l'on prend du café et mange un gâteau - c'est plutôt l'extension de la salle de séjour des Viennois. Ici, on rencontre ses amis et ses connaissances ou ses relations d'affaires, et l'on a également ses rendez-vous amoureux. Mais il est aussi pratique courante de venir seul prendre son café, profiter des journaux ou tout simplement observer ce qui se passe dans et devant le café.

Selon la légende, l'ouverture des 1ers cafés remonterait à la fin du 2e siècle des Turcs, en 1683. Les sacs pleins de grains de café abandonnés par les Ottomans en fuite auraient d'abord été pris pour du fourrage de chameaux.

Un officier de l'armée polonaise, Georg Franz Kolschitzky, aurait demandé à son roi Jan Sobieski de lui donner cette marchandise sans valeur en guise de rémunération pour ses services, moyennant quoi il aurait ouvert le 1er café à Vienne et serait ainsi devenu le fondateur de cette tradition viennoise.

Les cafés à Vienne sont toujours aussi populaires qu'au début, et leur importance pour la vie sociale des Viennois ne doit pas être négligée. Une des raisons en est certainement l'ambiance détendue et agréable y régnant. Il est tout à fait normal d'y passer des heures en lisant des journaux, avec une seule tasse de café. Avec le café, on sert un verre d'eau du robinet, et le garçon vient régulièrement en apporter un nouveau si l'on reste plus longtemps. Dans un café traditionnel, on n'a jamais le sentiment de devoir céder sa place, dès qu'on ne commande plus rien.

...

Was macht eigentlich den Kaffeehausbesuch so besonders ?

Das Rascheln der Zeitungen, die hitzigen Debatten, der freundliche Ober oder der köstliche Duft frischen Kaffees ?

Hier finden Sie Informationen zu all jenen leicht zu übersehbaren Details, die den Kaffeehausbesuch zu solch einem sinnlichen Erlebnis machen.

Sie können sich aber auch einen Überblick über bemerkenswerte Errungenschaften der Kaffeehauskultur quer durch die Geschichte des Wiener Kaffeehauses verschaffen.

Die ersten Kaffeehäuser in Wien haben kaum etwas mit einem zeitgemäßen Café gemein. Immer wurde im Lauf der Geschichte das Kaffeehaus von Eigentümlichkeiten seiner Zeit geprägt. Hier finden Sie einen Überblick über all jene Objekte und Personen, die das Bild eines Wiener Kaffeehauses von seinen Anfangstagen bis heute hin bestimmten oder noch bestimmen.

1683 Wie alles begann. Die Geschichte rund um den Ursprung des Wiener Kaffeehauses ist eng mit dem Ende der



Türkenbelagerung verbunden. Wie immer bei großen historischen Ereignissen sind Legende und Wahrheit oft schwer auseinander zu halten.

Gerne wird folgende Version übermittelt : Als Türke verkleidet durchbrach Georg Franz Kolschitzky die feindlichen Linien der Türken um Karl von Lothringen eine wichtige Botschaft zu überbringen. Für diese Heldentat wurde er reichlich belohnt. Mit einem Baugrund, einer Gewerbeberechtigung und mit Kriegsbeute der Türken. Darunter befanden sich unter anderem auch Säcke mit den mysteriösen dunklen Bohnen. Kolschitzky witterte ein Geschäft und so entstand das erste Wiener Kaffeehaus in der Nähe des Wiener Stephansdoms. Zumindest lautet so die Legende, die sich jahrhundertlang gehalten hat. In Wirklichkeit wurde das erste Wiener Kaffeehaus vom armenischen Spion Deodato gegründet. Deodato, ein geheimnisvoller Mann im Dienste des Wiener Hofes, war aufgrund seiner Herkunft mit der Zubereitung der dunklen Bohnen wohlvertraut. Aber auch eine andere Legende um Kolschitzky hält genauerer Betrachtung nicht stand : Daß er nämlich als erster den Kaffee mit Milch und Zucker vermengte. Wer auch immer der Erfinder dieser Idee war : erst diese Innovation machte den Kaffee bei den Wiener so richtig beliebt und verschaffte dem Kaffeehaus den großen Durchbruch in Wien.

Das Wiener Kaffeehaus boomt wie noch nie. Anstelle der Möglichkeit, billig zu telefonieren, gibt es jetzt die Möglichkeit, im Internet zu surfen. Neben Walzerklängen von Johann Strauß erklingt jetzt auch moderner DJ-Sound. Wiener Elektronikünstler haben mit ihren melancholisch-groovenden Sounds den weltweit bekannten Begriff « Coffee Table Music » geprägt. Starbucks & Co. bieten mit großen Sofas und Selbstbedienung ein Kaffeehaus nach amerikanischem Vorbild. Mehr denn je sehnen sich die Leute nach einer kleinen Verschnaufpause mit einer gemütlichen Tasse Kaffee. Die einzigartige Atmosphäre des Wiener Kaffeehauses stellt auch im neuen Jahrtausend ein Grundbedürfnis für Menschen aller Altersgruppen dar.

Seit jeher war das Wiener Kaffeehaus ein Treffpunkt für außergewöhnliche Menschen. Dichter, Denker, Maler, Revolutionäre - sie alle trieb es in die von heftigen Debatten erfüllten Räumlichkeiten der Wiener Kaffeehäuser. Waren es die anregenden Gespräche, der geistige Austausch, die vielen Zeitungen oder bloß die Möglichkeit, sich ein eigenes Telefon zu ersparen. Wie auch immer - das Kaffeehaus erwies sich als für die Größten unter den Geistesgrößen.

### Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Der bekannteste unter den Kaffeehausbesuchern dürfte wohl Wolfgang Amadeus Mozart sein. Nicht nur, dass Mozart oft eines der zahlreichen Konzerte im Wiener Kaffeehaus besuchte, er vertrieb sich außerdem gerne die Zeit beim Billard und Spielereien im Kaffeehaus.

### Johann Strauß junior (1825-1899)

Als der nicht minder bekannte Vater Johann Strauß im Jahr 1825 von seiner Freundin Anna Streim erfuhr, daß sie ein Kind von ihm erwarte, legte dieser seine Pläne, nach Amerika auszuwandern, vorerst auf Eis. Schon Johann Strauß senior konnte zu diesem Zeitpunkt auf eine beachtliche Karriere zurückblicken. Mit dem um drei Jahre älteren Geiger Josef Lanner hatte Johann Strauß senior ein Terzett gegründet. Die Konzerte in diversen Wiener Kaffeehäusern und Gastbetrieben waren so beliebt, dass das Terzett zunehmend zu einem kleinen Orchester heranwuchs.

### Alfred Polgar (1873-1955)

Von Alfred Polgar stammte das vielzitierte Bonmot :

« Das Café Central ist nämlich kein Caféhaus wie andere Caféhäuser, sondern eine Weltanschauung, und zwar eine, deren innerster Inhalt es ist, die Welt nicht anzuschauen. »

### Peter Altenberg (1859-1919)

Vielleicht das Musterbeispiel für einen Boheme der Wiener Kaffeehausszenerie. Aus einer gutsituierten jüdischen Wiener Kaufmannsfamilie stammend studierte er Jus und Medizin, brach diese Studien jedoch bald ab.

### Karl Kraus (1874-1936)

Als Kind jüdischer Eltern wurde Karl Kraus 1874 in Jicin, einer böhmischen Kleinstadt, geboren. 1877 übersiedelte die Familie nach Wien. Die Erbschaft nach dem Tod des Vaters, dem Besitzer einer Papierfabrik, machte Karl Kraus finanziell unabhängig. Jura-, Philosophie- und Germanistikstudien wurden begonnen, jedoch nicht beendet. Schon während dieser Studien verfolgte Karl Kraus lieber seine schriftstellerischen Interessen. Er dockte bei der literarischen Gruppierung « Jung Wien » an.

### Arthur Schnitzler (1862-1931)

Wie sein Vater, der aus ärmlichen Verhältnissen kommend in eine prominente Wiener Familie eingeheiratet hatte, studierte Arthur Schnitzler ebenfalls Medizin. Im Gegenzug zu vielen seiner literarischen Kollegen beendete er sein Studium sogar und wurde Sekundararzt beim Psychiater Theodor Meinert, der für seine Therapien auf Hypnose zurückgriff.

### Otto Wagner (1841-1918)

Nicht nur Schriftsteller gingen gern ins Kaffeehaus, sondern auch Architekten wie Otto Wagner trafen sich gerne bei einem Schlückchen Kaffee. Sein bevorzugtes Kaffeehaus war das von seinem Freund Adolf Loos erbaute Café Museum, übrigens ein wichtiger Treffpunkt für Maler. Otto Wagner gilt als die überragende Architektenpersönlichkeit des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

### Thomas Bernhard (1931-1989)

Thomas Bernhard zählt sicherlich zu den schillerndsten Schriftstellern der Nachkriegsära. Zeit seines Lebens wegen seiner provozierenden gesellschaftskritischen Bücher und Theaterstücke heftig umstritten, erlangte er in den Jahren nach seinem Tod einen Status als einer der bedeutendsten Schriftsteller des 20. Jahrhunderts. Doch auch in den Zeiten wildester Anfeindungen ließ er es sich nicht nehmen, gemütlich im Café Bräunerhof zu verweilen und in Zeitungen zu schmökern.

## Le vieux Café Griensteidl (Größenwahn)

Anton Bruckner aimait bien aller s'asseoir pendant de nombreuses heures à l'ancien « Café Griensteidl » (de son vivant, appelé le « Café Größenwahn ») .

...

Ils se retrouvaient tous au café Griensteidl, jusqu'à sa démolition en 1897. Karl Kraus en profita pour discréditer avec le sourire la « Jung Wien » en rédigeant « La littérature démolie » :

« Vienne est en train d'être démolie en une métropole moderne. Avec ses vieilles maisons s'effondrent les piliers de nos souvenirs et bientôt une pioche irrespectueuse aura fait table rase de l'honorable café Griensteidl. Admirable décision du propriétaire dont les conséquences sont imprévisibles. Notre littérature n'aura plus de toit et les fils de la production poétique seront coupés. C'est à domicile que nos hommes de lettres devront poursuivre leur joyeux cénacle ; la vie professionnelle, le travail avec ses emportements et ses énervements variés se déroulaient dans ce café qui n'avait pas son pareil comme centre d'échanges littéraires. Cet établissement aura mérité par plus d'une qualité sa place d'honneur dans l'histoire de la littérature ... Nos plus jeunes poètes, surtout, regretteront amèrement la chaude intimité de cet intérieur viennois qui est toujours parvenu à pallier, par son ambiance, le confort qui lui faisait défaut. Seul le courant d'air qui traversait, de part en part, ce café idyllique pouvait apparaître aux hôtes sensibles comme un manquement au style ; d'ailleurs, ces derniers temps, de jeunes écrivains payèrent souvent leur productivité de rhumatismes. Il allait de soi que, dans un café aussi exceptionnel, la nature des serveurs présentât un trait littéraire. Car, ici, les garçons de café se sont lentement adaptés au milieu. Déjà leur physionomie exprimait une certaine connivence avec les aspirations artistiques de leurs clients, oui, la fière conscience de participer à leur manière à un mouvement littéraire. Cette faculté de se projeter dans la personnalité de chaque client en ne renonçant pas à la sienne propre a consacré la supériorité de ces serveurs sur tous leurs collègues ; on peut difficilement croire que c'est un syndicat de cafetiers qui leur a procuré ces emplois et non la Société des gens de Lettres. Une lignée de garçons de cafés importants a exercé dans cet établissement, illustrant le développement de la vie de l'esprit dans ce pays. »

(Karl Kraus. « La littérature démolie » .)

...

Anton Bruckner liked very much the old « Café Griensteidl » (in his time, called : the « Café Größenwahn ») and spent a lot of time there.

« Café Griensteidl » is a traditional Viennese café located at « Michælerplatz 2 » across from Saint-Michael's Gate at the « Hofburg » Palace, in the « Innere Stadt » , 1st district of Vienna. The « Café » was founded in 1847 by former pharmacist Heinrich Griensteidl. In the January 1897, the original building was demolished during the course of the renovation of the « Michælerplatz » . In 1900, the « Café » was re-opened and became a popular location among the Viennese coffee-house culture. During the early 20th Century, the « Café » was frequented by many artists, musicians,

and writers, including Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Arnold Schönberg, Hermann Bahr, Friedrich Eckstein, Rudolf Steiner, Hugo Wolf, and Stefan Zweig.

### Saint-Michael's Church (« Michælerkirche ») on the « Michælerplatz »

The 17 year old Franz-Josef Haydn played the organ here, in 1749. He lived next door in a small attic room, where he worked as an employee of the composer Nicola Porpora and got to know the court poet Pietro Metastasio, who also had lodgings there. Metastasio's remains were laid to rest in the crypt of Saint-Michael's, and Wolfgang Amadeus Mozart's « Requiem » was performed here, for the first time, during his funeral service only a few days after his death. After entering the church, we find 2 somber reliefs with the following text :

« A funeral service for Wolfgang Amadeus Mozart was held in this church, on December 10, 1791 during which parts of his “ Requiem ” were heard for the 1st time. »

...

Das Café Griensteidl in Wien, auch bekannt als « Café Größenwahn » , war im späten 19. Jahrhundert ein berühmtes Künstlerlokal. Das Kaffeehaus befand sich am Michælerplatz im Palais Dietrichstein, gegenüber dem alten Burgtheater und der Hofburg.

Das Café Griensteidl, 1847 von dem vormaligen Apotheker Heinrich Griensteidl eröffnet, wurde rasch ein Treffpunkt Wiener Literaten. 1848, als es ein Treffpunkt der Politiker war, wurde es vorübergehend in National-Café umbenannt. Später verkehrten Persönlichkeiten von Franz Grillparzer bis Schönerer hier. Das Café war auch ein Hauptquartier der Arbeiterbewegung und ihrer Führungsfiguren, und andere Victor Adler und Friedrich Austerlitz.

Besonders berühmt wurde es als Sammelplatz der Autoren des Jung-Wien, die ab Mitte der 1880er Jahre das Café zu ihrem Stammlokal machten wie auch als Treffpunkt der konkurrierenden, konservativen Künstlergruppe Iduna. Zu den Schriftstellern, die hier verkehrten, gehörten Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, der junge Rudolf Steiner sowie der junge Karl Kraus.

Im Januar 1897 wurde das Gebäude, in dem sich das Café befand, im Zuge der Neugestaltung des Michælerplatzes abgerissen. Karl Kraus nutzte den Anlaß, um in einem Aufsatz unter dem Titel Die demolierte Literatur mit den Caféhausliteraten des Jung-Wien abzurechnen. Am 25. Januar 1897 war im Illustrierten Wiener Extrablatt zu lesen :

« “ Die treuen Stammgäste feierten den Untergang des Locales mit einem großartigen Leichenschmaus. Nach Mitternacht waren sämtliche Vorräthe an Speis und Trank vergriffen und es wurden nur noch Ohrfeigen verabreicht. Sonst war die Stimmung famos. ” Die Ohrfeige hatte Felix Salten Kraus für eine Passage der demolirten Literatur verpasst, was Schnitzler in seinem Tagebuch mit den Worten vermerkte : “ gestern abends hat Salten im Kaffeehaus noch den kleinen Kraus geohrfeigt, was allseits freudig begrüßt wurde ”. »

Nach dem Ende des Griensteidl siedelten viele der Künstler, die dort verkehrt hatten, in das Café Central über.

Künstler, die im alten Café Griensteidl verkehrten : Peter Altenberg, Ludwig Anzengruber, Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Fritz Kreisler, Felix Salten, Arthur Schnitzler, Arnold Schönberg, Hugo Wolf, Rudolf Steiner, Stefan Zweig.

...

Wien um 1900, das war auch die Blütezeit der Wiener Kaffeehäuser. Sie wurden fast ausschließlich von Männern besucht (Frauen durften nur in Begleitung hinein) und dienten oft dem Spiel und der Unterhaltung. Wer einen Kaffee bestellen wollte, suchte ihn sich nach der Farbe aus, denn die verschiedenen Kaffeeariationen hatten noch keinen Namen. Friedrich Torberg berichtet, dass ein Kellner des Café Herrenhof immer eine Farbskala mit zwanzig nummerierten Brauntönen mit sich trug, um die gewünschte Farbtönung servieren zu können.

Die Geschichte des Wiener Kaffeehauses beginnt schon sehr viel früher. Als es 1683 dem kaiserlichen Heer gelang, die Belagerung Wiens aufzuheben und die Türken in die Flucht zu schlagen, fielen den Siegern etliche Säcke mit Kaffee in die Hände. Zwei Jahre später, so belegen Dokumente, wurde das erste Kaffeehaus gegründet, 1700 waren es bereits vier. In diesem Jahr erhielten sie von Kaiser Leopold I. das exklusive Recht, Kaffee in Wien auszuschenken. Von Jahr zu Jahr kamen neue Kaffeehäuser dazu, 1819 zählte man bereits 150 Kaffeesieder.

1847 wurde dann das Café Griensteidl gegründet, das sich schnell zum Treffpunkt für Politiker entwickelte und sich für kurze Zeit National-Café nannte. Jahre später trafen sich dort die freisinnigen Kräfte Wiens, während die gemäßigten und konservativen Kreise eher im Café Daum verkehrten, berichtete Sigmund Wilhelm 1912 - in : Hans Weigel. Das Wiener Kaffeehaus, Wien (1978) .

Bekannt wurde das von Heinrich Griensteidl gegründete Café aber vor allem als Treffpunkt der Schriftsteller des « Jung-Wien » . Kopf dieser Gruppe war Hermann Bahr, der von 1894 bis 1904 die Wochenzeitschrift Die Zeit herausgab. Die « Kaffeehausliteraten » , zu denen unter anderem Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann und Hugo von Hofmannsthal gehörten, lehnten den Naturalismus ab und bereiteten den Weg für eine literarische Moderne, mit der Hermann Bahr sich von der Gründerzeit und dem Historismus abheben wollte, wie Wendelin Schmidt-Dengler in « Literatur - zwischen Dekadenz und Moderne » - in : Traum und Wirklichkeit ; Wien 1870-1930, Wien (1985) - schreibt. Für Schmidt-Dengler stellt das Jahr 1890 eine « wichtige Zäsur in der österreichischen Literaturgeschichte » dar, nach der neue Leitbilder verbindlich wurden, wie er weiter schreibt (Seite 304) .

Aber die Gruppe « Jung-Wien » mußte auch viel Kritik einstecken, vor allem von Karl Kraus, der in seinem 1897 veröffentlichten Pamphlet Die demolirte Litteratur die Kaffeehausliteraten heftig kritisierte. Dabei habe es sich nicht um eine mehr oder weniger belanglose Literatenfehde gehandelt, schreibt Schmidt-Dengler in seinem Aufsatz und fährt fort :

« Seine Kritik ist von Anfang an vom Kampf gegen den Missbrauch der Sprache her organisiert. Kraus erblickte in der Sprache die einzige untrügliche Instanz ; Sprachmoral wurde mit Moral gleichgesetzt, und die Entlarvung des Sprachmissbrauchs ist zugleich Entlarvung der Missetat. » (Seite 306.)

Mit dem Titel der demolierten Literatur knüpfte Kraus an eine ein Jahr zuvor gemachte Äußerung an :

« Wien wird jetzt zur Großstadt demolirt. Mit den alten Häusern fallen die letzten Pfeiler unserer Erinnerungen und bald wird ein respektloser Spaten auch das ehrwürdige Café Griensteidl dem Boden gleichgemacht haben. »

(Zitiert aus : Hans Weigel. Das Wiener Kaffeehaus, Wien 1978 ; Seite 62.)

1897 kam dann das Ende. Im Zuge der Umbauarbeiten am Michælerplatz wurde das Haus abgerissen, erst seit 1990 gibt es an diesem Ort wieder ein Café Griensteidl.

...

Ob es sich beim Größenwahn um eine produktive Kraft handelt oder eher um eine destruktive, muß nicht entschieden werden. Das « Café Größenwahn » ist nämlich eindeutig bestimmt, weil es auf den Volksmund zurückgeht, der terminologisch nicht zu Mißverständnissen neigt.

Zuerst verpaßte er diesen Namen am Ende des 19. Jahrhunderts dem « Café Griensteidl » in Wien, direkt gegenüber der Hofburg. Der Volksmund fand dies angemessen, weil das « Griensteidl » ein bevorzugter und bald berüchtigter Treffpunkt der Literaten war, die in endlosen Diskußionen und Streitereien neue Welten entwarfen - darunter Arthur Schnitzler, Karl Kraus, Hugo von Hoffmannsthal, Fritz Kreisler, Arnold Schönberg, Stefan Zweig, Ludwig Anzengruber, Felix Salten und Hermann Bahr. Aber bereits 1897 wurde das Griensteidl « demolirt » (abgerißen) und der Größenwahn verlor sein Café in Wien.

...

Das Café Griensteidl am Michælerplatz, direkt gegenüber dem alten Burgtheater und der Hofburg gelegen, gehörte zu den traditionsreichen Wiener Kaffeehäusern. Es befand sich im Erdgeschoß des Palais Dietrichstein und wurde von dem ehemaligen Apotheker Heinrich Griensteidl 1847 eröffnet. Rasch wurde es zu einem Treffpunkt der Wiener Literaten, Berühmtheit erlangte es vor allem seit Mitte der 1980er Jahre als Treffpunkt des « Jungen Wien », das heißt des Kreises um Hermann Bahr, zu dem auch Hofmannsthal, Schnitzler, Beer-Hofmann und Felix Salten gehörten. Karl Kraus besuchte das Griensteidl seit seiner Gymnasialzeit. Seine Bekanntschaft mit den « Modernen » um Hermann Bahr fand ein Ende, als Kraus 1898 in der Zeitschrift « Die Gesellschaft » eine Attacke gegen Bahr und ein Jahr später seine Satire « Die demolirte Litteratur » veröffentlichte, in der er die « Kaffeehausdekadenzmodernen » der Lächerlichkeit preisgab. Der Grund für die Differenzen lag in der opportunistischen Rolle, die Bahr im Literatur- und Theaterbetrieb der Zeit spielte, sowie in dessen Ablehnung der deutschen Naturalisten, vor allem Gerhart Hauptmanns, den Kraus verehrte. Als das Gebäude 1897 abgerissen (« demolirt ») wurde, gab dieser Vorgang Kraus den Anlaß für den Titel seiner satirischen Abrechnung. Das heute in dem an dieser Stelle befindlichen Gebäude untergebrachte Café wurde erst in den 1980er Jahren eröffnet.

...

Das Kaffeehaus mit der reichen Tradition könnte zentraler nicht liegen, zumal fast jeder Wien-Tourist an dem direkt am Michælerplatz gelegenen Lokal vorbeikommt. Doch kaum einer weiss, dass das Café ursprünglich nicht in dem repräsentativen Palais Herberstein eröffnet wurde, sondern bereits lange zuvor im ehemaligen Palais Dietrichstein, dem Vorgängerbau, und zwar im Jahre 1847 vom Apotheker Heinrich Griensteidl. Innert Kürze war er als Kaffeesieder in Wien bekannt und lockte allerlei namhafte Persönlichkeiten an.

Bereits 1848 wurde das Lokal in « Café National » umbenannt und wurde zum klassischen Tummelplatz von Künstlern aus allen Sparten, was ihm schon bald den Beinamen « Café Grössenwahn » einbrachte. Um 1897 wurde das Palais Dietrichstein im Zuge der Modernisierung und der baulichen Revolution abgerissen. Die Stammgäste des Griensteidl mussten auf andere Lokale ausweichen.

Fast 100 Jahre war das Café Griensteidl verschwunden und vergessen, bis es 1990 im Palais Herberstein wiedereröffnet wurde. Ähnlich wie beim Café Central fand das Griensteidl in der ehemaligen Schalterhalle einer Bank sein neues Quartier, doch vom alten Charme dürfte heute kaum mehr etwas zu spüren sein, obschon man sehr darum bemüht war, das Lokal möglichst authentisch mit allen Schikanen einzurichten, welche ein typisches Wiener Kaffeehaus ausmachen.

Optisch hat man das sicherlich erreicht, doch bis auf einige alte Wiener Damen, die hier ein Champagnerfrühstück oder einfach einen Kaffee geniessen, lässt das Kaffeehaus den Besucher kaum etwas von der Wiener Urigkeit spüren. Vielmehr überschwemmen das Lokal fremdsprachige Touristen, welche dann in gutem, aber falschem Glauben sind, nun ein Stück echtes Wien kennen gelernt zu haben.

Ein Besuch im Griensteidl lohnt sich auf jeden Fall. Wer nicht weiß, dass das Kaffeehaus was Neues ist, das auf Alt macht, der wähnt sich hier an einem sehr wienerischen Ort. Wenn das Café mal gerade nicht mit lärmenden Touristen überfüllt ist, so kann man hier ein durchaus schönes Ambiente geniessen. Allein die Lage am Platz mit der Michælerkirche und dem monumentalen Michælerter ist einmalig. Was man bestellt, ist ganz einfach gut, sei es Mehlspeise, Kaffee oder was auch immer. Bei schönem und warmem Wetter empfiehlt es sich, draußen zu sitzen und dem regen Treiben zuzusehen. Das Personal ist trotz des stets starken Zustromes freundlich und flink.

### Le Café Schwarzenberg

Le Café Schwarzenberg est le 1er établissement de ce type à avoir ouvert sur le « Ring » (boulevard circulaire) de Vienne (sis au 17 « Kärntner Ring ») . Il a été le lieu de rencontre et de travail de nombreux artistes, écrivains, décideurs et hommes d'affaires.

Le Café Schwarzenberg est, depuis sa création en 1860, le plus ancien des cafés viennois du « Ring » . Les concerts de piano retentissent ici tout près du « Musikverein » , du « Konzerthaus » et du « Ronacher » . Presqu'en face, l'Hôtel Impérial ouvrit pour la 1re fois ses portes en 1873, même pour les fidèles du Café comme Sigmund Freud et Anton Bruckner. Dans une ambiance élégante, on peut y déguster le gâteau Imperial, un souvenir très apprécié, tout en écoutant la musique jouée sur le piano à queue Bösendorfer.

Depuis son ouverture au XIX<sup>e</sup> siècle, le Café Schwarzenberg est un lieu de rencontre apprécié. On peut y passer des heures à bavarder tranquillement en savourant une tasse de thé ou de café (produits biologiques et équitables !), ou en dégustant des pâtisseries fines.

...

Where Viennese tradition is at home : « Konzert Café Schwarzenberg »

The Viennese coffee-house has been a stronghold of Austrian culinary tradition for Centuries. This tradition continues to be fostered in our days at the « Café Schwarzenberg ». Since its opening in the 19th Century, the « Café Schwarzenberg » has been a favourite with both locals and visitors to Vienna.

Enjoy laid-back conversations in Vienna's 1st « Café » on the « Ringstraße » over traditional coffee specialties, fine pastries and delicious treats of the Viennese cuisine. Tea-lovers will be surprised by the wide range of teas on offer.

The culinary offers are rounded-off by cultural events such as exhibitions, concerts or readings. Furthermore, visitors can choose from a wide-range of international newspapers.

In 1861, Europe's greatest boulevard was being built. The « Ringstraße » was taking its shape and evolved into the « Korso » between today's Opera and the « Stadtpark », a promenade unknown to this point.

It was in those days when the « Café Schwarzenberg », the oldest « Café » on the « Ringstraße » today, was opened by the Hochleitner family.

The « Café Schwarzenberg » has been a meeting place for business people from the very beginning.

Although never an artists' or writers' « Café », one famous visitor was a regular to his coffee-house for many years :

The architect Josef Hoffmann, founder of the « Wiener Werkstätte », used to be dropped-off by his driver to have lunch, read the newspaper and put his ideas down on sketching paper (« Quadratell Hoffmann »). Many of his outstanding works were created at the « Schwarzenberg ».

After 1945, officers of the Soviet Army occupied the rooms for their events and destroyed the furniture.

A relict of those days was retained until the 1979 refurbishment : a mirror whose cracks and bullet holes had been turned into ornaments, making the best of it this way.

The « Café Schwarzenberg » today is one of the last « Cafés » on the « Ringstraße » upholding the typical atmosphere and tradition of a Viennese « Café ».

A popular meeting place with the Viennese, an attraction for foreign visitors, a place to see and be seen.



...

« Café Schwarzenberg » is a traditional Viennese coffee-house, located on the « Ringstraße » boulevard (« Kärntner-Ring, 17 ») near the « Schwarzenbergplatz », in the central « Innere Stadt » district of Vienna. Unlike many other traditional Viennese coffee-houses, the « Café Schwarzenberg » did not cater to a clientele of artists and intellectuals. The interior is notable for having remained largely unchanged since it was opened in the 19th Century.

« Café Schwarzenberg » is the oldest existing « Ringstraße » coffee-house, opened during the construction of the prestigious boulevard, in 1861, by a married couple with the family name Hochleitner. It quickly became an important meeting place for influential entrepreneurs and financiers. Among the famous frequent guests was the architect Josef Hoffmann (1870-1956), one of the founders of the artistic « Wiener Werkstätte » manufacturing company. Many of Hoffmann's designs were drafted at the « Café Schwarzenberg ».

After World War II, in Allied-occupied Austria, the Soviet Red Army used the space as an officers' mess for various events. As a result of this, the decor was damaged by gunfire, the results of which were apparent as late as 1979. « Café Schwarzenberg » was run by the « Österreichisches Verkehrsbüro » travel company until 1 January 2008, when it was purchased by the Austrian « Vivatis » food company.

Today, « Café Schwarzenberg » with its « Schanigarten », on the « Ringstraße » sidewalk, is a popular spot with both tourists and locals. As well as hosting a wide variety of cultural events such as readings and concerts, it hosts « Kaffeehausmusik » (Coffee-House Music), on several evenings during the week. In the Viennese ball season, the « Café Schwarzenberg » is one of the few « Cafés » to offer early morning goulash and beer breakfasts for the ball attendees.

...

Wo Wiener Tradition zu Hause ist - Konzert Café Schwarzenberg.

Das Wiener Kaffeehaus ist seit Jahrhunderten Fixpunkt der Österreichischen Gastronomiekultur. Diese Tradition wird auch in unseren Tagen weitergelebt und gepflegt. Seit seiner Eröffnung im 19. Jahrhundert gilt das Café Schwarzenberg als beliebter Treffpunkt für Wiener und Wien-Besucher.

In Wiens erstem Ringstraßencafé genießen Sie entspannte Plauderstunden bei traditionellen Kaffeespezialitäten, feinen Mehlspeisen und köstlichen Schmankerln aus der Wiener Küche.

Teeliebhaber werden von der Sortenvielfalt der angebotenen Tees überrascht sein.

Abgerundet wird das gastronomische Angebot durch kulturelle Programmpunkte wie Vernissagen, Konzerte oder Lesungen. Des weiteren gibt es für Besucher die Möglichkeit aus dem vielfältigen Angebot an internationalen Zeitungen auszuwählen.

Anno 1861 war man gerade heftig mit dem Bau der schönsten Prachtstrasse Europas beschäftigt.

Die Ringstraße nahm gerade Gestalt an, und entwickelte sich zwischen heutiger Oper und Stadtpark zum « Korso », einer « Flaniermeile » wie es solche bis dahin nicht gab.

Und schon in dieser Zeit, wurde das Café Schwarzenberg als heute ältestes Ringstraßencafé vom Ehepaar Hochleitner eröffnet.

Von Anfang an war das Café Schwarzenberg vor allem Treffpunkt der Wirtschaftsleute.

Obwohl nie Künstler- oder Literatencafé, weiß man doch von einem berühmten Stammgast zu berichten, der seinem Kaffeehaus über Jahre hinweg treu blieb :

Der Architekt Josef Hoffmann, Begründer der Wiener Werkstätte, ließ sich zur Mittagszeit vom Chauffeur absetzen, um zu essen, die Tageszeitungen zu lesen oder seine Ideen auf kariertes Papier zu bringen (Quadratell Hoffmann) . Im Schwarzenberg sind sicher viele seiner außergewöhnlichen Entwürfe entstanden.

Nach 1945 okkupierten Offiziere der Sowietarmee die Räumlichkeiten für ihre Veranstaltungen und zerschossen die Einrichtung.

Ein Relikt dieser Zeit hielt sich bis zur Renovierung 1979.

Ein Spiegel, bei dem man die Sprünge und Einschusslöcher mit Ranken und Blumenmustern verzierte, und so aus der Not eine Tugend machte.

Heute ist das Café Schwarzenberg eines der letzten Ringstraßencafés, das die typische Atmosphäre und Tradition eines « Wiener Cafés » fortsetzen möchte.

Beliebter Treffpunkt der Wiener, Anziehungspunkt für Touristen, ein Platz um zu sehen und gesehen zu werden.

...

Das Café Schwarzenberg ist ein Kaffeehaus an der Ringstraße im 1. Wiener Gemeindebezirk Innere Stadt. Es befindet sich am Kärntner Ring 17 gegenüber dem Schwarzenbergplatz. Im Gegensatz zu vielen anderen bekannten Wiener Kaffeehäusern zählten Künstler und Literaten nicht zur Stammklientel. Eine Besonderheit ist die original erhaltene Einrichtung vom Ende des 19. Jahrhunderts.

Im Zuge des Baus der Ringstraße wurde 1861-1863 vom Wiener Architekten Wilhelm Westmann (1813-1881) sowie von Baumeister Paul Wasserburger (1824-1903) für den Seidenzeugfabrikanten August Zeppezauer (gestorben 17. August 1870 in Hadersdorf ; Alter : 55) , Firma Anton Fries & Zeppezauer, das Haus als Mietpalais errichtet.

Raimund Hochleitner, der am 6. Juni 1861 in der Riemergasse 2, Wien-Innere Stadt, ein Kaffeehaus eröffnet hatte und der am 29. Dezember 1863 mit der Einzelfirma R. Hochleitner am Kaiserlich-Königlich Handelsgericht Wien als Kaffeesieder (bis 31. März 1862 Gemischtwarenhändler) registriert wurde, eröffnete nach 1863 das Kaffeehaus als Café

Hochleitner. Im April 1867 wurde Hochleitner gesuchsgemäß vom Wiener Gemeinderat gestattet, auf einer Teilfläche vor seinem Betrieb Tische aufzustellen. Nach dem Tode von Raimund Hochleitner (gestorben 19. Juni 1878, Alter : 55) führte seine Ehefrau Johanna (gestorben 1916, Alter : 86) (gemäß Lehmanns Allgemeinem Wohnungs-Anzeiger) bis 1882 die Geschäfte. 1883 übernahm Josef Sperrer den Betrieb und führte ihn unter dem Namen Café Sperrer bis 1901, ab Übernahme durch Josef Menschl, 1902, trug das Kaffeehaus die Bezeichnung Café Schwarzenberg, von 1939 bis Kriegsende firmierte es als Café Deutschland.

Das Café galt stets als Treffpunkt für Persönlichkeiten aus der Wirtschaft. Einer der berühmtesten Stammgäste war der Architekt Josef Hoffmann, ein Mitbegründer der Wiener Werkstätte. Bei seinen Kaffeehausbesuchen entstanden viele seiner Entwürfe.

Während der Besatzungszeit nach 1945 nutzte die Rote Armee die Räumlichkeiten für Veranstaltungen. Dabei wurde die Einrichtung des Betriebs durch Schießereien beschädigt, deren Spuren man noch bis 1979 sehen konnte, dem Jahr, in dem der privat geführte Betrieb vor dem Aus stand und die Stadt Wien sich entschloß, das Haus zu übernehmen und durch die stadteneigene Wigast Gaststättenbetriebs Gesellschaft mit beschränkter Haftung führen zu lassen. Das Café wurde ab Februar 1980, verbunden mit Umbauten (Sitzgarten, Wirtschaftsteil) , renoviert und in der Folge als Altwiener Konzertcafé wieder eröffnet.

### Le Café impérial

Depuis 1873, on sert au « Café Imperial » (sis au 16 « Kärntner Ring » , entre l'Opéra et le « Musikverein ») la cuisine raffinée typique des cafés viennois. Parmi les habitués d'autrefois, on retiendra les compositeurs Johannes Brahms (qui aimait siroter lentement son café préféré) et Anton Bruckner (qui raffolait des grosses portions de « Kugelhupf » ou « Kouglof » , fait maison : il s'agit d'une brioche à pâte levée, dont l'apparence est caractéristique en raison de son moule, qui lui donne une forme haute, cannelée et creusée en son milieu. Le « Kouglof » peut être sucré, avec des raisins secs imbibés de rhum ou de kirsch et des amandes, ou salé, avec des lardons et des noix. Cette spécialité a été pendant longtemps un gâteau de célébration, préparé pour de multiples occasions : Noël, mariage, naissance, fête de village, etc. Il est plutôt dégusté, de nos jours, au petit-déjeuner en version sucrée, et à l'apéritif dans sa version salée) ; le directeur du « Wiener Hofoper » Gustav Mahler (toujours en queue de pie) et son assistant, le chef d'orchestre Franz Schalk (aussi en queue de pie, souvent pris pour le Maître d'hôtel par les inhabitués de l'endroit !) , qui se pointaient tous deux avant et / ou après les représentations ; le grand mathématicien et mystique Friedrich Eckstein, mécène d'Anton Bruckner et d'Hugo Wolf ; le critique et pamphlétaire Karl Kraus qui, depuis 1900, appréciait le silence du « Café Impérial » , d'ailleurs peu de personnes (sauf Eckstein) étaient autorisées à approcher ce solitaire personnage ; le père de la psychanalyse, Sigmund Freud qui procédait même à des consultations impromptues à sa table ; Alma Mahler ; le peintre Carl Moll ; l'historien de l'art Ludwig Münz ; l'historien Robert Hirschfeld, critique musical pour le « Wiener Zeitung » ; le théoricien de la musique Heinrich Schenker ; les écrivains Peter Altenberg, Hugo von Hofmannsthal, Gustav Meyrink, Rainer Maria Rilke, Roda Roda, Franz Werfel ; l'écrivain et médecin Arthur Schnitzler ; l'écrivain et dramaturge Carl Zuckmayer.

Aujourd'hui, on peut manger dans ce café au cadre soigné, classé monument historique, l'une des meilleures escalopes de la ville.

...

Between 1890 and 1920, Vienna emerged as a site of unrivalled experimentation in art, culture, philosophy and science, and many have argued that the most concentrated and purest expression of European Modernism occurred in the Austrian capital. Coffee-houses which, by this time, had become a Viennese institution, played an important role in the city's cultural life. Along with a number of other coffee-houses, the « Café Imperial » became a hub for intellectual discussion and a daily meeting place for artists, poets, musicians and intellectuals. While its location made it a popular retreat for musicians, the « Café » was also host to a bevy of journalists, politicians and intellectuals, who used the space to work, strategize and debate. Journalist and satirist Karl Kraus held court at the « Café Imperial » after abandoning his former haunt (« Café Central ») , in 1910, on account of it being too noisy. Once he made the move, others (including Peter Altenberg, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke and Franz Werfel) followed. Kraus spent countless hours at the « Café » at his regular table, which was reserved for him daily, though few were permitted to join him as he was notoriously ornery and worked best in isolation. Friedrich Eckstein, best described as an occultist, a man of letters, a polymath, a mystic and a private investigator, was one of the few Kraus permitted to sit at his table. Eckstein was a close friend of many of the artists and thinkers in Vienna during this time, and could often be found at the « Café Imperial » in deep discussion with Sigmund Freud or the composer Anton Bruckner. Robert Hirschfeld, another « Café » regular, was a music-critic and historian who reported for the « Wiener Zeitung » newspaper. A known agitator, he regularly instigated heated arguments with the likes of Gustav Mahler and Heinrich Schenker. A novelist and writer of bold, lyrical poems, Rainer Maria Rilke also spent many days writing at the « Café » and, in fact, penned many of his eloquent letters on the hotel's stationery. While women were not expressly forbidden, coffee-house culture in « Fin-de-siècle » Vienna remained very much a male domain.

...

Richard Wagner composed and re-arranged the main parts of his « Tannhäuser » while staying at the « Hôtel Impérial » , in 1875, to prepare for a new performance of the Opera under his supervision, in Vienna. He and his family occupied 7 rooms of the hotel, and he had a piano set-up in the parlour where he worked on the new arrangements. He also worked on the arrangements of « Lohengrin » (a Romantic fairy-tale Opera, in 3 acts) at the « Impérial » .

...

The « Café Impérial » was at the centre of Viennese intellectual life at the turn of the 19th Century, and Sigmund Freud, the founder of psychoanalysis, could be counted among the regulars who frequented the elegant coffee-house. He took his daily coffee at the « Café » and met with other academics and critics, including Friedrich Eckstein (a supporter of composer Anton Bruckner) , with whom he regularly shared a table. It is rumoured that Freud conceived of his dream interpretation study while working at the « Café » , and he was known to hold impromptu psychoanalytical consultations at his table.

...

Journalist and satirist Karl Kraus held court at the « Café Impérial » after abandoning his former haunt (« Café

Central ») , in 1910, on account of it being too noisy. Once he made the move, others (including Peter Altenberg, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke and Franz Werfel) followed. Kraus spent countless hours at the « Café » , at his regular table, which was reserved for him daily, though few were permitted to join him as he was notoriously ornery and worked best in isolation. Here, he edited the journal « Die Fackel » (The Torch) , which he founded in 1899, and continued to publish until his death, in 1936. As Kraus had secured independent financing for his magazine, he was able to use it to criticize the corruption of the Hapsburg Empire and the Austrian press, and the increasing jingoistic nationalism of the nascent pan-German movement, without fear of censure. After 1911, Kraus became « Die Fackel » 's only contributor and he worked tirelessly on each issue at the « Café Impérial » . In 1912, Kraus gave a lecture and published a pamphlet on the subject of « Nestroy und die Nachwelt » (Nestroy and Posterity) , which revived interest in the 19th Century Viennese comic playwright and actor, Johann Nestroy.

...

Since the year 1873 when the palatial town-house of the debt-ridden Duke Philipp of Württemberg was turned into an hotel by hotelier, Johann Frohner, it has had an elegant, roomy coffee-house, which would be adorned with pictures by Moritz von Schwind. Hardly, a Viennese figure of prominence would not find his way to one or another « Imperial “ Stammtisch ” » . Consider the following list : Hugo Wolf, Sigmund Freud, Hugo von Hofmannsthal, Leo Trotsky, Gustav Meyrink, Franz Werfel, Rainer Maria Rilke, Anton Bruckner and who else but Peter Altenberg. The polymath, Friedrich Eckstein, whose « Stammtisch » could be found in the 2nd room on the left, united them. One saw him, sitting there from morning till night, as Bruno Walter and others reported. They, themselves, all refer to the same source when they needed a reliable witness to back-up their claims : the aged head-waiter named Julius. The latter claimed that he had ushered Eckstein to the same table as an apprentice. Friedrich Eckstein was the brother of the suffragette, Therese Schlesinger, and the Austro-Marxist, Gustav Eckstein, a pupil of Anton Bruckner and father of the writer, Percy Eckstein, and husband of a novelist, who made a reputation under the name of « Sir Galahad » . We find Eckstein's traces in the works of Sigmund Freud. He was the hero of Ludwig Hevesi's book, « Mac Ecke's Curious Journey » and the undiminished central figure in an Ecksteinian autobiography, « Old Unnamable Days ! » . He turns-up in the memoirs of Max Graf, Stefan Großmann, Roda Roda, in the venerable Albert Fuch's unsurpassed, « Geistige Strömungen in Österreich » and in Friedrich Torberg's legendary, « Tante Jolesch » . Hermann Bahr erected a literary monument to him in his novel, « Die Rahl » , and Arthur Schnitzler remarked disrespectfully of him in his notebook of the 3rd of October 1892 :

« Eckstein, very stupid. »

Mentioned in Arthur Schnitzler's novel, « The Road to the Open » , described by Roda Roda in his memoirs, the coffee-house on the « Ring » had soon become the meeting place of literature and music. Richard Wagner is supposed to have composed here, during his visit in Vienna in 1875 (see the memorial plaque erected by the Schubert Federation of 1933, on the right of the hotel entrance) , as did Johannes Brahms. The director of the Imperial Opera, Franz Schalk, would be regularly seen here, in tails, before performances in white tie and tails, which led the uninitiated to confuse him with the head-waiter. Gustav Mahler was a regular in the « Imperial » for 3 years, as his widow would later be. She reminisces vivaciously in her memoirs how her German nationalist step-father, the artist, Carl Moll, wanted

to beat-up Karl Kraus here. The « Fackel » editor, who had established himself as a regular here, around the turn of the 19th Century, and even immortalized the coffee-house in his 1913 polemic, « The Lion's Head or the Dangers of Technology » . He would regularly meet with the architect, Adolf Loos, here. The editor of Innsbruck's « Brenner » , Ludwig von Ficker, would introduce the latter to Ludwig Wittgenstein here, on the 24th of July 1914 :

« We met at “ Café Impérial ”, where there ensued a somewhat strenuous, but positively stimulating conversation between him and the hard-of-hearing builder of the still controversial “ Haus am Michælerplatz ”, on questions of modern architecture, which seemed to interest Wittgenstein. »

Later, Wittgenstein had a less than enthused view of Loos, as we see in a letter to his friend, the Loos pupil, Paul Engelmann, on the 2nd of September 1919. Nevertheless, in September 1924, Loos, ever the friend of the language-purist, Karl Kraus, presented Wittgenstein with a copy of his book, « Ins Leere gesprochen » (Spoken into the Void) , in remembrance of their animated conversation in the summer before the War. The friendly, if curious, sentence in which Loos expressed his good wishes ran : « for Ludwig Wittgenstein with thanks and most amicably : thankful for his stimulation, most amicably in the hope that he reciprocates these sentiments » . So saluted, he did not reciprocate the sentiments. Moreover, he passed the tome on to his sister, Hermine, as she celebrated her 50th birthday that December with the words :

« I did not forget your birthday. I merely did not know what I could present to you that would fit the occasion. It recently occurred to me that you might not object to receiving Loos' book with his inscription :“ Herewith, it passes over to your possession. ” »

...

« Café Impérial » (I, Kärntner Ring 16, Hotel Imperial) . Das Kaffeehaus ist vornehm-prunkvoll ausgestattet. Das Interieur wird von Bildern Moritz' von Schwind dominiert.

Zu den prominenten Gästen zählten Anton Bruckner, der hier gerne eine Jause einnahm, Johannes Brahms, der Polyhistor Friedrich Eckstein (Mäzen Hugo Wolfs und Anton Bruckner. An seinem Tisch verkehrten Sigmund Freud, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Franz Werfel) , Gustav Mahler und Franz Schalk, die vor oder nach der Opernvorstellung hierher kamen, Berthold Viertel, der Kunsthistoriker Ludwig Münz, Karl Kraus, der die Stille des « Café Impérial » liebte (er besuchte es seit etwa 1900) und es in seiner Satire « Der Löwenkopf oder die Gefahren der Technik » verewigte, Roda Roda, Gustav Meyrink, Arthur Schnitzler und Carl Zuckmayer.

Die ursprüngliche Café-Einrichtung mit Terrasse an der Canovagasse (von Josef Hoffmann und Oswald Haerdtl, 1937-1938) blieb nicht erhalten.

...

Im Jahr 1873 und den folgenden Jahrzehnten, war und ist das Cafe Imperial das Herz des Hotels. Der damalige Direktor

wußte genau, wenn er die Intelligenz der Stadt hier versammeln konnte, war der gute Ruf des Hauses auf dem kritischen Wiener Markt gesichert.

Demnach gab es für Anton Bruckner immer eine extra Portion hausgemachten Gugelhupf, und auch Operndirektor Gustav Mahler gehörte zu den Stammgästen. Es wird erzählt, dass Herr Gustav Mahler abends immer im Frack erschien, und es kam vor, daß er von anderen Gästen mit « Herr Ober » angesprochen wurde.

Der geistreiche Zyniker Karl Kraus verbrachte hier ebenfalls so manche Stunde, und nur wenige durften an seine Tisch. Kraus wünschte Einsamkeit.

Auch der Hamburger Johannes Brahms trank seinen Kaffee gerne im Imperial wie viele andere Gäste schätzten Sie die intime Atmosphäre und gute Lage, zwischen Musikverein und Oper.

### L'Hôtel impérial de Vienne

The « Hôtel Impérial » opened on 28 April, 1873, just in time for the Vienna World Exposition. The press considered it « pleasant, elegant, simple with grand style » , and « 150 rooms, Imperial, indeed » . Later that year, hotelier Johannes Frohner becomes leaseholder of the hotel.

...

Designed by architect Arnold Zenetti, in 1863, the « Hôtel Impérial » , in Vienna, was originally planned as a residence for Duke Philipp of Württemberg and his wife, Duchess Marie-Thérèse. When the palatial neo-Renaissance building didn't meet their needs, it was sold and converted to a hotel for the « Weltausstellung 1873 Wien » , a large World-Exposition held under the banner of culture and education. Thus, began the « Impérial » 's long-standing affiliation with the day's progressive thinkers and cultural contributors. Located on « Ringstraße » , the 19th Century circular boulevard surrounding the central area of Vienna, the « Impérial » impressed with its ornate facade, marble floors, hand-carved statues, crystal chandeliers and heavy drapery. It also benefited from its close proximity to the « Musikverein » concert-hall and the Vienna State Opera. The German composer Richard Wagner was among the 1st to leave his mark. He and his family stayed here, in 1875, as « Tannhäuser » was being rehearsed at the Opera House, and the « Impérial » became known as a place for professional musicians and enthusiasts alike. But the hotel also drew dignitaries and royalty, writers and politicians. Much of the intellectual activity revolved around the « Café Impérial » , the epitome of coffee-house culture in Eastern Europe and gathering place for a literary crowd that included satirist Karl Kraus, Rainer Maria Rilke and Hugo von Hofmannsthal. The « Hôtel Impérial » became the Soviet headquarters after World War II ; it was given back to the Austrian State when Allied forces left, in 1955.

...

The « Hôtel Impérial » , also known as « The Impérial » , is a 5 star luxury hotel in Vienna. It is located at « Kärntner Ring » , on the « Ringstraße » .

The « Hôtel Impérial » façade is Italian neo-Renaissance. The top of the building contains a stone balustrade that frames allegorical animals from the Württemberg coat of arms. The main entrance portal contains four statues that are also symbolic. The original portal was wide enough for a 2 horse-drawn carriage.

The hotel's interior furnishings highlight the 19th Century Viennese elegance with ornate marble, hand-carved statues, and massive crystal chandeliers. In the lobby, the Royal Staircase leads-up to suites and rooms that are also illuminated by magnificent chandeliers hanging from the high stucco ceilings. The hotel's private balconies offer views of the « Altstadt » skyline.

The building was designed by architect Arnold Zenetti and built under the direction of Heinrich Adam, in 1863. Initially, it was planned as the city palace (« Stadtpalais ») and residence of Duke Philipp of Württemberg (1838-1917) and his spouse Duchess Marie Therese (1845-1927) , « née » Archduchess of Austria ; its original name was Palais Württemberg. The Duke and the Duchess, however, did not enjoy their new home for long. After moving there, in 1866, they sold it 5 years later. For the Universal Exhibition of 1873, it was converted into a hotel. In 1928, 2 stories were added. But the original architecture is still very much in evidence and is an integral part of the luxurious atmosphere.

Over the years, the « Hôtel Impérial » has had numerous famous guests, including Queen Elizabeth II and Charlie Chaplin. Dignitaries and royalty from around the world stayed at the « Impérial » . It has had some infamous guests as well. Adolf Hitler, who worked at the hotel as a day laborer during his youthful period as a virtual tramp in Vienna, returned as an honoured guest following the 1938 « Anschluß » . Also, Benito Mussolini stayed at the hotel during World War II but was shepherded through the back-door on September 13, 1943, following his spectacular rescue by German para-troopers in « Unternehmen Eiche » (Operation Oak) .

The « Impérial » was acquired by « Compagnia Italiana Grandi Alberghi » (CIGA) after Prince Karim Aga Khan acquired the company, in 1985, and began expanding its presence (which was purely Italian, up to that time) into Spain and Austria. In 1994, the Starwood Hotels and Resorts took-over CIGA and transformed it into its brand, « The Luxury Collection » , an assemblage of historic and venerable hotels in Europe that includes the « Impérial » .

The « Hôtel Impérial » was partly owned before the War by a Jew, Samuel Schallinger, who was forced to sell in 1938, and died in 1942 at the « Theresienstadt » camp, near Prague.

Simon Wiesenthal, a Jewish Austrian survivor of the Nazi death camps, who dedicated his life to documenting the crimes of the Holocaust, celebrated his 90th birthday at the « Hôtel Impérial » , in 1998, with a kosher dinner party. Wiesenthal said at the dinner :

« Look, even the chandeliers are shaking. Hitler is gone. The Nazis are no more. But we are still here, singing and dancing. »

Today, « The Imperial » is, perhaps, Vienna's most exclusive 5 star hotel. Guests of State typically stay at the hotel, such as the Emperor and Empress of Japan on their visit, in 2002.



A speciality of the house is the « Imperial Tart » (« Imperial Torte ») which is a chocolate truffle, supposedly based on a secret recipe that is said to have been created by an apprentice cook who fashioned it when Emperor Franz-Josef opened the Hotel, in 1873. The confection comes in either a plain pinewood box or a cardboard box (for shipments) , each containing a single torte or group of small tortes. Tortes vary in size, from ones that are the size of an individually-wrapped candy to others that are the size of a small cake (approximately 6 inches or fifteen centimeters) . A complementary torte box is provided to each guest-room and additional boxes can be ordered from the hotel for shipment. Nowadays, torte boxes are sold alongside other « Impérial » products, such as teas leaves and coffee beans (labelled « Imperial Teas and Coffee ») and other varieties of chocolate confections. The « Impérial » ships its products world-wide, as the chocolates maintain freshness for 2 months.

...

Das Wiener Hotel Imperial ist ein Hotel in Wien und eines der markantesten Gebäude an der Ringstraße. Es befindet sich am Kärntner Ring 16 im 1. Wiener Gemeindebezirk. Es gehört zur Luxury Collection der Starwood Hotels & Resorts Worldwide.

Als Palais an der Wiener Ringstraße wurde es in den Jahren 1862 bis 1865 nach den Plänen des Architekten Arnold Zenetti unter der Leitung des Baumeisters Heinrich Adam im Stile der italienischen Neo-Renaissance für Herzog Philipp von Württemberg, erbaut. In den Innenräumen sind einzelne Architekturteile mit Stein verkleidet : bei den Pfeilern der großen Halle ist es Carraramarmor, die Pilaster im Festsaal haben Auflagen des gelben Marmors Giallo di Siena, Wandflächen und Säulen aus Kunstmarmor. In der Feststiege bestehen Wandflächen, Balustraden, die großen Säulen aus Kunstmarmor, die Stiegenstufen sind aus Kaiserstein, dem harten lichtgelben Algenkalk aus Kaisersteinbruch. Auf dem Podest der Stiege steht die Plastik « Donauweibchen » von Hanns Gasser.

Der Herzog bewohnte das Palais mit seiner Gemahlin, der geborenen Erzherzogin Marie Therese von Österreich, seit 1866, verkaufte es aber bereits 1871 an den Bankier Horace von Landau. Möglicherweise war es für den Herzog als Wohnsitz uninteressant geworden, nachdem der neu gebaute Wiener Musikverein die freie Sicht auf den Wienfluß genommen hatte und eine Straße den Zugang zum Park verbaute. Aber auch die Herzogin fühlte sich im Palais nie wohl.

Vermutlich war das Palais von einer Investorengruppe erworben worden, denn der Baumeister Wilhelm Groß gestaltete es zum Hotel um. Am 28. April 1873 wurde das neue Hotel zur Wiener Weltausstellung 1873 in Anwesenheit des Kaisers Franz-Josef und der Kaiserin Elisabeth feierlich eröffnet.

1875 wurde vom Besitzer Johann Frohner als Pächter engagiert. Frohner hatte bereits Erfahrung als Hotelier in Budapest sammeln können, wo er erfolgreich sein nach ihm benanntes Hotel betrieb. 1878 bewarb er sich für den Titel als Kaiserlich und Königlich Hoflieferant für Spirituosen- und Weinhandel. Obwohl das Hotel einen ausgezeichneten Ruf genoß, wurde sein Ansuchen aus diversen Gründen abgelehnt. Das Ansuchen wurde viele Jahre später dann vom Obersthofmeisteramte genehmigt.

1912 wurde das Imperial in eine Aktiengesellschaft umgewandelt. Das Grand Hotel am Kärntnerring gehörte zur gleichen Aktiengesellschaft. Das Hotel wurde modernisiert und eine Zentralheizung eingerichtet. Weiters betrieb es ein Stellfuhrwerkgeschäft (1874-1922), einen Hotelomnibus (1882-1992) und ein Lohnfuhrwerksgewerbe (1908-1911). Während der Monarchie kamen Gäste wie Fürst Otto von Bismarck, Graf Patrice de Mac-Mahon, König Milan von Serbien, Zar Ferdinand von Bulgarien, Richard Wagner, Eleonora Duse und Sarah Bernhardt.

Während des Ersten Weltkrieges lief der Betrieb fast wie normal weiter, im Personal arbeiteten zunehmend mehr Frauen, männliche Gäste trugen immer öfter Uniform, und man speiste weiterhin auf (manchmal gestopftem) Damast, vermutlich etwas kleinere Portionen.

Im Jahr 1928 wurden die beiden Obergeschoße aufgesetzt. In der Zwischenkriegszeit kamen als Gäste Thomas Mann, Luigi Pirandello, John Galsworthy und Claude Anet. Nach dem Anschluß Österreichs logierte hier Adolf Hitler, wann immer er in der Stadt war. Nach dem Krieg und während der Besatzungszeit machten die Sowjets das Hotel zu ihrem Quartier. Das Hotel trug wenige Schäden aus dieser Zeit davon, obwohl die meisten Möbel danach fehlten und ersetzt werden mußten.

Das Hotel zählt seit seiner Eröffnung zu den luxuriösesten Häusern der Stadt Wien. Als Gäste zählen viele Staatsoberhäupter und andere Persönlichkeiten. Die bekanntesten waren John F. Kennedy und Nikita Chruschtschow bei ihrem Gipfeltreffen 1961 in Wien. Das Gästebuch mit prominenten Unterschriften wird heute unter einer Glasglocke präsentiert.

1994 wurde das Hotel von den Lesern von Condé Nast zum besten Hotel der Welt gekürt. Bereits 1961 erhielt das Betreiberunternehmen die Staatliche Auszeichnung und damit das Recht, das Bundeswappen im Geschäftsverkehr zu verwenden.

Traditionellerweise logieren Staatsgäste im Hotel Imperial; so etwa wohnten hier Richard Nixon, König Olav von Norwegen, Marschall Tito, König Leopold von Belgien, die indische Premierministerin Indira Gandhi, Königin Elisabeth von England, König Juan Carlos von Spanien sowie Kaiser Akihito und Kaiserin Michiko von Japan.

Auch zahlreiche prominente Künstler waren zu Gast im Imperial, darunter Otto Preminger, Walt Disney, Otto Klemperer, Alfred Hitchcock, Frank Sinatra, Woody Allen, Yul Brynner, Peter Ustinov, Michel Piccoli, Zubin Mehta, Vladimir Horowitz, Riccardo Muti.

Im Erdgeschoß des Hotels befindet sich das Café Imperial, ein traditionsreiches luxuriöses Lokal, das von jeher prominente Gäste anzog und mit Bildern Moritz von Schwind's ausgestattet ist. Bis nach der Jahrhundertwende hieß es Café Frohner.

Eine Spezialität des Hauses ist die Imperial-Torte, die nach einem Geheimrezept aus natürlichen Zutaten (Marzipan, Milkschokolade) hergestellt wird. Die Torte ist gekühlt mindestens acht Wochen lang haltbar und wird in Holzschachteln überallhin auf der Welt versandt.

Laut Legende kreierte ein Küchenjunge namens Franz-Xaver Loibner die Imperial-Torte für Kaiser Franz-Josef I. anlässlich der Eröffnung des Hotels.

### Bruckner au restaurant

Anton Bruckner aimait quitté son logis pour aller prendre ses repas dans les restaurants en compagnie de ses proches collègues ou de ses jeunes élèves, dont l'un était toujours délégué pour le visiter le soir chez lui.

Le Maître préférait, de loin, un modeste établissement reconnu pour la « Gemütlichkeit » (tranquilité) où l'étiquette et la dernière mode n'avaient pas d'importance. Le compositeur se sentait « Roi et Maître » assis à sa « Stammtisch » (table régulière réservée pour lui, sans aucune opposition) .

Le « Stammtisch » est une tablée traditionnelle dans les régions de langue allemande. Ce genre de réunion se fait généralement dans un coin réservé d'un bar ou d'un restaurant et permet aux habitués de se retrouver autour d'un repas ou d'une bière pour discuter et s'amuser. Traditionnellement, un écu ou symbole désigne la table qui est réservée pour un « Stamm » particulier. On parlera dans le monde ibérique de « tertulia » et, au Royaume-Uni, de « private room » (souvent à l'arrière d'un pub) .

Historiquement, l'appartenance à un « Stamm » est une marque de statut social : celui-ci n'est pas ouvert au tout-venant. Jusqu'à la seconde moitié du XXe siècle, dans bien des villages, il regroupait avant tout les notables locaux, du maire au médecin, en passant par l'instituteur du lieu. L'invitation d'un étranger à la table correspondait donc à une marque d'appréciation, à l'instar d'une invitation à un café littéraire.

Cet usage a tendu à se démocratiser et dépend désormais moins du statut des participants : il s'agit simplement pour des habitués de se retrouver entre amis, ou pour les membres d'une section locale d'un parti politique de se retrouver pour discuter des événements du moment.

Plongé dans cette belle atmosphère, Bruckner laissait exprimer son sens de l'humour et même sa défiance au détriment de ses pires ennemis. Entouré par les jeunes, il devenait soudainement insouciant, aimant la vie, oubliant les tracasseries, les problèmes de santé et même le régime stricte imposé par son médecin pour courber la maladie. Respecter un régime alimentaire devenait quasiment impossible pour ce musicien boulimique. La bonne cuisine autrichienne traditionnelle étant reconnue pour sa lourdeur. Lorsque Bruckner se présentait à son restaurant préféré, il disait au garçon : « Apportez-moi 3 portions de viande fumée accompagnées de boulettes de pomme de terre. » . Il était ainsi assuré d'obtenir son plat préféré en quantité suffisante. Toute sa vie Bruckner mangea avec les doigts et prisait du tabac après les avoir léchés.

La soif de Bruckner était aussi vive que son appétit. Il aimait bien la bière de type « Pilsener » . Il pouvait en enfler jusqu'à 13 en une soirée. Sans être diagnostiqué comme alcoolique, ses médecins lui interdirent l'abus des petits plaisirs. Il s'en plaindra toute sa vie.

## Le « Zur Goldenen Kugel »

« Restauration Zur Goldenen Kugel » (Restaurant « Au Ballon d'Or ») : le restaurant préféré d'Anton Bruckner à Vienne, situé au 11 de la « Platz Am Hof » . En 1882, on démolit le vieil édifice pour faire place à un tout nouveau (le « Türkenkugel Haus ») . Fort heureusement, le fameux restaurant, situé au rez-de-chaussée, va survivre à cette mutation. Le compositeur y déguste sa bière favorite, la « Pilsner » , et son plat favori, riche en protéines : le rôti de porc accompagné de choucroute.

Ce bâtiment somptueux se trouve à 2 pas de la « Kirche am Hof » , aussi appelée « Kirche zu den neun Chören der Engel » (Église aux « 9 chœurs des Anges » : les Anges ; les Archanges ; les Vertus ; les Puissances ; les Principautés ; les Dominations ; les Trônes ; les Chérubins ; et les plus doux, les Séraphins) .

Aujourd'hui, il existe un restaurant nommé « Zur Goldenen Kugel » sis au 6 de la « Lazarettgasse » à Vienne (1090) .

Telefon : 01 / 405 83 63

Fax : 01 / 405 83 63 4

[www.ZurGoldenenKugel.at](http://www.ZurGoldenenKugel.at)

[Lokal\[at\]ZurGoldenenKugel.at](mailto:Lokal[at]ZurGoldenenKugel.at)

## « Goldene Türkenkugel »

(Generali Haus « Zur goldenen Kugel »)

Das späthistoristische Wohnhaus (Nummer 11) trägt eine vergoldete Türkenkugel aus der zweiten Türkenbelagerung am Portal und wurde 1882-1883 erbaut, die Fassade 1933 von Otto Schönthal und Emil Hoppe umgestaltet. Hier befand sich das « Haus zur goldenen Kugel » , das ein bekanntes Gasthaus, später ein beliebtes Marktlokal beherbergte.

...

Die Türkenkugel ist in Wien, in der Straße « Am Hof 11 » angebracht und soll an die Osmanen vor Wien erinnern. An der Stelle des heutigen Hauses, das 1883 nach Christus errichtet wurde, standen 1683 nach Christus mehrere kleinere Häuser. An einem von ihnen ließ 1686 der Besitzer Michaël Motz eine vergoldete Türkenkugel anbringen, von der das Haus den Schildnamen « Zur goldenen Kugel » erhielt. Die Steinkugel ist heute über dem Eingangstor mit der Inschrift « August 1683 » befestigt : Die ehemalige Vergoldung ist nicht mehr vorhanden. Die Kugel ist derzeit wegen einer Fassadenrenovierung entfernt.

Im Nachbarhaus, Am Hof 10, befand sich ab 1562 nach Christus das ehemalige bürgerliche Zeughaus, die Rüstkammer der Stadt. 1676 nach Christus wurde der Bau erweitert. Starke Beschädigungen aus dem Jahr 1683 führten dazu, daß die Fassade 1731-1732 nach einem Entwurf von Anton Ospel umgestaltet wurde. Hier war auch die Türkenbeute der

Stadt Wien untergebracht, deren größter Teil wohl allerdings erst aus den Kriegen gegen die Osmanen der Jahre 1684-1697 stammen. Heute befinden sich die erhalten gebliebenen Stücke im Historischen Museum der Stadt Wien. Zu den erhaltenen Gegenständen aus dem Jahr 1683 stellt der (mit aller Wahrscheinlichkeit echte) Schädel des Kara Mustafa dar, der 1696, nach der Eroberung Belgrads, wo Kara Mustafa bestattet war, nach Wien gebracht wurde, nachdem das Grab geplündert wurde. Ein anderes Kuriosum war der « armierte Türke », der zum Mittelpunkt einer Sage wurde, heute aber nicht mehr erhalten ist : Die Figur eines Türken, mit originalen Gewändern ausgestattet, der der Kopf des am 24. August 1683 gefallenen Abaza Kör Hüseyin Pascha aufgesetzt wurde. Diese Figur ist die Wurzel eines Spukberichts, nach welchem die Erscheinung eines gespenstischen Türken im Zeughaus einen bevorstehenden Türkenkrieg ankündigte. Der « Armierte Türk », wie er genannt wird, wurde bei einer Neuordnung der Zeughaus zwischen 1797 und 1802 entsorgt.

Wiederum in unmittelbarer Nähe befindet sich, Am Hof 7, das Märkleinsche Haus, welches 1727-1730 erbaut wurde. In dem Haus, das sich früher an dieser Stelle befunden hat, starb am 10. September 1683 Bürgermeister Johann Andreas von Liebenberg, woran eine Gedenktafel erinnert.

Weitere Türkenkugeln befinden sich in mehreren andere Straßen der Stadt wie zum Beispiel die Türkenkugeln Fleischmarkt.

...

Das Haus « Zur goldenen Kugel » am Hof 11 in der Wiener Innenstadt (1010) verdankt seinen Namen einer türkischen Kanonenkugel, die 1683 an dieser Stelle eingeschlagen haben soll. Später wurde sie vergoldet und an der Fassade des Hauses angebracht.

Zur Zeit der zweiten Türkenbelagerung Wiens standen an der Stelle des heutigen Hauses am Hof 11 « eine Gruppe von 5 malerischen kleinen Häusern, die den Platz organisch gegen Norden abschlossen » (Mazakarini, 1996 ; Seite 35) . Eines davon wurde der Erzählung nach im Jahr 1683 von einer steinernen türkischen Kanonenkugel getroffen. Der damalige Besitzer, der Äußere Rat und städtische Rumormeister Michaël Motz, ließ die Kugel daraufhin vergolden und 1686 als Hauszeichen über dem Tor anbringen. Das Haus erhielt dadurch den Namen « Zur goldenen Kugel » und war schon um 1700 eine beliebte Gastwirtschaft bei Marktleuten und Handwerkern.

Am Hof hatte der Babenbergerherzog Heinrich II. Jasomirgott, der Stifter des nahe gelegenen Schottenklosters, seine erste Wiener Residenz aufgeschlagen.

Zur Zeit der zweiten Türkenbelagerung diente der Platz Am Hof als Marktplatz und für Volksbelustigungen. Hier endete auch der nach 1683 üblich gewordene Bäckerumzug (Felix Czeike. Historisches Lexikon Wien, 1992 ; Seite 86 f) .

Ab den 1870er Jahren war in diesem Haus das Marktkaffee Nikola untergebracht (vergleiche ebenda ; Seite 37 - Felix Czeike. Historisches Lexikon Wien, 1994 ; Seite 630) .

1882 wurde das alte Gebäude demoliert und im Jahr darauf ein fünfstöckiges Mietspalais, der Neubau des so genannten « Ledererhofs » (Felix Czeike. Historisches Lexikon Wien, 1995 ; Seite 5) nach den Plänen Ludwig Tischlers (1840-1906) errichtet. Mit rund 250 Bauwerken allein im Raum Wien zählt der in Triest geborene Architekt zu den meistbeschäftigten Baumeistern Wiens. Er wird auch gerne als « letzter Wiener Barockarchitekt » bezeichnet (vergleiche Architektenlexikon Wien, 1880-1945) .

Auch die Türkenkugel bekam nach Fertigstellung des heutigen Gebäudes 1883 - « im Jahr der großen Gedächtnisausstellung und der 200-Jahr-Feiern zur Zweiten Türkenbelagerung » (Witzmann, 1982 ; Seite 294) - wieder einen Platz. Sie wurde (so wie am Vorgängerbau) oberhalb des Portals angebracht und mit der Inschrift « 6. August 1683 » versehen.

1933-1934 wurde die Fassade des Hauses von Otto Schönthal (1878-1961) und Emil Hoppe (1876-1957) umgestaltet. Doch die Freude darüber sollte nicht lange andauern. Durch ein Bombardement im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt, wurde der Ledererhof 1948 von Emil Hoppe mit vereinfachter Fassade restauriert. Anfang der 1990er Jahre wurde sie wieder in ihrer ursprünglichen Form hergestellt (vergleiche Felix Czeike. Historisches Lexikon Wien, 1995 ; Seite 5) .

Heute ist in dem Gebäude am Hof 11 eine Versicherungsgesellschaft untergebracht. Diese stiftete auch die Gedenktafel, die unter der vergoldeten Kugel angebracht ist. Die Inschrift lautet folgendermaßen:

TÜRKENKUGEL  
AUS DEM JAHR 1683 -  
SPÄTER INGEMAUERT UND  
VERGOLDET - GAB DER EINST HIER  
BEFINDLICHEN GASTWIRTSCHAFT  
UND DEM HAUS DEN NAMEN  
EA•GENERALI

In unmittelbarer Nähe befinden sich das ehemalige bürgerliche Zeughaus (Am Hof 10) und das Wohnhaus des Wiener Bürgermeisters Johann Andreas von Liebenberg, der drei Tage vor der siegreichen Entsatzschlacht verstarb (siehe « Liebenberg-Gedenktafel » am Hof 7) .

...

Das palaisartig ausgeführte Wohnhaus « Goldene Türkenkugel » , 1010 Wien, Am Hof 11, wurde 1882-1883 vom Architekten Baurat Ludwig Tischler für den Herrn Bernhard Hoffmann erbaut.

Zuvor befand sich seit mehreren Jahrhunderten ein bekanntes und beliebtes Marktlokal « Goldene Türkenkugel » , welches auf dem ältesten Platz Wiens stand und den Name von einer vergoldeten Türkenkugel aus der zweiten Türkenbelagerung (15.07.1683 - 12.09.1683) am Portal bekommen hat. Da in diesem Neubau auch wieder für ein Restaurations-Lokal Platz zu schaffen war und zu diesem Zweck sich der Grund des Kugelhauses als zu klein erwies,

musste sich Herr B. Hoffmann entschließen, das kleine Nachbarhaus in der Färbergasse Nummer 4 sowie den entsprechenden Grund gegen die Drahtgasse von der Kommune käuflich an sich zu bringen, wodurch es dem Architekten dagegen ermöglicht war, nebst geräumigen Restaurations-Lokal auch noch ein schönes Kaffeehaus unterzubringen. Die Haupteinteilung der Fassade war somit durch die Bestimmung der Lokalitäten vorgezeichnet, welche in der unteren Partie weite Lichtöffnungen und schmale Pfeiler, in den oberen Teilen die übrige Stockwerksgliederung erheischte.

In dem neuen im Barockstil ausgeführten Wohnhaus sind die Räumlichkeiten im Souterrain, Parterre und Mezzanin ebenfalls zu Restaurations- und zu Kaffeehaus-Lokalitäten eingerichtet worden. Im Parterre des Restaurations-Lokales befinden sich gegen den freien Platz zwei Extrazimmer, das eine im modernen, das andere im altdeutschen Stil (Münchener Charakter) gehalten ; die Wände sind unten mit Holzmalereien versehen, die oberen Felder mit reizenden Landschaften dekoriert ; an diese beide Extrazimmer reihen sich zwei im altdeutschen Stil und mit vielen Sprüchen versehene Räume. Rückwärts vom Extrazimmer befindet sich ein als Straßenbahnwaggon eingerichteter Raum für eine geschlossene Gesellschaft.

Im Mezzanin befinden sich zwei große Speisesäle, zu denen man über eine separate Stiege gelangt ; der gegen den freien Platz gelegene Saal ist im Barockstil aus der Mitte des vorigen Jahrhundert in blau und Gold, der gegen die Färbergasse in Silber reich dekoriert. Besonders erwähnenswert sind im Anschluß an diese Säle die separierten Zimmer, deren eines im Stil Louis' XIV. , eines im maurischen und eines im altdeutschen Stil ausgeführt ist.

Bei dem Restaurations-Lokal im Souterrain, welches gleich einem Gartensalon mit Laubengängen dekoriert ist, befindet sich eine Kegelbahn. Die geräumige Restaurationsküche ist sehr hell und gut ventiliert ; im Kellergeschoss unter dem Souterrain sind entsprechende Bier- und Weinkeller, nebst einer nach dem neuesten Prinzip angelegten Eisgrube.

Das Kaffeehaus-Lokal im Parterre ist im Barockstil in Gold- und Biscuitmalerei ausgeführt und mit Spiegelspanneaux versehen ; rückwärts gegen den Ledererhof befindet sich ein Spielzimmer in modernem Stil. Der Billard- und Speisesaal im Mezzanin, wohin ebenfalls eine separate Treppe führt, sind in gleicher Eleganz wie das Kaffeehauslokal im Parterre ausgestattet.

Die Beleuchtung sämtlicher Restaurations- , wie Kaffeehaus-Lokalitäten geschieht mit Siemens'schen Regenerativbrennern, die Beheizung des ganzen Parterre und Mezzanin mit Warmwasserheizung. Aus dem gemeinschaftlichen Vestibül gelangt man links in das Restaurations-Lokal, in der Mitte zur Haupttreppe, welche zu den Wohnungen der Stockwerke führt, und rechts in das Kaffeehaus-Lokal.

Der II. und III. Stock ist für je eine, der IV. für zwei Wohnungen eingerichtet. Sämtliche Wohnungen sind elegant ausgestattet, mit gemalten Stuckplafonds, Parkettböden, Telegraphen- und Sprachrohrleitungen versehen. Die Hauptstiege ist aus geschliffenem Istianer Marmor, das Stieengeländer, reich verziert, aus Schmiedeeisen, mit schwarz poliertem Stiegriff versehen, ausgeführt. Das Vestibül ist mit echtem Marmor in drei Farben ausgeführt.

Die Balkongitter für das Wohnhaus wurde nach einer Zeichnung des Architekten Baurat Ludwig Tischler und von Albert

Milde, Kaiserlich-Königlich Hofschlosser in Wien ausgeführt.

Architekt : Herr Baurat Ludwig Tischler.

Bauleiter : Herr Albert Dostal.

Baumeisterarbeiten : Herren Dehm und Olbricht.

Steinmetzarbeiten : Herr Eduard Hauser, Kaiserlich-Königlich Hof-Steinmetz.

Zimmermannsarbeiten : Herr Franz Zimmermann.

Spengler : Herr Heinrich Lefnaer.

Schieferdecker : Herr Jacob Fischer.

Schlosser : Herr Albert Milde, Kaiserlich-Königlich Hofschlosser.

Tischler : Herr Ferdinand Lehr.

Glaser : Herr Johann Wallisch.

Anstreicher : Herr Hugo Riha, Kaiserlich-Königlich Hof-Anstreicher.

Maler : Herr A. Falkenstein.

Gas- und Wasserleitung : Herren Hess, Wolff & Co.

Heizungs-Anlagen : Herren Kurz, Rietschel und Henneberg.

**Generali-Gebäude Am Hof mit RHEINZINK « bedacht »**

Dabei wurden die historischen Proportionen modern und mit Liebe zum Detail neu interpretiert.

Die Generali Vienna Group hat einen hochwertigen Immobilienbestand aufgebaut, der sich über Jahrzehnte hinweg als sicheres und wertstabiles Investment erwiesen hat. Bei der Objektentwicklung Am Hof II, einem stadtpprägenden Solitärbau aus der Gründerzeit um 1882-1883, war es sowohl dem Bauherrn als auch dem Architekten in Abstimmung mit den Stadtvertretern ein besonderes Anliegen, die in den Kriegswirren verloren gegangenen historischen Proportionen in hochwertiger und zeitgemäßer Interpretation wiederherzustellen. « Aufgrund langjähriger positiver Erfahrungen, insbesondere in Bezug auf Werthaltigkeit, Langlebigkeit und Gesamtenergiebilanz bis zur Recyclingfähigkeit, kamen



Material und Verarbeitungsrichtlinie von RHEINZINK gewohntermaßen gerne zur Anwendung » , fasst der Bauherr zusammen. Der aufwändige Dachausbau wurde in rund neunmonatiger Bauzeit mit viel Liebe zum Detail realisiert. Dabei wurden rund 4,2 Tonnen des hochwertigen, umweltfreundlichen Materials RHEINZINK-prePATINA blaugrau verarbeitet. Seit Fertigstellung der Dachgestaltung ist das neu adaptierte Gebäude « Zur goldenen Kugel » in noch höherem Maße ein Blickfang an diesem historisch interessanten Platz.

### Bewegte Baugeschichte

Das bestehende Gebäude Am Hof 11 im ersten Wiener Bezirk war in seiner Ursprungsform ein siebengeschoßiges (Erdgeschoß, Mezzanin, fünf Stockwerke) späthistorisches Wohnhaus in neobarocker Form. Für die damaligen Planungen aus den Jahren 1882-1883 zeichnete Ludwig Tischler verantwortlich. Im Jahr 1933 wurde die Fassadengestaltung von Emil Hoppe und Otto Schonthal reduziert, vor allem kam es zu einer Zerstörung der bemerkenswerten Dachlandschaft. Die ursprünglich symmetrisch aufgebaute Hauptfassade war reich dekoriert und dominierte die Stirnfront des Platzes Am Hof, wo sich einst der Babenbergerhof befand. Nach teilweiser, durch Bombardierung bedingter schwerer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg, wurde das markante Gebäude mit reduzierter Geschoßanzahl (Erdgeschoß, Mezzanin, vier Stockwerke, Dachgeschoß) im Jahr 1948 von Emil Hoppe wieder instand gesetzt.

1986 erwarb die Generali das Gebäude und stellte bald nach dem Kauf die ursprüngliche Fassade wieder her. Auch die vergoldete Kugel, die aus der Zeit der Zweiten Wiener Türkenbelagerung stammt, wurde links neben dem Haupteingang wieder angebracht. Bei einem schweren Sturm im Juni 2007 wurde das Gebäude durch einen Kran, besonders im ersten Stock, beschädigt und in der Folge generalsaniert. Beauftragt wurde der renommierte Wiener Architekt Gert M. Mayr-Keber.

### Wie ein Gründerzeit-Dachatelier

Mayr-Keber setzt bewusst auf behutsame, hochwertige Adaptierung und qualitätsvolle Materialien und schließt mit seiner architektonischen Lösung an die strenge Achsialsymmetrie des Gründerzeithauses an. Das aufgebrachte Dachgeschoß bildet dabei durch einen viertelkreisförmigen Umriss einen klar definierten Abschluß nach oben und erinnert durch die großflächigen Glaselemente an frühere Dachateliers aus der Gründerzeit. Der erhöhte historische Mittelrisalit (= ein - zumeist auf ganzer Höhe - aus der Fluchtlinie eines Baukörpers hervorspringender Gebäudeteil) wird über der Gebäudemitte durch einen zylindrischen Rundbau mit Lamellenfenstern fortgesetzt und schließt so an die ursprünglichen historischen Proportionen der Dachlandschaft an. Neben dem formalen Erscheinungsbild hebt sich das Dachgeschoß Am Hof auch durch die monochromen hellgrauen Oberflächen vom gelbgefassten Altbestand mit dem reichen neobarocken Fassadendekor ab (das nach einer « Fassadenbereinigung » 1933 erst 1990-1991 wieder rekonstruiert wurde) . Die vierteltonnenförmige Ausbildung des umlaufenden Dachs weist eine direkte Assoziation zur alten Form auf. Die beiden seitlichen Wintergärten haben eine abschließende Funktion. Somit bleibt das bestehende Gebäude in seiner Form unangetastet, lediglich die Form der Dachausbildung wird neu strukturiert. « Für uns war die Dachform, das Tonnendach, etwas Besonderes und eher Seltenes. Die Falzdeckung und die sehr schöne Ausführung mit “ Rheinzink vorbewittert ” prägen das gesamte Objekt und tragen dem historischen Charakter Rechnung » , ist Spengler Josef Sandriesser mehr als zufrieden mit dem Ergebnis.

Bauherr : Generali Versicherung AG, Wien.

Architekt : Gert M. Mayr-Keber ZT GmbH, Wien.

Ausführung der RHEINZINK-Arbeiten : Sandriesser Bauspenglerei GmbH, Wien.

Dach : RHEINZINK-Doppelstehfalzsystem, circa 400 m<sup>2</sup>, RHEINZINK-prePATINA blaugrau.

Abdeckungen : circa 350 m<sup>2</sup>, RHEINZINK-prePATINA blaugrau.

...

Früher waren sie Künstlern und Personal vorbehalten, heute sind sie heiß begehrt. Wie Wiens Dachausbauten wahrgenommen werden.

Wer je versucht hat, an einem Sommernachmittag einen Platz in der Sky Bar (Kärntner Straße) , auf der Terrasse des K47 (Franz-Josefs-Kai) oder des Do&Co im Haas-Haus zu ergattern, weiß : Der Trend, die Dächer Wiens zu erobern, ist ungebrochen.

Was im 19. Jahrhundert aufgrund fehlender Aufstiegshilfen und mangelnder bauphysikalischer Möglichkeiten nur als billige Absteige fürs Personal zu finden war, wurde später zum Atelier für Künstler und Freidenker. Aufzüge und künstliche Klimatisierung im Sommer machten die Dachböden auch für eine wohlhabendere Klientel attraktiv. Worin aber liegt der Reiz, in luftigen Höhen zu residieren, wo es im Winter oft zu kalt und im Sommer zu heiß ist ?

Der Ausblick, richtig. Die Dachlandschaft der Wiener Innenstadt ist ziemlich homogen ; außer dem Ringturm, dem Rathaus und rund einem Dutzend Kirchtürmen bietet sich von vielen ausgebauten Dächern eine freie Sicht auf Kahlenberg, Leopoldsborg und Wienerwald. Dafür müssen Interessenten (immer öfter aus Russland oder dem Nahen Osten kommend) bis zu 15.000 Euro pro Quadratmeter Dacheigentum auf den Tisch legen. Auch lockt die Möglichkeit, zentrumsnahes Wohnen mit einem eigenen Platz im Freien zu kombinieren. Terrassen werden zu Lounges, Spas oder Kräutergärten - kurzum zum eigenen « Stadt-Garten » . Und falls der Architekt es schafft, Räume ohne einer Übermacht von Dachschrägen zu entwickeln, die dem Maßtischler ein stattliches Einkommen ermöglichen, entstehen auch nutzbare Innenräume.

## Historisches Fundament

Daß Wien ein reiches Erbe an Gründerzeitbauten mit meistens guten Fundamenten und größtenteils überdimensionierten tragenden Wänden aufweist, ist unerlässlich für die nachträgliche Aufstockung. Auch wenn die Baubehörde seit 2008 unter Einbeziehung einer schärferen Auslegung der Erdbebennorm mit der Unterscheidung in « unmaßgebliche » und « maßgebliche » Änderungen des Bestands (auch « Dachausbau leicht » und « Dachausbau

schwer » genannt) das Entstehen neuer Projekte nicht gerade erleichtert hat, so bietet der Graubereich dieser gesetzlichen Normen dem kreativen Architekten durchaus Spielraum. Doch gerade das « historische Fundament », auf dem der neue Entwurf aufsetzt, fordert den gewissenhaften Planer, wie denn mit dem Bestand umzugehen sei. « Dezent », sprich unscheinbar, sensibel, feinfühlig, zurückhaltend, oder « präpotent », sprich aufdringlich, übermächtig, frech, lautet da die Frage.

Der zurzeit am stärksten beachtete Dachneubau der Innenstadt ist sicherlich der des Generali-Hauses Am Hof. Architekt Gert M. Mayr-Keber, der für die Generali 2006 bereits den dezenten Dachausbau Wipplingerstraße 1 realisiert hat, nimmt hier ebenfalls die strenge Achsialsymmetrie des Gründerzeithauses aus dem Jahre 1882-1883 von Ludwig Tischler auf und setzt ein Dachgeschoß darauf, das durch einen viertelkreisförmigen Umriss einen klar definierten Abschluß nach oben bildet und durch großflächige Glaselemente an frühere Dachateliers erinnert. Der erhöhte historische Mittelrisalit wird über der Gebäudemitte durch einen zylindrischen Rundbau mit Lamellenfenstern fortgesetzt und schließt so an die ursprünglichen Proportionen der Dachlandschaft aus der Gründerzeit an, die im Dehio-Handbuch als « bemerkenswert » eingestuft wurde. Denkmalpfleger und « Weltkulturerbe Wien » -Mitinitiator Manfred Wehdorn meint hingegen, « die Dachlandschaft Wiens hat mit ihren ungeordneten Aufbauten, wie Stiegeinehausungen, Klimageräten etc. , viel Kritik ertragen müssen. Wenn der originale Dachumriss nicht mehr gegeben ist, bietet die zeitgemäße Tradierung der historischen Dachform zweifellos die Chance einer Flächenmehrung. Dieser Lösungsansatz wird sich aber auf einige wenige Beispiele beschränken. »

Neben dem formalen Erscheinungsbild hebt sich der 2.900 m<sup>2</sup> zusätzliche Nutzfläche schaffende Neubau Am Hof auch durch die monochromen hellgrauen Oberflächen vom gelb gefassten Altbestand mit dem reichen neobarocken Fassadendekor ab (das nach einer « Fassadenbereinigung » 1933 erst 1990-1991 wieder rekonstruiert wurde) .  
Architekt Mayr-Keber über den Bauplatz :

« Prominente Lagen führen zwar zu höherer Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit, sollten aber die qualitätsvolle Auseinandersetzung mit dem Vorhandenen oder der Frage nach der Richtigkeit der historischen Gebäudevolumen nicht beeinflussen, da jeder Platz gleichen Anspruch auf eine entsprechende Umsetzung hat. Es ist allerdings der Einsatz der Mittel in gehobenen Lagen ein andererer. »

Weniger spektakulär fällt der Dachausbau der Österreichischen Kontrollbank in der benachbarten Strauchgasse aus. Adolf Krischanitz beschränkt sich auf einen Dachausbau anstelle eines « Neubaus » und öffnet die Dachfläche partiell mit hexagonalen Fenstern sowie Terrassen. Ebenfalls in dieser Gegend befindet sich derzeit die größte Innenstadt-Baustelle : Der Tiroler Investor René Benko lässt das Viertel zwischen Am Hof und Tuchlauben in Wohnungen, Büros und Geschäfte umbauen. Herzstück ist die ehemalige Länderbank-Zentrale, in die die Hotelkette Park Hyatt 2013 einziehen wird und für die das markante, steile Mansardendach einiges an Nutzungs- und Ausbaumöglichkeiten bietet.

### Sensibler Ort

Auch einen städtebaulich sensiblen Ort mit Platzsituation versahen Rüdiger Lainer + Partner mit einem zweigeschoßigen Dachausbau neben dem Karlsplatz, der jedoch wenig auf den Bestand reagiert. Der 1870-1871 nach

Plänen von Johann Romano und August Schwendenwein errichtete Nibelungenhof (Nibelungengasse) ist mit seiner Westfassade zur Akademie am Schillerplatz, mit der Ostfassade zum Karlsplatz Richtung Karlskirche ausgerichtet und stellt (wenn man mit dem Auto vom Schwarzenbergplatz zur Secession fährt) eine optische Landmark dar. Der Dachaufbau hebt sich klar vom Altbestand ab und weist eine starke horizontale Gliederung auf, die durch geknickte und überlappende Gesims-ähnliche Elemente etwas aufgelockert wird. Proportional übernimmt die neue Struktur den ursprünglichen Dachbestand, bietet jedoch Spannung durch die Linienführung. An den Ecken des Dachausbaus springt der Aufbau zurück, wird dezenter und widerspricht so der historistischen Interpretation der betonten Gebäudeecke, die sich in der historistischen Fassade durch eine Pilaster-flankierte Risalit-Ausbildung erkennen lässt.

Wien hat in den letzten zehn Jahren (was die Menge an Dachaus- und Dachneubauten betrifft) vieles nachgeholt, und dennoch bleibt noch viel Platz für Neues. Auch in finanzieller Hinsicht ist der Plafond (verglichen mit Quadratmeterpreisen von Metropolen wie Rom, London oder Paris) noch nicht erreicht. Der Konflikt Ausblick versus Anblick erlaubt ein weites Spektrum an spannenden Möglichkeiten, die es (respektvoll mit dem Bestand umgehend) auszuschöpfen gilt.

### « Platz Am Hof »

« Platz Am Hof » : la plus grande place de la vieille ville. « Am Hof » signifie « à la Cour » car, en 1156, la dynastie des Babenberg, les souverains de ce qui n'était alors que le duché d'Autriche y construisit son palais. Les Babenberg marquent l'ouverture de Vienne sur le monde. Ils développèrent le commerce et étendirent leur zone d'influence jusqu'à Venise. Vienne sort alors de la coquille forte de ses murailles, de ses 19 tours de défenses, de ses 21 églises et surtout de ses 20,000 habitants ce qui n'est pas rien. Lorsque les Babenberg s'éteindront au 13e siècle, c'est une obscure dynastie d'alors, issue de Suisse alémanique, qui prendra la succession. Ils s'appellent les Habsbourg et on connaît la suite.

Au centre de la place, une colonne de bronze surmontée d'une statue de la Vierge à l'Enfant. En face de celle-ci, sur la gauche une impressionnante église dédiée aux « 9 chœurs des Anges », un patronage pour le moins curieux. En face, de l'autre côté de la place, des immeubles remaniés aux 18e et 19e siècles. Certains pensent que c'est précisément ici que se trouvait le palais des Babenberg. En fait, les seuls vestiges retrouvés datent de la période Romaine. Enfin, juste sur la droite et marquant l'angle de la place, une caserne de pompiers qui vaut le détour.

Cette caserne de pompiers accueille également le Musée du Feu. La façade fut remaniée au début du 18e siècle. Ne semble-t-elle pas un peu agressive par le contraste marqué entre architecture et décor ? L'architecture est plutôt dépouillée. Rien de très original : un soubassement en pierre, une façade à 2 niveaux percés de fenêtres sobres et droites, un fronton à l'antique, le tout agrémenté d'un enduit couleur crème. Le décor est, lui, beaucoup plus lourd et très emblématique. Pour preuve cette représentation monumentale de l'aigle à 2 têtes symbole de l'Empire Germanique, ou encore les lourds trophées qui couronnent le tympan. 2 femmes présentent un globe doré sur lequel sont gravés et enlacés 2 lettres « C » et le chiffre « 6 » en caractères romains. C6 : comme Empereur Charles VI ! Bel hommage de la bourgeoisie à son Empereur.

C'est peu de temps après l'édification de la Colonne mariale que le génois Carlo Antonio Carlone débute les travaux de l'Église aux 9 chœurs. Il est chargé de réaliser un projet dessiné par Philiberto Lucchese. Les Italiens restent manifestement une valeur sûre pour les Habsbourg. La façade : la 1re chose que nous voyons est qu'elle est en retrait par rapport à la place, car 2 constructions en avancée ont été ajoutées de part et d'autre. La partie gauche correspond au prolongement du couvent, la partie droite à un oratoire, c'est-à-dire une petite chapelle. Ensuite, 2e observation, la façade est précédée d'une terrasse portée par un atrium. Du coup, on a le sentiment que l'entrée de l'église se trouve au niveau de la terrasse : ce qui est faux ! En fait, il faut passer par l'atrium pour accéder au portail. C'est une disposition très originale. Et quel est l'avantage de cette disposition ? Elle a permis à l'architecte d'animer l'ensemble, et ce, au moyen de 2 éléments. Le 1er, ce sont ces fenêtres étroites et hautes qui courent sur les murs. Le second élément d'animation sont ces pilastres monumentaux plutôt sobres. Les pilastres sont ces colonnes qui affleurent du mur. La partie supérieure de la façade : de chaque côté du fronton, on voit une grosse volute couronnées par la statue d'un ange. Les anges sont ici très présents ce qui est normal puisque l'église leur est dédiée. Il y a 9 groupes d'anges dans la tradition chrétienne et on les appelle les 9 chœurs d'anges. En voici la liste : les Anges ; les Archanges ; les Vertus ; les Puissances ; les Principautés ; les Dominations ; les Trônes ; les Chérubins ; et les plus doux, les Séraphins. C'est depuis le balcon de cette église que François de Habsbourg proclama, en 1810, la dissolution du Saint-Empire. Terminé, donc, le titre de Saint-Empereur Germanique qui était un reste honorifique d'une époque où l'Empereur était sensé commander au monde germanique : on parlera désormais d'Empereur d'Autriche.

...

Am Hof, im Mittelalter entstandener Platz innerhalb der römischen Lagermauern (bei Nummer 9 Abgang zu museal gestalteten Bauresten des römischen Legionslagers) , dessen Umgebung bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts unverbaut geblieben war (die Westgrenze der Besiedlung bildete etwa die heutige Seitzergasse) . Als Heinrich II. Jasomirgott seine Residenz von Regensburg (wo er bis 1154 seinen Sitz als Herzog von Bayern gehabt hatte) nach Wien verlegte (Babenberger, Privilegium minus) , errichtet er Am Hof für sich und seine Gattin Theodora eine Pfalz. Diese Babenbergerresidenz war keine Burg im wehrhaften Sinn, sondern ein Gebäudekomplex um einen Platz mit einem Wohnhaus des Herzogs als Zentrum (heute Areal der Kirche Am Hof ; Gedenktafel 1, Bognergasse 6 an falscher Stelle angebracht !) . Im Nordwesten lehnte sich die Pfalz möglicherweise an den Mauerzug des Römerlagers an, im Südwesten wahrscheinlich nicht.

Stadtwärts war sie durch Tore zur Bürgerstadt (bei der Irsgasse das spätere Refektor als Zugang zum Herzogsbad im Bereich der heutigen Neubadgasse, ein anderes in Richtung Stadtzentrum, außerdem beim Heidenschuß ein Tor als Zugang zum Schottenkloster) und später zur Judenstadt (im Norden) begrenzt. Palastkapelle war zunächst die Pankrazkapelle (Teil der Häuser Nummer drei und vier) . Nach deren Übergabe an die Schotten (1227-1237) wurde im Herzogshaus die Johanneskapelle errichtet (erwähnt 1344) , die später noch im Münzhof bestand.

Die Residenz wird 1222 als « curia ducis » (Herzogshof) mit dem 1243 erwähnten « domus ducis » (Haus des Herzogs) bezeichnet. Der Bau einer neuen Burg beim Widmertor (Schweizertrakt) begann erst in nachbabenbergischer Zeit unter König Ottokar II. (1275) . Bis etwa 1280 blieb der « Hof » Residenz (zuletzt der Habsburger) , danach fand er anderweitig Verwendung. Außerhalb der Mauern begründete Heinrich 1155 das Schottenkloster (irische Mönche aus

Regensburg) . In der Residenz Am Hof empfing das Herzogspaar 1165 Friedrich I. Barbarossa, der sich im Juli zwei Wochen in Wien aufhielt. Unter Heinrichs Nachfolger Leopold V. (1177-1194) war der Babenbergerhof Schauplatz höfischen Lebens und glänzender Veranstaltungen, bei denen Minnesänger und Dichter (unter anderem Reinmar von Hagenau und dessen Schüler Walther von der Vogelweide) die Gesellschaft entzückten. Ende 13. Jahrhundert wurde das nicht mehr benötigte Herzogshaus Am Hof der landesfürstlichen Münze übergeben, die sich bis dahin im Bereich Kammerhof-Münzerstraße (1, Wildpretmarkt-Bauernmarkt) befunden haben dürfte, sie verblieb Am Hof rund 150 Jahre, bis Albrecht III. um 1365 die Beschuheten Karmeliter (deren erst 1360 in der ehemaligen « Augustiner-Hofstatt » vor dem Werdertor eingerichtetes Kloster 1364 durch einen Brand zerstört worden war) hierher berief ; die « Weißen Brüder zu Sankt Johann » errichteten anstelle der Johanneskapelle des Münzhofs 1386-1403 eine Kirche (alte Jesuitenkirche, heute Kirche I, Am Hof bei 13, « Zu den neun Chören der Engel ») .

### Gewerbe und Märkte Am Hof

Im 14. Jahrhundert gab es Waffengewerbe Am Hof, wie Kurdeweaner und Pergamenter. Als 1386 der Münzhof aufgelassen wurde, wurde der Platz für den allgemeinen Verkehr frei. Ab 1340 (Stadtrecht) wird der Hof als Marktplatz (für Bekleidung) erwähnt, ab 1358 als Weinmarkt, Ende 14. Jahrhundert wird er Sitz des Kleidergewerbes und des Kleiderhandels, ab 1404 sind Haubner (Haubenmacher) nachweisbar, ab 1419 Gewandhütten, auch sogenannte Käufel, Joppner und Mäntler kam hinzu, 1418 die Gewändler. Daneben wurden Fische und Krebse verkauft (Krebsenrichter als Kontrollorgane, Schilderung bei Wolfgang Schmeltzl, 1547) . Im 15. und 16. Jahrhundert diente der Hof als Richtplatz : Am 15. April 1463 wurde hier Bürgermeister Wolfgang Holzer samt einigen seiner Anhänger auf Befehl Albrechts VI. hingerichtet, am 16. Juni 1595 Ferdinand Graf von Hardegg, dem man vorwarf, den Türken « ohne höchste Not » die Festung Raab übergeben zu haben, am 21. Oktober 1597 folgten einige Bauernführer und so weiter.

Ab dem 17. Jahrhundert diente der Platz neben Marktzwecken auch Volksfesten, so endete beispielsweise hier (vor dem Haus des Bürgermeisters) der nach der zweiten Türkenbelagerung üblich gewordene Bäckerumzug.

Der Platz, der von der Freyung durch eine Häuserzeile mit einer nur sehr schmalen Verbindungsgasse getrennt war (Heidenschuß, erst 1858 durch Demolierung der beiden Häuser Konskriptionsnummer 236 und 323 verbreitert) , hatte auch später noch die Funktion eines Markts, nahm aber auch öffentliche Stellen auf. So wurden zum Beispiel die Bauern, die ihre Waren auf dem Bauernmarkt verkauften, auf andere Plätze verwiesen, unter anderem auf den Platz Am Hof. 1842-1918 wurde Am Hof in der Weihnachtszeit (30. November - 5. Jänner) der Christkindlmarkt abgehalten, später ein Blumenmarkt, 1939-1942 wieder der Christkindlmarkt und 1973 vorübergehend der Flohmarkt.

Neben dem Unterkammeramtsgebäude (Nummer 9) , in dem sich lange Zeit hindurch auch die Bürgermeisterwohnung befand, finden wir Am Hof auch das Zeughaus (Nummer 10) und das (alte) Kriegsministerium (ehemals Nummer 17, heute Nummer 2) , seit 1935 die städtische Berufsfeuerwehr. Während der Revolution 1848 stand der Platz Am Hof mitten im Geschehen : am 14. März 1848 erfolgte der Sturm auf das Zeughaus, am 6. Oktober 1848 wurde Kriegsminister Theodor Graf Baillet von Latour hier von der Menge erschlagen und auf einer Laterne aufgehängt. Am 1. Juli 1964 wurde unter dem Platz eine Tiefgarage eröffnet. Unweit (1, Bognergasse 11) war der Standplatz der nach Nußdorf zur Dampfbootstation (Richtung Linz-Passau) fahrenden Stellwagen, beim Ledererhof (Nummer 11) jener nach

Sievering.

## Gebäude

**Nummer 2** (ursprünglich Nummer 17) : Altes Kriegsministerium (heute Zentrale der Österreichischen Länderbank ; davor 1892-1912 das Radetzkydenkmal) .

**Nummer 3-4** : Adam-und-Eva-Haus (Konkriptionsnummer 319 ; mit Damenputzwarenhandlung « Zur Irisblume ») , Hallweilsches Haus (Konkriptionsnummer 320) ; mit Seidenhandlung « Zur silbernen Kette ») beziehungsweise päpstliche Nuntiatur (Gesandtschaft des Kirchenstaates ; hier stand zuvor die Pankrazkapelle ; Konkriptionsnummer 321) .

**Nummer 5** : « Zum Hahnenbeiß » (mit Weiß- und Kurzwarenhandlung « Zum Fürsten Metternich ») beziehungsweise « Käsehaus » (Konkriptionsnummer 322) .

**Nummer 6** (Heidenschuß 2) : Creditanstalt für Handel und Gewerbe (nach dem zweiten Weltkrieg Neubau für die Verbundgesellschaft) , ursprünglich Konkriptionsnummer 236 (« Im Kiel » , auch « Zum heiligen Geist » , Front zum Heidenschuß, vor 1857 Straßengrund) , Konkriptionsnummer 323 (« Zum weißen Hasen » , vor 1857 Straßengrund) , Konkriptionsnummer 324 (ein Teil als « Grädlhaus » bekannt) , Konkriptionsnummer 325 (« Zur Stadt Frankfurt ») , Konkriptionsnummer 326, Konkriptionsnummer 327 (« Zum goldenen Kreuz ») und Konkriptionsnummer 328 (« Zur kleinen Weintraube ») ; Geburtshaus des Malers Waldmüller, Wohnhaus Beethovens ; hier befand sich auch der Scheckelkeller.

**Nummer 7** : Hohes beziehungsweise Märkleinsches (auch Puthonsches) Haus (Konkriptionsnummer 329 : « Zum schwarzen Rössel » , Sterbehaus von Bürgermeister Johann Andreas von Liebenberg) , heute in Verwendung der Feuerwehr (auch Feuerwehrmuseum) .

**Nummer 8** (Tiefer Graben 6) : Schmales Haus (Konkriptionsnummer 330 : Altschafferhaus, spätgotisches Haus, seit 1899 im Besitz der Familie Kattus) .

**Nummer 9** : Wasserstadel (Für Löschwasser) beziehungsweise Unterkammeramtsgebäude (Konkriptionsnummer 331 ; Städtisches Bauamt mit Wohnung des Bürgermeisters ; darunter museal gestaltete Baureste des römischen Legionslagers) ; Dienstwohnung von Josef Georg Hörl.

**Nummer 10** (Färbergasse 1) : Bürgerliches Zeughaus (Konkriptionsnummer 332, seit 1872 Feuerwehrzentrale ; Bellonabrunnen) .

**Nummer 11** : Ledererhof (Konkriptionsnummer 336-340 ; darunter Konkriptionsnummer 340 : « Zur goldenen Kugel » , ursprünglich zwei Häuser, in einem das Marktcafe Nikola) .

**Nummer 12** : Urbanihaus (Konkriptionsnummer 419) mit dem Urbanikeller.

**Nummer 13** : Collaltopalais (Konskriptionsnummer 420) mit der Tabaktrafik des Johann Karl Freiherr von Sothen.

**Bei Nummer 13** : Alte Jesuitenkirche (« Zu den neun Chören der Engel ») . Inmitten des Platzes steht die Mariensäule ; der ehemalige Brunnen ist längst verschwunden.

### Bruckner au restaurant avec les médecins

**Depuis le début des années 1880** : Anton Bruckner participe à des soirées au restaurant, autour d'une bonne table, en compagnie de plusieurs amis docteurs afin obtenir de l'information médicale. Le thème de la musique n'était pas vraiment abordé. Cette habitude fut interprétée comme une indication de son intérêt pour le domaine scientifique. Mais, au fond, ce n'était pas vraiment le cas. Bruckner était plutôt avide de connaître et de comprendre les fonctions du corps humain à cause de ses propres problèmes de santé, soit un désordre alimentaire et des troubles digestifs.

À une occasion, il sera invité à assister au restaurant le « Riedhof » dans le quartier de Josefstadt (le 8e et plus petit arrondissement de Vienne) à une table ronde composée d'universitaires venus d'Autriche et de l'étranger, rattachés à plusieurs facultés dont celle de la médecine.

### Karoline Rabl

Bruckner fera aussi la rencontre à Wels du docteur Carl Rabl, un réputé anatomiste issu d'une famille de médecins. Il s'éprendra désespérément de sa fille Karoline. Elle lui plaisait tellement que, le lendemain, il ira jusqu'à demander sa main auprès des parents, Karl et Rosa (qui séduit également Bruckner) .

(Tiré des manuscrits sur Anton Bruckner, conservés aux archives de la municipalité de Wels. Office du tourisme sis au 55 de la « Hauptplatz » .)

### Carl Rabl

The Austrian anatomist Carl Rabl was born on 2 May 1853 in Wels, Austria ; and died on 24 December 1917 in Leipzig, Germany. His most notable achievement was on the structural consistency of chromosomes during the cell cycle. In 1885, he published that chromosomes do not lose their identity, even though they are no longer visible through the microscope.

Theory on the developmental history on the origin of branchiogenic carcinoma, congenital fistulas of the throat and cysts of the neck.

...

Carl Rabl made important contributions to morphology, comparative embryology, and developmental history. Most



important, however, was his role in the development of the chromosome theory. Rabl first clearly expressed the concept of the continuity of the chromosomes throughout cellular division.

He was the son of Carl Rabl, a physician, and intended to study medicine. Already, while attending the Gymnasium at Kremsmünster, he showed an interest in natural history and decided to study in Jena under the zoologist, physician, and evolutionist Ernst Heinrich Philipp August Haeckel (1834-1919), a famous advocate of Charles Darwin's theory of evolution.

However, instead of going to Jena, he first studied medicine for 2 years at Vienna, from 1871. In the fall of 1873, he transferred to the University of Leipzig to work under the zoologist Karl Georg Friedrich Rudolph Leuckart (1823-1898). During the summers of 1874 and 1875, he studied in Jena under Haeckel, who influenced him strongly and became his friend and correspondent.

In 1875, he came under the influence of another great teacher, the physiologist Ernst Brücke (1819-1892). While Haeckel was an enthusiast with a tendency to broad theorising, Brücke insisted on extremely careful observation in his histological studies and firmly placed fact before theory.

While a student under Haeckel, Rabl had begun investigations into the formation of the germ layers in the young embryo. This was soon followed-up by research on the early cleavage and to the structure of the egg cell itself. This work convinced him that the events of cell division were precisely determined, and that embryological development was a mechanism in which the final position of each cell in the body had been predetermined.

In 1882, he eventually received his medical degree from the University of Vienna and, subsequently, became first prosector at the anatomical institute there, assisting Karl Langer (1819-1887). Rabl was habilitated for anatomy, in 1883; becoming professor extraordinary, in 1885.

At this time, Rabl concluded, following studies of salamander larvae, that the organization of the cell must remain through division; that there was constancy in the number of chromosomal filaments characteristic of a given tissue; and that a numerical law applied to each kind of cell. The idea of the individuality of the chromosomes had first been suggested by the Belgian embryologist and cytologist Edouard van Beneden (1846-1910) and was given its fullest definition by Theodor Heinrich Boveri (1862-1915). Their works were fundamental to the understanding of the mechanism of heredity within the cell. The name chromosome was introduced by Heinrich Wilhelm Gottfried Waldeyer (1836-1921), in 1888.

Rabl continued this work when he, in 1885, was appointed teacher of anatomy at the Carl-Ferdinand-Universität, in Prague (the German University in Prague). Here, he attained the rank of ordinary professor, in 1886. While at Prague, Rabl served a term as dean of his faculty, and he was rector of the Ferdinand University, in 1903-1904. In 1891, he had married Marie Virchow, daughter of the pathologist Rudolf Virchow (1821-1902). However, although they had many friends and Rabl was esteemed by his colleagues in Prague, he felt that he would be happier at a German University and, in 1904, accepted the chair at Leipzig as successor to Wilhelm His (1831-1904). Rabl directed the anatomical

institute at Leipzig, until his death in 1917.

Besides his work on the cell, Rabl's numerous special investigations included the development of the heart in amphibians, the formation of the lens of the vertebrate eye, and cranial segmentation, skeletal derivation, and the origin of the paired extremities. His contributions to morphology were widely cited by other comparative anatomists.

Carl Rabl was a nominee for the 1902 Nobel Prize for Physiology or Medicine. Another nominee was Hans Chiari (1851-1916). The prize was awarded Sir Ronald Ross (1857-1932) for his work on malaria.

...

Carl Rabl (geboren 2. Mai 1853 in Wels, Österreich ; gestorben 24. Dezember 1917 in Leipzig) war ein österreichischer Zoologe, Anatom und Hochschullehrer.

Carl Rabl entstammte einer bayerischen Ärztesfamilie, die im 18. Jahrhundert nach Oberösterreich ausgewandert war. Er besuchte das Stiftsgymnasium Kremsmünster und studierte Medizin und Zoologie an den Universitäten Wien, Leipzig und Jena. Er wurde 1882 in Wien zum Doktor der Medizin promoviert und habilitierte sich ein Jahr später für deskriptive Anatomie. Nach zwei Jahren als Privatdozent wurde er 1885 zum am Ort Professor ernannt.

1886 folgte er dem Ruf der (ausgliederten) deutschen Karl-Ferdinands-Universität auf den Lehrstuhl für Anatomie. 1890-1891 war er Dekan der Medizinischen Fakultät, 1903-1904 Rektor der Universität. 1904 wechselte er als Nachfolger von Wilhelm His an die Universität Leipzig. 1917 wurde er emeritiert.

Rabl lieferte wichtige Beiträge zur Zellforschung, Befruchtung, Gastrulation und Keimblattbildung. Die Illustrationen seiner Publikationen zeichnete er selbst. Er entwickelte die Theorie von der Konstanz der Chromosomen. Dreimal schlug Hans Chiari zwischen 1902 und 1910 Rabl vergeblich für den Nobelpreis für Medizin vor.

Verheiratet war Rabl seit 1891 mit Marie, geboren Virchow, einer Tochter Rudolf Virchows. Er war Ehrenmitglied der Prager Universitäts-Sängerschaft Barden.

...

Rabl Karl, Anatomist geboren Wels (Oberösterreich) , 02.05.1853 ; gestorben Leipzig, 24.12.1917. Enkel des Vorigen, Cousin des Mediziners Hans Rabl (siehe dort) , Schwiegersohn des Pathologen Virchow ; absolvierung das Stiftsgymnasium in Kremsmünster, studien an den Universität Wien (1871-1873, 1874-1875, 1875-1876) ; Leipzig (1873-1874) ; und Jena (1874, 1875) Medizin und Zoologie, wurde 1881 Demonstrator an der pathologie-anatomie Lehrkanzel der Universität Wien, 1882 Doktor der Medizin und Assistent Langers von Edenberg (siehe dort) am Anatomie Institut, 1883 Private Dozent für deskriptive Anatomie, 1885 am Ort Professor der Anatomie an der Universität Wien. Im selben Jahr am Ort Profi, 1886 oder Professor der Anatomie an der Deutsche Universität Prag, 1890-1891 Dekan, 1903-1904 Rektor. 1904 oder Professor der Anatomie an der Universität Leipzig. 1893 korrigiert, 1899 wie Mitglied die

Österreichische Akademie der Wissenschaften in Wien, 1902 HR. Rabl hatte schon seine Studienzeit zu eingehenden zoologie Studien bei Leuckhart (Leipzig) , Häckel (Jena) und in der biologie Station in Triest genützt. Sein Hauptarbeitsgebiet blieb die Entwicklungsgeschichte, die er durch zahlreiche Beiträge bereicherte. Seine wichtig ; sten Arbeiten galten der Entwicklung des mittleren Keimblattes (Mesoderm) . In einer Arbeit über Zellteilung (1885) bewies Rabl, der Begründer der Chromosomenlehre, die feststehende Zahl der Chromosomen. Seinen Namen trägt eine entwicklungsgeschichtliche Theorie über die Entstehung von branchiogenen Tumoren.

...

Nach Absolvierung des Stiftsgymnasiums in Kremsmünster, wo er großes Interesse an Anatomie und Zoologie zeigte, studierte Rabl seit 1871 an der Universität Wien und andere bei Karl Langer von Edenberg, Joseph Hyrtl, Albert Braune, Ernst von Brücke und Johann Chiari Medizin und Zoologie ; Studienaufenthalte führten ihn 1873-1874 nach Leipzig, 1874-1875 nach Jena. Seine ersten beiden Arbeiten (Die Ontogenie der Süßwasserpulmonaten, 1875 ; Über die Entwicklung der Malermuschel, 1876) standen ganz unter dem Einfluß Haeckels und erschienen in Jena. 1881 wurde Rabl Demonstrator am Pathologisch-Anatom. Lehrstuhl in Wien. Nach der Promotion 1882 trat er eine Stelle als Assistent von Langer am Anatom. Institut in Wien an. Bereits im folgenden Jahr habilitierte er sich (Über die Entwicklung der Tellerschnecke) und lehrte als Privatdozent für deskriptive Anatomie. 1885 zum am Ort Professor der Anatomie an der Universität Wien ernannt, folgte Rabl 1886 einem Ruf als oder Professor für Anatomie an der deutsche Karl-Ferdinand-Universität in Prag. In seinen Vorlesungen behandelte er die systematische, topographische und vergleichende Anatomie sowie die Entwicklungsgeschichte (1890-1891 Dekan, 1903-1904 Rektor) . Für die anatomische Sammlung des Instituts verfertigte er Präparate und zeichnete nahezu alle Illustrationen zu seinen Werken selbst, wobei das 1902 entstandene Tafelwerk « Die Entwicklung des Gesichtes » mit seinen Zeichnungen zur Entwicklungsgeschichte der äußeren Körperformen der Wirbeltiere besonders hervorzuheben ist.

1904 trat Rabl die Nachfolge von Wilhelm His als Professor für Anatomie in Leipzig an (Antrittsvorlesung « Organbildende Substanzen und ihre Bedeutung für die Vererbung ») . Neben der Reorganisation des Anatomieunterrichtes erweiterte er die Leipziger Präparatesammlung durch eine vergleichende menschlich-anatomische Sammlung. Rabl befaßte sich besonders mit der Entwicklungsgeschichte und lieferte grundlegende Beiträge zur Zellforschung (Chromosomenlehre, Bau der Eizelle) und der vergleichenden Anatomie. Zu seinen wichtigsten Arbeiten zählen jene über die Entwicklung des Mesoderms (mittleren Keimblattes) . Rabl stellte 1885 in der Abhandlung « Über Zellteilung » die Hypothese der Chromosomen-Individualität auf, die Theodor Boveri (1862-1915) 1902 im Experiment bestätigen konnte. Mitglied die Österreichische Akademie der Wissenschaften (korrigiert 1893, oder 1899) und die Bayerische Akademie der Wissenschaften (korrigiert 1906) ; GR (Sachsen, 1908) ; Doktor honoris causa (Christiania, 1911) ; Österreichische Hofrat (1902) .

## Genealogie

Aus bayerische Ärztfamilie, die zu Beginn die 18. Jahrhundert nach Oberösterreich Auswanderte ;

Vater : Karl (1787-1850) , Magister Chirurgiae und Magister obstetriciae, Wundarzt in Pichl, Sankt Marienkirchen und

Wien, 1806-1820 Verfasser von kulturhistorischen interessanten Tagebüchern (siehe Österreichisches Biographisches Lexikon ; Biographisches Lexikon Böhmen) ; M. N. N. ; verheiratet 1891 Marie (siehe Werke) , Tochter die Rudolf Virchow (1821-1902) , oder Professor die pathologie Anatomie 1849-1856 in Würzburg, 1856-1902 in Berlin (siehe BLÄ ; DBE ; W) 2 S ; Vater : Hans (1868-1936) , 1901-1911 am Ort Professor für Histologie in Wien, 1911-1913 oder Professor für Histologie und Embryologie in Innsbruck, seit 1913 in Graz (1917-1918 und 1921-1922 Dekan, 1924-1925 und 1934-1935 Rektor) , korrigiert Mitglied die Österreichische Akademie der Wissenschaften (siehe Österreichisches Biographisches Lexikon) .

### Mitgliedschaften

Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Königlich Bayerische Akademie der Wissenschaften.

Preußische Akademie der Wissenschaften.

### Ehrungen

Hofrat (1902) .

Ehrendoktor der Universität Oslo (1911) .

### Schriften (Auswahl)

Über Zelltheilung. Morphologisches Jahrbuch, Band 10 (1885) .

Theorie des Mesoderms (1897) .

Über den Bau und die Entwicklung der Linse (1900) .

Die Entwicklung des Gesichts, Band I (1906) .

Geschichte der Anatomie an der Universität Leipzig (1909) .

### Werke

Weitere Werke Theorie des Mesoderms (1897) .

Geschichte der Anatomie (1899) .

Über « organbildende Substanzen » und ihre Bedeutung für die Vererbung (1906) .

Geschichte der Anatomie an der Universität Leipzig (1909) .

Bausteine zu einer Theorie der Extremitäten der Wirbeltiere (1910) .

Die Ontogenie der Süsswasser-Pulmonaten, in : Jenaische Zeitschrift für Naturwissenschaft Nr. 9 (1875) ; Seiten 195-240.

Über Zelltheilung, in : Morphologie Jahrbuch Nr. 10 (1885) ; Seiten 214-330.

Über Zelltheilung, in : Anatomie Anz. Nr. 4 (1889) ; Seiten 21-30.

Über die Bau und die Entwicklung der Linse, in : Zeitschrift für wissenschaftliche Zoologie Nr. 63 (1898) ; Seiten 496-572 - Nr. 65 (1899) ; Seiten 257-367 - Nr. 67 (1900) ; Seiten 1-138

Edouard von Beneden und die gegenwärtige Stand die wichtigsten behandelten Probleme, in : Archiv für mikroskopische Anatomie Nr. 88 (1915) ; Seiten 1-470.

Zu Marie : Rudolf Virchow, Briefe an seine Eltern (1839-1864) , (1906) .

### L'état de santé de Bruckner

D'origine paysanne, Anton Bruckner en porte l'image fidèle. Bien solide sur ses jambes qui sont bien ancrées au sol, sa santé est plutôt satisfaisante. Pudique et timide, il n'a pas l'habitude de se plaindre. Il est sans cesse actif, mais cette activité est prioritairement psychique, ou intellectuelle. Le sport ne l'intéresse pas trop. Il est logique, méthodique, prévoyant. Il s'investit totalement dans le travail et la création, ce qui ne veut pas dire qu'il n'éprouve aucun sentiment, face au sexe féminin en particulier, mais, dans ce domaine, il manque de sûreté. Alors il sublime, cet échec de l'amour partagé, dans la musique, ce qu'il réussit parfaitement.

Malgré cette apparente résistance physique, il lui arrive de décompenser, physiquement et moralement, ce qui se traduit par des refroidissements assez fréquents ainsi que par plusieurs périodes dépressives. Mais il compense aussi ses déboires amoureux dans la gastronomie. Il mange et boit plus que nécessaire, ce qui lui occasionne une surcharge pondérale et des troubles métaboliques. Alors que sa réputation publique gagnait de jour en jour en prestige, sa santé, malheureusement, se détériora gravement ; Bruckner ressentait en effet les premiers symptômes d'un mauvais état de santé général qui ne devait plus quitter : fatigue, indispositions, maux de gorge, rhumes et, surtout, une aggravation de ses tendances dépressives dont il n'avait jamais pu se libérer complètement. Finalement, c'est son cœur qui va céder en octobre 1896, quittant ce monde dans un tableau d'insuffisance cardiaque.

Principales troubles de santé qu'il rencontrera durant sa vie :

Refroidissements fréquents : gripes, angines, laryngites, panaris.

Obésité : suite d'une alimentation trop riche et d'une tendance alcoolique.

Troubles métaboliques : colites, gastralgies.

Crises névrotiques.

Périodes dépressives.

Migraines.

Œdème des membres inférieurs, oedème pulmonaire, pneumonie, pleurésie.

## Wels

La municipalité de Wels est située sur la rivière Traun, en Haute-Autriche. Les premières traces de peuplement datent de la période néolithique (3,500 ans avant Jésus-Christ) , sans que l'on sache de quel peuple il s'agit. Le premier de la région à être identifié fut, sans doute, celui des Illyriens. Ils ont occupé les alentours de Wels à partir de l'an 1,000 avant Jésus-Christ.

Après avoir été une partie du Royaume de Norique (« Noricum ») , Wels fut colonisée par les Romains sous l'Empereur Auguste en l'an 15 avant Jésus-Christ. Le nom de Wels originaire de « Ovilava » un terme créé par les Romains. Quel que soit l'endroit de la ville où l'on procède à des fouilles de nos jours, on y trouve des vestiges de son passé Romain.

Entre le règne des Romains et celui des Babenberg, Wels connut de perpétuels changements politiques, et ce n'est qu'avec les Habsbourg au XIVe siècle qu'une stabilité politique est survenue.

Un des siècles les plus agités fut le XVIe siècle. Pour la première fois, un maire fut élu ; le monastère des Minorites fut fondé et l'Empereur Maximilien Ier est mort dans la forteresse de Wels.

Après la période Baroque, l'industrialisation commença au XIXe siècle. On construisit le fameux chemin de fer tiré par des chevaux qui est encore fréquenté par les touristes.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, un grand nombre de bâtiments fut détruit. Mais déjà, quelques années plus tard, les problèmes économiques commencèrent à s'estomper.

Monuments historiques :

La forteresse de Wels.

La muraille d'enceinte.

Des tours comme le « Ledererturm » et le « Wasserturm » .

Le château de « Pollheim » .

Le monastère des Minorites (« Minoriten ») .

La vieille ville et sa place principale : la « Stadtplatz » .

Le « Welser Metzen » : Lors du marché céréalier, le « Welser Metzen » , un bassin en marbre, était consacré à mesurer la dimension-norme de 75 litres de céréales. Aujourd'hui, on a placé une miniature au centre-ville, l'original se trouve au Musée de la forteresse.

### Chœur Hans-Sachs de Wels

**1862-1863** : August Göllerich, père, fonde la Société chorale de Haute-Autriche.

**Octobre 1863** : August Göllerich, père, fonde le « Sängerbund » de Salzbourg.

**1869** : Les institutions musicales se mettent à honorer leurs compositeurs et leurs interprètes.

**1877** : Pour la 1<sup>re</sup> fois, un chœur féminin se joint au chœur masculin.

**1881** : Le Conseil municipal, sous la présidence d'August Göllerich, père, crée la Société des Amis de la Musique de Wels. Le but est de permettre aux garçons et aux filles moins fortunés d'avoir accès à un enseignement musical.

La Société chorale de Wels participera à toutes les activités musicales d'importance. À son apogée, sous la direction du professeur et « Kapellmeister » Ernst Nadler, on atteindra un total de 120 artistes permanents et 200 membres de soutien. Des représentations d'Opéras, d'Opérettes et de comédies musicales se dérouleront en collaboration avec la fanfare municipale.

À l'initiative d'August Göllerich junior, une plaque commémorative en l'honneur du Maître de Saint-Florian sera dévoilée à l'école de musique de Wels, le 3 mai 1925.

Le Musée de la ville de Wels possède des manuscrits autographes d'Anton Bruckner qui date de sa 1<sup>re</sup> période créative.

...

(Vom Männergesangsverein 1847 zum Hans Sachs-Chor Wels)

Der Männergesangsverein 1847 ist der älteste Verein der Stadt Wels. Dabei verlief das Gründungsjahr keineswegs einfach :

**1er juillet 1847** : Als die Männerrunde im « Schwarzen Adler », Stadtplatz 40, zur Gründung eines Gesangsvereins schritt, war nicht einmal die gesetzliche Grundlage für eine Vereinsgründung gegeben. Diese wurde erst ein Jahr später, im Revolutionsjahr 1848, geschaffen.

Erster Vereinsvorstand war der Apotheker und spätere Bürgermeister Ferdinand Vielguth. Etwas scherzhaft könnte man daher den Männergesangsverein während der ersten 65 Jahre seines Bestehens als « Bürgermeister-Verein » bezeichnen, denn auf Vielguth folgten Doktor Franz Groß und Doktor Johann Schauer in den Vorstand.

**1862-1863** : Gründete August Göllerich senior den Oberösterreichischen Sängerbund. Im Oktober 1863 gelang die Erweiterung zum Oberösterreichisch-Salzburgischen Sängerbund.

**1869** : Die Musikbegeisterung zu jener Zeit war groß und entsprechend gewürdigt wurden Komponisten und Interpreten. Als Anton Bruckner von einer sehr erfolgreichen Orgelkonzertreise aus Frankreich zurückkehrte, wurde ihm in Wels ein glühender Empfang bereitet. Die Feierlichkeiten führten zur Ernennung Bruckners zum Ehrenmitglied des Männergesangsverein 1847.

**1877** : Trat erstmals ein Frauenchor in lockerer Verbindung zum Männergesangsverein in Erscheinung.

**1881** : Bildete sich aus den Reihen des Männergesangsverein die « Gesellschaft der Musikfreunde in Wels », welcher Stadtrat August Göllerich (Vater des Pianisten und Brucknerbiographen) vorstand. Erklärte Absicht dieses Vereines war es, « armen aber befähigten Zöglingen beiderlei Geschlechts auf Vereinskosten Musikunterricht » zu ermöglichen.

Ab nun war der Männergesangsverein bei allen musikalischen Veranstaltungen führend beteiligt und hatte in seinen Glanzzeiten unter Bundeschormeister Professor Ernst Nadler 120 ausübende und 200 unterstützende Mitglieder. Aufführungen von Opern, Operetten und Singspielen in Kooperation mit der Stadtkapelle waren die Folge.

**1891** : Errichtete Eduard Stockhammer eine « Männerchor-Gesangsschule » .

Natürlich blieb auch der Männergesangsverein Wels von den Ereignissen während des 1. und 2. Weltkriegs nicht verschont. Zahlreiche Sangesbrüder dienten an der Front, die Aktivitäten kamen zum Stillstand.

**1946** : Am 13. Februar nahm der Männergesangsverein 1847 seine Vereinstätigkeit wieder auf, doch erst 1950 konnte die 100-Jahr-Feier nachgeholt werden.



Unter den Chorleitern Hans Frischmuth (Gründer der Singschule Wels) und Erich Stritzinger standen die Pflege der Chorkultur und die Heranziehung zeitgenössischer Komponisten im Vordergrund. Die Zusammenarbeit mit dem Frauenchor und verschiedenen Orchestern, etwa dem Städtischen Symphonieorchester, führte zu Höhepunkten im Welser Musikleben (Oratorien von Händel und Haydn) .

## WAB 79

### Pauline Hofmann

**1868 (ou avant) : WAB 79** - « Mein Herz und deine Stimme » (mon cœur et ta voix) , lied en la majeur pour voix et piano. Composé à Linz sur le texte « Lass tief in dir mich lesen » (vous lisez mes sentiments profonds) du poète lyrique allemand, le Comte August Graf von Platen. À certains endroits, Bruckner s'est permis de modifier légèrement le texte original. Dédié à mademoiselle Pauline Hofmann (la sœur de Helene) , une des élèves de Bruckner qui fait partie du « Cercle » de Linz et pour qui il s'enflammera. Emil Fink, le fils du maire de Linz (Vinzenz Fink, 1856-1861) sera un autre élève appartenant à ce même « Cercle » .

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , pages 144-150.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky, Vienne (1997) , pages 18-22.

Lass tief in dir mich lesen,  
Verhehl auch dies mir nicht,  
Was für ein Zauberwesen  
Aus deiner Stimme spricht ?  
So viele Worte dringen  
Ans Ohr uns ohne Plan,  
Und während sie verklingen,  
Ist alles abgetan.  
Doch drängt auch nur von ferne  
Dein Ton zu mir sich her,  
Behorch ich ihn so gerne,  
Vergess ich ihn so schwer !  
Ich bebe dann, entglimme  
Von allzurascher Glut :  
Mein Herz und deine Stimme  
Verstehn sich gar zu gut !

### Le Comte August Graf von Platen

Le Comte August Graf von Platen (Karl August Georg Maximilian Graf von Platen-Hallermünde) est né le 24 octobre 1796 à Ansbach, près de Bayreuth, et est mort le 5 décembre 1835 à Syracuse, en Sicile. Républicain par ses idées, aristocrate dans sa recherche de la beauté formelle, il est avant tout un poète lyrique. Admirateur de l'Antiquité et de la Renaissance, il considère la poésie comme une véritable mission. Mi- Tristan, mi- Don Quichotte, il refuse le trivial et le laisser-aller. Ses journaux intimes révèlent une âme passionnée éprise d'idéal et une sensibilité exacerbée. Sa philosophie se fonde sur une esthétique :

Celui qui a vu la beauté de ses yeux  
Est déjà livré à la mort  
N'est plus bon au service terrestre  
Celui qui a vu la beauté de ses yeux !  
Mais il frémit aux approches de la mort.

On comprend son isolement au milieu des « junkers » appauvris, mais aussi le désaccord qui l'oppose à Heine. Ce dernier lui reproche son orientalisme et, en particulier, les « ghasels » que Platen cisèle : « Ghasels » en 1821, « Le Miroir de Hafis » (« Der Spiegel des Hafis ») en 1823, « Nouveaux Ghasels » en 1823. Heine l'attaque avec violence : « Des fruits volés dans le jardin de Chirah, ils en ont trop mangé et vomissent des ghasels. » . Platen répondra en 1828 avec « L'Œdipe Romantique » (« Der romantische Œdipus ») . Austère, timide et orgueilleux, Platen laisse des ballades de belle facture : « Le Pèlerin de Saint-Just » (« Der Pilgrim von Saint-Just ») en 1819, « Une tombe de Busento » (« Grab im Busento ») en 1820 ; « Les Sonnets vénitiens » de 1825 chantent le regret de la Renaissance et de son idéal Républicain. Parmi ses autres œuvres, il faut citer les poèmes politiques qui, au-dessus de tous les partis que Platen méprise, chantent la liberté idéale : ainsi, « Les Chants polonais » (« Polenlieder ») en 1830-1831. Platen est beaucoup moins heureux au théâtre. Ses pièces sont injouables et peu originales : la comédie satirique « La Fourchette fatale » (« Die verhängnisvolle Gabel ») en 1826. La tragédie « La Ligue de Cambrai » de 1833 montre la part que prennent les humbles à l'édification d'un ordre Républicain. Incompris dans son pays, Platen quittera l'Allemagne en 1826 et mourra à Syracuse, 9 ans plus tard.

...

The German poet and dramatist August Graf von Platen (in full : August Graf von Platen-Hallermünde) was born on 24 October 1796 in the principality of Ansbach, near Bayreuth, and died on 5 December 1835 in Syracuse, in Sicily. He was almost unique among his contemporaries in aiming at Classical purity of style ; although he was schooled in the Romantic tradition, he opposed its undisciplined flamboyance.

Platen entered the Bavarian life guards, in 1814, and attended the University of Würzburg, in 1818. In 1819, he moved to Erlangen, where he studied under the philosopher of Romanticism, Friedrich Schelling, and made the acquaintance of many of the leading writers of the time, including Johann Wolfgang von Goethe. He became a first rate scholar and published a little book of poems, « Ghaselen » (Ghazals) from 1821, in which he imitated the style of his friend Friedrich Rückert. This was soon followed by other volumes.

Though Platen was, at first, influenced as a dramatist by the Romantics and particularly by Spanish models, the plays that he wrote while he was at Erlangen show a clearness of plot and expression that is foreign to the Romantic style. His antagonism to Romanticism became more pronounced, and he attacked its extravagances, particularly the « Schicksaldrama », or fate drama, in his witty comedies in the manner of Aristophanes : « Die verhängnisvolle Gabel » (The Fateful Prong) from 1826 and « Der romantische Œdipus » (The Romantic Œdipus) from 1829. « Der romantische Œdipus » earned him the enmity of 2 other eminent German writers : Karl Immermann, whose work was ridiculed in it ; and Immermann's close friend, Heinrich Heine. Platen, however, possessed many admirers who delighted in the Classical purity of his plays and their polished form and diction. After 1826, he lived in Italy, and his last play, « Die Liga von Cambrai » (The League of Cambrai) from 1833, and the epic fairy tale « Die Abbassiden » (The Abbassids) from 1834, were written at Naples. Platen's odes and sonnets and his « Polenlieder » (Songs of the Poles) from 1831 which expressed sympathy for the Poles in their rising against the tsar's rule, are counted among the best Classical poems of their time.

...

Karl August Georg Maximilian Graf von Platen-Hallermünde (geboren 24. Oktober 1796 in Ansbach, Ansbach-Bayreuth ; gestorben 5. Dezember 1835 in Syrakus, Königreich beider Sizilien) war ein deutscher Dichter. Oft wird er August Graf von Platen oder schlicht Graf Platen genannt.

Von Platen entstammt dem Rügener Zweig der Grafen von Platen. Sein Vater August Philipp von Platen (geboren 22. Juni 1748 ; gestorben 8 Juni 1831) war Leutnant in hannöverschen Diensten, als er bei einem England-Aufenthalt den Markgrafen Alexander von Ansbach kennenlernte. Dieser holte ihn als Oberforstmeister nach Ansbach. Dort heiratete er Friederike Luise von Reitzenstein (geboren 8. März 1751 ; gestorben 2. Mai 1815) , die Tochter des Oberstallmeisters Ehrenreich von Reitzenstein. Er hatte mit ihr sechs Kinder, das Paar ließ sich aber 1792 scheiden. So heiratete er 1795 die Tochter des preußischen Wirklichen Geheimrats und Ansbacher Oberhofmarschalls Eichler von Auritz, Louise Friederike Eichler von Auritz (geboren 19. November 1765 ; gestorben 20. Mai 1842) .

Vorübergehend lebte er mit den Eltern etwa ein Jahr in Schwabach, verbrachte aber den Großteil seiner Kindheit in Ansbach. Mit nicht ganz zehn Jahren wurde er 1806 Zögling des Münchener Kadettenhauses. Nach vier Jahren wechselte er auf die Königliche Pagerie. Hier interessierte er sich insbesondere für Fremdsprachen und Geschichte und schrieb erste Verse. 1813 meldete er sich zum Militärdienst und trat 1814 ins Erste Infanterie-Regiment ein. Zu dieser Zeit wurde er sich seiner Homosexualität bewusst, die für sein späteres dichterisches Werk große Bedeutung hatte, äußerte aber auch zeitweilig Gefühle für eine junge Französin, die Tochter einer Emigrantin. In dieser Phase entstanden patriotische Verse. 1814-1815 nahm er am Frankreichfeldzug gegen Napoleon teil. Ab 1814 beschäftigten ihn Suizidgedanken, die ihn sein Leben lang begleiteten. Vorübergehend dachte er daran, nach Amerika auszuwandern. In diesen Jahren begann er auch, sich für Botanik zu interessieren.

Im Frühjahr 1818 erhielt er ein königliches Stipendium und wurde für ein Studium der Rechtswissenschaften in Würzburg auf drei Jahre vom Militärdienst beurlaubt. Hier beschäftigte er sich neben Jura mit Philosophie und Botanik.

Seine Leidenschaft für einen Kommilitonen blieb unerwidert; ihm widmete er einige Gedichte, vornehmlich Sonette.

Im Oktober 1819 wechselte er an die Universität Erlangen, gab sein bisheriges Studienfach auf und widmete sich stattdessen der Poesie. In Erlangen erinnern das noch erhaltene Platenhäuschen am Burgberg sowie eine Gedenktafel an seinem Wohnhaus (Marktplatz 4) an ihn. Er wandte sich der persischen Sprache und Literatur zu und veröffentlichte 1821 Ghaselen und 1823 Neue Ghaselen (siehe Ghasel) . Seine erste Reise nach Venedig fand im Herbst 1824 statt. Dort entstanden ein Jahr später die Sonette aus Venedig. In seinen sieben Erlanger Jahren wechselten sich mehrmals Zuneigungen zu Mitstudenten ab. Diese Zeit gilt als die dichterisch fruchtbarste Periode in seinem Leben.

Im Sommer 1826 erhielt Platen von der Militärbehörde die Erlaubnis zu einem zweijährigen Studienaufenthalt in Italien. Im Jahr 1828 machte Heinrich Heine, in der Platen-Affäre, Platens Homosexualität in den letzten beiden Kapiteln seiner Bäder von Lucca öffentlich. Ausgelöst wurde dieser persönliche Angriff Heines (und daraus resultierend eine lebenslange Fehde zwischen den Dichtern) durch Platen, der Heine wegen dessen jüdischer Herkunft verunglimpft hatte. Platens Angriff gegen Heine waren wiederum kritische Verse von Karl Immermann vorangegangen, die Heine zustimmend in seinem Reisebild Die Nordsee (1827) publiziert hatte. Heine hatte sich von der Romantik abgewandt und sich ironisch mit den Dichtern spätromantischer Genres auseinandergesetzt, was Platen (der sich durch die wachsende Popularität Heines in seinem literarischen Einfluss zurückgedrängt sah) auf sich bezog. Platen kehrte nicht mehr aus seinem italienischen Exil zurück.

Platen bringt seine Empfindungen in dem Sonett Es sehnt sich ewig dieser Geist ins Weite zum Ausdruck :

Es sehnt sich ewig dieser Geist ins Weite,  
Und möchte fürder, immer fürder streben :  
Nie könnt ich lang an einer Scholle kleben,  
Und hätt ein Eden ich an jeder Seite.

Mein Geist, bewegt von innerlichem Streite,  
Empfand so sehr in diesem kurzen Leben,  
Wie leicht es ist, die Heimat aufzugeben,  
Allein wie schwer, zu finden eine zweite.

Doch wer aus voller Seele haßt das Schlechte,  
Auch aus der Heimat wird es ihn verjagen,  
Wenn dort verehrt es wird vom Volk der Knechte.

Weit klüger ist's, dem Vaterland entsagen,  
Als unter einem kindischen Geschlechte  
Das Joch des blinden Pöbelhasses tragen.

In der Folgezeit wechselte er mehrmals seinen Wohnsitz zwischen Rom und Neapel. Er schrieb Gedichte und führte ein

bescheidenes Leben. Er machte unter anderem die Bekanntschaft von Giacomo Leopardi ; auch zum evangelischen Theologen Gustav Gündel entwickelte sich ein enges Verhältnis. Meist war er jedoch einsam und unzufrieden. Bis auf zwei kurze Besuche sah er seine Heimat nicht mehr wieder. 1835 floh er vor der Cholera von Neapel nach Palermo und dann weiter nach Syrakus, wo er den Winter verbringen wollte, um Geschichtsstudien zu betreiben. Dort erlitt er, alkoholkrank, eine Kolik und starb, 39 Jahre alt. Marchese Landolina ließ ihn im Garten seiner Villa bei Syrakus begraben, da es auf Sizilien keine protestantischen Friedhöfe gab.

Seine Büste wurde in der Ruhmeshalle in München aufgestellt. Nach ihm ist das Platen-Gymnasium in seiner Geburtsstadt benannt.

## Werke

Platens Handschrift (Brief aus Rom vom 2. Dezember 1826) .

Platen ist vor allem als Lyriker, als Meister des Sonetts und der Ghasel, von Bedeutung.

## Lyrik

Ghaselen (1821) .

Lyrische Blätter (1821) .

Neue Ghaselen (1823) .

Sonette aus Venedig (1825) .

Tristan (1825) .

Gedichte (1828) .

Polenlieder (1831) .

## Dramen

Illustration zu Der gläserne Pantoffel. Gesammelte Werke, dritter Band (1853) .

Der gläserne Pantoffel (1823) .

Der Schatz des Rampsinit (1824) .

Der Turm mit den Sieben Pforten, ein Lustspiel (1825) .

Die verhängnisvolle Gabel (1826) .

Der romantische Ödipus (1829) .

Die Liga von Cambrai (1833) .

Gesammelte Werke des Grafen August von Platen (1847) .

### Balladen

Das Grab im Busento.

Harmosan.

Der Pilgrim vor Sankt Just.

### Sonstiges

Tristan, Lied (1825) .

Geschichten des Königreichs Neapel von 1414 bis 1443 (1833) .

Die Abassiden (1834) .

Die Tagebücher des Grafen August von Platen (1896-1900) .

Die Tagebücher des Grafen August von Platen (1796-1825) .

...

2 œuvres pour piano d'Anton Bruckner apparaissent dans une lumière sérieuse, car, vu que la « Fantaisie » et la pièce de caractère « Souvenir » ont été composées toutes les 2 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 1864 et qui reçut des critiques positives lors de la création de sa Symphonie n° 1 en do 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 2 fois, son élève de piano la charmante Alexandrine von Soyka, la fille d'un officier. Les exigences pianistiques excluent l'utilisation de l'œuvre en classe ; et le style orchestral personnel

du Symphoniste se laisse décerner.

### Alexandrine von Soyka

Alexandrine von Soyka est née le 15 juillet 1857 à Teplitz-Schönau et est décédée le 4 décembre 1931 à Vienne. Son père, Karl von Soyka, est né le 28 novembre 1828 à Klagenfurt et est décédée le 17 août 1910 à Linz. Ce dernier épousera Maria Plagino (née le 14 août 1830 à Broskoutzei et décédée le 24 avril 1863 à Venise, en Italie) le 6 mars 1856 à Jassy.

...

Like Emma Thaner, Alexandrine Soika later recalled her experiences of Bruckner, the man and the musician :

« One day, I was taken by friends to the cathedral to see and hear Bruckner playing the organ. My interest, as a child, was at its keenest. We ascended the mysterious dark steps and my heart beat wildly. When I saw the plump man with his powerful shoulders and broad smiling face standing before me, however, I had an immediate desire to laugh which I could only suppress with great difficulty. But, now, he sat down at the organ - and there was no more laughing ! I was overwhelmed by the atmosphere of solemn earnestness and silent awe, because it was now giants, now angels who appeared to inhabit the instrument. I was speechless, overcome. »

### WAB 117

**Fin 1868** : **WAB 117** - « Erinnerung » (souvenir) , étude en la bémol majeur pour piano. Composée à Linz. Dédiée à sa charmante élève Alexandrine von Soyka pour qui il s'enflammera.

Il s'agit de la Ire pièce de piano de Bruckner à être éditée chez Ludwig Döblinger à Vienne, en 1900. Elle peut être qualifiée d'œuvre la plus importante du compositeur, âgé de 44 ans à 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.

Ire édition : D 2502, August Stradal, édition Ludwig Döblinger, Vienne (1900) ; avec un avant-propos d'August Stradal.

D 8616, Erwin Christian Scholz, Ludwig édition Döblinger, Vienne (1953) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, n° 6, édition Walburga Litschauer, Vienne (1988) ; « Werke für Klavier zu zwei Händen » , pages 25-28 ; mise à jour (2000) .

...

The Viennese firm was founded by Ludwig Döblinger, in 1857, with the purchase of the music lending library of Friedrich Mainzer (founded 1817) . It was sold on August 1, 1876, to Bernhard Herzmannsky (1852-1921) , whose descendants continue to manage the firm to the present-day. In 1890, Herzmannsky obtained the publishing company of Emil Wetzler.

Döblinger was the initial publisher for a number of works by Anton Bruckner, Gustav Mahler, Johann Peter Gotthard and others in the late- 19th Century. Many of these titles were licensed to Universal-Edition after its founding, in 1901, which allowed Döblinger to concentrate on publishing Operettas - notably, Franz Lehár's huge success « Die lustige Witwe » (The Merry Widow) .

After set-backs during WWII era, an emphasis on earlier Classical repertoire surfaced after WWII with the series « Diletto Musicale » (1958 to present) . The firm also supports 20th Century and contemporary Austrian composers (including emigres) such as Erich Zeisl (1905-1959) .

...

The next 2 of Anton 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 1st 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 Anton 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.

...

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 primaires et 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 spirituel, l'évêque Franz-Joseph Rüdiger, 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.

Bruckner, qui s'était installé à Vienne à l'automne 1868, vivait une période relativement heureuse dans sa vie.



**8 décembre 1868** : Lettre de Bruckner à Vienne, en provenance de l'appartement n° 10 du 41 de la « Währingerstraße » (2e palier) .

« Euer Hochwürden und Gnaden !

Hochwohlgeborner Herr Domdechant !

Vor allem muß ich danken für alles erwiesene Gute. Nie, in Ewigkeit nie, werde ich das vergessen ! Wie schwer mir der Abschied von Euer Gnaden fiel, das zu beschreiben verschweige ich aus Rücksicht für meine Nerven. Ich finde keine Worte zu sagen ; wie bitter ich Ihre Nähe vermisse. Auch entbehre ich leider außer Herrn Pater Schneeweis, der mich neulich besuchte, jeden geistlichen Umgang. Sonst bin ich ganz gesund und wohl ; man ist mit mir sogar zuvorkommend. Meine Kirche ist meistens die Kapelle des Bürgerversorgungshauses oder Sankt Stephan und Hofkapelle. In die Konzerte und Hofoper habe ich freien Eintritt. Meine Messe wird im Jänner aufgeführt, da noch Proben nötig sind, auch war Immhof nicht zu Hause. Ich hoffe sicher, daß es mir möglich sein wird, die Weihnachten in Linz zu erleben. Da werden Euer Gnaden grausam von mir umlagert werden ; wie ich mich freue - ich tröste mich, daß Hochselber sich doch einen kleinen Begriff vom Glücke meines Zusammenseins mit Ihnen machen können. Auch auf den hochwürdigsten Herrn Bischof freue ich mich überaus. Bitte untertänigst, meinen ehrfurchtsvollsten Handkuß Senior bischöflichen Gnaden entrichten zu wollen ; am 3. Dezember habe ich wohl gebetet - aber nicht geschrieben ; ich weiß die Adresse nicht und getraute mir auch nicht.

Indem ich den Fräulein Schwestern meinen Handkuß (zu entrichten) bitte, verharre ich, in Dankbarkeit und Ehrfurcht Ihre Hände küssend.

Euer Hochwürden und Gnaden dankschuldigster Diener,

Anton Bruckner

Wien, den 8. Dezember 1868.

N.B. : Wohne : Währingerstraße 41. »

**15 décembre 1868** : Gustav Mahler's favourite sister, Justine, is born in Iglau (now, Jihlava, in the Czech Republic) .

**28 décembre 1868** : Bruckner se voit octroyer, par le ministère de la Culture, une subvention annuelle au montant de 500 « Florins » dans le but de composer des œuvres symphoniques de grande envergure.

**1868 à Pâques 1869** : Anton Bruckner assiste aux conférences données par le professeur Eduard Hanslick.

## WAB 18/2

**Après 1868** : WAB 18/2 - « In Sankt W. Angelum custodem » ; « Schutzengelhymnus » n° 2, hymne de circonstance, dans le mode Phrygien, en mi mineur pour chœur mixte à 4 voix a cappella (SATB) et orgue. Cette version ne

contient que de légères modifications.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/I, édition Hans Bauernfeind - Leopold Nowak (1984) (2001) , pages 96-97.

**AB 68 : 1869**

**24 janvier au 12 septembre 1869** : Anton Bruckner révisé sa Symphonie n° 0.

La Symphonie n° 1 en do mineur, qui reflète l'influence grandiose de Richard Wagner, a été composée du 24 janvier au 12 septembre 1869 ; ce qui en fait la 3e de Bruckner après la Symphonie d'études en fa mineur et la Symphonie en do mineur (1865-1866) . Le Philharmonique de Vienne refusera de jouer cette nouvelle Symphonie.

The year 1869 marked an important renewal in Franz Liszt's relationship with Vienna. 30 years earlier, the city had witnessed some of his most spectacular triumphs as a concert pianist. There were still many people who could recall those golden times, although the artistic life of the city had changed almost beyond recognition. The « Kaiserstadt » was now a bastion of conservatism in which Liszt and his music were not always welcome. True, during the long years of his residency in Weimar, Liszt had made sporadic trips to the city, both as a conductor and as a composer. But his removal to Rome had weakened his musical links with the « Kaiserstadt » , and his stock had dwindled. The presence of Eduard Hanslick in the city was a constant reminder that the War of the Romantics was still in progress, and Liszt could always expect a hostile reception from the press, even « in absentia » . Nonetheless, it is not entirely true to depict Vienna as a closed city. Liszt had supporters there, whose work in his behalf deserves mention.

On April 4 and 11, 1869, Johann Herbeck conducted 2 successful performances of the Oratorio « Saint-Elisabeth » in Vienna's « Redoutensaal » . Although, it had already been presented in Budapest, Munich, and the « Wartburg » , Liszt had so far denied Herbeck the opportunity to present the work in Vienna, because he feared a repetition of the debacle that had surrounded his « Prometheus » Choruses when they had been given under Herbeck's direction in 1860. Herbeck had remained one of Liszt's strongest supporters, however, and his career had lately taken on some powerful new directions. Not only was he now the director of the « Gesellschaft der Musikfreunde » but, since 1866, he had been the « Kapellmeister » to Emperor Franz-Josef as well. In his enthusiasm to mount « Saint-Elisabeth » , Herbeck had found a keen ally in Josef Hellmesberger, the director of the Vienna Conservatory. So, when, in 1868, Herbeck once more raised the question of doing the Oratorio there, Liszt not only withdrew his earlier objections but agreed to attend the performances.

There is no doubt that Herbeck threw the whole of his considerable resources into the preparation of the work. For more than 2 weeks, he rehearsed a combined ensemble of some 400 vocalists and instrumentalists, to ensure a performance of substance. To underline the importance of the occasion, he invited more than 700 members of the musical profession to witness the final dress-rehearsal. He had just taken his place at the conductor's desk when the doors of the hall opened and Liszt walked down the aisle. Hellmesberger was the 1st to recognize the tall, lean figure with the long grey hair and the « abbé » 's cassock flowing behind him, and he whispered something in Herbeck's

ear. Herbeck turned round, saw Liszt advancing on him, sprang down the steps leading from the platform to the auditorium, and exclaimed loudly, « Der Meister ! Der Meister ! » . As he kissed Liszt's hands, the audience and performers rose to their feet and greeted the composer with applause. Liszt then took his seat near the conductor's podium and stayed throughout the rehearsal, which lasted well over 3 hours. Despite the length of the session, no one left the hall and, afterwards, a large crowd of well-wishers surrounded Liszt. The performance on April 4 was considered to be so satisfactory that it was repeated a week later, on April 11.

Liszt remained in Vienna for another week at the home of his cousin, Eduard, who now lived in the « Schottenhof » with his 2nd wife and children.

(Eduard's 1st wife, Karolina Pickhart, had died of cholera in 1854. He had remained a widower for 5 years before taking as his 2nd wife, Henriette Wolf. There were 3 children from each marriage.)

### Ire tournée organistique : Nancy et Paris

Pour la 1re fois de sa vie, on demande à Anton Bruckner de démontrer son art, en tant qu'organiste, à l'extérieur de son pays natal (mais sans en retirer de bénéfices financiers) . Bruckner va interrompre ses activités au mois d'**avril 1869** pour entreprendre une tournée à Nancy et Paris, à l'occasion de laquelle il fait apprécier ses talents d'organiste.

Il quittera Vienne le **24 avril 1869**, en direction de Nancy. Durant son absence, il ne recevra pas de salaire du Conservatoire.

Quelques jours plus tôt, il avait écrit à un ami : « Bientôt, je dois me rendre en France donc : que Dieu me vienne en aide ! » .

### Nancy

The organ of the newly-built church of Saint-Epvre in Nancy, which counted among its patrons the Emperor and Empress of Austria, was to be opened with a competition. On the advice of Eduard Hanslick, pope of Viennese music, all-powerful critic of the « New Freie Presse » and, at that time, Bruckner's friend (though, in later years, he became his bitterest enemy) , Bruckner decided to compete.

Sur la recommandation d'Eduard Hanslick, le critique du « New Freie Presse » , Bruckner est invité à Nancy en **1869** lors de sa tournée française pour inaugurer, les **28 et 29 avril**, le nouvel orgue de la Basilique de Saint-Epvre, construit par les facteurs parisiens « Merklin et Schütze » .

L'excellence de cet instrument, reconnue lors de sa présentation à l'Exposition universelle de Paris, en 1867, valut à Joseph Merklin le titre de Chevalier de la Légion d'Honneur. Le nouvel orgue sera joué par la plupart des grands organistes parisiens.

L'histoire des orgues de Saint-Epvre commence en 1584 où la présence d'un orgue est attestée. En 1622, Nicolas Hocquet transforma l'instrument en 8'.

Cet orgue fut remplacé, en 1722, par un instrument neuf de Christophe Mouchereel. Un relevage fut réalisé par Jean-Adam Dingler, en 1760. Il disparut à la Révolution.

En 1803, un orgue d'occasion fut acheté pour la paroisse. Lors de la démolition de l'ancienne église, l'orgue fut démonté. Le positif de dos a été vendu à l'église de Bouxières-aux-Chênes. Le reste de l'instrument fut entreposé dans l'église des Cordeliers, non loin de la Basilique Saint-Epvre. Lors de la reconstruction de l'édifice, on fit appel au facteurs « Merklin et Schütze » pour construire les 2 orgues de la Basilique. Les orgues de l'ancienne Saint-Epvre furent revendues pour l'église de Dannelbourg.

Les grandes orgues néo-Gothiques de la tribune de Saint-Epvre furent construites par le facteur Joseph Merklin (société « Merklin et Schütze ») . Cet instrument de très grande qualité avait reçu la Médaille d'or à l'Exposition Universelle de Paris, en 1867. Ceci valut à Joseph Merklin le titre de Chevalier de la Légion d'Honneur. Cet orgue a rencontré des problèmes de soufflerie qui furent remédiés par Blési, en 1877 et 1893. Théodore Jacquot porta l'étendue des notes de pédale à 30 notes et ajouta un bourdon de 8' à la pédale, en 1926.

L'orgue a été restauré en 1992 par la Manufacture Lorraine de Grandes Orgues Hærpfer, sous couvert des Monuments Historiques. Lors de ces travaux, la soufflerie complémentaire (pour pallier les manques de vent) ajoutée dès la fin du XIXe siècle, plus précisément entre 1877 et 1893 par Jean Blési a été supprimée, ainsi que les compléments de 3 notes aiguës de pédale (pour passer le pédalier de 27 à 30 notes) et un jeu de bourdon 8 (pédale) posés en 1926 par Théodore Jacquot.

L'orgue de tribune de Saint-Epvre est, avec le grand-orgue Cavaillé-Coll de la Cathédrale, le Dalstein-Hærpfer de Saint-Sébastien et le Didier de Saint-Nicolas, l'un des grands représentants de la facture d'orgue Symphonique à Nancy.

La basilique dispose également d'un « orgue de chœur » aussi construit par Joseph Merklin. Cet instrument a longtemps été inutilisable car un sans domicile l'avait transformé en abri de fortune, abimant considérablement la tuyauterie. Cet instrument a été restauré en 2009 par les facteurs Jean-Baptiste Gaupillat et Laurent Plet.

L'instrument comporte 2 claviers avec la composition suivante :

Grand-orgue : Bourdon 16' - Montre 8' - Bourdon 8' - Salicional 8' - Prestant 4' - Trompette 8' .

Récit Expressif : Gambe 8' - Bourdon harmonique 8' - Flûte harmonique 4' - Basson hautbois 8' .

Pédale : Soubasse 16' (emprunt Bourdon 16' du grand-orgue) .

Appel Trompette : 8' II/I - I/II sur la Ire octave - I/P .

## Basilique Saint-Epvre de Nancy

Au cœur de la Vieille Ville de Nancy, à proximité de la Place de la Carrière et de la Place Stanislas, 3 églises paroissiales vont se succéder à partir du XIIe siècle.

En 1080, le duc de Lorraine Thierry II établit un prieuré bénédictin. À la même époque, il fait construire l'église paroissiale Saint-Epvre confiée à la Congrégation de l'Oratoire de Saint-Philippe Néri.

Entre 1436 et 1451, le 1er Oratoire Roman est remplacé par un édifice tout neuf. Le clocher servait également de tour de garde puisqu'il était le point le plus haut de la ville médiévale. L'église est démolie en 1863, le clocher-tour qui devait être intégré à la nouvelle église ne lui survivra que quelques années. De plus, on remplaça les vitraux jugés trop sombres par des carrés blancs.

À cette époque, l'église Saint-Epvre refermait des œuvres d'arts telles qu'une Cène en marbre blanc de Drouin, et une vierge peinte par Léonard de Vinci.

En 1593, une paroisse est créée à Notre-Dame, et la paroisse Saint-Epvre est démembrée.

À la fin du XIXe siècle, on cherche à assainir les faubourgs et à les rendre plus clairs. On commence donc la reconstruction de l'église en 1845. Celle-ci, jugée trop dangereuse pour les fidèles, est alors abandonnée pour l'église des Cordeliers. Finalement, le vieux Saint-Epvre est démoli en 1863.

Entre 1863 et 1871, Prosper Morey, l'architecte désigné pour reconstruire l'église, choisit un style néo-Gothique rayonnant à lancette (avec les rosaces dans les fenêtres, les boiseries et les sculptures sur pierre) qui permet une très bonne intégration dans le centre historique de Nancy. En mai 1864, la 1re pierre de la nouvelle Basilique est posée (l'on utilise alors de la pierre d'Euville). De nombreux ateliers européens vont participer à la construction de ce lieu de culte. L'abbé (Monseigneur) Trouillet, nommé en février 1865 à Saint-Epvre, entreprend de nombreux voyages et recueille de multiples dons afin de financer la construction de ce prestigieux projet honorant l'évêque de Toul (le patron de la 1re paroisse de Nancy, vers 1500) qui sort à peine de terre. Dépourvue de murs, ses voûtes reposent sur des piliers et toute la décoration est en bois : autels, stalles, chemin de croix, statues, chaire et buffet d'orgues. Hormis la « Pieta », toutes les œuvres proviennent des ateliers Klem de Colmar et Margraff de Munich. La nef est décorée de peintures et de mosaïques et l'ensemble est meublé de mobilier viennois. Dans le chœur, un pavage de 25 mètres carrés en provenance de la « Via Appia » de Rome a été offert par Pie IX. Les ferronneries viennent de Lunéville et le luminaire de Liège. L'escalier monumental est un don de l'Empereur François-Joseph 1er d'Autriche, héritier des maisons d'Autriche et de Lorraine.

L'édifice va s'étendre sur une longueur de 84 mètres, et la Grande Nef atteint une hauteur de 21 mètres. L'église présente des proportions honorables : la flèche pointe à 87 mètres pour un édifice d'une centaine de mètres de long et une nef à 24 mètres du sol. Le projet reçut d'ailleurs les louanges de Viollet-le-Duc. Parmi les 8 cloches, un

bourdon de 3,500 kilogrammes a été fondu à Budapest. Au total, la Basilique comporte 74 verrières ; 2 verrières (aujourd'hui retouchées) représentent leurs donateurs : l'Empereur François-Joseph (de Lorraine-Habsbourg) et son épouse « Sissi » sous les traits de Saint-François et de Sainte-Élisabeth. L'Empereur Napoléon III et son épouse l'Impératrice Eugénie vont aussi témoigner de leur sollicitude envers ce sanctuaire en offrant des vitraux (représentant Saint-Louis et Sainte-Eugénie) . On compte 3 rosaces : 2 rosaces du transept ainsi que la rosace du portail nord. Ce qui représente environ 2,300 mètres de vitraux.

La paroisse Saint-Epvre fut celle des Ducs et Princes de Lorraine ; en témoignent leurs blasons sur les marouflages encore visibles entre les stations du Chemin de Crois et dans les rosaces des vitraux.

Le 26 novembre 1874, l'église est promue Basilique mineure, par privilège accordé par le pape Pie IX.

La Basilique Saint-Epvre est classée au titre des monuments historiques depuis le 8 septembre 1999. Depuis 1985, la ville de Nancy effectue des opérations de sécurité régulières, à cause du mauvais état de conservation de l'église. L'effet conjugué de la tempête de décembre 1999 et de la pollution oblige à d'importants travaux de restauration depuis plusieurs années.

Le classement de la Basilique au titre des monuments historiques, a permis à la ville d'engager une lourde opération de rénovation. L'effet conjugué de la tempête de décembre 1999 et de la pollution oblige à d'importants travaux de restauration. Cette rénovation, entamée en l'an 2000, s'étalera sur 15 années.

### Joseph Merklin

Le facteur d'orgue allemand Joseph Merklin est né le 17 février 1819 à Oberhausenl, en Allemagne, et est mort le 10 juillet 1905, à Nancy. Il sera naturalisé français après le conflit de 1870.

Joseph Merklin apprend la facture d'orgue auprès de son père Franz-Joseph, à Fribourg-en-Brisgau. Il passe l'année 1837 en apprentissage auprès de Friedrich Haas à Berne (Suisse) puis se perfectionne 6 mois chez Eberhard Friedrich Walcker à Ludwigsburg. Ainsi formé auprès de grands facteurs de l'époque, il vient retrouver l'atelier familial pour s'y investir aux côtés de son père. Alors que ce dernier, confiant, compte lui transmettre l'entreprise, Joseph Merklin préfère finalement repartir. Il devient, début 1841, le contremaître de Wilhelm Korfmacher à Linnich, qui l'envoie travailler, entre autres, dans ses instruments à l'église Saint-Sébastien de Stavelot et à la cathédrale de Namur.

Joseph Merklin s'établit à son compte début 1843 à Ixelles-lez-Bruxelles, en Belgique, au 98 de la rue Léopold. Les lres commandes d'orgues reçues, il embauche aussitôt un jeune apprenti, Pierre Schyven, qui lui restera un fidèle disciple. En mai 1847, pour mieux déployer sa manufacture, il déménage son atelier au 196 de la rue du Duc-de-Brabant, toujours à Bruxelles. Son beau-frère Friedrich Schütze le rejoint, également en 1847, et la Société se nomme de fait « Merklin et Schütze » . Plus tard, en 1853, la Société passe en commandite sous le nom de J. Merklin-Schütze et Cie. En 1854, la manufacture déménage de nouveau pour le 49-53 de la Chaussée de Wavre à Bruxelles. En quelques années, la manufacture gagne la Belgique et y signe des travaux de plus en plus prestigieux et innovants,

notamment à la collégiale Saint-Barthélemy, à Liège, en 1852. Ces réalisations mettent régulièrement ses confrères et concurrents au défi d'apporter des avancées dans la facture d'orgue belge. Dans ce même temps, Joseph Merklin étudie le marché français. C'est à cette époque que Merklin met en place dans ses ateliers une ligne de fabrication d'harmoniums, instrument pour lequel il va concevoir et développer un grand modèle perfectionné utilisant un système de double soufflerie qu'il fera breveter sous le nom d' « orchestrium » et qui se déclinera sous plusieurs versions. En ce sens et pour cette période de sa carrière, Merklin peut être également considéré comme facteur d'harmonium.

En 1855, Merklin fait l'acquisition des ateliers parisiens Ducroquet, les anciens établissements Daublaine et Callinet alors en faillite. Ceci lui permet ainsi de mettre un pied en France. La même année, le nouvel orgue qu'il présente à l'Exposition universelle de Paris remporte un grand succès et sera acheté pour l'église Saint-Eugène-Sainte-Cécile, à Paris. Cet instrument, inauguré dans l'église en mai 1856, marque une étape significative dans la carrière de Joseph Merklin : il s'agit du 1er orgue qu'il installe en France. En 1856 également, dans le même élan de son succès, il livre le grand-orgue monumental de la cathédrale de Murcie, en Espagne, construit dans ses ateliers belges, Chaussée de Wavre. Sa nouvelle vie de famille et son succès en France l'amènent à quitter Bruxelles pour Paris. En 1858, la Société élargit encore son actionnariat et prend alors la dénomination Société anonyme pour la fabrication de grandes orgues.

Souhaitant retrouver la simplicité et l'autonomie de ses débuts, Joseph Merklin quitte, en avril 1870, ses fonctions de directeur industriel de la Société anonyme pour la fabrication de grandes orgues et crée, au mois de juin de la même année, sa nouvelle Société à Paris. Par la suite, en 1873, la Société anonyme qui ne bénéficie plus du prestige du nom Merklin est dissoute. En septembre 1870, la guerre contraint Joseph Merklin, encore de nationalité allemande, de quitter la France pour s'exiler en Suisse, plus précisément à Martigny. Il y reste tout aussi actif et continue de diriger sa Société basée en France. Lorsqu'il revient en France, en octobre 1872, c'est à Lyon, au 11 de la rue Vendôme, qu'il fixe le nouveau siège de sa manufacture J. Merklin & Cie. Ainsi, ses ateliers de Paris, au 22 de la rue Delambre, deviennent une succursale mais participent à l'activité du facteur pour tout le reste de sa carrière. L'évolution du rite lyonnais, qui autorise depuis février 1841 l'utilisation de l'orgue dans la liturgie, est déterminante dans le choix de Joseph Merklin de se baser à Lyon ; par la suite, sa manufacture signera la quasi-totalité des chantiers d'orgues de la région Rhône-Alpes. En 1875, il obtient la nationalité française, en même temps qu'il déploie encore ses ateliers de Lyon. À partir de 1879, Joseph Merklin fait entrer sa fille Marie-Alexandrine et son gendre Charles Michel dans la Société. Leur engagement est signé pour une durée de 5 ans, puis signé de nouveau pour 10 ans.

En juin 1894, les tensions internes de la Société Merklin & Cie amènent son fondateur à partir. À son départ, il interdit expressément à sa fille et à son gendre d'utiliser son nom Merklin à des fins commerciales. Ils ne tiendront pas compte de cette interdiction et leur Société s'appellera « Charles Michel - Merklin ». Cette dénomination sèmera stratégiquement le doute auprès de la clientèle (et même encore aujourd'hui auprès du public devant le patrimoine « Merklin ») . Joseph Merklin s'en alla continuer son métier avec ses ateliers de Paris, accompagné de son chef d'ateliers Joseph Gutschenritter, toujours avec son propre nom : « J. Merklin & Cie ». Ces dernières années seront pour lui le dernier élan de sa créativité de facteur d'orgue. Sa maison aura participé à toutes les innovations du XIXe siècle et fut notamment à la pointe de l'utilisation de la transmission électrique mais aussi du procédé électro-pneumatique ainsi que du système tubulaire. Il se retire de son activité le 12 novembre 1898. Sa retraite à Nancy se passe paisiblement, avec, toutefois, le regret de n'avoir pu transmettre son activité à sa descendance. Il décède le 10 juillet

1905, à Nancy, où il est inhumé au cimetière de Préville. Joseph Merklin laisse derrière lui de nombreux et merveilleux orgues, en France comme à l'étranger, y compris sur d'autres continents. Comme il le disait lui-même, il n'a eu de cesse, pendant toute sa vie, d'améliorer et de perfectionner l'instrument d'église.

Joseph Merklin a été le principal et plus direct concurrent d'Aristide Cavaillé-Coll (et les défenseurs de l'un étaient les détracteurs de l'autre) . Les 2 hommes, de générations très proches (Merklin : 1819-1905 et Cavaillé-Coll : 1811-1899) , étaient particulièrement inventifs et créatifs pour faire évoluer la facture d'orgue. Vers la fin de sa carrière, Joseph Merklin s'est définitivement démarqué de son concurrent en intégrant l'électricité à ses orgues, avec le système électro-pneumatique « Schmoele & Mols » dont il était le concessionnaire exclusif en France. Le 1er orgue à transmission électro-pneumatique qu'il construisit fut celui du Grand Temple (ou « Temple des Brotteaux ») à Lyon, livré en 1884. Cette application permettant notamment de distancier la console des tuyaux fut poussée à son extrême, toujours par Joseph Merklin, dans l'orgue de l'église Saint-Nizier, à Lyon également. Inauguré en 1886, cet instrument de 45 jeux, 3 claviers et 1 pédalier était d'un genre totalement nouveau par sa disposition : le grand-orgue était, en fait, la totalisation de l'orgue de tribune et de l'orgue de chœur (distants de 60 mètres) . L'organiste pouvait jouer ces 2 orgues simultanément depuis la même console, placée derrière l'autel.

...

Joseph Merklin est né le 17 février 1819 à Oberhausen, en Allemagne. Son père, Franz-Joseph, est facteur d'orgue et c'est tout naturellement qu'il suit la voie tracée et apprend le métier. À l'adolescence, comme il est de coutume à l'époque, il poursuit son apprentissage dans d'autres ateliers, en Allemagne, en Belgique et en Suisse. Il en revient avec des idées révolutionnaires qui ne plaisent guère à son père. Joseph tente de travailler avec lui mais, devant l'intransigeance du vieil homme, il décide de partir. Il s'associe avec son beau-frère, Friedrich Schütze et s'installe en Belgique, à Ixelles, en 1843. Il n'a que 24 ans.

Il débute avec des orgues de petites dimensions et affermit son savoir-faire au cours des années. Le succès est au rendez-vous. Il construit notamment le grand orgue de la cathédrale de Murcie, en Espagne. En 1855, il saisit une opportunité, celle de reprendre la maison parisienne Daublaine et Callinet, alors en faillite. Dans les années qui suivront et malgré les moyens de locomotion qui n'ont rien de comparable avec ceux de nos jours, il partage son temps entre Ixelles et Paris.

La guerre de 1870 entre l'Allemagne et la France l'oblige à se réfugier en Suisse, à Zürich. Il y passe 2 ans avant de revenir en France, à Lyon. C'est à cette période qu'il demande la nationalité française. Il reprend son travail et une période faste s'ouvre pour lui. Sa notoriété et son expérience font qu'il ne manque pas de commandes. En 1894, il revient à Paris et crée la manufacture des grandes orgues. Il prend sa retraite en 1898 et s'installe à Paris où il décède le 10 juin 1905.

On lui doit de nombreuses réalisations dont il reste encore une quinzaine en état de marche. Citons les orgues de la basilique Saint-Epvre, à Nancy, qui lui ont valu une médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris, en 1867 ; des 2 églises françaises de Rome, la Trinité des Monts (1864) et Saint Louis des Français (1881) ; de l'église Saint-Vincent de



Paul du Havre (grand orgue en 1885 et orgue de chœur en 1875) ; de Bâle (1864) ; de Strasbourg (1878) ; d'Obernai (1882) ; ou de la collégiale de Mantes-la-Jolie (1897) .

Nombre de ces orgues ont dû être entretenues et réhabilitées. C'est notamment le cas pour celles du Havre et celui de Mantes-la-Jolie, actuellement en réfection. Il s'agit d'un énorme travail puisqu'il faut démonter l'orgue entièrement. À titre d'exemple, celui de Mantes-la-Jolie comprend 2,200 tuyaux, en métal ou en bois. Il possède une gamme étendue qui va de l'infrason à l'ultrason. Il comporte 3 claviers : le grand orgue, le positif et le récit. Les 30 pédales couvrent 2 octaves et demis. Tous les éléments sont rénovés en atelier où ils sont remontés pour les tester. Puis, ils sont de nouveau démontés avant de retrouver leur emplacement d'origine. Un travail très long qui peut demander plusieurs mois, voire plusieurs années.

Ces orgues sont pneumatiques et utilisent des soufflets. Si aujourd'hui, le système est dans la plupart des cas électrifié, à l'époque, 2 hommes étaient chargés d'actionner un immense pédalier pour remplir les soufflets d'air pendant toute la durée du concert et des répétitions. Des hommes, qui, en règle générale, étaient des clochards qui acceptaient cette tâche ingrate pour pouvoir s'offrir une bouteille de vin. Ce qui faisait dire aux organistes que leur instrument « fonctionnait à l'alcool » .

...

Joseph Merklin établit son entreprise à Bruxelles, puis à Paris et à Lyon avec Théophile Kuhn. En 1855, il fait l'acquisition de la maison Ducrocquet. Sa renommée s'affirme à la suite de la construction du grand orgue de Saint-Eustache à Paris et de celui de Saint-Epvre à Nancy.

Joseph Merklin livre en 1880 à la cathédrale Notre-Dame de Moulins l'un de ses chefs d'œuvres. Il affirme la Maîtrise de son art et conçoit un grand ensemble du plus pur style Romantique, depuis la partie instrumentale jusqu'au buffet spécialement adapté pour la recevoir et la faire sonner. En 1991, un grand relevage est confié à la Maison Micolle-Valentin familière de la tradition et de la facture Merklin. Le résultat est à la mesure des mélomanes qui remarquent la qualité et la richesse d'interprétation de l'un des plus beaux serviteurs du répertoire du XIXe siècle parvenu dans son état d'origine.

...

The German-born organ builder (who later became a French citizen) Joseph Merklin was born on 17 February 1819 in Oberhausen and died on 10 July 1905 in Nancy. By the time of his retirement, in 1898, he was a « Chevalier de la Légion d'Honneur » and had built, restored, or repaired over 400 organs, primarily in the churches of Belgium and France.

Merklin was trained in his craft first by his father and then by Friedrich Hasse, in Berne, and Eberhard Friedrich Walcker, in Ludwigsburg. He set-up his own firm in Belgium, in 1843, and later went into partnership with his brother-in-law, Friedrich Schütze, renaming the firm Merklin, Schütze & Cie. In 1855, he bought-out the Ducrocquet firm in Paris

and began to work almost exclusively in France. 3 years later, he re-organized the company as the « Société Anonyme pour la Fabrication des Orgues, Établissement Merklin-Schütze ». In 1867, the company's grand organ built for the Basilica of Saint-Epvre, in Nancy, received a Gold Medal at the « Exposition Universelle de Paris » and Merklin was made a « Chevalier de la Légion d'Honneur » .

Merklin had to leave France at the outbreak of the Franco-Prussian War. After the war ended, he became a naturalized French citizen and, in 1872, set-up a new branch in Lyon. In 1879, he gave half the shares in the Lyon company to Charles Michel, who had married Merklin's daughter, Marie-Alexandrine, in 1875. After internal tensions in the company, Merklin turned it over completely to his son-in-law, in 1894, who continued to operate it under the name Michel-Merklin, despite Merklin's wishes. Merklin's last firm was in Paris, established with Philippe Decock and Joseph Gutschenritter.

Merklin retired in 1898 and died in Nancy, at the age of 86. In his lifetime, he had built, restored, or repaired over 400 organs. Many of the organs he built in France are now classified as historical monuments by the French Ministry of Culture. His grandson, Charles-Marie Michel, was a promising organist and student of Louis Vierne, but died in 1897, at the age of 20. His nephew, Albert Merkin (1892-1925) , became an organ builder. He went to Madrid at the outbreak of World War I to establish a firm there and wrote a treatise on the history and construction of Spanish organs, published in 1924.

Churches with Merklin organs :

The grand organ of La Rochelle Cathedral, built by Merklin in 1866.

Churches with organs built or restored by Joseph Merklin include :

Murcia Cathedral, Murcia, Spain.

Notre-Dame de Clignancourt, Paris, France.

La Rochelle Cathedral, La Rochelle, France.

Guadalajara Cathedral, Jalisco, Mexico.

Saint-Barthélemy, Liège, Belgium.

Saint-Georges, Lyon, France.

Saint-Michel Basilica, Bordeaux, France.

Strasbourg Cathedral, Strasbourg, France.

Temple Neuf, Strasbourg, France.

Trinità dei Monti, Rome, Italy.

Troyes Cathedral Troyes, France.

Saint-Peter church Vorselaar, Belgium.

...

Joseph Merklin (geboren 17. Februar 1819 in Oberhausen, heute Gemeinde Oberhausen-Rheinhausen, Landkreis Karlsruhe ; gestorben 10. Juni 1905 in Nancy) war ein deutscher Orgelbauer, der aber auch in Belgien und Frankreich wirkte.

Erste Erfahrungen sammelte er in der Orgelbauwerkstadt seines Vaters Franz-Josef Merklin, bevor er bei Friedrich Haas in Basel seine Lehre fortsetzte. Eine wichtige Station war die Weiterbildung bei Eberhard Friedrich Walcker, bevor er in Linnich bei Aachen bei dem, für seine Romantikorgeln bekannten, Orgelbauer Wilhelm Korfmacher arbeitete. Während dieser Zeit (1840er Jahre) wurde er in Belgien aktiv, indem er am Bau von zwei Orgeln in Stavelot und Namur beteiligt war.

Ab 1843 betrieb Merklin in Brüssel seine eigene Werkstatt, ab 1847 gemeinsam mit seinem Schwager Friedrich Schütze. 1853 wurde die Firma, unter dem Namen J. Merklin-Schütze et Cie. , in eine Kommanditgesellschaft umgewandelt. Ab 1870 lebte er zunächst in Paris und ging dann nach Lyon, wo er sich mit dem Orgelbauer Théophile Kuhn (aus der schweizerischen Orgelbaufamilie Kuhn) zusammen tat. Am Ende des Jahrhunderts hieß die Firma dann Michel, Merklin & Kuhn. Im Laufe der Zeit entwickelte er sich zu einem starken Konkurrenten von Aristide Cavallé-Coll.

Nachfahren (Söhne ?) waren später Gustav Merklin (ab 1865 tätig) , August Merklin und Fridolin Merklin.

...

Suite à l'inauguration du nouvel orgue de la Basilique de Saint-Epvre, un concours international est organisé.

L'événement de Nancy représentait une sorte de joute musicale (organisée par le vicaire de l'église) auquel allaient participer des organistes réputés comme le père Léon-Xavier Girod (Namur) , Renaud de Vilbac (1829-1884) (Paris) , Théophile Stern (1803-1886) (Strasbourg) , l'abbé H. J. Ply (Maître de chapelle et organiste de la cathédrale de Soissons ; membre de la société Saint-Jean pour l'encouragement de l'Art Chrétien ; et futur curé d'Essigny-le-grand) et E. Duval (Reims) , Heinrich Oberhoffer (1824-1885) (Luxembourg) . De nombreux commentaires dityrambiques furent publiés dans les journaux allemands et autrichiens.

Il est frappant de constater que le journaliste local de Nancy n'a pas rapporté l'événement. Mais selon un article paru

dans le « Journal de la Meurthe et des Vosges », datant du 1er mai 1869, Anton Bruckner a devancé, de loin, ses aspirants :

« Un des meilleurs organistes que nous avons jamais entendus. Un homme au goût des plus élevés, instruit de la science la plus vaste et la plus féconde. Il est organiste à la Cour (de Vienne) . Nous nous estimons heureux de découvrir un tel artiste. »

Pour sa part, le journal « Espérance » du 2 mai 1869 a mentionné, en des termes élogieux, l'imagination de l'organiste Anton Bruckner dans sa brillante prestation de l'hymne national autrichien lors du second jour de compétition.

### Alphonse Zoé Charles Renaud de Vilbac (1829-1884)

Fils d'un capitaine au Corps Royal d'État-Major, Alphonse Zoé Charles Renaud de Vilbac est né le 3 juin 1829 à Montpellier. Entré à l'âge de 13 ans au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, il suivit les classes de Benoist (orgue) et d'Halévy (composition) . Peu après l'anniversaire de ses 15 ans (!) , il remportait en 1844 le 2e Premier Grand Prix de Rome, avec sa cantate « Le Renégat de Tanger », sur un poème du marquis de Pastoret. Il avait d'autant plus de mérite que, comme l'écrivait son père le 15 juin 1844 au Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts :

« Né aveugle, mon fils Renaud de Vilbac fut opéré 2 fois de la cataracte, à l'âge de 4 et à 5 ans. Ses yeux sont restés de longues années dans un état de mobilité effrayante qui l'empêchait de discerner les objets. Sa vue s'est assurée et, sans être bonne, elle sert surtout d'un côté. L'un est encore un peu voilé par des filaments cataracteux. Mon fils a commencé à lire la musique il y a 2 ou 3 ans. Il écrit maintenant d'une manière lisible, mais il ne peut distinguer ni former les caractères de l'écriture ordinaire. »

Après un séjour de 13 mois à Rome, Renaud de Vilbac rentra à Paris et fit entendre une Ouverture de sa composition lors de la séance annuelle de l'Académie des Beaux-Arts du 3 octobre 1847. Quelque temps plus tard, en 1855, il devenait le 1er titulaire du grand-orgue « Merklin et Schütze », tout nouvellement installé dans l'église Saint-Eugène-Sainte-Cécile, à Paris IXe. C'est l'architecte Lusson, sur des dessins de Boileau, qui venait d'achever l'édifice. Cet instrument de 33 jeux, répartis sur 3 claviers et un pédalier, auparavant, avait été utilisé en démonstration à l'Exposition universelle de 1855 durant quelques mois. C'est lui même d'ailleurs, en compagnie de Georges Schmitt, l'organiste de Saint-Sulpice, qui l'inaugura le 9 mai 1856. Il abandonnera ce poste d'organiste en 1871, pour le laisser à Raoul Pugno, plus connu d'ailleurs comme pianiste et pédagogue que comme organiste. En 1880, Renaud de Vilbac partageait avec Ferdinand Poise, ainsi qu'un peintre et un sculpteur, le prix Trémont, ce qui leur valut chacun une somme de 500 francs.

On connaît de ce compositeur une Opérette en 1 Acte écrite sur des paroles de Monsieur de Lérés (Alfred Desrozières) , « Au clair de lune », donnée au Théâtre des Bouffes-parisiens (Paris) le 4 septembre 1857 ; un Opéra-bouffe en 1 Acte « Don Almanzor », écrit sur des paroles de Messieurs Eugène Labat et Louis Ulbach, également donné à Paris, au

Théâtre Lyrique, le 16 avril 1858 ; des pièces pour orchestre, pour piano : « Menuet Louis XV » (Opus 31) , « Ophélie » (nocturne) , « Petite Fantaisie sur la mélodie de Tissot » , « Lili-Polka » , « Petite poupée chérie » (valse) , « Caresses enfantines » (mazurka) , « Écho du désert » (rêverie arabe) , « Sonnez clairons » (marche militaire) , « Caprice Styrien » , « Fior di speranza » (romance sans paroles) , ou encore pour orgue, avec notamment un Prélude en mi bémol. On lui doit aussi des transcriptions, dont la « Danse macabre » de Camille Saint-Saëns et plusieurs autres écrites avec la collaboration d'Augustin Lefort, professeur de violon au Conservatoire de Paris.

Renaud de Vilbac est décédé près de Bruxelles, le 19 mars 1884.

### Père Léon-Xavier Girod, Missionnaire du Haut Tonkin

Le 16 avril 1879 avait lieu, dans la chapelle du Séminaire des Missions-Étrangères de Paris, la touchante cérémonie du « Départ » . 12 jeunes missionnaires composaient la bande apostolique, qui se préparait à tout quitter pour aller porter dans les Missions de l'Extrême-Orient la bonne semence de l'Évangile, que la grâce de Dieu ferait lever et produire au centuple.

Au nombre des heureux partants se trouvait Léon-Xavier Girod, dont je voudrais essayer de résumer la longue et fructueuse carrière apostolique.

Léon-Xavier Girod naquit à Poligny (Jura) le 29 novembre 1854. Dieu lui accorda la grâce de voir dans sa belle famille, dont les membres restèrent toujours si étroitement unis, les plus beaux exemples de foi et d'honneur chrétien. Les soins pieux dont une mère admirable l'entoura restèrent vivement gravés dans sa mémoire. Les lettres, régulièrement reçues et lues avec émotion, montraient d'ailleurs que, loin de l'affaiblir, la distance ne faisait qu'augmenter la sollicitude maternelle, toujours inquiète pour son cher enfant.

Léon avait un véritable culte pour cette mère si aimante, et la certitude que chaque jour et à chaque instant elle priait pour lui, lui donnait la force et le courage de surmonter les difficultés et de supporter les épreuves, parfois si dures, qu'il eut à subir dans le cours de sa vie mouvementée.

Il avait aussi un profond attachement à sa petite patrie, la Franche-Comté et, de tous les sites qu'il rencontra dans ses longues courses apostoliques, aucun ne lui semblait comparable aux beautés de son cher Jura.

Les Ires années de notre confrère s'écoulèrent à Poligny, où, entouré de soins attentifs, il apprenait à aimer Dieu de tout son cœur, à marcher droit sous ses yeux et, peu à peu, à ne pas suivre en tout les aspirations d'une nature ardente et trop facilement aventureuse.

Ne racontait-il pas, en effet, qu'un jour (il avait 6 ou 7 ans) avec un petit camarade, prenant prétexte que son père était capitaine des pompiers, il s'était avisé d'entasser dans la remise de la maison paternelle de la paille, des bûches et, pour couronner le tout, la petite voiture qui servait à promener sa jeune sœur, puis d'y mettre le feu. Réussite complète ! Effroi, cris, émoi général, et enfin extinction. Le capitaine des pompiers, absent, n'y fut pour rien ;

seulement, le soir venu, sans pompe, mais manu quelque peu militari, une correction éteignit pour toujours l'envie de recommencer.

Quand vint le moment de songer aux études, les parents décidèrent de mettre Léon au Petit-Séminaire de Vaux, où plus tard vint rejoindre son frère cadet Stanislas. Leurs succès y furent brillants et leurs travaux scolaires couronnés par la réussite des examens qu'ils passèrent avant de suivre chacun la voie ou Dieu appelait.

Il arrive parfois que les prévisions qui paraissent les plus plausibles se trouvent démenties par la réalité des faits. Des 2 frères, ce fut le plus belliqueux, si j'ose dire, qui entra au Grand-Séminaire, et le plus pacifique qui plus tard fut admis à l'École Polytechnique pour en sortir artilleur.

Le temps passé au Petit-Séminaire de Vaux fut pour tous deux un temps de bénédiction, où s'accrurent les sentiments de foi vive puisés au sein d'une famille si chrétienne. Léon s'y appliqua si bien à refréner sa nature exubérante que ses camarades l'appelaient « le saint homme » et ne purent arriver à le faire enfreindre la règle du silence. Ces années d'étude étaient agréablement coupées par le temps des vacances passées à Courtefontaine, dans l'hospitalière maison du grand-père maternel, où la famille de Poligny s'était établie après la mort du père. Les jeunes écoliers y trouvèrent avec joie tous leurs parents réunis, y compris un vieil oncle maternel, l'excellent commandant Caudre, qui avait pris sa retraite en revenant de Crimée. Cet excellent homme avait pour les enfants sa sœur un cœur de père et, par affection pour eux, avait, après de louables efforts, réussi à se défaire de certaines habitudes qui ne choquent pas trop dans un milieu militaire, mais qui détonaient quelque peu dans l'intérieur paisible de Courtefontaine.

Il encourageait et récompensait généreusement les efforts de ses neveux et prenait sa bonne part des dépenses que nécessitait leur éducation.

Le jour vint enfin où, suivant sa vocation, Léon entra au Grand-Séminaire, tandis que Stanislas, lui, allait à Paris pour y préparer au Collège Stanislas, son entrée à Polytechnique.

Au Grand-Séminaire de Lons-le-Saunier, Léon Girod trouva auprès d'un saint prêtre, Monsieur l'abbé Chève, la sage direction et les conseils éclairés dont avait besoin son âme à la fois ardente et délicate. Cet excellent prêtre, dont plus tard notre confrère ne parlait jamais sans émotion, eut vite découvert les réserves d'énergie et d'ardente charité que possédait l'âme de son dirigé. Il jugea que cette activité généreuse se dépenserait plus efficacement dans les pays de mission, et, pour s'assurer que son sentiment trouverait un écho chez son élève, il lui confia la correction des épreuves d'une « Vie du Vénérable Néron » I qu'il publiait à ce moment.

Au bout de peu de temps, l'abbé Girod déclarait à son directeur qu'il demandait à son compatriote martyr d'obtenir pour lui la grâce de lui succéder dans la belle mission qu'il avait évangélisé et arrosée de son sang. Cette déclaration avait déjà aux yeux du vénéré Monsieur Chève une certaine importance : mais ce ne fut qu'après l'avoir mûrement étudiée et éprouvée que le prudent directeur reconnut la vocation à l'apostolat de son fils spirituel. Et plus tard notre confrère pouvait écrire : « Depuis le moment où, au Grand-Séminaire de Lons-le-Saunier, je relisais les épreuves typographiques de la Vie du Vénérable P. F. Néron, décapité pour la foi au Tonkin, j'avais mis le doigt et le cap sur

Yentap, paroisse centrale du district de Xu Doai. Pour moi, c'était écrit. (Dix ans de Haut-Tonkin) .

Quand ce fut chose décidée, l'abbé Girod quitta le Grand-Séminaire et, après avoir vu sa chère mère accepter généreusement le sacrifice que lui imposait une vocation si sublime, il se rendit à Paris, au Séminaire des Missions-Étrangères, où il devait passer l'année réglementaire avant d'être envoyé dans un des Vicariats de la Société.

Il trouva dans cette maison bénie le vénéré Père Lesserteur, ancien missionnaire du Tonkin, à qui il confia le soin de son âme. A ce nouveau directeur, dont l'accueil lui avait semblé d'abord un peu de rude, il voua une affection profonde, que la distance n'affaiblit point, de loin il le tint toujours au courant de ses travaux, de ses joies de ses épreuves.

Pierre-François Néron, né en 1818 à Bornay (Jura) , prêtre en 1848, missionnaire au Tonkin Occidental, décapité pour la foi le 3 novembre 1860, après 3 mois d'emprisonnement. Béatifié en 1909.

Vint enfin le jour tant désiré du départ. Le nouveau missionnaire avait vu exaucé le plus ardent de ses vœux : il partait pour la belle Mission du Tonkin Occidental, en compagnie du Père Rigouin, qui devait le précéder de 20 ans dans la tombe. Après un heureux voyage, dont il a laissé une relation fort intéressante où l'on trouve l'entrain, la franche simplicité, le souffle généreux et apostolique exprimés en un style très personnel, notre confrère arrivait à Haiphong le 7 juin 1879.

Le lendemain, fête de la Sainte-Trinité, les voyageurs débarquaient et se rendaient chez un prêtre indigène qu'ils avaient vu à Paris, où il accompagnait comme interprète les ambassadeurs de l'Empereur d'Annam. Reçus fort aimablement, ils purent célébrer la Sainte Messe dans la modeste chapelle que ce prêtre avait aménagée dans sa maison. On devine quelle fut l'émotion pieuse de cette Ire Messe sur le sol tonkinois.

Le 9, la chaloupe Victoria emportait les 2 missionnaires vers Hanoi, où ils arrivaient le lendemain à 8 heures du matin. Les loisirs de ce voyage avaient été occupés à entendre l'intéressant récit de l'expédition de Monsieur Jean Dupuis par un de ses compagnons, Monsieur Cyriaque Gouma, patron de la chaloupe et compatriote de Miltiade, Thémistocle et autres grands hommes qui jadis illustrèrent la Grèce.

Hanoi, c'était enfin la belle Mission du Tonkin Occidental, tant désirée. Les nouveaux venus la trouvèrent calme après l'ère des persécutions qui semblait close pour toujours, grâce à la présence Tonkin de 2 consuls, de 4 compagnies d'infanterie de marine et de quelques canonnières.

3 jours après, ils étaient à Keso, centre de la Mission, auprès de leur évêque, Monseigneur Puginier. L'impression que ressentit Père Girod fut profonde. Il écrira plus tard : « Avec son franc-parler et sa paternelle bonté, Monseigneur Puginier n'eut pas de peine à s'emparer de mon esprit et de mon cœur. » .

Selon la coutume les nouveaux reçurent un nom annamite : celui qu'avait porté autrefois le Vénérable Néron : Co Bac, Père « le Nord » , fut donné au Père Girod. Était-ce un présage, lui permettant d'espérer la réalisation de ses

aspirations généreuses du Grand-Séminaire de Lons-le-Saunier ? La suite du récit nous le dira. À Keso, le Père eut la joie de voir presque tous les confrères de la Mission réunis pour la fête de leur Évêque. « La réunion est nombreuse et, puisque la variété dans l'unité constitue le beau, on peut dire que c'est une belle réunion. Bretons, Vendéens, Lorrains et Lyonnais, Champenois et Angevins, Basques et Auvergnats, Savoyards et Rouergats, Gascons et Normands, Frانس-Comtois, tous provinciaux de la vieille France... tous Tonkinois ! »

Après quelques mois d'étude, le Père Girod fut jugé capable de débiter dans la vie active apostolique et fut envoyé pour aider le Père Gélot, vieux missionnaire chargé du district de Ke-Non, à prêcher le jubilé (mai 1880) . Il trouva en ce vénérable confrère « le plus paternel et le plus aimable des mentors » .

Le jubilé fini, il partait pour Ke-Vinh, auprès du Père Cadro, chargé par l'Évêque de le former au ministère apostolique. Tous 2 travaillaient de tout cœur, « l'ancien » guidant son « conscrit » , dont l'activité avait plutôt besoin d'être contenue. Parfois, voyant son jeune confrère se lancer un peu trop, il le laissait à dessein s'engager plus que la prudence ne le conseillait ; puis, recevant la confiance d'un insuccès, il donnait les avis voulus, indiquait la manière de s'y prendre après avoir bien tout examiné. « Il faut voir. » répétait-il. Et, de fait, si partout « Il faut voir. » , c'est surtout au Tonkin, quand on a à se débattre avec les roueries des « Pères et Mères du peuple » , voire même des notables.

On travaillait beaucoup à Ke-Vinh sous l'active impulsion du Père Cadro ; il y avait cependant quelqu'un qui faisait exception : c'était le cuisinier ; et le Père Girod écrivait dans la suite ; « Alors j'avais faim et soif... de la justice, de la connaissance de la langue annamite, de l'esprit apostolique, que je trouvais surabondamment et d'autres choses encore, moins spirituelles, que je ne trouvais pas du tout. » .

Plus tard, notre confrère aimera à revenir à Ke-Vinh voir le cher Père Cadro, parler du bon vieux temps, évoquer les intéressants souvenirs des jours passés ensemble ; et il écrira : « Je l'ai revu dernièrement dans son ermitage de Ke-Vinh, habitant encore sa pauvre paillote, qui a cependant changé de place, mais qui abrite toujours la finesse du Jésuite, le travail du Chartreux, et la science du Bénédictin. » . Ajoutons que l'antique paillote abrite encore le vénérable doyen du Tonkin Occidental, qui trouve que ses 80 ans d'âge et ses 56 ans de mission ne lui ont pas encore donné droit au repos. Le cuisinier, lui, a dû avoir bien des successeurs ; mais je gagerais volontiers que les formules culinaires d'antan n'ont guère varié.

En mai 1881, Monseigneur Puginier appela le Père Girod pour l'accompagner dans une longue tournée de confirmation dans les 10 paroisses de la province de Ninh-Binh. C'était une occasion exceptionnelle de voir, d'entendre et de retenir beaucoup de choses. Le Père en profita et, la tournée finie, rentra à Ke-Vinh, où bientôt il se trouva seul, le Père Cadro, gravement malade, ayant dû partir à Hong-Kong refaire sa santé, s'il y avait moyen.

Constatons en passant, et après une convalescence de 43 ans, qu'il y a eu moyen. Deo gratias !

Pendant que les missionnaires, sous la conduite de leur vaillant et prudent Évêque, travaillaient à la conquête pacifique des âmes, la France, jugeant que la cour de Hué et les mandarins du Tonkin se livraient à une véritable obstruction à



l'observation des traités, et connaissant leur désir de se débarrasser de la présence des Français, se préparait à venir leur demander compte de leurs agissements et décidait de les obliger, fût-ce par la force, à tenir leurs engagements.

Le 2 avril 1882, le Commandant Rivière arrivait à Hanoi, sur son aviso le Pluvier, avec 300 hommes d'infanterie de marine. Peu après, par l'embouchure du Lach-Dai, la canonnière de mer la Fanfare remontait jusqu'à Ke-So, où le lieutenant de vaisseau Gadaud voulait saluer Monseigneur Puginier et lui demander quelques renseignements, puis continuait sa route sur Hanoi.

Aux demandes claires et précises du Commandant Rivière, les mandarins opposèrent leur tactique habituelle et tentèrent de biaiser : le canon eut alors la parole : le 25, Hanoi était pris.

On devine les émotions qu'éprouvaient les missionnaires en recevant les nouvelles qui leur parvenaient plus ou moins exactement. Tous étaient à leur poste : le Père Girod visitait ses nombreuses chrétientés et calmait le plus possible les alarmes bien légitimes de ses ouailles. Le jour de Pâques, 25 mars 1883, le Commandant Rivière se présentait devant Nam-Dinh avec 6 canonnières et, le lendemain 26, donnait l'ordre de bombarder et d'attaquer la citadelle. Le 27, vers midi, le drapeau français flottait sur la tour démantelée.

Ainsi commençait à se vérifier la parole d'un administrateur des affaires indigènes de la Cochinchine française, Monsieur Motty, à Monseigneur Puginier, au moment néfaste où Philastre, après la mort de l'héroïque Francis Garnier, faisait évacuer le Tonkin (1874) : « Garder ce riche pays conquis par une poignée d'hommes en un mois et demi, non, c'est vraiment trop beau ! Philastre le rend aux mandarins, qui vont se préparer tranquillement à résister sérieusement ; et plus tard, quand nous serons obligés d'y revenir, nous devons sacrifier des milliers d'hommes et des centaines de millions. Alors il sera temps de proclamer le Protectorat français. » . C'est ce qui arrivait.

Le Père Girod avait été averti de ce qui allait se passer à Nam-Dinh par les officiers du Pluvier ; de la chrétienté où il se trouvait, il entendait la canonnade et priait pour nos soldats. Une forte garnison fut laissée dans la citadelle, non seulement pour la garder, mais surtout pour assurer la tranquillité dans toute la province. Nam-Dinh était le centre intellectuel du Tonkin, et Hanoi le centre commercial. Monseigneur Puginier pensa qu'il était nécessaire de mettre un missionnaire au chef-lieu de cette province et désigna le Père Girod. C'est en allant à Ke-So recevoir sa nouvelle destination, que le Père eut une émotion assez vive. « J'allais joyeux, levant la tête, branlant les bras, fumant ma pipe, marquant le pas chantant à pleins poumons : Montagnes d'Helvétie ... ; soudain, vox faucibus hæsit ... À un détour du chemin, il se trouve nez-à-nez avec une troupe de soldats annamites, escortant un mandarin en litière. Que faire ? Il paya d'audace et, prenant le milieu du chemin, fit d'un bon coup de coude ranger le chef de file, en cria de sa plus belle voix : « Place ! » Tout le monde se rangea ahuri et le Père, passant près du mandarin qui s'informait, lui dit simplement : « C'est un missionnaire français. » , et continua sa route. Son Ange gardien veillait sur lui : ce sera plus d'une fois nécessaire.

Le 1 mai, il arrivait à Nam-Dinh, se demandant comment il allait se tirer d'affaire dans l'exercice de ses nouvelles fonctions et dans ses rapports avec l'autorité militaire ; mais l'accueil bienveillant qu'il reçut partout calma ses inquiétudes.

Grâce au lieutenant de vaisseau Gadaud, qui tint à le présenter au chef de bataillon Badens, commandant la place, et aux officiers de la garnison, il eut l'impression que tous seraient heureux de lui faciliter sa tâche.

Tranquille de ce côté, le Père procéda rapidement à son installation à la cure, où il trouvait le vénérable prêtre indigène, que tous connaissaient sous le nom de « Père la Majesté », traduction de son nom annamite Nghiêm : « Homme de grande vertu et de haute valeur, ayant une fierté de maintien rare chez les Annamites. ». Puis, il ajoute : « Moi, jeune missionnaire, je ne l'étais pas du tout, majestueux. » Il y a du vrai !

L'emménagement ne fut pas long : à l'étage d'une maison annamite, immédiatement au-dessous du toit, que l'on pouvait toucher avec la main, et où, nous dit le Père, en dépit des volets, le soleil irrité formait un poêle ardent au milieu de l'été.

À Nam-Dinh, le Père Girod fut vite connu et aimé de tous, ce qui lui facilita l'exercice de son ministère ; mais son âme de prêtre souffrait de voir l'indifférence religieuse de tant de nos compatriotes. Il avait cependant la consolation de se voir bien accueilli par les malades auxquels il savait faire accepter les secours de la religion. Il voyait de suite de quelle manière il fallait s'y prendre avec celui-ci ou celui-là, y allant carrément avec de vieux brisquards que la mort n'a jamais effrayés, usant de ménagements envers ceux que troublait la pensée de leur fin prochaine, mais mettant tout son cœur et tout son zèle à assurer leur salut.

Nam-Dinh était donc aux mains des Français, mais les mandarins n'avaient pas désarmé ; ils tenaient la campagne, et la petite garnison de la vaste citadelle devait veiller. Les enterrements des militaires décédés se faisaient en armes, de crainte de surprises ; et, le dimanche, ceux qui pouvaient venir à la Messe, officiers et soldats, y venaient armés. Tous sentaient, en effet, que la lutte ne faisait que commencer. La prise de Hanoi et celle de Nam-Dinh avaient exaspéré le ressentiment des autorités annamites, qui, se voyant trop faibles, firent appel aux bandes de Luu-vinh-Phuc, chef des Pavillons Noirs, brigands chinois dont l'audace et la cruauté terrorisaient les indigènes.

Les hostilités reprirent bientôt : journellement, Hanoi était attaqué et même bombardé. La Mission fut attaquée 2 fois et, sans l'aide des braves marins, les missionnaires qui la défendaient n'auraient pu soutenir une lutte par trop inégale.

Le Commandant Rivière eut le tort de ne pas écouter ceux qui pouvaient le renseigner exactement. Le 19 mai, il faisait faire une reconnaissance dans la direction de Phu-Hoai : il y prit part lui-même et y invita quelques officiers de passage ou rapatriables. On sait ce qui advint. Le Commandant se fit tuer bravement en voulant sauver un canon, et il y eut de nombreux tués et blessés parmi les officiers et les soldats. Plus de prudence aurait évité ce désastre.

La nouvelle de cette facile victoire des Pavillons Noirs se répandit vite dans tout le Tonkin. Quand elle parvint à Nam-Dinh, elle redoubla la haine des mandarins et des lettrés ; elle fit naître de vives angoisses au cœur des chrétiens, qui se souvenaient qu'en 1874 la mort de Francis Garnier et l'abandon du Tonkin avaient été le signal de la plus terrible persécution.

## Le grand-orgue « Merklin et Schütze » (1869)

Pour compléter le grand-orgue construit par la Maison « Merklin et Schütze », présenté en 1867 à l'Exposition universelle de Paris et posé en 1869, Monseigneur Trouillet, le curé bâtisseur de l'église Saint-Epvre, commanda un orgue de chœur à la même manufacture parisienne. On ne sait pas exactement à quelle date il fut installé, mais il est certain qu'il était en place en 1872, date à partir de laquelle il fut assuré pour une valeur de 10,000 francs.

La seule transformation qu'il ait subie fut réalisée par le facteur Kuhn de Männedorf (C-H), par l'intermédiaire de sa filiale de Nancy, probablement vers 1911, au moment où le même facteur travailla aussi au grand-orgue. On trouve en effet le nom de Josef Weidmann, tuyautier de Kuhn ayant aussi signé dans l'orgue de chœur de la cathédrale de Nancy, sur le 1er tuyau de la Gambe du récit. Cette transformation consista à :

Poser les basses du Salicional 8 sur des moteurs pneumatiques.

Supprimer la coupure en basses et dessus de la Trompette 8 pour affecter le tirant libéré à un accouplement I/II pour la première octave.

Renouveler la Gambe 8 du récit.

Emprunter au récit la Ire octave du Bourdon 8 du grand-orgue.

Emprunter à la pédale le Bourdon 16 du grand-orgue.

Ajouter un trémolo.

Eu égard à la qualité de cet instrument et à son degré de conservation, la partie instrumentale de l'orgue de chœur a été classée au titre des Monuments historiques par arrêté du 30 novembre 1990.

Depuis lors, l'instrument a subi un sinistre : un clochard, qui s'était laissé enfermer dans l'église et s'était réfugié dans l'orgue lorsqu'il avait entendu quelqu'un venir, s'est affolé lorsque cette personne s'est mise à jouer de l'orgue et s'est affalé sur la tuyauterie du grand-orgue.

Comme d'autres pièces du mobilier de la basilique Saint-Epvre, le buffet de l'orgue de chœur fut commandé par Monseigneur Trouillet aux frères Alphonse et Théophile Klem, ébénistes et sculpteurs à Colmar. Théophile Klem avait notamment réalisé une maquette du Maître-autel pour servir de pièce de Maîtrise. Quant à Alphonse Klem, il vint s'établir à Nancy en 1872, à la demande de Monseigneur Trouillet, et il épousa la même année Constantine Merklin, la fille aînée de Joseph Merklin ; une autre fille du facteur épousa Auguste Joly, qui fut organiste de Saint-Epvre de 1877 à 1884.

Bien que cachée derrière le Maître-autel, cette élégante boiserie néo-Gothique s'intègre remarquablement dans le mobilier de la Basilique. Le meuble est entièrement confectionné en chêne verni. Les tuyaux de façade, en étain, avec écussons rapportés et relevés en ogive, sont répartis sur 3 côtés de l'orgue, le dernier côté coïncidant avec la face arrière du Maître-autel. Tous les tuyaux sont des chanoines, à l'exception des 12 lers tuyaux de la Montre, situés dans la plate-face centrale sauf le tuyau H qui est situé dans la plate-face de gauche. Comme souvent chez Merklin, la base des pieds des tuyaux s'est affaissée en raison d'un métal trop mou.

Composition actuelle des jeux :

I Grand-orgue (56 notes, C-g<sup>'''</sup>) .

Bourdon 16.

Montre 8.

Bourdon 8.

Salicional 8.

Prestant 4.

Trompette 8.

Jeu coupé en basses et dessus à l'origine, mais Kuhn a supprimé la coupure, affectant le tirant « Trompette dessus » à la Trompette et le tirant « Trompette basse » à un accouplement I/II pour C-H.

II Récit expressif (56 touches au clavier, 44 notes au sommier, c-g<sup>'''</sup>) .

Bourdon harmonique 8.

Gambe 8.

Flûte harmonique 4.

Basson-Hautbois 8.

Pédale (27 notes, C-d') .

Soubasse 16.

Emprunt du Bourdon 16 du grand-orgue, actuellement pneumatique, de Kuhn, mais mécanique à l'origine.

Accouplement II/I.

Accouplement I/II pour C-H (actionné par le tirant « Trompette basse » , cf. supra) .

Tirasse I.

Appel anches I (par registres superposés) .

Trémolo (de Kuhn) .

Sommiers :

À gravures, en chêne, de Merklin.

I sommier pour le grand-orgue, diatonique avec basses aux extrémités.

Ordre des chapes : Montre 8, Bourdon 8, Salicional 8, Bourdon 16, Prestant 4 et Trompette 8.

I sommier pour le récit, diatonique avec basses au centre, placé en hauteur, au-dessus des aigus du grand-orgue. Laye à l'arrière.

Ordre des chapes : Gambe 8, Bourdon harmonique 8, Flûte harmonique 4 et Basson-Hautbois 8.

Transmission :

Mécanique non suspendue, avec rouleaux d'abrégés en fer peint en noir et équerres en laiton.

Tirage mécanique des jeux, avec sabres en fer.

Console :

La console indépendante est tournée vers le fond de l'abside et fermée par un couvercle horizontal.

Claviers en chêne, frontons à angle droit, naturelles replaquées de matière synthétique blanche, feintes en ébène.

Octave : 160 mm.

Pédalier droit en chêne, d'origine, avec feintes plaquées de palissandre.

Tirants de jeux de section ronde, disposés en gradins, avec porcelaines blanches au grand-orgue, bleues au récit (sauf pour la Gambe, blanche avec un cercle rouge) et jaunes à la pédale.

Accouplements, appel et trémolo par pédales à accrocher.

Expression du récit par cuiller à cran, à droite.

Plaque d'adresse en acajou incrusté de laiton, indiquant :

## SOCIÉTÉ ANONYME

Paris, pour la fabrication de grandes orgues et d'harmoniums.

Bruxelles, grande médaille.

Médaille de l'exposition de Londres (1851) Paris (1855) .

Établissements MERKLIN-SCHÜTZE.

Tuyauterie :

À l'exception de la Gambe 8 du récit, la tuyauterie est entièrement de Merklin, caractéristique de la manière de cette manufacture durant les années 1860. L'harmonie de Merklin est bien conservée mais la tuyauterie du grand-orgue a beaucoup souffert lors du sinistre, avec de nombreux tuyaux pliés ou écrasés.

Dans le détail, la tuyauterie se présente de la manière suivante :

I Grand-orgue :

Bourdon 16 C-d' en sapin, bouchés, dont C-H postés à l'arrière, contre le Maître-autel. ds'-g''' en étoffe, dont ds'-h' bouchés et c''-g''' à cheminées, avec calottes mobiles.

Montre 8 C-H en façade, en étain, avec entailles de timbre.

c-g''' sur le sommier, en étain, avec entailles, oreilles sauf f''-g'''.

Bourdon 8 C-H en sapin, bouchés et postés.

c-g''' en étoffe, avec calottes mobiles, dont c-h bouchés et c'-g''' à cheminées.

Salicional 8 C-g''' en étain, dont C-c postés sur des moteurs pneumatiques de Kuhn, et cs-g''' sur le sommier.

Entailles de timbre. C-f avec rouleaux en laiton, fs-e'' avec oreilles.

Prestant 4 C-g''' en étain, à l'intérieur, avec entailles, oreilles sauf fs'-g'''.

Trompette 8 Pavillons en étain, sans entailles de timbre, noyaux anglais, rigoles Bertounèche.

Récit expressif :

Bourdon harmonique 8 Tuyaux en métal.

c-h bouchés, c'-h' à cheminées, avec calottes mobiles, c''-g''' tuyaux octavians, avec entailles et oreilles.

Un dispositif mis en place par Kuhn et actuellement hors d'usage permettait d'emprunter pneumatiquement la Ire octave du Bourdon du grand-orgue au récit.

Gambe 8 Jeu de Kuhn, de même facture que les tuyaux en métal de l'orgue de chœur de la cathédrale, avec écussons en ogive.

c marqué « Gamba 8' Nancy Weidmann Josef » .

c-g''' en étain, avec entailles de timbre, c-fs' avec rouleaux en laiton et g'g''' avec bavettes.

Flûte harmonique.

Basson-Hautbois : 4, 8.

Tuyaux en étain, avec entailles, dont c'-g''' octavians.

c-h Basson, c'-g''' Hautbois, pavillons en étain, noyaux anglais.

Diapason : La à 435 Hz.

Soufflerie :

L'alimentation en vent est assurée par un réservoir à quatre plis compensés, caractéristique de Merklin, placé dans le soubassement, sous le sommier du grand-orgue, avec compas en chêne. Il est alimenté par 2 pompes cunéiformes actionnées par un levier à main, ou par un ventilateur électrique caché dans le soubassement du Maître-autel. Les

porte-vents sont en sapin, peints en brun, et les postages sont en plomb. Les soufflets anti-secousses sont d'origine.

Programme de travaux :

Présentation générale :

Les travaux qui sont à entreprendre seront indirectement payés par les assurances. Il est donc prévu de réparer l'instrument pour le remettre en bon état de jeu, pour qu'il soit pleinement utilisable par la paroisse Saint-Epvre, mais pas de le restaurer en profondeur et encore moins de revenir sur les modifications apportées par Kuhn au début du XXe siècle.

Même s'ils demeurent modestes, les travaux entrepris seront effectués avec les mêmes soins scrupuleux que pour tout orgue classé au titre des Monuments historiques. Seules les pièces trop altérées pour garantir un fonctionnement fiable seront remplacées, en copie stricte des modèles anciens. Toute décision s'écartant du programme de travaux défini par le CCTP devra être soumise au Maître d'œuvre. Tous les collages se feront à la colle organique à chaud.

Durant toute la durée du chantier, les accès à la Basilique se feront en concertation avec le curé de la paroisse Saint-Epvre. Des barrières en bois de même couleur que les stalles seront placées entre les stalles et l'orgue de chœur afin de condamner l'accès au chantier depuis le chœur. L'emplacement exact de ces barrières sera défini avec le Maître d'ouvrage lors de l'ouverture du chantier. Tous les accès au chantier se feront par la grille du déambulatoire située au droit de l'orgue de chœur qui sera munie, pour la durée du chantier, d'une chaîne et d'un cadenas fournis pas la ville ainsi que d'un panneau « chantier interdit au public » fourni par le facteur d'orgues. Aucun accès ne se fera par le chœur de l'église. Les livraisons à l'intérieur de l'église se feront exclusivement par le transept ouest lors des heures de fermeture de l'édifice au public. À cet effet, le facteur d'orgues devra anticiper les livraisons pour prendre les arrêtés d'interdiction de stationner au droit de la porte du transept. Pendant les heures d'ouverture de l'église au public, la grille du déambulatoire délimitant le chantier devra être fermée. Durant toute la durée du chantier, celui-ci devra être tenu propre et bien rangé.

Composition prévue :

À l'issue des travaux, la composition sera exactement semblable à celle trouvée au démontage.

### Anton Bruckner et la France

Le concours d'Anton Bruckner à l'inauguration de l'orgue de Saint-Epvre à Nancy occupe notamment la presse locale : « L'Espérance », « L'Impartial de l'Est », le « Journal de la Meurthe et des Vosges ». La presse de Paris : « Le Ménestrel », « La France Musicale », la « Revue de musique sacrée, ancienne et moderne », le mentionne également, même si elle n'imprime que des extraits des journaux régionaux.

Nous n'apprenons que peu de choses sur le séjour à Paris, qui a eu lieu dans un cadre privé. Ce n'est qu'un bref



article intéressant de la « Réforme Musicale », dont on n'a quand même pas tenu compte jusqu'à maintenant.

Anton Bruckner dépend des traductions de ses amis à cause de sa connaissance insuffisante de la langue française ; ce qui mène à une source de malentendus. Il est amené au concours à l'inauguration de l'orgue de Saint-Epvre notamment par le critique viennois Eduard Hanslick, qui l'estime bien à cette époque. Hanslick, excellent connaisseur de la langue française, qui est membre de la Commission d'expertise, est en état de préparer Bruckner à sa mission.

Anton Bruckner joue à l'occasion des concerts d'inauguration (28 et 29 avril 1869) . Le 27 avril 1869, il a signé l'expertise un peu vague de la Commission. L'article de la « Réforme Musicale » (publié dans « L'Espérance lorraine ») représente la seule pièce justificative de Bruckner à Paris (1er au 17 mai 1869) .

Outre à la Maison « Merklin et Schütze » et à Notre-Dame, il est dit qu'il a joué à la « Trinité » et à « Saint-Sulpice » sur les orgues du facteur Cavallé-Coll.

La Maison « Merklin et Schütze » avait invité Bruckner à faire la connaissance de sa production nouvelle de petits instruments à prix modérés et à les présenter au public.

À 4 heures de l'après-midi, « Monsieur Bruckner », professeur au Conservatoire de Vienne, et organiste de Sa Majesté l'Empereur d'Autriche, donnera une séance sur les orgues de la Société anonyme « Merklin et Schütze », A9 boulevard Montparnasse. (Entrefilet du journal « Le Ménestrel », **lundi 3 mai 1869.**)

Il est possible que Renaud de Vilbac, éminent artiste à cette époque, ait recommandé son collègue autrichien comme organiste de présentation. Dans la Maison « Merklin et Schütze », il entra en action avec l'organiste et compositeur Pierre Edouard Hocmelle, qui jouait presque dans le même style que Renaud de Vilbac.

Alexis Chauvet, titulaire de l'orgue Cavallé-Coll à la « Trinité », qui donna à Anton Bruckner le thème d'improvisation à Notre-Dame, connaissait bien l'œuvre de Jean-Sébastien Bach et fournissait des compositions plus substantielles que ses autres collègues français. Il est possible qu'il ait invité Bruckner à essayer son instrument de Cavallé-Coll à la « Trinité » .

On peut compter Camille Saint-Saëns et César Franck (parfois critiqués, parce qu'ils n'appréciaient pas au fond le goût galant de l'époque) parmi les admirateurs d'Anton Bruckner.

Le résultat de leur examen déterminé par le concours habituel du Conservatoire comme celui de Vilbac, Hocmelle et Chauvet est mis en comparaison avec la formation de Bruckner, qui n'a pas dû se présenter à un concours.

La carrière des autres artistes, qui se sont produits à Nancy avec Anton Bruckner, est décrite dans le travail de l'auteur dans les « Mitteilungsblätter der Internationalen Brucknergesellschaft », 1978-1979.

(Acta Organologica, numéro 26, 1998, pages 11-38.)

## Visite à Paris

Les facteurs parisiens « Merklin et Schütze » furent tellement renversés par les fugues improvisées de Bruckner qu'ils l'invitèrent à venir s'exécuter sur les grandes orgues de Notre-Dame de Paris.

Bruckner doit alors écrire au Conservatoire de Vienne pour demander une prolongation de séjour. Il prend soin de mentionner son spectaculaire succès :

« La haute noblesse, les Parisiens, les Allemands et les Belges ont tous été subjugués. Je ne sais pas ce que les critiques écriront dans les journaux et, de plus, je ne comprends pas la langue. Mais les experts sont unanimement en ma faveur. »

(Anecdote : Lors d'un dîner officiel en présence de la noblesse, d'un groupe hommes d'affaires et des artistes, Bruckner, embarrassé, exprime son horreur, dans son dialecte linzois habituel, après s'être fait servir du « caviar » qu'il appelle tout simplement : des « oeufs de poisson cru » .)

Lors de son arrêt à Nancy, il avait été cordialement invité par les facteurs d'orgue français Merlin et Schütze. Enfin, Bruckner eu la chance de voir les orgues de Saint-Sulpice et de la Sainte-Trinité.

Le permis de prolongement de séjour est accordé. Anton Bruckner se rend à Paris pour d'abord visiter les ateliers « Merklin et Schütze » (ce qu'il fit avec grand bonheur) événement qui s'est terminé par un récital d'orgue dans le hall, en présence de personnalités distingués.

**9 mai 1869** : La « Gazette musicale » rapporte :

« L'éminent artiste n'a pas voulu quitter la France sans visiter Paris, et il nous a été donné de l'entendre lundi dernier (le 3 mai) à l'établissement Mercklin et Schütze du boulevard Montparnasse. Il a fait preuve, dans plusieurs morceaux de styles différents, de la science la plus approfondie, unie à beaucoup de goût et à une grande vigueur d'exécution. »

Cela sera suivi du récital à la Basilique de Notre-Dame de Paris devant un groupe sélect. À cette occasion, il dispose d'un instrument à la hauteur de son prodigieux talent ; le nouvel orgue de Cavallé-Coll offrait tant d'extraordinaires possibilités avec ses 5 claviers. Bruckner excitera l'admiration des connaisseurs par ses improvisations et la puissance de son jeu. Parmi le public émerveillé, on reconnaîtra, entre autres, César Franck, Camille Saint-Saëns, Daniel François Esprit Auber, Charles Gounod et Amboise Thomas. On parlera ici de miracle. L'organiste sera profondément ému par la gentillesse et l'intérêt qui lui est manifesté ; Gounod l'embrassa et lui baisa la main.

L'organiste Émile Lamberg, lui, dira : « Auparavant, on n'avait jamais rien entendu de semblable » .

Bruckner écrira au sujet de sa prestation :

« Les critiques parisiens ont mentionné que le grand-orgue de Notre-Dame a eu son jour de gloire lors de ma prestation et que personne ici n'a jamais rien entendu de tel. »

Bruckner writes to Linz :

« At the end, I asked for a theme. It was given me by Charles-Alexis Chauvet, one of the greatest organists in Paris, and when I had developed it in 3 sections, the success was unbounded. I shall never experience such a triumph again. »

Bruckner ne tirera pas profit des contacts personnels et professionnels établis durant sa tournée. Une demande en mariage rejetée va conclure son parcours. Il quitte la ville de Paris pour se rendre dans le village provincial de Wels, en Haute-Autriche. Les journaux locaux et les Sociétés musicales ne rapportent rien de son triomphe à l'étranger.

...

Building of the Vienna « Hofoper » Theater is complete. The architects are severely criticized, which causes Eduard van der Nüll to commit suicide and August Sicard von Sicardsburg to die of a heart attack 2 months later.

In Wiesbaden, the 47 year old Joachim Raff composes his Symphony No. 3 in F major, Opus 153, entitled : « Im Walde » (In the Forest) . The work makes him famous.

**23 avril 1869** : Hans Pfitzner is born in Moscow, Russia.

**10 mai 1869** : In America, the « Golden Spike » is driven into the ground at Promontory Summit, in Utah, to complete the Transcontinental Railroad, making it possible to travel by train from the Atlantic to the Pacific Oceans.

**20 mai 1869** : Anton Bruckner est nommé membre honoraire du Liedertafel (orphéon) de Wels. Cette Société chorale est sous la direction d'August Göllerich sénior. Le compositeur a développé, au fil du temps, des liens étroits avec cette communauté.

**20 mai 1869** : Lettre de Bruckner, en provenance de Vienne.

« Euer Hochwürden und Gnaden !

Soeben bin ich aus Paris angekommen, nachdem ich seit 24. April in Frankreich war. Ich habe in Nancy die zwei Konzerte am 28. und 29. von Marz mitgemacht und weitaus den Vorzug erhalten vor allen dort anwesenden Belgiern, Deutschen und Franzosen. Der Erfolg für mich war großartig. Die musikalischen Zeitungen aus Nancy, Lyon, Paris etc. spenden mir größten Ruhm. Auch in Paris habe ich zweimal konzertiert, zuerst im Atelier des Orgelbauers Merklin und

dann in Notre-Dame, wo die größten Künstler aus Paris etc. versammelt waren. Zum Schluß verlangte ich noch ein Thema, welches mir einer der größten Organisten aus Paris gab, und als ich es in drei Teilen durchgeführt hatte, war der Erfolg ein grenzenloser. Solchen Triumph werd' ich nie mehr erleben. Die musikalischen Zeitungen aus Paris sagen, erst durch mich hätte die große Orgel von Notre-Dame ihren Triumphtag gefeiert, und man habe in Paris etwas Vorzüglicheres nie gehört etc. Solcher Erfolg, für mich zu überraschend, hat leider auf meine Gesundheit stark gewirkt, doch hoffe ich, durch Gottes Gnade bald wieder ganz gesund zu sein. Von Pater Schneeweis einen Handkuß. Solchen auch von mir an die Fräulein Schwestern. Nochmals danke ich Euer Gnaden für alles Gute, das mir zu Ostern so reich zuteil ward. Herr Waldeck schrieb mir, meine Messe würde schwer aufzuführen sein wegen des Raumes. Ich bitte Euer Gnaden gütigst, Sorge fragen zu wollen, daß selbe doch von den Damen und Herren der Liedertafel und des Musikvereines gut jetzt schon studiert werde ; denn auf dem Chor ist wohl zu nichts Platz, aber wir können selbe ia im Freien aufführen mit oder sogar ohne Tribüne. Will man aber nur eine kleine Messe und nicht meine aufführen, so ist's mir auch recht. Indem ich meine Bitte nochmals wiederhole, küsse ich Ihre Hände und verharre ehrfurchtsvollst.

Euer Hochwürden und Gnaden dankschuldiger Diener,

Anton Bruckner

Von meiner Schwester Handküße.

Wien, 20. Mai 1869. »

**25 mai 1869** : Mozart's « Don Giovanni » inaugurates the new Vienna « Hofoper » .

**5 juin 1869** : Arrestation par la police de l'évêque du diocèse de Linz, Monseigneur Franz-Josef Rüdiger, pour son incitation à désobéir à la « Loi de Mai » (anti-cléricale) votée par le Parlement autrichien à majorité Libéral, dans le cadre de la « Kulturkampf » initiée en Allemagne par le chancelier de Prusse, Otto von Bismarck.

Sa comparution devant la Cour de district, le 12 juillet, de même que sa sentence d'emprisonnement d'une durée de 2 semaines (14 jours) « pour avoir troublé l'ordre public » va provoquer une manifestation monstre dans les rues de Linz ; du jamais vu !

Malgré sa condamnation, l'évêque Rüdiger se sent encore plus fort et plus d'attaque face à ses opposants. Des lettres de soutien lui parviennent de tous les coins du monde catholique. Même la presse australienne rapporte l'événement.

**6 juin 1869** : L'Empereur François-Joseph (lui-même un fervent catholique) lui accorde une amnistie totale et immédiate. C'est à partir de ces événements que l'on verra émerger les mouvements politiques Chrétien-Socialiste et Catholique-Démocrate qui deviendront, plus tard, des Partis officiels au Parlement autrichien.

Les propos de Rüdiger étaient rapportés et même grandement encouragés par la presse catholique nationale, y compris par le « Linzer Volksblatt » .

**6 juin 1869** : Richard Wagner and Cosima's son, Siegfried, is born. The philosopher Friedrich Nietzsche is a house-guest at the time.

The 58 year old Franz Liszt returns to Weimar.

...

**9 juin 1869** : Anton Bruckner devient membre honoraire du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz.

**13 juin 1869** : Eduard Hanslick rapporte dans l'édition du dimanche de la « Neue Frei Presse » les succès de Bruckner (alors âgé de 45 ans) lors de sa tournée organistique en France.

**19 juin 1869** : Lettre de Bruckner, en provenance de Vienne.

« Euer Hochwürden und Gnaden !

Hochgeborner Herr Domdechant !

Dank ist es und abermals Dank, der mir diktiert, der mir überwältigt und mich aller männlichen Standhaftigkeit beraubt, ja mich oft bis zu Tränen rührt. Dank, den ich schulde, im hohen Grade schulde, einem Manne, der durch seine hohe Intelligenz und hochgerühmte Sittenreinheit, besonders aber durch priesterliche Hochstellung sich veranlaßt sah, einem armen Verlassenen und bedeutend Leidenden in seiner Not so liebevoll und väterlich beizustehen. Dank, ewiger Dank dem Herrn der Welt ! In dem verlassensten Zustande sandte er mir Hilfe, würdig der eines Engels ! Das habe nur ich damals empfunden ! - und jetzt staune ich, sehe es ein und begreife es ! Halleluia !!! Wie trüb ward ich noch vor zwei Jahren beim Herannahen des 24. Juni ! Und wie freue ich mich jetzt dessen, es gilt ja das hohe Namensfest meines unvergeßlichen, hohen Wohltäters. Gott verleihe Ihnen, Hochwürdigster, gnädigster Herr ! im vollsten Maße die reichlichste Spende seiner Huld und Gnade ! Besonders erhalte Er Euer Gnaden unzählige Jahre in bester Gesundheit, und wolle durch höchstweise Lenkung der Schicksale Euer Gnaden wieder eine fröhlichere Zukunft bereiten. Bei dieser hochfeierlichen Gelegenheit wiederhole ich meinen schuldigen großen Dank für alles ! Ich bitte oft Gott, Er wolle der reichste Vergelter sein ! Hochwürden und Gnaden werden wohl meiner Messe wegen wieder viel Plage gehabt haben in betreff des Lanz. Waldeck schrieb mir, es habe ihm Weilnböck gesagt, wenn die Messe nicht jetzt schon mit den Musikvereinsschülern studiert wird, kann es nicht mehr geschehen, und sie können selbe nicht mehr erlernen später ; denn sie ist schwer. Den hochverehrten Schwestern meine und meiner Schwester Handküße ; selbe auch an Euer Gnaden.

Mit dem tiefsten Respekt,

Euer Hochwürden und Gnaden dankschuldigster,

## Anton Bruckner

Wien, den 19. Juni 1869. »

Die erwähnte Messe ist die in D-Moll. Das angezogene Datum bezieht sich auf den Namenstag des damaligen Linzer Bischofs Franz (Josef) Maria Rüdiger, der ein großer Verehrer Bruckners war.

Der folgende Brief bedarf keiner Erklärungen. Lanz war Musiklehrer. Weillböck (Karl) war Lehrer und ein ausgezeichneter Bassist. Von Bruckners Schwester werden wir noch später hören.

**24 juin 1869** : Le « Signal » rapporte :

« Le grand organiste Anton Bruckner, connu des Viennois, a récemment célébré sa présence à Paris en donnant un concert-récital aux orgues de Notre-Dame. Son talent d'improvisateur lui a permis de triompher. » .

### L'abbaye de Klosterneuburg

Durant la période s'étalant de **1869 au 26 décembre 1894**, Anton Bruckner va fréquemment visiter l'abbaye augustinienne de Klosterneuburg. Il touchera l'orgue de l'église collégiale (du facteur Johannes Freundt de Passau) lors des jours de fêtes religieuses comme celle du « Corpus Christi » . Sans oublier le jour de la fête de l'Empereur, célébrée le 4 octobre, et de celle de « Leopoldstag » , célébrée le 15 novembre. Le vin préféré de Bruckner provenait des caves de ce monastère.

Construit entre 1636 et 1642, l'instrument sera adapté au goût du 19<sup>e</sup> siècle. Mais, en 1947-1948, il retrouvera sa sonorité d'origine.

Des plaques commémoratives, en hommage au compositeur et organiste, ornent l'église abbatiale (une œuvre de Anton Rudolf Weinberger, dévoilée en 1926) et l'église paroissiale.

Durant ses séjours à Klosterneuburg, Bruckner aura son « chauffeur désigné » en la personne de Anton Schatz qui détenait un commerce de transport en charrette. C'est lui qui faisait le trajet « Vienne - Klosterneuburg » et « Klosterneuburg - Vienne » (environ 14 kilomètres) en compagnie du célèbre compositeur. La maison familiale des Schatz se trouvait au 11 de la place de l'Hôtel-de-ville (« Rathausplatz ») . Bruckner s'est souvent amusé avec les 3 filles de Schatz, les accompagnant même à des soirées dansante !

Depuis 1925, une plaque commémorative (offerte par les citoyens) orne le dessus de l'entrée (entre 2 fenêtres) de la maison familiale. Elle est l'œuvre de August Bodenstern. On peut y lire :

« Dans cette maison, Anton Bruckner a passé des heures agréables. Don de l'Association locale " Urania ", 1925. »

(« Urania » est une association sans but lucratif composée de donateurs, mettant en valeur le patrimoine historique de Klosterneuburg.)

...

Am Haus der Familie Schatz, Rathausplatz 11, ist eine Gedenktafel mit Relief von August Bodenstein (1925) angebracht mit folgendem Text :

« In diesem Hause verbrachte Anton Bruckner frohe Stunden. Klosterneuburger Urania 1925 »

Bruckner spielte den drei Töchtern des Hauses des öfteren zum Tanz auf. Im Stellwagen des Fuhrwerksunternehmens der Familie Schatz fuhr Bruckner von Wien nach Klosterneuburg.

**Literatur** : Renate Grasberger. « Bruckner-Stätten in Österreich » , (Herausgeber) Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) , Wien (2001) .

« ANTON BRUCKNER und Klosterneuburg »

Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum.

Texte : Wolfgang Bäck und Christine Zippel.

Layout : Veronika Pfaffel.

Herausgeber : Stadtgemeinde Klosterneuburg, Stadtarchiv/museum, Manz Crossmedia (2006) .

Format : 23 cm x 17 cm (Karton) ; 40 Seiten.

Diese Broschüre ist der erste Sonderband einer Publikationsreihe, die in Fortsetzung des dreibändigen Werkes « Klosterneuburg - Geschichte und Kultur » hinkünftig in unregelmäßigen Abständen erscheinen wird.

Anton Bruckner und Klosterneuburg : Zur Person ; Anton Bruckner zu Gast in Klosterneuburg ; Brucknerpflege in Klosterneuburg Gedenkstätten ; Klosterneuburg zur Zeit Bruckners Anton Bruckners Chauffeur nach Klosterneuburg der Stellfuhrwerker Anton Schatz.

...

Am 11. Oktober 1896 verstarb Joseph Anton Bruckner im Alter von 72 Jahren. Aus diesem Anlass widmet das Stadtarchiv Klosterneuburg dem großen österreichischen Komponisten in den Räumlichkeiten des Stadtmuseums eine Kleinausstellung.

Anton Bruckner wurde am 4. September 1824 in Ansfelden geboren. 1837, nach dem frühen Ableben des Vaters, wurde Anton Sängerknabe im Stift Sankt Florian in Oberösterreich. In den folgenden Jahren ließ er sich zum Lehrer ausbilden und trat damit in die Fußstapfen von Vater und Großvater. Von 1841 bis 1845 war er Hilfslehrer in Windhaag und in Kronsdorf, von 1845 bis 1856 in Sankt Florian. In all den Jahren vernachlässigte er niemals seine musikalische Weiterbildung, legte er immer wieder Prüfungen ab. Die Mühe lohnte sich und 1850 wurde er zum « provisorischen Stiftsorganisten » von Sankt Florian bestellt, sechs Jahre später zum Organisten am Linzer Dom und der Stadtpfarrkirche ernannt. Endlich konnte er den Lehrberuf aufgeben und sich voll und ganz der geliebten Musik zuwenden. Weitere Studien, und andere beim bekannten Wiener Musiktheoretiker Simon Sechter, und Prüfungen folgten. Die Jahre 1861 bis 1863 brachten für Bruckner viel Neues : er wurde mit den damals zeitgenössischen modernen Komponisten konfrontiert, lernte Werke von Hector Berlioz, Franz Liszt und vor allem von Richard Wagner kennen, dessen größter Anhänger er wurde. Damals erfuhr auch das Schaffen Bruckners eine Wandlung : ab 1864 kristallisierte sich sein genialer persönlicher Kompositionsstil immer mehr heraus.

Das Jahr 1868 brachte eine weitere einschneidende Wende im Leben des Musikers. Er wurde zum Kaiserlich-Königlich Hoforganisten in Wien ernannt ; gleichzeitig zum Lehrer für Orgelspiel und Musiktheorie am Wiener Konservatorium. 1875 wurde er an der Wiener Universität Lektor für Musiktheorie. Bald nach seiner Übersiedelung nach Wien wurde Bruckner von Freunden in das Stift Klosterneuburg eingeführt, wo er ab 1869 regelmäßig zu Gast war. Der Durchbruch als Komponist war Anton Bruckner damals noch verwehrt geblieben, im Stift wurde er als meisterhafter Organist geschätzt, der bei vielen Hochämtern die Festorgel spielte.

Jahre später, 1890, kam es zu einer ersten persönlichen Begegnung zwischen Bruckner und dem späteren Stiftspropst Doktor Josef Kluger. Aus diesem Treffen entstand eine tiefe Freundschaft, die den Meister noch mehr an Klosterneuburg band.

Dieser jahrzehntelangen Beziehung Anton Bruckners zur Stadt Klosterneuburg und vor allem zum Chorherrenstift wird in der Sonderschau des Stadtarchivs der größte Platz eingeräumt. Weitere Themen der Ausstellung sind : Klosterneuburg zur Zeit Bruckners, der Kaiserbesuch im Stift am 15. November 1885, die Brucknerpflege in Klosterneuburg unter Franz Moißl, Bruckner Gedenkstätten sowie ein Beitrag von Doktor Christine Zippel (Klosterneuburger Kulturgesellschaft) über « Anton Bruckners Chauffeur nach Klosterneuburg - der Stellfuhrwerker Anton Schatz » .

Obgleich Bruckner Zeit seines Lebens als Organist hoch geschätzt und verehrt wurde, blieb sein kompositorisches Werk lange heftigst umstritten. So mußte er bis ins hohe Alter auf die wohlverdienten Ehrungen warten : 1891 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der Universität Wien verliehen ; 1894 wurde er zum Ehrenbürger der Stadt Linz ernannt. Zwei Jahre später verstarb Anton Bruckner in Wien. Seine letzte Ruhe fand er in der Krypta unter der Orgel des Stiftes Sankt Florian.

Magister Doktor Christine Zippel

Studium aus Geschichte und Fächerkombination, bestehend aus Ethnologie, Politikwissenschaft, Japanologie und



Afrikanistik. Seit Herbst 2007 Kunstgeschichte.

Seit Mai 2007 schreibe ich Berichte, Reportagen, Portraits und Interviews über verschiedene Themen für das Bezirksblatt Klosterneuburg / Purkersdorf (Gesamtauflage 645.550 Stück, Gratiszustellung) . Bisher lieferte ich circa 1.000 Beiträge.

Nach einigen Jahren als Vermessungstechnikerin im Angestelltenverhältnis wechselte ich in die Selbständigkeit mit einem Technischen Büro für Vermessungswesen. Da aber « lebenslanges Lernen » meine Grundhaltung ist, kehrte ich neben der selbständigen Berufstätigkeit zur Universität zurück, um Geschichte, Politikwissenschaft und Ethnologie zu studieren. Mit Magistra und Doktorat schloss ich das Studium ab, um nach einigen Jahren wieder einen Sitzplatz des Vorlesungssaals zu besetzen, denn das Studium aus Kunstgeschichte war das nächste Ziel. Derzeit arbeite ich an einer diesbezüglichen Dissertation.

Seit 25 Jahren bin ich verheiratet, unser Sohn ist bereits erwachsen, berufstätig und hat das « Hotel Mama » schon verlassen.

Um ehrenamtliche Beiträge zur Gesellschaft und Umwelt zu leisten, bin ich sehr gerne.

Kuratorin der evangelischen Kirche in Klosterneuburg.

Mitarbeiterin der Seminarabende des Vereins « Agite » der evangelischen Gemeinde für « pflegende Angehörige » .

Pressesprecherin des « Hilfswerks Klosterneuburg » .

Um Weiterentwicklung bemüht, deshalb bin ich Soroptimist Club Klosterneuburg.

Mitglied im Institut für Österreichkunde.

Mitglied des Vereins für Geschichte der Stadt Wien.

Mitglied des Vereins Cultural and Science Connections.

Journalistentätigkeit.

### **BISHERIGE PUBLIKATIONEN (Stand März 2014)**

Strukturwandel im Textilbereich - am Beispiel von Handarbeitsgeschäften in Wien 1950-1999, Diplomarbeit, Universität Wien (2000) .

Vermesser. Beruf mit Tradition. Die Geschichte einer Berufsgruppe, in : Niederösterreich Wirtschaft, 55. Jahrgang, Nr. 12

(2001) .

Vermesser. Vom Messrad zum GPS. Die Geschichte einer Berufsgruppe, in : Niederösterreich Wirtschaft, 55. Jahrgang, Nr. 13 (2001) .

Der Lage- und Höhenplan. Richtlinien für die Grundlage eines Bauvorhabens, in : Niederösterreich Wirtschaft, 55. Jahrgang, Nr. 13 (2002) .

Die österreichische Bevölkerungspolitik auf der Grundlage der Statistik und der sozialen Strukturen mit besonderer Berücksichtigung von Doktor Viktor Mataja und Doktor Eugen von Philippovich, 1850-1918, Dissertation, Universität Wien (2003) .

Der Grundsteuerkataster im Wandel der Zeit, in : Niederösterreich Wirtschaft, 57. Jahrgang, Nr. 33 (2003) .

Doktor Viktor Mataja. Seine Bedeutung für die Reklame, in : Transfer. Zeitschrift für Werbung, Kommunikation und Markenführung (März 2004) , Seiten 28-29.

Blick zurück in Dankbarkeit. 10 Jahre neue evangelische Kirche, in : Evangelisches Gemeindeblatt (März 2005) , Seiten 2-3.

Anton Bruckners Chauffeur nach Klosterneuburg: der Stellfuhrwerker Anton Schatz, in : Klosterneuburg Geschichte und Kultur. Anton Bruckner und Klosterneuburg, Sonderband I (2006) , Seiten 31-37 - ... und in : Bruckner Jahrbuch 2001-2005, Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) , Erich Wolfgang Partsch (Herausgeber) , Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (2006) , Seiten 283-288.

Hugo Hassinger (1877-1952) Biografie, in : Wiener Geschichtsblätter, 61. Jahrgang, Heft I (2006) , Seite 23.

100 Jahre Evangelische Gemeinde in Klosterneuburg, Klosterneuburg (2007) ; Zusammenstellung und Beschreibung auf 100 Seiten.

Beiträge über den Bezirk Hollabrunn zur 100-jährigen Stadterhebung (2008) :

Oberhollabrunn von 1848 bis 1918. Politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung.

Spurensuche : Politik und Gesellschaft in Hollabrunn in der Ersten und Zweiten Republik (Beitrag) .

Geschichte der Ortschaft Mariathal (von der erstmaligen Namens Erwähnung bis zur Gegenwart) .

Geschichte der Ortschaft Oberfellabrunn (von der erstmaligen Namens Erwähnung bis zur Gegenwart) .

Geschichte der Ortschaft Raschala (von der erstmaligen Namenserwähnung bis zur Gegenwart) .

Alles in : Ernst Bezemek, Friedrich Ecker (Herausgeber) , Hollabrunn. Das Werden einer Bezirksstadt, Horn und Wien (2007) .

Interview mit DI Schickhofer, in : Evangelisches Gemeindeblatt (Februar 2008) , Seite 5.

Hugo Hassinger, in : Ingo Haar und Michaël Fahlbusch (Herausgeber) , Handbuch der völkischen Wissenschaften, München (2008) .

Über Reklame und Werbung, in : Extrateil der Wiener Zeitung (Frühjahr 2009) .

Surfen statt Sticken, in : Extrateil der Wiener Zeitung (5. September 2009) .

Suche nach dem besseren Leben, in : Extrateil der Wiener Zeitung (22. Mai 2010) .

Die Geschichte der Heil- und Pflegeanstalt Gugging von 1885 bis 1938, in : Stadtgemeinde Klosterneuburg, Geschichte und Kultur (Herausgeber) , Von der Anstalt zum Campus. Geschichte und Architektur des Krankenhauses in Maria Gugging. Sonderband 3, Klosterneuburg (2009) .

Vortrag über die Bildhauer Gustinus Ambrosi und Robert Ullmann (Herbst 2010) .

Die Lebensgeschichte von Rainhard Eder, aufgeschrieben (Frühjahr 2011) .

Genuss. Zeitgeschichten des Lebensraumes Muckendorf-Wipfing (2012) , Wissenschaftliche Beratung und Grundlagenforschung.

Weißer Flecken auf schwarzem Grund, in : Extrateil der Wiener Zeitung (Februar 2012) .

Bach-Projekt in Mödling und Gemeinde-Ausflug nach Hainburg, in : Evangelisches Gemeindeblatt (Februar 2012) , Seite 6.

Vortrag über die Geschichte des Gymnasiums in Klosterneuburg (Herbst 2012) .

Entwicklung der Schulräume und deren Einrichtungen, in : Erwin Rauscher (Herausgeber) , Lernen und Raum. Gebaute Pädagogik und pädagogische Baustellen. Pädagogik für Niederösterreich, Band 5, Baden (2012) .

Diakonietagung in Klosterneuburg, in : Evangelisches Gemeindeblatt (Januar 2013) .

Projekt über Hauskrankenpflege in : NÖN, Bezirksblätter und im Amtsblatt der Stadt Klosterneuburg (Februar 2013) ,

Seite 4.

Frauen im Aufbruch - Erster Klosterneuburger Frauendialog, in : Soroptimist International Journal (Dezember 2013) .

Die evangelische Gemeinde Klosterneuburg unterstützt pflegende Angehörige, in : erlesen. Leben und genießen in Klosterneuburg (Ausgabe April 2014) , Seite 24.

...

Non loin des faubourgs de Vienne, l'abbaye de Klosterneuburg, vieille de 900 ans, vous invite à découvrir des joyaux de l'art sacré, comme l' « Autel de Verdun » , et vous donne un aperçu impressionnant de l'opulence Baroque.

Découvrez le fameux « Autel de Verdun », le mieux conservé des chefs d'œuvre médiévaux du genre. Il doit son nom à Nicolas de Verdun, l'artiste qui réalisa à la fin du XIIe siècle les incomparables travaux d'émail et d'orfèvrerie qui ornent ce joyau (l'autel a été quelque peu modifié par la suite) .

L'abbaye fut fondée en 1114 par le margrave Léopold III, un Saint dont la dernière demeure se trouve aujourd'hui sous l'autel. S'inspirant du modèle espagnol de l'Escorial, l'Empereur Charles Quint (1685-1740) s'employa à baroquiser l'ensemble, le dotant notamment d'une fastueuse « Sala Terrena » : celle-ci est aujourd'hui le point de départ éblouissant des nombreuses visites thématiques qui vous entraînent à travers l'abbaye.

...

Le monastère de Klosterneuburg (« Stift Klosterneuburg ») est une abbaye de chanoines augustins située à Klosterneuburg en Basse-Autriche, au nord de Vienne.

L'abbaye a été fondée en l'an 1114 par Saint-Léopold (Léopold III d'Autriche) , saint patron de l'Autriche et son épouse Agnès d'Allemagne (1072-1143) . L'abbaye devient une abbaye augustinienne en 1133. Cette abbaye est donc l'une des plus anciennes d'Autriche, ses domaines s'étendent jusqu'aux abords de la banlieue nord-ouest de la capitale autrichienne.

Ses bâtiments, dont la plus grande partie a été reconstruite entre 1730 et 1834, dominent le Danube. Les bâtiments monastiques sont extrêmement imposants, surtout l'aile de l'Empereur du XVIIIe siècle, laquelle ne représente qu'un quart de la construction imaginée sur le modèle des monastères-palais (voire L'Escorial, en Espagne, ou Mafra, au Portugal) . L'église abbatiale, construite en 1318, contient le tombeau de Saint-Léopold et l'autel de Nicolas de Verdun, chef-d'œuvre du Moyen-âge de style Mosan. L'intérieur est de style Baroque tardif et Rococo, d'une exubérance rarement atteinte, notamment avec les fresques de Johann Michael Rottmayr. Les tours ont été reconstruites en 1880 dans le style néo-Gothique par l'architecte viennois Friedrich von Schmidt.

Le trésor de l'abbaye se visite, on peut y distinguer la couronne archiducal (« Erzherzogshut ») et nombre de

reliques.

La bibliothèque de l'abbaye contient 30,000 volumes, dont de nombreux manuscrits anciens. Le cellier à vin est relié à un long tunnel ressemblant à celui du château d'Heidelberg, en Allemagne.

...

Klosterneuburg Monastery (« Stift Klosterneuburg ») is a 12th Century Augustinian monastery of the Roman Catholic Church located in the town of Klosterneuburg, in Lower-Austria. Overlooking the Danube river, just north of the Vienna city limits at the Leopoldsberg, the monastery was founded in 1114 by Saint-Leopold III of Babenberg, the patron Saint of Austria, and his 2nd wife Agnes of Germany.

The abbey church, dedicated the Nativity of Mary (Maria Geburt) , was consecrated in 1136 and later remodeled in the Baroque style in the 17th Century. The impressive monastery complex was mostly constructed between 1730 and 1834. Its foundations, including a castle tower and a Gothic chapel, date back to the 12th Century. Other older buildings still extant within the complex include the chapel of 1318 with Saint-Leopold's tomb. From 1634 on, the Habsburg rulers had the facilities rebuilt in the Baroque style, continued by the architects Jakob Prandtauer and Donato Felice d'Allio. The plans to embellish the monastery on the scale of an Austrian Escorial were later resumed by the neo-Classical architect Joseph Kornhäusel, though only small parts were actually carried-out. In 1879, the abbey church and monastery were restored according to plans by Friedrich von Schmidt, and the neo-Gothic twin steeples were erected.

Klosterneuburg Monastery contains the « Verduner Altar » , made in 1181 by Nicholas of Verdun. Its 3 parts comprise 45 gilded copper plates modeled on Byzantine paragons, similar to the Shrine of the 3 Kings at Cologne Cathedral. The monastery also contains a museum with a collection of Gothic and Baroque sculpture and a gallery of paintings, including 15 panel paintings by Rueland Frueauf from 1505, 4 Passion paintings from the backside of the « Verduner Altar » from 1331, and the Babenberg genealogical tree.

During the Investiture Controversy, in the early 11th Century, Margrave Leopold III of Babenberg sided with the Papacy against Emperor Henry IV. In 1106, the Emperor's son, Emperor Henry V, who sided with the Papacy against his father, rewarded Leopold's loyalty by offering him his sister Agnes' hand in marriage, in recognition of his services. Agnes was the widow of Duke Frederick I of Swabia. Leopold, who was recently widowed from his 1st wife, accepted the hand of this daughter of the Imperial Salian dynasty.

With this new connection to 2 Imperial families, Leopold's status was elevated by the marriage, which also brought with it a large dowry of royal possessions. Following his marriage, Leopold initiated plans to build a castle on Leopoldsberg for his new residence, which had formerly been at Gars am Kamp and Tulln an der Donau. He named the new castle Niwenburc. According to legend, Leopold was standing with his wife on the balcony of their new castle when Agnes' veil was carried away by a strong gust of wind. The area was searched, but the veil was not found. Years later, Leopold was out hunting when he became attracted by a brilliant radiance coming from the foliage of an

elderbush. The source of the light was the undamaged veil, entangled in the foliage. From the light emerged a vision of the Virgin Mary, who directed Leopold to build a church and monastery in her honour at that location.

In 1113, Leopold founded a monastery (« kloster ») for secular canons next to his castle, providing it with generous donations of land. The corner-stone ceremony for the new abbey church took place on 12 June 1114. Leopold's younger son, the chronicler Otto of Freising, prepared for his ecclesiastical career at Klosterneuburg and became provost in 1126. In 1133, Leopold handed the monastery over to the Augustinians after repossessing it from the secular canons. Leopold sought to create an impressive but private monastery next to his residence.

On 29 September 1136, the abbey church was consecrated after 22 years of construction. The form of that original basilica has survived for 9 Centuries, despite many subsequent modifications and reconstructions. Most likely, the 2 side aisles had lofts, the middle aisle was most likely higher, and above the crossing there was a tower. 2 months after the consecration, Margrave Leopold III died on 15 November 1136. Agnes survived him by 7 years. In 1156, Duke Henry II of Austria moved his residence from Klosterneuburg to Vienna after receiving the ducal title. Despite the change, the monastery continued to develop as a religious and cultural institution.

In 1220, Duke Leopold VI of Austria selected a Burgundian Master architect to build the « Capella Speziiosa » chapel beside the convent. This chapel, considered among the most beautiful sacred buildings of its time, was demolished in the 18th Century. On 13 September 1330, the town and monastery were seriously damaged in a fire. The monastery and abbey church were renovated, and new works of art were commissioned by provost Stephan of Sierndorf. In 1394, construction began on the south tower of the early-Gothic abbey church. It would take 2 Centuries before the tower was completed in 1592.

On 6 January 1485, Leopold III was canonized by Pope Innocent VIII. As a result, Klosterneuburg soon became an important pilgrimage site. Throughout the 15th Century, the Augustinian canons had devoted themselves to humanistic studies and the sciences, especially geography and astronomy. During the various wars of that period, especially the Ottoman sieges of Vienna, in 1529 and 1679, the monastery suffered severe damage. In the 16th Century, the Protestant Reformation posed another threat to the monastery, as its influence led to reduced numbers - at one point, leaving the monastery in the care of only 7 canons. The success of the Counter-Reformation during the 17th Century strengthened and renewed the monastery.

Between 1634 and 1645, the 1st phase of remodeling the abbey church in the Baroque style took place. Artists from northern Italy were brought in to work on the project, under the guidance of Giovanni Battista Carlone. In 1636, the crossing tower was demolished. Between 1638 and 1644, the north tower of the abbey church was constructed. In 1644, a 6,000 kilograms bell was cast and installed in the north tower, named « Leopoldiglocke » , after Saint-Leopold III. The 2nd phase of remodeling the abbey church in the Baroque style took place between 1680 and 1702.

In the fall of 1683, a massive Ottoman army under the leadership of Kara Mustafa Pasha laid siege to Vienna and threatened Klosterneuburg. Most of the town and monastery escaped with the members of the Imperial court, but 2 men (1 priest and 1 lay brother) remained behind with the citizens to defend the town and monastery. The lower-part

of the town was surrendered to the attackers, but the upper-part and the monastery were defended successfully. The defense of Klosterneuburg turned-out to be strategically important because it served as flank protection during the rescue of Vienna by the Christian forces under the leadership of King John III Sobieski.

The final phase of remodeling the abbey church in the Baroque style took place between 1723 and 1730. During this period, the presbytery, choir stalls, high-altar, court Oratorio, and pews were all remodeled. In 1730, construction of the monastery in the Baroque style began with the Imperial Edifice. The idea of making Klosterneuburg the most impressive religious structure in Austria dated back to the Middle-Ages with Saint-Leopold III and Leopold VI. Emperor Charles VI now sought to make Klosterneuburg a secular and spiritual center after the model of the Escorial in Spain. Construction of the monastery continued for 10 years, under Donato Felice d'Allio, who was inspired by Joseph Emanuel Fischer von Erlach, the Master architect of Vienna at the time. With the death of Emperor Charles VI, in 1740, building activity was discontinued. Only the east and north wings of the monastery complex were finished - about 1/8 of the planned construction.

In 1768, the theological academy at the monastery was founded. The accession of Emperor Joseph II as Archduke of Austria, in 1780, marked a change in the Empire's relationship with the Church. Inspired by the Age of Enlightenment, Joseph was anxious to reduce the power of the church, to relieve the peasantry of feudal burdens, and to remove restrictions on trade and knowledge. During this period, the monastery increased its pastoral work in creating new parsonages and making available to poor citizens certain monastery properties on the outskirts of Vienna. In gratitude, some of the new Vienna suburbs were named after monastery provosts, for example, Floridsdorf (named for Floridus Leeb) and Gaudenzdorf (named for Gaudenz Dunkler) .

In 1836, construction of the monastery resumed and, by 1842, the residential wing, the south-wing, and the west-wing were finished by neo-Classical architect Joseph Kornhäusel from Vienna. Only 2 of the planned 9 domes were completed. The main dome bears the Imperial crown, and the smaller dome the archducal crown. In 1879, a major restoration project was initiated, according to plans by Friedrich von Schmidt. During this period, the vestry and choir chapel were erected, as well as the neo-Gothic twin steeples. Between 1898 and 1901, the mural paintings in the side chapels were created by Karl Peyfuss. In 1911, the course of the Danube river was regulated to its current location, about 2 kilometers from the monastery. In 1936, the abbey church was granted the title Basilica minor by Pope Pius XI.

The « Anschluß » of 1938 brought devastation to the Klosterneuburg community. In 1941, the Nazis suppressed the canonry and confiscated the buildings and properties. Only a few canons were permitted to remain and continue ministering to the faithful. Some canons went-out into the parishes, others were drafted into the army, and many lost their lives because of their involvement in the resistance movement. Immediately after the War, some canons were murdered for standing-up against the Russian soldiers who preyed on Austrian women and girls. Provost Alipius Linda, elected in 1937, guided the community wisely through both the Nazi period and the subsequent Communist occupation.

During the post-War period, Provost Gebhard Koberger presided over the rebuilding of the abbey's financial condition, as well as the reconstruction of several of the monastery's churches which had been damaged or destroyed by the

bombing.

The chapel of Saint-Leopold contains the Verdun Altar, made in 1181 by Nicholas of Verdun. Its 3 parts comprise 45 gilded copper plates modeled on Byzantine paragons, similar to the Shrine of the 3 Kings at Cologne Cathedral. Originally manufactured as panels, they were assembled as an altar in secondary utilization around 1330.

The tripartite concept is reflected in the arrangement of the plates. According to the biblical exegesis, the depictions are split into 3 rows of the eras of Adam and Noah, of Abraham, David and the Babylonian captivity and finally of Jesus' life, placed in the central part. The columns of adjacent plates of different ages symbolize their connection according to the ideas of the typology theory. The arrangement may refer to the mystic doctrines of the medieval theologian Hugh of Saint-Victor. American scholar Elfie Raymond, professor of philosophy and hermeneutics at Sarah Lawrence College of New York produced an online catalog of the typology of virtues found in the theological program.

### Père Raffael « Oddo » Loidol

Bien sûr, Bruckner en a également profité pour visiter des amis dont le Père Raphael « Oddo » Loidol rattaché au monastère de Kremsmünster.

Avec les années, Anton Bruckner se liera d'une profonde amitié avec l'un de ses anciens élèves du temps du Conservatoire de Vienne (1879-1880) : le Supérieur ecclésiastique (professeur, organiste établi et musicien accompli) Père Raphael « Oddo » Loidol. Fils d'un enseignant, Loidol est né le 30 décembre 1858 à Alberndorf, en Haute-Autriche. De 1871 à 1879, Raphael Loidol fréquente le lycée à Linz. Puis, en 1879-1880, il fait ses études à l'Université de Vienne où il s'était inscrit à la Faculté de Philosophie. Plus tard, Loidol rédigea une remarquable transcription du cours d'harmonie donné par son Maître Bruckner. Il entre au monastère bénédictin de Kremsmünster, le 18 août 1880, en tant que novice où il prend le nom d'emprunt de « Oddo ». De 1881 à 1885, il étudie à Saint-Florian où il est actif non seulement en tant que professeur de catéchisme au Collège de l'abbaye mais aussi comme professeur de chant au « Gymnasium », suite à son ordination en 1885. Le Père Loidol va mourir au monastère de Kremsmünster, le 31 janvier 1893.

...

Organist and musicologist Erwin Horn has contributed an article to « Bruckneriana zwischen Sankt Florian und Kremsmünster. Aufzeichnungen von Simon Ledermüller und Oddo Rafael Loidol » : a detailed commentary on the 12 correspondence-cards sent by Simon Ledermüller to Rafael Loidol, during the period December 1881 to September 1885, when the former was a novitiate priest in Saint-Florian and the latter, who had attended Bruckner's lectures in Harmony and Counterpoint at Vienna University, was a novitiate priest in Kremsmünster. Some, but by no means all, of the correspondence was published in the Göllicher-Auer biography, and Horn has now filled in all the lacunae and corrected the mistakes in Göllicher-Auer to provide a complete version. It is essentially a record of Bruckner's visits to Saint-Florian and his organ playing there, during the 1st half of the 1880's, as witnessed by the highly-enthusiastic Ledermüller who also jotted-down some of the themes used for improvisation together with variants. Loidol's own «



Bruckneriana » , including the draft of an article he wrote for the « Linzer Volkszeitung » , in November 1885, concerning forthcoming performances of the 3rd Symphony in Frankfurt and the « Te Deum » and 7th Symphony in Vienna, are also discussed by Horn.

...

**9 juin 1869** : Après avoir emménagé à Vienne, Anton Bruckner se verra décerner le titre de membre honoraire du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz. Cette nomination lui permettra de participer à de nombreuses fêtes et excursions organisées par la Société chorale.

Anecdote : Les inhibitions de Bruckner ont toujours été pour lui une cause de grandes souffrances. Lors d'une fête organisée durant la période du Carnaval par le Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » , Bruckner s'était enivré après avoir consommé trop de vin, au point de perdre ses sens. Il s'éprit alors d'une jolie serveuse de l'auberge. À la fin de la soirée, des plaisantins l'amenèrent dans une chambre du 2e étage pour le coucher. Ils l'attachèrent au lit. On demanda à une fille entreprenante très légèrement vêtue de monter le rejoindre. À la vue de la femme, Bruckner arriva à se détacher et se précipita par la fenêtre.

### Le procès Rüdiger

**12 juillet 1869** :

A jury in Upper-Austria convicted Franz-Josef Rüdiger, bishop of Linz, of disturbing the public peace ; the judge set the sentence at 14 days in jail. The incriminating evidence consisted of a pastoral letter, written in September 1868, in which the bishop had protested the passage of the anti-clerical May Laws of the same year. Both the trial and its resulting sentence became a media spectacle of European if not global dimensions (even Australian newspapers covered the trial) . The trial was an important 1st, in a number of ways : it was the 1st arrest, trial and conviction of an Austrian bishop in recent memory, the 1st expressly political trial of a member of the clergy in Upper-Austria since the liberal constitution of 1867, and the 1st trial by jury of any kind in Upper-Austria since the liberal judicial reforms of 1869 instated the procedure. Both the Liberal government in Vienna and the local justice system thus had a great deal of interest in the trial.

### WAB 23

**11 août 1869** : **WAB 23** - « Locus iste » , graduel en do majeur pour chœur mixte à 4 voix a cappella (SATB) . Livret : « Liber Usualis » (le « Liber Usualis » est une compilation des pièces de chant grégorien les plus utilisées, effectuée par les moines de l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes) . Composé à Linz. Dédié à son ami, le Supérieur ecclésiastique (compositeur, organiste et professeur) Père Raphael « Oddo » Loidol, du monastère de Kremsmünster. Création officieuse au mois d'août. Création officielle le 29 octobre, lors d'une exécution de la Messe en si mineur, pour l'inauguration de la chapelle votive de la cathédrale de Linz. (Le texte du « Locus iste » est traditionnellement rattaché à ce type d'occasion.)

Durée approximative : 2 à 3 minutes.

1<sup>re</sup> édition : TR 41, Theodor Rättig, Vienne (1886) ; le 2<sup>e</sup> des « Vier Graduale für Sopran, Alt, Tenor und Baß » .

« Geistliche Gesänge » III, n° 453, Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, édition Georg Darmstadt (1930) .

E. F. Schmid, édition Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

EE 4185, Ernst Eulenburg, édition Peters (1939) , pages 7-8.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, édition Hans Bauernfeind - Leopold Nowak (1984) (2001) , pages 98-99.

« European Sacred Music » , édition John Rutter, Oxford University Press (1996) , pages 82-83.

Ce Motet se veut la 1<sup>re</sup> œuvre d'église écrite à Vienne par Anton Bruckner. Il s'agit du 1<sup>er</sup> des ses 4 graduels. Le 2<sup>e</sup> étant « Os justi » , composé en 1879 ; le 3<sup>e</sup>, « Christus factus est » (le Christ s'est fait pour nous obéissant) , composé en 1884 ; le 4<sup>e</sup>, « Virga Jesse floruit » , composé en 1885.

Locus iste a Deo factus est,  
inaestimabile sacramentum,  
irreprehensibilis est.

...

This place was made by God,  
a priceless sacrament ;  
it is without reproach.

« Locus iste » (This place) , **WAB 23**, is a sacred Motet composed by Anton Bruckner in 1869. The text is the Latin gradual « Locus iste » for the annual celebration of a church's dedication. The incipit, « Locus iste a Deo factus est » , translates to : « This place was made by God » . Bruckner set it for 4 unaccompanied voices, intended for the dedication of the « Votivkapelle » (Votive Chapel) at the New Cathedral in Linz, where Bruckner had been a cathedral organist. It was the 1<sup>st</sup> Motet that Bruckner composed in Vienna. It was published in 1886, together with 2 other gradual Motets.

As a composition with no obvious technical difficulty, it has been performed by church choirs and by professionals, often to celebrate church dedications.

Bruckner composed « Locus iste » , on 11 August 1869. The New Cathedral was under construction since 1862, and the « Votivkapelle » was completed in 1869, as its 1st section. At that time, Bruckner lived in Vienna, teaching at the Vienna Conservatory as a professor of harmony and counterpoint, and at the Vienna University as a part-time lecturer from 1876. He had a strong connection to the Old Cathedral of Linz, where he had been the organist, from 1855 to 1868. He had already been commissioned by Bishop Franz-Josef Rüdiger to compose a Festive Cantata for the laying of the foundation stone of the new cathedral, and composed « Preiset den Herrn » (Praise the Lord) , on a text by Maximilian Pammesberger, which was performed on 1 May 1862, on the building site.

The Latin text of « Locus iste » is the gradual « Locus iste » , part of the proper of the Mass for « Kirchweih » : the anniversary of a church's dedication. While some sources claim that the Motet was 1st performed on the Dedication-Day, 29 September 1869, together with the 1st performance of Bruckner's Mass in E minor, it was actually performed 4 weeks later, on 29 October, at the same location. Bruckner dedicated the work to Father Raffael « Oddo » Loidol, one of his students at the Vienna Conservatory. It was Bruckner's 1st Motet composed in Vienna.

The Motet is scored for a unaccompanied mixed choir. It is in the key of C major and in 4/4, has 48 measures. The text concentrates on the concept of the sacred place, based on the Biblical story of Jacob's Ladder, Jacob's saying : « Surely, the Lord is in this place ; and I knew it not. » (Genesis 28:16) , and the story of the burning bush where Moses is told, « put off thy shoes from off thy feet, for the place whereon thou standest is holy ground » (Exodus 3:5) .

Bruckner structured the 3 lines of the text in an A-B-A da capo form, closed by a Coda, with A containing the 1st line, framing the 2nd and 3rd. Peter Strasser suggests that the work reflects elements of architecture, such as in the symmetry of the da capo form and the use of motifs like building blocks.

The Motet is marked *Allegro moderato* and begins calmly in homophony.

Max Auer notes that the beautiful work has touches with Mozart's « Ave verum » .

Crawford Howie notes further that the work, « begins with Mozartian phrases, but soon introduces characteristic Brucknerian progressions » . The repeat of the 1st line, beginning 1 step higher, is marked *mf*, confirming a « Deo factus est » higher and stronger, then repeating it softly. The bass begins each "a Deo factus est".

Musicologist Anthony Carver notes here, as in many of Bruckner's Motets, the « isolation of the bass part at structurally important points » . The bass also begins the 2nd line with a new rising motif, marked *f* ; the upper-voices follow in homophony. The line is repeated as a sequence a step higher, marked *ff*. After a pause of half a measure, the tenor alone begins in sudden *pp* the middle-section on a repeated note, imitated by soprano and alto. Throughout the section, only the upper-voices, without a bass foundation, sing in chromaticism, beginning in undefined tonality. In a gradual crescendo, the intensity is heightened, but only to *mf*.

Iso Camartin notes, in an article dedicated to the work, in the « Neue Zürcher Zeitung » :

« Es ist ein so schlichtes wie ergreifendes Stück Musik, das später wegen der für den Chor leicht zu bewältigenden technischen Anforderungen sehr beliebt wurde und bis heute oft zu hören ist, insbesondere an Kirchweihfesten. »

« Das unanfechtbare Geheimnis in ängstlichen Halbtonschritten folgen, als wäre das Geheimnis unfassbar, gar bodenlos beunruhigend. »

« The irreproachable mystery appears as incomprehensible and disturbing. », described by Ryan Turner as « transparently chromatic » .

After another rest of half a measure, the 1st line is repeated. Instead of the last « factus est » , the word « Deo » is extended to the only « melisma » of the otherwise austere, strictly syllabic composition.

The author of the program notes (for an Oratorio Society of New York CD that includes the Motet) writes that the « melisma spins an ethereal spell » . It leads to a long general pause, achieved « by carefully measuring out 5 beats » , before a « Deo, Deo factus est » is repeated a final time, concluding « peacefully and serenely » . The author of the Oratorio Society notes concludes by stating that :

« Locus iste is a hauntingly beautiful work reminiscent of the quiet chapel it honoured. »

Writing for the « Gramophone » , Malcolm Riley called it :

« Sublime and deceptively difficult. »

The Motet was edited together with 3 other Motets based on graduals (« Christus factus est » , **WAB 11** ; « Os justi » , **WAB 30** ; and « Virga Jesse floruit » , **WAB 52**) by Theodor Rättig, in 1886. « Locus iste » is often performed on the anniversary of a church's dedication. It is put in Band XXI/25 of the « Gesamtausgabe » .

...

**WAB 23** (1869) : « Locus iste » ; graduale in C major for mixed choir (SATB) .

Average Duration : 2 to 3 minutes.

Ist Performance : August 1869.

Ist Publication : 1886.

Librettist : Liber Usualis.

Dedication : Father Raphael « Oddo » Loidol.

Occasion : Consecration of the votive chapel of Linz cathedral.

Published probably in 1886 as one of 4 Graduals by Theodor Rättig, in Vienna.

Locus iste, a Deo factus est,  
inaestimabile sacramentum, irreprehensibilis est.  
Locus iste, a Deo factus est.

This location (the church) was made by God,  
a sacrament of inestimable value, irreproachable.

In 1856, Bruckner entered a competition for the position of organist at Linz Cathedral. His extraordinary improvisational abilities marked him as the obvious choice and he remained as organist in Linz for the next 12 years. In 1869, the year after he left Linz to teach music theory at the Vienna Conservatory, Bruckner wrote « Locus iste » for the dedication of a votive chapel at Linz Cathedral. The text of « Locus iste » is traditional for the consecration of a church or chapel. This apparently straightforward piece is quiet throughout except on the key words *inaestimabile* « sacramentum » (precious symbol) , « *irreprehensibilis* » (without fault) , and Coda's « *Deo* » (God) where the work's only melisma spins an ethereal spell. Lasting only a few minutes, « Locus iste » is a hauntingly beautiful work reminiscent of the quiet chapel it honoured.

...

« Locus iste » was written to celebrate the dedication of the votive chapel of the cathedral at Linz, where Bruckner had been the cathedral organist. The chorus' opening phrase is a solidly spaced C major chord, but then the harmony becomes transparently chromatic. The texture thins in the middle of the piece at « *irreprehensibilis est* » (it is without reproach) until the symmetry of C major returns.

...

« Locus iste » (Dieser Ort) sind die Anfangsworte der lateinischen Motette für vierstimmigen gemischten Chor a cappella von Anton Bruckner (**WAB 23**) in C-Dur. Bruckner komponierte das Werk im Jahre 1869 für die Einweihung der Votivkapelle im Mariä-Empfängnis-Dom in Linz.

Bruckner stellte das Werk am 11. August 1869 fertig. Die Aufführung kam zum Festtag der Einweihung der Votivkapelle nicht zustande. Locus iste wurde am 29. Oktober 1869 uraufgeführt. Der Text ist das Graduale (Zwischengesang) für das Kirchweihfest. Noch heute wird es gerne zu diesem Anlass gesungen.

...

**Mi-août - mi-septembre 1869** : Après avoir poursuivi son travail jusqu'en juillet, Anton Bruckner achève la Symphonie n° 1 à Linz, où il est en vacances.

« Bruckner est, dans l'histoire de l'art européen, un des très rares génies auxquels le destin accorde de pouvoir donner une expression de surnaturel et de rendre présent le divin en notre monde humain. » (Wilhelm Fürtwängler)

**Du 8 septembre 1869** (jour de la Fête-Dieu) **au 26 décembre 1894** : Anton Bruckner touchera régulièrement l'orgue abbatiale de Klosterneuburg. Surtout à l'occasion des anniversaires de l'Empereur Franz-Josef (le 4 octobre) et du Saint-Patron autrichien, Léopold (« Luitpold ») III. Ce dernier est le fondateur du monastère et de ceux de Heiligenkreuz, Kleinmariazell et Seitenstetten. Il a aussi favorisé le développement des agglomérations de Klosterneuburg, Vienne et Krems. Léopold III sera canonisé en 1485.

### Léopold III d'Autriche

Léopold III, dit « le Pieux », est né en 1073 au château de Babenberg à Gars am Kamp (Melk), en Autriche. Il sera le margrave d'Autriche de 1095 jusqu'à sa mort le 15 novembre 1136, à l'âge de 63 ans. Il est enterré à l'abbaye de Klosterneuburg, couvent augustin qu'il avait fondée. Son crâne est conservé dans un reliquaire brodé, qui laisse le front exposée ; il porte également une couronne archiducal.

Léopold III est le fils de Léopold II de Babenberg, dit « le Beau », et d'Ida de Cham. Léopold de Babenberg, fondateur de Vienne, devient 6e margrave d'Autriche en 1095, à la mort de son père le 12 octobre 1095. Il épouse la fille de l'Empereur, ce qui lui confère un grand prestige. Il établit son autorité sur Vienne, tout en résidant à Klosterneuburg où il fait construire un château à proximité du monastère cistercien de « Heiligenkreuz ». Au cours de ses 40 années de règne, il facilite la diffusion des instituts religieux, il introduisit le monachisme cistercien en Autriche et fonde notamment l'abbaye de Mariazell, un monastère cistercien.

À la mort d'Henri IV, les princes allemands lui offrirent la couronne impériale, mais Léopold déclina l'offre, préférant se consacrer à la principauté danubienne.

Il laisse le souvenir d'un bon administrateur, et laisse au clergé de riches donations. Loué par le Pape dès sa mort, il sera canonisé en 1484, et deviendra le patron de la Basse-Autriche, de la Haute-Autriche, de Vienne et du pays tout entier. On le fête le 15 novembre.

Marié à une demoiselle de Perg, il en a un fils, Adalbert, qui épouse Hedwige, une fille d'Álmos de Hongrie. Remarié en 1106 à Agnès de Franconie (1073-1143), fille d'Henri IV, roi des Romains, et de Berthe de Savoie, il en a 10 enfants :

Henri II Jasomirgott (1107-1177) .

Léopold IV (1108-1141) .

Othon (1109-1158) , évêque de Freising.

Uta (1110-1154) , épouse Luitpold de Plain.

Agnès (1111-1157) , épouse Ladislas II, duc de Silésie et de Pologne.

Judith (1115-1168) , épouse le marquis Guillaume V de Montferrat.

Élisabeth (?-1143) , épouse le comte Hermann II de Winzenburg.

Konrad (1120-1168) .

Gertrude (1120-1151) , épouse le roi Vladislav II de Bohême.

Berthe (?-1120) .

...

Saint-Leopold (« Luitpold ») III, known as Leopold « the Good » , was born in 1073 at Babenberg castle in Gars am Kamp (Melk) . He was the Margrave of Austria from 1095 until his death, on 15 November 1136. He was a member of the House of Babenberg. He was canonized on 6 January 1485 and became the patron Saint of Austria (Lower-Austria, Upper-Austria, and Vienna) . His Feast-Day is the 15th of November.

He was the son of Margrave Leopold II and Ida of Formbach-Ratelnsberg. The Babenbergs came to Austria from Bavaria where the family had risen to prominence in the 10th Century.

In 1096, Leopold succeeded his father as margrave of Austria, at the age of 23. He married twice. His 1st wife may have been one of the von Perg family, who died in 1105. The following year, he married Agnes, the widowed sister of Emperor Henry V whom he had supported against her father Henry IV. This connection to the Salians raised the importance of the House of Babenberg, to which important royal rights over the margravate of Austria were granted. Also, Agnes had influential connections through her previous marriage to Frederick of Hohenstaufen, one of her sons being Conrad III of Germany.

Leopold called himself « Princeps Terræ » , a reflection of his sense of territorial independence. He was considered a candidate in the election of the « Kaiser » of the Holy Roman Empire, in 1125, but declined this honour.

He is mainly remembered for the development of the country and, in particular, the founding of several monasteries. His most important foundation is Klosterneuburg (1108) . According to legend, the Virgin Mary appeared to him and led him to a place where he found the veil of his wife Agnes, who had lost it years earlier. He established the Klosterneuburg Monastery, there. He subsequently expanded the settlement to become his residence.

Leopold also founded the monasteries of Heiligenkreuz, Kleinmariazell and Seitenstetten which developed a territory still

largely covered by forest. All of these induced the church to canonize him, in 1485.

Leopold also fostered the development of cities, such as Klosterneuburg, Vienna and Krems. The last one was granted the right to mint but never attained great importance.

The writings of Henry of Melk and Ava of Göttweig, which are the 1st literary texts from Austria, date back to Leopold's time.

He is buried in the Klosterneuburg Monastery, which he founded. His skull is kept in an embroidered reliquary, which leaves the forehead exposed ; it also wears an archducal crown.

In 1663, under the rule of his name-sake Emperor Leopold I, he was declared patron Saint of Austria instead of Saint-Koloman.

The brothers Franz-Josef and Michaël Haydn, each of whom sang in the choir of Saint-Stephen's Cathedral, both sang in that capacity at Klosterneuburg on this day. Josef Haydn later became the more famous composer of the 2. Michaël Haydn later wrote (1805) a Mass in honour of Leopold, the « Missa sub titulo Sancti Leopoldi » .

By his 1st marriage, possibly to a lady of the Perg family :

Adalbert or Albert II The Devout, Markgraf (1136-1137) , died in 1137.

By his 2nd wife, Agnes of Germany, widow of Frederick I, Duke of Swabia :

Leopold IV.

Henry II Jasomirgott.

Berta, married Henry III, Burggraf of Regensburg.

Agnes, married Władysław II of Poland.

Ernst.

Otto of Freising, Bishop and biographer of his nephew (from his mother's 1st marriage) , Emperor Frederick I « Barbarossa » .

Conrad, Bishop of Passau and Archbishop of Salzburg.

Elizabeth, married Hermann II of Winzenburg.

Judith, married William V of Montferrat.



Gertrude, married King Vladislaus II of Bohemia.

According to the Continuation of the Chronicles of Klosterneuburg, there may have been up to 7 others (possibly from multiple births) stillborn or died in infancy.

...

In America, within the 1st year of the new bicycle industry, 3 major improvements take place : the tubular steel frame, reducing the weight ; solid rubber tires, greatly improving the comfort of the ride ; wire spoked wheels, both reducing weight and improving riding comfort.

These innovations appear simultaneously in England, and will soon make the « Ordinary » high-wheel bicycle the industry standard. Other experimental American improvements of this year include :

A 45-degree angle on the front fork, allowing a safer and more comfortable seat position.

A freewheel mechanism in the front hub allowing the feet and pedals to remain stationary while the wheel turns.

A gear mechanism in the front hub with a 3:1 pedal-to-wheel turning ratio, allowing greater speed with a smaller drive-wheel.

In Scotland, Thomas McCall builds a bicycle which uses foot treadles to operate cranks which turn the rear wheel. According to many later accounts, this design is a copy of a bicycle invented by Kirkpatrick MacMillan, in 1839, but there is little evidence to support this claim - in fact, McCall's bicycle may be one of the 1st to use a rear-wheel indirect-drive transmission.

**25 septembre 1869** : La 1re exécution de la 2e Messe en mi mineur (**WAB 27**) est enfin « officiellement » donnée par Anton Bruckner dans l'enceinte de la vieille cathédrale de Linz (« Alter Dom ») .

**29 septembre 1869** : Outdoor premiere of the Mass No. 2 in E minor (**WAB 27**) for chorus, woodwinds and brass (under the composer's direction) for the consecration of the « Votivkapelle » of the New Linz Cathedral (« Neuer Dom ») .

**1er octobre 1869** : The 1st pre-stamped postcard is issued in Austria. It was invented by Emmanuel Herrman of Vienna.

**18 octobre 1869** : Lettre de Bruckner, en provenance de Vienne.

« Euer Hochwürden und Gnaden !

Hochgeborner Herr Domdechant !

Ich finde keine Worte, Euer Gnaden all den schuldigen Dank auszudrücken ! Des neuerdings Erwiesenen ist so viel, daß ich nicht wüßte, wo ich anzufangen hätte, um alles nur zu erwähnen. Doch fühlen kann ich's wohl ! Gott lohne es Euer Gnaden reichlichst ! Ich danke sehr für in jeder Richtung empfangenes Gute ! Sowohl die 25 Florins 44 kronen als die 200 Florins habe ich richtig erhalten. Ich staunte sehr und meine Überraschung war eine ungeheure ; denn während ich stolz sein muß, daß meine Wenigkeit gewürdigt ward, zu diesem so erhabenen, unvergeßlichen Feste Produkte liefern zu dürfen, die, wenn auch noch so schwach, zwar aus innigstem Herzen kamen, so werde ich noch dazu so bedeutend honoriert. Ich bitte untertänigst dem bischöflichen hochwürdigsten Ordinariat meinen, untertänigsten Dank gnädigst melden zu wollen. Sollten Euer Gnaden eine gesetzliche Quittung wünschen, so werde ich sogleich zu Diensten sein.

N.B. : Gestern (Kirchweih) habe ich wieder in der Hofkapelle die Orgel gespielt. Bei der Predigt kam vor : " Man gebe Cäsar, was sein ist, solange er nicht verlangt, was Gottes ist. " Den Tod des Hochwürden Herrn Domscholaster betraure ich sehr. Jede Woche doch wenigstens einmal möchte ich Euer Gnaden sprechen können. Ich spiele jetzt grimmig Orgelkompositionen Bachs und Mendelssohns. Den beiden Fräulein nochmal meinen herzlichsten Dank und Handkuß. Indem ich meinen tiefsten Dank wiederhole, küsse ich Ihre Hände und verharre mit tiefstem Respekt,

Euer Hochwürden und Gnaden dankschuldigster,

Anton Bruckner

Wien, den 18. Oktober 1869.

Hochwürden Herr Baron meine Empfehlung.

N.B. : Euer Gnaden wünschten : eine einfache Bestätigung des Empfanges. Vielleicht war hier die gesetzliche Quittung gemeint ? Von meiner Schwester Handküße und Dank. »

Das nächste Schreiben hat Bezug auf die Uraufführung der E-Moll Messe am 29. September 1869 in Linz. Bruckner schrieb das Werk auf Ersuchen für die Konsekrationsfeier der Votivkapelle des zu erbauenden neuen Domes und erhielt hierfür ein Honorar von 200 Gulden. Der Todesfall, den Bruckner betrauert, bezieht sich auf den Dom-scholastiker und Kanzler Josef Schropp. Die Empfehlung am Schlusse ist an die Adresse des Hochwürden Herrn Karl Freiherrn von Eberl gerichtet, der langjähriger Spiritual am Linzer Priesterseminar war.

...

**21 octobre 1869** : Anton Bruckner devient membre honoraire du « Oberösterreichischer Kunstverein » (Conseil des arts de Haute-Autriche) établi dans le diocèse de Linz.

« Oberösterreichischer Kunstverein »

Der Oberösterreichische Kunstverein wurde 1851 beziehungsweise 1948 gegründet und hat seinen Sitz im Ursulinenhof im Oberösterreichischen Kulturquartier in Linz in Oberösterreich.

Der Oberösterreichische Kunstverein ist nach dem 1844 gegründeten Salzburger Kunstverein der zweitälteste Kunstverein Österreichs außerhalb Wiens.

Mit öffentlicher Unterstützung sollte dem Publikum Gelegenheit geboten werden, sich von den Fortschritten der Kunst im Allgemeinen und insbesondere der von Oberösterreich zu überzeugen, um hiedurch mehr Interesse dafür anzuregen, die unbekümmerte Existenz der Künstler durch ehrenhafter Mittel zu sichern und zu verbessern und den Werken derselben Anerkennung zu verschaffen.

Die Gründung war nicht unumstritten. Mitte des 19. Jahrhunderts gehörten 96 oberösterreichische Künstler, davon 21 aus Linz, dem bereits 1830 gegründeten Wiener Kunstverein an. Gründungsversammlung und erste Ausstellung fanden 1951 im Kremsmünsterer Stiftshaus statt.

Bereits 1855 war der Verein mit Hilfe der Landesregierung Begründer und bis 1866 auch Verwalter der Oberösterreichischen Landesgalerie. Der Grundstock der Galerie wurde durch planmäßige Ankäufe geschaffen. Es war innerhalb der Monarchie sowie im gesamten deutschen Raum die erste Galerie, die aus dem Volk selbst entstand und von einem Kunstverein gegründet, dem Volk gewidmet wurde.

Zu den Aktivitäten zählten Verkaufsausstellungen, wobei auch Werke großer zeitgenössischer Maler außerhalb von Oberösterreich wie zum Beispiel Ferdinand Georg Waldmüller, Jakob Alt, Rudolf von Alt und Franz Alt, Friedrich Gauermann, Moritz von Schwind, Carl Spitzweg oder Hans Makart vorgestellt wurden.

Zu den prominentesten Mitgliedern zählen unter vielen anderen Ferdinand Georg Waldmüller, Honoré Daumier, Carl Spitzweg, Gustav Klimt, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Egon Schiele, Vilma Eckl und Tina Blau. Adalbert Stifter, neben Dominik Lebschy Vizepräsident, bestimmte die Geschichte des Oberösterreichischen Kunstvereins in den ersten Jahren wesentlich mit.

1913 spaltete sich der Oberösterreichische Künstlerbund März ab. 1938 wurde der Oberösterreichische Kunstverein von Amts wegen gelöscht. Der 1948 von Franz Zimmermann neu gegründete Oberösterreichische Kunstverein wurde ausdrücklich als Nachfolgeverein ins Leben gerufen. 1955 bildete sich die Mühlviertler Künstlergilde.

Das Archiv des Oberösterreichischen Kunstvereins wurde anfangs der 1960er-Jahre dem Oberösterreichischen Landesarchiv übergeben und enthält unter anderem Mitgliederlisten, Korrespondenz mit Künstlern und Ausstellungskataloge über den Zeitraum von 1851 bis 1961.

Der Oberösterreichische Kunstverein sieht es auch heute (2013) als sein zentrales Anliegen, den Stellenwert von Gegenwartskunst, die immer auch als Seismograph für gesellschaftliche Veränderungen gelesen werden kann, mit vollem Einsatz auszubauen und zu fördern. In konsequenter Ausstellungstätigkeit werden neben Arbeiten eigener Mitglieder in

großem Ausmaß Projekte von Gastkünstlerinnen und -künstler präsentiert.

### WAB 148

**28 octobre 1869** : **WAB 148** - 2 lied pour chœur d'hommes à 4 voix a cappella (TTBB) . Basée sur des maximes allemandes de l'écrivain Jordán Kajetán Markus (1831-1893) . Dédiées à la mémoire du vénéré professeur de contrepoint, Simon Sechter. Création à Vienne, le 28 octobre 1869.

« Zeitschrift für Musik » n° 106 (1939) , page 256 ; fac-similé du manuscrit autographe.

Le poète dialectal Jordan Kajetan Markus était le directeur de la nouvelle école secondaire de Friedberg, en Bohême, et un proche de Markus Adalbert (1827-1913) . Ce dernier était un fonctionnaire de la Banque d'épargne général de Linz ; un membre du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » ; et un ami d'Anton Bruckner. La famille Markus était originaire de Friedberg, tout comme celle de Simon Sechter. Andreas Markus, un descendant, a publié les mémoires des familles Sechter et Bruckner, en 1939 (« Zeitschrift für Musik » , n° 106) .

### WAB 148/1

**WAB 148/1** - « Im Wort und Liede wahr und treu » (vérité et fidélité en paroles et en chansons) , cantate profane en do majeur.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, n° 24a, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinhaller, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , pages 94-95.

Im Wort und Liede wahr und frei,  
Der Heimat und dem Freunde treu,  
So hielten's die Alten, so halten's auch wir  
Für und für.

### WAB 148/2

**WAB 148/2** - « Wir alle, jung und alt » (nous tous, jeunes et vieux) ; « Begrüßung » (accueil) , cantate profane en ré mineur.

All of us, young and old : Motto (greeting) for male choir a cappella in D minor (8 bars with prelude) , **WAB 148/2**, Volume XXIII/2 No. 24b.

Bruckner composed this greeting choral piece on 28 October 1869 for the Saint's Day of Simon Sechter, his teacher who died on 10 September 1867. The same day, he also wrote the motto « Im Wort und Liede wahr und treu » (True

and loyal in word and song) (WAB 148/1, Volume XXIII/2 No. 24a) . The author of the text, the dialect poet Jordan Kajetan Markus, was the head-Master of the secondary modern school in Friedberg, Bohemia, and a relative of Adalbert Markus (1827-1913) , an official of the General Savings Bank in Linz, a member of « Frohsinn » Singing Society and a friend of Anton Bruckner. The Markus family came from Friedberg, Simon Sechter's home community. Andreas Markus, a descendent, published family memoirs of Simon Sechter and Anton Bruckner, in 1939 (« Zeitschrift für Musik » , Nummer 106) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, n° 24b, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinthaler, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , pages 94-95.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, n° 32, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinthaler, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , pages 94-95.

Wir alle, jung und alt,  
Vom mächt'gen Böhmerwald,  
Vom schönen Moldafluß  
Entbieten unsern Gruß.

### Jordan Kajetán Markus

Jordan Kajetán Markus est né en 1831, à l'adresse numéro 8 à Friedberg (Frymburk) , en Bohême du sud. Son père se prénommaient Andreas et sa mère, Marian. Markus a travaillé en tant qu'écrivain, enseignant et, plus tard, en tant que directeur de l'Université technique de Vienne. Il sera l'initiateur du monument « Adalbert Stifter lac Plešné » dont la construction débutera (sous sa direction) en 1876. Il inaugurerà l'obélisque en granit massif, le 26 août 1877, par un discours évoquant la mémoire d'Adalbert Stifter et ses liens profonds avec sa région natale et la campagne de Bohême. Jordan Kajetán Markus va mourir le 23 juillet 1893.

...

Jordán Kajetán Markus se narodil Andreasi Markusovi a jeho ženě Marianě v domě čp. 8 ve Frymburku roku 1831.

Působil jako spisovatel, pedagog a později jako ředitel vídeňské průmyslové školy. Jordán Kajetán Markus se stal iniciátorem stavby pomníku Adalberta Stiftera nad Plešným jezerem. V roce 1876 začala pod jeho vedením stavba pomníku. Při odhalení obelisku ze žulového masivu 26. srpna 1877 pronesl Markus úvodní řeč, ve které připomněl silné pouto Adalberta Stiftera k rodnému kraji a šumavské přírodě.

Pamětní deska Jordán Kajetán Markus bývala ve Frymburku na zdi domu čp. 15, dnes se v tomto domě nachází pension a restaurace nesoucí jeho jméno - Markus.

Jordán Kajetán Markus zemřel 23. července 1893.

**29 octobre 1869** : A setting of « Locus iste » (**WAB 23**) for chorus by Anton Bruckner is performed for the 1st time, in the « Votivkapelle » of the « Neuer Dom » , in Linz.

### WAB 142

**Du 29 au 31 octobre 1869** : **WAB 142** - Bruckner esquisse le 1er mouvement (68 mesures) d'une Symphonie en si bémol majeur mais sans y donner de suite. Quoiqu'en mode majeur, elle préfigure en quelque sorte le début du 1er mouvement de la future 2e Symphonie (**WAB 102**) .

### Bruckner's Symphony in B-flat

(Translation from the Göllerich-Auer Biography.)

In the Estate sketches were found notes of a later discarded « Symphony in B-flat » which reveals so much of Bruckner's compositional style that we must regret that it was not completed.

Obviously laid-out for a 1st movement, the sketches are dated on October 29th and 31st, 1869. The theme strides along in the main rhythm of the 5th Symphony, the one B-flat major Symphony to be completed, and is reminiscent of the same as well as of the main theme of the printed 2nd Symphony. At the marked spots, further pre-echoes of those works appear, in particular of the Finale movements thereof.

On the flip-side of the same 18 stave music-paper, dated on February 1st, 1870, the following thoughts were recorded, which may show the 1st drafts for the Finale of the 2nd Symphony.

Some thereof have passed into this work as well as into the Finale of the 5th true to the notes. Bruckner's predilection for quintuplets, which show-off in the string groups of the 1st and 2nd Symphonies, seems to want to be expanded to septuplets according to some notes annotated here.

### WAB 80

**Novembre 1869** : **WAB 80** - « Mitternacht » (minuit) , cantate profane (84 mesures) en la bémol majeur pour voix de ténor, chœur d'hommes à 4 voix a cappella (TTBB) et piano. Composée à Vienne sur le texte allemand « Die Blumen glühn im Mondenlicht der märchenschönen Mitternacht » (les fleurs brillent au clair de lune tel un beau conte de minuit) du banquier juif berlinois, Joseph Mendelssohn (né le 11 août 1770 et mort le 24 novembre 1848) . Dédiée au Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz. Création à Linz, le 15 mai 1870.

Le 9 juin 1869, Bruckner fut nommé membre d'honneur de l'orphéon « Frohsinn » . En novembre de la même année, il a composé « Mitternacht » et a dédié cette composition à l'orphéon « Frohsinn » de Linz pour son jubilé, en tant

que membre d'honneur de cet ensemble. En 1845, Ignaz Karl Figuly von Szep (1807-1875) , le futur maire de Linz, avait fondé le chœur d'hommes de Linz qui prit, en 1849, le nom d'orphéon « Frohsinn » . Le jubilé fut fêté de manière fastueuse en 1870 avec, entre autres, la première de « Mitternacht » de Bruckner, le 15 mai, sous la direction de Wilhelm Gericke, dans la « Redoutensaal » (salle de bal) de Linz. Dès le 24 novembre 1869, Bruckner annonça qu'il avait mis en musique « un très joli texte » pour « Frohsinn » , afin que ses « ouailles » puissent participer « à cette fête sublime » . C'est son ami Rudolf Weinwurm qui avait offert le poème à Bruckner. Dans la biographie de August Göllerich et de Max Auer, il y a de fausses informations à ce sujet, ce dont Bruckner (!) lui-même est responsable. Dans sa lettre, précédemment citée du 24 novembre 1869, le compositeur écrit en effet :

« J'ai déjà ici un très joli texte de monsieur Weinwurm, écrit par le grand-père de Mendelssohn. »

Mais il ne s'agit pas du grand-père de Mendelssohn, Moses (Moïse) , mais bien de Joseph Mendelssohn, écrivain et publiciste pour divers journaux. Il est né en 1816, près d'Oldenburg, et avait 7 ans de moins que Felix Mendelssohn-Bartholdy. Après la 1re représentation à Linz, suivit la représentation de Vienne, le 7 décembre 1881, organisée par le « Wiener Akademischer Gesangverein » .

1re édition : D 2861, D 2832, édition Ludwig Döblinger, Vienne (1903) .

EE 4701, édition Ernst Eulenburg, Zürich ; n° 800 tiré de la collection « Deutsche Eiche » .

Édition Fritz Spies, Gevelsberg ; tiré de la collection « Beliebte Männerchöre » .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinhaller, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , pages 95-107.

Die Blumen glüh'n im Mondenlicht  
Der märchenschönen Mitternacht,  
Im Baume unten, blütendicht,  
Der Sterne Glanz sich flimmernd bricht,  
Sie kosen mit der Blätterpracht  
Im süßen Zauber der Mitternacht.  
Die Lüfte geh'n so weich, so hehr  
Wie ferner Dome Glockenklang.  
Mir ist das Herz so andachtsschwer,  
Es rauscht um mich wie Gotteslehr',  
Wie Orgelton und Feiersang  
Im süßen Zauber der Mitternacht.

**17 novembre 1869** : In Egypt, the Suez Canal is completed and opened by a French company, cutting shipping distance from Europe to Asia by 5,000 miles. It will also play an important role in the European colonization of Africa.

**AB 69 : 1870**

**5 janvier 1870** : Inauguration par l'Empereur Franz-Josef de la grande salle de concert du nouveau « Musikverein » de Vienne.

**6 janvier 1870** : Concert inaugural dans la grande salle du « Musikverein » . Pour l'occasion, le chef Johann Herbeck dirige des œuvres de Beethoven, Haydn, Bach, Mozart et Schubert.

**16 janvier 1870** : Décès à Vienne (de la tuberculose) de la sœur cadette de Bruckner, Maria Anna (dit « Nani ») , née le 27 juin 1836. La seule personne avec qui il pouvait s'entretenir au quotidien pendant ces 2 Ires années passées dans la capitale autrichienne (de plus, elle lui a permis d'économiser en frais d'entretien ménager) . Elle sera enterrée au cimetière de Währing.

...

Diese schmerzerfüllten Zeilen geben uns Kunde von der gedrückten Gemütsstimmung Bruckners, die durch den Tod seiner Schwester hervorgerufen wurde. Als Bruckner 1868 nach Wien übersiedelte, nahm er seine jüngste Schwester, Anna, geboren 27. Juni 1836, als Wirtschafterin mit. Sie starb am 16. Jänner 1870. Ihre Gebeine wurden am 18. Mai 1901 nach Sankt Florian überführt.

« Das nächste Schreiben an Schiedermayr lautet :

Hochwürdigster, hochwohlgeborner Herr Domdechant !

Abermals ward mir eine hohe Auszeichnung dadurch, daß Euer Gnaden sich sogar meines Namenstages erinnerten. Recht herzlich danke ich dafür jetzt am Vorabend Ihres hohen Namensfestes, welches mir alle so großen und unaussprechlichen Wohltaten, die ich besonders seit meinen traurigen Lebenstagen durch Ihre Gnade empfangen habe, lebhaft vor die Seele geführt. Gott vergelte Euer Hochwürden, und Gnaden all dies Gute, lasse Sie dies erhabene Fest noch sehr oft und oft recht gesund und wohlauf erleben, segne alles Wirken als priesterlicher Vorstand und lasse Sie auch im hochverehrten Familienkreise noch Trost und Freude erleben ! Täglich dies meine Bitte zu Gott ! Wie treue ich mich auf die Ferien, wo es mir gegönnt sein wird, manche Stunde bei Euer Gnaden im Glücke zu verleben. Doktor Keyhl in Kreuzen soll gestorben sein ! Schade ! Requiescat in pace !

Soeben habe ich meine Prüfungen ; am 18. Harmonielehre und Kontrapunkt (dauerte 3 Stunden) , brillant ausgefallen ; am 23. Orgel. Die Schule dauert bis Ende Juli. Fräulein Schwestern bitte ich untertänigst meine Handküße zu melden. »

**23 janvier 1870** : Lettre de Bruckner, en provenance de Vienne.

« Euer Hochwürden und Gnaden !



Hochwohlgeborner Herr Domdechant !

Zu meinem größten Schmerze hat der Ewige meine gute Schwester Anna am 16. dieses Monats von dieser Welt abberufen. Ich machte mir die größten Vorwürfe, daß ich ihr alle Hausarbeit verrichten ließ. Hätte ich das geahnt, so hätte ich die Unvergeßliche um keinen Preis der Welt mit mir nach Wien ziehen lassen, ja ich selbst wäre eher in Linz geblieben. Was ich jetzt gelitten habe, können Euer Gnaden, da Hochselber meine Nerven kennen, am besten beurteilen. O könnte ich jetzt auf einige Zeit weg von Wien ! Alles, ich gestehe es, ist mir durch diese so traurige Heimsuchung verleidet worden ! In Euer Gnaden so tief fühlendes Herz lege ich meine schmerzlichen Gefühle ganz offen darnieder und bitte, Euer Gnaden wollen selbe einmal beim heiligsten Meßopfer dem Herrn der Welt zu Füßen legen. Mit großer Trauer verharre ich Ihre Hände küssend.

Euer Hochwürden und Gnaden dankschuldiger Diener,

Anton Bruckner

Wien, 23. Jänner 1870.

Fräulein Schwester Handküße.

N.B. : Bitte wegen mancher Versehen um Entschuldigung. »

**27 janvier 1870** : Première viennoise à la « Hofoper » des « Maîtres-chanteurs de Nuremberg » de Richard Wagner, donnée sous la direction de Johann Herbeck.

**1870** : Exécution de la Messe n° I en ré mineur (**WAB 26**) à la cathédrale de Salzbourg. Certains musiciens écrivent des commentaires personnels désobligeants sur leur partition.

Un trompettiste notera ...

À l'arrivée du « Credo » : « 14 minutes de jouer, je meurs d'envie de partir ! » .

Après le « Benedictus » : « 10 minutes de passer et aucune paye en temps supplémentaire. » .

Après l' « Amen » : « Que Dieu soit loué ! » .

« Frau Kathi » (Katherina Kachelmayer)

Bruckner se voit alors dans l'obligation d'engager une nouvelle servante. « Frau Kathi » (Katherina Kachelmayer ; aussi épelé : Kachelmaier ou Kachelmayr) va passer quotidiennement quelques heures pour prendre soin de l'appartement en

plus de préparer les repas dont le porc salé accompagné de boulettes de pain. Elle lui sera dévouée pendant plus de 20 ans et ce, jusqu'à sa mort. Elle réussira à gagner une certaine notoriété auprès des amis de Bruckner, en plus de la confiance du Maître. À partir de 1876, elle recevra un salaire mensuel de 7 Florins (« Gulden ») .

Kathi Kachelmayer, la femme d'un ouvrier, est née le 19 février 1846 et est morte le 23 mars 1911 à l'asile de Steinhof, près de Vienne.

Elle avait un côté contrôlant (voire tyrannique) très maternel et, de plus, était obsédée par l'ordre et la propreté ; ce qui était à l'opposé de Bruckner : ce vieux célibataire têtu, négligent et plutôt désordonné. À certains moments, « Frau Kathi » était direct avec lui.

Les échanges entre ces 2 personnalités fortes et colorées s'avéreront souvent tragi-comiques. Lors de chaque confrontation, la servante avait le réflexe de plier bagage et de lui faire définitivement ses « adieux » pour enfin revenir au bercail, dès le lendemain matin, en lui disant qu'il était chanceux de la voir de retour car il est très difficile de dénicher une remplaçante capable de négocier avec ses nombreux caprices et bizarreries.

Au bercail, Bruckner s'habillait encore plus confortablement que pour se déplacer à l'extérieur. Il enfilait un simple manteau lâche lorsqu'un invité s'annonçait. « Frau Kathi » recevait des consignes très strictes de la part de son Maître à savoir qui était attendu (et à quelle heure) et qui était considéré comme « persona non grata » . Si Bruckner composait, personne n'était autorisé à le déranger. Quelquefois, il allait lui-même répondre à la porte. Mais il pouvait aussi arriver que Bruckner, entendant le nom du visiteur (à qui l'on avait d'abord interdit l'accès) sortait soudainement de sa chambre en mentionnant que Kathi, sa servante, avait fait une grossière erreur.

### WAB 61/3

**1870 : WAB 61/3** - « Heil ! Dir zum schönen Erstlingsfeste » (salut à toi, première célébration) , cantate sacrée en ré majeur pour quatuor vocal masculin, chœur mixte à 6 voix a cappella (SATTBB) et ensemble de cuivres (3 cors, 2 trompettes et 1 trombone basse) . Composée sur des paroles du pasteur bénédictin Beda Piringer (1810-1876) rattaché au monastère de Kremsmünster. Dédiée à la Ire célébration de la Messe. Ré-édition du **WAB 61/2**. Exclue du Gesamtausgabe.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : non publié sous XXII/I (voir le numéro 3b) .

### Beda Piringer

Professeur de lycée, Beda Piringer siégera également comme député du comté d'Eferding à l'Assemblée nationale de Francfort.

Piringer, Beda, OSB. Psalterium. Romana lyra redditum. Regensburg, Friedrich Pustet, 1859. XVI, 310, (2) SS. Titel in rot und schwarz. Halbleder der Zeit mit goldgepr. Rückentitel. Dreiseitig gesprenkelter Farbschnitt. 8vo.

Seltene Ausgabe, metrisch ediert vom Kremsmünsteraner Benediktiner Beda Piringer (1810-1876) , in Frankfurt Abgeordneter für den Wahlkreis Eferding. - Ecken und Kanten ein wenig berieben. Stempel der Handbibliothek Stift Kremsmünster am Vorsatzblatt.

Des Sophokles Elektra und die Trilogie : als Nachtrag die Frage Besass die römische Literatur das Satyrdrاما. Linz : Josef Feichtinger's Erben, 1870.

Geschichtliche Notizen über die Ritterburg Altpernstein in Oberösterreich. Linz, Selbstverlag des Verfassers, 1865.

...

**27 février 1870** : Vienna premiere of Richard Wagner's Opera, « Die Meistersinger von Nürnberg » .

**6 avril 1870** : Oskar Straus is born in Vienna.

**30 avril 1870** : Franz Lehár is born in Komorn, Hungary.

**15 mai 1870** : « Gala Concert » at the « Redoutensaal » of Linz featuring the Liedertafel « Frohsinn » under the direction of Wilhelm Gericke. Creation of « Mitternacht » (**WAB 80**) for tenor, male chorus, and piano by Anton Bruckner, to words of Joseph Mendelssohn.

**1870** : Anton Bruckner is probably in Steyr for the 70th birthday of his former teacher Johann August Dürrenberger, who had moved there on his retirement ; his son, Johann Nepomuk, serves as a priest in a sub-urban parish. Bruckner is even said to have organised « a solemn torch procession with a great ovation » .

Even though Bruckner now lived and worked in Vienna, the number of times he was mentioned in Steyr's press increased steadily. What was also on the rise was the patriotic sentiment colouring each mention of his name ; the emphasis is consistently on the « Upper-Austrian compatriot » .

...

The 6 year old Richard Strauß begins composing his 1st pieces. Strauß's father detests Richard Wagner and all of the « New German School » of music, and rigidly ensures that only « the Classics » (Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, etc.) are heard in his household. Young Richard's compositions reflect this Classical background.

The 46 year old Bedřich Smetana produces the revised 3 Act version of his Opera, Prodaná nevěsta (The Bartered Bride) , in Prague.

In England, James Starley produces the Ariel high-wheeler bicycle, with a front wheel about twice the diameter of the

rear wheel. Known as the « Ordinary » , it is an extremely influential design which is adopted universally by bicycle manufacturers, with the front-wheel size growing larger and larger during the 1870's and early 1880's, until reaching a maximum diameter of about 5 feet (approximately 1.5 meters) .

**10 juin 1870** : France declares war on Prussia.

**10 juin 1870** : Anton Bruckner offre au public viennois un récital d'orgue composé d'improvisations à l'Église des Piaristes (« Piaristenkirche Maria Treu ») de la « Jodok-Fink-Platz » (située dans le 8e arrondissement) . Une plaque commémorative en l'honneur de Bruckner sera inaugurée en 1961.

Durant son séjour à Vienne, Bruckner donne aussi des récitals d'orgue à l'église des Trinitaires (« Trinitarierkirche » , « Dreifaltigkeitskirche » , « Alserkirche » ou « Katholische Kirche Alser Vorstadt ») chez les frères mineurs, érigée entre 1687 et 1727, et sise au 17 de l' « Alser-Straße » , dans le faubourg de l'Als (« Josefstadt ») , dans le 8e arrondissement de Vienne (1080) . C'est à cet endroit que se déroula l'office lors des funérailles (grandioses) de Beethoven, le 29 mars 1827 ; puis celles (modestes) de Franz Schubert, le 19 novembre 1828.

### Église de la Sainte-Trinité

Beethoven repart seul pour Vienne dans des conditions physiques délabrées, pensant qu'il se rétablira comme chaque fois, et que 20 ans ne suffiront pas à accomplir son œuvre véritable, n'ayant écrit jusque là que « quelques notes » .

Jusqu'à la fin, le compositeur reste entouré de ses proches amis, notamment Karl Holz, Anton Schindler et Stephan von Breuning. Quelques semaines avant sa mort, il aurait reçu la visite de Franz Schubert, qu'il ne connaissait pas et qu'il regrette d'avoir découvert si tardivement. C'est à son ami le compositeur Ignaz Moscheles, promoteur de sa musique à Londres, qu'il envoie sa dernière lettre dans laquelle il promet encore aux Anglais de leur composer une nouvelle Symphonie pour les remercier de leur soutien.

Le 26 mars 1827, Ludwig van Beethoven meurt à l'âge de 56 ans.

« Vers 5 heures, un violent coup de tonnerre retentit. En même temps, un éclair illuminait la chambre (devant la maison, le sol était couvert de neige) . À ce phénomène si extraordinaire qui m'impressionna vivement moi-même, Beethoven ouvrit les yeux tout grands ; il souleva sa main droite ...

Quand sa main retomba sur le lit, ses yeux étaient à demi-voilés. Ma main droite soulevait sa tête, ma main gauche s'appuyait sur sa poitrine. Aucun souffle ne sortait plus de ses lèvres, le cœur avait cessé de battre. »

(Récit de la mort de Beethoven, par Anselm Hüttenbrenner.)

« Applaudissez, amis, la comédie est finie » , aurait dit Beethoven juste avant de mourir.

Alors que Vienne ne se souciait plus guère de son sort depuis des mois, ses funérailles, tenues le 29 mars 1827, réunissent un cortège impressionnant de 10,000 à 30,000 anonymes, parti de la dernière demeure de Beethoven, la « Schwarzschanerhaus » située derrière l'actuelle « Votivkirche » (église Votive) au cœur de Vienne, pour se rendre à l'église de la Sainte-Trinité (« Dreifaltigkeitskirche ») .

La « Schwarzschanerhaus » était le dernier des 65 logements qu'il avait occupés dans la ville depuis son arrivée de Bonn, en novembre 1792, afin de se rapprocher de ses mécènes austro-hongrois.

Les témoins de l'époque estiment que, même lors de l'enterrement des souverains, à Vienne, la foule n'avait jamais été aussi importante.

Près de la moitié des habitants de Vienne assistent à ses funérailles aussi fastueuses que celui d'un prince. Son corbillard précède un cortège de 200 fiacres. Parmi les porte-flambeaux se trouve un jeune compositeur de 30 ans, le seul dont Beethoven aurait accepté d'apprendre encore : Franz Schubert, qui dira ...

« Il sait tout, mais nous ne pouvons pas tout comprendre encore, et il coulera beaucoup d'eau dans le Danube avant que tout ce que cet homme a créé soit généralement compris. »

La disparition de celui qui était reconnu comme le plus grand musicien du temps semble agir comme un élément libérateur et durant les 20 mois qui lui restent, Franz Schubert va accumuler les chefs-d'œuvre, à commencer par le cycle de lieder « Winterreise » (le Voyage d'hiver) , D. 911.

Avec le concours des plus grands musiciens de Vienne, on y chanta le « Requiem » de Mozart dans l'« Augustiner Kirche » (église des Augustiniens) . Le 5 avril 1827, on lui rendit un dernier hommage à la « Karlskirche » (église Saint-Charles) avec une interprétation du « Requiem » de Cherubini.

2 plaques, situées à l'extérieur à l'avant de l'église de la Sainte-Trinité, rappellent que Ludwig van Beethoven et Franz Schubert y ont tous 2 eu leurs cérémonies funèbres.

En 1828, la « Dreifaltigkeitskirche » a obtenu des cloches neuves, et Franz Schubert a composé l'hymne « Glaube, Liebe, Hoffnung » (foi, amour, espoir) pour souligner l'occasion. Une autre plaque commémorative sera installée en 1928 pour souligner ce Centenaire, il s'agit d'un relief en bronze de l'artiste-sculpteur Josef Tautenhayn junior.

Fin 1826, il semble que le goût du public n'ait pas suivi l'évolution de sa musique : une exécution projetée de la Symphonie en ut majeur est abandonnée, des disparités dans le cercle des schubertiens se font jour au sujet d'un Quatuor à cordes ou de la Sonate en sol majeur. Schubert recadre pour un temps ses compositions. Aux Sonates, il fait suivre 2 séries d'Impromptus (D. 899 et D. 935) . Dans le domaine de la musique de chambre, il compose 2 grands Trios pour piano et cordes en si bémol majeur (D. 898) et en mi bémol majeur (D. 929) .

Le 12 juin 1827, Schubert est élu comme membre titulaire du directoire de la Société des Amis de la Musique. Le 19

juin, il commence la composition de l'Opéra « Der Graf von Gleichen » (D. 918) , sur un texte de Bauernfeld, en dépit de l'interdiction par la censure d'une pièce mettant en scène un cas de bigamie. À l'été, il effectue un voyage à Graz.

Un an après la mort de Beethoven, le 28 mars 1828, a lieu le 1er concert totalement consacré à ses œuvres. C'est un grand succès, un peu éclipsé toutefois par la présence à Vienne de Niccolò Paganini. À l'automne, Schubert emménage chez son frère Ferdinand. Bien qu'atteint de syphilis, après 2 semaines de maladie, il meurt de la fièvre typhoïde (ou typhus abdominal) , le 19 novembre 1828, à 31 ans. Tout comme Beethoven, les funérailles ont lieu à l'église de la Trinité (« Trinitarierkirche ») , chez les frères mineurs. Sa dépouille reposa d'abord au cimetière de Währing, non loin de celle de Beethoven, avant d'être transférée en grande pompe, en 1888, dans le « carré des musiciens » du cimetière central de Vienne, où sa tombe voisine aujourd'hui celles de Gluck, Beethoven, Johannes Brahms et Hugo Wolf.

...

The « Dreifaltigkeitskirche » (or Church of the Holy Trinity) in the 8th district of Vienna (« Josefstadt ») is an early-Baroque church generally neglected by tourists. It was built by the « Trinitarian Order » , a monastic order that worked towards the liberation of Christians in (usually Muslim) captivity. They were founded near Paris, in 1198, and came to Vienna in 1688, 5 years after the defeat of the Turkish army in the Second Siege of Vienna. Warfare with the Turks continued until well into the 18th Century, so Vienna certainly was a useful base for the Trinitarians.

The order built a small chapel in a suburb that is now part of the « Josefstadt » district - it was opened in 1689, but, soon, it was too small because many locals attended mass with the monks. The chapel was extended and became a church with 3 altars and a wooden tower - and, in the following year, the Trinitarians started to build a monastery in addition to the church. When the monastery was opened in 1694, there was also a need for an even bigger and more elaborate church. Emperor Leopold I officially opened the construction work for a church, in 1695. The construction took 7 years and the « Dreifaltigkeitskirche » was opened in 1702.

With the dissolution of « non-practical » orders under the rule of Emperor Joseph II, the Trinitarians were dissolved in 1783. Instead of the Trinitarians, the Minorites (once grown to a powerful order in the course of the counter-Reformation and educational measures) moved in at the monastery and « Dreifaltigkeitskirche » . The Minorites had previously occupied only the « Minoritenkirche » in the 1st district, now, they carried all sorts of fancy monastic artwork to the « Dreifaltigkeitskirche » .

With this move, the Church of the Holy Trinity was made a parish church - which it still is. In 1827, the dead body of Ludwig van Beethoven was laid here, commemorated by a memorial plate at the front of the church. In 1828, the « Dreifaltigkeitskirche » got new bells - and Franz Schubert composed the anthem « Glaube, Liebe, Hoffnung » (Faith, Love, Hope) upon this occasion (another memorial plate for that one) .

The « Dreifaltigkeitskirche » is considered to be an example for early Baroque architecture in Vienna - however, it looks like it was built much later than it actually was. At the time of its construction, the « Dreifaltigkeitskirche » was state-of-the-art and the 1st church of its kind with round façade elements in Vienna. There is the twin-tower that is typical for large Baroque churches. The interiors are a mix-and-match of artworks by Trinitarians, Minorites and later

additions - try to spot some displays of the Holy Trinity. The Trinitarians, by the way, were re-founded in Austria, in 1900, and have to « branches » , one in Vienna and one in Mödling.

Attractions nearby are numerous. Apart from being in the middle of a nice neighbourhood, the « Dreifaltigkeitskirche » is also in walking distance to the « Votivkirche » , the Main University and « Rathaus » City Hall - all on the « Ringstraße » . Close are also the Altes AKH and the AKH General Hospital.

### Franz Schubert : final illness and death

We now enter on the last year of Schubert's short earthly life. He had returned from Styria with new strength and steeled to new exertions. Another trip was meditated for this autumn of 1828, to revive the pleasant days which he had passed with friends, and to restore his health, which was somewhat weakened by constant headaches. His indisposition had grown in the last few years, but there were no signs to forebode the catastrophe which came so suddenly upon him. It was in September, 1828, that Schubert began to feel the approach of illness.

He became subject to giddiness, and a rush of blood to the head, and the doctors ordered him moderation and exercise in the open-air. A little trip he took with his brother and 2 friends to Eisenstadt, and the grave of Haydn, seemed to do some good to his body ; it certainly raised his spirits. But on his return to Vienna, his illness came-back again. Dining at an inn, the last day of October, he suddenly flung-down his knife and fork, and said the fish he had just begun eating filled him with a sensation of disgust and horror, as if he had taken poison.

From this time forward, he scarcely touched any food, took much medicine and exercise. On the 3rd of November, he took a long walk to hear a Latin « Requiem » , composed by his brother Ferdinand, the last music that he ever heard. Going home, after walking for 3 hours, he complained much of weariness. Even then, he did not apprehend any serious illness, for he was meditating lessons in the art of writing fugues. He had lately taken much to the study of Händel, and he consulted the Court organist Simon Sechter on the subject of contrapuntal instruction.

But increasing weakness confined him to his bed, and though he felt no pain, the want of sleep oppressed him. The syphilitic infection which he contracted some 6 years earlier had taken it's toll and was now in it's final phase. The exact circumstances in which Schubert contracted syphilis are unknown, although he is commonly believed to have received it from a prostitute. Josef Kenner, a close friend, remarked that « anyone who knew Schubert knows that he has 2 natures foreign to each other and how powerfully the craving for pleasure dragged his soul down to the slough of moral degradation » . Kenner's comment, stripped of its moralizing, may indicate that Schubert had a vigorous, clandestine sexual life. It seems that he associated with prostitutes and was a dark figure to many of his contemporaries. The profound sense of shame that pervaded his life was heightened when he contracted syphilis. The stigmata of recurrent secondary disease were embarrassing - especially the recurrent red rash.

When it was present, he stayed in his house and hid from his friends. Patchy hair loss prompted him to buy a wig. In the spring of 1823, he had been admitted to Vienna General Hospital, and Moritz von Schwind wrote that his condition much improved. The likelihood is that he was treated with mercury, a then common palliative. We cannot know

whether the dizziness and headaches that later plagued him were due to the side-effects of this agent or to meningovascular syphilis. On the positive side, his physicians gave him new optimism about his illness ; but the melancholy in the last works, and the intensification of his œuvre, is said by many critics to reflect his dejection at the progress of the disease-consider the apocalyptic desolate world of the slow movement of the A major Piano Sonata D 959.

On 12 November, Franz Schubert wrote his last letter, to his friend, Franz Schober :

« I am ill, I have eaten nothing for 11 days and have drunk nothing. I totter feebly and shakily from my chair to bed and back again. Rinna is treating me ; if I ever take anything, I bring it up at once. »

The composer was lovingly and carefully nursed by his family but his condition continued to worsen. Josef von Spaun wrote :

« I found him ill in bed although his condition did not seem to me at all serious. He corrected my copy in bed and was glad to see me and said, “ there is really nothing the matter with me, I'm so exhausted I feel as if I were going to fall through the bed ”. He was cared for most affectionately by a charming 13 year old sister whom he praised very highly to me. I left him without any anxiety at all and it came as a thunderbolt when, a few days later, I heard of his death. »

Lachner, who visited Schubert on 17 November, recorded a sudden deterioration, clouding of consciousness :

« When I came into his room, he was lying with his face turned to the wall in the deepest, feverish delirium. Added to this was scanty nursing and a badly heated room on the walls of which the damp was running down ! During a lucid moment, I took my leave of him and I told him I hoped to be back in 4 days, but when I returned to Vienna, on 21 November, Schubert was already in his grave. »

Schober's story is also consistent with this. He saw Schubert several times on the same day, noting that by the evening the patient was raving violently. Ferdinand described the last hours in a letter to his father, written 2 days after the composer's death :

« On the evening before his death, though only half-conscious, he still said to me, “ I implore you to transfer me to my room, not to leave me here in this corner under the earth. Do I, then, deserve no place above the earth ? ” I answered him, dear Franz, rest assured, believe me, believe your brother Ferdinand, whom you have always trusted and who loves you so much, you are in the room which you have always been in so far and lie in your bed, and Franz said, “ No, it is not true, Beethoven does not lie here. ”

He wanted to go out, and seemed under the impression that he was in a strange room. The doctor came and tried to re-assure him, said he would recover if he stayed quietly in bed. But Franz looked fixedly at him, raised his heavy hand to the wall, and said solemnly, “ Here, here will be my ending. ” And indeed, he passed-away the next day, the



19th of November, 1828, at 3 in the afternoon, having not yet completed his 32 year. The next day, Schubert's father had the painful duty of issuing the obituary notice as follows :

“ Yesterday afternoon, at 3 o'clock on Wednesday, my beloved son, Franz Schubert, artist and composer, died after a short illness, and having received the Holy Sacraments of the Church. He died at the age of 32. We beg to announce to our dear friends and neighbours that the body of the deceased will be taken on the 1st of this month, at half-past 2 in the afternoon, from the house standing at number 694 on the new street in Neuen-Wieden, to be buried near the Bishop's stall, in the parish church of Saint-Joseph in Margarethen, where the holy rites will be administered. ” »

(VIENNA, November 20, 1828. FRANZ SCHUBERT, School-teacher in the Rossau.)

The funeral took place on the day appointed, but the place of burial was changed almost at the last moment, in accordance with the expressed wishes of Schubert himself. « Franz, himself, induced me to think of Währing for his resting-place. » , says Ferdinand. Then, he quotes the conversation and dying-speech already given, adding, « Is not this an index, so to speak, of his heartfelt wish to rest by the side of Beethoven, whom he so deeply revered ? »

Ferdinand carried his point, and the remains were laid to rest close beside Beethoven's grave, but 3 places distant from it. A crowd of relations, friends and sympathisers took their last view of the body, which lay as if asleep, with face unchanged by death, dressed in the habiliments of a hermit, with a laurel-wreath round the temples. Then, the coffin, covered with many garlands, was borne-away by students and officials, mostly young men who had been intimate with the composer. Schober was chief-mourner, and some verses by him were sung to Schubert's « Pax Vobiscum » , with an accompaniment of wind instruments, before the interment, at the parish church, where « Domkapellmeister » Gansbacher conducted a funeral Motet of his own composition. A subscription was, at once, started among his friends to raise a monument over his grave.

That neither the cost of the monument, of the « Requiems » performed in 2 churches, or even of the funeral itself, could be defrayed without assistance, was plain from the circumstances of Schubert's family. The property left by the composer himself consisted simply of his clothes and other small possessions.

More than a 70 florins had been expended by his father and brother on medical attendance, and on the funeral. It was, therefore, necessary that Schubert's friends should club together, and either raise the money themselves or procure it from the public. None of them being very wealthy, the latter expedient was adopted.

A concert was got-up, several of Schubert's pieces were given, and the success of the 1st concert was so great that it led to a 2nd. With the sums, thus, collected and with a few friendly offerings, a monument was put-up in the church-yard at Währing. The bust of Schubert adorns this monument and, below, runs the inscription penned by the poet Grillparzer :

« Death buried here a rich possession. But, yet, fairer hopes. Here lies Franz Schubert. Born January 31st, 1797. Died November 19th, 1828. Aged 31 years. »

And so, the amazing composer had tragically left this world, leaving behind a legacy of incalculable value for mankind. Franz Schubert generated a prodigious output of spell-binding music without apparent regard for prosperity, financial gain or, even the fate of the work. He seems to have been an unhappy, isolated and stigmatized man ; yet, the music remains fresh and miraculous.

...

Dreifaltigkeitskirche (Alser Kirche) 8. Bezirk, Alser-Straße 17.

Stil : Barock.

Patrozinium : Heilig Dreifaltigkeit.

Kurzbeschreibung: Im 17. Jahrhundert kommen die Trinitarier aus Spanien via Lember nach Wien.

Kaiser Leopold I. fordert den Orden auf, einen Platz für Kloster und Kirche zu suchen.

Einweihung einer ersten Dreifaltigkeits-Kapelle um 1689 in der Alservorstadt.

Kurz darauf wird die Kapelle zur Kirche erweitert.

**1690** : Grundsteinlegung zum Kloster.

**1694** : Vollendet.

**1695** : Baujahr.

**1695** : Baubeginn der heutigen Kirche, Vollendung nach sieben Jahren.

**1783** : Aufhebung des Ordens durch Josef II. und Umsiedlung der Minoriten ins Dreifaltigkeitskloster.

**Am 20. April 1783** : Erhebung zur Pfarrkirche der Alservorstadt (Alser Kirche) .

Bemerkenswerte Barockfassade mit ausgeprägter Konkavform ; Portal mit Dreifaltigkeitsdarstellung.

Kreuzförmiger Kirchenraum mit seitlichen Längskapellen.

Gemälde der Dreifaltigkeit im Hochaltar (Josef Ritter, um 1826) .

Marienaltar mit Immaculata von Leopold Kupelwieser.

Gemälde des Kreuzaltars vermutlich von Veit Stoß aus dem 15. Jahrhundert.

Sehenswerter Kreuzgang mit prächtigen Fenstermalereien.

Angebaute Antoniuskapelle.

...

Trinitarierkirche : 8, Alser Straße bei 17 ; « Allerheiligste Dreifaltigkeit » .

Die Trinitarier (Weißspanier) , aus Katalonien nach Wien berufen, erwarben 1689 zwecks Errichtung einer Kirche samt Kloster einen Gartengrund in der Alser Straße (ab 1680 im Besitz von Maria Elisabeth Koch von Adlerspurg) . Ihre erste Kapelle (benannt « Zum Heiligen Ölberg » , heute Sakristei) wurde am 30. April 1689 geweiht. Die Kirche « Zur Heiligen Dreifaltigkeit » (Grundsteinlegung 1695 ; Weihe 1698) und das Kloster waren erst 1727 vollendet. 1783 wurde der Trinitarierorden durch Joseph II. aufgehoben. Kloster und Kirche wurden 1784 den Minoriten übergeben, deren Kloster in der Stadt ebenfalls aufgehoben worden war. Gleichzeitig wurde die Kirche zur Pfarre erhoben. Die unter der Kirche befindliche Gruft enthält in zahlreichen Kolumbarien die Grabstätten von Mitgliedern des Minoritenordens. Am 13. September 1879 wurde das Turmkreuz geweiht. In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde die Kirche gründlich restauriert (1952 auch innen) .

### Äußeres

Die Kirche besitzt eine dreiachsige Zweiturmfassade mit toskanischen Riesenpilastern, hohe Turmobergeschoße mit ionischer Pilastergliederung sowie gestufte Zwiebelhelme. Das Ädikulaportal mit seinen pilasterhinterlegten ionischen Säulen und barocken Türblättern besitzt in seinem Volutengiebelaufsatz ein Steinrelief « Heilige Dreifaltigkeit » (darunter 1727) . An der Langhausseite der Kirche (Schlößelgasse) befindet sich die einzige noch erhaltene Station des ehemaligen Hernalser Kreuzwegs (Hernalser Kalvarienberg) , der vom Schottentor aus über das Glacis durch die Alser Straße zur Kalvarienbergkirche führte und diesbezügliche Länge hatte wie die Via dolorosa in Jerusalem. Rechts neben der Klosterpforte hinter eisernem Lanzengitter Postament mit Statue des Heiligen Johannes Nepomuk.

### Inneres

Der viergeschossige Saalraum besitzt Einsatzkapellen, eine überkuppelte Vierung, ein Querschiff und einen zweijochigen gerade geschlossenen Chor. Das Hauptschiff ist zu den Kapellen in rundbogigen Arkaden geöffnet. Der Hochaltar (um 1730) nimmt die gesamte Altarwand ein. Das Bild « Die Heilige Dreifaltigkeit » schuf Joseph Ritter von Hempel (1825) ; über dem Tabernakel « Heilige Maria mit Jesuskind » von Johann Kastner. Die Querschiffaltäre sind der Heiligen Maria (links: Altarbild « Unbefleckte Empfängnis » von Leopold Kupelwieser) und dem Heiligen Franziskus (rechts ; Altarbild von Papst Innozenz Moscherosch) geweiht. Die Kanzel trägt auf dem Schalldeckel eine Salvatorstatue.

## Krypta

Tonnengewölbter Gang mit tiefen Stichkappen und Seitennischen unter dem Kirchenschiff, anschließende Hallenkrypta mit quadratischen Pfeilern unter der Sakristei.

Am 29. März 1827 fand in dieser Kirche die Leichenfeier für Ludwig van Beethoven statt (Gedenktafel mit Bronzerelief von Josef Tautenhayn dem Jüngeren) . Franz Schubert hat wenige Wochen vor seinem Tod (September 1828) zur Glockenweihe der Kirche den Hymnus « Glaube, Liebe und Hoffnung » geschrieben (Gedenktafel mit Bronzerelief von Josef Tautenhayn dem Jüngeren) .

Hinten befindet sich eine Antoniuskapelle, deren Bild Mittelpunkt der Wiener Antoniusverehrung ist. Im Kreuzgang des Klosters sind über 4.000 Votivtafeln angebracht, die zum Teil von Patienten des gegenüberliegenden Allgemeinen Krankenhaus gestiftet worden sind. In der Kirche wird eine Reihe wertvoller Reliquien verwahrt.

...

Der Minoritenorden wurde vom heiligen Franz von Assisi im Jahre 1209 gegründet und ist als der älteste Zweig des seraphischen Ordens der Hüter der franziskanischen Heiligtümer in Assisi und Padua. Noch zu Lebzeiten des heiligen Franziskus wurden die Minoriten im Jahre 1224 von Markgraf Leopold VI. dem Glorreichen nach Wien berufen, wo sie 1247 Kloster und Kirche zum heiligen Kreuz gründeten. Es ist die Minoritenkirche in der Nähe der Wiener Hofburg auf dem Minoritenplatz. Sie ist als schönes, gotisches Bauwerk ein Wahrzeichen der Stadt. Von 1559 bis 1620 wurde die Minoritenkirche zum Teil auch von protestantischen Predigern benützt. 1748 erfolgte die Grundsteinlegung zu einem Neubau des Klosters in der Stadt, doch am 21. November 1783 erteilte das Kloster der Aufhebungserlaß Kaiser Josefs II. Die Kirche wurde gesperrt, das Kloster abgetragen und die Minoriten bezogen auf kaiserliche Anordnung 1784 das Kloster der Trinitarier in der Alser Straße. Dort übernahmen sie die Seelsorge im Allgemeinen Krankenhaus und später auch die durch Kaiser Josef II. 1783 errichtete Pfarre Alservorstadt. Die Minoriten sind der Zweitälteste Orden in Wien und wirken hier schon 760 Jahre ohne Unterbrechung.

## Kirche und Kloster

Im Volksmund heißt die Kirche « Alser Kirche » , früher nannte man sie auch « Zu den Weißspaniern » . Damit waren im Gegensatz zu den benachbarten Schwarzspaniern die Trinitarier gemeint. Diese waren ein Orden zur Erlösung gefangener Christen, der aus Spanien über Lemberg nach Wien berufen wurde Kaiser Leopold I gab 1688 den Trinitariern die Erlaubnis, « sich außerhalb der Stadt einen bequemen Platz zu einer Kirche und einem Kloster auszusuchen » Nachdem die Ordensbrüder den Grund erworben hatten, entstand zunächst eine bescheidene Kapelle mit dem Altarbild der Allerheiligsten Dreifaltigkeit Diese ursprüngliche Kapelle wird heute noch als Sakristei benutzt Auch das erste Altarbild wird von den Minoriten verwahrt Es hängt jetzt in der « Neunkirchner » -Bibliothek. 1689 wurde die Kapelle geweiht und die ersten hl. Meßopfer von den Bischöfen Graf von Trautsohn und Graf von Kollonitsch gefeiert Da die Kapelle wegen der zahlreich besuchten Gottesdienste bald zuwenig Raum bot, wurde sie zu einer

kleinen Kirche erweitert. Diese Kirche hatte schon drei Altäre und einen hölzernen Turm mit zwei Glocken. Mittlerweile waren die Ordensbrüder auch mit dem Plan zum Bau eines Klosters beschäftigt. Den Grundstein dazu legte Bischof Graf Trautsohn im Jahre 1690. Dieser flache Stein hat auf der oberen Seite eine kreuzförmige Vertiefung, in deren Höhlung ein Kreuz aus Erz eingegossen ist. Der Grundstein zum Kloster liegt in der Nähe der Kardinalsstiege, also der großen Stiege im Kreuzgang neben dem Beichtzimmer. 1691 hielten die Trinitarier feierlichen Einzug in das neue Kloster, das 1694 zum größten Teil fertiggestellt war. Nun gingen die Trinitarier daran, die jetzige Alserkirche zu bauen. 1695 legte Kaiser Leopold I. mit großem Gepränge den Grundstein. Im Jahre 1702 wurde das Gotteshaus samt den Türmen und der schönen Fassade vollendet. 95 Jahre hatten die Trinitarier (von 1688 bis 1783) zu Ehren der Allerheiligsten Dreifaltigkeit in Wien gedient. Am 21. November 1783 verfügte Kaiser Josef II. die Aufhebung des Ordens. Anstelle der Trinitarier wurden am 1. Mai 1784 die Minoriten aus ihrem Kloster in der inneren Stadt hierher berufen. Sie übertrugen ihre Kirchengüter und Paramente, drei Altäre und das Gnadenbild des heiligen Antonius aus der alten Minoritenkirche. Ebenso verlegten sie das reiche Archiv und die Bibliothek ihres Klosters in die nunmehrige Pfarre Alservorstadt. Diese entstand am 20. April 1783 nach der von Kaiser Josef II. getroffenen neuen Pfarreinteilung. Sie umfaßte bei ihrer Entstehung 130 Häuser. Heute zählt sie rund 500 Häuser und erstreckt sich von der Florianigasse in der Josefstadt bis zur Währinger Straße am Alsergrund. Infolge der vielen Krankenhäuser sowie des ehemaligen Armen- und Findelhauses besitzt die Pfarre derzeit das größte Matrikenarchiv Europas. Bis zum Zweiten Weltkrieg übten die Matrikenämter die Funktion der Standesämter (Stichtag : 1. Januar 1939) aus. Jede Personenstandsänderung wurde im jeweils zuständigen Pfarramt registriert. In der Pfarre Alservorstadt gibt es vor allem Geburts- und Sterbeeintragungen. Für kirchliche Zwecke werden auch jetzt noch diese Bücher in der zuständigen Taufpfarre geführt.

### Sehenswürdigkeiten und Kunstdenkmäler der Kirche

Das Gotteshaus ist ein klassischer Bau des Frühbarocks. Die schöne Fassade ist zweitürmig mit hohen Kuppeldächern. Das Innere ist kreuzförmig und von einer Kuppel überwölbt, an beiden Seiten sind Längskapellen. Die Barockfassade gilt als das älteste Beispiel einer Konkavform in Wien. Das Hauptportal liegt also in der Fluchtlinie hinter den Türmen. Die Fassade wird von einer Dreifaltigkeitsgruppe beherrscht, die über dem Hauptportal auch nach außen zeigt, wem diese Kirche geweiht ist. Zur Zeit der Trinitarier befand sich an dieser Stelle eine steinerne Nachbildung des Ährenkreuzes. Das Hochaltarbild, ein Werk von Joseph Ritter von Hempel aus dem Jahre 1826, zeigt die Allerheiligste Dreifaltigkeit. Das Bild über dem Tabernakel stammt von Hans Veit aus dem Jahr 1949 und ist eine Kopie der bekannten Muttergottes von Cignani (1628 bis 1719) .

Bemerkenswert sind vor allem die Altäre in den Seitenschiffen. Links der künstlerisch wertvolle Marienaltar mit dem Bild der « Unbefleckten Empfängnis » von dem Biedermeiermaler Leopold Kuppelwieser (1796-1862) und einem Bild des heiligen Maximilian Kolbe aus dem Jahre 1982.

Das Gegenstück bildet der Franziskusaltar mit dem Bild « Stigmatisation des heiligen Franz von Assisi » 1746 gemalt von dem Minoritenpater Innozenz Moscherosch. Auf beiden Altären befinden sich stilvoll holzgeschnitzte und vergoldete Reliquienschreine in Pyramidenform, die Gebeinpartikeln von römischen Märtyrern enthalten. In den Seitenschiffen stehen auch Statuen der Heiligen Johannes Nepomuk, Sebastian, Florian und Antonius von Padua.

In der ersten Nische auf der rechten Seite ist der Kreuzaltar, der auch « Reliquienaltar » genannt wird. In der sarkophagähnlichen Mensa aus schwarzem Marmor ruhen die Gebeine eines römischen Katakombenmartyrers namens Viktor. Diese Reliquien stammen aus dem Zömeterium der Heilig Priszilla. Die Krönung des Altares bildet das mächtige Kruzifix, das sich seit dem 30. November 1708 in dieser Kirche befindet und aus dem Kreis des berühmten Bildhauers Veit Stoß (1445-1533) stammt. Es wurde von der Herzogin Elisabeth Dorothea von Schleswig-Holstein hierher geschenkt, nachdem es ihr Gemahl, Graf Rabutin, General und Befehlshaber in Siebenbürgen, in der Gerätekammer einer lutherischen, früher katholischen Kirche entdeckt hatte. Dieses Kreuz wurde im Volksmund als « Ährenkreuz » bekannt und hochverehrt, da sich neben der Plastik ein nach Art einer Kornähre geflochtener Palmzweig befand, der auch zur Legendenbildung Anlass gab. Gebetserhörungen und Gnadenbeweise verstärkten den Wallfahrtszuzug und Kopien dieses verehrten Kreuzes wurden in vielen Kirchen aufgestellt. Erst in der josephinischen Ära geriet das Ährenkreuz immer mehr in Vergessenheit und der heilige Antonius von Padua nahm nach der Übersiedlung von der Inneren Stadt in die Alserkirche den ersten Platz in der Verehrung ein. Eine ausführliche Beschreibung dieses Ährenkreuzes liegt in der Provinzbibliothek auf.

Die übrigen Seitenaltäre sind auf der rechten Seite der Herz-Jesu-Altar mit einem Haupt-Christi-Bild und der Johannes-Nepomuk-Altar mit einem Bild der heiligen Anna. In den Längskapellen der linken Seite stehen der Altar der schmerzhaften Muttergottes, der Josefsaltar und der Altar mit dem Bild der Anbetung der Heiligen Drei Könige. In einer verglasten Nische beim Nepomukaltar steht ein bei den Trinitariern viel verehrtes Marienbild, die Büste der « weinenden Muttergottes », ein Werk spanischer Herkunft von Pedro de Mena (1628-1688). Es stammt aus den Jahren 1662-1663 und fällt sowohl stilistisch als auch im Material aus dem gewohnten Rahmen der in Österreich vorhandenen Barockplastiken. Die Büste ist aus Mahagoni- und Kiefernholz geschnitzt und äußerst naturalistisch gefasst. Die Existenz dieser Plastik, die von den Trinitariern aus Spanien nach Wien mitgebracht wurde, ist nicht nur als Zeugnis der mannigfachen Verbindung zwischen Spanien und Österreich bedeutend, sondern auch deshalb, weil Plastiken dieses Künstlers außerhalb Spaniens äußerst selten sind. Die « weinende Muttergottes » wird vom gläubigen Volk sehr verehrt. Die Alserkirche ist auch durch ihre Beziehung zu zwei der größten Wiener Komponisten berühmt : Hier wurde am 29. März 1827 der Leichnam Ludwig van Beethovens eingesegnet. Sein Tod ist in der hiesigen Sterbematrik unter dem Datum 26. März 1827 mit den Worten vermerkt :

« Ludwig van Beethoven, lediger Tonsetzer, zu Bonn im Reich geborene, 57 Jahre alt, gestorben an Wassersucht, begraben am 29. März auf dem Gottesacker des Dorfes Währing. »

Am 2. September 1828 schrieb Franz Schubert wenige Wochen vor seinem Tod zur Glockenweihe dieser Kirche den Hymnus « Glaube, Hoffnung und Liebe ». Daran erinnern die beiden Bronzereliefs von Tautenhayn, die der Wiener Schubertbund zu Ehren der beiden Tonkünstler an der Kirchenfront 1927-1928 anbringen ließ. Eine weitere Kostbarkeit besitzt die Alserkirche in der Schlößelgasse. Neben dem linken Turm ist eine kleine Kapelle angebaut. Dort steht noch die zweite von sieben einstmals aufgestellten Kreuzwegstationen. Errichtet 1639 vom Domkapitel zu Sankt Stephan von Pater Corotus Mussaid SJ unter Kaiser Ferdinand II., waren sie eine Station von dem von der Stephanskirche zum Kalvarienberg führenden Kreuzweg. Pfarrer Pater Norbert Kalcher ließ die aus vier Figuren bestehende Gruppe in den Jahren 1983-1984 renovieren. Als letztes erhaltenes Dokument des damaligen Kreuzweges ist diese Station ein historisches und christliches Wahrzeichen von Wien.

## Antoniuskapelle und Antoniusverehrung

Durch den mit einfachen Glasmalereien aus dem Leben des heiligen Antonius geschmückten Kreuzgang (rechts vom Kirchenportal) gelangt man in die Antoniuskapelle mit dem vom Volk hochverehrten Gnadenbild des Heiligen. Das Wiener Gnadenbild des großen Wundertäters von Padua stammt aus der Zeit Kaiser Ferdinands II. Ein Heerführer dieses Kaisers, Graf Rambaldus von Collalto, ein geborener Mantuaner, der in österreichischen Diensten stand, hat es 1630 gestiftet und aus seiner italienischen Heimat nach Wien gebracht. Als die Minoriten 1784 durch Josef II. veranlasst wurden, in die aufgehobene Trinitarierkirche zu übersiedeln, nahmen sie das Gnadenbild mit. Es zeigt im Gegensatz zu gewohnten Darstellungen den Heiligen nicht mit dem Jesuskind auf dem Arm, sondern mit Lilie und Buch. Die kultische Linie des Bildes führt unmittelbar zur paduanischen Darstellung. Ernster Gesichtsausdruck, Ruhe und Sicherheit kennzeichnen das Gemälde, das der Barockzeit entstammt, aber schon die markanten Züge der klassischen Kunstauffassung zeigt. Der Heilige ist mit einer Goldglorie gekrönt, welche die Aufschrift trägt :

« Sancte Antoni de Padua, ora pro nobis, Anno 1656. »

Nach der Übersiedlung der Minoriten aus ihrem Stadtkloster wurde der mitgebrachte reiche silberne Altar mit dem Gnadenbild des Heilig Antonius in einer Kapelle aufgestellt. Diese erste Antoniuskapelle in der Alserkirche entstand im Gewölbe einer zugemauerten Klosterpforte. An dieser Stelle befindet sich jetzt die Gedenkstätte für den heiligen Maximilian Kolbe. Das Silber des Antonius-Altars mußte neben anderen Gold- und Silbergeräten der Kirche im Verlauf der napoleonischen Kriege an das Münzamt abgeliefert werden und der Altar erhielt die Gestalt, wie er sie jetzt zeigt. Eine Erneuerung des Heiligtums erfolgte 1825 durch Joachim Landi, einem Ehrenhofkaplan, der zu diesem Zweck von Wohltätern Spenden gesammelt hatte.

Da die Verehrer des heiligen Antonius immer zahlreicher zum Gnadenbild des Heiligen pilgerten und die kleine Kapelle die Besucher nicht mehr fassen konnte, entschloß man sich im Jahr 1928 eine größere Kapelle zu bauen. Am 24. Juli wurde mit den Arbeiten begonnen. Der Plan zum Bau stammt von Hans Prutscher. Die neue Antoniuskapelle wurde am 11. November 1928 von Kardinal Friedrich Gustav Piffl, dem Erzbischof von Wien, unter großer Anteilnahme des Klerus und des gläubigen Volkes unter dem Pfarrer Pater Hyazinth Grimm geweiht. Im Jahre 1956 ist die Kapelle unter Pfarrer Pater Wolfgang Klein nach Plänen des Architekten Doktor Hans Petermair innen umgebaut und neugestaltet worden, um in Architektur und Linienführung ein harmonisches und einheitliches Bild zu erzielen. Die architektonischen Teile der Kapelle wurden in rotem Kunststein, die Altarnische in Stukkolustro gestaltet, die Decke mit einem Relief « Antonius und die hilfesuschenden Menschen » versehen, der Altar neu vergoldet. Die Glasmalereien der vier Fenster der Kapelle stellen die vier Kardinalstugenden Klugheit, Gerechtigkeit, Starkmut und Mäßigkeit dar. 1980 wurde unter dem Pfarrer Pater Norbert Kalcher der Altarraum der Antoniuskapelle umgestaltet und die ganze Antoniuskapelle renoviert.

Vor 300 Jahren wurde an der alten Minoritenkirche die erste Bruderschaft des heiligen Antonius in Wien errichtet und mit besonderen Ablässen versehen. Zahlreiche Mitglieder des Kaiserhauses gehörten ihr an. Alljährlich am 13. Juni besuchte der Hof die Kirche, um dem heiligen Antonius zu huldigen. Dieser bereits bestehende Antoniuskult war die Voraussetzung für die besondere Verehrung, die in der Hochblüte des österreichischen Barocks begründet wurde und die

bis heute im gläubigen Volk andauert. An den Wänden der Antoniuskapelle und des Kreuzganges sind ungefähr 4.300 Votivtafeln angebracht, gestiftet von dankbaren Menschen, denen der Heilige Erhörung ihrer Bitten vermittelte. Vom frühen Morgen bis zum späten Abend kommen Bittsuchende zum Gnadenbild des Heiligen Antonius.

### Pater Maximilian Kolbe-Gedenkstätte

Vor dem Eingang in die Antoniuskapelle befindet sich ein von Professor Ernst Degasperi gestaltetes Sgraffito in Schwarz, Weiß und Rot. Es ist die Gedenkstätte für den am 10. Oktober 1982 von Papst Johannes Paul II. heilig gesprochenen Minoritenpater Maximilian Kolbe aus Polen.

Pater Maximilian Kolbe hat sich am 14. August 1941 im KZ Auschwitz für einen Familienvater geopfert und ist in den Tod gegangen. Dieses eindrucksvolle und symbolträchtige Kunstwerk wurde unter dem Pfarrer Pater Albert Herzog 1972 angefertigt und zeigt das Martyrium unserer Zeit im Gleichnis zur Passion Christi. Fünf Schwellennägel aus der Gleisanlage, eine Urne mit Menschenasche sowie eine Dornenkrone aus dem Stacheldraht des KZ Auschwitz unterstreichen die Mahnung zur Liebe gegen die Schrecken unserer Welt. Neben der Verehrung des heiligen Antonius kommen auch immer mehr Zuflucht suchende Menschen zum Denkmal des Heiligen Maximilian Kolbe.

### Krypta

In der Kirche links vom Haupteingang führen einige Stufen hinab in die Krypta, die seinerzeit als Grabstätte für die Trinitarier und Wohltäter der Kirche diente. In der Krypta befinden sich auch die Grabmäler mehrerer hochgestellter Persönlichkeiten aus früherer Zeit, wie das Grabmal des Grafen Carossa (gestorben 1693), der Fürstin Maria Leopoldine von Hohenzollern, des Grafen Rabutin de Boussey und anderer Adelige. Bis 3. April 1782 wurden 241 Tote unter der Kirche bestattet. Unter dem Hochaltar steht in der Krypta der Allerseelenaltar mit einer Dreifaltigkeitsgruppe aus Stein. Neben der kirchlichen Funktion hatte die Krypta der Pfarre Alservorstadt auch eine wichtige Funktion als Zufluchtsstätte. Zeugnis davon geben eine Reihe von Wandzeichnungen und Inschriften aus Kriegen dieses und des vorigen Jahrhunderts. Eine der jüngsten, mit Bleistift geschriebenen Inschriften lautet :

« Als die Flieger brausten oben lernten wir dies Gewölbe loben ! Bei Flakgebrüll und Bombennot bargen wir uns hier vorm Tod ! I.II.45 » (1943-1945)

An diese Schutzfunktion erinnert auch die an Ort und Stelle gebliebene Luftschutzordnung. Außerdem gingen von diesem Raum eine Reihe von Gängen aus. Einer davon, der auch im 2. Weltkrieg benutzt wurde, führte ins Allgemeine Krankenhaus. Dadurch war auch in Kriegszeiten die Seelsorge möglich. 1973 wurde die Krypta unter dem Pfarrer Pater Hilarius Breitingen renoviert und als Begräbnisstätte der Minoriten gewidmet.

### Provinzbibliothek

Das Kloster der Minoriten beherbergt eine sehr reiche Bibliothek. Der ursprüngliche Teil, die sogenannte « Wiener Bibliothek » wurde anlässlich der Übersiedlung der Minoriten aus der Inneren Stadt hierher mitgebracht. Die Minoriten



standen von jeher vorwiegend im Dienste der Wissenschaft und in enger Beziehung zur Universität. Schon vor der Universitätsgründung 1365 waren Minoriten als Lektoren der Theologie tätig. Mehr als 50 Minoriten wirkten als Professoren an der Wiener Universität. Im Jahre 1621 wurde von den Minoriten eine eigene Ordenshochschule gegründet, aus der sehr verdiente Ordensbrüder hervorgingen. Doch der Klostersturm, Kaiser Josef II. und die Übersiedlung der Minoriten in die Alservorstadt setzten dieser Entwicklung ein Ende. Zugunsten der seelsorgerischen Tätigkeit in der Pfarre und den Krankenhäusern mußte die wissenschaftliche Arbeit des Ordens in den Hintergrund treten.

1969 wurde diese Bibliothek zum ersten Mal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Zusätzlich zur « Wiener Bibliothek » war auch schon die Bibliothek des Konvents von Neunkirchen hierher gebracht worden. Darauf folgten noch weitere Ausstellungen im Bibliotheksbereich. Zum großen Ordensjubiläum « 750 Jahre Minoriten in Österreich » im Jahr 1974 war auch schon die « Asparner Bibliothek » in der Alservorstadt. 1977 war schließlich auch die Bibliothek von Graz-Mariahilf hierher gebracht worden. Dem Bibliothekar Pater Landulf Honickel und dem Provinzial und Pfarrer Pater Clemens Breineder ist somit die Schaffung einer Zentralbibliothek der österreichischen Minoritenprovinz gelungen. Die Bestände umfassen Urkunden und Handschriften der vier Konvente, sowie musikalische Kirchenwerke des 17. und 18. Jahrhunderts.

...

Die Dreifaltigkeitskirche der Minoriten in Wien, im Volksmund früher Zu den Weißspaniern und heute Alserkirche genannt, ist die römisch-katholische Pfarrkirche des Bezirksteils Alservorstadt im 8. Wiener Gemeindebezirk Josefstadt.

1688 beginnen die Trinitarier (« Weißspanier ») an der Alser Straße mit der Errichtung eines Klosters. In den Jahren 1694 bis 1704 wurde im unmittelbaren Anschluss an das Kloster die Alserkirche errichtet. 1784 ziehen die Minoriten in das Kloster ein. Kaiser Josef II hatte die Ordensleute, die zuvor am Minoritenplatz um die Minoritenkirche ansässig waren, in die Alser Straße geschickt. Die Minoriten übernahmen die Seelsorge für das nahegelegene Allgemeine Krankenhaus und das dazugehörige Gebärhaus und Findelhaus und später auch für das Gefangenenhaus des Landesgerichts. Die Pfarren hatten von 1784 bis 1938 auch standesamtliche Funktion. Durch das Gebärhaus, in dem teilweise auch anonym auch ledige und arme Mütter entbinden konnten, und das Krankenhaus hat die Pfarre das größte Matrikenarchiv Europas. Diese Matrikenbücher sind getrennt von jenen der Pfarre. Nach den Vorschriften Joseph II. sollten Väter nur auf eigenen Wunsch eingetragen werden, aber die Pfarre hat, wie auch andere, ein eigenes Verzeichnis dafür angelegt, was bei der genealogischen Recherche hilfreich ist.

Das Gotteshaus ist ein Bau des Frühbarocks. Die Fassade ist zweitürmig mit hohen Kuppeldächern. Das Innere ist kreuzförmig und von einer Kuppel überwölbt, an beiden Seiten sind Längskapellen. Die Barockfassade gilt als das älteste Beispiel einer Konkavform in Wien. Die Fassade wird von einer Dreifaltigkeitsgruppe beherrscht, die über dem Hauptportal auch nach außen zeigt, wem diese Kirche geweiht ist. Zur Zeit der Trinitarier befand sich an dieser Stelle eine steinerne Nachbildung des Ährenkreuzes. Das Hochaltarbild, ein Werk von Josef von Hempel aus dem Jahre 1826, zeigt die Allerheiligste Dreifaltigkeit. Im linken Seitenschiff befindet sich ein Marienaltar mit dem Bild der « Unbefleckten Empfängnis » von Leopold Kupelwieser.

Die Alserkirche ist auch durch ihre Beziehung zu zwei Komponisten berühmt :

Hier wurde am 29. März 1827 der Leichnam Ludwig van Beethovens eingeseget. Sein Tod ist in der hiesigen Sterbematrik unter dem Datum 26. März 1827 mit den Worten vermerkt :

« Ludwig van Beethoven, lediger Tonsetzer, zu Bonn im Reich geborene, 57 Jahre alt, gestorben an Wassersucht, begraben am 29. März auf dem Gottesacker des Dorfes Währing. »

Am 2. September 1828 schrieb Franz Schubert wenige Wochen vor seinem Tod zur Glockenweihe dieser Kirche den Hymnus « Glaube, Hoffnung und Liebe » (D. 954) . Daran erinnern die beiden Bronzereliefs von Josef Tautenhayn der Jüngere, die der Wiener Schubertbund zu Ehren der beiden Tonkünstler an der Kirchenfront 1927-1928 anbringen ließ.

Am 4. Oktober 1829 fand hier die Uraufführung von Schuberts Es-Dur-Messe (D. 950) statt, da hier Schuberts Freund Michaël Leitmayer Chorregent war.

...

Der Minoritenorden wurde vom heiligen Franz von Assisi im Jahre 1209 gegründet und ist als der älteste Zweig des seraphischen Ordens der Hüter der franziskanischen Heiligtümer in Assisi und Padua. Weiters gehören zum Orden des Heilig Franziskus die sogenannten « braunen » Franziskaner und die Kapuziner.

Noch zu Lebzeiten des heiligen Franziskus wurden die Minoriten im Jahre 1224 von Markgraf Leopold VI. dem Glorreichen nach Wien berufen, wo sie 1247 Kloster und Kirche zum heiligen Kreuz gründeten. Es ist die Minoritenkirche in der Nähe der Wiener Hofburg auf dem Minoritenplatz. Sie ist als schönes, gotisches Bauwerk ein Wahrzeichen der Stadt. Von 1559 bis 1620 wurde die Minoritenkirche zum Teil auch von protestantischen Predigern benützt. 1748 erfolgte die Grundsteinlegung zu einem Neubau des Klosters in der Stadt, doch am 21. November 1783 erteilte das Kloster der Aufhebungserlaß Kaiser Josefs II. Die Kirche wurde gesperrt, das Kloster abgetragen und die Minoriten bezogen auf kaiserliche Anordnung 1784 das Kloster der Trinitarier in der Alser-Straße.

Mit den Minoriten haben auch deren Heilige in der Alserkirche ein « Zuhause » gefunden. Franziskus, Antonius und Maximilian Kolbe werden hier verehrt. Kolbe hat auch in der Alserkirche die Heilige Messe zelebriert und war mit dem ehemaligen Pfarrer Pater Hilarius persönlich bekannt.

Die Minoriten sind der Zweitälteste Orden in Wien und wirken hier schon seit 1224 ohne Unterbrechung. 1974 hatte eine in der Bibliothek gezeigte Ausstellung dieses Thema.

...

Das Minoritenkloster Wien ist ein Kloster der Minoriten im Wiener Bezirksteil Alservorstadt an der Bezirksgrenze

zwischen Josefstadt und Alsergrund. Es beherbergt die Zentralbibliothek der österreichischen Minoritenprovinz. Das Kloster ist mit der Alserkirche verbunden.

Der Minoritenorden, zweitältester Orden in Wien und der älteste Zweig der seraphischen Orden, wegen der Farbe ihres Habits auch « Schwarze Franziskaner » genannt, wurde vom heiligen Franz von Assisi 1209 gegründet. Noch zu Lebzeiten von Franz von Assisi wurden sie 1224 von Herzog Leopold VI. von Österreich nach Wien berufen und erbauten nächst der Wiener Hofburg die Minoritenkirche sowie ein Kloster. 1621 gründeten sie eine eigene Ordenshochschule, die jedoch nach der Zwangsübersiedlung des Ordens in die Alservorstadt aufgelöst wurde. Ab 1748 wurde ein Neubau des Klosters betrieben, jedoch im Zuge der Josephinischen Reformen wurde das Kloster aufgelöst (1783) und abgetragen. 1784 bezogen die Minoriten auf Anordnung von Kaiser Joseph das Kloster der Trinitarier in der Alserstraße, die von ihm verboten wurden. Weiters wurde ihnen im Zuge der neuen Pfarreinteilung die Betreuung der Pfarre Alsergrund aufgetragen. Wegen der vielen Krankenhäuser, unter anderem dem Wiener Allgemeinen Krankenhaus, sowie dem ehemaligen Armen- und Findelhaus besitzt die Pfarre das größte Matrikenarchiv Europas.

Das Minoritenkloster war auch Heimstätte des Kaiserlich-Königlich Civil-Mädchen-Pensionats in Wien.

Im Kreuzgang sind etwa 4.300 Motivtafel und zwei Gedenktafeln an Opfern des Nationalsozialismus angebracht. Eine ist zu Gedenken an den Prof. Dr. Kleriker der österreichischen Minoritenprovinz Peter Blandénier. Die zweite Gedenktafel wurde vom Anrather Kreis 1949 gespendet und gedenkt an Bernhard Burgstaller (Abt) ; Richard Hanns Färber (Oberleutnant) ; Gerhard Fischer-Ledenice (Diplomkaufmann) ; Adolf Gubitzer (Löschmeister im Burgtheater) ; Hanns Georg Heintschel-Heinegg (Theologe) ; Heinrich Hock (Beamter der Ravag) ; Jakob Kastelic (Rechtsanwalt) ; Karl Lederer (Regierungsreferendar) ; Günter Josef Loch (Schriftsteller) ; Alfred Adalbert Mieggl (Beamter der Wiener Elektrizitätswerke) ; Marie Schlagenhäuser (Geschäftsfrau) ; Roman Karl Scholz (Theologieprofessor) ; Rudolf Wallner (Beamter der Wiener Elektrizitätswerke) ; und Hans Ferdinand Zimmerl (Rechtsanwaltsanwärter) . Weiters ist an der Südseite des Kreuzganges in einer Nische eine Gedenkstätte für den im KZ Auschwitz ermordeten Minoritenpater Maximilian Kolbe eingerichtet, die von Ernst Degasperi gestaltet wurde.

Am hinteren Ende des Kreuzganges, neben der Kolbe-Gedenkstätte, befindet sich die Antoniuskapelle. Das Altarbild, welches aus der Zeit Kaiser Ferdinands II. stammt, zeigt den Antonius von Padua, das den Heiligen ausnahmsweise nicht mit dem Jesuskind auf dem Arm, sondern mit Lilie und Buch darstellt.

Nach der Übersiedelung der Minoriten von der Innenstadt in die Alservorstadt richteten sie in einem Gewölbe einer zugemauerten Klosterpforte die Antoniuskapelle mit dem Gnadenbild des Heilig Antonius ein. Im Jahr 1928 wurde nach den Plänen von Hans Prutscher rechts der alten Kapelle eine neue gebaut und im gleichen Jahr von Kardinal Friedrich Gustav Piffl eingeweiht. 1956 wurde die Kapelle nach den Plänen von Hans Petermair innen umgebaut und neugestaltet. Im Zuge der Renovierung 1980 erfolgte eine weitere Umgestaltung des Altarraumes der Kapelle.

...

**21 juin 1870** : Lettre de Bruckner (Vienne) au docteur (médecin) Karl Schiedermayr (Linz) .

« Hochwürdigster, hochwohlgeborner Herr Domdechant !

Abermals ward mir eine hohe Auszeichnung dadurch, daß Euer Gnaden sich sogar meines Namenstages erinnerten. Recht herzlich danke ich dafür jetzt am Vorabend Ihres hohen Namensfestes, welches mir alle so großen und unaussprechlichen Wohltaten, die ich besonders seit meinen traurigen Lebenstagen durch Ihre Gnade empfangen habe, lebhaft vor die Seele geführt. Gott vergelte Euer Hochwürden und Gnaden all dies Gute, lasse Sie dies erhabene Fest noch sehr oft und oft recht gesund und wohlauf erleben, segne alles Wirken als priesterlicher Vorstand und lasse Sie auch im hochverehrten Familienkreise noch Trost und Freude erleben ! Täglich dies meine Bitte zu Gott ! Wie freue ich mich auf die Ferien, wo es mir gegönnt sein wird, manche Stunde bei Euer Gnaden im Glücke zu verleben. Doktor Keyhl in Kreuzen soll gestorben sein ! Schade ! Requiescat in pace ! Soeben habe ich meine Prüfungen ; am 18. Harmonielehre und Kontrapunkt (dauerte 3 Stunden) , brillant ausgefallen ; am 23. Orgel. Die Schule dauert bis Ende Juli. Fräulein Schwestern bitte ich untertänigst meine Handküße zu melden.

Ich küsse Ihre Hände und verharre mit tiefstem Respekten,

Euer Hochwürden und Gnaden dankschuldiger,

Anton Bruckner

Wien, den 21. Juni 1870. »

Maximilian Karl Keyhl (gestorben 31. Mai 1870) war Gemeindefeldarzt in Bad Kreuzen, Oberösterreich, und unterhielt eine vielbesuchte Kaltwasserheilanstalt in dem genannten Markte.

Der folgende Brief zeigt von den Ranken und Denunzierungen, denen der Meister in Wien ausgesetzt war.

Die « Respekten » , die Bruckner zu entrichten ersucht, beziehen sich auf den schon früher erwähnten Baron von Eberl und auf den Bruder des Briefempfängers, den Medizinalrat Karl Schiedermayr in Linz.

### Kirchdorf an der Krems

**1870** : Pendant ses vacances d'été annuelles, Anton Bruckner se rend régulièrement au village de Kirchdorf an der Krems (du district de Kirchdorf, en Haute-Autriche) pour visiter son ami, le docteur Kaltenbrunner. Il séjourne toujours à l'auberge « Zur Post » (Au poste) qui abrite la Société chorale (orphéon ou « Liedertafel ») du lieu. Sans oublier l'orgue du 18e siècle de la vieille église qu'il a l'opportunité de jouer. En l'an 1111, le nom Kirchdorf fait sa 1re apparition dans une charte du monastère de Saint-Florian.

Le village de Schlierbach est située dans le district de Kirchdorf an der Krems.

L'orgue « Bruckner » de l'église de Schlierbach a dû être retiré en raison d'une infestation de vrillettes. Il a été remplacé par un nouvel instrument.

(Vrillette : nom vernaculaire donné à certains petits coléoptères ravageurs du bois, de la famille des anobides. Leurs larves creusent ou forent le bois, gagnant ainsi le nom d' « insectes foreurs » . Elles engendrent des dégâts importants aux meubles ou aux charpentes.)

Renate Grasberger. « Bruckner-Stätten in Österreich » , (Herausgeber) Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) , Wien (2001)

### Monastère de Schlierbach

Le monastère cistercien (« Stift ») de Schlierbach fut fondé en 1355 et rénové, de 1672 à 1712, par une famille d'artistes italiens : les Carlones. C'est un chef-d'œuvre du Baroque autrichien, au tournant des années 1700. On peut y visiter :

La cathédrale de style Baroque (1680-1682) possède beaucoup de stucs et de fresques magnifiques.

La bibliothèque Baroque qui date de 1712 (avec peintures murales, décoration en stuc et galerie) possède environ 12,000 volumes.

La salle de Bernardi : une salle Baroque.

On retrouve au monastère l'atelier des vitraux (« Glasmalwerkstätte Schlierbach ») de renommée internationale, qui existe depuis 1884.

...

Schlierbach Abbey (« Stift Schlierbach ») is a Cistercian monastery in Schlierbach, Austria, founded in 1355, and rebuilt in the last quarter of the 17th Century. The original foundation was a convent for nuns, abandoned around 1556 during the Protestant Reformation. The abbey was reoccupied as a monastery, in 1620, and rebuilt in magnificent baroque style, between 1672 and 1712. The monastery, again, went into decline with the upheavals before, during and after the Napoleonic era. It recovered only towards the end of the 19th Century. In the 20th Century, the abbey established a viable economy based on a glass works, school, cheese manufacturing and other enterprises. The abbey is open to visitors, who may take tours, attend workshops and dine at the monastery restaurant.

The convent of « Aula Beatae Virginis » (Hall of the Blessed Virgin) was established in 1355 by Eberhard von Wallsee, governor of Upper-Austria, in a castle that he owned. The abbey became the home of Cistercian nuns, who took-up residence on 22 February 1355. Schlierbach was also called « Marien Saal » (Our Lady's Seal) . A 1762 description noted that it was « situate on an eminence, which gives it the agreeable prospect of the beautiful Kremsthal. This

cloyster was erected in the year 1355, and is possessed of the citadels of Mossenbach, Hochhaus near Forchdorf, and Grub or Muhlgrub ». The « Schöne Madonna » sculpture held by the abbey was made for Albrecht II (the lame) around 1340 and donated to the nuns.

During the Protestant Reformation, the convent closed down around 1556 and was neglected for 64 years. In the 1570's, the abandoned convent's properties were being profitably administered by the governor of Upper-Austria, Dietmar, Lord of Losenstein. From about 1594 to about 1600, Johann Stainsdorfer of the Schotten Abbey was the administrator, and then the Kremsmünster Abbey took-over administration.

In 1620, the convent was given to the male branch of the Cistercians. Monks from the Rein Abbey near Graz moved into the abbey. The monastery has been occupied since then. The 3rd abbot, Balthasar Rauch, was invested in 1643. Between 1672 and 1712, particularly under abbots Benedikt Rieger (1679-1695) and Nivard Dierer (1696-1715), the abbey was magnificently rebuilt and expanded. The work was undertaken by members of the Carlone family, and these buildings remain today. The plans for the abbey's new church were supplied by Pietro Francesco Carlone, and the work was executed by his sons. Starting in 1770, Valentin Hochleitner of Spital am Pyhrn built the organ in the monastery church.

The library collection dates from the start of the 18th Century, when the current library building was erected. In a sermon, in 1735, the abbot Christian Stadler (who reigned from 1715 to 1740) complained that the books his predecessor abbot Nivard II Dierer (who reigned from 1695 to 1715) had purchased at great cost were still not organized. Melchior Zobl (around 1697-1767) was appointed librarian and tasked with cataloging the books. Several important collections were added to the library and, by the end of the 18th Century, the building was too small. At this time, the separate Frater library was established for theological reference works. There were various upheavals over the years, with some books placed in storage and later lost, before the Abbey library was restored in 1974-1975 and the collection again organized.

The abbey went into decline when Joseph II, Holy Roman Emperor (1765-1790) implemented his enlightened reforms, known as Josephinism. In 1809, choral prayers were temporarily suspended. There were other problems, from which the monastery only recovered only in the 2nd half of the 19th Century. Abbot Alois Wiesinger (who reigned from 1917 to 1955) expanded the economic basis of the monastery. The stained glass workshop gained a world-wide reputation. He also founded a school. The abbey's glass shop made the stained glass windows for the Chapel of the Resurrection, Brussels, which was built in 1907. The windows, which depict 5 biblical topics, were painted by Thomas Reinhold of Vienna. The monastery has run a school, since 1925. It became active in mission work, in 1938, when it founded the Jequitibá mission abbey in Bahia, Brazil.

...

A-4553 Schlierbach I - [www.stift-schlierbach.at](http://www.stift-schlierbach.at)

Bekannt ist der Ort vor allem durch das Stift Schlierbach. Welches am 22. Februar 1355 gegründet wurde. Eberhard V.

von Wallsee erwarb die Burg Schlierbach im Jahre 1352 und stiftete ein Kloster welches Zisterzienserinnen aus dem schwäbischen Stift Baidt besiedelten. Während der Reformation verfiel das Kloster zusehends. Ein Neubeginn Schlierbachs als Mönchkloster zeichnete sich 1620 ab. Kloster und Kirche wurden neu aufgebaut. Die Gestaltung der barocken Bauwerke übernahmen zum Teil Mitglieder der berühmten oberitalienischen Künstlerfamilie Carlone. Neben einer bekannten Käserei befindet sich im Kloster auch eine Glasmalerwerkstätte. Bekannte österreichische Künstler wie zum Beispiel Margret Bilger, Lydia Roppolt, Josef Mikl arbeiteten unter anderem mit der Klosterwerkstätte zusammen.

...

Für's Seelenheil der Gründerfamilie Wallsee zu beten wurde den Zisterzienserinnen, die am 22 Februar 1355 die Burg von Schlierbach besiedelten und im Laufe der Jahrzehnte zu einem Kloster umgestalteten, aufgetragen. Die Wirren der Reformationszeit bedeuteten auch für Schlierbach das Ende klösterlichen Lebens.

Durch 64 Jahre verwaiste das Gebäude, bis 1620 Zisterzienser aus dem Stift Rein bei Graz das Kloster neu besiedelten.

Ihre Aufgabe war es, die Seelsorge in der Umgebung zu übernehmen und das Ordensleben wieder aufblühen zu lassen. Eine geschickte Politik der Verantwortlichen erwirkte, daß seit dieser Zeit Schlierbach ununterbrochen besteht. Gemeinsam mit baufreudigen Äbten erneuerten ab dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts Mitglieder der oberitalienischen Künstlerfamilie Carlone das Kloster von Grund auf.

Was sie planten und errichteten, können wir heute noch in Schlierbach bewundern.

...

Die erste urkundliche Erwähnung des Namens Schlierbach (als Teil vom Herzogtum Bayern) erfolgte 927 in Salzburger Quellen. Im Hochmittelalter gab es ein Ministerialengeschlecht, dessen Familienname gleich dem Ortsnamen war. Otokar von Schlierbach (um 1220) war mit den Kapellern, einem weiteren Adelsgeschlecht, verwandt. 1353 versuchte der Bischof von Bamberg (als Besitzer von Kirchdorf an der Krems) gegen den Verkauf der Herrschaft Schlierbach an die Herren von Walsee zu intervenieren, allerdings erfolglos. Nach dem Frieden von Wien gehört das Kremstal zum Fürstentum ob der Enns, das wiederum Bestandteil des Herzogtum Österreich ist. Am 22. Februar 1355 stifteten Anna und Eberhard von Wallsee das Frauenkloster Schlierbach. Um das Jahr 1400 ist auf Grund der Untätigkeit der staatlichen Stellen die Ausbreitung des Faustrechtes belegt. Gefördert durch die Jörger von Tollet, trat ab 1531 die Lehre von Martin Luther auf. Das Kloster wurde ab 1556 durch Administratoren verwaltet, da es sich auch dem evangelischen Glauben zugewandt hatte.

Im Zuge des Bruderzwistes im Hause Habsburg zog 1610 ein Kriegsvolk aus Passau durch das Kremstal, in Klaus an der Pyhrnbahn ist es zu kämpfen gekommen, Schlierbach blieb verschont. Ab 1620 wurde der Schlierbacher Konvent in ein Männerkloster umgewandelt, erster Abt wurde Wolfgang Sommer. Während des Dreißigjährigen Krieges kamen zwar

nie direkt Truppen in die Gegend, die Bewohner spürten jedoch die Kriegsauswirkungen in Form von Sondersteuern und steigenden Getreidepreisen. Ab 1672 begann der völlige Neubau des heutigen Stift Schlierbaches.

1712 erhielt das Bäckerhaus in der Schwärz (Schlierbach 215) die Backgerechtigkeit und blieb bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Bäckerei. Abt Christian Stadler ließ in der Ortschaft Sautern zu Beginn der 1720er Jahre die seit etwa 280 Jahren bestehende Kapelle abreißen und statt dessen die Filialkirche Heiliger Ubald errichten. Der Verkauf der Apotheke nach Kirchdorf geschah 1785. Die kirchlichen Reformen von Kaiser Josef II. erzwangen den Abriss der Kalvarienbergkapelle und der Katharinen-Kirche in der Ortschaft Hofern, des Weiteren die Auflassung des Betschwesternhauses, daß einen Dritten Orden beheimatete.

Das Schusterhäusl (auch : Häusl nächst dem Oedl zu Dorf, Schlierbach 7) beherbergte ab etwa 1800 Generationen von Schuhmachern, es wurde rund um 1975 zugunsten der Konditorei Bauer abgebrochen. Im Zuge der Napoleonischen Kriege kam es 1809 zur Plünderung durch Württembergische Truppen. Durch die Deutsche Revolution 1848-1849 kam es zur Schaffung von politischen Gemeinden und zur Aufhebung der Untertänigkeit der Bauern gegenüber dem Stift, dadurch entfallen auch Robot und Zehent. 1850 wird Michaël Limberger, Besitzer von Ober- und Unterweigerstorf, als erster Bürgermeister angelobt. Im Haus im Mittelfeld (Schlierbach 18) ist bis 1865 ein kleiner Einzelhandel in Form einer Krämerei nachgewiesen. Das Postamt öffnete 1872 seine Pforten, knapp 10 Jahre wird der an der Pyhrnbahn gelegene Bahnhof seiner Bestimmung übergeben. Die Freiwillige Feuerwehr Schlierbach ist seit 1896 dokumentiert, erster Hauptmann war der « Schneider zu Sautern » .

1910 bekamen das Postamt das Pfarramt, der Gemeindearzt und der Baron Hayden zu Dorff einen Telefonanschluß. Im Herbst 1919, ein Jahr nach dem Untergang von Österreich-Ungarn, grassierte die Spanische Grippe im Ort, es gab zahlreiche Todesfälle. Nach dem Brand von 1924 in Sautern begann noch im gleichen Jahr der Wiederaufbau der Ubald-Kirche. Die Heimwehr ist 1934 unter der Führung des Barons Wolfram von Hayden zu Dorff, ab 1. Mai gilt die Verfassung des Ständestaates. Die Nationalsozialisten übernahmen 1938 nach dem Anschluss Österreichs die Macht, Schlierbach gehörte nun zu Oberdonau.

Am 6. Mai 1945 treffen die ersten amerikanischen Soldaten ein und hissen in Schlierbach die Amerikanische Flagge, das Bundesland Oberösterreich wird wiedererrichtet.

### Église paroissiale Saint-George de Schärding

Lors de ses vacances estivales, Bruckner s'est aussi rendu dans le joli petit village Baroque de Schärding (devenu prospère grâce au commerce du sel) où il a pu toucher l'orgue de l'église paroissiale Saint-George (« Stadtpfarrkirche Sankt Georg »), se rendre au monastère (« Kloster Neuhaus ») et ... fort à parier : déguster quelques verres à la brasserie de Josef Baumgartner (fondée en 1609) .

Dès la seconde moitié du 15e siècle, le chant liturgique s'instaure à l'église paroissiale de Schärding. La tradition de l'École latine des petits-chanteurs (1395) est remplacée par celle de l'École allemande. On assiste également à la création d'un Institut des petits-chanteurs aux monastères de Saint-Florian et de Kremsmünster. Pour sa part, le



Liedertafel de Schärding a été fondé en 1846-1847.

Schärding fait partie des agglomérations de Haute-Autriche à avoir son « Brucknerbund » local (Association Bruckner) , et ce depuis 1930. Citons également : Ansfelden, Attnang-Puchheim, Bad Ischl, Gmunden, Kremsmünster, Ried im Innkreis, Saint-Florian, Vöcklabruck, Wels et Windhaag bei Freistadt.

...

Kirchengasse 6, Schärding, 4780

Telefon : +43 7712 2447

An die Zeit des ersten Kirchenbaues um 1307 erinnert die Torhalle, die man durch das Turmportal betritt. 1703 wurde die gotische Pfarrkirche Sankt Georg im Zuge des Spanischen Erbfolgekrieges schwer beschädigt und um 1725 vom Passauer Dombaumeister Jakob Pawagner im Barock aufgebaut. Der Münchner Johann Michael Fischer stellte den Bau fertig. Durch die französische Beschießung 1809 brannte sie aus und wurde 1814 wieder hergestellt. Umfassende Innenrenovierung seit 1975.

Die Torhalle der Stadtpfarrkirche Sankt Georg erinnert an die Zeit des ersten Kirchenbaues um 1307. Durch den Spanischen Erbfolgekrieg wurde die gotische Pfarrkirche schwer beschädigt. Daraufhin wurde sie 1725 vom Passauer Dombaumeister Jakob Pawanger im Barockstil aufgebaut. 1809 brannte sie durch die französische Beschießung aus und wurde 1814 wieder hergestellt. In den 1970ern fand eine umfassende Innenrenovierung statt. Bei dem Hochaltar von Sankt Georg handelt es sich um ein Meisterwerk frühbarocker Architekturplastik des Bildhauers Johann Peter II. Spaz aus Linz.

...

Die Stadtpfarrkirche Schärding befindet sich in der Stadt Schärding im gleichnamigen Bezirk Schärding von Oberösterreich. Sie ist dem Heilig Georg geweiht.

Der Bau der Stadtpfarrkirche wurde 1307 von dem herzoglichen Beamten und Burgpfleger Ritter Ludwig der Grans veranlasst. Damals wurde Schärding aus dem Pfarrbezirk von Sankt Florian am Inn herausgelöst und zu einer eigenen Pfarre erhoben ; dies wurde durch Bischof Bernhard von Passau und dem bayerischen Herzog bestätigt.

Das Kreuzgewölbe im Läuthaus des Westturms ist aus frühgotischer Zeit erhalten. Durch zahlreiche Stiftungen zwischen 1450 und 1500 wurden weitere Kapellen und ein neuer Ostchor errichtet ; von diesem sind noch das Mauerwerk mit den Strebepfeilern erhalten.

In der Barockzeit ersetzte man 1660 den gotischen Pyramidenturm durch einen Zwiebelturm. Die Kirche erhielt 1686 einen neuen Hochaltar. 1703 wurde die Pfarrkirche Sankt Georg im Zuge des Spanischen Erbfolgekrieges durch den

kaiserlichen General Reventlau bombardiert und schwer beschädigt.

Zwischen 1720 und 1726 erfolgte ihr Wiederaufbau im Barockstil nach Plänen des Passauer Domkapitelmeisters Jakob Pawagner. Als am 24. Dezember 1721 ein Pfeiler einstürzte, wurde Pawagner verhaftet und abgesetzt und 1722 der Münchener Hofbaumeister Johann Baptist Gunetzhainer mit der Fortführung beauftragt. Gunetzhainer beschäftigte beim Bau seinen Verwandten Johann Michael Fischer als Polier und technischen Leiter. Für den Bau wurden auch Steine des abgerissenen Schlossturmes verwendet.

Während der französische Beschießung fielen am 26. April 1809 die ganze Stadt mit der Kirche den Flammen zum Opfer. Der Dachstuhl wurde in Brand gesetzt und das Presbyteriumgewölbe stürzte ein. Der Hochaltar, das Chorgestühl, die Kanzel und das Gestühl verbrannten. Während der französischen Besatzung diente die Kirchenruine als Stall und Magazin. 1810 kam Schärding wieder unter bayerische Oberhoheit und die Rekonstruktion der Kirche begann. Auf die Wiederherstellung unter dem bayerischen Kreisbauinspektor von Ranson 1814 weist das bayerische Staatswappen im Scheitel des Triumphbogens.

Nach dem Wiener Kongress kam Schärding am 1. Mai 1816 wieder an Österreich. 1838 wurde der Turmstumpf ausgebaut, 1840 kam eine neue Orgel in die Kirche. 1854 wurde ein geschnitzter Kreuzweg in Stil der Neorenaissance angeschafft. Die weiß getünchte Kirche wurde zwischen 1902 und 1904 von Max Gehri in einem düsteren Stil der Neurenaissance, des Neubarock und des späten Nazarenerstils ausgemalt.

Den 1945 wiederum durch Beschuss beschädigten Kirchturm reparierte man 1948, färbelte 1957 die Außenfassaden neu, deckte 1967 das Dach neu ein und errichtete 1973 eine neue Orgel. Dabei wurden die Malereien von Gehri übertüncht. Zwischen 1975 und 1979 wurden das Kircheninnere und die Altäre restauriert und in barockem Stil wieder hergestellt.

Nach dem Abbruch des Langhauses 1715 wurde die Kirche in den Ausmaßen des älteren gotischen Baues 1720-1726 wieder errichtet. Die Pfarrkirche hat ein einschiffiges, fünfjochiges Langhaus. Im östlichen Teil ist durch eine größere Jochbreite und die Hochführung der Kapellen ein Querschiff angedeutet. Die korinthischen Pilaster weisen ein reich gestuftes Gesims auf.

Im Westturm befindet sich ein Kreuzrippengewölbe mit einem Schlussstein in Form einer quadratischen Platte. Die Glockenstube ist mit Rundbogenfenstern ausgestattet, darüber erhebt sich ein achteckiger Aufbau mit toskanischen Eckpilastern, rundbogigen Schallfenstern und einem Zwiebelhelm. Die Langhauswände sind nach der toskanischen Riesenordnung gegliedert. Zwischen den Pilastern befinden sich oben halbkreisförmig geschlossene Nischen.

Das linke Eingangsportal aus rotem Marmor mit profiliertem Rahmen und geschweiften Verdachung datiert von 1784. Im zweijochigen Presbyterium sind hohe gotische Strebepfeiler. Die durch toskanische Pilaster gegliederte zweigeschossige Sakristei steht an der Südseite des Presbyteriums.

Die marmorne Kanzel von 1815 stammt von Anton Högler, Salzburg, nach einem Modell von Christian Johann der

Jüngere Weiters zu erwähnen sind ein rotmarmorner, gotischer Taufstein mit barocker Kuppel, im Erdgeschoß des Westturms ein Gedenkstein an Herzog Ludwig den Gebarteten. Der barocke Kreuzweg stammt aus der ehemaligen Kapuzinerkirche. Die neue Orgel wurde 1973 von der Tiroler Orgelbaufirma Pirchner (dreimanualig, 2.224 Pfeifen, 31 Register) gebaut.

Am 15. Juli 1815 stellte der Salzburger Steinmetz Anton Högler den rotmarmornen Hochaltar auf, den König Maximilian Josef I. von Bayern von der aufgehobenen Karmeliterkirche in Regensburg an Schärding verschenkt hatte. Er wurde ursprünglich im Auftrag Kaiser Leopolds I. 1677 von dem Linzer Johann Peter Spaz (auch Giovanni Pietro Spazzi genannt) für die Regensburger Karmeliterkirche geschaffen. Das Altarbild mit der Geburt Christi wurde 1817 von Josef Bergler geschaffen. Darüber ist ein Wappen mit Bindenschild und Doppeladler, im Aufsatz ein Bild des Heilig Georg von dem Münchner Maler Josef Hauber.

Im Querschiff sind als Seitenaltäre ein Herz-Jesu-Altar von Johann Michaël Rottmayr von 1690 und ein Marienalter aus dem 19. Jahrhundert. Im Langhaus sind weitere Seitenaltäre : Heilig Josefsaltar von dem Münchner Maler J. Adam Müller von 1727, ein Heilig Familie-Altar, dessen Altarbild von 1726 ebenfalls von J. Adam Müller stammt, ein Kreuzaltar, dessen Bild von J. Hauber um 1816 stammt, ein Taufaltar, dessen Altarbild die Taufe Jesu darstellt, ebenfalls von J. Hauber (rechts im Hintergrund ist ein Selbstbild des Malers zu sehen) .

Die vier Glocken fertigte 1839 die Innsbrucker Glockengießerei Graßmayr an. 1942 wurden sie zwar zu Kriegszwecken abgenommen, in Hamburg aber wieder aufgefunden und am 6. März 1947 zurück in die Kirche gebracht. Sie sind die einzigen Glocken Oberösterreichs, die beide Weltkriege überstanden haben.

## Literatur

August Zauner, Franz Engl und Rudolf Lessky. Stadtpfarrkirche Sankt Georg Schärding am Inn, 2. überarbeitete Auflage, Passavia Druck, Passau (2007) .

## Schärding

« Austria's most beautiful Baroque city » : This is the title the city Schärding, a small border town in the northern part of the Innviertel, carries with pride, and every visitor will be impressed and agree. The shipping industry on the river Inn and the bridge to the neighbouring Bavaria, transformed the small agricultural settlement « Scardinga » over time into the prosperous commercial city Schärding. Even today, many buildings, including the unique « Silberzeile » , the magnificent churches, and the warehouses along the river Inn, remind visitors of the wealth the citizens earned through the salt industry. On this tour around Schärding, you will not only get to know the sights themselves, but also enjoy the culinary delicacies of the rural region and the magical nature around the Lower Inn Valley.

...

Schärding is a town in northern Upper-Austria. Historically, it was owned by the Wittelsbach family until 1779, which

reflects in the town's architecture.

Schärding's best feature is its central square, the north end of which sits the Silbezeile row of gabled-roof houses. Other features include the large Church of Saint-George. The castle is gone but in its gateway there is a local museum with religious sculptures and those by Johann Peter Schwanthaler.

The area around the current town has been inhabited since the Neolithic period. In 15 B.C. , the Romans were advancing to the Danube and the Innviertel and Schärding a part of the Roman province of « Noricum » was populated by Celts in the area. Around 488, King Odoacer withdrew its troops to the south. West Germanic Bavarians migrated about 30 years later up the Danube and occupied the area between the Vienna Woods and Lech. Place names ending in -ing, -ham and -heim clearly indicate the change of hands. The name of the district capital Scardinga came from the name given to the settlement by a man named Skardo and his family.

As Passau farm-yard scardinga, Schärding was 1st mentioned in records, in year 806, as a Passau farm-yard. It has been the town center of the county of the Counts of Formbach-Neuburg since the 10th Century. The castle rock in the immediate vicinity of the Inn River was utilized early as a favourable geographical location to plant an attachment. From 1160, it was ruled by the Counts of Andechs ; from 1248, by the Wittelsbach dynasty.

Benefiting from its location by the Inn, Schärding became a center of trade, particularly for salt, timber, ores, wine, silk, glass, grain, textiles and livestock. The town was granted market rights at the end of the 13th Century. After many changes of ownership in the 14th Century, for example : on 20 January 1316 (to the Wittelsbach) ; on September 24, 1364, it went to Rudolf IV of the House of Habsburg. 1369 ended the peace of Schärding the dispute between Austria and Bavaria to the Tyrol, which fell to the Habsburgs who pawned the town back to Bavaria.

From 1429 to 1436, the fortifications of the city were built by Duke Ludwig the Gebarteten. Among others, the outer castle gate, the moat, Linz and Passau Gate and the Water Gate were built during this time. During the Thirty Years' War (especially, in the years : 1628, 1634, 1645, 1647 and 1651) , the plague raged in the city.

### Histoire musicale de Schärding

Stadt am rechten Unterlauf des Inns (Innviertel) am Schnittpunkt alter Verkehrswege ; 804 erstmals als Wirtschaftshof des Hochstifts Passau erwähnt, die Burg der Grafen von Formbach ging 1158 an die Grafen von Andechs über ; aus der Grafschaft Schärding ging Ende des Mittelalters das bayerische Landgericht Schärding hervor. 1248 kam Schärding an die bayerischen Wittelsbacher, im 13. Jahrhundert erhielt es das Marktrecht und 1310 erstmals das Stadtrecht, seit 1779 gehört es zu Österreich. Einer detaillierteren Erforschung der älteren Schärddinger Musikgeschichte sind durch den Brand des Rathauses 1809 und erst spät einsetzende Matrikel-Aufzeichnungen Grenzen gesetzt. Immerhin ist einiges bekannt und vieles durch Vergleiche vorstellbar. 1395 wurde die, weil aus ihr die Singknaben für den Gottesdienst kamen, für musikalische Belange höchst wichtige lateinische Schule errichtet. Viele der hier tätigen Schulmeister und Schulhalter sind namentlich bekannt, darunter einige explizit als Organisten oder Regentes chori bezeichnet : Leonhard Wallner (1569) ; Julius Veichl (1625) ; Johann Lindscheit (1630) ; Mathias Kölbl (1644) - gestorben 1654 ; Johann Kern

(1648) ; Friedrich Rames (1655) - gestorben 1662 ; Wolf Mayer (1662) - gestorben 1663 ; Johann Andreas Merckhelini (1662) ; Michaël Heinrich Frickhl (1663) ; Paul Wiest (1686) ; Bernhard Dauwe (1700) ; Joseph Benedikt Heinz (1710) ; Martin Glasl (1721) ; Ignaz Bernhard Edlinger (1732) ; Mathias Kreuzmayer (1760) ; Joseph Leopold Wagner (1764) ; Sebastian Engelbrecht (1784) - gestorben 1836 ; Joseph Anton Kellhofer - gestorben 1809. Ebenso sind die Namen von Mesnern bekannt, die ja ebenfalls meist Musiker waren, und die von städtischen Thurnermeistern (ab Wenzl Reickher 1393 ; die Funktion gab es übrigens hier bis in das 19. Jahrhundert, der letzte war der 1882 bestellte Johann Schneider) . Seit der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts sind an der Stadtpfarrkirche Sankt Georg so genannt Frohnämter (ebenso gesungen wie die Vespren) und « figurierte » Mess-Stiftungen (das heißt mit mehrstimmiger Kirchenmusik) nachgewiesen. Ebenso hat man sich die zahlreichen Prozessionen (zum Beispiel am Karfreitag) , Wallfahrten und Aufzüge der Flagellanten (Geißler) sowie das traditionelle Ölberg-Spiel als reichlich mit Musik und Gesang ausgestattet vorzustellen. Als Träger entsprechender Stiftungen traten verschiedene Bruderschaften auf.

1630 wurde in Schärding ein Kapuzinerkloster errichtet. Enge Beziehungen bestanden offenbar auch in musikalischer Hinsicht zu dem nahen, am linken Innufer gelegenen Benediktinerstift Vornbach. So ist zum Beispiel die Mitwirkung der « Herrn Musici von Scharding » beim Begräbnis von Abt Benedikt Moser (1784) belegt und nicht weniger als vier auch musikalisch tätige Konventualen kamen innerhalb kurzer Zeit aus Schärding : Pater Cölestin Mayr (1667-1698) ; Pater Joseph Mayr (1683-1735) ; Pater Clarus Mayr (1724-1784) ; und Pater Amand Mayr (Mayr, Familie) . In diesem Milieu wäre die erste Ausbildung des zweifellos bedeutendsten Komponisten Schärddinger Herkunft, R. I. Mayr, über die nichts Näheres bekannt ist, durchaus vorstellbar.

Im Zuge der nach der Beschießung durch die Österreicher 1703 notwendig gewordenen Erneuerung der Stadtpfarrkirche erhielt diese in den 1720er Jahren eine Orgel von Johann Ignaz Egedacher (1807 repariert und 1840 durch ein Werk des Welser Orgelbauers Josef Heining, schließlich 1923 nur notdürftig durch ein solches der Passauer Firma Meier ersetzt, 1973 wurde ein Neubau der Familie Pirchner aus Steinach am Brenner / T eingeweiht) .

Besser erforscht und dokumentiert ist die jüngere Musikgeschichte von Schärding Mit ihrer Gründung um die Jahreswende 1846-1847 hat die hiesige Liedertafel (Männergesang) zu den ältesten in Österreich gehört, sie ging jedoch nach dem Zweiten Weltkrieg ein. Zu den Gründen dafür gehörte wohl die gleichzeitige Tätigkeit weiterer Chöre : des 1903 als « Sängerrunde » gegründeten Gesangsvereins « Widerhall » (mit einem seit 1986 bestehenden Jugendchor) , des nur vorübergehend aktiven Arbeitergesangsvereins (Arbeiter-Musikbewegung) « Freiheit » (1919 begründet, 1934 zwangsweise aufgelöst, nach 1945 wiederbegründet, aber seit 1961 ruhend) sowie mehrerer kleinerer Vokalgruppen (und andere christlich-sozialer Gesangsverein 1920, christlich-deutscher Gesangsverein 1923, traditioneller Kirchenchor, Sängerriegen diverser Vereine) . Die erste Erwähnung der Schärddinger Stadtkapelle stammt erst aus dem Jahre 1872. Offenbar war sie (wie in anderen Orten) aus dem Thurner-Gewerbe hervorgegangen, noch 1892 wurde Sebastian Horvath (1861-1934) als städtisch besoldeter Kapellmeister aufgenommen. Zwischen 1902-1920 ist in diesem Rahmen (abermals wie in vielen anderen Orten sowie der alten Musikvereins-Idee entsprechend) neben der Blasmusik auch ein Streichorchester verbürgt, das dann in ein Salonorchester überging. Daneben hatte nach dem Ersten Weltkrieg der ehemalige Militärmusiker aus Sankt Florian am Inn / Oberösterreich, Karl Schröckeneder (1892-1945) , eine eigene Kapelle aufgebaut (die ab 1922 auch ein Streichorchester führte ; doch war die 1924 vollzogene Vereinigung beider Klangkörper zur Vereinigten Stadtkapelle offenbar nur von kurzer Dauer) . Spätestens 1934 dürfte sich die Stadtkapelle

aufgelöst haben ; 1949 wurde sie unter veränderten Bedingungen neu begründet (Kapellmeister Anton Prinstinger [1907-1973] ; Josef Sauschläger [1964-1979] ; Josef Sommer [1979-1989] ; Manfred Matzelsberger [1989-2000] ; Christian Kasbauer [seit 2000]) . Platz-, Kurhaus- und Benefizkonzerte sind ebenso Tradition geworden wie jährliche Festkonzerte und die Mitwirkung bei verschiedenen kirchlichen Anlässen und Heldenehrungen. Anlässlich des Inviertel-Jubiläums 1979 wurde in Schärding ein « Bayerisch-österreichisches Blasmusiktreffen » organisiert. 1872 bildete sich aus den Reihen der Liedertafel eine instrumentale Musikgesellschaft (auch « Hausorchester » genannt) , die zumindest bis 1928 tätig war ; anfangs in kammermusikalischer Besetzung mit Klavier und / oder Harmonium (also einem Salonorchester angenähert, zu dem es 1905 formell umgebildet wurde) . Als Dirigenten fungierten der Straßhausarzt von Suben / Oberösterreich Ignaz Zzulak (der auch als Komponist hervortrat) , der damalige Stadtkapellmeister Johann Schneider, Horvath und Josef Doprautz (1862-1941) . 1927 konnte von der Kapelle Schröckeneder bei einem Gastspiel des Braunauer Stadtheaters mit Albert Lortzings Waffenschmied sogar der Orchesterpart übernommen werden, ebenso zwei Jahre später bei einer Aufführung der Operette Ich hab ein Herz in Heidelberg gefunden des damals in Schärding lebenden Komponisten Franz Lenz. Mit Unterhaltungs- und Tanzmusik (insbesondere der damals « modernen internationalen Tänze ») war Schröckeneder schon ab 1919 in Erscheinung getreten. 1934-1937 trat sogar eine eigene Jazzkapelle auf. Des Weiteren gab es bis 1938 zahlreiche, wenn auch zum Teil nur kurzlebige kleinere und oft nur vereinsintern auftretende Instrumentalensembles. So führte zum Beispiel der 1864 gegründete Militär-Veteranen- und Kriegerverein bis 1934 eine eigene Musikkapelle (wenigstens 1892-1912 von Horvath geleitet) , von den 1880er Jahren bis ins frühe 20. Jahrhundert führte der Regens chori Johann Plohberger (geboren 1854 Rannriedl / Oberösterreich, gestorben 1928 Schärding) einen « Zitherkranz Schärding » , von 1880 bis in die frühen 1920er Jahre wird von mehreren Ensembles Josef Scheurecker (1875-1946 ; insbesondere für den Landler-Tanz ; Ländler) berichtet, eine so genannt Dienstaggesellschaft konnte zumindest zwischen 1902-1908 ein Streichquartett (Johann Scheurecker, Carl und August Stiegler, Karl Eichinger, Franz Riedl) stellen, 1909 ist eine Musikkapelle aus Mitgliedern des deutsch-nationalen Handlungsgehilfen-Vereins belegt und so weiter. Nach 1945 setzt sich diese Tradition fort, und andere die Ortsgruppe des Brucknerbundes (1947) ; diverse Tanzkapellen von Andreas Schmid (1948) ; die Jagdhornbläsergruppe Pramtal (1965) ; das Schärddinger Kammerorchester (1972, unter Heinrich Allin) ; Walter's Big Band (1977, Walter Sinzinger) ; Schärddinger Volksmusik (1980 in Fortsetzung der Subener Volksmusik, 1975) ; Vocal-Ensemble Schärdding (1981, unter dem Organisten Johannes Dandler) ; Gin Tonic (1989, Werner Duscher, Harry Grüblinger, Doby Antony) ; Schärddinger Jugendband (1990, besonders zur Messgestaltung, Stefan Teufelberger) .

Seit dem 19. Jahrhundert haben sich verschiedene Ensembles immer wieder zu gemeinsamen Veranstaltungen zusammengefunden (zum Beispiel Fahnen- und Stadtfeiern, Schillerfeier 1905 ; Kaiserjubiläumsfeier 1908 ; Heimattagung 1927 ; Tag der Musikpflege 1935) . Dazu kommen zahlreiche vereinsfreie Veranstaltungen und Auftritte auswärtiger Künstlergruppen. Als Veranstalter traten auch Institutionen wie die 1923 gegründete Inviertler Künstlergilde, die Ortsgruppe des Bildungsvereins Urania, nach 1955 das Katholische Bildungswerk, der seit 1930 bestehende Brucknerbund, die Österreichische Kulturvereinigung, die Arbeiterkammer und so weiter auf. 1924 wurde das weihnachtliche Turmblasen eingeführt, was in gewisser Weise ein unbewusstes Wiederanknüpfen an ältere Traditionen der Thurner bedeutete. Eine herausragende Gestalt war zweifellos Leopold Daxperger, der in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg das Musikleben Schärddings nachhaltig prägte. Als herausragend sind auch die Veranstaltungen zum Stadtjubiläum 1966 und zum Inviertel-Jubiläumsjahr 1979 anzusehen. In der Zwischenzeit (1972) wurde das Schärddinger Kammer-Orchester gegründet, das sich seither (auch in Serenaden im Schloßpark) regelmäßig präsentiert.

Die seit 1952 bestehenden Europäischen Wochen Passau haben zwischen 1974-1987 achtmal auch Schärding einbezogen. Aber auch die Volkslied- und Pop-Szene sind außerordentlich lebendig. Nicht zuletzt sind mehrere Volkstanzgruppen zu erwähnen (hervorragend betreut durch Helene Tretsch) . Der Kirchenchor hat ebenfalls (insbesondere unter Rudolf Leßky, geboren 1935 Ried / Oberösterreich, seit 1963) den Weg von der cäcilianistischen Ausrichtung im späten 19. Jahrhundert zu historisch und aufführungspraktisch größerer Bandbreite einerseits und zur Pflege der klassischen österreichischen Kirchenmusik zurück gefunden und ist über die allein liturgischen Aufgaben hinausgewachsen.

Der Musik- und Instrumentalunterricht erfolgte lange Zeit, wie üblich, privat. Insbesondere besserten auf diese Weise die Kirchenmusiker und Kapellmeister der Blasmusik (das heißt die traditionell hauptberuflichen Musiker und deren Nachfolger) ihre kargen Gehälter auf. Aber auch für andere Musiker bildete er die Lebensgrundlage, zum Beispiel die Klavierlehrerin Anna Weiß (1878-1959) oder den ehemaligen Wiener Konzertsänger Julius Chmel-Traun (geboren 1854) . Um 1941 wurde eine « Kreismusikschule » ins Leben gerufen, doch erst die Neugründung einer städtischen Musikschule durch Leopold Daxberger 1947 hatte Erfolg (Nachfolger : Karl Schmid 1963-1966 ; Edeltrude Konrad 1966-1976) . 1978 wurde sie in das Musikschulwerk des Landes Oberösterreich übernommen (Musikschulwesen ; Leiter wurde der aus dem nahen Andorf stammende Pianist Wolfgang Stöffelmayr) . Die 1983 gegründete Musikhauptschule war die erste ihrer Art im Innviertel. Nicht nur diese, sondern auch die Pflichtschulen und das Gymnasium bereichern mit ihren Schülerkonzerten in erfreulicher Weise das öffentliche Musikangebot der Stadt, das allein darunter leidet, keinen eigenen Konzertsaal zu besitzen, sondern bei Bedarf in das Landesbildungszentrum Schloß Zell an der Pram / Oberösterreich ausweichen zu müssen. Gebürtiger Schärddinger ist und andere H. Ortmayr. Auf einer Idee von August Humer ging die konzertmäßige Bespielung der 1878-1881 restaurierten Leopold Freundt-Orgel im nahen Kirchlein von Brunnenenthal / Oberösterreich zurück, die zur Etablierung des erfolgreichen Brunnenenthaler Orgelsommers (Festivals) führte.

Volksmusikalisch ist Schärdding selbstverständlich im Innviertel eingebettet. Daß der oberösterreichische Mundartdichter Anton Schober (1801-1849) hier den berühmten « Erzherzog-Johann-Jodler » (auf den Sohn K. Leopolds II. [Johann, Erzherzog] Wo i geh und steh) aufgezeichnet haben soll, trifft nicht zu. Doch dürfte bei der Entstehung eine Melodie von E. Zöhrer im nahen Reichersberg eine Rolle gespielt haben.

### Early history of National-Socialism in Upper-Austria

Starting from the roots of the National-Socialist movement in the 19th Century and its manifestation in the « Deutsche Arbeiterpartei » , the direct precursor of the Austrian NSDAP. History of the National-Socialist local group Schärdding from the very 1st occurrence of National-Socialist functionaries in town, in the spring of 1919, moving on to the foundation of the DNSAP local group, in the autumn of 1919, to the foundation of the local group Schärdding of the « NSDAP (Hitlerbewegung) » , in the spring of 1930. The very incidents in Schärdding are continually related to the development of the National-Socialist Party in Upper-Austria, as well as to the development of the NSDAP in the German « Reich » . The specific features, which resulted from the immediate border location of Schärdding and its vicinity to the « Dreiflüssestadt Passau » , as well as its long-standing affiliation of the Innviertel to Bavaria. Depiction of the particular relationship with the Bavarian neighbours, which also affected the development of the National-Socialist movement in the Bavarian-Austrian border area on the lower-Inn and which resulted in a transfer of ideology

in the early days of National-Socialism. According to the cross-border aspect, the development of the « Anschluß » on both sides of the Inn, between 1918 and 1938, as well as its role on the Bavarian and Austrian side were dealt with. As (in many interviews and parts of scientific literature) the bad economic situation with its high-rate of unemployment is often mentioned to be the decisive factor for the growing approval of wide sections of society, more particularly the socio-economic circumstances of the town during the « Erste Republik ». Furthermore, the German National clubs of Schärading (the « Deutsche Turnverein Schärading 1862 » ; the « Deutsche Schulverein Südmark » ; the « Hilfsverein für Deutschböhmen und die Sudetenländer » ; the « Liedertafel Schärading 1847 » and the « Männergesangsverein Widerhall » ; the « Scardinga » as well as the « Deutsche und Österreichische Alpenverein ») were analyzed in detail, because of their supporting a union of all Germans or a union of Austria with Germany they very soon became trailblazers of a pan-German body of thought, which subsequently made them (in an ideological way) pave the way for the « Anschluß ». Starting from the socio-cultural identity of a small-town, which is made-up of shared history, shared everyday experience and communicative relations, the « Wirkungsgeschichte » of National-Socialism starting from the social basis, and the spreading of high and top level policy. Upper-Austrian and Lower-Bavarian local and Party newspapers ; the « Schäradinger Wochenblatt », which is the most important source in this field, files in Bavarian, Upper-Austrian and central Austrian and German archives, minutes of local Councils, Court records, leaflets, biographies and autobiographies, parish chronicles, club chronicles, school chronicles, photographs, documents, interviews with witnesses of the times.

...

Seit etwa 3.000 vor Christus wurde der Inn im Bereich der Stadt bereits mit Schiffen befahren. Nach den Illyrern und Kelten kamen die Römer, die auf dem Schloßberg ein Kastell errichteten. Die erste urkundliche Nennung war 804 als Scardinga. Eine erste Innbrücke wurde 1310 erbaut, bald danach folgte die Erhebung zur Stadt durch die Bayernherzöge mit vielen Privilegien (1316) . Herzog Ludwig der Gebartete baute Schärading von 1428 bis 1436 zu einer äußerst wehrhaften Stadt um und zu einem wirtschaftlichen Zentrum aus. Der Handel am Fluss mit Salz, Erzen, Marmor, Holz, Wein, Getreide, Rindern und anderen Waren blühte auf.

1724 brannte das Schloß. 1779 kam Schärading von Bayern zu Österreich. Zur Zeit der Franzosenkriege wurde die Stadt zunächst 1809 belagert und schließlich zerstört. Erst am 2. Mai 1816 erfolgte die Rückgabe an Österreich.

1892 gründete Doktor Otto Ebenhecht die Kneippsche Kaltwasserkuranstalt, Kneipp und Gesundheitszentrum der Barmherzigen Brüder.

Einst gab es in Schärading 14 Brauereien.

...

Das Gebiet um Schärading war schon seit der Jungsteinzeit besiedelt. Bevor im Jahr 15 vor Christus die Römer bis an die Donau vorstießen und das Innviertel und Schärading ein Teil der römischen Provinz Noricum wurde, besiedelten Kelten das Gebiet. 488 nach Christus ließ König Odoaker seine Truppen nach Süden abziehen. Westgermanische



Bajuwaren wanderten etwa 30 Jahre später donauaufwärts und besetzten das Gebiet zwischen Wienerwald und Lech. Die Ortsnamen mit den Endungen auf -ing, -ham und -heim weisen deutlich auf die Landnahme hin. Der Name der Bezirksstadt « Scardinga » stammt aus der Bezeichnung für die Siedlung eines Skardo mit seiner Sippe.

Als Passauer Wirtschaftshof scardinga wurde Schärding 806 zum ersten Mal urkundlich erwähnt. Seit dem 10. Jahrhundert wurde der Ort Zentrum der Grafschaft der Grafen von Formbach-Neuburg. Die geographisch günstige Lage des Burgfelsens in unmittelbarer Nähe des Inn wurde schon früh zur Anlage einer Befestigung genutzt. Ab 1160 gehörte es zur Herrschaft der Grafen von Andechs, ab 1248 der Wittelsbacher.

Begünstigt durch die Lage am Inn entwickelte sich Schärding zu einem Handelszentrum, besonders für Salz, Holz, Erze, Wein, Seide, Glas, Getreide, Tuchwaren und Vieh. Ende des 13. Jahrhunderts wurde dem Ort das Marktrecht verliehen. Nach häufigem Besitzerwechsel im 14. Jahrhundert wurde Schärding erstmals am 20. Jänner 1316 (durch die Wittelsbacher) und endgültig am 24. September 1364 (durch Rudolf IV. von Habsburg) zur Stadt erhoben. 1369 beendete der Frieden von Schärding den Streit zwischen Bayern und Österreich um Tirol, das an Habsburg verpfändete Schärding selbst fiel an Bayern zurück.

Von 1429 bis 1436 wurden die Befestigungsanlagen der Stadt durch Herzog Ludwig den Gebarteten ausgebaut. Unter anderem wurden das äußere Burgtor, der Stadtgraben, Linzer und Passauer Tor sowie das Wassertor im Zuge dieser Baumaßnahmen errichtet. Während des Dreißigjährigen Krieges, insbesondere in den Jahren 1628, 1634, 1645, 1647 und 1651 wüteten Pestepidemien in der Stadt. Als Folge des bayerischen Erbfolgekrieges wurde im Friedensvertrag von Teschen 1779 das bis dahin bayerische Innviertel und damit auch Schärding den Habsburgern zugesprochen. Nachdem im Verlauf der Napoleonischen Kriege in denen die Stadt am 26. April 1809 niederbrannte, das Innviertel 1810 mit dem Pariser Frieden wieder zu Bayern zurückgekehrt war, kam die Stadt nach dem Wiener Kongress 1816 wieder in den Habsburger Einflussbereich und lag damit plötzlich am Rande des Staates ; die alten Handelsverbindungen waren durch eine Zollgrenze abgeschnitten. Schon nach der ersten Angliederung an die habsburgischen Länder 1779 war der Salzhandel zum Erliegen gekommen, da Österreich das Salz aus dem Salzkammergut bezog und überdies der Salzhandel ein staatliches Monopol war. Hinzu kam, daß mit Errichtung der Eisenbahnen der Inn seine Bedeutung als Verkehrsweg verlor. Die damit einhergehende wirtschaftliche Stagnation ist der Grund dafür, daß Schärding heute ein nahezu komplett erhaltenes historisches Stadtbild in der typischen Inn-Salzach-Architektur aufweist.

...

Ursprünglich war Schärding von den Kelten besiedelt. Doch um 15 vor Christus wurde das Innviertel von den Römern erobert und somit wurde Schärding Teil der römischen Provinz Noricum.

Urkundlich erwähnt wurde Schärding erstmals 804 als Passauer Wirtschaftshof scardinga. Der Graf von Formbach machte Schärding im 10. Jahrhundert zum Zentrum der Grafschaft. Doch der Besitz wechselte ständig. Schärding gehörte ab 1160 zur Herrschaft der Grafen von Andechs und ab 1248 zu den Wittelsbachern.

Durch die günstige Lage am Inn entwickelte sich Schärding zu einem Handelszentrum. Besonderer Schwerpunkt galt Salz,

Wein, Glas, Tuchwaren, Getreide, Holz, Erze und Vieh. Somit wurde Schärding gegen Ende des 13. Jahrhunderts das Marktrecht verliehen. Die Ernennung zur Stadt erfolgte gleich zweimal : am 20. Januar 1316 geschah dies erstmals durch die Wittelsbacher und am 24. September 1364 wurde die Stadterhebung durch die Habsburger endgültig. Der Frieden von Schärding, beendete 1369 den Streit zwischen Bayern und Österreich um das Land Tirol. Das damals an die Habsburger verpfändete Schärding fiel an die Bayern zurück. Im Zuge des Ausbaus der Befestigungsanlagen wurden von 1429 bis 1436 unter anderem der Stadtgraben, das äußere Burgtor, und die namhaften Tore durch Herzog Ludwig dem Gebarteten errichtet.

Auch Schärding blieb im 17. Jahrhundert während des Dreißigjährigen Krieges von den Pestepidemien nicht verschont. Schärding wurde auch von den Erbfolgekriegen geprägt. Im Jahre 1703 fand im Zuge des spanischen Erbfolgekrieges die Beschießung durch dänische und österreichische Truppen statt. Das Fresko im Wassertor erinnert heute noch daran. 1724 folgte der Stadtbrand anlässlich der Fronleichnamsprozession. Hierbei wurden 32 Häuser und der Pallas der Burg brannten ab. Der Feuersturm sprang über den Inn auf das Kloster Neuhaus welches darauf hin abrannte. Mit dem Friedensvertrag von Teschen im Jahre 1779 fiel das Innviertel und somit bayerische Schärding, als Folge des bayerischen Erbfolgekrieges, wieder an die Habsburger. Durch die Napoleonischen Kriege brannte Schärding 1809 aus und mußte neu aufgebaut werden. Dabei wurden 178 Häuser sowie die Burg zerstört. Infolgedessen gelangte das Innviertel mit dem Pariser Frieden wieder in Besitz der Bayern. Mit dem Wiener Kongress 1816 kehrte Schärding endgültig in die Hand der Habsburger zurück. Seit diesem Zeitpunkt bildete der Inn die Zollgrenze zu Bayern. Die alten Handelsverbindungen wurden dadurch abgeschnitten. Doch der Salzhandel stand schon vorher still, da Österreich das Salz aus dem Salzkammergut bezog. Mit der Errichtung der Eisenbahn verlor der Inn endgültig seine Bedeutung als Handelsweg.

...

In Schärding, am Inn und der Grenze zwischen Oberösterreich und Bayern gelegen, wurde ein Fußballspiel besucht und zuvor ein kleiner Rundgang durch die Altstadt unternommen. Knapp unter 5.000 Menschen leben in der Bezirkshauptstadt.

Der Obere Stadtplatz glänzt mit der farbenprächtigen Pracht der historischen Fassaden seiner Bürgerhäuser. Die Farben waren einst den jeweiligen Zünften zugeordnet und zeigten an, welchem Erwerb im Haus nachgegangen wird (zum Beispiel Bäcker blau, Fleischhauer rot, Gastwirte gelb oder grün) . Die Häuserzeile heißt nach den reichen Kaufleuten, die hier einst ihren Sitz hatten, Silberzeile. Mit der Blütezeit Schärdings als Handelsstadt am Inn war es allerdings vorüber, als das Innviertel 1779 nach 530 Jahren von Bayern zu den Habsburgern kam. Der lukrative Salzhandel war jäh zu Ende, da in Österreich ein staatliches Salzmonopol herrschte und das Salz aus dem Salzkammergut bezogen wurde.

Am Unteren Stadtplatz. Im Hintergrund der Turm der barocken Pfarrkirche. Sie wurde um 1725 errichtet, nachdem die vorige gotische Kirche im Zuge der Belagerung der damals bayerischen Stadt durch österreichische und dänische Truppen zerstört worden war.

Das Wassertor, früher auch Inntor oder Zollturm genannt, durch das man von der Stadt ans Ufer des Inn gelangt.

In der Mitte des Flusses verläuft die Grenze zwischen Österreich und Deutschland. An der gegenüberliegenden bayerischen Seite ist das 1752 barock erbaute Kloster Neuhaus zu sehen. Es steht an der Stelle eines 1724 abgebrannten gotischen Wasserschloßes.

Die 1498 vollendete gotische Bürgerspalkirche brannte 1809 aus, als im Zuge der napoleonischen Kriege französische Truppen die Stadt einnahmen, plünderten und niederbrannten. Übrig geblieben ist und andere ein schönes gotisches Portal. Die Stadt hatte kein Geld für eine Wiederherstellung, so wurde das Gebäude 1819 weltlichen Zwecken zugeführt. Zuletzt war hier die Stadtbücherei, heute ein Hotel. Sehr gelungen ist die Andeutung der einstigen Funktion durch den stilisierten Turmaufbau.

Das Schloßtor zur einstigen Burg Schärching, zurückgehend auf die Befestigungsanlagen, die unter dem bayerischen Herzog Ludwig dem Gebarteten 1428 bis 1436 errichtet wurden. Der bis 1809 vorhandene Burggraben ist durch die zum Tor führende Rampe angedeutet.

Ansicht der ehemaligen Burg. Im 14. und 15. Jahrhunderts wurde die Burg zur wehrhaften bayerischen Landesfestung an der Grenze zum gefährlichen österreichischen Nachbarn ausgebaut und bot schließlich um 1700 einen hier zu sehenden imposanten Eindruck. Durch Großbrände in den Jahren 1724 (die ganze Stadt brannte damals nach einem bei einer Fronleichnamsprozession entstandenen Feuer) und 1775 wurde die Burg stark zerstört und nicht wieder aufgebaut.

Der einstige Burghof ist seit 1895 zu einem Schloßpark gestaltet. In seiner Mitte ist ein 2003 entdeckter und rekonstruierter mittelalterlicher Burgbrunnen zu sehen.

Von hier aus hat man eine schöne Sicht über den Inn.

Blick von der Alten Innbrücke auf die Mauern der ehemaligen Burg am Inn, oben der Aussichtspavillon des Schloßparks.

## Geschichte der Burg

Die erste gemauerte Befestigungsanlage geht auf den Babenberger Herzog Leopold VI, den Glorreichen (um 1225) zurück. Die Burg wurde später durch Herzog Ludwig VII. von Bayern - Ingolstadt, dem Gebarteten, um 1430 und andere bayerische und österreichische Herzoge verstärkt, umgebaut und erweitert. Im 17. Jahrhundert wurde sie zur Residenz für den Freisinger Fürstbischof Albrecht Sigismund von Wittelsbach ausgestaltet, der aber nie nach Schärching kam. Durch Brände (1724 und 1775) und die Franzosenbeschießung (1809) wurde das Bauwerk zerstört. Während der äußere Burgbereich wieder aufgebaut wurde, verfiel das innere Schloß. Nur noch wenige Reste (Gewölbekeller, äußeres Burgtor, ein Teil der Ringmauer mit Zwinger und innerem Burggraben) sind erhalten. Der Brunnen wurde nach einem Bild von 1499 im Jahr 2003 rekonstruiert.

Musik aus der Blütezeit der Schloßburg (15. - 17. Jahrhunderts) ist vor Ort bei der Tonspielstelle abrufbar.

### Historische Sehenswürdigkeiten in Schärding

Die mittelalterliche Stadt Schärding ist von allen Epochen geprägt, doch vor allem hat der Barock seine Spuren hinterlassen.

**Christophorusbrunnen** : Geschaffen 1963 von Professor Hans Wimmer, München. Das große Becken symbolisiert den Wasserreichtum Schärdings, die Schifffahrt, den elektrischen Strom der Innkraftwerke und die Kalt- und Warmwasserkuren, aber auch die Hochwassergefahr, der die Stadt immer wieder ausgesetzt ist.

**Sankt-Georgs-Brunnen** : 1607 aus Granit geschaffen ; bis 1884 hatte er seinen Standort auf dem Oberen Stadtplatz. Ursprünglich stand hier der Sankt-Florian-Brunnen, dessen barocke Statue jetzt im Schloßpark aufgestellt ist.

**Burgbrunnen** : Der 26 meter tiefe, aus dem Granit gemeißelte Brunnen wurde 2003 wieder entdeckt. Er stammt vom Bau der Burg im Jahr 1225. Das Brunnenhaus wurde nach einem Motivbild von 1499 rekonstruiert.

**Schönes Glockenspiel** (wechselnd) täglich um 11.30 Uhr und um 18.30 Uhr.

**Leonhard-Kaiser-Denkmal** : Leonhard Kaiser, circa 1480 in Raab geboren, war katholischer Priester. Trotz Verbots predigte Kaiser als Anhänger Luthers die reformatorischen Ideen im Innviertel. Da er nicht widerrufen wollte, wurde er am 16 August 1527 an dieser Stelle (damals « am Sand ») als Ketzer verbrannt.

**Fresko** : « Heuchler, zieh´zuvor den Balken aus deinem Auge, dann magst du sehen, wie du den Splitter aus deines Bruders Auge ziehst. Luc. VI, 42. » Mit diesem als Trutzbild geschaffenen Fresko wollte sich der einstige Besitzer an den Ratsherren rächen, die in einem Rechtsstreit bei ihm alle Schuld suchten, ihre eigenen Fehler aber nicht sehen wollten.

**Ehemalige Spitals- oder Heilig-Geist-Kirche** : Als Stiftung mit dem ehemaligen Bürgerspital 1498 vollendet und 1809 völlig ausgebrannt. Später als Hufschmiede verwendet. 1961 restauriert, beherbergt jetzt ein Hotel. Das Portal mit reich profiliertem Rotmarmorgewände und dem Relief im Bogenfeld ist als Meisterwerk spätgotischer Steinbildhauerarbeit das wertvollste gotische Bauwerk der Stadt.

**Evangelische Kirche am Stein** : Sebastianskirche oder Kirche am Stein (steht auf einem Granitfelsen) , erbaut zu Ehren der Pest- und Seuchenheiligen Sebastian und Rochus zur Abwendung der Seuche um 1630. 1783 profaniert, später Theater und Lagerraum. Nach sorgfältiger Restaurierung seit 1954 evangelische Pfarrkirche.

**Silberzeile** : Nord-Ost-Seite des Oberen Stadtplatzes, wahrscheinlich so genannt wegen der reichen Kaufleute, die einst hier ihren Sitz hatten, als der Inn noch eine bedeutende Handelsstraße war. Die bunten Fassaden mit pastellfarbenen Farbtönen gehen auf die mittelalterlichen Zunftfarben zurück, die einzelnen Zünften zugeordnet waren (zum Beispiel Bäcker blau, Metzger rot, Gastwirte gelb und grün) .

Das sich Giebel an Giebel präsentierende Häuserensemble, die barocke Silberzeile, ist das Prunkstück der Barockstadt. Der Inn galt als eine bedeutende Handelsstraße, weshalb auch viele reiche Kaufleute in Schärding wohnten. Vermutlich stammt der Name « Silberzeile » von diesen Kaufleuten, welche die Taschen voller Silberlinge hatten. Die bunten Fassaden der Nord-Ost-Seite des Oberen Stadtplatzes gehen auf die mittelalterlichen Zunftfarben zurück. Damals stand die Farbe Blau für einen Bäckereibetrieb, Rot ließ auf das Metzgerhandwerk schließen - und Gastwirte waren die Farben Gelb und Grün zugeteilt.

**Sparkasse** : War ursprünglich das Rathaus, dann städtische Getreideschranne und Stadtfron, 1809 abgebrannt, ab 1824 in Privatbesitz und in der heutigen Form errichtet. Städtebaulich fungiert das Gebäude als Trennung zwischen dem Oberen und dem Unteren Stadtplatz. Das Fresko (eine Frau mit einer Sparkasse, darunter ein tanzendes Innviertler Paar) stammt von Professor Fritz Fröhlich (Linz, 1952) .

**Georg-Wieninger-Straße** : Georg Wieninger (1859-1925) , Brauerei- und Realitätenbesitzer, wirkte bahnbrechend für die Entwicklung der heimischen Landwirtschaft, Gründer der ersten Teebutter-Verkaufsgenossenschaft, später « Schärddinger Molkereiverband » .

**Alte Innbrücke** : Laut Chronist Lamprecht stammen die elf Pfeiler aus dem Jahre 1310 ; sie wurden damals auf Granitfelsen im Flussbett errichtet. Beim Katastrophenhochwasser 1899 wurde die gesamte Holzfahrbahn weggerissen. Nach dem 2. Weltkrieg erhielt die 250 meter lange Brücke eine Eisenbetonkonstruktion.

**Rathaus** : Es wurde 1594 aus zwei aufgekauften Bürgerhäusern errichtet. Nach Brandschäden von 1809 mehrmaliger Umbau in Neugotik und Neubarock. Im Rathaussaal im ersten Stock befinden sich Fresken von Professor Zülow (Linz, 1947) mit charakteristischen Motiven der Altstadt.

**Linzer Tor** : Ehemaliger Oberer Stadtturm, der vom Türmer bewohnt wurde. Ein Doppeltor am Beginn der Linzer Straße.

**Passauer Tor** : Auch Allerheiligtentor genannt, hatte ursprünglich einen gotischen Spitzturm, wurde 1984 umgestaltet.

Das Passauer Tor (auch Allerheiligtentor genannt) wurde um 1400 errichtet und hatte ursprünglich einen gotischen Spitzturm und wurde 1984 umgestaltet.

Am 8. Januar 2010 verschätzte sich ein ungarischer LKW-Fahrer mit der Höhe um circa einen halben Meter und riss Teile der schön gestalteten Fassade mit sich. Auch ein an dem Haus angebrachtes Fresko aus dem Jahr 1951 ist komplett zerstört worden. Der Schaden beläuft sich laut Schätzungen auf ungefähr 50.000 Euro.

**Wassertor** : Früher Inntor oder Zollturm genannt, bis 1570 herzoglich-bayerisches Landeseigentum, anschließend im Besitz der Stadt, seit 1819 privat, stadtseitig schließt das Tor mit einer geraden Wandfläche ab, auf der ein Fresko an die Beschießung der Stadt durch die dänischen und österreichischen Truppen im Spanischen Erbfolgekrieg 1703 erinnert. Zahlreiche Hochwassermarken berichten von den Überschwemmungskatastrophen. Der quergesetzte Söller

oberhalb des Bogens diente als Pranger, wo Verurteilte zu Schau gestellt wurden. Beherbergt heute ein Restaurant und Museumsräumlichkeiten.

Das Wassertor steht als historischer mittelalterlicher Zollturm am Inn und gilt als Wahrzeichen der Stadt. In der Vergangenheit wurde die Stadt Schärding von zahlreichen Hochwässern heimgesucht. Auch heute bleibt die Stadt von Überschwemmungen nicht verschont. Hochwassermarken im Wassertor erinnern an diese Katastrophen.

Das Fresko des Wassertors erinnert an den Spanischen Erbfolgekrieg im Jahre 1703. Damals wurde die Stadt von dänischen und österreichischen Truppen beschossen. Derzeit sind im Wassertor, welches sich seit 1918 in Privatbesitz befindet, ein Restaurant und das Granitmuseum untergebracht.

**Seilergraben** : Die Türme entlang des Grabens deuten auf das ehemalige befestigte Aussehen hin. Die Mauer selbst war höher und mit Zinnen versehen. Die Rückfronten der Häuser der Silberzeile tragen hier einfache Spitzgiebel.

**Burgmodell** im 1. Stock des Granitmuseums (neben Wassertor) geöffnet von April bis Oktober, 10 bis 18 Uhr  
Ein naturalistisches Burgmodell wurde im Herbst 2013 auf Initiative des Verschönerungsvereines « Unser Schärding » von Restaurator Hartmut Weinast im Maßstab 1:100 - nach historischen Stichen und nach Zeichnungen von Johann Lamprecht (1816-1895) - angefertigt.

**Götzturm** : Benannt nach Ludwig Götz, der 1844 den Turm kaufte und zum Wohnhaus umbaute ; heute wieder im Besitz der Stadtgemeinde.

**Schloßtor** : Früher Wohnung des herzoglichen Burghüters, heute Heimathaus und Stadtmuseum. Bis 1809 nur über eine Brücke über den damals äußeren Burggraben erreichbar. Der rückwärtige ältere Teil aus Tuffstein bildete den äußeren Burgturm und hatte einst vier Stockwerke. Er geht auf die Wehranlagen zurück, die Herzog Ludwig der Gebartete 1428-1436 errichten ließ.

Das Schloßtor diente früher als Wohnung des herzoglichen Burghüters und war bis 1809 nur über eine Brücke über den Burggraben erreichbar. Es bildete den äußersten Burgturm und hatte einst vier Stockwerke. Heute ist das Schloßtor ein Heimathaus und Stadtmuseum.

**Schloß** : Die Schärddinger Burg wurde 1229 durch Babenberger Leopold II. und der Zustimmung der Wittelsbacher wiedererrichtet (keine vorhandenen Daten vor Wiedererrichtung) . In den Jahren 1429 bis 1437 erfolgte der Ausbau der Stadt und Burg zur Festung. 1724 brannte der Pallas der Burg aufgrund der Fronleichnamsprozession ab und durch Brandstiftung brannte 1775 ein Großteil der Burg ab. Aufgrund des Beschusses von napoleonischen Truppen im Jahre 1809 wurde die Burg endgültig zerstört und nicht mehr aufgebaut. Mit dem Brandschutt wurden die Burggräben gefüllt.

**Schloßpark** : Der ehemalige Burghof wurde 1895 zu einer Parkanlage umgestaltet. An der Stelle des jetzigen Aussichtspavillons war früher der « Pallas » , das repräsentative Wohngebäude der Burg. Im kleinen Barockgärtlein

steht die Statue des heiligen Florian aus dem 17. Jahrhundert. Im Norderker erinnert ein Kanonennachbau an die oftmaligen Verteidigungskämpfe der Stadt. An der innerern Ringmauer erinnert eine Gedenktafel an den « Frieden zu Schärding 1369 » , durch welchen die Zugehörigkeit der Stadt zu Bayern manifestiert wurde.

**Schloß Neuhaus** : Das ehemals gotische Wasserschloß brannte 1724 ab, wurde 1752 barock aufgebaut, um 1900 mit Kirche und rechtem Trakt erweitert und ist heute Kloster und Realschule der Englischen Fräulein.

**Barockgarten Orangerie** : An der alten Stadtmauer wurde 1884 von Georg Wieninger ein Gewächshaus mit Gärtnerwohnung liebevoll errichtet, das 2004 revitalisiert wurde und heute ein Restaurant (inmitten einer herrlichen Parkanlage) beherbergt.

**Kurhaus** : Es steht auf einem kleinen Hügel im Eichbüchl. 1635-1638 entstand hier ein Kapuzinerkloster mit Kirche. Um 1800 Aufhebung des Klosters ; 1814 wurde das Gebäude zum Amtshaus umgebaut und 1928 durch den Konvent der Barmherzigen Brüder angekauft, der an dessen Stelle die Kuranstalt errichtete. Die ehemalige Kapuzinerkirche wurde zur Kurhauskirche umgestaltet. Das Bild an der Langhauswand zeigt im unteren Teil einen Ausschnitt der Stadt mit ausgebrannter Burg, dem Brückentor, einem Teil der Brücke und dem Eichbüchl mit Sebastianskirche, Kapuzinerkloster und Stadtmauer, gemalt 1738 von Michelangelo Unterberger.

**Bezirkshauptmannschaft** : 1695 in dieser Grundform als Wohnhaus des Großhändlers Andreas Schacky erbaut, nach 1782 Kastenamt, 1816 Kaiserlich-Königlich Land- und Pflegegericht und seit 1854 Bezirkshauptmannschaft. Die heutige klassizistische Gestalt erhielt das Gebäude nach Bränden von 1779 und 1809.

**Kubinsaal** : Der nach Plänen der Architekten Schaffer und Sturm (Linz-Hörsching) 1997 erbaute und nach dem heimischen Grafiker Alfred Kubin benannte Saal fasst circa 300 Personen und wird für Veranstaltungen verschiedenster Art verwendet. Planungsvorgabe war ein Teil der von der alten historischen Stadtbefestigung stammenden Ringmauer, welcher im ursprünglichen (unverputzten) Zustand die Bühnenrückwand bildet.

## Stadtmuseum Schärding

Das Stadtmuseum Schärding präsentiert in seinen neun Schauräumen einen Querschnitt durch die verschiedenen historischen Epochen, beginnend mit prähistorischen Ausgrabungen und der frühen Siedlungsgeschichte.

Schloßgasse 10, A 4780 Schärding.

Das Museum am äußeren Burgtor der Altstadt Schärding bietet einen historischen Überblick der Siedlungsgeschichte des nördlichen Innviertels. Themenkreise mit starkem regionalen Bezug, wie die Innschiffahrt, gliedern sich an. Im Zuge einer Führung kann ein konservierter Teil der Mauern der mittelalterlichen Burgkapelle und archäologisches Material aus der fundträchtigen Region (Sammlung Rager) besichtigt werden. Das Museum liegt am Römerradweg.

...

**18 ou 26 juin 1870** : Cosima and Hans von Bülow divorce.

**18 juillet 1870** : Anton Bruckner, already in Vienna for 2 years, resigns his posts in Linz. The same day, Hans von Bülow's divorce petition is granted in Berlin.

**22 août 1870** : À son retour de France, le village de Wels organise une fête grandiose en l'honneur du compositeur Anton Bruckner. Ce dernier donne un récital d'orgue à l'église paroissiale (« Stadtpfarrkirche ») . Les célébrations se concluent avec sa nomination comme membre honoraire du Liedertafel (orphéon) , fondée en 1847.

**24 août 1870** : Dans son édition, le « Welscher Anzeiger » (Gazette municipale de Wels) rapporte que la prestation de Bruckner a suscité « l'étonnement et l'admiration de tous » .

Cette église paroissiale est l'une des plus anciennes de Haute-Autriche. Elle fut mentionnée, pour la 1re fois, en l'an 888 : elle était alors une simple chapelle de bois. Au cours du 13e siècle, elle sera démolie pour faire place à une basilique Romane. Au 14e siècle, elle sera transformée en église Gothique à 3 nefs mais conservera certains éléments Romains. La voûte en croisée date aussi du 14e. Le clocher Baroque subira des transformations. Au 19e siècle, lors des célébrations de son millénaire, on entreprendra des travaux qui lui donneront un visage néo-Gothique. En 1958, un projet de restauration permettra l'église à retrouver partiellement son état original.

**25 août 1870** : Cosima marries Richard Wagner.

**Septembre 1870** : Anton Bruckner se met à la recherche d'un poste d'appoint à Vienne dans le but d'améliorer ses revenus.

**20 septembre 1870** : Rome and Papal States (except for the tiny enclave of the Vatican) are incorporated into the Kingdom of Italy, marking the boundaries of the modern nation.

The 51 year old Franz von Suppé produces his Operetta, « Die Prinzessin von Dragant » , in Prague.

**Octobre 1870** : The 10 year old Gustav Mahler gives his 1st public performance at the piano, in his hometown of Iglau. The heaviest early influence on him is that of Franz Schubert.

Years later, in his interview with Sigmund Freud (1910) , Gustav Mahler will recount a story from his childhood which illustrates how he associated popular music with tragedy. In Freud's words :

« To escape that “ especially painful scene ” between his father and mother, Mahler rushed away from the house. At that moment, however, a hurdy-gurdy in the street was grinding-out the popular Viennese air : “ Ach, du lieber Augustin ” (Ah, you dear Augustine) . In Mahler's opinion, the conjunction of high-tragedy and light amusement was, from then on, inextricably fixed in his mind, and the one mood inevitably brought the other with it. »



It is possible that Mahler told this story to Arnold Schönberg before he told it to Freud.

**18 octobre 1870** : Anton Bruckner, 46 ans, est finalement nommé assistant professeur de piano, d'orgue, d'harmonie et de théorie musicale au réputé Collège Saint-Anne de Vienne pour la formation des jeunes enseignantes. Il est situé à côté de l'église, au 3 de la « Annagasse » (1010) . Le Maître subira alors l'une des expériences les plus humiliantes de sa carrière. Il se retrouvera vite au cœur d'une controverse fort dommageable pour sa réputation (soit « l'affaire de Sankt Anna ») qui mènera à sa relocalisation pour des raisons disciplinaires par le Ministère de l'Éducation. Il y restera jusqu'en 1874-1875.

### « Sankt Annahof »

Le « Sankt Annahof » (ou « Annahof ») se situe dans le 1er arrondissement de Vienne, tout juste à côté de l'église de Sainte-Anne de Vienne ; soit entre le 3 « Annagasse » et le 4 « Johannesgasse » . Ce bâtiment possède une longue histoire.

En 1628, le « Sankt Annahof » était un monastère jésuite où le noviciat de l'Ordre de Sainte-Anne était offert. Au sous-sol, se trouvait une auberge. En 1786, le bâtiment va recevoir l'Académie des Beaux-Arts de Vienne où l'on tiendra des expositions publiques. Également au 18e siècle, l'on va fonder l'École normale de Saint-Anne qui accueillera en ses murs Franz Schubert (1797-1828) et Franz Grillparzer (1791-1872) . De 1870 à 1874, Anton Bruckner agira comme assistant professeur de piano, d'orgue et d'harmonie.

Le 1er mars 1840, on inaugurera au sous-sol du « Sankt Annahof » le café-restaurant « Neue Elysium » (Nouvel Élysée) aménagé dans le style Biedermeier. L'entrée se trouve au 4 « Johannesgasse » . On désigne l'endroit comme « la 1re randonnée souterraine au monde » . Ce lieu deviendra rapidement l'une des principales attractions à Vienne.

En 1854, l'exploitant du commerce, Josef Daum, meurt du choléra. Son fils prend alors la relève. Mais des difficultés financières qui ont débuté en 1857 obligent la fermeture du café-restaurant en 1864. À partir des années 1920, le sous-sol abritera un théâtre. Actuellement, on y opère une salle de cinéma.

En 1894, l'édifice du « Sankt Annahof » va subir d'importantes rénovations sous la supervision du célèbre bureau d'architectes « Fellner & Helmer » . Le duo s'était spécialisé dans la construction de théâtres de prestige, partout en Europe. À Vienne, ils seront entre autres responsables du « Konzerthaus » , du « Akademietheater » , du « Ronacher » , du « Theater an der Wien » et du « Volkstheater » .

...

Der Sankt Annahof (auch : Annahof) ist ein Gebäude im I. Wiener Gemeindebezirk Innere Stadt zwischen der Annagasse 3 und Johannesgasse 4, unmittelbar neben der Wiener Sankt Anna Kirche. Der Sankt Annahof weist eine lange Geschichte als Gastronomie- und Veranstaltungsstätte auf.

Im alten Sankt Annahof befand sich seit 1628 ein Jesuitenkloster, das Noviziat des Ordens in Sankt Anna. Im 18. Jahrhundert war darin die « Normalschule Sankt Anna » beheimatet, die auch Franz Schubert (1797-1828) und Franz Grillparzer (1791-1872) besuchten. Im Keller befand sich eine Gastwirtschaft. 1786 übersiedelte die Akademie der bildenden Künste Wien in das Sankt-Anna-Gebäude. Es wurden dort öffentliche Kunstausstellungen veranstaltet.

Am 1. März 1840 eröffnete eine biedermeierliche Erlebnisswelt in den Kellerräumen des Sankt-Anna-Klosters (Eingang von der Johannesgasse 4), das Neue Elysium. Das Lokal, programmatisch als « unterirdische Wanderung durch die Welt » benannt, wurde zu einer der Hauptattraktionen des vormärzlichen Wien.

1854 starb der Betreiber, Josef Daum, an der Cholera. Sein Sohn führte das Etablissement zunächst fort, mußte es aber nach stark rückläufigem Erfolg 1864 (nach anderer Darstellung 1857) schließen. Ab den 1920er Jahren wurden die Räumlichkeiten in der Johannesgasse als Theater genutzt, aktuell befindet sich hier das Metro-Kino.

1894 wurde der Sankt Annahof vom Architektenduo Fellner und Helmer neu gebaut. Das Duo hatte sich zur damaligen Zeit auf Theaterbauten in Europa spezialisiert. In Wien wurden von ihnen unter anderem das Konzerthaus, das Akademietheater, das Ronacher, das Vorderhaus zur Wienzeile des Theater an der Wien und das Volkstheater errichtet. Beauftragt wurden sie von Viktor Silberer, einem Pionier der österreichischen Luftfahrt.

Im Sankt Annahof wurde das Etablissement Tabarin als ein mehrstöckiges Revuetheater integriert. Es handelte sich um einen prunkvollen Ballsaal nach Pariser Vorbild. 1910 hatte man den ehemaligen 1.000 Quadratmeter großen Ballsaal durch das Einziehen einer Betonzwischen-Geschosdecke halbiert und das Kellergeschoß zum Theatersaal für Kabarett mit Tischen im Parkett und seitlich erhöhten Logen umgebaut. 1910 wurde in diesen Räumlichkeiten das Max & Moritz Theater von der Wiener Ballhausgesellschaft eröffnet und von Ferdinand Grünecker und Ludwig Hirschfeld geleitet. Im Max & Moritz trat 1911 der noch unbekannte Hans Moser auf. Wenig erfolgreich, wurde es nach rund drei Jahren geschlossen.

Nach der Wiedereröffnung des Theaters durch Heinrich Eisenbachs Ensemble bürgerte sich für dieses bald auch der Name Max & Moritz ein. Das Eisenbach Ensemble war ab der Saison 1915-1916 bis 1924 fest in der Annagasse angesiedelt.

Im Haus in der Annagasse 3 konnten zwei Säle verwendet werden: der obere als Tanzsaal, der untere als « Bierwirtschaft » und Aufführungsraum. Letzterer wurde in der Planungsphase auf immerhin 600 Personen ausgelegt. Um angemessene Voraussetzungen zu schaffen, wurden vor der Eröffnung ein Vortragspodium mit Orchestergraben, Logen und Garderoberräume errichtet. Die endgültige Zahl der Sitzplätze lag schließlich um 400. Das Max & Moritz war auch nach dem Krieg eine Bühne, die sich als jüdisch definierte, das Jüdische als Chiffre für komische Wirkungen verwendete.

Mit Ende Mai 1924 mußte nach Heinrich Eisenbachs Tod das Ensemble die Spielstätte in der Annagasse aufgeben. Schon im November 1923 war über einen angestrebten Prozess gegen die Wiener Ballhausgesellschaft, in deren Besitz sich das Lokal befand, berichtet worden. Die Berufung auf den Mieterschutz war vor Gericht nicht von Erfolg gekrönt,

da nur ein Pachtvertrag vorlag. Im Februar 1924 gaben die damaligen Pächter im Rahmen eines Zeitungsinterviews ihrer Enttäuschung über die drohende Delogierung Ausdruck. Sie monierten, daß in Wien kein anderes Lokal zu finden sei, und daß das Personal (15 Künstler und 15 weitere Angestellte) von der Kündigung härter getroffen werde als sie als Schriftsteller, deren über hundert Theaterstücke sogar in Amerika aufgeführt werden. Gastspielangebote aus dem Ausland (der Tschechoslowakei, Holland und Amerika) lägen vor.

Im Herbst 1928 konnte man in den Zeitungen von der geplanten Wiedereröffnung des Theaters in der Annagasse lesen. Wo ein Jahr lang Grünbaum und Wiesner das Boulevardtheater betrieben hatten, sollte jetzt wieder ein Ensemble im Stil des Max & Moritz einziehen. Für Resonanz in der Presse sorgte das geplante Engagement des Budapester Komikers Sándor Rott. Armin Bergs Beteiligung an dem Vorhaben stand von Beginn an fest. Weitere Komplikationen schienen ausstehende Zahlungen an die Bühnenarbeiter und die Befürchtung der Polizeidirektion, daß das Theater bald wieder in Geldnöte kommen würde, zu bereiten. Schließlich wurden die Zweifel an der Eröffnung durch einen offenen Brief von Direktor Adolf Brett beseitigt. Er erklärte, « daß ich als Besitzer der Bühne, die in der vorigen Saison unter dem Namen Boulevardtheater bestand, diese am 3. November als Theater der Komiker eröffne » .

1933 fungierte Sándor Rott als Direktor des Theaters. Ihm wurde im Lauf des Herbstes immer wieder aufgetragen, diverse Mängel der Lokalität zu beseitigen, was dieser scheinbar nicht schaffte. Am 7. Dezember schrieb das Magistrat : « Sowohl den Aufträgen der vorgenannten Bescheide, die trotz wiederholter Mahnung nicht erfüllt wurden, als auch dem neuen Auftrag ist sofort zu entsprechen, widrigenfalls die Strafamtshandlung gegen Sie eingeleitet werden müsste. » Als Rott den Forderungen am Ende des Monats noch immer nicht nachgekommen war, wurde ihm eine letzte Frist gesetzt und mitgeteilt, daß bereits rechtliche Schritte eingeleitet worden seien. Spätestens am 8. Januar 1934 hatte das Theater der Komiker, und damit seinen Betrieb aufgrund wirtschaftlicher Schwierigkeiten eingestellt.

In dem großen Saal wurde 1910 eine Geschoß-Decke eingezogen und das Lokal in mehrere kleine Lokale getrennt (späteres Monte, Tenne, Take-Five, Wiener Wald) . Das spätere Take Five hatte damals den Namen Wintergarten und dann später Playboy-Club. Das Tabarin mußte nach 1938 seinen Namen (entsprechend der Sprachregelung im Dritten “ Reich ”) in Triumph-Tanzpalast ändern. Dort spielte unter anderem der Swingsänger Fratelli Sereno. Horst Winter, den die Kriegswirren nach Wien verschlagen hatten, begann bereits Ende 1945, eine Bigband aufzustellen, aus der später das berühmte Wiener Tanz Orchester (WTO) entstand. Winter trat damals neben Soldatenclubs im Triumph auf.

In den 1950er Jahren entstand am ehemaligen Standort des Max & Moritz die Melodies Bar. Dort spielten unter anderem Maxi Böhm, Hugo Wiener und Cissy Kraner.

In der Sansibar war das Swingtrio Danzinger zu hören, später hieß das Lokal Adebar und war ein Treffpunkt für Jazzfans. Heute befindet sich dort das Restaurant Wiener Wald.

In den 1950er Jahren fanden in den Räumlichkeiten des Tabarin unter anderem Modeshows für « stärkere Damen » statt.

1955 eröffnete der Jazz Musiker Fatty George sein Lokal in der Tabarin Bar, das Fatty's Jazz Casino. Sein Verdienst liegt

in der Vermittlung des Mainstream Jazz in einem Land, in dem während der Nazi-Herrschaft « undeutsche » Musik und solche aus den Vereinigten Staaten verboten war. Seine Schallplatten (die erste entstand 1954) trugen hierzu ganz wesentlich bei, ebenso wie ab 1977 seine Auftritte in seiner eigenen, von der ORF produzierten Fernsehsendung « Fatty live » .

Ende der 1950er Jahre gründeten Niki Czernin, Alfi Windisch-Graetz und Thomas Hörbiger den Playboy-Club, einer der ersten Discotheken Wiens. 1962 wurde im Keller des Bar Lokals Playboy-Club das Tanzlokal Playboy behördlich genehmigt. Nachdem zwei weitere Besitzer dazu gestoßen waren, wurde das Lokal in Take-Five umbenannt.

Alter Sankt Annahof, im 17. Jahrhundert.

Elysium im Keller des alten Sankt Annahofes, um 1840.

Sankt Annahof, Eingang von Johannesgasse um 1886.

Der heutige Bau ab 1894.

Anzeige in der Wiener Sport Zeitung, Vermietung des Sankt Annahofs, Jänner 1894.

Großer Saal des Sankt Annahofes, Ende 19. Jahrhundert.

Postkarte Sankt Annahof, circa 1901.

Ballsaal Sankt Annahof, Wiener Ballhausgesellschaft, um 1920.

In der Annagasse wurde nach Auszug des Ensembles 1924 die kurzlebige Robert Stolz-Bühne eröffnet.

Ecke Kärntnerstraße / Annagasse mit Werbetafeln des Tabarin und der Chapeau Rouge Bar, circa 1925.

**7 novembre 1870** : The Austrian Minister of Education, Karl Ritter von Stremayr, informs Anton Bruckner that his application for financial help has been accepted and he will receive a sum of 100 Florins (« Gulden ») .

## Währing

**19 novembre 1870** : Anton Bruckner devient membre honoraire du Liedertafel (orphéon) de Währing (fondé en 1863) . Währing est le 18e arrondissement de Vienne. Il tire son nom du slave « varica » , qui signifie « source chaude » . L'astéroïde Weringia a pour origine le nom de l'arrondissement.

...

Währing is the 18th district of Vienna and lies in north-western Vienna on the edge of the Vienna Woods. It was formed in 1892 from the unification of the older suburbs of Währing, Weinhaus, Gersthof, Pötzleinsdorf, Neustift am Walde and Salmansdorf. In 1938, Neustift am Walde and Salmansdorf were annexed to the neighbouring 19th District (Döbling) . Because of several wealthy neighbourhoods (e.g. , Cottageviertel) , Währing is known today as one of Vienna's up-market districts, along with Döbling and Hietzing.

The 1st mention of Währing is in documents from around 1170, as Warich. The name could plausibly come from Slavic (« var » for a warm spring) or Germanic (« werich » for a plot of land that a farmer can work for a day) origins. It could also come from Werigandus, the 1st abbot of Michaelbeuern Abbey. The name could also go back to Slavic land acquisitions : Döbling from « toplica » (warm stream) ; and Währing from « varica » , dark stream.

...

Nach der Eingemeindung der Vorstädte im Jahr 1850 begann in den 1870er Jahren die Diskussion um die Eingemeindung der Vororte. Die Initiative dazu kam aus Währing. Der Rechtsanwalt Doktor Leopold Florian Meißner richtete eine Petition an den niederösterreichischen Landesausschuss, in dem er die Bildung von « Groß-Wien » anregte. Fast alle Vororte waren jedoch gegen den Vorschlag.

Bei der Eröffnung des Türkenschanz Parks 1888 hielt Kaiser Franz-Josef I. eine aufsehenerregende Rede, in der er die baldige Vereinigung der Vororte mit der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien erhoffte. Daraufhin beschloss der niederösterreichische Landtag 1890 die Vereinigung von 34 Vororten mit Wien. Das Gesetz trat am 1. Jänner 1892 in Kraft; das mit dem Gesetz publizierte Gemeindestatut vereinte Währing, Gersthof, Pötzleinsdorf, Weinhaus, Neustift am Walde und Teile von Salmansdorf zum 18. Wiener Gemeindebezirk Währing. Das Währinger Rathaus wurde zum Magistratischen Bezirksamt.

Währing wurde erstmals etwa 1170 als Warich urkundlich genannt. Über die Herkunft des Namens gibt es nur Vermutungen. Möglicherweise ist er slawischen (var für warme Quelle) oder germanischen Ursprungs (werich für Tagwerk, das heißt ein Feld in einer Größe, wie es ein Mann an einem Tag bearbeiten kann) , womöglich leitet er sich auch von Werigandus, dem ersten Abt des Klosters Michelbeuern, ab. Ein weiterer möglicher Ursprung des Namens könnte sich auf die slawische Landnahme zurückführen, gehen doch Döbling (Toplica = warmer Bach) und Währing (Varica = dunkler Bach) auf slawische Toponyme zurück.

**22 novembre 1870** : In Vienna, Anton Bruckner receives word that his birthplace, the village of Ansfelden, has granted him honorary citizenship due to his increasing reputation.

**Décembre 1870** : Exécutions de plusieurs œuvres de Beethoven à l'occasion du « Festival Beethoven » de Vienne.

**AB 70 : 1871**

The history of the rest of Anton Bruckner's life is largely the history of the Symphonies. He completed Nos. 2 to 6,

between 1871 and 1876, in which latter year he visited Bayreuth for the premiere of the « Ring » Cycle Operas.

Bruckner seems to have had little interest in Opera, except as music. He studied « Tristan und Isolde » from a textless score and, at the end of « Die Walküre », someone had to explain to him that Wotan had not cremated Brünnhilde.

In 1873, he had dedicated the 3rd Symphony to Richard Wagner, who had become his staunch friend, much to the displeasure of Eduard Hanslick and Johannes Brahms. But they were unable to prevent his being appointed to a newly created professorship at the University of Vienna, in 1875, or occasional performances of one and another of the Symphonies. In 1877, he was forced to conduct the Vienna Philharmonic himself in the premiere of the 3rd, Johann Herbeck having suddenly died of pneumonia ; the results were such that most of the audience had left by the end. In 1881, however, he was so pleased with Hans Richter's performance of the 4th that he tipped him a thaler to buy himself a beer.

### 1871-1879 : apogée et déclin du Libéralisme sous le cabinet d'Alfred Auersperg

Après cette brève période (février 1871 - octobre 1871) marquée par l'échec du cabinet Hohenwart, François-Joseph doit de nouveau faire appel aux Libéraux. Les députés tchèques refusant toujours de siéger au « Reichsrat », l'Empereur ne dispose pas d'une majorité suffisante qui lui permettrait d'éviter leur retour. Il fait appel à un homme politique Libéral aux fonctions de Premier ministre, à savoir le prince Alfred Auersperg qui forme un gouvernement en nommant J. von Lasser ministre de l'Intérieur, Karl Ritter von Stremayr ministre de l'Instruction publique, le baron Anton Banhans ministre du Commerce. Les Libéraux gouverneront jusqu'aux élections de 1879, date à laquelle ils perdent les élections au « Reichsrat » .

Fait politique marquant du cabinet Auersperg est le vote de la réforme électorale (le 15 février 1873) qui s'applique dès les élections de cette même année. Les députés au « Reichsrat » ne sont plus désignés par les différentes Diètes, mais directement choisis par les électeurs des 4 curies. Le nombre de députés s'élève à 353. La capacité électorale est accordée à condition de payer au moins 10 Florins d'impôt direct par an. Seulement 6 % de la population adulte masculine accède au vote. Cette loi électorale, du fait de la sélection par l'argent qu'elle induit, a pour optique de favoriser le Parti Libéral.

La Ire période du nouveau cabinet (1871-1873) est marquée par la poursuite du développement économique et industriel. De 1869 à 1873, les importations de matières premières destinées à l'industrie progressent de 40 % . À l'apogée de l'activité économique du Libéralisme, qui caractérise cette période de la « Gründerzeit », rien que pour l'année 1872, la création de 1,005 nouvelles sociétés est prévue. Sur les 1,005, seules 323 ne seront pas réalisées. L'Exposition universelle de 1873, se situant à cette époque d'expansion économique sans précédent et tendant à proclamer la supériorité du système Libéral, s'annonce sous les meilleurs auspices.

...

**18 janvier 1871** : Wilhelm I is declared the 1st « Kaiser » of a united « Deutsches Reich » (German Empire) , which

adopts the flag and most of the constitution of the previous « Norddeutscher Bund » (North German Confederation) . In English, it is often called simply : « Germany » . It includes all the German States of Europe except : Austria, Leichtenstein, and Luxembourg.

**27 janvier 1871** : Première viennoise (à la « Hofoper ») de l'Opéra « Der Fliegende Holländer » de Richard Wagner sous la direction du chef Johann Herbeck.

**Février 1871** : The 57 year old Richard Wagner completes the score of « Siegfried » , and begins the composition of « Götterdämmerung » , the final music-drama in the « Ring » tetralogy.

**28 mars 1871** : Willem Mengelberg is born in Utrecht, to German parents.

**18 avril 1871** : Anton Bruckner (aged 46) participates in an organ competition at the « Piaristenkirche » of Vienna to determine who will represent Austria in a series of demonstration concerts on the new « Henry Willis & Sons » organ in Albert Hall, London.

**19 avril 1871** : On their way to Berlin, Richard and Cosima Wagner inspect the existing Opera House, in Bayreuth. They have been led to believe that it has one of the largest stages in Germany. It does not. Wagner approves of the town, but not the Opera House. A decision is made to build a new one.

**23 avril 1871** : The « Kaisermarsch » in B major (**WWV 104**) by Richard Wagner is performed publicly for the 1st time, in the Leipzig « Stadttheater » .

The « Kaisermarsch » (Imperial March) is a patriotic march composed by Richard Wagner, in 1871, in order to exalt the foundation of the German Empire after the victorious Franco-Prussian War.

The victory in the Franco-Prussian War and the consequent proclamation of William I, King of Prussia, as German Emperor, spurred patriotism and incited several German composers to write patriotic music dedicated to the nation and the new Empire. Johannes Brahms, for example, wrote his « Song of Triumph » , Opus 55, in 1871.

Wagner, already known for his musical patriotism in several of his Operas, hence composed the « Kaisermarsch » which entailed both positive and negative reviews but did not succeed in attaining a more prominent status with regard to official ceremonies celebrating the newly achieved victory. Wagner wrote :

« After the return of our victorious army, I made private inquiries in Berlin whether, in case a grand ceremonial in honour of the fallen soldiers were projected, I could be permitted to provide a piece suited to such a solemn occasion. But I was told that it was not considered desirable to make special provision for painful impressions to accompany the joyous return of the army. I proposed, still privately, another piece, which was to accompany the entrance of the army, and into which, at the close (say, in defiling before the victorious monarch) , the excellent vocal corps of the Prussian army might join with some popular melody. But this would have necessitated serious changes in the

arrangements that had been completed long before, and I was dissuaded from my project. Consequently, I arranged my “Kaisermarsch” for the concert hall, for which let it be adapted as well as may be. »

The text of the march did not become popular and is thus hardly sung when the Imperial March is performed nowadays. The main reason for this is the low quality of the text which emanates from the fact that it was written after the composition of the tune, and did thus have to be « trimmed », in order to fit the melody.

Kaiserlied (für das Heer) :

Heil ! Heil dem Kaiser  
König Wilhelm !  
Aller Deutschen Hort und Freiheitswehr !  
Höchste der Kronen,  
Wie ziert Dein Haupt sie sehr !  
Ruhmreich gewonnen  
soll Frieden Dir lohnen !  
Der neu ergrüntem Eiche gleich  
erstand durch Dich das deutsche Reich :  
Heil seinen Ahnen,  
seinen Fahnen,  
die Dich führten, die wir trugen,  
als mit Dir wir Frankreich schlugen !  
Trutz dem Feind,  
Schutz dem Freund  
allem Volk das deutsche Reich  
zu Heil und Nutz !

...

Song for the Emperor (for the army) :

Hail ! Hail to the Emperor  
King William !  
Shield and bulwark of all Germans' freedom !  
Loftiest of crowns,  
how augustly it adorns thy brow !  
Thou hast gloriously triumphed !  
May peace be thy reward !  
Like the oak, newly turned green,  
the German Empire arose because of thee :



Hail to its ancestors,  
its banners,  
that led thee, and that we flew,  
when we, together with thee, fought France !  
May the German Empire be  
Defence against the foe,  
Protection for the friend  
And salvation for the entire people !

...

**24 avril 1871** : Anton Bruckner is informed that he has won the organ competition that took place in Vienna. He will officially represent Austria in a series of demonstration concerts on the new « Henry Willis & Sons » organ in Albert Hall, London.

**28 avril 1871** : Richard Wagner reads his installation thesis, « On the Destiny of Opera » , at the Berlin Royal Academy of Arts.

**30 mai 1871** : Vienna premiere of Richard Wagner's Opera, « Rienzi » .

**Juillet 1873** : A cholera epidemic in Vienna kills 3,000 people.

The 13 year old Gustav Mahler performs at the piano in several concerts in Iglau.

**20 juillet 1871** : Audition réussie de Bruckner à l'orgue, lors d'une compétition ultime, en vue de représenter l'Autriche à l'Exposition universelle de Londres.

### Anton Bruckner's Organ Recitals in France and England

By Mosco Carner - « The Musical Times » (February 1937) .

It is curious that France and England (countries in which Bruckner's music has so far failed to gain a footing or any but a small circle of admirers) are the only 2 countries outside Austria in which Bruckner appeared publicly as an organist. These 2 concert-giving expeditions of his (the 1st to Nancy and Paris, in the spring of 1869 ; the 2nd to London, in the summer of 1871) belong to a period of Bruckner's artistic development when he was still young as a Symphonist. He was over 40 when he wrote his 1st Symphony - an extraordinary case of delayed maturity. It is true that, beside this 1st Symphony, he had produced by 1869 a number of Church compositions, including the magnificent Mass in E minor that goes back in spirit and technique to Palestrina. But Bruckner, as a composer, was still practically a blank page to most of his contemporaries, with the exception of a small circle in Upper-Austria, his native country.

With Bruckner as an organist, it was a different matter. From early childhood, the organ had been his favourite instrument. At 21, his free contrapuntal treatment of a Haydn theme and his improvisation of a fugue had attracted considerable attention at his examination for a school post. But what developed Bruckner into Austria's greatest organist was the period of 11 years (1845-1856) as assistant school Master at the seminary of Saint-Florian, near Linz. The Baroque splendour of this Augustinian abbey was completed by its monumental organ, at that time, the 2nd largest in Austria. (The largest was that in Saint-Stefan's, Vienna.) It was here that Bruckner got the organ and its style into his very bones. The stylistic roots of both, the Chorale themes in his Symphonies and the « registration » effect of his orchestral scoring, are evidently to be found in his intensive study of the organ during this period.

During these years at Saint-Florian's, he made himself a complete Master of the technique of organ-playing. In 1856, his brilliant success in a competition won him the post of organist at Linz Cathedral, a post which he gave-up only after 12 long years, to go to Vienna as professor of theory and organ-playing at the « Conservatorium der Musikfreunde » (1888) . Which brings us to the period of his journey to France.

This brief sketch of Bruckner's career as an organist shows at any rate that, by the time he was invited to Vienna, he must have enjoyed a very high-reputation as an organ-player. Yet, Vienna was (and is still) no easy ground for a newcomer, particularly for one from the provinces, no matter how good his reputation. It was necessary for Bruckner to establish his new position on a sound basis and he set about this in the field in which success seemed most certain, namely, as organist. A favourable opportunity soon occurred.

The organ of the newly-built church of Saint-Epvre in Nancy, which counted among its patrons the Emperor and Empress of Austria, was to be opened with a competition. On the advice of Eduard Hanslick, pope of Viennese music, all-powerful critic of the « New Freie Presse » and, at that time, Bruckner's friend (though, in later years, he became his bitterest enemy) , Bruckner decided to compete. His 2 recitals, on April 28 and 29, had such a resounding success that one French newspaper hailed him as :

« Un homme de goût le plus élevé, de la science la plus vaste et la plus féconde. »

Bruckner, highly-surprised and delighted by this result, wrote in his characteristic naïve, good, child-like way to Johann Herbeck, the director of the Vienna « Conservatorium » :

« I have only the oral \* judgments of the professionals in my favour. A point on which modesty bids me be silent - and also the applause of the public. Charming young ladies of the highest-aristocracy even came to the organ-loft and expressed their appreciation. »

\* « Oral » , in distinction to the printed notices, which (as he explains in the same letter) he was unable to read.

This success gave the head of the Paris firm of organ-builders, Merklin-Schütze, the idea of asking Bruckner to give a recital at their Paris factory. But the timid and conscientious Master hesitated, for the leave Herbeck had granted him for Nancy had expired. He characteristically wrote to Herbeck asking :

« That my leave may be extended for 3 days. I send your Excellency, though with a very heavy heart, this request from me and all these gentlemen (from the Paris firm) most humbly, and beg you to be so kind as to do all you can with the authorities to get them to grant what I ask. And will you be so very good as to tell my pupils ? »

The permission was « most graciously » granted and Bruckner played in Paris not only at Merklin's but at « Notre-Dame » before a distinguished audience said to have included Franck, Saint-Saëns, Auber and Gounod. His success at Nancy was repeated and, again, it was his inspired improvisations that made the deepest impression.

He writes to Linz :

« At the end, I asked for a theme. It was given me by Charles-Alexis Chauvet, one of the greatest organists in Paris, and when I had developed it in 3 sections, the success was unbounded. I shall never experience such a triumph again. »

It is very probable that the success of this foreign trip helped to get Bruckner the appointment of organist at the Vienna « Hofkapelle » , in the following month of September.

2 years later, a 2nd opportunity to go abroad presented itself. In the summer of 1871, an International Exhibition was held in London and the Exhibition Committee invited the Chambers of Commerce of the various countries to send their most prominent organists to London. During the Exhibition, organ recitals were to be given on the giant organ just built by Henry Willis for the Albert Hall, close to which the Exhibition was held. When Bruckner heard of this, he applied to the Vienna Chamber of Commerce to be sent to London and, after a trial, he was unanimously chosen from a number of candidates.

The conditions were :

Beginning on August 2, he was to play twice daily for a week, for a fee of £ 50, including travelling and hotel expenses. A detailed description of the Willis organ was sent with the contract.

A journey to London was not such a simple matter in those days and Bruckner, ever timid, implored a friend to travel with him :

« Then, we can come back in fine style by way of Switzerland. » , he wrote temptingly.

But nothing came of this and Bruckner had to make the journey to London alone. He arrived at the end of July and stayed at Seyd's Hotel, a German hotel in Finsbury Square.

A story of rather doubtful veracity is told of his 1st day in London. He had no sooner arrived than he went to the Albert Hall to try the organ. It was a Saturday and the manager of the Hall explained to him that it was too late.

There was very little steam up (the organ was blown by steam) and Bruckner could play only as long as the steam lasted. Undisturbed, the Master seated himself at the organ and began to practise and improvise. Enthusiastic at what he heard, the manager had the fires stoked-up and sent for various friends, so that when Bruckner finished he found to his astonishment that he had a considerable audience :

« Se non è vero, è ben trovato » ! (If it is not true, it is a good story.)

Besides Bruckner, 6 other organists had been engaged for these several weeks of recitals : William Thomas Best, the official organist of the Hall, who had opened the series on July 18 ; Camille Saint-Saëns from Paris ; Alphonse Mailly from Brussels ; Löhr from Budapest ; Heintzen from Stockholm ; and Lindemann from Norway. Although Bruckner had already played for the 1st time, on August 2, the then widely read « Musical World » published, on August 5, the following rather reserved announcement :

« “ Herr ” Anton Bruckner, Court Organist at Vienna, and Professor to the “ Conservatorium ” of that city, has arrived in London to play on the great organ of the Royal Albert Hall. The dates of his performance will shortly be announced. It takes some little time to become acquainted with the details of so large an instrument. “ Herr ” Bruckner’s strong points are said to be Classical improvisations on Händel, Bach, and Mendelssohn. »

The programme of Bruckner’s London debut was :

### Toccata in F major (Johann Sebastian Bach)

The Toccata and Fugue in F major (**BWV 540**) is an organ work written by Johann Sebastian Bach. The toccata is thought to be written after 1714, and the fugue before 1731. It is thought by some that Bach joined together 2 previously separate pieces to create this work.

The toccata starts with a large linear canon (imitation theme, one hand imitating the other) over a pedal point in F major. It is then followed by a pedal solo vamping material from the canon. The canon is reiterated with some variations in the dominant in C major. This time, the hands are switched, and the left-hand leads the right. This is again followed by a long pedal solo. The 2 large canon flourishes cover 108 measures of the composition. The pedal solos cover 60 measures. The concerto movement exhibits a 7 part structure. The canons and pedal solos effect the departure from the home key of F to the dominant C, and the entire rest of the movement, with its concertante 3 part imitation and striking « proto-waltzes » , constitute the harmonic return. This formal pattern is unique within Bach's œuvre.

Hermann Keller expresses his rapture as follows :

« At the beginning, the extensive linear construction of the 2 voices in canon, the proud calmness of the solos in the pedal, the piercing chord strokes, the fiery upswing of the 2nd subject, the bold modulatory shifts, the inwardness of the 3 minor movements, the splendour of the end with the famous 3rd inversion of the 7th chord, who would not be

enthralled by that ? »

Because of the range of the pedal parts, the organ at Weißenfels, with a pedal compass of f1, may be the organ the composition was written on. The Toccata (as a prelude) is proportionally the largest of all Bach's works in the format of prelude-fugue. It is often treated as a showpiece, with the ensuing fugue omitted. The Toccata's rhythmic signature suggests a « passe-pied » or a « musette », although the monumental scale of the movement does not support these characterizations.

Nor does the harmonic adventurousness : 45 measures after the 2nd pedal solo there is a dominant chord which resolves deceptively to the 3rd inversion dominant applied to the « neapolitan » . In particular, the doubled root is found to move outward in contrary chromatic motion to a major 9th ; in the bass is a descending augmented unison, which absolutely could not be farther from the expected 5th. Bach implements this powerful deceptive cadence 3 times in the piece ; it would not become idiomatic until Chopin and Tchaïkovsky.

## Fugue

The 1st subject in the fugue is chromatic and ornamental. The 2nd subject has a lot of modulation shifts and is sometimes initially presented as the counter-subject of the 1st. The Fugue is Bach's only thorough-going double fugue, where 2 subjects are exposed in separate sections and then combined. The effect is enhanced by the increasing rhythmic activity of the 2nd subject and by the more frequent use of modulation in the final section of the fugue.

The bravura of the F major toccata, with its pedal solos and manual virtuosity, contrasts sharply with the rather sober opening of the Fugue. Both represent 2 diverse aspects of Italian influence : the motoric rhythms and sequential passage-work of the Toccata, and the traditional « alla breve » counterpoint of the Fugue, with its chromaticism, harmonic suspensions, and uninterrupted succession of subjects and answers. These techniques are very similar to those used in the « Dorian » Toccata and Fugue in D minor (**BWV 538**) .

The Aria in F major (**BWV 587**) is believed to be a middle-movement of this composition, thereby, debunking the idea that Toccata, Adagio and Fugue in C major (**BWV 564**) is Bach's only 3 movement organ composition apart from the 6 Trio Sonatas.

## Improvisations upon the ongoing

### Fugue in D minor (Georg Friedrich Händel)

### Improvisations (original)

### Improvisation on Bach's Fugue in E minor

(From **BWV 548**)

This massive work, requiring a good 15 minutes in performance, is one of Bach's most important and flamboyant organ compositions. Unlike most of his other preludes and fugues, this one seems to be a mature work written after Bach settled in Leipzig, in 1723. Unexpectedly, it's the prelude that displays the most severe musical architecture, while the fugue is comparatively free-wheeling (and harder to play). The grand prelude is cast in a verse and refrain structure, but employs 3 related thematic elements - 2 for the verses. The refrain initially arches across 18 bars of the score; after the 1st verse, it returns in the dominant, establishing the tonality for the 2nd verse. Here, Bach introduces the 3rd theme, a dotted figure linked to the themes of both the refrain and the 1st verse. After this 2nd verse, the refrain returns, modulating into the sub-dominant, where the 3rd verse develops the themes presented in the 1st 2. The refrain returns one last time; under the influence of the dominant pedal note that introduces it, the refrain avoids returning to the tonic until its very last chord. Despite its strict melodic structure, the prelude is a great harmonic adventure.

Now comes the fugue, which manages to fall into ternary form while following the usual fugal conventions. The 1st of the 3 sections is a self-contained fugue, complete with its own exposition, modulations, and episodes. The fugue theme is something of a chromatic wedge expanding around a tonic point, this wedge giving the work its nickname. The theme picks-up 2 chromatic counter-subjects during the 1st exposition. After the harmonic tension and surprise of this 1st section, the fugue's 2nd section settles into the principal key. This portion is a 100 measure toccata, full of extremely virtuosic runs. The fugue theme pops-up now and then and is also echoed in the pedal material, but doesn't fully reassert itself until the 3rd panel of this triptych, which until near the end is a note-for-note repetition of the 1st section. The work ends, however, in a resplendent Picardy 3rd, concluding this otherwise minor-mode fugue in a blaze of E major.

...

From this programme, one sees how very fond Bruckner was of improvisation, in which art he was, by all contemporary accounts, a past-master. Which before his journey to London, he said to a pupil in his Upper-Austrian dialect :

« No, i werd net lang den Bach einwerggin, dös sollen die machen, die ka Phantasie haben, i spiel über a frei's Thema. »

Which might be rendered as :

« Noa, I doan't care for grindin out lots o' Bach. They can do that as 'as no imagination o' their oawn. I plays always as I likes. »

In the course of a week, Bruckner gave 6 recitals at the Albert Hall with such success that August Manns, the famous conductor of the Crystal Palace « Saturday Concerts », engaged him for 4 more. I quote here a letter of August 23 from Bruckner to an influential Linz acquaintance - the only one so far published from which we can glean further

particulars of his stay in London :

« Just finish. Played 10 times ; 6 times at the Albert Hall, 4 times at the Crystal Palace. Tremendous applause, endless every time. Encores demanded. In particular, I often had to repeat a couple of improvisations. Both places, the same. Heaps of compliments, congratulations, invitations. “ Kapellmeister ” Manns of the Crystal Palace told me he was astonished and that I was to come again soon and send him my compositions. Yesterday, I played before 70,000 people \* and had to give encores as the Committee asked me to - for I didn't want to, in spite of the tremendous applause. On Monday, I played with equal success at the concert.

N.B. : Unfortunately, the critic of “ The Times ” is in Germany : so, hardly anything will be written about me “ now ”. Please, let the Linz papers know something of this. »

\* 70,000 people : This was at the German National « Fête » at the Crystal Palace, on August 19.

The postscript betrays clearly that Bruckner attached some importance to having his recitals noticed by the critics. As a matter of fact, the important « dailies » published nothing but the bare announcements. It was summer and these recitals, given mainly for the benefit of visitors to the Exhibition, were apparently not taken very seriously in musical circles. Still, in the already mentioned « Musical World » , we find reports striking and, by no means, enthusiastic note. There is mention of « 2nd rate foreigners » and of the « modest mediocrity » of some of the foreign organists and « a little discretion in the selection » of the artists is demanded (a little too late) of the management. Bruckner himself comes-off comparatively well :

« He has given us a grand “ extempore Fantasia ”, which although not very original in thought or design, was clever, remarkable for its canonic counterpoint and for the surmounting of much difficulty in the pedal passages. »

But now comes the blow :

« There can be nothing said extemporaneously upon the National Anthem of Austria, and still less upon the “ Hallelujah ” Chorus of Händel ; nor do we think any improvisation with any effect can be given upon the Toccatas of Bach or the Sonatas of Mendelssohn. Great composers exhaust their themes. Nothing can be added to the “ Hallelujah ” Chorus, nothing to a toccata of Sebastian Bach. »

What impression was made on Bruckner by London as a town, we do not know. He left at the end of August (by the way, he had begun the Finale of his 2nd Symphony here, on August 10) intending to return next year and tour the provinces. But nothing came of this. 4 years later, he received from the Royal Exhibition Commission a medal for his successful collaboration. Once later, in 1886, he thought of coming to London to conduct his 7th Symphony in place of Hans Richter, who was ill. But this plan, too, came to nothing. A few trips to Germany to hear performances of his works were the only occasions on which Bruckner went abroad in later years. Moreover, organ-playing gradually drifted into the background as Bruckner began to concentrate more and more on Symphonic composition. As he once put it himself :

« What my fingers play is forgotten, but what they have written will not be forgotten. »

**19 August 1871** : Great alarm appears to be felt in London about the cholera (an alarm very useful in many ways) but the few facts known do not justify it. Cholera, after being endemic in Russia for 2, or, as some say, for 5 years, has reached Königsberg on the East Prussian frontier, but there is no proof that it is marching. No evidence of its progress is given, and the deaths, which were originally 2 in 3, are now 1 in 2. It is worth while in a time of panic to remember that as far as evidence can prove anything, it is certain that cholera is not communicated by touch, that the cause of contagion is an ezlavium from the fleece, and that diarrhea, apart from the poison, can no more develop into the Asiatic disease than gout can develop into paralysis. The statement made this week that cholera, has appeared in London is unfounded, and there is little probability that it will appear till next year - when it may be terrible. Meanwhile, the best precautions are the suppression of cesspools and expenditure on pure water. The only drug-palliative worth a straw is opium.

### Charles-Alexis Chauvet

L'organiste et compositeur français Charles-Alexis Chauvet est né le 7 juin 1837 à Marines, dans le Vexin (Département Val-d'Oise) ; et est décédé le 29 janvier 1871 à Argentan.

Chauvet commence sa carrière d'organiste sur le petit orgue Abbey installé dans l'église paroissiale Saint-Rémi de Marines. Il entre, à l'âge de 13 ans, au Conservatoire de Paris dans les classes de François Benoist pour l'orgue et Ambroise Thomas pour la composition.

Il est nommé organiste en 1860, à Saint-Thomas d'Aquin, d'abord comme organiste accompagnateur avant de « monter » au grand orgue en 1861 ; en 1863, à Saint-Bernard de la Chapelle ; en 1866, à Saint-Merri et devient enfin, en 1869, le 1er titulaire de l'orgue que Cavallé-Coll vient de terminer à l'église de La Trinité.

Son talent de virtuose se double de dons reconnus pour la pédagogie. Mais cet artiste parmi les plus raffinés de son temps meurt en 1871, laissant une œuvre peu abondante d'une qualité très supérieure à la production habituelle de son époque, et comptant comme un des plus brillants compositeurs de musique d'orgue avant son ami César Franck.

...

Charles-Alexis Chauvet débute à l'orgue de l'église Saint-Rémi de Marines, âgé de 11 ans seulement. Il entre au Conservatoire de Paris à 13 ans pour étudier l'orgue avec François Benoist (1er Prix d'orgue en 1860) et la composition avec Ambroise Thomas dont il devint l'assistant en classe de composition. En 1860, il est nommé à l'orgue de chœur de l'église Saint-Thomas d'Aquin (Paris), puis au grand orgue l'année suivante. On le retrouve ensuite à la tribune de l'Église Saint-Bernard de la Chapelle dont il inaugure l'orgue en 1863, à Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, puis à Saint-Merry en 1866. Enfin, il est nommé titulaire du nouvel orgue Cavallé-Coll de l'Église de la Sainte-Trinité en 1869, poste qu'il tient jusqu'à sa mort prématurée à 34 ans de phtisie. Son successeur fut Alexandre Guilmant.



Reconnu pour ses interprétations de Jean Sébastien Bach et ses improvisations, il est aussi régulièrement invité à participer à l'inauguration d'orgues de Paris, avec Édouard Batiste, César Franck et Camille Saint-Saëns. Musicien doué et raffiné, il est considéré comme un des plus brillants compositeurs pour l'orgue avec son ami César Franck qui lui dédia sa Fantaisie en ut majeur pour orgue, Opus 16.

« Au point de vue du mécanisme, Chauvet était un virtuose accompli ; en outre, sa manière toute personnelle de comprendre le texte était celle d'une intelligence supérieure. » (Henri Maréchal)

## Œuvres

**20 Morceaux pour orgue** (1863) , ré-édités en 1896 par Théodore Dubois sous le titre « 20 célèbres pièces pour orgue » :

- 1) Grand Chœur en ut majeur.
- 2) Moderato en si bémol majeur.
- 3) Andantino en mi majeur.
- 4) Andante en fa mineur.
- 5) Largo et Fughetta en ut majeur.
- 6) Andante con moto en si mineur.
- 7) Grand Chœur en mi bémol majeur.
- 8) Verset en ré mineur.
- 9) Andantino en sol majeur.
- 10) Grand Chœur en sol mineur.
- 11) Andantino en ré mineur.
- 12) Grand Chœur en mi bémol majeur.
- 13) Moderato en la majeur.

14) Verset en la majeur.

15) Office des morts en ré mineur.

16) Allegro moderato en si bémol majeur.

17) Andantino en si mineur.

18) Andante en ut mineur.

19) Verset en la mineur.

20) Procession du Saint Sacrement (marche religieuse) en la majeur.

**Musée de l'Organiste (1863) :**

Rentrée de procession.

Offertoire en sol majeur.

Offertoire en ré majeur.

Élévation n° 1 en fa majeur.

Élévation n° 2 en ré majeur.

Offertoire en la mineur.

Élévation ou Communion en la majeur.

Prélude en sol mineur.

Prélude en ut.

Élévation ou Communion en fa majeur.

Offertoire en ut majeur.

**90 Petits Versets** pour orgue ou harmonium.

**15 Études préparatoires** aux œuvres de Bach pour piano (1867) .

**9 Offertoires** de caractères gradués pour l'Avent et le temps de Noël (1867) :

Sans titre.

Li a proun de gént.

Or dites-nous Marie.

Noël, cette journée.

À la venue de Noël.

Chantons de voix hautaine.

Une bergère jolie.

Vous qui désirez sans fin.

Grâce soit rendue au Dieu de la sus.

**20 Morceaux** pour Orgue, éditions François Sabatier et Nanon Bertrand, Publimuses PBM 18.94 (1994) .

**15 Études préparatoires** aux œuvres de Bach, éditions François Sabatier, Publimuses PBM 19.94 (1994) .

**9 Offertoires** de caractères gradués pour l'Avent et le temps de Noël.

Musée de musique religieuse :

Rentrée de procession.

Offertoire en sol majeur.

Offertoire en ré majeur.

Élévation n° 1 en fa majeur.

Élévation n° 2 en ré majeur.

Offertoire en la mineur.

Élévation ou Communion en la majeur.

Prélude en sol mineur.

...

La Petite Maîtrise, prélude en ut mineur.

L'Athénée musical :

Élévation ou Communion en fa majeur.

Journal des organistes de Saint-Dié (Offertoire en ut majeur) .

90 petits versets, éditions François Sabatier et Nanon Bertrand, Publimuses 28.97 (1997) .

...

Charles-Alexis Chauvet (geboren 7. Juli 1837 in Marines ; gestorben 28. Januar 1871 in Argentan) war ein französischer Organist und Komponist.

Chauvet wurde 1837 in Marines im Département Val-d'Oise geboren. Er studierte unter François Benoist und Ambroise Thomas am Pariser Konservatorium, wo er 1860 den ersten Preis im Fach Orgel erhielt. 1860 wurde er Organist von Saint-Thomas-d'Aquin (Paris) , anschließend von Saint-Bernard de la Chapelle und der Église Saint-Merri (Paris) . 1868 wurde er Titularorganist von La Trinité (Paris) , wo er bis zu seinem Tod (Atemwegserkrankung) mit nur 33 Jahren im Jahre 1871 blieb. Sein Nachfolger war Alexandre Guilmant.

## Werke

Andante en si majeur.

Marche.

Musette.

4 Morceaux de genre.

Romance en si bémol mineur.

Scherzo.

Grand Chœur en ut.

## 2e tournée organistique : Londres

Anton Bruckner était l'un des grands organistes virtuoses de son temps, notamment en tant qu'improvisateur. Les commentaires étonnants venus de la France au sujet de ses improvisations à l'orgue, lors de sa dernière tournée, ont suscité la curiosité de beaucoup d'Anglais.

L'Angleterre fait parvenir des invitations aux meilleurs organistes de différents pays européens en vue d'un concours international pour l'inauguration du nouvel orgue du Royal Albert Hall de Londres.

Une fois encore, Anton Bruckner sera appelé à représenter dignement l'Autriche. Durant les derniers jours de **juillet 1870**, on a offert au virtuose la coquette somme de 50 livres Sterling (frais de voyage non inclus) pour se produire dans le cadre d'une nouvelle tournée de 12 concerts donnés à Londres et ce, dans une semaine ! Le compositeur accepte l'offre et quitte Vienne à destination de Londres.

Son vieil ami, le Père Otto Fehringer, accompagnera Anton Bruckner lors de son séjour londonien.

Anton Bruckner s'était lié d'amitié, plusieurs années auparavant, avec le Père Fehringer rattaché au monastère bénédictin de Seitenstetten, en Basse-Autriche. À la demande du compositeur, Fehringer sera l'un des principaux contrebassistes lors de la présentation de la Messe en ré mineur qui sera donnée à Vienne, en 1872.

Le Père survécut à Anton Bruckner par plus de 2 décennies puisqu'il va mourir en 1930. Une nécrologie de l'époque nous relate les liens étroits qu'entretenaient le bénédictin et le compositeur :

« Une profonde amitié liait Otto Fehringer à Anton Bruckner. Combien de fois, lorsque ce dernier tenait l'orgue à Vienne, le Père, alors un stagiaire, l'accompagnait si tendrement à la contrebasse ! À l'occasion de la Fête de la Trinité, le Maître lui demandera de choisir le thème d'introduction. Puisqu'il s'agissait du dimanche de la Trinité, le Père Otto optera tout naturellement pour un motif d'Introit. Bruckner commença alors à jouer, les yeux déjà humides. Et le Seigneur dit aux Anges : Chanter ! Le Maître vous accompagne ! »

Au cours de ce tournoi londonien, Bruckner rivalisera de virtuosité face à des musiciens aussi réputés que Camille Saint-Saëns de Paris (France) ; George Augustus Löhr, originaire de Buda-Pest (Hongrie) ; Heintzen de Stockholm (Suède) ; Ludvig Mathias Lindeman d'Oslo (Norvège) ; et Alphonse Mailly de Bruxelles (Belgique) .

## George Augustus Löhr

The organist and composer George Augustus Löhr was born on 20 April 1821 in Norwich and died on 20 August 1897 in Leicester. He is buried in the Welford Road Cemetery. He was based in England.

Löhr was educated at Magdalen College, Oxford (where he was a chorister in the Choir) and, then, in Leipzig University and Munich University. He was, then, assistant organist at Norwich Cathedral under the organist Zechariah Buck.

He was appointed to Saint-Margaret's Church, in Leicester, from 1845 to 1897. In 1856, he established the Leicester Harmonic Society, which survived until 1883.

Löhr composed works for choir and organ.

### Ludvig Mathias Lindeman

The Norwegian composer and organist Ludvig Mathias Lindeman was born on 28 November 1812 in Trondheim, Sør-Trøndelag, Norway ; and died on 11 March 1887 in Christiania near Oslo, at 75 years of age. He was buried at Oslo Cathedral.

He is most noted for compiling Norwegian folk-music in his work « Ældre og nyere norske Fjeldmelodier » . He composed preludes and fugues for the organ, and songs.

Lindeman was the 7th of 10 children born to Ole Andreas Lindeman (1769-1857) and Anna Severine Hickmann (1782-1844) . In 1833, he was sent to Oslo to take his final examinations and, then, studied theology at the University. In 1839, Lindeman succeed his elder brother, Jacob Andreas Lindeman (1805-1846) , as cantor and organist of the Oslo Cathedral. Lindeman was in the position for 48 years until his death in 1887.

Lindeman was a contributor to Jørgen Moe's song and folk-ballad collection, « Samling af Sange, Folkeviser og Stev i norske Alumuedialekter » (1840) , putting together the melody supplement to the volume at Bishop Moe's request. The following year, he published an his own selection of Norwegian folk-melodies, « Norske Fjeldmelodier harmonisk bearbejdede for Pianoforte » (1841) . In 1848, he applied for a University grant to support a trip in the hill country, in order to recorded folk-melodies. Later, he made 2 collecting trips, in 1851 and 1864. The 1st trip was to Telemark, Hardanger, Bergen and Hallingdal ; and the last to Lillehammer. In all, he collected about 3,000 melodies and lyrics. He published « Ældre og nyere norske Fjeldmelodier » (Earlier and more recent Norwegian mountain melodies) , in 12 volumes, during 1853 to 1863. This 1st edition contained 540 melodies, but Lindeman supplemented the corpus with « Halvhundrede norske Fjeldmelodier » (50 Norwegian mountain melodies) , in 1862.

When, in 1871, the major new organ in the Royal Albert Hall in London was inaugurated, Lindeman was invited to perform, along with other noted organists including Anton Bruckner and Camille Saint-Saëns. Lindeman was appointed Knight of the Royal Norwegian Order of Saint-Olav, during the year 1870. Between 1871 and 1875, he published « Melodier til Landstads Salmebog » , containing music for use within the Church of Norway. In 1873, he was invited to write music for the coronation, in Trondheim, of King Oscar II of Sweden and Queen Sophie. In 1876, he wrote a

cantata for the inauguration of the Bygdøy Chapel. In 1883, together with his son Peter, he started the Organist School in Oslo. The Conservatory was in operation until 1973, when the Norwegian Academy of Music was established. To honour the memory of the Lindeman family, the biggest concert hall at the Academy is named the Lindeman Hall.

In 1912, a bust of Lindeman was erected at the church.

### Selected works

Norske Fjeldmelodier harmonisk bearbejdede for Pianoforte (1841) .

Norske Folkeviser udsatte for 4 Mandsstemmer (1850) .

Ældre og nyere norske Fjeldmelodier (1853-1863) .

Halvhundrede Norske Fjeldmelodier harmoniserede for Mandsstemmer (1862) .

Melodier til Landstads Salmebog (1870) .

Norsk Messebog (1870) .

Melodier til Landstads Salmebog (1871-1875) .

Koralbog, indeholdende de i Landstads Salmebog forekommende Melodier (1878) .

...

Ludvig Mathias Lindeman (geboren 28. November 1812 in Trondhjem, heute Trondheim ; gestorben 23. Mai 1887 in Kristiania, heute Oslo) war ein norwegischer Komponist und Volksliedsammler.

Der Sohn des Organisten Ole Andreas Lindeman studierte Theologie und Musik. Er wurde 1846 Organist in Kristiania und 1849 Gesangslehrer am Theologischen Seminar. 1883 gründete er mit seinem Sohn Peter Byrnie Lindeman die Norwegische Musikhochschule, aus der 1894 das Konservatorium von Kristiania hervorging.

Lindeman komponierte Präludien und Fugen für die Orgel sowie Lieder. Daneben gab er die Volksliedsammlung Ældre og nyere norske Fjeldmelodier heraus, von der zwölf Bände zwischen 1853 und 1863 erschienen. Ein Nachfolgebund kam 1867 heraus und eine überarbeitete Neuauflage 1874. Sie enthielt gesungene sowie auf Hardangerfiedel und Langeleik gespielte Melodien, auf die Edvard Grieg und Johan Svendsen in ihren Werken zurückgriffen.

### Alphonse Maily

L'organiste et compositeur belge Alphonse (Jean Ernest) Mailly est né le 27 novembre 1833 à Bruxelles et est mort le 10 janvier 1918 à Ixelles. Entré au Conservatoire de Bruxelles en 1845, il y suit les cours de solfège, harmonie, piano et orgue.

Hector Berlioz dira de lui :

« L'un des plus savants virtuoses que l'art moderne du grand orgue ait produits. »

...

Alphonse Mailly, professeur au Conservatoire, Maître de chapelle et organiste de l'église de Saint-Joseph à Bruxelles. Après avoir obtenu de grands succès dans son pays, Monsieur Mailly s'est rendu en 1858 à Paris, où il s'est révélé comme profond musicien et organiste hors-ligne. Les journaux de la capitale de France ont été unanimes à le placer au 1er rang parmi les organistes contemporains. La science du mécanisme se complète chez lui par un sentiment élevé ; et ses Sonates, Préludes, Versets pour orgue sont les œuvres d'un Maître unissant à une imagination tacite et abondante, tous les secrets de l'art et la connaissance approfondie des ressources de ce grandiose instrument, le plus beau et le plus riche que le génie humain ait inventé.

Les journaux de 1883 annonçaient :

« Le grand orgue ne chômera pas à Bruxelles cet hiver. Monsieur Alphonse Mailly, 1er organiste du Roi, organise une série d'auditions du plus sérieux intérêt. Tout d'abord, les élèves actuels de Monsieur Mailly, dont on se rappelle le succès au dernier concours, se feront entendre dans 2 séances consacrées exclusivement à l'École allemande. Un peu plus tard, Monsieur Auguste Wiegand, un organiste belge, qui vient de retrouver en Hollande les ovations dont il avait été l'objet à Londres, à Paris et en Allemagne, se produira au Palais des Beaux-arts. L'école française fera tous les frais de son programme. Monsieur Wiegand n'est pas élève du Conservatoire de Bruxelles. Il s'est inspiré des conseils du maître à l'église des Carmes. C'est là également que sont venus lui demander des leçons, les Tinel (directeur de l'école de musique religieuse de Malines), les Trillat (organiste de la primatiale de Lyon), les Sterndale-Bennet fils, de Londres, etc. »

« Enfin, pour couronner les fêtes promises, Monsieur Alphonse Mailly, l'artiste sympathique et toujours applaudi, donnera 2 séances au Conservatoire. La 1re sera consacrée à l'œuvre de Jean-Sébastien Bach ; la seconde à l'audition des compositions pour orgue de Franz Liszt. Nous n'avons pas besoin d'insister sur l'attrait que présenteront ces différents concerts, où des œuvres distinguées seront rendues dans des conditions d'exécution tout particulièrement favorables. »

Monsieur Mailly a publié quelques œuvres pour harmonium ou orgue d'un style extrêmement religieux, qui dénotent de rares connaissances de la musique Classique.

En mars 1858, Mailly donna une séance d'orgue à Saint-Vincent de Paul, à Paris.



H. Chavée dit dans la « France musicale » :

« Au point de vue du talent d'exécution, Monsieur Mailly possède toute l'ampleur et toute la netteté du jeu des grands Maîtres de l'orgue. On ne pourrait, sans injustice, ne point le placer à côté des Lemmens et des Lefébure :

“ Suum cuique ” ! »

...

Monsieur Alphonse Mailly, organiste de l'église Notre-Dame de Finistère, à Bruxelles, est venu s'essayer sur le bel orgue de Saint-Vincent de Paul. Il a loué la brillante « Toccata » et la grande fugue en sol mineur de Bach ; un Andante, récit et Finale de la Sonate en « fa » de Mendelssohn : une « prière », un « scherzo-symphonique », et puis enfin une improvisation, qui doit être le résumé de bonnes et sévères études chez l'organiste.

Monsieur Mailly est jeune, il compte, je crois, 24 à 25 ans ; il a la tête bien meublée des chefs-d'œuvre de nos grands Maîtres, et il les interprète en bon style Classique ; style un peu trop lié peut-être, ce qui rend ce genre d'exécution lourd et confus. On oublie que Bach écrivait ses pièces de musique sacrée pour le piano ou clavecin-pédalier. Quoiqu'il en soit, Monsieur Mailly a fait preuve d'un toucher délicieux, d'un phrasé suave et clair dans l'Andante de la Sonate de Mendelssohn. Dans son improvisation, il s'est montré nourri des bonnes doctrines de la musique religieuse, et néanmoins, par ses modulations, harmoniste oseur, mais logique. S'il est venu ici dans l'espérance d'y être distingué, il a atteint son but.

...

Jean Alphonse Ernest Mailly, né à Bruxelles le 27 novembre 1833, est professeur d'orgue au Conservatoire de cette ville, où il a fait toutes ses études. Il attribue son goût pour l'orgue et son talent d'organiste aux excellentes leçons de Christian Girschner, le véritable fondateur de la célèbre école d'orgue de la capitale belge, qui a compté parmi ses disciples Jacques Lemmens, son élève et successeur ; et Alphonse Mailly, le chef actuel de l'école.

Encore enfant, Mailly obtint, en raison de sa grande facilité de lecture, le place de pianiste-accompagnateur au théâtre de la Monnaie, tandis que le charme de ses improvisations le faisait choisir comme organiste titulaire de l'église de Saint-Joseph.

Nommé professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles, en octobre 1861, il occupa cette position jusqu'en septembre 1869, date de sa nomination en qualité de professeur d'orgue au même établissement. Depuis, Mailly a accepté la place d'organiste à l'église des Carmes.

En mars 1858, Mailly s'est fait entendre pour la 1<sup>re</sup> fois à Paris, sur le grand orgue de Saint-Vincent de Paul. Il fut l'objet du plus sympathique accueil, et quelques jours après, Hector Berlioz le citait (dans le « Journal des Débats »)

comme l'un des plus savants virtuoses que l'art moderne du grand orgue ait produits. Ses succès constants lui ont valu d'innombrables engagements pour les inaugurations d'instruments nouveaux : Amsterdam, Tourcoing, Bordeaux, Douai, Berg-op-Zoom, Roubaix, Charleville, Mézières, etc, etc. Presque toutes les villes de la Belgique ont eu l'occasion de l'apprécier en ces circonstances.

En 1871, sur la proposition de François-Joseph Fétis, Mailly fut nommé le représentant de la Belgique à la grande Exposition internationale de Kensington, à Londres. Après une séance où le virtuose-compositeur belge avait fait entendre sa Ire Sonate, déjà popularisée en Angleterre par M. E. Best, et sa grande Fantaisie en ut mineur, il fut l'objet d'un double rappel, ovation sans précédents pour les séances de ce genre. Peu de temps après son retour, Mailly était nommé chevalier de l'Ordre de Léopold. Enfin, plus récemment, Mailly a retrouvé à Amsterdam, au Palais de l'Industrie, sur le bel orgue de Cavallé-Coll, le même succès retentissant. Le Maître ne pouvant, à cause de sa position à Bruxelles, faire que de fugitives apparitions dans la riche cité batave, on lui a demandé de désigner un de ses élèves, qui, sur sa proposition, a été nommé organiste titulaire.

Longue serait la liste de tous les jeunes artistes sortis de l'École d'orgue de Mailly, et qui ont fait pénétrer jusque dans les villages belges les excellentes traditions du Maître. Citons Messieurs Paul Trillat, organiste de la Primatiale de Lyon ; Louis Mæs, organiste du Palais de l'Industrie d'Amsterdam ; Adolphe Wouters, organiste et Maître de chapelle à l'église Saint-Nicolas à Bruxelles ; Jean-Baptiste de Pauw, organiste de l'église Saint-Boniface à Ixelles ; Louis Rosoor, organiste de la cathédrale de Tournai ; Joseph Vastersavendts, organiste de l'église de Tilburg, en Hollande. Indépendamment de sa classe au Conservatoire, Mailly a ouvert un cours d'orgue libre, où beaucoup d'organistes étrangers se sont fait inscrire.

Cet artiste remarquable n'a encore publié qu'un très petit nombre de ses compositions.

...

Mailly a composé des pièces pour harmonium, pour piano et pour orgue ; des Motets ; et de la musique de chambre.

### Pièces pour harmonium

6 Morceaux caractéristiques pour harmonium, Opus 3 (chez Schott, Bruxelles) :

La rêverie.

Le badinage.

Le crépuscule.

La pastorale.

L'angélus.

La fête villageoise.

### Pièces pour orgue

Sonate pour orgue, Opus 1 (chez Schott, Bruxelles) :

« Méditation » ; « Feuilletts d'Album » ; « Badinage » ; « Évocation » ; « Prière » ; « Valse mélancolique » ; « Sérénade » .

2 Prières pour orgue (ou harmonium) , Opus 2 (chez Schott, Bruxelles) .

6 Morceaux de genre pour orgue-Mustel.

3 Morceaux pour orgue (1892) :

Invocation.

Andante con moto.

Noël-musette.

3 Pièces pour orgue :

Méditation.

Toccata.

Pâques fleuries.

...

Prélude funèbre.

Marche solennelle.

Cantilène.

...

10 Petites pièces pour orgue.

Sonate en fa majeur pour orgue.

Fantaisie en ut mineur pour orgue (exécutée par le compositeur, à l'Albert Hall de Londres) .

Chorals divers.

### Musique de chambre

Sonate en ut mineur pour piano.

4 Petites pièces pour piano.

Recueil de pièces dans tous les styles, pour piano.

Recueil de pièces dans tous les styles, pour violon et violoncelle.

Duettino pour orgue et piano.

Sérénade pour flûte, alto, violoncelle, piano et orgue.

Trio en la majeur pour piano, violon et violoncelle.

Trio pour piano.

### Chant

Mélodies pour soprano, ténor et basse.

Motets à 1, 2, 3 et 4 voix avec accompagnement d'orgue.

...

Alphonse Jean Ernest Mailly (geboren 27. November 1833 in Brüssel ; gestorben 10. Januar 1918 in Elsene) war ein belgischer Organist und Komponist.

Alphonse Mailly wurde 1833 als Sohn eines Kapellmeisters und Orchesterzellers geboren. Er studierte am königlichen Konservatorium Brüssel, bei Lados, Bosselet, Michelot, Girschner und Jacques-Nicolas Lemmens. Er erhielt den ersten Preis

in Musiktheorie (1847) , Klavier (1850) und Orgel (1854) und begann anschließend eine Karriere als Pianist (besonders Liedbegleitung) und Organist in der Onze-Lieve-Vrouw-ter-Finisterraekerk in Brüssel.

1858 wurde er bei einer Konzertreihe in Paris begeistert gefeiert ; Hector Berlioz nannte ihn :

« L'un des plus savants virtuoses que l'art moderne du grand orgue ait produits. »

Es folgten Konzerte in London und Amsterdam. 1861 wurde er zum Professor für Klavier am Konservatorium in Brüssel ernannt, vier Jahre später nahm er die Stelle seines Lehrers Jacques-Nicolas Lemmens ein und erhielt die Professur für Orgel, die er bis zur Nachfolge durch Alphonse Desmet 1903 innehielt. Zu seinen Schülern zählen Léon Dubois, August de Boeck, Adolphe Wouters, Léon Jadin, Alfred Mahy, Arthur Letondal, Adolphe Biarent und Léandre Vilain. 1869 wurde Maily an die Karmelitenkirche in Brüssel als Organist berufen.

## Werke

Orgelwerke : und andere sein bekanntestes Werk.

Sonate Nr. I : « Méditation » ; « Feuillet d'Album » ; « Badinage » ; « Évocation » ; « Prière » ; « Valse mélancolique » ; « Sérénade » .

Zahlreiche Werke für Harmonium und Klavier, Motetten und Kammermusik (Serenade für Flöte, Viola, Cello, Klavier und Orgel ; Klaviertrio) .

...

A journey to London was not such a simple matter in those days and Bruckner, ever timid, implored a friend to travel with him :

« Then, we can come back in fine style by way of Switzerland. » , he wrote temptingly.

But nothing came of this and Bruckner had to make the journey to London alone. He arrived at the end of July and stayed at Seyd's Hotel, a German hotel in Finsbury Square.

Beginning on **August 2**, Bruckner was to play twice daily for a week, for a fee of £ 50, including travelling and hotel expenses. A detailed description of the Willis organ was sent with the contract.

**Fin juillet - août 1871** : Série de concerts d'orgue de Bruckner à Londres (d'abord au « Royal Albert Hall » , puis au « Crystal Palace ») . Au programme, des œuvres de Bach, Händel, et Mendelssohn ; en plus de ses propres improvisations.

**Samedi, 29 juillet 1871** : Anton Bruckner (aged 46) arrives in London. He has been selected to represent his country at the International Exhibition, along with organists from several other nations.

(It is the Vienna Chamber of Commerce who sponsors these series of organ recitals : 1 every day for a week, in the Royal Albert Hall ; and 5 more, at Crystal Palace.)

...

A story of rather doubtful veracity is told of his 1st day in London. He had no sooner arrived than he went to the Albert Hall to try the organ. It was a Saturday and the manager of the Hall explained to him that it was too late. There was very little steam up (the organ was blown by steam) and Bruckner could play only as long as the steam lasted. Undisturbed, the Master seated himself at the organ and began to practise and improvise. Enthusiastic at what he heard, the manager had the fires stoked-up and sent for various friends, so that when Bruckner finished he found to his astonishment that he had a considerable audience.

...

On Saturday evening, Bruckner goes to the Royal Albert Hall to practice but is told the fires for the steam engines have been allowed to go out. There is still enough steam for him to practice and, after hearing Bruckner play, the hall manager orders the fires relit. His abilities attract a little audience which listens to him well into the evening. The British press, fuming at the presence of so many foreigners, affords him only faint praise. 10 recitals, however, will produce loud applause.

....

Lors de sa journée initiale à Londres (c'était un Samedi) , Bruckner se présente tard en fin d'après-midi pour pratiquer une 1re fois. Le directeur de la salle lui dit :

« Pourquoi vous ne vous êtes pas présenté plus tôt ? En principe, nous avons terminé pour la journée. Vous savez que l'orgue est propulsé par la vapeur. Tant que le moteur tiendra, vous êtes la bienvenue. »

L'homme demeure sur place pour écouter. Après quelques minutes, il demande que l'on actionne à nouveau la fournaise. Lorsque le musicien termine sa séance, il le supplie de poursuivre. Un petit nombre de personnes se regroupe pour assister à cet unique événement.

Retournant en fin de soirée en direction de l'hôtel où il loge, Bruckner ne sait pas exactement à quel arrêt il doit descendre et ne se souvient pas non plus du nom de l'établissement. Par le plus heureux des hasards, son « omnibus » hippomobile à 2 étages (moyen de locomotion qu'il adore) s'immobilise devant le « Muster Gasthaus » du 30 « Finsbury Square » : il s'agit de la section allemande du grand « Seyds Hotel » (l'entrée principale du « Seyds » se trouve au 39 « Finsbury Square ») . Le barbier du rez-de-chaussée (un Viennois d'origine qui l'avait déjà rasé) le

reconnaît immédiatement, ayant regardé par hasard à la fenêtre. Il lui crie « Herr Professor ! » afin qu'il descende tout de suite (Bruckner aimait bien être rasé de près. Il n'arrivait jamais à trouver un coiffeur en mesure de couper ses cheveux suffisamment ras à une époque où cela était loin d'être à la mode.)

...

Max Auer tells the story of his return late from his 1st visit to the Royal Albert Hall, peering-out of the horse-drawn « omnibus » trying to recognize « Muster Hotel » , Seyd's German guest-house (« Gasthaus ») , at 30 Finsbury Square, whose name he would forgotten, only to be rescued by a Viennese barber who had shaved him and recognized him :

« Herr Professor ! » he shouted, and led him off the bus.

The Hotel is long gone, but the place marked by a blue plaque, put-up in 1971, to commemorate the Centennial of Bruckner's stay in London :

« On 29 July 1871 / the Austrian Composer / ANTON BRUCKNER / 1824-1896 / stayed in the house / which used to occupy this site. / Bruckner started work on his / 2nd Symphony during his / period in London. »

The site was formerly occupied by the City of London and East London dispensary for the destitute sick, on 35 Wilson street.

### Ernest Seyd

The German-born British author, banker, and economist Ernest Seyd was born on 7 March 1830 in Elberfeld, Prussia ; and died on 1 May 1881. He is particularly known for his expertise in coinage and foreign exchange, and for his advocacy of bi-metallism.

At an early age, Seyd visited the United States and, subsequently, went to Paris, and was present during the Revolution of 1848. Returning the next year to Germany, he took an active part in the revolutionary movement which resulted in the Frankfurt Parliament and the Frankfurt Constitution. He was, afterwards, engaged in banking and exchange business in Paris, San Francisco, and London. On the adoption of the gold standard by Germany, in 1873, he protested in the strongest manner against the change to a single gold standard, and « foresaw with wonderful prescience the monetary dislocations that have since taken place » .

Ernest Seyd was also asked by the United States Congress to report on the American Coinage Bill of 1873, then pending. Seyd's writings on banking, bullion operations, and kindred subjects were well-known, and his persistent advocacy of the use of silver as a standard, and his opposition to the policy of demonetisation of that metal, constitute him a leading, if not the principal pioneer of the 19th Century « bi-metallic » movement in England.

His son, Ernest J. F. Seyd, was the author of « Bi-metallism » (1886) , and « The Further Fall in Silver and The Silver

Question » (1893) .

### The « Crime of 1873 » hoax

In 1877, a story started circulating that Ernest Seyd, a London banker, had bribed Congress to pass the Coinage Act of 1873, which discontinued the minting of silver dollars. For example, here is how the Ohio Democrat explained the situation to its rival newspaper, the « Canton Repository » :

« Well, Mister Repository, let us see ; here is the “ evidence ” :

“ Congressional Record, 1872, April 9, page 2034, Mister Hooper, Chairman of the Committee of Coinage, in his reports, states :

' Ernest Seyd, of London, a distinguished writer and bullionist, who is now here and has given great attention to the subject of mints and coinage, after examining the 1st draft of this bill made various sensible suggestions, which the Committee adopted and embodied in this bill. '

In 1872, silver being demonetized in France, Germany, England and Holland, a capital of £ 100,000 (\$ 500,000) was raised, and Ernest Seyd, of London, was sent to this country with this fund as the agent of the foreign bond-holders and capitalists, to effect the same object, which was successful. ” (Bankers' Magazine, August 1873)

Perhaps, our friend of the Repository will question the evidence, if so, let him turn to the Congressional Record and read for himself. »

By 1890, the alleged plot had been termed the « Crime of 1873 » . In 1892, the case was bolstered when Frederick A. Luckenbach gave an affidavit that, when Luckenbach had dined with Seyd, in 1874, Seyd had told him just that story. At the time, Luckenbach was selling mining equipment to silver miners in Colorado. The president of the State Silver League persuaded him to give the affidavit about what Seyd allegedly told him.

Congress finally investigated the story in 1893, 20 years after the alleged crime. It turned-out that there was never any such story in « Banker's Magazine » and that the excerpt from the « Congressional Globe » (the predecessor to the « Congressional Record ») had been altered - Hooper did not say that Seyd was « now here » and he did not call him a bullionist. The original read :

« Mister Ernest Seyd, of London, a distinguished writer, who has given great attention to the subject of mints and coinage, after examining the 1st draft of the bill, furnished many valuable suggestions which have been incorporated in this bill. »

Although Seyd and Hooper were long since dead, the letter that Seyd had written to Hooper was found and published. The letter contained page after page of technical recommendations, followed by an impassioned plea for keeping the



silver dollar - exactly the opposite of what had been insinuated. Seyd, as it turned-out, had been one of the foremost advocates of silver in England, and an expert on bi-metallism. Seyd advocated for silver in all his works and had been consulted on the coinage bill because he had written a 250 page book, « Suggestions in reference to the metallic currency of the United States » . Congressmen distanced themselves from the story and even issued formal apologies for their allegations.

Writers pointed-out numerous problems with Luckenbach's affidavit and with the story of the bribery. Perhaps, the most glaring question was stated this way, by Hermon Wilson Craven :

« The bill dropping the silver dollar from our list of coins had passed the Senate on January 10, 1871, by a vote of 36 to 14. It had passed the House on May 27, 1872, by a vote of 110 to 13. In the name of common sense, what need was there for English and German bankers to send Seyd here, in the winter of 1872-1873, to bribe Congress to favour a measure that had already passed both Houses of Congress without a word of opposition from a single member ? Granting that bankers are as willing to resort to bribery as Populists claim (and the word of those who forge government reports would, of course, be accepted as conclusive on this point) , they should be credited with having sense enough not to use bribery when there is no necessity whatever for it. »

In the end, the allegations of bribery seemed implausible and Luckenbach's affidavit was deemed as phony as the other evidence against Seyd. The « Crime of 1873 » ended-up as a footnote in the history of the Free Silver movement.

### Principal works

California and its Resources, Trübner, London (1858) .

Bullion and Foreign Exchanges Theoretically and Practically Considered. Royal exchange, London (1868) .

The Question of Seignorage and Charge for Coining, Wilson, London (1868) .

The depreciation of labour and property which would follow the demonetisation of silver, E. Wilson, London (1869) .

Speeches, letters, articles, etc. on the gold coinage controversy of 1869, Bank of England (1869) .

Die Münz-Währungs und Bankfragen in Deutschland. Elberfeld : Druck und in Commission der Bäderker'schen Buch- und Kunst-Handlung.

Suggestions in reference to the metallic currency of the United States, Trübner, London (1871) .

The London Banking and Bankers Clearing House System, Petter & Galpin, Cassell / London (1872) .

Reform of the Bank of England Note Issue, Harrison & Sons, London (1873) .

The Decline of Prosperity ; its Insidious Cause and Obvious Remedy, E. Stanford, London (1879) .

...

Bruckner, âgé de 46 ans, donnera une série de 6 (ou 8) récitals au majestueux « Royal Albert Hall » , à l'occasion de l'Exposition internationale, sur le nouvel orgue du facteur Henry Willis, propulsé par un moteur à vapeur : le plus grand du monde à l'époque. Son séjour va attirer des foules énormes qui s'amasseront pour l'entendre improviser longuement sur ses propres thèmes, ainsi que sur les thèmes des grands Classiques.

**Juillet 1871** : Le compositeur français Camille Saint-Saëns retournera à Londres pour son 1er engagement professionnel. Ce pays va l'honorer, presque annuellement, pendant près d'un demi-siècle.

Among the pieces Saint-Saëns played during the competition was the « Church Scene » from Charles Gounod's « Faust » . « The Orchestra » devoted an entire page to a review of his performance, describing him as « an exceptional and distinguished performer. The effect was most marvellous. »

Less enthusiastic was William Thomas Best, the great English organist, who had opened the Royal Albert Hall organ on 18 July and who, when asked what he thought of the distinguished foreign organists, replied that they « just pulled-out all the stops and wallowed in it. »

**2 août 1870** : Bruckner fera une improvisation sur le thème de circonstance « God Save the King ! » . Le flegmatique critique musical John Bull, fort impressionné par l'ampleur des improvisations, a néanmoins remarqué une faiblesse dans l'exécution d'une Sonate de Felix Mendelssohn-Bartholdy, une œuvre faisant partie du programme.

Bruckner exécutera une improvisation de circonstance sur l'hymne « God save the Queen » qui impressionnera le public présent. Ses étudiants les plus partisans assistèrent nombreux et répondirent par des cris de joie.

Il y aura aussi les improvisations sur la Sérénade de Franz Schubert et le fameux « Hallelujah » de Georg Friedrich Händel. Mais que doit-on penser de celle sur la Toccata en fa majeur (BWV 540) de Jean-Sébastien Bach, également inscrit au programme ? Était-ce une pratique acceptée ou une initiative originale de la part de Bruckner ? (Que peut-on ajouter de plus à une œuvre aussi étoffée ?) Malheureusement, rien n'a transpiré de cette prestation. Les critiques furent généralement bonnes ; quelques chauvins se sont plaints de la préférence donnée aux compositeurs étrangers au détriment des Anglais. Ces mêmes critiques auront au moins eu la chance d'avoir entendu l'un des plus célèbres génies musicaux du monde.

Quoiqu'il en soit, Bruckner a fasciné le public avec une habileté déconcertante et une technique peu commune qui résultèrent en une magnifique expression de sentiments. C'est malheureusement une perte pour la postérité que l'humble Bruckner ait estimé que ces exécutions soient sans grande valeur, et donc, il nous a laissé peu de partitions

écrites.

Un critique musical rapportera :

« The executions by this disciple of art are truly excellent and quite worthy of the fatherland of Haydn and Mozart. Herr Bruckner executes the Classical compositions of Bach and Mendelssohn and others with a facility which leaves the ear nothing to desire and which would even certainly satisfied the composer himself in the highest degree » .

Après l'un de ces récitals, une admiratrice conseilla à Bruckner, par l'entremise d'un interprète, d'apprendre la langue de Shakespeare en prévision de sa prochaine visite en Angleterre. Selon toute vraisemblance, le compositeur d'Ansfelden transmet ce message sans méchanceté : « Dites à la dame qu'elle devrait apprendre l'allemand si elle désire me parler. » . Bruckner n'arrivera jamais à ce défaire de cette mentalité du petit-bourgeois de province, ancrée en lui depuis l'enfance. Il semble qu'il ait plus tard regretté son manque de tact envers la gentille dame.

À la fin d'un concert, lorsque l'on a demandé à Bruckner de faire une improvisation sur le thème « Die Wacht am Rhein » (Le Garde au Rhin) , il n'arrivait pas à se souvenir de la mélodie. C'est alors qu'un des garçons d'origine autrichienne travaillant à l'Hôtel « Seyds » , qui se trouvait dans la salle, se mit à lui siffler la mélodie tout doucement. Cet homme provenait de la ville de Prague.

### « Die Wacht am Rhein »

Le « Die Wacht am Rhein » possédait le statut non-officiel d'hymne national auprès du peuple allemand. Il fut écrit en langue allemande, en 1840, par Max Schneckenburger après la « crise du Rhin » lors du second ministère de Thiers. Il est mis en musique, en 1854, par Karl Wilhelm. Il sera chanté pendant le « Reich » , jusqu'en 1922, date à laquelle le « Deutschlandlied » est choisi comme hymne officiel.

Le texte suivant n'est pas une traduction littérale de la version d'origine. Les couplets ne sont d'ailleurs ni dans le même ordre ni dans le même nombre.

### Couplet I

Es braust ein Ruf wie Donnerhall,  
wie Schwertgeklirr und Wogenprall :  
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein !  
Wer will des Stromes Hüter sein ?

### Refrain

Lieb Vaterland magst ruhig sein,

lieb Vaterland magst ruhig sein :  
Fest steht und treu die Wacht,  
die Wacht am Rhein !  
Fest steht und treu die Wacht,  
die Wacht am Rhein !

### Couplet 2

Durch Hunderttausend zuckt es schnell,  
und aller Augen blitzen hell ;  
der deutsche Jüngling, fromm und stark,  
beschützt die heil'ge Landesmark.

### Refrain

Lieb Vaterland magst ruhig sein,  
lieb Vaterland magst ruhig sein :  
Fest steht und treu die Wacht,  
die Wacht am Rhein !  
Fest steht und treu die Wacht,  
die Wacht am Rhein !

### Couplet 3

Er blickt hinauf in Himmelsau'n,  
da Heldenväter niederschau'n,  
und schwört mit stolzer Kampfeslust :  
Du Rhein bleibst deutsch wie meine Brust !

### Refrain

Lieb Vaterland magst ruhig sein,  
lieb Vaterland magst ruhig sein :  
Fest steht und treu die Wacht,  
die Wacht am Rhein !  
Fest steht und treu die Wacht,  
die Wacht am Rhein !

### Couplet 4

Solang ein Tropfen Blut noch glüht,  
noch eine Faust den Degen zieht,  
und noch ein Arm die Büchse spannt,  
betritt kein Feind hier deinen Strand !

### Refrain

Lieb Vaterland magst ruhig sein,  
lieb Vaterland magst ruhig sein :  
Fest steht und treu die Wacht,  
die Wacht am Rhein !  
Fest steht und treu die Wacht,  
die Wacht am Rhein !

### Couplet 5

Der Schwur erschallt, die Woge rinnt  
die Fahnen flattern hoch im Wind :  
Am Rhein, am Rhein, am deutschen Rhein  
wir alle wollen Hüter sein.

### Refrain

Lieb Vaterland magst ruhig sein,  
lieb Vaterland magst ruhig sein :  
Fest steht und treu die Wacht,  
die Wacht am Rhein !  
Fest steht und treu die Wacht,  
die Wacht am Rhein !

Entre la 4e et la 5e strophe, ou entre la 3e et la 4e, plusieurs publications insèrent la strophe suivante dont l'existence est prouvée depuis 1870 :

Und ob mein Herz im Tode bricht,  
wirst du doch drum ein Welscher nicht.  
Reich, wie an Wasser deine Flut,  
ist Deutschland ja an Heldenblut !

Sur des cartes postales de l'époque de la Première Guerre mondiale, on trouve encore une 7e strophe :

So führe uns, du bist bewährt ;  
In Gottvertrau'n greif' zu dem Schwert,  
Hoch Wilhelm! Nieder mit der Brut !  
Und tilg' die Schmach mit Feindesblut !

### Traduction française

#### Couplet 1

Un cri gronde comme un coup de tonnerre,  
comme le bruit des épées et des vagues écumantes :  
Au Rhin, au Rhin, au Rhin allemand !  
Qui veut être le gardien du fleuve ?

#### Refrain

Chère patrie, sois calme,  
chère patrie, sois calme :  
Ferme et loyale est la garde,  
la garde au Rhin !  
Ferme et loyale est la garde,  
la garde au Rhin !

#### Couplet 2

Un tressaillement frappe des centaines de milliers  
et tous leurs yeux étincellent, clairs ;  
le jeune allemand pieux et fort  
protège la sainte région frontalière.

#### Refrain

Chère patrie, sois calme,  
chère patrie, sois calme :  
Ferme et loyale est la garde,  
la garde au Rhin !  
Ferme et loyale est la garde,  
la garde au Rhin !

#### Couplet 3

Il regarde en haut en direction des nuées célestes,  
d'où le contemplant ses héroïques ancêtres,  
et s'engage d'une fièvre ardente au combat :  
Ô Rhin, tu restes allemand comme mon sein !

#### Refrain

Chère patrie, sois calme,  
chère patrie, sois calme :  
Ferme et loyale est la garde,  
la garde au Rhin !  
Ferme et loyale est la garde,  
la garde au Rhin !

#### Couplet 4

Aussi longtemps que brûlera encore une goutte de sang,  
qu'un poing brandira le glaive  
et armera un fusil,  
aucun ennemi ne foulera ta rive !

#### Refrain

Chère patrie, sois calme,  
chère patrie, sois calme :  
Ferme et loyale est la garde,  
la garde au Rhin !  
Ferme et loyale est la garde,  
la garde au Rhin !

#### Couplet 5

Le serment résonne, la vague coule,  
les drapeaux flottent au vent :  
Au Rhin, au Rhin, au Rhin allemand,  
nous voulons tous en être les gardiens !

#### Refrain

Chère patrie, sois calme,  
chère patrie, sois calme :  
Ferme et loyale est la garde,  
la garde au Rhin !  
Ferme et loyale est la garde,  
la garde au Rhin !

### Ajout 1

Et même si mon cœur, par la mort, se retrouve brisé,  
tu ne seras point roman.  
Riche, comme ton flot est d'eau,  
l'Allemagne est du sang des héros !

### Ajout 2

Mène-nous, tu es éprouvé ;  
avec confiance en Dieu, saisis l'épée.  
Gloire à Guillaume, à bas le couvain !  
Élimine la honte par le sang de l'ennemi !

...

During his trip, the 46 year old Anton Bruckner was much taken by the subway system (getting in and out at Kensington station, near the Royal Albert Hall) and the double-decker « omnibuses » horse-drawn by 2 horses with the conductor perched on his platform at the back. The « knifeboard » type double-deck bus was the standard vehicle during the 1860's and 1870's. It acquired this name because of the seating arrangement on top where passengers, sitting back to back on the long seat, resembled the knifeboards commonly seen in Victorian kitchens. The buses would be identified by route description and destination rather than numbers. In the week he had off, between his organ recitals at the Royal Albert Hall and those at the Crystal Palace, Bruckner went sight-seeing, clutching his guide-book, Grieben's « London und Umgebung » (London and its surroundings) , and was especially interested in the Tower of London, of which he obtained a detailed description.

Biographer Max Auer reports :

« The awful prisons satisfied his inclination towards things horrific, and in his imagination he painted for himself all the mental tortures of those that languished therein. » (August Göllerich / Max Auer. « Anton Bruckner : Ein Lebens- und Schaffens-Bild » , Band IV/I, Gustav Bosse Verlag, Regensburg ; page 159.)

Les « omnibus » de Londres



At the beginning of the 19th Century, London was a compact city of around 1 million people, where most people walked and journeys on foot were the norm. The streets were narrow and congested and traffic was entirely horse-drawn or hauled by men. It was a city of extremes where the wealthy lived in the West End and used their own carriages, or they hired carriages or cabs, when they needed to travel. The poor, meanwhile, lived in over-crowded squalor close to where they worked, mostly in the centre. For them, the notion of public transport did not exist.

Although there had been earlier horse-bus operations in other British towns, e.g. , Manchester and Glasgow, and there had been short-stage coaches operating very roughly to an 11 mile radius from London, the 1st regular horse-bus service within the capital was that started by George Shillibeer, in July 1829. Initially using 2 buses with a capacity of 16-18 passengers each, his 3 horse, single-deck, box-like vehicles operated between 4 and 5 services daily connecting Paddington Green and the Bank for a through fare of 1 Schilling (5 Pennies) . The service ran via the New Road (now Marylebone, Euston and Pentonville Roads) , which had been opened in 1756, originally running through open country well to the north of the built-up area. This route was chosen because of hackney coach monopoly in the central area. Shillibeer's « omnibuses » followed guaranteed departure times, whether the vehicle was full or not and it was not necessary to book in advance, this being permitted by the Stage Carriage Act (1832) . A uniformed conductor rode on the bus to collect fares.

The short-stage coaches were expensive to use and, until 1832, the operators were forbidden to take-up or set-down passengers once they had reached the paved streets within central London, known as « the stones » . Early engravings of short-stage coaches show them having 6 or 8 wheels of equal size, few small side-windows and drawn by 3 or even 4 horses.

A survey, in December 1825, recorded some 418 horse-buses making a total of 1,190 journeys, in and around London in 1 day. By far, the most heavily-used London terminal was Paddington, with 54 coaches making a total of 158 return journeys, followed by Camberwell and Blackwall.

All short stage coaches were replaced, between the late- 1820's and the 1840's, as other operators began to introduce « omnibus » services all over London. Competition was fierce, with drivers racing each other to compete for passengers. Individual licences were introduced in 1838, for both drivers and conductors, following complaints over crews' behaviour.

Bells were introduced in 1839, in order to attract the driver's or conductor's attention, when passengers wished to alight. A later idea was for 2 straps along the side of the vehicle attached to the driver's arms, which would be tugged to indicate on which side of the road he should stop. There were no fixed stopping places. Roof seats were introduced by the late- 1840's, originally placed back to back and known as « knife-board » seating. This was followed later by forward-facing double seats known as the « garden-seat » type.

The city's congested narrow streets provided a challenge for « omnibus » operators, but one inventor came-up with a novel design to overcome this. Around 1839, Mister W. B. Adams constructed a vehicle in 2 parts, joined in the middle

by a flexible leather passage to enable it to turn more easily - the original « bendy bus » . Sadly, it did not become popular and only had a short career.

After Shillibeer's large « Omnibus » , smaller buses came into use carrying 12 passengers in a small box-shaped coach pulled by 2 horses. An « improved omnibus » with a raised roof featured in the « Illustrated London News » of 1 May 1847. A larger doorway made it easier for people to board the bus. As competition grew, operators introduced vehicles with lighter frames, like the « knifeboard » horse bus pictured. It acquired this name because of the seating arrangement on top where passengers, sitting back to back on the long seat, resembled the knifeboards commonly seen in Victorian kitchens. This London General Omnibus Company horse-bus, with the conductor perched on his platform at the back, is in service in 1859 between Putney Bridge and Piccadilly. The knifeboard, London's 1st double-deck bus, remained the standard vehicle during the 1860's and 1870's, until replaced by the « Garden Seat » type in the 1880's.

George Shillibeer himself went bankrupt. Unable to pay his debts, he was sent to debtors' prison and spent the last years of his life as an undertaker, having adapted his bus for use as a hearse. He died aged 69, in 1866, and is buried in Chigwell, in Essex.

The Great Exhibition of 1851, in Hyde-Park, brought a dramatic increase in the number of visitors to London and bus operators were quick to seize the chance to increase the number of passengers carried-up to 25, by installing seats on the roof. The exhibition lasted 6 months and was visited by more than 6 million people. It was the biggest single tourist attraction London had ever seen. More seats per vehicle led to cheaper fares and the « omnibus » became even more popular as a form of transport.

...

Buses have been used on the streets of London since 1829, when George Shillibeer started operating his horse-drawn « omnibus » service from Paddington to the City of London. In 1850, Thomas Tilling started horse bus services and, in 1855, the London General Omnibus Company was founded to amalgamate and regulate the horse-drawn « omnibus » services then operating in London.

The London General Omnibus Company was founded in 1855 to amalgamate and regulate the many independent horse-drawn « omnibus » services then operating in London. Originally an Anglo-French enterprise, also known as the « Compagnie Générale des Omnibus de Londres » , soon became the largest « omnibus » operator in London. It bought-out hundreds of independently owned buses and established a consistent level of service for its fleet. Within a year, the London General Omnibus Company controlled 600 of London's 810 « omnibuses » .

In 1856, the London General Omnibus Company was formed, being originally incorporated in Paris and, by the year-end, had acquired 600 of the 810 « omnibuses » , then running to become the world's largest bus operator.

The Metropolitan Streets Act of 1867 decreed that « omnibuses » were only to stop on the near-side of the road.

Later designs of horse-buses only required nearside access via a platform, in similar manner to the motor-buses which followed on. Fare collection seems to have been fairly haphazard. The conductor seemingly would keep a list of the numbers of passengers carried, the system being wide-open to abuse. The Road Car Company (one of the larger operators and main competitor to the London General Omnibus Company) , and possibly others, had already introduced tickets, and when the London General Omnibus Company did so, in June 1891, it sparked-off a strike among their crews. In addition to the London General Omnibus Company and private operators, a number of « omnibuses » were operated by the tramway companies, serving chiefly as feeders for their services. Similarly, the 2 underground railway companies (Metropolitan and District) , from 1888-1889, ran or sponsored horse-bus services as feeders, on which through road and rail tickets were available.

The 2 types of horse-bus (« knife-board » or « garden-seat ») generally carried around 26 passengers and had either 3 or 4 side-windows, being known as the « 3 light » or « 4 light » type, respectively. Front wheels were smaller than those at the rear, and top-deck passengers were exposed to the elements. Many buses were identified by their colour to aid identification and were generally plastered with advertisements. Route information was carried on wooden boards and also painted directly onto the vehicle, occasionally being abbreviated, e.g. , « CT & KR » (Camden Town & Kent Road) ; and « BS & W » (Baker Street & Waterloo) .

Horse-buses were in service for around 15 hours per day and needed a stud, or around 10 horses plus 1 or 2 spares. The services were very much patronised by the middle-classes - the horse-tramways of the 1870's, with their lower-fares, being the preserve of the working-classes. 2 horses were normally used with a 3rd (« cock horse ») often being added on hilly routes.

Although the number of buses in London peaked at some 3,700, in 1899-1900, it was only a matter of time before the motor-bus, which was being developed would largely replace them. The last London General Omnibus Company horse-bus ran in October 1911, between London Bridge and Moorgate Street ; the last into central London ran in March 1912 ; and the last of all in London ran in August 1914, after which many of the horses were required for War service.

### Station « South Kensington »

South Kensington is a London Underground station in Kensington, west London. It is served by the District, Circle and Piccadilly lines. On the District and Circle lines, the station is between Gloucester Road and Sloane Square and, on the Piccadilly line, it is between Gloucester Road and Knightsbridge. The main station entrance is located at the junction of Old Brompton Road, Thurloe Place, Harrington Road, Onslow Place and Pelham Street. Subsidiary entrances are located in Exhibition Road giving access by pedestrian tunnel to the Natural History, Science and Victoria and Albert Museums. Also close by are the Royal Albert Hall, Imperial College London, the Royal College of Music, the London branch of the Gøethe-Institut and the Ismaili Centre.

The station is in 2 parts : sub-surface platforms, opened in 1868, by the Metropolitan Railway and the District Railway as part of the companies' extension of the Inner Circle route eastwards from Gloucester Road to Westminster and deep

level platforms, opened in 1906, by the Great Northern, Piccadilly and Brompton Railway. A variety of underground and mainline services have operated over the sub-surface tracks.

The station was opened on 24 December 1868 by the Metropolitan Railway (MR, later the Metropolitan line) and the District Railway (DR, later the District line). The MR had previously opened an extension from Praed Street (now, Paddington) to Gloucester Road, on 1 October 1868, and opened tracks to South Kensington to connect to the DR when the DR opened the 1st section of its line to Westminster. The original South Kensington station, designed by the MR's engineer John Fowler, had 2 platforms although it was intended that this would be supplemented as DR services extended.

On 1 August 1870, the DR opened additional tracks between Gloucester Road and South Kensington. On 10 July 1871, the DR opened its own facilities at South Kensington. The enlarged station had 2 through platforms for each company and a bay platform for terminating MR trains from the west. The junction between the 2 companies' tracks was also moved from the west side of the station to the east side.

On 1 February 1872, the DR opened a northbound branch from its station at Earl's Court to connect to the West London Extension Joint Railway (WLEJR, now the West London Line) at Addison Road (now Kensington - Olympia). From that date, the Outer Circle service began running over the DR's tracks. The service was run by the North London Railway (NLR) from its terminus at Broad Street (now demolished) in the City of London via the North London Line to Willesden Junction, then, the West London Line to Addison Road and the DR to Mansion House - at that time, the eastern terminus of the DR.

From 1 August 1872, the Middle Circle service also began operations through South Kensington, running from Moorgate along the MR's tracks on the north side of the Inner Circle to Paddington, then, over the Hammersmith & City Railway (H&CR) track to Latimer Road, then, via a now demolished link, on the WLEJR to Addison Road and the DR to Mansion House. The service was operated jointly by the H&CR and the DR.

On 4 May 1885, the DR opened a pedestrian subway running from the station beneath the length of Exhibition Road, giving sheltered access to the newly built museums for a toll of 1 penny. Although it had cost £ 42,614 to construct (approximately, £ 4.02 million today), it was closed on 10 November 1886 and, afterwards, was opened only occasionally for special museum events. In 1890, the South Kensington and Paddington Subway (SK&PS), a proposed cut-and-cover railway planned to run from South Kensington to Paddington station, offered to purchase the under-used pedestrian subway for use as the 1st section of its tunnel. At 18 feet (5.5 meters) wide and 11 feet (3.4 meters) high, the subway could have accommodated 2 tracks without difficulty, but the SK&PS's controversial plan to excavate a trench across Hyde Park was opposed and the railway withdrew its private bill from Parliament, in March 1891. The DR continued to open the subway intermittently and charged a toll until 1908, when it was opened permanently for free. On 30 June 1900, the Middle Circle service was withdrawn between Earl's Court and Mansion House and, on 31 December 1908, the Outer Circle service was also shortened to terminate at Earl's Court. In 1907, the current arcaded station entrance was opened to a design by George Sherrin.

To relieve the congestion, the DR planned an express deep-level tube line starting from a connection to its sub-surface tracks west of Gloucester Road and running to Mansion House. The tunnels were planned to run about 60 to 70 feet (18 to 21 meters) beneath the existing sub-surface route with only one intermediate stop at Charing Cross (now Embankment) . Parliamentary approval was obtained in 1897 but no work was done. In 1898, the DR took-over the Brompton and Piccadilly Circus Railway (B&PCR) which had a route planned from South Kensington to Piccadilly Circus. The route was modified to join the DR deep-level route at South Kensington.

## « Finsbury Square »

Finsbury Square is a 0.7 hectare (1.7 acre) square in central London which includes a 6 rink grass bowling green. It was developed in 1777 on the site of a previous area of green space to the east of London known as Finsbury Fields, in the parish of Saint-Luke's and near Moorfields. It is sited on the east side of City Road, opposite the east side of Bunhill Fields. It is approximately 200 meters north of Moorgate station ; 300 meters north-west of Liverpool Street station ; and 400 meters south of Old Street station. Nearby locations are Finsbury Circus and Finsbury Pavement.

Past residents of the square include Pascoe Grenfell Hill, Thomas Southwood Smith and Philip Henry Pye-Smith. It has also been the site of the book-shop of James Lackington and the 1st home of the rabbinical seminary that became the London School of Jewish Studies (1855-1881) ; of the Greek Orthodox church of Saint-Sophia ; and of the Roman Catholic Church of Saint-Mary Moorfields (1820-1900) . Finsbury Square's Guildhall is the traditional home of the City of London Yeomanry (now part of the Inns of Court & City and Essex Yeomanry, and housed a stone's throw outside the old City boundaries, in Chancery Lane) .

In 1784, Vincenzo Lunardi achieved the 1st successful attempt at hot air balloon flight from Finsbury Square.

The south side of the square was known as Sodomites Walk in the 18th Century and was notorious as a gay cruising area.

...

1st recorded in the 13th Century, the manor of Finsbury covered a swathe of the boggy moor that lay beyond the City wall. By the 15th Century, a manor house stood at what is now the corner of Finsbury Pavement and Chiswell Street. Dwellings and places of entertainment were built as the marshes were drained. James Burbage's Curtain theatre in Shoreditch was described as being « in Finsbury Fields » .

Finsbury Square and Finsbury Circus were laid-out in the late- 18th and early- 19th Centuries as the nuclei of a high-class suburb that never achieved its full potential and was subsequently converted to commercial use.

Finsbury was a parliamentary constituency in the 19th Century and, in 1901, the metropolitan borough of Finsbury was formed from the southern Clerkenwell parishes of Saint-James and Saint-John. Many of the borough's civic and public buildings lay in the vicinity of Rosebery Avenue, and Finsbury's name thus came to be primarily associated with

this neighbourhood. The borough took-over Clerkenwell's stately Flemish Renaissance vestry hall as its headquarters.

### Early Development

During the Roman period (55 BC to 446 AD), the area that became Finsbury lay outside the city walls. To the west was the Fleet River which formed a natural boundary with a deep inlet and valley. The Walbrook stream lay to the east and ran through a marshy area. Drainage was further impeded by the building of the Roman wall surrounding the city, creating what later became known as Moorfields.

Between the departure of the Romans and year 886, when Alfred formally re-established London as a « burgh » or fortified town, the city languished. Following a prolonged period of warfare with the Danes, in the later- 10th Century, peace returned and the city began to expand with several new churches built, including that at Westminster. There were large amounts of infilling in the City and new streets were laid-out to the north of Cheapside. William Fitzstephen's account, in 1173, describes many of these features, including the weekly horse fair held in Smithfield (the « smooth field ») and Moorfields. Several religious and military Orders were given land in the area surrounding the city, including 2 in Clerkenwell - the priory of Saint-Mary and that of the Knights of Saint-John of Jerusalem. Other religious Orders had estates in close proximity including the Carthusians, just to the south in Charterhouse, and the Augustinian priory of Saint-Bartholomew, the remnant of which is Great Saint-Bartholomew's church in West Smithfield.

In the next 400 years, London continued to grow with the pattern of development around its fringes heavily influenced by the existence of land owned by the religious Orders. When the monasteries were dissolved during Henry VIII's reign, in 1539, the land they owned was sold-off and new streets started to be laid-out. In Clerkenwell, Smithfield continued to function as a horse and livestock market but developments were taking place elsewhere that had important repercussions for the area. In the 16th Century, John Stow's « Survey of London » described how the district around Smithfield and Clerkenwell was associated with the sale of livestock and how metal working had become important. Breweries were also present, excluded from the City itself by guild regulations but free to operate beyond the walls. Meanwhile, to the east of the district, the marshy area known as Moorfields had been drained and the Walbrook diverted underground. Further north, towards the high-ground near the hamlet of Islington, the New River was constructed by Hugh Myddleton, between 1609 and 1613, to provide a clean supply of water to London, and this resulted in the building of reservoirs close to Saddlers Wells.

### Development around 1700-1850

At the start of the 17th Century, fingers of development were beginning to spread outwards from the City towards Islington but, for the most part, the area remained open ground. It escaped damage during the Great Fire of London, in 1666, and, in the following decades, became increasingly associated with manufacturing activities, notably clock and watch-making in Clerkenwell, and brewing further to the east. The expansion of gin drinking, in the early 18th Century, arising from the encouragement given to British distillers in an effort to stifle foreign competition, was the catalyst for establishing several large distilleries in the district which continued to function until well into the 20th Century. Economic expansion and population growth, in the 18th Century, brought with it a demand for housing and the area

began to be built over from the 1750's. By the 1790's, streets to the immediate north and south of Old Street had been laid-out. Small groups of houses were beginning to spring-up just to the south of the new City Road, which had been opened in 1761, eating into what was still open ground. To the west, Clerkenwell Green and the surrounding streets had already been completed but further north lay open fields and the reservoir of the New River Company. By the end of the 18th Century, there were also 3 prisons in the area, including the Bridewell, the Clerkenwell House of Detention and Coldbath Fields, the latter now the site of the Post-Office Sorting Station at Mount Pleasant.

In the next 50 years, more streets and housing were constructed so that, by the 1850's, there was very little open ground left other than the newly laid-out King's Square belonging to the Saint-Bartholomew's estate, and Northampton Square just to the south of the City Road, which belonged to the Marquis of Northampton. However, in contrast to new construction that was taking place at the same time in the West End, where large aristocratic landlords able to plan and control development, these 2 relatively large estates were the exception rather than the rule. Most construction was undertaken piecemeal by small landowners, developers and builders who did so without much overall control. As John Summerson so perceptively remarked of the process :

« The resulting jig-saw is a monument to the economic assiduity of the little man. »

The irregular layout of the 19th Century street pattern, the variety and, in many cases, the relatively poor quality of houses bear witness to this piecemeal process of growth. In this sense, Finsbury had much more in common with districts further to the east, which also developed without the influence of large landlords, than it did with places further west. Apart from some Victorian street improvements, such as the extension of Clerkenwell Road to provide an east-west route to link with Old Street, the 19th Century street pattern remained largely unchanged until the Second World War and subsequent large-scale re-planning of the area. In Finsbury, therefore, not much remains of this streetscape, although it is much more in evidence closer to Clerkenwell.

### The Expansion of Industry

Although London does not feature in the history of the industrial revolution, it nevertheless had a large manufacturing base. The high-cost of land and distance from coal supplies meant that steam power was relatively rare. Instead, large numbers of workers were employed either in small workshops or in their own homes making items such as books, clothes, furniture, shoes, and watches. These kinds of activities took place largely in an inner industrial perimeter that included Clerkenwell, Finsbury, Shoreditch and Bethnal Green in the north, and the southern districts of Southwark and Rotherhithe. In Clerkenwell and Finsbury, one of the characteristic industries from the 18th Century was watch-making. The numbers involved are difficult to estimate though they were substantial : in 1798, there were said to have been 7,000 watch-makers in Clerkenwell, out of a male population of nearly 11,000, and another 1,000 in St Luke's and, although these figures are likely to have been overestimates, they nevertheless were an indication of the importance of the industry in the area. Although the numbers fell in subsequent decades, by 1851, over a 3rd of all watch-makers in London (4,182) lived in Clerkenwell (843) and Saint-Luke's (733) .

In London, manufacturing often took place either in small workshops located in the backyards of houses, or in 1 or 2

rooms in the houses themselves. This was particularly true of the watch-making trade which was characterized by small employers and individual workers often working on their own account. Wherever handicraft work was more important than mechanization, and where the division of labour allowed production to be broken down into separate components, domestic industry was important. As a result, although street-maps might suggest that an area was residential (by virtue of the absence of factories), the truth was that for many home and work were one and the same. This was certainly true of Clerkenwell and Finsbury. Charles Booth's survey of poverty in London, during the 1890's, recorded that, in Northampton Square, for example, the upper-floors of houses were frequently used as workshops. Watch-making declined in the 2nd half of the Century and, by 1901, the number of men employed had fallen to 3,503. The introduction of cheap, mass-produced watches, notably from Switzerland and the United States, was pioneered in the 20th Century by firms such as Ingersoll, which opened a store in London, in 1904, and which built a factory on Saint-John Street that used novel production line techniques. From that time on, workers in the area were involved more in repairing than making watches by hand.

As pressure on space in the City mounted in the 2nd half of the Century, largely as a result of economic expansion and the coming of the railways, so warehouses and factories began to spread into residential areas and to replace housing and less intensive land uses. In Finsbury, this process was given further impetus by the cessation of the slaughter of livestock at Smithfield, in 1855, which meant an end to the herds of cattle that were previously driven down Saint-John Street. The drovers and cattle were replaced by other forms of traffic, notably the brewers' drays that delivered beer and spirits from the various breweries and distilleries that had been established in the area, including Cannons Brewery and Nicholson's Distillery on Saint-John Street, and Whitbread's on Chiswell Street. Other industrial uses also ate into the housing stock. Towards the end of the 19th Century, cigarette manufacturing became important and several large factories using modern machinery were built. By the early 20th Century, nearly 1 in 3 of all tobacco manufacturers in London were located in Finsbury. By then, other large factories and warehouses had also started to appear along the main through routes : Bovril, on Old Street ; Scholls shoes, Ingersoll Watches and Pollard shop-fitters, on Saint-John Street. None of these businesses survive today, although ghostly reminders of the past remain etched into the urban fabric in one form or another.

### Population, Housing and Poverty

Rapid population growth accompanied development. In 1801, the Finsbury area had a population of just over 54,000 but this had more than doubled by 1861 to reach a peak of over 127,000. In the 2nd half of the Century, as warehouses, commercial premises and factories began to replace housing, the population started to fall and, by 1901, was just over 100,000. Population decline continued during the inter-War years, as families moved-out to newer, suburban estates on the edge of the City. The fall in population was particularly rapid during and immediately after the Second World War, largely as a result of bomb damage to the building stock.

As commercial development pushed outwards from the City, in the 2nd half of the 19th Century, so pressure mounted on the remaining housing supply with 3 inter-related outcomes : over-crowding worsened ; rents rose ; and poverty increased. To some extent, the falling population was paralleled by the declining number of houses but the rate of decline was not sufficient to prevent worsening levels of overcrowding. Between 1851 and 1901, the area lost nearly a



quarter of its housing stock. However, population did not fall to the same extent and, as a result, the number of persons per house remained at around 9, between 1871 and 1901. Since many houses also included workshops, particularly in the Clerkenwell area where there were a large number of watch-makers and repairers, even this figure fails to convey the true extent of over-crowding.

These pressures were largely responsible for the fact that, by the time of Charles Booth's poverty survey in the late-1880's and 1890's, Finsbury was one of the poorest and most over-crowded districts in London. Overall, Booth estimated that 45 % of Finsbury's population was in poverty compared to an average of 31 % in London as a whole, with over 53 % of inhabitants living in over-crowded conditions of 2 or more to a room. However, within this overall figure lay some intense pockets of poverty. The area bounded by Old Street to the north, Goswell Road to the West, Beech Street to the south and Whitecross Street to the east, for example, had over 70 % of its population classified as poor, the 3rd highest proportion of poverty in London as a whole. It was no coincidence that the most intense pockets of poverty were found in these districts immediately fringing the City where pressure on space was greatest, housing was in shortest supply and rents were accordingly high.

### Radical Finsbury

For over 500 years, Finsbury has been associated with radical gatherings, political movements and social reform, from the Peasants' Revolt of 1381 which culminated in Wat Tyler's murder at Smithfield, to the Finsbury Plan in the 20th Century, where the Labour Council embarked on one of the most ambitious social reform programmes ever seen in London let alone the United Kingdom. Opportunity to gather freely in public was an important element that helped to foster this tradition. Open areas close to the City were often the meeting point for crowds and political gatherings and there were several such places in or around Finsbury, notably : Clerkenwell Green, Coldbath Fields, Moorfields and Spa Fields. Religious dissenters in the 18th Century, such as John Wesley and George Whitefield, finding that they were prevented from preaching in churches, took to the open-air, using Moorfields as their base. John Wesley's house and chapel, built in 1778 on the City Road, remain open to this day as a place of worship and a Methodist museum. Throughout the 19th Century, Clerkenwell Green was a regular meeting place for Chartists, Fenians and Socialists. In the early 20th Century, it was a well-known venue for Communist Party gatherings. Spa Fields was the site of large-scale civil unrest, in 1816 and 1817, whilst a riot at Coldbath Fields, in 1833, resulted in the 1st death of a policeman at a political demonstration. Other open spaces also offered opportunities for crowds to gather, such as at Smithfield, which was the site for the notoriously unruly Bartholomew Fair until it was banned by the City authorities, in 1855. Though less overtly political than the meetings elsewhere, nevertheless for the duration of the fair, which lasted several days, the social order was questioned and traditional conventions over-turned. Open spaces were not the only sites where political gatherings and debate occurred and as the area became more built-up, so other kinds of meeting places became important. Throughout the district, pubs and meetings halls were the venue for political debate and trade union activity and these spaces provided ample opportunity for a thriving working-class, dissenting culture to develop. William Morris and Eleanor Marx lectured in the building that, subsequently, became the Marx Memorial Library on Clerkenwell Green. The South Place Ethical Society, the 1st free thinking organisation in Britain, had meeting rooms in Finsbury Pavement which were the venue for lectures by, amongst others, Annie Besant, who lead the match-girls strike at Bryant and Mays, in 1888, and by Clara Collett, one of foremost feminists of her generation. In the

1920's, the Communist Party of Great Britain often held meetings there.

While spaces may have provided an opportunity to discuss and debate freely, by themselves, they are not sufficient to guarantee the continued existence of a radical tradition. In this respect, other factors are important, notably the nature of work and the kinds of places in which it was performed. In the 18th and 19th Centuries, highly-literate London artisans working in small craft based workshops were noted for their radical politics. This sense of independent thought amongst the skilled working class was described by Henry Mayhew in his investigations into London workers, in the 1850's, when he noted :

« The artisans are almost to a man red-hot politicians. They are sufficiently educated and thoughtful to have a sense of their importance in the State. »

In the case of Clerkenwell and Finsbury what created and sustained radicalism was the independent artisan tradition fostered in the watch-making and printing trades. The cooperative nature of watch-making was particularly important in this respect. As early as the 17th Century, watch-making was noted for its minute division of labour, using a host of cutting tools and small machines to make the individual components. The machines themselves were small enough to be adapted to workshops and, so, the trade remained highly-fragmented, often carried-out in individual homes. There could be over 100 different tasks involved in making a watch from manufacturing the springs and cutting the wheels to gilding the case and assembling the final product. Many of those involved in the trade worked as independent craftsmen, either producing watch parts for several employers, or themselves offering parts for sale. However, that independence also rested on the need to cooperate closely with others. Each worker was dependent on the other for custom. As the watch parts moved from one person to another, so the chains of interdependency were forged and clusters of skilled artisans, living and working in close proximity to each other, shared tools, knowledge and ideas. Such linkages were further buttressed by the fact that workshops and homes were often in one and the same place, which meant that workers were also neighbours. These dense networks of connections meant that they were part of a close community tied together by kinship and friendship links, as well as by the nature of their work. Independence, therefore, was not incompatible with inter-dependence and recognition of the crucial importance of cooperation. These values, in turn, help to explain the subsequent development of a robust political culture based around the needs of a working-class population.

Evidence of the radical and dissenting tradition was expressed in several ways over and above the public meetings and debates that took place in open spaces, pubs, lecture halls and chapels throughout the district. Following its creation as a new constituency by the 1832 Reform Act, Finsbury's radical tradition was very evident in the MPs that it returned to Parliament. Between 1834 and 1861, the constituency was represented by Thomas Duncombe and by Doctor Thomas Wakley, between 1835 and 1857. Between 1841 and 1852, these 2 MPs were elected unopposed. Together, they embraced a diverse range of radical causes. Duncombe, himself, fought for the rights of religious dissenters, helped draft the People's Charter which, amongst other matters, argued for secret ballots and universal manhood suffrage, and presented the 2nd Chartist petition to Parliament, in 1842, signed by more than 3 million people. Thomas Wakley, meanwhile, was a qualified Doctor and founder of the Lancet, who campaigned on a variety of causes, including : medical reform, the abolition of flogging in the British army, the adulteration of food ; and, in his

capacity as coroner for Middlesex, was a firm opponent of the new poor law. The tradition of selecting radical MPs for Finsbury continued throughout the 19th and 20th Centuries. In 1892, Dadabhai Naoroji was elected as member for Central Finsbury, one of the 1st Indian-born MPs ever to take a seat in the British parliament. Naoroji was highly-critical of British policy in India and became an influential figure in Indian independence.

Close links with Russian revolutionary thinkers existed and several came to London, in the course of the 19th and early- 20th Century. Lenin lived in Percy Circus in Finsbury, in the early 1900's, and edited « Iskra » (Truth) from buildings in Clerkenwell Green. « Iskra » was not the only Left-wing newspaper to be published in the area : « The Daily Worker » , the organ of the British Communist Party, was 1st printed in 1930 from offices in Tabernacle Street, and its successor, « The Morning Star » , was, for many years, produced in Farringdon Road, both places lying within the old borough of Finsbury.

In the 1940's, Charles Platt Mills, the last Labour MP for Finsbury before the constituency was amalgamated with Shoreditch in 1950, was expelled from the Labour Party for his support for Italian Communists. In the course of the later- 19th and 20th Century, the open spaces in Finsbury associated with radical meetings and political dissent were gradually eroded or disappeared - a function of the changing urban landscape as well as shifts in the forms of political debate. This was something not unique to Finsbury. The growing importance of print culture and, in the 20th Century, the influence of radio and, later, television each played a part in reducing the significance of outdoor debate as a means of encountering and exchanging ideas. However, the underlying political culture that had sustained the radical, dissenting tradition remained and its legacy today is reflected in the landscape. The activities of the old Finsbury Council, which had a strong Labour presence from 1928, resulted in the re-housing schemes that arose from the Council's commitment to make improvements. These remain as concrete reminders of the area's radical past.

### Grand-orgue du « Royal Albert Hall »

Le grand-orgue du « Royal Albert Hall » est le 2e d'Angleterre par sa taille, après celui de la cathédrale de Liverpool.

Le « Royal Albert Hall » est équipé d'un orgue considérable qui comprend pratiquement 10,000 tuyaux et un nombre de jeux égal à 147. Ce gigantesque instrument est l'un des plus grands au monde. Son histoire est aussi très remarquable. À l'origine, cet orgue fut conçu, en 1871, par le célèbre facteur anglais Henry Willis (appelé « Father » Willis (1821-1901) . Il comprenait 111 jeux et était, à l'époque, le plus grand orgue au monde. Dès le début, cet orgue a disposé d'un 32 pieds ouvert en façade avec une teneur en étain de près de 90 %. À l'origine, la pression d'air pour faire parler les tuyaux était fournie par des machines à vapeur Classiques. La manufacture anglaise Harrison and Harrison (située à Durham) effectua des révisions et des transformations importantes sur cet orgue Willis, en 1924 et en 1933. Le nombre de jeux fut, notamment, porté à 146. La traction des notes fut aussi transformée en traction électro-pneumatique. À cette époque, cet orgue était le plus grand d'Angleterre. La manufacture Harrison and Harrison travailla encore à cet instrument en 1970. Un temps, on posa une sorte de « toit » au-dessus de l'instrument pour réfléchir le son vers la salle. Jugé inesthétique et mauvais pour l'acoustique, il fut éliminé par la suite.

En 2002, la célèbre manufacture londonienne Mander Organs, reçut le mandat de restaurer le grand-orgue du « Royal

Albert Hall » . La reconstitution de l'orgue original Willis s'avéra impossible à réaliser. En effet, la manufacture Harrison and Harrison avait transformé l'instrument en profondeur. Toutefois, la restauration se fit dans un esprit de grande respect du matériel instrumental présent, aussi bien de Willis que de Harrison and Harrison. Au plan Grand-Orgue (« Great ») , le restaurateur reprit l'idée de respecter le « Great Chorus » de l'orgue de Willis et celui de l'orgue Harrison and Harrison : ils peuvent être programmés et joués sur 2 claviers différents. La console, équipée des derniers perfectionnements techniques de l'orgue, a toutefois été restaurée dans le plus grand respect de ce que firent les facteurs précédents, notamment Harrison and Harrison. L'orgue dans sa version restaurée fut inauguré en juin 2004.

...

Henry Willis was commissioned to build the organ for The Royal Albert Hall. No-one else was even asked to tender for the job, and Henry was given « carte blanche » with the design, size, specification, and cost of the instrument.

However, the committee wanted to ensure that the pitch of the organ would be correct for all the musical uses to which it would be put so called together a group of experts.

Some of the leading wind-players of the day, including Lazarus, visited Henry's Rotunda Organ Works to settle the question of the pitch of the organ.

Henry Willis recalled :

« They also brought a violinist. When they each began to blow into their different instruments each man had a different pitch ! It was a regular pandemonium ! »

Of course, that meeting had been unnecessary - Henry had already decided on the pitch, and his pitch was used !

...

The Grand Organ situated in the Royal Albert Hall, in London, is the 2nd largest pipe organ in the United Kingdom. It was originally built by Henry « Father » Willis and most recently rebuilt by Mander Organs, having 147 stops and 9,997 speaking pipes.

The Durham firm of Harrison & Harrison rebuilt the organ in 2 stages, in 1924 and 1933, during which it was increased to 146 stops (including 3 percussion stops) and converted to electro-pneumatic action. It was still the largest organ in Britain, at that time.

In the 1970's, Harrisons refurbished the console and replaced the switchgear in the action, made minor changes to the voicing and added a roof to attempt to project the sound forward, which was not successful. One interesting note in this period is that composer Wendy Carlos featured the organ during the closing title sequence of the 1982 Disney science fiction film « Tron » , performed by organist Martin Neary.

By the end of the 20th Century, the organ was again in a state of disrepair, with an ever-increasing number of stops unusable due to leaks in the wind system, cracks in the soundboards, and other problems. By 2002, it was maintained only through « heroic efforts » on the part of Harrisons and could not be used at all without their staff present, in case of mishap. The wind chests and pipes were leaking noisily and wind pressure was insufficient to support full use. The leather work in the actions was also failing.

In 2002, the Royal Albert Hall Organ was taken out of commission for an extensive rebuild by Mander Organs. Some consideration was given to restoring the organ to its original Willis specification, but the subsequent alterations and enlargements had made this impractical. The organ was by now, in truth, a Harrison, not a Willis, instrument, and it was felt that it should remain essentially as is.

The dryness of the Hall had damaged the soundboards, so these were replaced and new and larger wind trunks provided. The roof was removed, and the reed stops in the Great division were restored to their 1924 wind pressures. The 1970's split of the Great Organ (allowing 2 independent Great Organs to be registered and played simultaneously on different manuals) was rationalised, effectively offering separate Willis and Harrison choruses ; also a « Fourniture » IV was added, bringing the total to 147 stops and 9,997 speaking pipes. For a few years, the organ was, once again, the largest in the United Kingdom until, in 2007, the distinction passed to the organ in Liverpool Anglican Cathedral (10,268 pipes) .

...

Royal Albert Hall, which opened in 1871, had the organ as an integral part of the hall from the start. Henry Willis was the original builder ; further expansion and upgrade work was done in the 1920's and 1930's. Finally, work was started in 2002, and completed in 2004, for the current project to bring the organ up to date, alleviating past problems with insufficient and leaky winding and inadequate balance between the reeds and flue pipes. The restoration was part of a larger £ 70 million, 8 year renovation of the entire hall which included numerous improvements to seating, ventilation, parking, gardens, restrooms, restaurants and backstage areas.

The Hall is crowned by an 800 feet frieze around the building with the inscription :

« This Hall was erected for the advancement of the Arts and Sciences and works of industry of all nations in fulfilment of the intention of Albert, Prince Consort. »

He would be pleased.

...

Opened in 1871 « to promote understanding and appreciation of the Arts and Sciences » , the Royal Albert Hall continues as a vibrant cultural mecca in the South Kensington area of London. The original « Father » Henry Willis

organ of 111 stops was, in 1871, the world's largest. Further expanded to 146 stops by Harrison & Harrison, in 1924-1933, the organ received one additional stop during restorative renovations by Mander Organs, completed in 2004. This is the largest secular pipe organ in England and is within the top 20 largest instruments world-wide. It is 2nd in England behind the Liverpool Anglican Cathedral instrument built by Henry Willis III, which today boasts 152 stops.

...

When « Father » Henry Willis built the organ for the Royal Albert Hall, in 1871, with 4 manuals and 111 stops, it was the largest in the world. The internal layout was similar to that even today with the tunnel of Great flues above the console and the 32 feet 90 % tin front pipes for which the organ is so well-known. The pallets were opened by trackers connected to pneumatic purses fed by large tubes. The console had 8 thumb pistons to each manual and 6 combination pedals for the Pedal Organ. The slides were operated by either pressure or vacuum to large purses connected to each slide. The wind pressure was provided by steam engines which worked feeders in the traditional way. The high pressure was generated by a steam operated piston of 2 feet in diameter which provided 30 " of wind pressure on 1 stroke, and vacuum on the return stroke.

The Durham firm of Harrison and Harrison rebuilt the organ in 2 stages, in 1924 and 1933. The organ was augmented to 146 stops including 3 percussion stops provided by Premier Percussion. The key action was also converted to electro-pneumatic action. It was still the largest organ in Britain, at the time. Harrison and Harrison worked on the organ again in the 1970's. The console was refurbished, and new action switchgear was provided. Some modest alterations were made to the specification as a nod to the then current feelings about organ design. The pressures of the Great and Pedal 25 " and 15 " reeds were reduced to 19 " and 13 ", respectively. A roof was also fitted to the organ, in an attempt to project the sound into the hall somewhat better. It was subsequently found that this was more detrimental than beneficial to the egress of sound and it has now been removed. In essence, the organ was essentially the Harrison and Harrison organ of the 1930's until its dismantling commenced in January of 2002.

Concert-goers had been aware, for some time, that all was not well with the organ. There were very audible wind noises from the myriad of leaks from the failing bellows and splits in the wind trunking. Additional blowers (bringing the total to 7) had been added in an attempt to provide more wind, but to little avail ; it was not possible to use the full resources of the organ without the shortage of wind becoming painfully apparent. Things were made worse by the failing leather work of the actions and extensive splitting of the soundboards caused by the dry atmosphere in the hall for which the soundboards were not designed. An ever-growing number of red dots appeared on the stop-heads on the console, indicating which stops could not be used. It was only the valiant efforts of the Harrison and Harrison team that kept the organ going, and it was not possible to use the instrument without somebody from the firm being in attendance.

Consideration was given to restoring the organ to its original « Father » Willis specification but the alterations and enlargements made by Harrison and Harrison were so far reaching as to make this impractical. The organ, although often referred as a Willis, was by now really a Harrison instrument, and it was felt the character of the organ should

remain intact as it now is. The possibility of retaining the original Willis soundboards was also investigated but their construction and deterioration was such that reliability and longevity could not be guaranteed in the hostile environment of the hall. The aim of the restoration was to restore the organ to its unique character without significant tonal change.

To this end, new soundboards were provided throughout, only the original chests being retained which are less susceptible to dry conditions. The winding was extensively remodelled with re-leathered bellows and all new trunking, most significantly with the provision of new main trunking of considerably more generous dimensions than the original one. This has probably meant that the organ has sufficient wind, for the 1st time in its life, and certainly within living memory. One of the blowers was relocated to the Swell chamber to allow the building of a shop, in the base of the organ. New key and stop actions have been provided, together with an up-to-date capture system. The console was completely refurbished but every effort was made to retain its characteristic Harrison and Harrison style, the additions for the capture system being made as discreetly as possible.

However, some minor modifications were made. The roof has been removed (as mentioned above) which has considerably enhanced the egress of sound from the Swell Organ, as well as the reeds on the top level. The Great reeds were restored to their original 1924 wind pressures, achieving a noticeable improvement in tone and power. Small adjustments were made to the breaks of the Choir Mixture, and more extensive re-casting of the Great Cymbale (which used to break at every octave) was undertaken. One of the alterations made in the 1970's was the splitting of the Great Organ in such a way that 2 different and independent Great Organs could be registered and played simultaneously on different manuals. This has been rationalised a little, effectively offering separate Willis and Harrison choruses. To further the usefulness of the Willis Chorus (the milder of the 2) , a « Fourniture » IV has been added. The addition of this stop restored the RAH organ's claim to be the largest in the United Kingdom with 147 stops and 9,997 speaking pipes, reclaiming its title from the Willis organ in Liverpool Anglican Cathedral. Some Pedal pipes were re-sited ; the « Mixture » V was removed from the Solo box to the C side front, and the « Harmonics » VII, which had been in 2 locations, was brought together on the C-sharp side front. The « Ophicleide » 32 feet was moved from in front of the Orchestral Organ swell shutters to the bass end of the organ. The unenclosed Choir Organ was raised slightly from a position behind the console to behind the grills above the console to assist the egress of sound.

A gala concert re-opened the organ on the evening of 26 June 2004 with David Briggs, John Scott and Thomas Trotter at the console together with the Royal Philharmonic Orchestra under the direction of Richard Hickox ; and the organ featured prominently in the following « Promenade » Concerts, after 2 years of silence.

...

The Grand Organ situated in the Royal Albert Hall in London, is the largest pipe organ in the United Kingdom. It was originally built by Henry « Father » Willis. The Royal Albert Hall organ was inaugurated by William Thomas Best, the most famous performer of his day, in the presence of Queen Victoria, on the 29th March 1871. It has been recently enlarged and rebuilt by Mander Organs, now having 150 stops and 10,268 speaking pipes.

The Durham firm of Harrison & Harrison rebuilt the organ in 2 stages, in 1924 and 1933, during which it was increased to 146 stops (including 3 percussion stops) and converted to electro-pneumatic action. It was the largest organ in Britain, at that time.

In the 1970's, Harrisons refurbished the console and replaced the switchgear in the action, made minor changes to the voicing and added a roof to attempt to project the sound forward, which was not successful.

By the end of the 20th Century, the organ was again in a state of disrepair, with an ever-increasing number of stops unusable due to leaks in the wind system, cracks in the soundboards, and other problems. By 2002, it was maintained only through « heroic efforts » on the part of Harrisons and could not be used at all without their staff present, in case of mishap. The wind chests and pipes were leaking noisily and wind pressure was insufficient to support full use. The leather work in the actions was also failing.

In 2002, the Royal Albert Hall Organ was taken out of commission for an extensive rebuild by Mander Organs. Some consideration was given to restoring the organ to its original « Father » Willis specification, but the subsequent alterations and enlargements had made this impractical. The organ was by now, in truth, a Harrison, not a Willis, instrument, and it was felt that it should remain essentially as is.

The dryness of the Hall had damaged the soundboards, so these were replaced and new and larger wind trunks provided. The roof was removed, and the reed stops in the Great division were restored to their 1924 wind pressures. The 1970's split of the Great Organ (allowing 2 independent Great Organs to be registered and played simultaneously on different manuals) was rationalised, effectively offering separate Willis and Harrison choruses and a « Fourniture » IV was added, with 147 stops and 9,997 speaking pipes. In December 2007, Liverpool Anglican Cathedral regained the title of largest pipe organ in the United Kingdom with the addition of several stops creating a « central organ » (now with 10,268 pipes) .

### « Royal Albert Hall »

La salle du « Royal Albert Hall of Arts and Sciences » (dénommée en l'honneur du mari de la Reine Victoria, le « Prince Consort » Albert de Saxe-Cobourg et Gotha) est consacrée à la diffusion artistique. L'édifice est situé dans la cité de Westminster au centre de Londres, plus précisément dans Kensington-sud au milieu de la place aussi connue sous le nom d' « Albertopolis » . Le « Royal Albert Hall » constitue une partie décorative du Mémorial national du « Prince consort » (« Albert Memorial ») situé directement au nord, dans Kensington Gardens (en bordure de « Hyde Park » : l'un des grands parcs de la cité) , maintenant séparé du Hall par l'important trafic sur le Kensington Gore.

Sa construction dans un style propre à l'époque Victorienne, par le capitaine Francis Hawke et le colonel Henry Y. Darracott Scott, des « Royal Engineers » , va démarrer le 20 mai 1867. Son inauguration aura lieu, 4 ans plus tard, soit le 29 mars 1871, par la Reine Victoria après un discours de bienvenue donné par Edward, le prince de Galles (la Reine étant trop émue pour parler) . Il sera alors ouvert au public.



Le bâtiment en brique rouge de Fareham est inspiré des amphithéâtres antiques Romains, son grand hall de forme ovale (qui mesure 83 mètres - ou 272 pieds - sur 72 mètres - ou 238 pieds) est entouré d'une frise réalisée par les élèves de la classe féminine de mosaïques du « Victoria and Albert Museum », évoquant « le triomphe des Arts et des Lettres » .

Le dôme en fer et en verre d'une hauteur de 41 mètres conçu par Rowland Mason Ordish, qui constitue en lui-même une prouesse technique, évoque le célèbre « Panthéon » de Rome. Le bâtiment classé « Grade One » a été affectueusement surnommé : « The Nation's Village Hall » .

Cette salle immense de forme ovale (83 mètres sur 72 mètres) peut théoriquement contenir de 8,000 (sa capacité initiale) jusqu'à 9,000 spectateurs. En tenant compte des nouvelles normes de sécurité, la capacité de la salle a été sensiblement réduite (5,544 places) .

Cet immense monument qu'est le « Royal Albert Hall » est un lieu où se déroulent de nombreuses manifestations culturelles londoniennes. Il est une des salles de concert mythiques les plus connues du Royaume-Uni. Durant 7 semaines, il accueille à chaque été les concerts du Festival des Proms (Promenade Concerts) , fondés par sir Henry Wood, l'un des plus importants Festivals de musique Classique au monde. Il est également utilisé pour des conférences, des bals, des récitals de poésie, du ballet et de l'Opéra.

...

The Royal Albert Hall concert hall, on the northern edge of South Kensington, London, is best-known for holding « The Proms » concerts annually each summer since 1941. It has a capacity (depending on configuration of the event) of up to 5,272 seats. The Hall is a registered charity held in trust for the nation and receives no public or government funding.

Since its opening by Queen Victoria, in 1871, the world's leading artists from several performance genres have appeared on its stage and it has become one of the United Kingdom's most treasured and distinctive buildings. Each year, it hosts more than 350 events including Classical concerts, rock and pop, ballet and Opera, sports, award ceremonies, school and community events, charity performances and banquets.

The Hall was originally supposed to have been called « The Central Hall of Arts and Sciences » , but the name was changed by Queen Victoria to Royal Albert Hall of Arts and Sciences when laying the foundation stone, as a dedication to her deceased husband and consort Prince Albert. It forms the practical part of a national memorial to the Prince Consort - the decorative part is the Albert Memorial directly to the north, in Kensington Gardens, now separated from the Hall by the road Kensington Gore.

In 1851, the Great Exhibition (for which the Crystal Palace was built) was held in Hyde Park, London. The exhibition was a great success and led Prince Albert, the Prince Consort, to propose the creation of a permanent series of facilities for the enlightenment of the public in the area, which came to be known as Albertopolis. The Exhibition's

Royal Commission bought Gore House and its grounds (on which the Hall now stands) on the advice of the Prince. Progress on the scheme was slow and, in 1861, Prince Albert died, without having seen his ideas come to fruition. However, a memorial was proposed for Hyde Park, with a Great Hall opposite.

The proposal was approved and the site was purchased with some of the profits from the Exhibition. Once the remaining funds had been raised, in April 1867, Queen Victoria signed the Royal Charter of the Corporation of the Hall of Arts and Sciences which was to operate the Hall and on 20 May, laid the foundation stone. The Hall was designed by civil engineers Captain Francis Fowke and Major-General Henry Young Darracott Scott of the Royal Engineers and built by Lucas Brothers. The designers were heavily influenced by ancient amphitheatres, but had also been exposed to the ideas of Gottfried Semper while he was working at the South Kensington Museum. The recently opened « Cirque d'Hiver » , in Paris, was seen in the contemporary press as the design to outdo. The Hall was constructed mainly of Fareham Red brick, with « terra cotta » block decoration made by Gibbs and Canning Limited of Tamworth. The dome (designed by Rowland Mason Ordish) , on top, was made of wrought iron and glazed. There was a trial assembly made of the iron framework of the dome in Manchester, then it was taken apart, again, and transported to London via horse and cart. When the time came for the supporting structure to be removed from the dome after re-assembly in situ, only volunteers remained on site in case the structure dropped. It did drop - but only by 5/16 of an inch. The Hall was scheduled to be completed by Christmas Day 1870 and the Queen visited a few weeks beforehand to inspect.

The official opening ceremony of the Hall was on 29 March 1871. A welcoming speech was given by Edward, the Prince of Wales ; Queen Victoria was too overcome to speak although she did comment that it reminded her of the British constitution.

A concert followed, when the Hall's acoustic problems became immediately apparent. Engineers 1st attempted to solve the strong echo by suspending a canvas awning below the dome. This helped and also sheltered concertgoers from the sun, but the problem was not solved : it used to be jokingly said that the Hall was « the only place where a British composer could be sure of hearing his work twice » .

Initially lit by gas, the Hall contained a special system where its thousands of gas jets were lit within 10 seconds. Though it was demonstrated, as early as 1873, in the Hall, full electric lighting was not installed until 1888. During an early trial, when a partial installation was made, one disgruntled patron wrote to « The Times » newspaper declaring it to be « a very ghastly and unpleasant innovation » .

In 1936, the Hall was the scene of a giant rally celebrating the British Empire, the occasion being the centenary of Joseph Chamberlain's birth. In October 1942, the Hall suffered minor damage during World War II bombing but was left mostly untouched as German pilots used the distinctive structure as a landmark.

In 1949, the canvas awning was removed and replaced with fluted aluminium panels below the glass roof, in a new attempt to solve the echo ; but the acoustics were not properly tackled until 1969 when a series of large fibreglass acoustic diffusing discs (commonly referred to as « mushrooms » or « flying saucers ») was installed below the ceiling.

From 1996 to 2004, the Hall underwent a programme of renovation and development supported by a £ 20 million grant from the Heritage Lottery Fund to enable it to meet the demands of the next Century of events and performances. 30 « discrete projects » were designed and supervised by architecture and engineering firm BDP without disrupting events. These projects included improving ventilation to the auditorium, more bars and restaurants, new improved seating, better technical facilities and more modern backstage areas. The largest project was the building of a new south porch at Door 12, accommodating a restaurant, new box-office and, below, a new delivery area. Although the exterior of the building was largely unchanged, the south steps leading down to Prince Consort Road were demolished to allow construction of an underground vehicle access and accommodation for 3 HGVs carrying all the equipment brought by shows. The steps were then reconstructed around a new south porch, named The Meitar Foyer after a significant donation from Mr. & Mrs. Meitar. The porch was built in a similar scale and style to the 3 pre-existing porches at Door 3, 6 and 9 : these works were undertaken by Taylor Woodrow Construction. The original steps featured in early scenes of 1965 film « The Ipcress File » . On 4 June 2004, the project received the Europa Nostra Award for remarkable achievement. The East (Door 3) and West (Door 9) porches were glazed and new bars opened along with ramps to improve disabled access.

Internally the Circle was rebuilt in 4 weeks, in June 1996, providing more leg room, better access and improved sight lines. The Stalls were rebuilt in a 4 week period, in 2000, using steel supports allowing more space underneath for 2 new bars. 1,534 unique pivoting seats were laid - with an addition of 180 prime seats. The Choirs were rebuilt at the same time. The whole building was redecorated in a style that reinforces its Victorian identity. New carpets were laid in the corridors - specially woven with a border that follows the elliptic curve of the building in the largest single woven design in the world.

The works included a major rebuilding of the great organ, built by « Father » Henry Willis, in 1871, and rebuilt by Harrison & Harrison, in 1924 and 1933. The current work was performed by Mander Organs, between 2002 and 2004, and the organ is now, again, the 2nd largest pipe organ in the British Isles with 9,997 pipes in 147 stops. The largest is the Grand Organ in Liverpool Cathedral which has 10,268 pipes.

During the first half of 2011, changes were made to the backstage areas to relocate and increase the size of crew catering areas under the South Steps away from the stage and create additional dressing rooms nearer to the stage.

During the summer of 2012, the staff canteen and some changing areas were expanded and refurbished by contractor 8Build.

From January to May, the Box-Office area at Door 12 underwent further modernisation to include a new Café Bar on the ground floor, a new Box-Office with shop counters and additional toilets. The design and construction was carried out by contractor 8Build. Upon opening, it was renamed « The Zvi and Ofra Meitar Porch and Foyer » , owing to a large donation from the couple.

From January, the Cafe Consort on the Grand Tier was closed permanently in preparation for a new restaurant at a

cost of £ 1 million. The refurbishment, the 1st in around 10 years, was designed by consultancy firm Keane Brands and carried-out by contractor 8Build. Verdi - Italian Kitchen was officially opened on 15 April with a lunch or dinner menu of « stone baked pizzas, pasta and Classic desserts » .

The Hall, a Grade I listed building, is an ellipse in plan, with major and minor axes of 83 metres (272 feet) and 72 metres (236 feet) . The great glass and wrought-iron dome roofing the Hall is 41 metres (135 feet) high. It was originally designed with a capacity for 8,000 people and has accommodated as many as 9,000 (although modern safety restrictions mean that the maximum permitted capacity is now 5,544 including standing in the Gallery) .

Around the outside of the building is a great mosaic frieze, depicting « The Triumph of Arts and Sciences » , in reference to the Hall's dedication. Proceeding anti-clockwise from the north side, the 16 subjects of the frieze are : (1) Various Countries of the World bringing in their Offerings to the Exhibition of 1851 ; (2) Music ; (3) Sculpture ; (4) Painting ; (5) Princes, Art Patrons and Artists ; (6) Workers in Stone ; (7) Workers in Wood and Brick ; (8) Architecture ; (9) The Infancy of the Arts and Sciences ; (10) Agriculture ; (11) Horticulture and Land Surveying ; (12) Astronomy and Navigation ; (13) A Group of Philosophers, Sages and Students ; (14) Engineering ; (15) The Mechanical Powers ; and (16) Pottery and Glass-making.

Above the frieze is an inscription in 12 inch high (300 millimeters) « terra cotta » letters that combines historical fact and Biblical quotations :

« This hall was erected for the advancement of the arts and sciences and works of industry of all nations in fulfilment of the intention of Albert Prince Consort. The site was purchased with the proceeds of the Great Exhibition of the year MDCCCLI. The 1st stone of the Hall was laid by Her Majesty Queen Victoria on the 20th day of May MDCCCLXVII and it was opened by Her Majesty the 29th of March in the year MDCCCLXXI. Thine O Lord is the greatness and the power and the glory and the victory and the Majesty. For all that is in the heaven and in the earth is Thine. The wise and their works are in the hand of God. Glory be to God on high and on earth peace. »

The Hall has been affectionately titled : « The Nation's Village Hall » . The 1st concert was Arthur Sullivan's cantata, « On Shore and Sea » performed on 1 May 1871.

Many events are promoted by the Hall, whilst since the early 1970's Raymond Gubbay has brought a range of events to the Hall including Opera, ballet and Classical music.

In 1956, English film director Alfred Hitchcock filmed the climax of « The Man Who Knew Too Much » at the Hall.

...

A great Central Hall, dedicated to the promotion of Art and Science, was a key part of Prince Albert's vision for the South Kensington estate, which was to be developed on land purchased with the profits of the Great Exhibition of 1851. From the outset the Hall was intended to be a versatile building used not only concerts but for exhibitions of

art and of manufactured goods, and for scientific conferences and demonstrations. Its purpose was to enable the population, at large, to engage with the work of the surrounding museums and educational institutions.

Plans for the Hall fell into abeyance with Albert's premature death and the construction of what was to be called the Royal Albert Hall, in his memory, was due to the determination of Henry Cole, one of Albert's collaborators in the Great Exhibition and who was later to serve as the 1st director of the South Kensington museum (now, the Victoria and Albert Museum). The design and robust structure of the Hall were inspired by Cole's visits to the ruined Roman Amphitheatres in the South of France and to his determination that the building should be placed in the hands of Royal Engineers as he distrusted architects. Detailed design of the building was started by Captain Francis Fowke and completed, following Fowke's death, by another engineer Lieutenant Colonel (subsequently, General) Henry Darracott Scott.

The original intention that the Hall should accommodate 30,000 was, for financial and practical reasons, reduced to approximately 7,000. Modern Today's fire regulations have reduced that figure to around 5,500. Much of the money originally intended for the construction was diverted to the building of the Albert Memorial and work on the Great Hall was further delayed while Cole raised the necessary money by selling « permanent » seats in the Hall for £ 100 each. The Hall was designed to connect at its South End a large glass Conservatory, 265 feet long and 75 feet high, which overlooked the gardens of the Royal Horticultural Society which stretched down to the Cromwell Road. The Conservatory itself was flanked by 2 storey brick and stone arcades, one of which connected to the underground tunnel from the newly opened metropolitan railway station at South Kensington. These arcades and the Conservatory contained restaurants and other public spaces and provided the principal access (except for the wealthy who arrived by carriage) to the Hall itself.

Preliminary work on the Hall by the contractors Lucas Brothers started in April 1867 and the foundation stone was laid the following month by Queen Victoria.

The heart of the Hall is the vast internal auditorium 185 feet wide by 219 feet long covered by a glazed dome constructed of wrought iron girders which, at the time of its construction, was credited as the largest structure of its kind in the world. Other notable features included the great Henry Willis Organ also, at the time ; the largest in the world although, between 1921 and 1933, it was substantially modified and enlarged by the Durham-based organ firm of Harrisons. The distinctive exterior of the Hall, inspired by the architecture of Northern Italy, was built from some 6 million red bricks and 80,000 blocks of decorative « terra cotta ». Surmounting the exterior walls and above the balustraded smoking gallery, runs a continuous 800 foot long « terra cotta » frieze composed of allegorical groups of figures engaged in a range of artistic endeavours, crafts, scientific and other cultural pursuits. Above the frieze runs the following text :

« This Hall was erected for the advancement of the Arts and Sciences and works of industry of all nations in fulfilment of the intention of Albert Prince Consort. The site was purchased with the proceeds of the Great Exhibition of the year MDCCCLI. The 1st stone of the Hall was laid by Her Majesty Queen Victoria on the 20th day of May MDCCCLXVII and was opened by Her Majesty the 29th day of March in the year MDCCCLXXI. Thine O Lord is the

greatness and the power and the glory and the victory and the Majesty for all that is in the heaven and in the earth is Thine. The wise and their works are in the hand of God. Glory be to God on high and on earth peace. »

When Queen Victoria opened the Hall, she was so overcome by emotion that the Prince of Wales had to speak in her place and her only recorded comment on the Hall was that it reminded her of the British constitution. Shortage of time and money meant that, at the opening, there was little of the interior decorative detail that we see today and rush matting covered the floors.

A significant echo was immediately apparent, occasioned by the vast enclosed space and the reflection of sound from interior glass roof above. Early attempts to cure the troublesome acoustic included the suspension of a canvas velarium, or awning, below the inner dome, which had the added advantage of protecting the occupants from the sun. In 1949, the velarium was removed and the glass of the inner-dome replaced by the present aluminium surfaces containing absorbent material. Of equal importance to finally eliminating the echo was the suspension from the roof of the acoustic saucers designed by Ken Shearer of the Acoustical Investigation and Research Organisation Ltd. , in 1968-1969, which provided a much earlier reflection of sound and so reduced the reverberation time. Further improvements of the acoustics and the positioning of these saucers were undertaken as a result of detailed study during the period 1998 to 2003 and as part of major lottery-funded refurbishment and development of the Hall.

There have been many other modifications to the building since its opening including the replacement of the hazardous gas lighting by electricity, in 1888, and significantly, the demolition, in 1899, of the Grand Conservatory immediately to the South of the Hall when the Royal Horticultural Society, to whom it belonged, moved to Wisley. As a result, space had to be found within the Hall for the public foyer space, lavatories, restaurants, tearooms and cloakrooms that had been previously housed in the Conservatory and the adjoining arcades. Accommodating the requirements of over 5,000 audience within a building never designed for this purpose created a major challenge.

This challenge, and need to meet the growing demands of 21st Century shows and performers, prompted by far the most significant programme of interventions which was carried-out between 1996 and 2004 at a cost of £ 69.1 million. The key to this Development Programme, which affected virtually every part of the building, was the excavation of a 3 and a half storey basement below the steps and gardens that lie to the South of the Hall (and which were purchased by the Hall, in April 1993) . This excavation now houses a major loading bay whereby scenery, sound and lighting equipment for a succession of performers can be loaded in from trucks underground and out of sight and brought-up into the auditorium on lifts. The excavation also provided space for performers' dressing rooms, previously housed under the Stalls seating. This liberated 2 arena foyers for use by audiences. Additional bars and lavatories were created and restaurant provision expanded. New function rooms were created at Grand Tier level and administrative offices and other non-public space concentrated behind the stage and organ. With the agreement of Westminster City Council, the road which previously encircled the Hall was stopped-up, enabling the construction in traditional materials of an entirely new South Porch providing a day-time entrance to the building where, 130 years before the Conservatory has once stood. Fresh air ventilation was introduced to the auditorium, partially recreating a system designed by the Victorians that had fallen into disuse and rendered inoperative by fire regulations and other changes. The Hall's famous pipe organ was completely rebuilt and refurbished, new decorative schemes and lighting

introduced in public areas and a number of investments made to support the staging and broadcast of the shows themselves.

As a Grade One Listed building, every structural change had to be approved by English Heritage. Most remarkable of all, perhaps, is that this extensive programme of work was carried-out whilst the Hall remained operational. It closed for just 2 periods of 4 weeks each so that seating could be replaced at Circle level and, subsequently, in the Stalls. Audience capacity was increased by the addition of an extra row in the Stalls.

The development of buildings such as the Royal Albert Hall is a continuing process. In 2008, one of 2 restaurants, at Circle level, was completely remodelled and, in 2009, the space above the West Porch that originally housed the West Theatre, the home for many years of the Central School of Speech and Drama where, among others, Sir Laurence Olivier, Peggy Aschcoft and Dame Judi Dench trained as actors, will be converted to provide multi-use space for small-scale performance. As well as music recitals, lectures and poetry readings and opportunities for up and coming artists who could not yet aspire to the play the main auditorium, this space will also be used by children and adults participating in the Hall's important Learning and Participation programme. Other plans currently being developed include significant investments to further improve ventilation of the auditorium, to improve the energy efficiency of the building, to upgrade bars and to extend catering and hospitality facilities both for the public and for the performers backstage.

...

Upon the death of the Prince Consort, in 1861, Queen Victoria embarked on a frenzy of building monuments to his memory. One of the most popular structures she had built was Royal Albert Hall. Situated in front of the Albert Memorial, in South Kensington, this concert hall was designed by Naval engineers who were inspired by Classical Roman architecture. Royal Albert Hall's unusual design probably saved it during World War II, as German pilots used it as a landmark.

Royal Albert Hall is an oval shaped building whose exterior is encircled by a frieze that shows the triumph of Arts and Letters. The frieze shows people engaged in such occupations as stone work, wood and brick work, architecture, music, painting, sculpting, agriculture, horticulture, astronomy, navigation, engineer, pottery and glass-making. It also depicts philosophers, artists, princes, students and sages. The frieze was made by the Ladies' Mosaic Class at the Victoria & Albert Museum.

The building is made of brick with « terra cotta » embellishments made by the Gibbs and Canning Limited company. The Hall also has semi-circular arches around the windows that echo the oval shape of the building. Inside, the Hall is dominated by an impressive glass and iron dome. The Hall also houses the Henry Willis Organ, which was once the largest organ in the world and is now the 2nd largest organ in Britain with exactly 9,999 pipes. The Hall was, at 1st, lit by gas and was rather late in using electric lighting. An electric lighting system was not installed in the building till 1888.

Construction started in 1867 and was completed in 1871. Royal Albert Hall was designed by Captain Francis Fowke and Lieutenant Henry Scott of the Royal Engineers. It was built by the Lucas Brothers who were London based builders noted for building the Covent Garden Opera House and private houses like Cliveden. Fowke died before the building was completed and Scott completed the design. Fowke based the design on the Colosseum and the Dresden Opera House that was designed by Gottfried Semper. Before his death, Prince Albert had asked Semper to draw-up plans for the Hall while Semper was in London during the Great Exhibition. The Exhibition was the brainchild of the Prince Consort and highlighted the industry, technology and art of the burgeoning British Empire.

Royal Albert Hall seats about 7,000 and was designed for scientific gatherings. Its acoustics were not really designed for musical presentations. Indeed, when it was being designed, the name of the building was the Hall of Arts and Science. Queen Victoria changed the name after her husband's death. People noticed problems with the acoustics on the very day the building was opened as there was a concert after the opening ceremony. The problem with the acoustics was not solved until 1969 when fiberglass diffusing discs were hung from the ceiling. Major renovations were done on Royal Albert Hall, between 1996 to 2004. These included reconstruction of steps and the addition and improvement of seating, including the Choirs and the Stalls. Carpeting was also updated.

Queen Victoria laid the foundation stone herself on May 20, 1867. The opening ceremony was held on March 29, 1871, with the Prince of Wales presiding. Royal Albert Hall is listed as a Grade I building. This means that it is a building of exceptional historical or architectural interest. It is held in trust for the United Kingdom.

The Proms, or the Henry Wood Promenade Concerts, are held at Royal Albert Hall for 7 weeks during the summer. Royal Albert Hall became the home of the Proms only in 1941, after the Queen's Hall was bombed by the Germans. Among the notable people who have performed at Royal Albert Hall are Richard Wagner, Anton Bruckner, Edward Elgar, Sergei Rachmaninov, and Giuseppe Verdi.

...

With Prince Albert's premature death from typhoid, the realisation of this vision was largely due to the energy and determination of Henry Cole. The design and robust structure of the Hall were inspired by Cole's visits to ruined Roman Amphitheatres. Detailed design of the building was started by Captain Francis Fowke of the Royal Engineers and completed, following Fowke's death, by Lieutenant Colonel (subsequently, General) Henry Darracott Scott.

The original plan that the Hall should accommodate 30,000 was, for financial and practical reasons, reduced to approximately 7,000. Much of the money originally intended for the construction had been diverted to the building of the Albert Memorial. Cole raised the necessary money for building the Hall by selling « permanent » seats in the Hall for £ 100 each. Preliminary work on the Hall by the contractors Lucas Brothers started in April 1867 and the foundation stone was laid the following month by Queen Victoria. The Queen opened the Hall 4 years later, on 29 March 1871.

Other notable features include the great Henry Willis Organ also, at the time, the largest in the world and, in tribute



to its power and volume, described by a contemporary as « The Voice of Jupiter » . Between 1921 and 1933, it was substantially modified and enlarged by the Durham-based organ firm of Harrisons and it was comprehensively restored by the London firm, Manders, between 2003-2004.

The distinctive exterior of the Hall, inspired by the architecture of Northern Italy, was built from some 6 million red bricks and 80,000 blocks of decorative « terra cotta » . Surmounting the exterior walls and above the balustraded smoking gallery, runs a continuous 800 foot long « terra cotta » frieze composed of allegorical groups of figures engaged in a range of artistic endeavours, crafts, scientific and other cultural pursuits.

Richard Wagner, Giuseppe Verdi and Edward Elgar conducted the 1st UK performance of their own works on its concert platform, Rachmaninov played his own compositions and nearly every major Classical solo artist and leading Orchestra has performed at the Hall.

...

La presse officielle britannique, qui fulmine devant la présence d'autant de musiciens étrangers, n'accorde à Bruckner que de timides éloges. Cependant, « Herr » August Manns, le célèbre « Kapellmeister » qui est l'instigateur des très populaires « Concerts du Samedi » , offerts par l'Orchestre du Crystal Palace, engage Bruckner pour 4 récitals supplémentaires, cette-fois à la tribune du grand-orgue du hall d'exposition.

**20 août 1871** : Au lendemain de son concert d'orgue au Crystal Palace (qui célébrait la fête nationale des Allemands) , Bruckner rapporte ceci dans une lettre :

« “ Kapellmeister ” Manns of the Crystal Palace told me he was astonished and that I was to come again soon and send him my compositions. Yesterday, I played before 70,000 people \* and had to give encores as the Committee asked me to - for I didn't want to, in spite of the tremendous applause. On Monday, I played with equal success at the concert.

N.B. : Unfortunately, the critic of “ The Times ” is in Germany : so, hardly anything will be written about me “ now ”. Please, let the Linz papers know something of this. »

\* 70,000 people : This was at the German National « Fête » at the Crystal Palace, on August 19.

### August Manns

The German-born conductor Sir August Friedrich Manns was born on 12 March 1825 in Stolzenberg, Pomerania, Prussia (now, Biskupia Górka, part of the city of Gdańsk on the Baltic coast of Poland) ; and died on 1 March 1907 in Norwood, London, just short of his 82nd birthday. He was buried, on 6th March, at West Norwood Cemetery. He made his career in England.

His father was a glass-blower, with, as Manns recalled, « 1 pound a week and 10 children » , of whom August was the 5th. The family was musical, and the young August learnt to play the flute in the family's informal ensemble. At the age of 10, August temporarily took the place of one of his brothers at the factory, but he had no liking for the work of glass-blowing. His father briefly considered that August might be trained for a career as a school Master, but the youth's predisposition for music prevailed. At the age of 12, he was sent to a school, kept by his uncle, at a neighbouring village. Here, he was trained to play the flute, clarinet and violin. At 15, he was apprenticed for 3 years to Urban, the town musician of Elbing, with whom Manns learnt to make the best of limited orchestral forces, transposing and switching instrumental parts as necessary. In his 3rd year, Manns played 1st violin in the string-band and 1st clarinet in the wind-band of Urban's Town-band ; and he was selected by Urban to receive special lessons in harmony and composition.

When Manns was approaching the age for military conscription, he avoided active service by volunteering as a member of an infantry band stationed at Danzig, for which he played the clarinet. At the same time, he played the violin in the theatre, in concerts, and for the ballet. In 1848, his talent was spotted and he was invited to join Josef Gungl's Orchestra, in Berlin, where he played 1st violin. He was, then, appointed conductor and solo violinist at Kroll's Gardens (the future « Kroll Oper ») in Berlin, a post that he held from 1849 to 1851, when the venue was destroyed by fire. Within weeks, he was recruited by Colonel Albrecht von Roon to be the band Master of Roon's regiment. Manns replaced a dozen bad players, made new arrangements of Classical works, including Beethoven Overtures and Symphonies for the wind band, and formed a string band. He resigned the position, in 1854, when a junior officer reprimanded him for allowing his musicians to appear on parade with inadequately polished buttons.

After serving as a military band Master in Germany, he moved to England in 1854. Henry Schallehn, who had recently established a military band at the Crystal Palace in the suburbs of London, engaged Manns as clarinettist and sub-conductor. Within months, there was a rift between the 2 men when Schallehn passed-off a composition of Manns's as his own ; when Manns protested, Schallehn dismissed him. Manns then earned a living teaching the violin in the English provinces, and playing in the Opera Orchestra in Edinburgh.

In 1855, Manns was invited to conduct a summer season of concerts in Amsterdam, after which he returned to England to take-over at the Crystal Palace when the management, led by George Grove, secretary of the Crystal Palace Company (later famous as the editor of the Grove Dictionary of Music and Musicians) , dismissed Schallehn for his unsatisfactory work.

« The Musical World » wrote :

« The change will, we trust, lead to some necessary improvements in the band. “ Herr ” Manns has a capital opportunity of distinguishing himself. His resources are sufficient to constitute one of the finest bands in the Kingdom, and we shall be glad to find the Crystal Palace Orchestra achieve such a reputation under his conductorship. “ Herr ” Manns is too intelligent a musician not to appreciate the nature of his resources and the requirements of his public. It may be safely predicted, that the music at the Crystal Palace will be one of its principal attractions within a short time after the instalment of the new director. »

The rest of Manns's career was almost exclusively associated with the Crystal Palace. When he took-over, the permanent band was a wind ensemble, from which, with 4 specially engaged string players, Manns improvised an Orchestra of about 34 performers. With the backing of Grove and the directors of the Crystal Palace, he gradually expanded the band into a full Orchestra, for which a new concert room was added to the Crystal Palace. Together, Grove and Manns made the Crystal Palace concerts the principal source of Classical music at popular prices. The concert season ran from October to April, with concerts given on Saturday afternoons from 1855 to 1901.

Within months of his appointment, Manns gave the 1st London performance of Robert Schumann's Symphony No. 4 in D minor, and the British premiere of Franz Schubert's « Great C major » Symphony. His concerts featured the music of more than 300 composers. There were more Austro-German composers (104) than those of any other nationality, but British composers (82) came a strong 2nd. Manns was the 1st conductor to introduce Arthur Sullivan to the English public, when he conducted the young Sullivan's « Tempest » music, in April 1862. Manns later introduced early works by Charles Villiers Stanford, Hubert Parry, Hamish MacCunn, Edward Elgar and Edward German. 30 years after Manns introduced the « Tempest » music, Sullivan wrote to him :

« How much do I not owe to you, my dear old friend, for the helping hand you gave me to mount the 1st step on the ladder ! I shall always think of you with gratitude and affection. »

Among contemporary continental composers, Johannes Brahms (in 1863) ; Joachim Raff (in 1870) ; and Antonín Dvořák (in 1879) also 1st became known in England through Manns' Crystal Palace concerts.

Some fragments of a live performance of Georg Friedrich Händel's « Israel in Egypt » conducted by Manns at Crystal Palace, in 1888, are among the earliest surviving recordings of Classical music.

Manns retained the position of director of music until his retirement in 1901, undertaking few outside engagements. At the Crystal Palace, he also conducted the triennial « Händel Festivals » , from 1883. He took-on the 1883 Festival at a few hours' notice, when the established conductor, Sir Michaël Costa was unwell. He was, at 1st, regarded as less successful as a choral conductor than in the orchestral repertory ; his beat was eccentric and puzzling to the uninitiated. He was, nevertheless, invited to conduct all the subsequent Festivals up to and including 1900. He directed the orchestral concerts of the Glasgow Choral Union for 13 seasons in succession. He conducted the Promenade concerts at Drury Lane, in 1859 ; and was conductor of the Festivals of Sheffield, in 1896 and 1899 ; and Cardiff, in 1896.

After 1890, the Crystal Palace concerts declined in importance. Orchestral music could be heard elsewhere in London, and the old popularity of the palace had died-out. Manns conducted till the season of 1900-1901, concluding on 24 April. « The Musical Times » estimated that he had conducted 12,000 orchestral concerts during his 42 years at the Crystal Palace.

Manns was married 3 times : his 1st wife died in 1850 or 1851 ; his 2nd, Sarah Ann « née » Williams, with whom he

had a daughter, died in 1893 ; his 3rd wife, (Katharine Emily) Wilhelmina « née » Thellusson (born in 1865-1866) , whom he married on 7 January 1897, survived him.

Manns increased the resident band to full Symphonic strength and, for more than 40 years, conducted concerts at popular prices. He introduced a wide range of music to London, including many works by young British composers, as well as works by German Masters hitherto neglected in England. Among his British « protégés » were Arthur Sullivan, Charles Villiers Stanford, Hubert Parry, Hamish MacCunn, Edward Elgar and Edward German.

Manns performed the works of more than 300 composers, and was reckoned to have given more than 12,000 concerts during his tenure at the Crystal Palace, between 1855 and 1901. He became a naturalised British citizen in May 1894. He was knighted in 1903.

...

As Musical Director of the Crystal Palace, from 1855 to 1901, August Manns made 2 very important contributions to English music. « The Dictionary of National Biography » describes him as, « unrivalled in England as an orchestral conductor » , and an article in « The Musical Times » (1st March 1898) explains this :

« The orchestral conductor plays an important part in modern musical life but it should not be forgotten that the permanent introduction into England of even the baton itself, as a time-beating stick, is within living memory. When Louis Spohr temporarily used it, in 1820, the gentlemen of the Orchestra revolted (the author said “ misconducted ” themselves) . It was not until 1832 that conductors began to use the baton. It might be supposed that the modern orchestral conductor (in England) began with Hans Richter when he conducted his 1st orchestral concert, in 1879. But for nearly a quarter of a Century previously, there had been working at the Crystal Palace a conductor who has had a great influence upon orchestral music in England. For more than 42 years “ Herr ” Manns has zealously discharged his conducting duties with singular ability. »

This article credits Manns with establishing the role of the orchestral conductor in English music. His other major contribution was to introduce the works of Robert Schumann, Johannes Brahms, Antonín Dvořák, Franz Schubert, Sir Arthur Sullivan and many others to sometimes sceptical English audiences.

On 10th June 1854, Queen Victoria opened the rebuilt Crystal Palace on Sydenham Hill. Earlier that year, Henry Schallehn, a German ex-military band Master, was appointed Musical Director and charged with forming a brass band to entertain visitors to the Crystal Palace. On 1st May 1854, Schallehn appointed August Manns as assistant-conductor and clarinettist. The band, with Manns playing clarinet, gave its 1st public performance at the opening ceremony in front of the Queen.

The next major event at the Palace was a « Grande Fête » , to raise money to aid the widows and orphans of the troops fighting in the Crimea. Schallehn wanted something special for the Orchestra to play, and asked Manns to compose it. Manns was happy to do this and devoted much time and effort to it. When shown the proofs, Manns

realized that not only did Schallehn claim that he composed the music but he also received £ 50 for it. Manns challenged this. He didn't mind Schallehn being credited but surely, as the actual composer, he should have received some payment. Manns also pointed-out that, while Schallehn was paid £ 600 a year, he only received £ 156. Schallehn claimed he was the « proprietor » of anything that his assistant might compose and that attaching « Schallehn » to a piece of music would sell it better than « Manns » . He offered Manns £ 1 for his efforts ; Manns refused this, and was dismissed.

Matters did not rest there. Manns wrote to « The Musical World » , appealing to the English for justice, « which I am denied by a countryman of my own » . The editor of the periodical vigorously took-up Manns' cause, claiming that « every Englishman will burn with indignation at such an injustice » and demanding that Manns be re-instated and Schallehn dismissed. Within a year, that is what happened. Largely through the influence of the Secretary of the Crystal Palace, Sir George Grove, Schallehn was dismissed and, on 14th October 1855, Manns was appointed conductor and musical director.

August Manns grew-up in a family that cared about music. He was born on 12th March 1825 in Stolzenburg, Pomerania, Prussia (now Biskupia Górka, part of the city of Gdańsk on the Baltic coast of Poland) . August was the 5th of 10 children of Gottfried Manns, foreman at a local glass factory. When Gottfried returned from work, he would take his fiddle from the wall and « make music to his children » . His children, self-taught, would join in with violoncello, horn and flute.

Manns married for the 1st time, in 1850. We know little about his life at this time and less about his wife, although he told a friend that, within a year, she died « in great pain in bitterly cold weather » .

On 30th July 1857, August married a 2nd time, to Sarah Ann Williams. The wedding took place in Saint-Pancras Old Church. While Manns' address was given simply as « Saint-Pancras » , Sarah's father (Frederick, a tobacco broker) was living at Norwood. Soon after their marriage, August and Sarah moved to 12 Eden Villas (now, 136 Knights Hill) , West Norwood, where their only child, Augusta Kate Frederica, was born on 18th October 1858.

August and his family moved several times, mostly keeping close to the Crystal Palace. By 1864, they were at Athol Lodge, 174 Kirkdale, Sydenham. They were still there in March 1871 but, according to one source, in 1872, they were living in Balham High-Road, near the station. Apparently, even then, this was « an inconvenient train service to the Crystal Palace » . By 1880, the family were at Larkbeare, 4 Dulwich Wood Park, where they stayed until about 1889.

After a brief sojourn at 56 Central Hill, in 1891, August and family finally settled at Gleadale, 4 Harold Road, Upper-Norwood. It was here that August was widowed for the 2nd time, when Sarah died on 7th January 1893. On 7th January 1897, the 4th anniversary of Sarah's death, August married Katherine Emily Wilhemina Thellusson, great-grand daughter of the 1st Baron Rendlesham.

In 1903, August was both knighted and made an honorary Doctor of Music in recognition of his service to music.

In Summer 1906, in failing health, Sir August and Lady Manns made a final move to White Lodge, Biggin Hill, at the junction with Beulah Hill. It was here, on 1st March 1907, that Sir August Manns died. He was buried in West Norwood cemetery on 6th March. Lady Manns continued living at White Lodge until her own death, on 25th February 1921.

2 years after Manns' death, the 1st biography appeared, written by a personal friend and music-writer. The author ended by saying that, in England, Manns was survived by a nephew, son of his youngest brother Otto, and a grandchild so « his stock was not likely to die-out soon » in this country. The grandchild, Louisa Bonten, died unmarried in Hastings, in 1984, while the nephew had 1 child, a son called Frederick, who died aged 15 when he fell under a passing train. Sadly, August's « stock » does not seem to have survived in England.

Yet, we do have a tangible link with August Manns, apart from his musical legacy, as 2 of the houses he lived in still survive : 12 Eden Villas, 135 Knights Hill where he lived from 1858 until about 1861 ; and Athol Lodge, 174 Kirkdale, Sydenham, his home from about 1864 until 1871.

Manns' house in Kirkdale was a short distance from Saint-Bartholomew's church. His close friend and staunch supporter, Sir George Grove, spent his early years in Sydenham even closer to the church. From 1862, he was at 14 Westwood Hill (actually, next to the church until the Shackletons' house was built between them, in the early 1870's) until he moved to Lower-Sydenham, in 1860. Although there is no evidence that Manns was involved with the church, Grove certainly attended regularly and was a close friend of several of the vicars and curates. The occasion when, in 1875, Dean Stanley came to Saint-Bartholomew's to preach gave Grove one of his most cherished moments at the church.

In 1893, Doctor Frederick Shinn, a recent graduate from the Royal College of Music, was appointed organist and choir Master of Saint-Bartholomew's, a post he held until just before his death in 1950. Shortly after this appointment, Doctor Shinn was invited to work closely with August Manns to produce 2 booklets :

A Catalogue of the Principal Instrumental and Choral Works performed at the Saturday Concerts (1855-1895) .

40 seasons of Saturday concerts at the Crystal Palace : a retrospect and an appeal (Crystal Palace Company, 1896) .

(There is a memorial to Doctor Shinn near the organ in Saint-Bartholomew's.)

In a speech to celebrate Manns' 70th birthday, in 1895, Sir George Grove paid tribute to his close friend and colleague :

« We have to express our gratitude for your efforts at the head of the Crystal Palace Orchestra by which the works of many of the great composers have been introduced to England, in a manner well-worthy of the fame of those great men. No Englishman could have given more encouragement to our native school than you have given by your cordial behaviour to our composers and performers, by the extraordinary pains you have bestowed upon their works, and the careful and brilliant performances by which you have introduced them to the public. As your 1st friend in this country, I may be permitted to acknowledge the honour and gratification which I have felt at working by your side for many

years, and the pleasure which our uninterrupted friendship has given me. »

No eulogy could be more fitting for this man who had such an influence on the development of music in England.

### « Crystal Palace »

« Though it was never designed to accommodate musical performance, the Crystal Palace at Sydenham quickly established itself as the most important single location for public music-making in the United Kingdom. For almost 50 years, the orchestral concerts conducted by August Manns provided weekly performances which set new standards and introduced a range of new repertory (not least British) unparalleled anywhere in its time. Numerous other musical activities served a range of musical, social and educational functions well into the 20th Century, which the unique physical context of the Palace itself helped to shape. »

(Michaël Musgrave, « The Musical life of Crystal Palace » , 1995.)

### Crystal Palace : Musical Events

**26 June 1856** : A concert to celebrate the 100th anniversary of Mozart was held at Crystal Palace, with a full range of works.

**16 May 1856** : A concert by the Royal Italian Opera company, with vocalists and instrumentalists, was held at Crystal Palace. The general manager had a salary of 700 shillings a year.

**June 1856** : The 1st « Händel Festival » at the Palace to commemorate the Centenary of the composer's death. The Festival became triennial, and was repeated until 1883.

**4 December 1858** : A concert was held to commemorate the death of Mozart.

**26 March 1859** : At a concert, the Opera « Fidelio » was performed to one of the largest audiences ever assembled in the concert-room.

**11 June 1859** : The Metropolitan Schools Choral Society Festival, with over 6,000 singers, was held.

**4 May 1860** : The inauguration of a colossal statue of Felix Mendelssohn gave occasion for a grand performance of « Elijah » , by over 3,000 singers and players.

**2 June 1860** : The Yorkshire Choral Union, with over 200 voices, sang at the Palace.

**10 July 1860** : The Great Brass Band Contest was held with 2,000 performers and 115 bands.

**29 August 1860** : « Madame » Clara Novello, a singer of the times, gave 2 farewell performances.

**23 February 1861** : Mister Henry Leslie's new Cantata, « Holyrood » , was performed for only the 2nd time.

**1 May 1861** : The committee of the Sacred Harmonic Society held a great Festival performance of Franz-Josef Haydn's « The Creation » , with 200 violas and violins, 90 violoncellos and double bases and 2,5000 voices.

**25 May 1861** : The 1st appearance of the National Choral Society, established by Mister G.W. Martin, with 1,000 voices.

**23 July 1861** : The great National Brass Band Contest was held with more than 12,000 people present. The 3rd West York Volunteers won the 1st prize.

**26 July 1862** : A concert of welsh melodies, sang in welsh, by 300 voices, accompanied by 20 harps, was held.

**1863** : The chief musical event at the Palace was the production of Felix Mendelssohn's « Athalie » .

**11 July 1863** : Mister Thalberg gave his farewell performance, with 5 of his most popular compositions.

**15 June 1864** : The metropolitan schools, with 5,000 voices, held a great choral concert.

**June 1867** : A Grand Festival Benefits concert was held in aid of the North Transept.

**29 June 1869** : A « fête » in honour of the visit of the Viceroy of Egypt was held with a music Festival with 4,000 performers, a display of the fountains and a fireworks display. The prince and Princess of Wales also attended.

**21 March 1871** : 40,000 Londoners celebrated the occasion of the Royal Wedding and the cessation of the War in France by holding a grand « fête » with a choir of 7,000 singing.

**31 March 1877** : Concert to celebrate the 50th anniversary of Beethoven's death.

**1882** : Richard Wagner made his triumphant entry into the Palace with the prelude to his Opera « Parsifal » .

**24 June 1899** : The 161st anniversary Festival of the Royal Society of Musicians was celebrated by a gigantic performance of Georg Friedrich Händel's « Elijah » .

**19, 20 and 21 June 1900** : Georg Friedrich Händel Triennial Music Festival.

**16 June 1903** : For 6 weeks, a Pianoforte and Music Traders exhibition was held.



...

Le succès indiscutable de Bruckner l'amène à s'engager pour 5 récitals d'orgue supplémentaires, pendant la seconde quinzaine du mois d'août, au vaste Palais d'exposition du Crystal Palace de Hyde Park. Le dernier va attirer plus de 70,000 spectateurs. À la fin du concert, il sera porté en triomphe sur les épaules de londoniens enthousiastes. L'interprète officiel de Bruckner en profitera pour transmettre une demande en mariage à une dame tombée sous le charme.

(Le nombre total des concerts londoniens n'a pas été clairement établi.)

Un critique dira : « Le jeu de Bruckner à l'orgue est brillant et coloré, malgré le fait qu'il soit moins structuré à la base. Le ton expressif est éblouissant et adorable. L'interprète ne s'intéresse pas à la perfection contrapuntique mais au développement harmonique qui provoque un effet de noblesse sur l'ensemble du public. C'est pourquoi ses improvisations libres ont obtenu le plus d'impact. »

Les critiques le pressent de publier ses compositions. Dans l'année qui va suivre, on lui propose d'effectuer une tournée à travers les plus importantes agglomérations du pays et ce, pour une rondelette somme de 100,000 Florins (« Gulden »), soit 100 fois ce qu'il gagne à Vienne annuellement. Bruckner quitte Londres après un séjour qui aura duré 1 mois, ignorant l'offre de composer en toute liberté sans soucis financiers. Le provincial de 47 ans et le créateur aux idées progressistes se livreront une éternelle bataille.

Parmi les Iers instruments du facteur Henry Willis, l'orgue du Crystal Palace, construit dans le cadre de l'Exposition universelle de 1851, lui a valu une grande réputation.

...

Le Crystal Palace (Palais de cristal) était un vaste Palais d'exposition en fonte et verre d'abord édifié à Hyde Park pour abriter la Great Exhibition de 1851, la Ire des Expositions universelles. Il fut, par la suite, démonté et reconstruit, sous une forme agrandie, au sud de Londres, dans le quartier qui porte encore son nom. Il brûla en 1936. Le Crystal Palace fut un haut lieu touristique, qui attirait une population issue de tous milieux sociaux. Sa technique de construction en éléments standardisés préfigure celle de la préfabrication en architecture.

Le nom de « Crystal Palace » lui fut donné par le magazine satirique Punch. Le Crystal Palace Football Club a été formé par des ouvriers du Palais.

L'énorme édifice fut à l'origine construit à Hyde Park à Londres pour accueillir l'Exposition universelle de Londres (« Great Exhibition »). Il était long de 564 mètres et la hauteur intérieure des plus hautes nefs atteignait 39 mètres sans obstacle ; il offrait une surface d'exposition de 92,000 mètres carrés. Par les matériaux utilisés (fer et verre) comme par la technique de construction (assemblage d'éléments préfabriqués qui permirent une construction rapide), il symbolise et démontre la supériorité industrielle et technique du Royaume-Uni d'alors. Le Crystal Palace est l'œuvre

d'un self-made man, le paysagiste Joseph Paxton, élevé au rang de chevalier en reconnaissance de son travail. Paxton était chef jardinier à Chatsworth, dans le Derbyshire, au service de son propriétaire William Cavendish, 6<sup>e</sup> Duc du Devonshire. Il avait sur ce domaine conçu précédemment de grandes serres constituées d'une ossature métallique et d'un remplissage de verre combiné au bois, et avait éprouvé leur résistance et leur pérennité. Il appliqua cette technique lors de la conception des plans du bâtiment de l'Exposition de Londres, dans la mesure où elle répondait au cahier des charges des organisateurs, qui recherchaient solidité, pérennité, simplicité et rapidité dans la construction. Selon l'édition 2004 de l'Encyclopædia Britannica, « Paxton était partiellement influencé par la structure organique du lys d'Amazonie *Victoria regia*, qu'il cultivait avec succès ». Les 84,000 mètres carrés de verre furent fournis par l'entreprise des frères Chance de Smethwick, Birmingham. Ils étaient alors les seuls vitriers capables de répondre à une commande si importante et employèrent même des ouvriers français afin de respecter les délais. Le Crystal Palace fut construit par environ 5,000 ouvriers qui travaillaient vite et bien, mais gagnaient peu. Catherine Marsh souligna ainsi les conditions terribles dans lesquels ils travaillaient.

L'Exposition ne durant que 6 mois, le bâtiment devait originellement être démantelé. Cependant, et contre l'avis du Parlement anglais, il fut déplacé. La structure de fonte, fer à remplissage de verre plus bois fut démontée et reconstruite avec ses modifications sur une propriété du nom de Penge Place au sommet de Sydenham Hill. L'édifice fut alors agrandi, et moins de 2 ans plus tard, la reine Victoria l'inaugura pour la seconde fois.

2 lignes de chemin de fer furent créées pour l'occasion, afin de desservir l'exposition permanente. La station inférieure sert toujours aujourd'hui, il s'agit de la Crystal Palace railway station. Et une partie de la station supérieure, un métro qui donne accès à la promenade, est encore visible. Son toit est constitué de mosaïque italienne et c'est un bâtiment classé.

Un mythe, très populaire chez les écoliers du voisinage, laisse entendre que la station supérieure est fermée depuis qu'un train fut bloqué par l'effondrement d'un tunnel. En réalité, la fermeture est la conséquence programmée du déclin du trafic ferroviaire dans les années 1950.

Joseph Paxton était avant tout un jardinier et l'ordonnement des jardins, fontaines, terrasses et autres cascades nous prouve sa dextérité. L'approvisionnement en eau était un problème majeur. Des milliers de litres étaient nécessaires pour faire fonctionner la myriade de fontaines et de cascades présentes dans le parc du Crystal Palace. Les 2 jets les plus hauts atteignaient 76 mètres.

Des châteaux d'eau furent construits, mais le poids de l'eau dans les réservoirs les fit s'écrouler. Isambard Kingdom Brunel fut consulté et conçut le plan de 2 énormes tours, une à l'extrémité nord, l'autre au sud de l'édifice. Chacune devait supporter une charge énorme d'eau provenant de réservoirs installés à chaque bout du parc.

2 ans plus tard, les grandes fontaines et cascades furent inaugurées, une fois encore en présence de la reine, qui fut arrosée par un coup de vent qui répandit une brume d'eau sur le carrosse royal.

Des reproductions de dinosaures de taille réelle dessinés par Richard Owen, conçus et réalisés par Benjamin Waterhouse

Hawkins faisaient partie des attractions. Ils étaient situés près des Lower lakes, à proximité de l'entrée Anerley. Ils sont toujours là aujourd'hui, bien que l'on sache désormais qu'ils sont anatomiquement inexacts. Un dîner pour 24 convives a pu être dressé sur l'une des statues d'Iguanodon pour la veille du Nouvel An 1853. Les statues victoriennes ont été restaurées grâce à un budget de £ 4,000,000. Les résultats de ce travail ont été présentés au public par le duc d'Édimbourg en 2002.

Les expositions comprenaient toutes les merveilles de l'ère victorienne, présentant la production de nombreux pays à travers le monde. Il y avait poteries et porcelaines, ferronneries et meubles, marteaux à vapeur et presses hydrauliques, parfums et pianos, maisons et scaphandres, armes à feu et baromètres, fabriques de vêtements et feux d'artifice. La reine Victoria adorait l'endroit et disait le trouver « enchanteur » .

La plupart des finales de la coupe de football anglaise, dans les 1res années de la compétition, ont été disputées dans le parc du Crystal Palace. La dernière fut celle de 1914, année où Georges V fut le 1er roi à assister à une finale. Bien avant la création du Crystal Palace Football Club, une équipe portant le nom de Crystal Palace participait à la compétition. Les joueurs étaient tous employés de l'institution.

La popularité du Crystal Palace commença à décroître lorsque l'argent des caisses ne suffit plus à payer la maintenance. Cela était principalement dû au fait qu'une grande partie de la population n'avait pas les moyens de se payer un ticket d'entrée. Une autre partie aurait volontiers visité le Palace, mais ne pouvait le faire puisque son seul jour de libre était le dimanche ; or le Palace était précisément fermé ce jour-là. Aucune protestation ne fit effet : la Lord's Day Observance Society, un groupe de pression qui protège le respect du dimanche comme jour du Seigneur soutint, tout comme elle le fait encore aujourd'hui, que les gens ne devaient pas être encouragés à travailler ou même à utiliser des moyens de transport le dimanche ; et que si les gens voulaient vraiment visiter le Palace, alors leurs patrons devaient leur laisser un jour de libre en semaine. Bien sûr, ce ne fut jamais le cas.

On organisa un Festival au Palace lors de l'accession au trône de Georges V et de la reine Mary, mais à partir de là, les choses allèrent de mal en pis. Et 2 ans plus tard, Robert George Windsor-Clive, 1st Earl of Plymouth acheta l'ensemble et en fit don à la nation afin de le sauver de la pression immobilière. Durant la Grande Guerre, il servit de centre d'entraînement naval sous le nom de HMS Victory VI, aussi connu sous le nom de HMS Crystal Palace. À la fin des hostilités, il fut utilisé comme 1er musée des guerres Impériales. Sir Henry Buckland en devint le manager général, et les finances repartirent à la hausse. Beaucoup d'attractions furent remises en route, notamment les feux d'artifice du jeudi soir.

Le 30 novembre 1936, le Palace fut détruit en quelques heures par un incendie initié dans les toilettes, puis alimenté par le bois d'œuvre de l'édifice et attisé par un vent violent. Survenu en pleine nuit, le feu fut visible à 10 kilomètres à la ronde. Tout comme en 1866, quand un incendie détruisit le transept nord, le bâtiment n'était pas correctement assuré pour couvrir l'ensemble des destructions. Winston Churchill, de retour de la Chambre des communes, dit alors : « This is the end of an age. » (C'est la fin d'une époque. ) . La tour sud était alors utilisée par John Logie Baird, pionnier dans le développement de la télévision, comme lieu d'expérimentation. Malheureusement, beaucoup de ses éléments de travail furent détruits par l'incendie.

Seules, les 2 tours résistèrent à l'incendie mais furent démantelées lors de la Seconde Guerre mondiale. Il semblerait que la Luftwaffe aurait pu s'en servir comme élément de repère dans sa route vers Londres. La tour nord fut dynamitée tandis que la tour sud fut démontée brique par brique car trop proche des bâtiments voisins pour un dynamitage.

Après la guerre, le site eut des utilisations très diverses. Entre 1953 et 1973, un circuit de course de voitures y était installé et plusieurs courses y eurent lieu, soutenues par le Greater London Council.

La fondation Crystal Palace fut créée en 1979 pour défendre la mémoire et le respect de ce lieu, symbole d'une période glorieuse de l'histoire anglaise. Son futur est débattu, différents plans ont été soutenus mais aucun n'a, à ce jour, été développé.

Le parc abrite aujourd'hui le « Crystal Palace National Sports Centre » .

Une entreprise française du XIXe siècle de fabrication de plumes métalliques pour l'écriture, N. Letailleur, de Paris, a honoré le Palais de cristal, en produisant une plume avec l'image du bâtiment en relief.

Le Palais fit forte impression sur les visiteurs venus de toute l'Europe, au nombre desquels beaucoup d'écrivains. Très vite, il est devenu un symbole de la modernité, acclamé par certains et décrié par d'autres.

Valery Larbaud laissa un court texte décrivant ses impressions du Crystal Palace.

Dans *Que faire ?*, l'écrivain et philosophe russe Nikolai Tchernychevsky imagine de transformer la société en un Crystal Palace par le biais d'une révolution socialiste.

Fiodor Dostoïevski répond implicitement à Tchernychevsky dans *Les Carnets du sous-sol*. Le narrateur pense que la nature humaine préférera la destruction et le chaos à l'harmonie symbolisée par le Crystal Palace.

L'écrivain italien Alessandro Baricco introduit le Crystal Palace dans son roman *Châteaux de la colère* mélangeant réalité et fiction.

Le philosophe allemand Peter Sloterdijk propose le Crystal Palace comme métaphore du projet européen.

Crystal Palace built for the Great Exhibition of 1851, later transferred to Sydenham

Not a great deal is left of the Crystal Palace. There is several sets of old marble steps, parts of statues, 3 sets of stairs with a squinx either side and the occasional short pillar. Most Brits don't seem to care one way or the other for this building, there is so many older and more impressive buildings left around the country, why should they care for some old ruins ? To me, this was sheer wonder. I could close my eyes and imagine the glass ceiling stretching-out

above me. Standing at the bottom steps, the building would have stretched outside of my field of vision.

I don't know why this place held so much wonder for me. It could have something to do with the dinosaur statues that still exist on an island lower down on the Crystal Palace site. Perhaps, we already know all there is to know about Crystal Palace, yet, it returns to fascinate. Clearly, there is something miraculous, even magical, about it. It simply cannot be a glass box.

« Talking of Exhibitions, world fairs and what not » , said the old gentleman, « I would not go round the corner to see a dozen of them nowadays. The only exhibition that ever made or ever will make any impression upon my imagination was the 1st of the series, the parent of them all, and now a thing of old times - the Great Exhibition of 1851, in Hyde Park, London. »

It was announced when the distribution of prizes was made by H.R.H. Prince Albert at the Society of Arts, in June 1849, that the Society hoped to be enabled to organize a great exhibition of manufactures in 1851.

(« The Times » , Monday 27th August 1849.)

Crystal Palace, a large building with central hall, 1600 feet long, built entirely of iron and glass, with towers at either end 282 feet high at Sydenham, London. Designed by Sir Joseph Paxton, and reconstructed in 1854 from the building used for the Great Hyde Park Exhibition of 1851. From the top of the north tower, on a clear day, it is possible to see 8 counties. It is used for musical Festivals, and possesses a large organ. At one period, the final of the Football Association Cup was held in the grounds. In 1920-1923, it housed the Imperial War Museum. Now, it is used as an amusement centre, with a weekly display :

« Pity is actually burnt down in November 1936. I missed it by just a few years. »

(Modern World Encyclopedia, 1935.)

## Facts and Figures

The full official title of the Exhibition was « The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851 » . Punch 1st applied the term « Crystal Palace » to Paxton's building in its issue of 2nd November 1850. It immediately became the popular and permanent pseudonym for both the original building Hyde Park Exhibition and the Sydenham building.

Possession of the site was taken on 30th July 1850.

The whole building was completed in January 1851.

The concrete foundations still remain under the turf in Hyde Park.

The building covered about 19 acres, on a site of some 26 acres.

The actual site of the exhibition building was in the large open space on the south side of Hyde Park. It stretched from the present bowling green to opposite Hyde Park Barracks Riding School.

The main building was 1,848 feet long by 408 feet wide. On the north side was an extension of 936 feet long by 48 feet wide, making the maximum width of the Crystal Palace 456 feet. Nearly every measurement in the building was a dividend or multiple of 24. The Crystal Palace was 3 times the length of Saint-Paul's Cathedral - 515 feet long. Height of the nave was 63 feet ; the Transept was 108 feet high.

There were 3 entrances, 17 exits, and 10 double staircases to the galleries. The principal entrance was on the south side, opposite the Prince of Wales Gate.

293,655 panes of glass were used in the building. 4,500 tons of iron, and 600,000 cubic feet of timber.

The largest number of men employed on the construction of the building, at one time, was in December 1850 when 2,260 were employed.

The colour scheme inside was red, light blue, yellow and white. Most of the vertical surfaces were blue, the rounded parts yellow, and the underside of girders were red.

3 large elm trees were left to grow inside the building and the arched transept was built to cover them. Smaller groups of trees were also left in 2 of the restaurants. None of the trees survive today.

Number of exhibitors : 13,937.

British Isles and Empire : 7,381.

Foreign : 6,556.

Amount of space occupied by exhibits : 338,714 square feet horizontal ; 653,143 square feet vertical.

Number of exhibits : over 100,000.

Estimated value of contents : about  $\approx$  2,000,000 (excluding the Koh-i-Noor diamond) .

The Exhibition was open to the public from 1st May to 11th October 1851. It wasn't open on Sundays.

Total number of visitors : 6,039,195.

The average attendance per day was 42,831.

The largest attendance in one day was on the 7th October when 109,915 people passed through the entrances.

The greatest number of people in the building, at one time, was 93,244 on the 7th October.

Total number of season tickets sold : 25,605 ; 13,494 men, and 12,111 women.

No Sunday opening was allowed, no alcohol, no smoking and no dogs.

The Restaurant sold 1,092,337 bottles of soft drink ; 934,691 bath buns ; and 870,027 plain buns.

Total expenditure : œ 335,742 - including the building and fittings.

Total receipts : œ 522,179

Profit : œ 186,437

Total receipts at 25th September 1851 (From the Official Catalogue 4th edited on 25th September 1851) :

Subscriptions : 67,205p 8s 10d

Season tickets : 67,610p 14s

Door receipts : 304,018p 12s 6d

Catalogue contracts : 3,200p

Refreshment contracts : 5,500p

Retiring rooms : 2,104p 5s 10d

Wash places : 396 2s 2d

Umbrella care : 573p 17s 6d

Medal : 658p 15s 10d

Weather charts sold : 5p 5s 8d

Total : 451,272p 2s 4d

The Great Exhibition building was taken down during the summer of 1852 and re-built at Sydenham. It was opened by the Queen in 1854, and was burnt to the ground on 30th November 1936.

Visible reminders of the Exhibition in London are :

The Coalbrookdale Gates (which were in the north transept) now divide Kensington Gardens from Hyde Park.

Exhibition Road.

The Paxton's Head public House at Knightsbridge :

Prince Albert's model dwellings now erected at Kensington.

The memorial to the Exhibition behind the Albert Hall.

A commemorative mosaic on a pediment in the quadrangle of the Victoria and Albert Museum.

A catalogue of the Exhibition grasped in the Prince Consort's right-hand in his statue on the Albert Memorial.

« I find I am used up by the Exhibition. I don't say there is nothing in it : there's too much. I have only been twice ; so many things bewilder one. I have a natural horror of sights, and the fusion of so many in one, has not decreased it. I am not sure I have seen anything but the fountain, and the Amazon. » (Charles Dickens)

### The Beginnings of Crystal Palace

### The Hyde Park site

Prince Albert was not popular. His sense of humour and manner was not suited to aristocratic life. As head of the Society of Arts, he had an idea for an industrial exhibition. Without going to great detail, the design finally accepted was by Joseph Paxton. He had no training as an engineer but he had an eye for beauty of form and line and proportion. He had in the past designed some very lovely and innovative greenhouses for the Duke of Devonshire. He also had the instinct for knowing by the look of a thing whether or not it would work. Paxton and his staff had worked day and night for seven days to get the plans in time.

The « Illustrated London News » of 6th July 1850 published a copy of the design. Douglas Jerrold of Punch suggested the slogan « The Crystal Palace » . This had the effect of turning a dull industrial exhibition into a cockney fairy tale.



« Put together Chatsworth and Kew the Botanic and Zoological gardens in Regents Park, the “ Jardin des Plantes ”, the subterranean “ Orangerie ” at Versailles, and the cloisters of the convent, and the aggregate will almost make-up what Mister Paxton would give us in Hyde Park. »

(« The London Times » , 27th June 1851, page 5.)

Only 3 weeks elapsed between the publication of the design in the paper and the adoption of the design by the commissioners. « Messieurs » Fox and Henderson were contacted to complete the building by 1st January 1851 - 22 weeks to enclose a space of 18 acres. Fox and Henderson offered to erect the whole thing for œ 79,800 if they could have the materials afterwards. Chance Brothers were the only glass manufacturers in England who were capable of producing the quantity of glass Paxton needed. Paxton had to include the transept to retain several elms ; these trees were to become the Exhibition's most distinguishing feature.

Money prizes had been dismissed very early in the piece, and so artists of all countries were encouraged to compete for designs for the reverses of 3 bronze medals, for which they would receive a prize of 100 pounds for the 1st prize, and 50 pounds each for the 2 others. The medal of Hyppolyte Bonnardel of Paris showed Britannia standing on a platform with outstretched arms, and a crown in each hand. Mister Wyon's design represented Britannia seated and in the act of placing a laurel wreath upon the head of a figure representing Industry. Mister Adam's medal presented a gracefully modeled group of Fame crowning Industry, and Commerce looking on with an approving eye.

On July 30th, the Commissioners took possession of the site and enclosed it with a hoarding. During August, the foundations of concrete were laid. The building was to be constructed of iron, glass and wood, without the use of any materials like plaster or mortar. On September 26th, the 1st upright column was put in place. Over 200 visitors a day came to wander around the building site, the contractors were obliged to issue tickets of admission at 5 shillings a head to check the demand for sight-seeing. The proceeds were allotted to a workmen's fund. Towards the beginning of December, the roof was going-up. The glass panes were of the largest size yet manufactured, the glass was 49 by 12 inches, and Chance Brothers supplied the 300,000 panes in a few weeks.

By December, a start had been made on the flooring. On December 5th, the 1st of the 16 great semi-circular ribs of the transept were raised into position. The strength of the building was tested by having 300 workman jump up and down on the flooring and troops of Sappers and Miners march around the bays.

During the entire progress of the building, Mister Fox was present daily at the works, to assign each part as it arrived upon the site and into its proper position.

With the completion of the glass roof over the transept, genial warmth suffused the bright interior of the building. The elms put-out their leaves early. The sparrows flocked inside, they nested, they performed their natural function with their usual nonchalance. They began to be a bore ; they rapidly became a nuisance. Hundreds of men working underneath were hourly anointed. Unwelcome tributes showered upon the exhibits. It was impossible to shoot the birds. Paxton was baffled ; Fox and Henderson were baffled. The Queen knew there was only one thing to be done : she sent

for the Duke of Wellington. The Duke attended : very nearly stone deaf, he heard from the Queen's own lips of the awful problem :

« Try sparrow-hawks, ma'am. » , he said.

Queen Victoria :

« The sight of the Crystal Palace was incredibly gorgeous, really like fairyland. »

18th February 1851 :

« From the galleries the effect is quite wonderful. The sun shining in through the transept gave the building a fairy-like appearance. The building is so light and graceful, in spite of its immense size. »

### The Exhibition itself

« The vastness of the structure, the extent of the arrangements, the variety of objects displayed, all go to make a complete whole. »

(« London News » , May 1851.)

The Board of Customs and Excise agreed to admit all goods to the Exhibition duty free.

3 refreshment rooms of different classes were provided, « Messieurs » Schweppes won the contract : 1,092,337 bottles of non-alcoholic beverage were sold. A plate of ham was 6 pence ; bread and butter, 2 pence ; and Schappe's Soda Water was 6 pence.

At the intersection of the nave and transept was Osler's crystal fountain, it stood 27 feet high, and used 4 tons of glass. It stood till the very end in a pool of goldfish at Crystal Palace. The south transept was lined with statuary, the largest of the elms that had been left growing projecting through the roof of the south entrance hall.

Foreign exhibits were placed in the east half of the building and classed under respective countries. British exhibits filled the west half. France was allotted 50,000 square feet ; the United States 40,000 ; Austria 22,000 ; and Belgium 15,000. Germany was there, as was : Russia, Turkey, Holland, Spain and Portugal, Switzerland, Italy, Sweden and Denmark Greece and Egypt. Machinery was on the north side, adjacent to the steam pipes.

Exhibits were to be divided into 4 large categories (Raw materials ; Machinery ; Manufactures ; and Fine-arts) with divisions within these categories. It all came down to a simple principle : excellence was to be awarded in whatever form it presented itself. Awards were made with a Council medal, and Prize Medal and an Honourable Mention being awarded in each class.

Thackeray - Ode on the Opening :

A palace as for a fairy prince  
A rare pavilion, such as man  
Saw never since mankind began  
A built and glazed.

The Exhibition opened the 1st May 1851 - a Thursday. The Queen, Prince Albert, Royal and the Prince of Wales were there to officially open the Exhibition just after noon. The Archbishop of Canterbury invoked the blessing of Heaven upon the enterprise. There were upwards of half a million people in the park. The doors opened at 9 o'clock.

August Reichensperger writes in the « Ecclesiological » :

« It's magical, I almost said intoxicating. The incessant and never ending motley of forms and colours, the transparency on every side, the hum and buzzing in every direction, the splashing waters of the fountains and heavy measured beat and whirl of machinery, all together combine to form a spectacle such as the world will scarcely behold again. »

The Koh-i-Noor diamond, recently acquired by the East India Company, was displayed with the rest of the contents of the Treasury of Lahore, in a large gold bird-cage in the east nave. Some foreigners formed a plan to steal the diamond. One of the women was to faint in front of the cage, and the others were to rush to her assistance. A servant at their lodgings gave it away. Chubb made the cage and the jewel was lowered into its massive pedestal at night.

The exhibition was open for 140 days and just over 6 million people visited it. Almost all the schools in southern England were brought-up to see it. The charges of admission dropped steadily from a pound to a shilling. £ 356,000 pounds were taken at the door. The Queen visited the Exhibition every other day for 3 months.

3 petticoats, 2 bustles, 3 pincushions and 12 monocles were lost and never claimed.

12 pick-pockets were found in the act of stealing a total of 4 pounds, 5 shillings and 3 pence.

Nobody died and only one person was born in the building.

Presents given to the police in charge of the Crystal Place building :

Switzerland : 6 silver watches.

Russia : 1 diamond pin.

Zolliverein : wooden snuffbox.

Great Britain : 1 shawl, 4 bonnets ; 1 pen-knife ; 1 china cup and saucer ; 1 silver watch ; 12 silver teaspoons ; 1 metal teapot.

France : 1 bronze ornament ; 2 silver snuffboxes.

America : 4 silver watches ; 9 silver pencil cases ; 4 Russian leather pocketbooks.

These were distributed to 11 sergeants and 73 constables.

The German critic Lothor Bucher :

« To say that the spectacle is incomparable and fairy-like is the soberest understatement. It is like a fragment of a midsummer night's dream seen in the clear light of day. »

Among the most popular exhibits were an astronomical telescope and 2 sculptures : « The Amazon » by Professor Kiss, from Berlin ; and « The Greek Slave » , by the American Hiram Powers. Industrial marvels on show included Nasmyth's steam hammer, which could deliver a blow of 500 tons or lightly to crack an egg ; a vertical printing press that had an output of 10,000 pages an hour ; and a copying telegraph which delivered fac-similes at the other end of the line. « Goodyear » displayed a variety of goods in the new vulcanized India rubber, and Mister Macintosh exhibited garments waterproofed with the same material. Much interest was sparked among military men by Krupp's large-steel cannon, and the American made Colt revolver. Exhibits in book-binding and printing section included Braille books for the blind ; a machine that could turn-out 2,700 folded envelopes an hour ; and a roll of paper 2.4 kilometres long made by Spicers.

(« Reader's Digest Life through the Ages » , edited and designed by the Readers Digest Association Limited, around 1992, pages 276-277.)

The Exhibition closed with a simple ceremony on the 15th October. Paxton was knighted and awarded œ 5,000.

### After the Exhibition

« It was just a glorious show. It did not bring international peace, nor did it improve taste. » (Mister Hobhouse)

« Let the reader fancy what it must have been to comprehend with one glance 50,000 assembled under one roof in a fairy palace within wall of glass and iron ... not only the days, but minutes of the Great Exhibition were numbered ... the Concourse of people for a long time remained massed together ... the galleries and the eastern and western naves had now been completely cleared, but a dense body still clung to the crystal fountain ... the police and Sappers appeared on the scene, 1st in small knots and, then, when they had moved people on a little, in extended

line. By gently pressing on them, they at last induced them to go, but it was dark, and half past 6 o'clock before the building was completely cleared. »

(The Closing on the 12th October 1851, from the « Times Obituary » of the 13th October.)

« As soon as our dilatory foreign allies have carried-off some acres of packing cases that now encumber the floor, and released the Custom-house officer's from their troublesome duty, the Crystal Palace will be put in decant trim and opened to the public. It has not yet been seen in that state which best exhibits its vastness and beauty, finished but unoccupied. As for its durability, we only refer to conservatories, which have lasted for generations, one at Chatsworth we believe 120 years, and the woodwork of which is now as good as the day it was made. »

(« The London Times » , 14th November 1981, page 4.)

« The Crystal Palace may, at last, said to be cleared-out and, in the course of the week, every package will be gone. We venture to predict that, though entirely empty and left to itself for its attractiveness, the Crystal Palace will provide an immense and favourable impression on the minds of every visitor. »

(« The Times » , 12th January 1852.)

« In small and large matters, the Great Exhibition had its effects on the British economic history, as on other aspects of life. British business men seized the opportunities, which it revealed - it was the 1st great venture in mass provision for the safety and amusement of the masses. The Exhibition marked an important stage in the evolution of modern British travel.

The surplus of œ 150,000 from the Exhibition was used to establish the South Kensington Museum which, in 1909, became the Victoria and Albert Museum. Exhibits to the value of œ 91,000 had been left behind in the Crystal Palace as free gifts ; these went to the South Kensington museum. It also helped establish other museums in the area - the Royal College of the Arts, the Imperial College of Science, the Geological, the Natural History and the Science museums.

»

(From « The London Times » , 3rd March 1852, page 8.)

Sale of Interior fitting by public auction : purchasers were admitted by the price of a catalogue (6d) . Where curiosity is excited people are not slow to avail themselves of an opportunity and the sale of catalogues which, on the 1st day, amounted to 200, now, after the interval of a week, reaches 1,500. Business men attend in sufficient numbers, and the details of the auction-mart are animated to a degree : so much so, indeed, that the 1st lot was bought at a price about twice its original value. But it is almost unnecessary to say that a very small proportion of the catalogues are disposed to persons anxious to avail themselves of them, and the majority buy them as a pretext to see the interior of the building. 3,000 to 4,000 people were there yesterday, and wandered over the specious interior with feelings of gratification and delight.

## The Crystal Palace at Sydenham

There is no denying that much more information exists concerning the Crystal Palace when it completed its life at Sydenham (now, in a suburb called Crystal Palace) . For a start, it stood for many more years at this site and was used for much more than the Hyde Park building ever was. This was its glory ; it ended its days as a sad old dame who had outlived her usefulness. Such a pity.

### Statistics

Length, including wings : 3,476 feet or, about 3/4 of a mile from end to end. It was 1,628 feet longer than the Palace in Hyde Park.

Greatest width : 384 feet.

General width : 312 feet.

Area including wings : 843,656 square feet.

Height of Nave from ground floor : 110 feet 3 inches.

Area of galleries : 261,568 feet.

Height of centre transept from ground floor : 174 feet.

The width of the central flight of steps : 96 feet which is also the width of the grand central walk.

The lower terrace is 1,664 feet long and 512 feet wide. The total length of the garden front wall of the lower terrace, which was formed into alcoves, was 1,896 feet.

The great success of the Exhibition raised the issue of whether to keep the Crystal Palace in Hyde Park. Despite sympathy for the schemes proposed, it was decided to stand by the original undertaking and dismantle it. This was done in the summer of 1852.

There were still many people who were determined to preserve the building even if it had to be taken down and re-erected elsewhere. The « Crystal Palace Company » was formed, which bought it from Fox and Henderson for £ 70,000. A site was purchased at Sydenham of 349 acres, comprising the summit and east slope of Sydenham Hill for £ 167,000. The new Crystal Palace had been raised and fitted-out at a cost of nearly a million and half sterling. The new enterprise had no connection with the 1851 Commissioners.

A part of the gardens was devoted to educational purposes. Geological specimens were constructed and a prehistoric swamp was designed with casts of Brontosaurus and Pterodactyl.

For a time, the Crystal Palace enjoyed an enormous popularity and was the most important centre of life in London. Over the next 80 years, there took place musical Festivals, fireworks displays, dog shows, balloon ascents and other forms of entertainment.

### Important Dates

**14 May 1852** : The purchase of the Crystal Palace was finally completed by the payment of 70,000 pounds to the contractors. The nominal purchaser was Mister Francis Fuller, a member of the executive committee of the Great Exhibition. The real proprietors were the chairman and some of the directors of the Brighton Railway Co. The formation of the « Crystal Palace Company » and issue of shares followed soon after.

« It is to be placed in the midst of a park of 150 acres, which is to be planted with specimens of every tree that can be grown out of door in England. The palace itself is to contain a winter garden of 18 acres in extent, filled with the choicest plants and flowers. »

(« The Times », 18th May 1852.)

« At some points, 40 miles off, it will be a conspicuous object in the distant horizon : it will be visible from its present site, and will be the 1st sign of this metropolis that meets the eye of many foreigners arriving from Germany or France. »

(« The Times », 23rd June 1852.)

**5 August 1852** : The 1st column was raised by the Chairman of the Company. The Coldstream and Royal Artillery bands contributed to the entertainment. Under the column was a bottle containing coins of the realm and a paper commemorating the placing of the pillar.

**25 August 1852** : The Palace (at Hyde Park) was now a desolate blank and, in a few days, every portion of the upper-part was taken away, hundreds of vans being engaged in the transfer of materials to Sydenham.

**14 September 1852** : Already, the site has been cleared, the foundations to a great extent prepared. The percentage of glass destroyed in the transfer was remarkably small. Each department has been entrusted to the ablest men that could be found. The section of natural history is entrusted to the joint care of Professor Edward Forbes, Mister Waterhouse and Mister Gould. (« The London Times »)

**7 January 1854** : The decoration of the Pompeian house was almost completed.

**23 May 1854** : The Cologne Choral Union inspected the facilities and, in gratification and enthusiasm, sang « Rule Britannia » , in the Central Nave.

**1 June 1854** : Her Royal Highness the Duchess of Kent, accompanied by the Duke and Duchess de Nemouras, visited the Palace in the morning.

**7 June 1854** : The building was tested by 400 policemen who traversed the floors and galleries.

**10 June 1854** : Official Opening.

Present at the opening were :

Her Majesty the Queen ; the Prince Consort ; the Royal family ; the King of Portugal ; the Duke of Oporto ; Foreign ministers ; Members of the Administration ; the Royal Commissioners of 1851 ; the Royal Commissioners of the New York Exhibition ; the Committee of the Dublin Exhibition ; representatives of the Imperial Commission for the French Exhibition ; General Morin ; Count Lesseps ; Mister Arles Dufour ; Peers and Members of the House of Commons with their families ; Mayors of various towns ; Presidents and Vice-Presidents of learned societies ; and 40,000 spectators.

Soon after 1 o'clock, the majority of visitors had assembled. On the north side, the semi-circular orchestra swarmed with celebrities of the musical world. The members of the Diplomatic Corp, in their official costumes, were on the right of the throne. On the left of the throne were Ministers of State and the Head of the Church. In front were the directors and chief officers of the Crystal Palace in Court dress. Close to the directors were seated the Lord Mayor of London, with the Mayor of Dublin on his right and Lord Mayor of York on his left. The alderman and sheriffs and other mayors were grouped behind. The ground floor of the great transept on the south side was filled with the friends of the directors, with shareholders and their families. At either corner, leading to the nave, special seats were reserved for Eastern princes. The lower galleries of the great transept, on the south side, were occupied by the members of the Legislature and their families, the House of Commons being on the left, and the House of Lords on the right. The rest of the space was left open to season ticket holders, the ladies sitting in the front.

In declaring the Crystal Palace open, Queen Victoria said :

« It is my earnest wish and hope that the bright anticipations which have been formed as to the future destiny of the Crystal Palace may, under the blessing of Divine Providence, be completely realized ; and that this wonderful structure, and the treasures of art and knowledge which it contains, may long continue to celebrate and interest as well as delight and amuse the minds of all classes of people. »

The building was quite different in appearance from the Hyde Park original. There were now three transepts, a barrel vault over the entire nave, two water towers and various other changes to its shape. One result of all this outlay was, amongst other things, the creation of the most prominent feature of the Palace in the shape of a series of Fine Art courts - Egyptian, Greek, Roman, Alhambra, Byzantine, Romanesque, Medieval, Renaissance, Pompeian and Chinese.



**12 June 1854** : In the 1st 2 hours after the doors opened, Mister Mechi, the well-known agriculturist, cutlery and dressing-case manufacturer (who had 2 stands in the building and paid a heavier rent than any other single exhibitor) sold enough to cover a week's expenses. At this point, a considerable amount of space was still for let. There was little more than a nucleus for an exhibition of manufactures.

**17 June 1854** : A morning « fête » was given by the directors and shareholders of the company to the representatives of foreign governments and other distinguished guests who had honoured the opening of the Palace with their presence - about 700 people in all.

**23 June 1854** : Thus far, the average daily receipts amounted to upward 500 shillings. It was found that, on average, every visitor spent 9 pence on refreshments.

**6 July 1854** : The Queen and Prince Albert, accompanied by 2 of the Royal children paid an early and unexpected visit to the Palace. This was the 1st visit, which the Queen had paid since opening the building in June.

**14 July 1854** : The Prince of Wales and Prince Albert visited the Palace.

« Though it was never designed to accommodate musical performance, the Crystal Palace at Sydenham quickly established itself as the most important single location for public music-making in the United Kingdom. For almost 50 years, the orchestral concerts conducted by August Manns provided weekly performances which set new standards and introduced a range of new repertory (not least British) unparalleled anywhere in its time. Numerous other musical activities served a range of musical, social and educational functions well into the 20th Century, which the unique physical context of the Palace itself helped to shape. »

(Michaël Musgrave, « The Musical life of Crystal Palace » , 1995.)

**30 December 1854** : The amount of capital expended up to this date was 1,132,388 shillings.

**20 April 1855** : The French Emperor Napoleon III with his consort, Eugénie, visited the Palace.

**4 May 1855** : The Queen and Prince Albert along with the Princess Royal, the Princess Alice, the Princess of Hohenlohe Langenburg, the Princess Adelaide and Feodore and Prince Victor of Hohenlobe all visited the Palace.

**2 June 1855** : The fountains were turned-on to full power, on the occasion of a « fête » and Flower show by the Horticultural Society. 30,000 people attended. The display extended the whole of the building, including the front corridors fronting the terrace gardens.

The Fountains : A series consisting of 6 basins adorned the extent of the 2nd terrace, with the great circular fountain in the centre and smaller one at either side - in all, 9 fountains. Beyond these were the iron Water Temples. The 1st

6 fountains, which adorned the Italian Garden on the 2nd terrace, could throw their water sprays to 90 feet. The great circular fountain could attain a height of 150 feet. The works were designed by Sir Joseph Paxton, and carried out and under the supervision of Mister F.W. Shields, the resident engineer of the company. The Great Water Towers, one at each end of the building, were erected for the purpose of raising the tanks from which the great fountain gained its water. The towers were 284 feet high, with 400 steps to the top. The reward was a view of 6 counties : Surrey ; Middlesex ; Kent ; Essex ; Bedfordshire ; and Bucks. You could also see the Tower of London.

**6 July 1855** : The anniversary of the Booksellers' Provident Institution was celebrated at the Palace. The Festival was attended by most of the leading publishers, including Mister Longman, Mister H. G. Bohn and Mister Murray.

**May 1856** : At the end of the Crimean War, was the unveiling ceremony of the Peace Trophy and Scutari Monument by the Queen, Prince Consort and other royal family.

**19 June 1856** : The Queen, Prince Consort, Prince Regent of Baden and Prince Frederick William of Prussia, toured the building with Sir Joseph Paxton. Between the 10th June 1854 and 30th June 1855, 1,322,008 people visited the Palace.

**26 June 1856** : A concert to celebrate the 100th anniversary of Mozart was held, with a full range of works.

**9 May 1856** : Inauguration of the monument in honour of the Crimean heroes and the Peace Trophy by the Baron Marochetti. The Queen and Prince Albert attended, with a guard of honour of returned servicemen. A machine in the Palace to mark the occasion struck a medal. 12,000 people attended.

**16 May 1856** : A concert by the Royal Italian Opera company, with vocalists and instrumentalists. The general manager had a salary of 700 shillings a year.

**24 May 1856** : The 1st flower show of the season. The Royal National Tulip Society had a display and the fountains played in the afternoon.

**June 1856** : The 1st « Händel Festival » at the Palace to commemorate the Centenary of the composer's death. The Festival became triennial, and was repeated until 1883.

**18 June 1856** : The fountains and waterworks were, for the 1st time, brought into complete operation. Her Majesty, Prince Albert and the princes and princesses all attended. There were 11,788 jets of water playing. The quantity of water displayed was about 120,000 gallons a minute. The Water Towers, at 300 feet high, supported a body of water of about 2,000 tons. The towers were polygonal and 46 feet in diameter. They were constructed of a series of cast iron columns and girders. The height was divided into tiers, each of which could be reached by a winding staircase. The tank on each tower supplied the major jet in the tower series of fountains. The jets rose to 280 feet. From the base of the towers were pipes laid conducting the water to all the fountains of the upper and lower series - 10 miles in all. The largest pipe could have allowed several people to walk arm in arm.

**12 July 1856** : The waterworks were on display, for the 1st time, since the inauguration ceremony. Nearly 11,000 people came to watch. Prince Albert, the Prince and Princess of Prussia and their daughter came for a look.

**26 July 1856** : For the 3rd time, there was a display of the grand system of waterworks, watched by 11,500 people.

**4 August 1856** : An anniversary dinner of the Society of Odd Fellows was held with about 300 members and friends sitting-down to dinner.

**16 August 1856** : The whole system of waterworks was again on display. Some 9,000 people were present to see this display, starting at 4 in the afternoon.

**15-16 September 1858** : A comet was noticeable from the grounds and terraces. A party of astronomical observers spent hours in observations on top of one of the water towers.

**25 October 1858** : A « fête » to commemorate the Battle of Balaklva was held. All troops who had received the Crimea medal or Victoria Cross were invited.

**5 November 1858** : A « fête » to commemorate the anniversary of Inkerman was held. The bands of the Fusileer and Coldstream Guards played. A trophy was erected.

**22 November 1858** : The 1st bird show on an extensive scale was held.

**4 December 1858** : A concert was held to commemorate the death of Mozart.

**25 January 1859** : Burns Commemoration - the Centenary anniversary of the poet's birth. A prize of 50 quines for an ode to Burns was won by Ira Craig.

**26 March 1859** : At a concert, the Opera « Fidelio » was performed to one of the largest audiences ever assembled in the concert-room.

**11 June 1859** : The Metropolitan Schools Choral Society Festival, with over 6,000 singers, was held.

**4 May 1860** : The inauguration of a colossal statue of Felix Mendelssohn gave occasion for a grand performance of « Elijah » , by over 3,000 singers and players.

**29 May 1860** : The Porter's Benevolent Association held its annual Festival, with a cricket match and other sports.

**2 June 1860** : The Yorkshire Choral Union, with over 200 voices, sang at the Palace.

**7 July 1860** : Mister Rarey gave an exhibition of horse taming.

**10 July 1860** : The Great Brass Band Contest was held with 2,000 performers and 115 bands.

**25 July 1860** : The Grenadier Guards celebrated their 200th anniversary of the formation of the regiment with a dinner for 2,000. Mister Cixwell carried some visitors aloft in his balloon.

**13 September 1860** : A « fête » in aid of the funds of the Licensed Victualler's Asylum was held. Mister Bloudin crossed the central basin on a tightrope with his feet in baskets. A dinner was held for 150 inmates of the asylum.

**29 August 1860** : « Madame » Clara Novello, a singer of the times, gave 2 farewell performances.

**22 October 1860** : A balloon race was held between « Mars » , « God of War » and the « Queen » .

**31 January 1861** : Mister J. H. Pepper held interesting and instructive lectures on electricity and Professor Wheatestone's new alphabet telegraph was on display.

**23 February 1861** : Mister Henry Leslie's new Cantata, « Holyrood » , was performed for only the 2nd time.

**1 May 1861** : The committee of the Sacred Harmonic Society held a great Festival performance of Franz-Josef Haydn's « The Creation » , with 200 violas and violins, 90 violoncellos and double bases and 2,5000 voices.

**25 May 1861** : The 1st appearance of the National Choral Society, established by Mister G. W. Martin, with 1,000 voices.

**1 June 1861** : Mister Blondin made his 1st appearance before an English audience on a rope stretched across the top of the transept, 180 feet from the ground, and 320 feet in length.

**20 July 1861** : A great fancy fair and « fête » in aid of funds of the Royal Dramatic College was held.

**23 July 1861** : The great National Brass Band Contest was held with more than 12,000 people present. The 3rd West York Volunteers won the 1st prize.

**29 July 1861** : The Cabmen's Friendly Society, with 300 people, dined in the South dining-room.

**13 June 1862** : Mister Thomas Baring MP, one of the commissioners of the International Exhibition, gave a « fête » to the jurors and foreign visitors.

**26 July 1862** : A concert of welsh melodies, sang in welsh, by 300 voices, accompanied by 20 harps, was held.

**5 August 1862** : 45,674 persons attended the annual Odd Fellows « fête » , twice the number of the previous year.

**8 August 1862** : The National Temperance League annual « fête » was held.

**13 August 1862** : The mammoth balloon, constructed by Mister Coxwell for the experimental ascent by the British Association, ascended into the grounds.

**5 September 1862** : The 15th annual Vegetarian Society meeting was held, with about 100 people attending.

**23 September 1862** : Mister Strange's annual « fête » with Blondin on the high rope, Leotard on the trapeze, a balloon ascent by Mister Coxwell, Rocky Mountains Wonders, bands and gymnasts.

**January 1863** : The Crystal Palace company took a lease for 99 years on 35 acres of land belonging to Dulwich College for use as a carriage drive.

**3 January 1863** : Don Jose Manual's 1st appearance at the Palace on the slack wire.

**By February 1863** : More than 2/3 of the gallery flooring had been laid, as well as 1/2 the ground floor. Some of the staircases had been commenced.

**1863** : The chief musical event at the Palace was the production of Felix Mendelssohn's « Athalie » .

**10 June 1863** : The Crystal Palace was visited by more than 1,000 members of the Society of Arts and representatives of the Literary, Scientific and Mechanic's Institutes as well as various Mayors and others.

**11 July 1863** : Mister Thalberg gave his farewell performance, with 5 of his most popular compositions.

**15 August 1863** : At 2:30 pm, the scaffolding intended to raise the remaining ribs of the main transept gave way, throwing workmen 150 feet to the ground. 13 men were killed and 17 injured, 2 horses were also killed. 25 tons of wood fell. The following Thursday, 8 of the workmen was buried in the churchyard of New Sydenham church. The day was a Holy-Day and all work on the Palace ceased for the day.

**7 January 1864** : A model of the Acropolis, by Mrs Avramioti, which took 3 years to build at 100th scale, was on display.

**27 February 1864** : The contract for the supply of refreshments passed to « Messieurs » Bertram and Roberts.

**16 April 1864** : General Garibaldi visited the Palace for a public reception and demonstration, and presentation of a sword from the Italian Reception committee.

**13 June 1864** : The 10th anniversary of the opening of the Palace. Mister Coxwell made his 2nd ascent in his high-level balloon. A chimpanzee, the only one in London, was sent for the tropical department. 15.25 million people had visited in the 10 years.

**15 June 1864** : The metropolitan schools, with 5,000 voices, held a great choral concert.

**19 December 1864** : General Tom Thumb and his wife visited the Palace with his miniature carriages and footmen.

**30 March 1865** : A collection of Chinese gems, relics, State emblems and works of art, originally from the summer palace of Yuen-ming-Yuen, was on display.

**12 July 1865** : 59th anniversary Festival of the Licenced Victualler's school, with 1,600 subscribers and friends present.

**3 August 1865** : The Emir Abd-el Kader, with his entourage, and the French consul at Damascus, Mister Hecquard, visited the Palace.

**4 September 1865** : Queen Emma of the Sandwich Islands, with Lady Franklin, visited the Palace.

**12 September 1865** : The Princess of Wales paid her 1st visit to the Palace.

**2 October 1865** : Mister Pulleyn's Great day when all the attractions were open for only 1 shilling. The Chinese giant Chang, Haines the champion skater, and Pattos the one legged dancer were on show.

**30 December 1866** : Fire at the Crystal Palace on Sunday afternoon. The whole of the north end of the building, except for part of a low narrow wing, was destroyed by fire. All that remained of the northern transept was a few broken arches and the 2 Egyptian statues, 65 feet tall. The collection of tropical plants, its natural history collection, its Alhambra, Assyrian and Byzantine courts, its royal apartments, printing offices, reading-room, the Gallery of Naval Architecture, the extensive collection of Indian curiosities and library were all destroyed. Large numbers of birds, monkeys, and other animals perished. The damage was estimated at œ 200,000 to 300,000.

**16 July 1867** : The Palace is visited by the Sultan of Turkey and a grand concert held.

**18 July 1867** : His Imperial Highness Youssouf Izzendin Effendi, eldest son of the Sultan of Turkey, visited the Palace.

**11 November 1867** : Under the auspices of the London Westminster Working Men's Constitutional Association, 2,000 members of metropolitan and provincial associations dined together in celebration of the passing of the Reform Act.

**June 1867** : A Grand Festival Benefits concert was held in aid of the North Transept.

**4 January 1868** : The optical illusions produced by the scientific toy called the Zoetrope (or « Wheel of Life ») were

on display, by permission of the London Stereoscopic Company, which held the patent. The figures were 16 times normal size.

**February 1868** : The North Wing was opened just in time for a reception for H.R.H. the Duke of Edinburgh.

**29 June 1869** : A « fête » in honour of the visit of the Viceroy of Egypt was held with a music Festival with 4,000 performers, a display of the fountains and a fireworks display. The prince and Princess of Wales also attended.

**8 October 1870** : A collection of Egyptian antiquities, made in Egypt, and collected by the late Mister Robert Hay was open to the public. Several specimens of mummies, bronze, stone, wooden and terra-cotta objects of worship, amulets, papyri, vases and furniture. All were purchased 40 to 50 years previously. There were 1,300 objects on display.

**21 March 1871** : 40,000 Londoners celebrated the occasion of the Royal Wedding and the cessation of the War in France by holding a grand « fête » with a choir of 7,000 singing.

**28 June 1871** : A special « fête » was given in honour of his Imperial Highness the Grand Duke Wladimir of Russia.

**13 July 1871** : The 1st cat show in Britain was held, with 150 cages of cats. The Duke of Sutherland exhibited one wild cat from Scotland, several tailless Manx cats, some weighing as much as 18 and 20 pounds, and one tortoiseshell tom were also exhibited.

**15 July 1871** : The Emperor of Brazil visited the Palace.

**15 August 1871** : A National Scottish « fête » was held to celebrate the Centenary of Sir Walter Scott's birth.

**18 February 1873** : An exhibition of Australian, New Zealand, Tasmanian and other Pacific island curios was held. Mister H. E. Pau spent 28 years collecting canoes, spears, masks, carvings, shells, insects, eggs, snakes, and such like.

**10 June 1873** : A monument to Sir Joseph Paxton was unveiled as part of a grand commemorative « fête » attended by Queen Victoria to celebrate the 19th anniversary of the opening of the palace. It stood in the centre space between the 2 flights of stairs from the terrace and in a position at the heads of the great board-walk.

**30 June 1873** : The Shah of Persia visited The Palace.

**27 September 1873** : The Auntoaton Chess Player - represented as a Turk, was displayed. It was later found to have a youth inside.

**9 May 1874** : Donkey and Mule show, with the Archbishop of Canterbury and a baroney winning prizes for displays.

**16 May 1874** : Czar Alexander II of Russia visited The Palace.

**10-11 August 1874** : American baseball players demonstrated the game, a new one in the United Kingdom.

**27 August 1874** : A collection of 1,100 Chinese curiosities, owned by Archdeacon Grey Chaplain to the British Consulate and collected over 20 years, went on display.

**1875** : The Sultan of Zanzibar visited The Palace.

**26-27 July 1875** : The 1st annual Goat in Britain was held.

**31 May 1878** : An exhibition of articles made by tin-plate and wire workers - clock cases, photo frames, iron holders, working model of a coal mine, kettles, utensils, stands and much more.

**14 August 1878** : Mister and Mrs Chippendale and Company began a series of English comedies in the Opera House.

**28 June 1879** : The Duke and Duchess of Connaught visited the Palace for the 1st time since their marriage. A grand « fête » had been held in their honour the Saturday before but due to a death in the family they had been unable to attend.

**2 January 1882** : The Electric Light and Power Generator company made a successful commencement at the north end of the nave, with 18 Western arc lights.

**14 January 1882** : A series of experiments as to its fire proofing capabilities was carried-out on asbestos paint by the United Asbestos Co. of British Columbia.

**17 January 1882** : The 1st public exhibition of the Edison Electric light was carried-out in the concert-room with 250 incandescent lamps.

**June 1885** : Myer's Hippodrome - a travelling zoological collection, comprising attractions from Regent's Park, with performances by Astley and Sanger Circus, played to crowds at the palace.

**19 July 1876** : The King and Queen of Greece visited the Palace.

**31 March 1877** : Concert to celebrate the 50th anniversary of Beethoven's death.

**15 June 1877** : United States' Ex-President Ulysses S. Grant visited with his wife.

**26 December 1877** : Experiments were carried-out with the telephone using a wire a mile in length.

**1 June 1878** : Visit by the Maharajah of Kuch Behar.



**1879** : The Duke and Duchess of Connaught visited the Palace.

**1880** : One of the water tanks burst.

**2 June 1881** : The Duke and Duchess of Connaught opened the 1st of a series of international exhibitions connected with various industries, this exhibition being devoted to wool, woolen manufactures and allied industries.

**9 June 1881** : The Centenary of Stevenson's birth was celebrated by an exhibition of railway appliances.

**11 June 1881** : The 1st showing of Mister Maju's « distorting views » in the open-air, with pictures of celebrated buildings and scenery. This was a lantern projector with slides shown on a screen.

**1882** : Richard Wagner made his triumphant entry into the Palace with the prelude to his Opera « Parsifal » . The Electrical Contrivance exhibition was held.

**1883** : An exhibition on Potatoes was held.

**1884** : The Arts, Manufactures, Scientific, Agricultural and Industrial Products Exhibition was held.

**Beginning of the period 1875 to 1885** : The company could boast that the Palace had already been visited by 38,271,877 persons ; that is, 7,000,000 in excess of the entire population of the United Kingdom and Ireland.

**Midsummer Day 1886** : The Crystal Palace Company gave a monster « fête » in honour of the Colonial and Indian representatives at the South Kensington Exhibition. Another Exhibition on Potatoes was held.

**1887** : The Prince and Princess of Wales visited the Palace.

**1889** : Photography exhibition was held.

**27 January 1890** : The 13th Stanley Cycle Club exhibition was held, with 1,500 cycles of various designs and types, and 230 exhibitors.

**15 February 1890** : The 27th annual exhibition of canaries and British and foreign cage birds, with 2,579 entries, the largest ever.

**8 March 1890** : The Duke of Westminster presented a statue of Hugh Lupus, the 1st earl of Chester, to the Palace.

**15 March 1890** : The 3rd annual exhibition of photography, contained upwards of 2,400 exhibits from 534 exhibitors.

**13 May 1890** : The Marquis of Hartington was entertained at a banquet by the Unionist Party, about 1,100 ladies and gentlemen sat down to dinner.

**23 May 1890** : Princess Louise, Marchioness of Lorne, distributed the prizes to the successful students at the London Scholls of the Girl's Public Day School Company.

**18 June 1890** : The Earl of Stanhope presided over the triennial distribution of prizes for the best scholars in scripture knowledge at the London Scholl Board « fête » .

**28 June 1890** : The Conservative and Unionist « fête » was held in celebration of the Coronation day.

**15 July 1890** : The 25th anniversary of the Salvation Army was celebrated with a crowd of 100,000 or more with visitors from Holland, Germany, Belgium, France, Italy, Switzerland, Sweden and Norway.

**28 July 1890** : The International Exhibition of Mining and Metallurgy. The NW exhibits covered an area of 15,000 square feet and occupied the south transept. Also there with exhibits was South Australia, South Africa, Tasmania, Mexico, Norway, Sweden and the United States. A machinery hall was built outside the northern end of the Palace. Lord Thurlow opened the exhibition.

**5 September 1890** : The British Fruit-Grower's Association conference was held in the south saloon.

**11 October 1890** : The Mining exhibition closed.

**21 October 1890** : The 22nd national cat show was held, the largest cat show at the Crystal Palace, with entries numbering 547.

**3 to 21 March 1891** : A horticultural exhibition was held, with conservatories, greenhouses, tents, pavilions, seats, lawn mowers, seeds, bee hives, aviaries, manure's, insecticides, earthenware and tools.

**1891** : The German Emperor and Empress visited the Palace.

**27 March 1891** : A private viewing of a gliding railway, by M. A. Barre, was held. The railway was worked by hydraulic power and glided on plates of metal, kept apart by a thin film of water.

**18 May 1891** : A show of trained wild beasts (lions, tigers, cheetahs, leopards, bears and boarhounds) trained by « Herr » Carl Hagenbeck.

**9 January 1892** : The Electricity exhibition opened, celebrating a decade's progress in electrical engineering.

**19 May 1892** : For the 27th year running, Messers C. T. Brook and Co. , presented the fireworks at the Palace.

**29 June 1892** : A shocking balloon accident resulted in the death of Captain Dale and serious injury to his son and 2 others. A rent in the balloon caused the balloon to crash. This was the 1st such accident in the Palace's history.

**2 July 1892** : The Electricity exhibition closed.

**18 October 1892** : At the annual cat show, a cat from Tibet and 2 kittens from Iceland, were exhibited for the 1st time.

**21 January 1893** : The 1st National Cycle Show under the auspices of the Cycle Manufacture's Trade Association was held. 300 exhibitors showed 1,400 cycles. The standing attractions, in 1893, included a panorama of the siege of Paris, a maze and switch-back railway.

**11 July 1893** : A Sports and Pastimes Exhibition was held with carriages, cricket, golf, yachting, cycling, photography, hunting, natural history, and poaching on show.

**7 September to 3 October 1893** : Anti-Burglar and Fire Exhibition.

Yum, Yum Crystal Palace Refreshment Department offered the following delicacies for the patrons enjoyment :

Cold meat with cheese and bread at 1/6.

Veal pie at 1/6.

Jelly at 6d.

Sandwiches at 6d.

Champagne and 7/6.

Coffee with biscuit at 6d.

Tea at 6d.

**18 May 1895** : The Africa Exhibition started. A village and its inhabitants from Somaliland was transported to the sports oval, with 70 natives, 25 native horses, 20 domedaries, 6 lions, 6 ostriches, cheetahs, puma, leopards, sheep and birds. The exhibition in the Grand Nave contained ivory, tusks, and weapons, dresses and diamonds.

**1896** : The Horse and Horseless Carriages Exhibition was held.

**1897** : The Imperial Victorian Exhibition was held, forming a feature of the Golden Jubilee Celebrations.

**1898** : The International Exhibition of Photography was held.

**6 May 1899** : A display of motor cars and a demonstration of such. There were motor cycles, dogcarts, broughams, wagonettes, victorias, phaetons and commercial cars on display.

**30 May 1899** : The Art Club arranged an Industrial exhibition. On display was frozen lamb from New Zealand ; beef from Queensland ; locks and keys from Chubb and Sons ; and electrical engineering by Siemens Brothers and Co. Provincial towns showed a variety of goods.

**24 June 1899** : The 161st anniversary Festival of the Royal Society of Musicians was celebrated by a gigantic performance of Georg Friedrich Händel's « Elijah » .

**31 July 1899** : The fountains, which had been out of use for several months, were brought back into operation, with new machinery installed. All the illumination was now from below the water. The height of the water jets was now 200 feet, 50 feet higher than the old fountains. Mister F.W. Darlington of Philadelphia did the work. The « café » at the Palace was called the « Café Chantant » .

**2 August 1899** : 40 ladies gave a bicycle display, with a musical ride and lance drill.

**14 to 19 August 1899** : The National Co-operative Festival, with an exhibition of products from labour co-operatives all over England - bakers, housing, dairy, etc.

**13 January 1900** : 2,000 trout eggs, presented to the newly formed Society of Experimental Fish culture, hatched.

**18 February 1900** : Just before 4 o'clock, 2 elephants from Lord George's « ménagerie » escaped, ripping-down walls and doors. One man was trampled to death and one elephant was shot.

**28 April 1900** : The 1st attempt at holding a specialist pony show, was held by the London Polo Club.

**10 May 1900** : International Advertisers exhibition with posters and play-bills on display.

**19, 20 and 21 June 1900** : Georg Friedrich Händel Triennial Music Festival.

**20 July 1900** : Bicentenary of the introduction of the sweet pea to the United Kingdom with a flower show and conference.

**4 August 1900** : The Reno Inclined elevator, the 1st in the country, was installed to take patrons from the ground to the galleries. This sounds like an escalator.

**23 May 1901** : The Jubilee of the Original Crystal Palace was celebrated by the Naval and Military Exhibition.

**9 August 1901** : A medal was struck by the directors of the Crystal Palace company to commemorate the Great Exhibition of 1851, with the late Queen Victoria, Prince Albert and the Crystal Palace.

**21 September 1901** : A Patriotic « fête » was held in aid of the Soldier's and Sailor's Family Association, with entry free to all those holding a Crystal Palace medal.

**2 December 1901 to 1 February 1902** : A children's exhibition with pictures, photos, school and toy books, music primers, dolls and other toys. Queen Victoria's doll-house was on display.

**14 December 1901** : An International Gas Engineering Exhibition, under the auspices of the Gas Institute, Institute of Gas Engineers, councils and other gas companies.

**2 June 1902** : America Exhibition.

**23 June 1902** : The maiden trip of the airship Mellin (a British navigable balloon) with Mister Stanley Spencer aboard.

**1 August 1902** : A « Topsy-turvey » railway, which loops the loop, was built for the holiday visitors to an American design - essentially a roller coaster.

**30 January 1903** : Exhibition of automobiles promoted by the Society of Motor Manufacturers and Traders, with the Wolseley Company represented.

**25 April 1903** : The 1st meeting of the Aero Club, when 2 balloons were sent-up.

**16 June 1903** : For 6 weeks, a Pianoforte and Music Traders exhibition was held.

**28 August to 12 September 1903** : Food, grocery and allied traders exhibition.

**15 December 1903 to 16 January 1904** : Gas lighting, heating and hygiene exhibition.

**16 March to 27 April 1904** : International exhibition of dress, clothing and textile industries, under the patronage the Princess Christian and Princess Henry of Battenberg.

**14 May to 31 August 1904** : International sports exhibition, with exhibits including cricket bats and balls from 1770.

**10 June 1904** : The Jubilee of the Crystal Palace with 125,000,000 visitors between 1854-1904.

**22 September 1904** : The 40th anniversary of « Messieurs » C. T. Brook and Co. Palace fireworks with scenes (« A Trio of Peacocks » , « The Blazing Sun ») and a battle with 10 warships.

**11 October 1904** : The 1st exhibition of potatoes held by National Potato Society. 120 growers sent in exhibits.

**12 May 1905** : The Colonial and Indian Exhibition was a display of products and manufactures of British possessions in almost every quarter of the globe - New Zealand, Barbadas, Jamacia, Trinidad, British Central Africa and many more.

**7 April 1906** : International Food, Health and Hygiene exhibition.

**1911** : The All British Fair connected with the « Festival of Empire" and "Pageant of London" was held. At the end of the century it had become rather dilapidated and the gardens fell into disorder. Nearly half the land was sold for building estates.

**28 November 1911** : The Crystal Palace, at Sydenham, was to be sold at auction at the Estate room, 20 Hanover Square at 2 o'clock by Howard Frank of Knight, Frank and Rutley and John Roy Lancaster of Horne and Co. A beautiful prospectus was put-out got the event. Just before the First World War, a public subscription was raised to buy the building for the Nation, the purchase was completed in 1913. During the War, it was used as a naval depot. In 1920, the much-needed work of restoration was carried-out and it opened in that year by King George V and Queen Mary. After this restoration, there were concerts, organ recitals, dog shows, baby shows, revivalist meetings, and brass band championships. Outside was a dirt-track race course, a maze, a jungle, and a dance-hall. Every Thursday night, in summer, there was a fireworks display. The Crystal Palace was one of the largest places of business in or near the Metropolis, giving daily employment to several hundreds of hands.

### The end of the Crystal Palace

**30 November 1936** : Sir Henry Buckland, went-out to post a letter at 25 past 7. Across the road, he noticed a red glow in the administration office of the Palace. A string wind from the north-east fanned the flames. Sir Henry's 1st act was to warn an orchestra who was practicing at the other end of the building. Shortly after 8, the transept was burning to its full height. The pillar of fire was visible for miles around. At 25 to 9, the arched roof of the transept fell in and the flames shot-up to a height of 300 feet. In the morning, nothing remained but the 2 water towers and a tangled jungle of molten glass and twisted iron. The rest had fallen through the floor into the deep basement. The Crystal Foundation stood unharmed.

The towers that survived were finally demolished in 1941 because they were deemed a dangerous landmark for incoming German bombers.

**1 December 1936** : « The greater part of the Crystal Palace, at Sydenham, and nearly all that was in it perished in flames last night. The fire was still burning at a late hour this morning and, even after 2 am, crowds were still arriving to watch the spectacle. About 7:30 last night, an outbreak of fire was seen in the central part of the building

: 3 hours later, more than 2/3 of the great structure was a flaring mass of ruins on the ground, and the fire was burning relentlessly, against a fresh wind, through the remaining wing. The scene along the Parade was awe-inspiring. The flames roared-up the entire height, perhaps 150 feet, to the top of the central transept, and along the whole length of this and the south-west wing. Masses of glass dropped continually and, section by section, the huge skeleton of ironwork visibly bent and twisted and fell with heavy crashes and in immense showers of sparks : the glare spread far beyond the Parade, and shone on the faces of thousands of people ranked along the railway line below. At the north-east end, the flames worked steadily against the wind and soon caught the low brick building in front of the Palace proper, part of which was used as a post-office and, then, spread to the remaining wing. Hundreds of birds from the aviary within the central arch were released from their cages before the collapse of the roof. They fluttered through the smoke to nearby trees, and most escaped. » (« The London Times »)

**2 December 1936** : « Yesterday, except for a gaunt frame-work of brown glass and smoldering beams at the north end, there was nothing left of the Crystal Palace to show a stranger that a vast structure architecturally proportionate to the 2 towers had existed 24 hours earlier. Only in the far north-west corner of the main building did a few intact statuary and king's tombs remain : elsewhere, there was a mass of twisted steel and rubble, with sporadic fires smoldering underneath. The 2 main features of the fire, which chiefly mystified the public, have been its origin and the speed with which the flames tore through the building. Although the building was, in virtue of its construction, a natural flue for any flame, 3 previous fires had been extinguished with little difficulty. This time, the high wind blowing over Sydenham was strong enough to carry large pieces of glass to the shore of the lake 150 yards away. Once started, the fire had far more wood to feed on than generally known. Apart from floors, chairs, tables and the like, there was wood in the walls and roof, which had not, been replaced by steel. Venus and a faun in plaster, still intact on the edge of the chaos, gazed across at the equally intact fountain with the bronze nymphs and the blackened (but still swimming) gold-fish. Effigies of the Kings of England on their tombs were surrounded by debris, and a small chapel, with a sagging floor and one end destroyed, irresistibly recalled Madrid. Towards the centre and southern end, the confusion was less romantic, more like the aftermath of war in its formlessness. Blackened but unbroken retorts were littered in the store-room of the television laboratory, while 2 of Baird's workmen were looking hopefully for their bag of tools near a barely recognizable lathe. (« The London Times »)

**3 December 1936** : In the grounds of the Palace, the 1st sod was cut for a road race-track. The 2 mile track was expected to be finished by the next March. The cost was estimated at œ 20.000.

**7 December 1936** : Lloyd's Underwriter's paid a cheque for œ 120,000 to the Trustees of the Crystal Palace. The organ had been insured for œ 10,000.

### Crystal Palace Departments

Alhambra Court, under the care of Mister Owen Jones, was a reproduction on a small-scale of the famed Court of Lions, the Tribunal of Justice, and the Hall of the Abencerrages, and the Divan of the fortress-palace of the Alhambra, situated on a hill above the city of Granada. Passing through the central archway, a fountain was seen supported by lions that gave the court its name and through the archway opposites the stalactite roof of the Hall of Abencerrages.

The Court of Lions, in Mister Owen Jones reproduction, was 75 feet long, or  $\frac{2}{3}$  the length of the original. The columns were the same length and size as the originals.

### Aquarium

A sea aquarium is in the course of being erected by a separate company, and its size may be gathered from the fact that 700 tons of sea-water will be used in different classes, and steam engines will be constantly employed in keeping the water in motion. This ambitious and interesting project is expected to be soon finished and is under the superintendence of Mister Lloyd.

(« The Times » , 22 March 1871, page 12.)

In the aquarium were cod, plaice, skate, a large octopus. A handbook was produced. 3,000 sea anemones, half a dozen sea urchins and star-fish. The Marine Aquarium had 38 tanks.

### Assyrian Court Handbook

The Alhambra Court in the Crystal Palace, described and erected by Owen Jones :

The court was 120 feet long, 50 feet wide and 40 feet high. Mister James Ferguson, assisted by Mister Layard, erected it from designs. Alhambra was the name given to the fortress within which was the celebrated palace of the ancient Moorish kings of Granada. It was situated at the base of the Sierra Nevada. The entrance in the centre from the nave, was a fac-simile of the entrance in the court of Lions.

Byzantine Court under the care of Mister Digby Wyatt.

Saint-John the Lateran, in the centre of the fountain of Heisterback in Derbyshire marble, was a restored copy of a cloister of the church of Santa-Maria at Cologne. The roof was beautifully decorated with Byzantine ornaments and, at one end, was a recumbent figure of « Richard Cœur de Lion » from Rouen. In the centre stood a marble fountain, an exact copy of one at Heisterbach, on the Rhine. Recumbent effigies of Henry II and his Queen Eleonara, Richard I and Isabella, wife of King John, copied from those of Fortevault Abbey, the burying place of the Plantagets, were also present.

Egyptian Court Under the care of Mister Owen Jones.

Greek Court Under the care of Mister Owen Jones.

### Industrial Court Handbook

The Industrial Directory of the Crystal Palace.



Crystal Palace Library.

Bradbury and Evans, London (1854) .

Courts included : Stationary and Fancy Goods Court ; Birmingham Court ; Sheffield Court ; Mineral Manufactures Court ; Hardware Court ; Furniture Court ; Mixed Fabric Court ; Printed Fabrics Court ; and Musical Instruments.

Around the Palace were various departments, these included : precious metals ; substances used as food ; fine linens and damasks ; clothing ; stained glass ; perfumery ; leather ; India-rubber ; philosophical instruments ; printed books ; China and glass ; and carriages. In the basement was the department for machinery.

### Library

The library was originally formed for public use, to serve as a reference for the 5 arts and sciences exemplified in the courts and collections. It was destroyed in the fire that broke-out in Tropical department in 1866. There were upward of 7,000 volumes, including the works used by Sir Mister Digby Wyatt and Mister Owen Jones in designing and arranging the collections. By 1876, 6,000 volumes had been obtained, catalogued and arranged.

### Medieval Court Handbook

The Medieval Court in the Crystal Palace, described by Mister Digby Watt and J. B. Waring ; under the care of Mister Digby Wyatt. On the exterior entrance from the nave were statues of Saint-Peter, Saint-Paul and Saint-John from the church of Langen in Germany. Further on was a statue of the Virgin from the Academy at Nuremburg and the colossal statue of Saint-Peter from the Cologne Cathedral. On the left were a statue of the Virgin from the church of Langen, a bust of Christ from Winchester Cathedral and figures from Wells Cathedral. Inside were copies of tombs : William Longespee, Earl of Salisbury, from Salisbury Cathedral ; a recumbent effigy of Henry III from Westminster Abbey ; and Bishops Kilkenry and Nothwold from Ely Cathedral. Effigies included that of Bishop Pœr from Salisbury Cathedral ; and Phillippa, wife of Edward III from Westminster Abbey. The German Gothic court included examples of the works of Peter Vischer and Adam Krafft - the great Nuremberg Door and effigies of the Archbishop Electors of Mayence. The English Medieval Court had an entrance formed by a doorway of the west front of Tintern Abbey, Monmouthshire. The rest of the facade was from Guisborough Abbey, Yorkshire.

### Natural History Collection Handbook

The Natural History Department of the Crystal Palace described :

Ethnology, by Doctor R. G. Latham.

Zoology and Botany by Edward Forbes.

Crystal Palace Library.

Bradbury and Evans, London (1854) under the care of Mister Thompson.

The court was arranged geographically, with the visitor intended to place themselves in the same relation as to a map of the world - north in front of him ; east to the right ; west to his left. The groups on the right belonged to Europe, Asia and Africa ; those on the left, to the Americas. Figures included : the Tibetan ; East Indians ; Sumatrans ; Javanese ; Dyaks of Borneo ; Islanders of the Louisiade Archipelago - Papuans and Australians ; Danakil and Negro of the Eastern Coast of Africa ; Southern Africans - Zulus and Bushmen ; Indians of the Amazon ; Indians from British Guiana ; North Americans and Greenlanders. Exhibits in the Zoology and Botany sections included a boar-hunt, which was a relic of the Great Exhibition of 1851. The Old World Court was devoted to African and Asiatic exhibits. Central Asia was represented by a yak and Ovis Ammon. India was represented by a tiger hunt.

Pompeiiian House under the care of Mister Digby Wyatt. The original intention in constructing the Pompeian court was to use it for the refreshment hall. The original design was made by Mister Digby Wyatt at Naples, and in conjunction with Mister Owen Jones, his companion in the tour for the collection of works of art for the decoration of the Crystal Palace generally, he arranged for Signor Abbate, the official draughtsman to the King of Pompeian excavations, to come to England, the following spring, in order to decorate the building. The decorative painting of the building was entirely under the management of Signor Abbate, with Mister Parris Junior acting as his deputy. They had 30 assistants, 10 of who were English. Each part was copied from some existing authority. The outer-walls were supposed to be a street with the court forming a detached building. The tiling was copied from « The House of the Female Musician » . The entrance at the Nave was flanked by statues copied from the back entrance of a building excavated in 1834. The inlaid marble on the threshold, representing a dog, was copied for the « House of the Tragic Poet » . The walls and ceilings of the rooms, aside the entrance, were imitated from the « House of the 2nd Fountain » . The broad central space, the Tablinum, was wholly copied from the Tablinum of the « House of Apollo » .

Renaissance Court under the care of Mister Digby Wyatt.

Roman Court under the care of Mister Owen Jones.

### School of Physical Culture

Established in November 1899, under the direction of Mister Euge Sandrow. The room was located in the neighbourhood of the north tower. There were separate departments for ladies and gentlemen. Every branch of athletic endeavour and physical culture (except weight-lifting) was available.

...

Technological Museum under Doctor Price.

Wurtemberg Stuffed Animal Collection : 1,500 specimens.

Victoria Cross pictures by Chevalier L. W. Desanges.

The Crystal Palace Gardens : in August 1857, 146 gardeners were employed. North Tower gardens - contained a water chute, rapids, electric canoes, and a topsy-turvy railway (a roller coaster) .

### The Crystal Palace dinosaurs

After the Great Exhibition and the reconstruction of the Crystal Place, at Sydenham, it was decided that the grounds should be decorated with replicas of the newly discovered prehistoric beasts. A sculptor, Benjamin Waterhouse Hawkins, was given the task and worked closely with Sir Richard Owen. Hawkins created the illusion that modern man knew more about these creatures than in fact he did. Some of the concrete replicas looked suspiciously like overgrown frogs and turtles.

The models included : Megaceros (or Irish elk - an extinct deer) ; Megatherium (ground sloth) ; Pterodactylus (winged reptiles) ; Hylaeosaurus (armour plated plant eater) ; Megalosaurus (big meat eater) ; Dicotyles (mammal-like reptile) ; Labyrinthodonts (early amphibians) ; Ichthyosaurus (marine reptiles) ; Plesiosaurs (long-necked marine reptiles) ; Teleosaurus (sea-going crocodile) ; Iguanodon (placid plant eater) ; Mosasaurus (gigantic lizard) ; Palaeotherium (ancestor of the elephant) ; and Anoplotherium (extinct group of carnivorous animals) .

The completion of the specimens was celebrated by a dinner-party of 22 distinguished men of science and letters, which took place in the stomach of the partly completed Iguanodon, on December 31, 1853. Invitations were inscribed on simulated wing bones of a Pterodactyl. The revelers saw in the New Year with toasts of « Saurians and Pterodactyl's all ! dream ye ever, in your ancient festivities, of a race to come, dwelling above your tombs, dining on your ghosts » . The exhibit was opened to the public later that year, and the Victorians came in droves. An Irish visitor, having drunk himself into a stupor at one of the Temperance Festivals at the Palace, returned to his senses in the early morning on the shores of the Prehistoric Lake and never drank again !

...

Heureusement pour Bruckner, son voyage de retour s'avérera « Providentiel » . Il ratera l'embarquement prévu sur son navire. Ce dernier coulera, emportant avec lui de nombreux passagers. Bruckner ne remettra jamais plus les pieds en Angleterre.

**23 août 1871** : Dans une lettre adressée à son ami Moritz von Mayfeld (1817-1904) , Anton Bruckner lui fait part du succès triomphal de sa tournée organistique londonienne ... « Applaudissements immenses et sans fin ! »

« Euer Hochgeboren ! ...

Seyds Hotel.  
39 Finsbury Square  
London. 23. August 1871. »

C'est durant son séjour à Londres qu'Anton Bruckner s'attaquera à sa 2e Symphonie. Une plaque commémorative (de couleur bleu) orne, depuis 1971 (1871-1971), l'édifice du « City Gate House » (EC2) situé au 39-45, Finsbury Square (il héberge, entre autres, le « Bloomberg News ») :

« Le **29 juillet 1871**, le compositeur autrichien Anton Bruckner est resté dans la maison qui avait l'habitude d'occuper ce site. C'est ici qu'il a commencé à travailler sur sa 2e Symphonie. »

Malgré le succès des concerts à Londres, Anton Bruckner sera moins satisfait du contexte que lors de sa tournée française, entreprise 2 ans auparavant. Il n'aura pas l'opportunité de rencontrer de grands musiciens. L'homme s'est senti plutôt seul et égaré dans cette grande métropole.

Les anecdotes de voyage montrent à quel point Anton Bruckner était mal à l'aise hors de sa Haute-Autriche, surtout lorsqu'il ne partageait pas la même langue. Il préférerait de beaucoup être entouré de ses compatriotes. Il ne manifesta aucune envie d'apprendre les rudiments de la langue locale ou de découvrir les habitudes de vie des étrangers qui l'ont accueilli à bras ouverts. Ne se sentant pas chez lui même lors de son séjour à Vienne, il faut imaginer son degré d'inconfort à Londres.

Les voyages en France et à Londres se sont avérés les seuls gros déplacements professionnels d'Anton Bruckner à l'extérieur. Il préférerait de loin être un organiste virtuose en terrain connu. Quelques années plus tard, son intérêt pour l'instrument diminuera graduellement. Interrogé à ce sujet, il répondra : « Mon jeu de doigts va passer mais ce qu'ils écrivent va rester. » .

### Retour à Vienne de Bruckner

Les amis de Bruckner, le chef Johann Herbeck en particulier, sont fort heureux de ses succès à l'étranger. Sa réputation de virtuose s'est rendue jusqu'à Vienne, le centre musical de l'Europe.

De retour, Bruckner enlève ce masque si odieux (à ses yeux) de virtuose et tente d'oublier les enivrantes ovations.

En dépit de sa prestigieuse réputation d'organiste, Bruckner demeure un compositeur incompris. L'écho de ses grands succès comme improvisateur masque le demi-échec qu'il essuie dans son propre pays. Il n'est guère vénéré que dans un cercle très restreint à Linz et à Saint-Florian.

...

Bernhard Mahler sends his 11 year old son Gustav to live in Prague, to attend the « Neustädter High-School » . However, the family with which Mahler lives does not treat him well. His studies are poor, and he comes back home to Iglau, after the school year, to finish his schooling there.

### Luise Hochleitner

**Septembre 1871** : Anton Bruckner dédie sa pièce de circonstance, le 3e « Ave Maria » **WAB 7** (hymne « Marial » , motet d'offertoire en fa majeur pour voix d'alto et piano, harmonium ou orgue ; la voix d'alto est quelquefois remplacée par une voix de soprano, de baryton ou de basse) à « Fräulein Luise Hochleitner » , la belle-sœur de son élève d'origine Bohémienne, le compositeur Camillo (Kamillo) Andreas Horn (1860-1941) . Apparemment, la juvénile « mademoiselle Louise » avait une voix de contralto exceptionnelle. Le Maître sera charmé par son registre étendu et son énergie, lors de sa rencontre à Wels durant quelques jours de vacances. Luise avait un frère du nom de Eduard (30 octobre 1839 - 22 décembre 1897, Linz) .

### « L'affaire Saint-Anne »

In her extremely detailed article, « Bruckner und die “ Affaire Sankt Anna ” » , Elisabeth Maier begins by describing the situation at Saint-Anna's Teacher Training Institute in Vienna, in October 1870, when Bruckner was appointed an assistant-teacher. Like many other educational establishments at the time, it was undergoing radical change and re-organization « encumbered with every conceivable difficulty » . Maier paints a fairly grim picture of Bruckner's working conditions at the Institute and, then, makes use of a considerable amount of archival evidence, including official documents and newspaper reports, to describe the accusation of improper behaviour that confronted him when he returned to his teaching duties in the autumn of 1871 after his successful series of organ recitals in London, his own reaction to the accusation as revealed in letters to friends, the obvious reluctance of the authorities to re-instate him fully, although he was finally exonerated of the alleged offence, and the suggestion of some behind-the-scenes political manœuvres. She also clarifies some misapprehensions that have arisen in Bruckner scholarship as a result of Max Auer's erroneous suggestion (with thinly disguised anti-Semitic undertones) in Göllerich-Auer IV/I, pages 178f. , that the young lady who reported the alleged incident to the authorities was from a Jewish family and had apparently done so in a fit of pique, and underlines Johann Herbeck's helpful intervention. Bruckner was allowed to continue teaching at the Institute until July 1873 but, at his own request, in the men's section only.

...

Ähnlich verhält es sich auch mit Elisabeth Maiers Aufsatz über « Bruckner und die Affaire Sankt Anna » , obwohl der inhaltliche Zugang zu einer wichtigen Periode aus Bruckners Leben einen deutlich eher an nüchternen Fakten orientierten, wissenschaftlichen Charakter als bei Petermayr trägt. Die konfliktreiche Rezeption des Komponisten wird an dem gewählten Beispiel besonders anschaulich. Hier wird der Fokus auf Bruckner als Lehrer der Lehrerinnenbildungsanstalt Sankt Anna gelenkt, bei welcher dieser einer Disziplinar-Untersuchung mit anschließender Arbeitskündigung aufgrund eines Gerüchtes über eine Affaire mit einer Schülerin ausgesetzt wurde. Maier begründet ihre detaillierten Erörterungen über diesen Fall mit der charakteristischen Stellung der Affaire innerhalb der Bruckner-

Biographie, weil sie « als symptomatisch für Bruckners ebenso leicht entflammables wie ungeschicktes Verhalten Mädchen und Frauen gegenüber » gelte. Eben diese fragwürdige Begründung zeugt so klar wie nur irgend möglich für die bis in unsere Gegenwart von Vorurteilen und stereotypen Sichtweisen geprägte Rezeption des Komponisten. Folglich geben die Aufsätze des Bruckner-Sammelbandes unter der Herausgabe der österreichischen Akademie der Wissenschaften deutliche (und bei Eckhard Roch sogar explizit geforderte) Denkanstöße für eine grundlegende Revidierung nicht nur hinsichtlich der Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit Bruckners, sondern auch hinsichtlich der konstruierten Parallelen zu seinem kompositorischen Schaffen.

...

**Septembre 1871** : Pendant une leçon en classe, Anton Bruckner surnomme naïvement l'une de ses jolies étudiantes, qui est la fille d'un cordonnier : « Mein lieber Schatz » (mon petit amour adoré) . L'affection démesurée de Bruckner pour ses élèves féminins va le mettre (encore une fois) dans le pétrin. La voisine de banc (peut-être prise d'un accent de jalousie) , qui se trouve être la fille de parents influents, a le réflexe de rapporter l'incident à l'administration.

(L'expression « Mein lieber Schatz » qu'on reprocha à Bruckner, n'impliquait cependant, pour le campagnard qu'il restait, aucune relation particulière.)

Terrorisé à l'idée d'être accusé d'outrage aux bonnes mœurs, Bruckner passe de bureau en bureau pour se justifier et clamer son innocence. Pendant ce temps, ses rivaux en font leurs choux gras.

Quel paradoxe ! Anton Bruckner, un être candide et pur d'esprit, est soupçonné de comportement indécent. Pour sa défense, il a même été jusqu'à demander à son directeur Josef Hellmesberger de lui rédiger « de facto » un certificat officiel attestant sa discipline irréprochable durant ses cours au Conservatoire de Vienne.

Certains parents seront préoccupés de l'amoralité qui semblait régner au Collège. Quoiqu'il en soit, malgré l'inconscience de Bruckner, il eut à faire face au Comité de discipline. « Difficile est satiram non scribere. » dira-t-il désabusé. (« Il est difficile de ne pas écrire de satires. »)

Citation du poète latin Juvénal (ou « Decimus Iunius Iuvenalis ») qui vécut de la fin du 1er siècle et du début du 2e siècle de notre ère. Il est l'auteur de 16 œuvres poétiques rassemblées dans un livre unique et composées entre l'an 90 et l'an 127 : « les Satires » .

**5 octobre 1871** : Congédiement de Bruckner de son poste d'assistant professeur dans le cadre de « l'Affaire Saint-Anne » . Il sera, plus tard, réhabilité.

Le Ministre de l'éducation, Karl Ritter von Stremayr (dédicataire de la 5e Symphonie) statuera en faveur de Bruckner. Ce dernier demeurera à son poste jusqu'en 1874 alors que Rudolf Weinwurm lui succédera lors d'une restructuration majeure de l'institution. (Bien que souvent séparés pour des raisons professionnelles, les liens qui unissent Anton Bruckner et Rudolf Weinwurm dureront jusqu'à la mort du compositeur.)

Peu de temps après cette malheureuse « affaire », l'innocence du professeur Bruckner s'avérera évidente. Le tout n'aura été qu'un simple mais désastreux malentendu. 2 constats : primo, ni les élèves ni les supérieurs ont réussi à décoder la personnalité de Bruckner ; secundo, il n'y avait pas matière à scandale malgré l'utilisation d'un vocabulaire inhabituel mais inoffensif.

Néanmoins, Bruckner demandera à être transféré dans un contexte de travail impliquant uniquement des garçons ... de peur que :

« Quelqu'un pourrait surgir à tout moment pour me dénoncer. » , écrira-t-il à un ami.

La mort prématurée de son ami le chef Johann Herbeck et l'échec viennois de la 3e Symphonie seront le point culminant d'une série de revers personnels qui aura débuté pour Bruckner avec l'imbroglio au Collège Saint-Anne.

Bruckner confiera :

« Sans la présence de Herbeck, je crois qu'il me sera impossible de gagner ma vie. Tous les plaisirs et les joies de vivre à Vienne m'ont quitté. Afin de subsister, je dois faire face à tant de complications qu'il n'y a plus de temps pour l'art. » .

Ses charges au Collège de même que ses activités au Conservatoire ne rapportent pas suffisamment, à ses yeux. C'est pourquoi Bruckner va décider de donner des leçons privées sur du temps normalement alloué à la composition.

**14 octobre 1871** : Alexander Zemlinsky is born in Vienna. His ethnic background is Slavic Jewish (Sephardic) , the family originating in Galicia (Poland) on his father's side, and Muslim Bosnia on his mother's side. His father uses « von Zemlinszky » as his last name, but without actual noble lineage, Alex eventually drops the « von » and, also, the Hungarionesque extra « z » .

**21 octobre 1871** : Lettre de Bruckner, en provenance de Vienne.

« Hochwürdigster, hochwohlgeborner Herr Domdechant !

Indem ich für die herzliche Teilnahme sehr danke, beeile ich mich, die von Euer Gnaden an mich gerichteten Fragen zu beantworten.

In der Lehrerbildungsanstalt ist man im Musikfach bis dato nur stets auf zehn Monate gegen Remuneration aufgenommen. In der Tat hat der dortige Direktor, um der Belästigung meiner Feinde los zu werden (denn man hat's hart auf mich abgesehen, obwohl ich mir in keiner Weise schuldbewußt bin) , auf mich nicht mehr reflektiert.

Heute nun schickte mir Direktor Herbeck einen Brief zu, den er vom Ministerium erhielt (Herbeck hat sich bei Hofrat Hermann Heiß für mich verwendet) , worin es heißt, daß die Sache ganz zu meinen Gunsten entschieden sei, daß ich

bei den männlichen in meiner alten Stellung verbleibe und auch jeden möglichen Schutz im Ministerium finden werde. Was die weibliche anlangt, können sich Euer Gnaden denken, habe ich alle Lust verloren, obwohl ich 500 Gulden jährlich verlieren muß, und habe selbst Herrn Hofrat dies mitgeteilt. Dies schreibt er auch Herbeck, daß ich dorthin keine Lust zeige, und bemerkt, falls Herbeck diesfalls etwas zu sagen wüßte, möchte er's bald tun. Bin also nicht entlassen worden.

Habe ich nicht recht gehandelt ? Ich muß mich sonst fürchten, jeden Augenblick kommt wieder so ein - und denunziert mich. Nach München habe ich nicht petiert. Dem hochwürdigsten Herrn Bischof tausendfachen Dank für seine große Gnade und meinen Handkuß. Wahrlich harte Tage sind über mich hereingebrochen. Wollte mir nur Gott gnädig sein, ich nehme dies als Buße an ! Fräulein Schwestern Handküße. Ich danke Euer Gnaden noch für alles erwiesene Gute. Mit Handkuß und tiefstem Respekt.

Euer Hochwürden und Gnaden dankschuldigsfer,

Anton Bruckner.

Wien, 21. Oktober 1871.

Hochwürden Herr Baron und Herr Doktor Respekte. »

**31 décembre 1871** : Le pianiste et compositeur Anton Rubinstein (âgé de 42 ans) dirige un concert à Vienne. Au programme, la Ire partie de l'Oratorio « Christus » , en présence du compositeur Franz Liszt (âgé de 60 ans) et d'Anton Bruckner (âgé de 47 ans) qui se retrouve, pour la circonstance, au buffet de l'orgue.

For the last 15 years of his life, Franz Liszt formulates a nice routine : living and working in Budapest, from January to March ; teaching in Weimar, from April to June ; and enjoying the peace and quiet of a villa, near Rome, for the rest of the year. He is able to compose a lot during these years, and his works (for example, « Nuages gris » and « Unstern ») explore some of the most radical techniques, which directly influence the work of Claude Debussy, Maurice Ravel, and Béla Bartók, and also foreshadow the experiments of Arnold Schœnberg and Igor Stravinsky.

**AB 71 : 1872**

**8 mai 1872** : Représentation de l'Opéra « Rienzi » de Richard Wagner sous la direction de Johann Herbeck.

**12 mai 1872** : Bruckner assiste à un concert donné « Musikverein » . Au programme : « les Valkyries » de Richard Wagner.

The Pfitzner family, with 3 year old Hans, moves from Moscow to Frankfurt, Germany.

**11 juin 1872** : Anton Bruckner adresse une lettre à son bon ami Moritz von Mayfeld (1817-1904) .



« Tel que souhaité, je m'empresse de vous informer que dimanche, le 16 juin à 11 heures, je dirigerai une représentation de ma Messe en fa à l'église des Augustins avec l'Orchestre de la Cour. Pour sa part, Helmesberger s'occupera du chœur. » .

« Ihrem Wunsche gemäss beeile ich mich zu berichten, das Sonntag den 16. juni um 11 Uhr “ unter meiner Leitung ” meine F Messe endlich einmal zur Aufführung kommt, und zwar in der Augustinerkirche Hofopernorchester und Chor mit Direktor Helmesberger “ an der Spitze ”. »

**16 juin 1872** : The Mass No. 3 in F minor (**WAB 28**) for soloists, chorus, orchestra, and organ by Anton Bruckner (aged 47) is performed for the 1st time, at the « Augustinerkirche », in Vienna, under the direction of the composer. He dedicated the piece at « the last minute » to « Hofrat » Anton Ritter von Imhof-Geißlinghof (1816-1872) : Privy Councillor and Chancellery Director in the Supreme Court Council. Leopold Nowak, however, believed that the piece was actually dedicated to conductor Johann Herbeck.

L'édification du monument Symphonique occupa principalement les pensées d'Anton Bruckner à Vienne. Après un hiatus de 3 années environ, dû à la nécessité de s'accoutumer à la vie urbaine nouvelle à laquelle il était si mal préparé, il y revint en 1871-1872 avec la composition de la 2e Symphonie en do mineur.

**Été 1872** : The 59 year old Richard Wagner composes the final part of « Götterdämmerung », finally finishing his huge « Ring » project, begun 24 years ago.

**Été 1872** : The 50 year old Joachim Raff completes his 5th Symphony, named « Lenore » : his most famous work.

The 45 year old Bernhard Mahler purchases the house next door at « Znaimergasse 6 » in Iglau, renovates it, opens an inn at the front of the ground-floor and operates a distillery in the back. The Mahler family moves into the floor above.

**23 juin 1872** : Lettre de Bruckner, en provenance de Vienne.

« Hochwürdigster, hochwohlgeborner gnädigster Herr Domdechant !

Wo finde ich einen Mann auf dieser Erde, der, seitdem es dem Allerhöchsten gefallen hat, mir meine volle Nervengesundheit zu entreißen (wahrscheinlich um mich zu demütigen) , ein größeres Mitgetühl an den Tag gelegt hätte, als Euer Gnaden ?!

Noch im letzten Jahre, als trübe Stunden mein Leben verbitterten, war es Ihr Herz, welches für mich warm pochte. Sollte mein Herz hingegen nicht desto heißer schlagen an jenem Freudenfest, das alljährlich am 24. Juni gefeiert wird ? Für mich wahrlich ein großer Festtag !

Nehmen Hochselber meine tiefstgefühlte Gratulation entgegen !

Gott verleihe Euer Gnaden vor allem vollste Gesundheit und recht langes Leben und kröne Ihre hohen Verdienste um die Kirche und den Staat schon zum Teil hier auf Erden ! Um die jenseitige Belohnung wollen wir beten !

Eben heute sind es acht Tage, daß ich meine Messe in F Nr. 3, die schwierigste aller Messen, zum ersten Male in der Augustinerkirche aufführte. (Kostete über 300 Gulden ; denn ich hatte die Kräfte des Hoftheaters.) Dem Höchsten zur Verherrlichung geschrieben, wollte ich das Werk zuerst in der Kirche aufführen. Die Begeisterung von seiten der Künstler sowohl als der übrigen Anhörer war beinahe namenlos. (Die mir dafür gebrachten Ehren sind bereits gehörenden Ortes untergebracht.) Mündlich mehr ! Den gnäd. Fräulein meine Handküße. Mit Respekt,

Euer Hochwürden und Gnaden dankschuldigster,

Anton Bruckner.

Wien, 23. Juni 1872. »

**14 août 1872** : The 14 year old Hans Rott's mother dies.

The 25 year old Ignaz Brüll becomes piano teacher at the Horák School of Piano Studies, in Vienna, until 1878.

Willi Möllendorf is born. He will be a micro-tonal pioneer.

### **WAB 102 : Symphonie n° 2**

**11 octobre 1871 - 1872** : **WAB 102** - Symphonie n° 2 en do mineur (Pausen-Sinfonie) pour 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons ; 4 cors, 2 trompettes ; 3 trombones ; timbales ; et les cordes. Elle est, en réalité, la 4e dans l'ordre chronologique. Esquissée à Londres (sur quelques 67 mesures) lors d'une tournée de concerts d'orgue, elle fut composée à Vienne, en 1871, et finalisée à Saint-Florian, en septembre 1872. Dédiée d'abord à l'Orchestre philharmonique de Vienne (qui refusera l'offre) puis au compositeur Franz Liszt qui s'en montra fort « enthousiasmé » et qui s'efforça aussitôt, mais en vain, de la faire jouer.

C'est durant son séjour à Londres qu'Anton Bruckner s'attaquera à sa 2e Symphonie. Une plaque commémorative (de couleur bleu) orne, depuis 1971 (1871-1971) , l'édifice du « City Gate House » (EC2) situé au 39-45, Finsbury Square (il héberge, entre autres, le « Bloomberg News ») :

« Le **29 juillet 1871**, le compositeur autrichien Anton Bruckner est resté dans la maison qui avait l'habitude d'occuper ce site. C'est ici qu'il a commencé à travailler sur sa 2e Symphonie. »

« On 29 July 1871 / the Austrian Composer / ANTON BRUCKNER / 1824-1896 / stayed in the house / which used to

occupy this site. / Bruckner started work on his / 2nd Symphony during his / period in London. »

Une autre plaque mentionne : « En 1871, Anton Bruckner à joué (ici) , au I Kensington Gore. »

Bruckner also took the « Underground » (subway) , at Kensington station.

Lorsque Betty von Mayfeld joua la 2e Symphonie au piano, Anton Bruckner tomba à ses genoux et s'écria :

« Madame, vous êtes une déesse. »

La Symphonie comprend plusieurs versions successives. Des remaniements auront lieu en 1873, 1876, 1877 et 1892.

Version originale de 1872 : Scherzo en 2e position et Adagio en 3e position. Durée de cette version initiale : environ 70 minutes. Reconstituée et éditée par William Carragan, en 2005.

Version intermédiaire de 1873 : création à Vienne, le 26 octobre 1873, sous la direction du compositeur ; et ce sera alors le succès. Reconstituée par William Carragan.

Version intermédiaire de 1876 : cette version contient des changements importants et des coupures faits en collaboration avec le chef Johann Herbeck. Création à Vienne le 20 février 1876. Reconstituée par William Carragan.

Version révisée (1877) :

1re édition (dite « version mixte » de 1872-1877) par Robert Haas (1938) .

Ré-édition par Leopold Nowak, en 1965. Cette édition contient des résidus de la « version mixte » de Robert Haas.

Ré-édition critique par William Carragan (1997) , conforme au manuscrit original.

Version finale de 1892 : révision de la version de 1876. Scherzo en 3e position, remplacement du solo de cor achevant l'Adagio (jugé d'exécution trop difficile à l'époque) par les altos et une clarinette, et coupures plus ou moins larges dans chaque mouvement. Création à Vienne le 25 novembre 1894. Version supervisée par le pianiste Cyrill Hynais et éditée par Ludwig Döblinger. Cette version est quasi identique à celle de 1877.

...

Composée à Vienne en 1871-1872 ; révisée en 1873-1877 ; révisée aussi après 1891 (pour la 1re édition en 1892) .

1re version (1871-1872) :

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) II/1, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition William Carragan (2005) ; sur la page-titre : « Fassung von 1872 » .

(1) Ziemlich schnell ; (2) Scherzo. Schnell ; (3) Adagio. Feierlich, etwas bewegt ; (4) Finale. Mehr schnell.

2e version (1877) :

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) II, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak (1965) ; sur la page-titre : « Fassung von 1877 » .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) II, Ernst Eulenburg (460) , édition Leopold Nowak (1996) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) II/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition William Carragan (2007) ; sur la page-titre : « Fassung von 1877 » .

(1) Moderato ; (2) Andante ; (3) Mässig schnell ; (4) Finale. Mehr schnell.

Version hybride - 1871-1872 et 1877 :

Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Robert Haas (1938) ; ré-édition Brucknerverlag (1949) ; G/A (August Göllerich / Max Auer) : II.

3617, Robert Haas, édition Breitkopf et Härtel (1938) .

(1) Ziemlich schnell ; (2) Adagio. Feierlich, etwas bewegt ; (3) Scherzo. Schnell ; (4) Finale. Mehr schnell.

1re édition publiée incluant les modifications éditoriales posthumes :

1re édition : D 1769, édition Ludwig Döblinger, Vienne (1892) .

UE 3594, Max Steinitzer, Ernst Eulenburg (60) , Universal-Edition, Vienne (1912) .

Ernst Eulenburg (460) , édition Wilhelm Altmann (vers 1930) .

10392, édition Peters (3840b) .

UE 3594, Philharmonia (195) , Universal-Edition, Vienne ; Wiener Philharmoniker Verlag 195, nouvellement révisée par Josef Venantius von WöB (1928) .

UE 3594, Universal-Edition, Vienne.

UE 2880, Universal-Edition, Vienne.

D 1759, édition Ludwig Döblinger, Vienne.

(1) Allegro moderato ; (2) Andante. Feierlich, etwas bewegt ; (3) Mässig schnell ; (4) Ziemlich schnell.

...

**1872 Version** (Carragan) .

**1873 Version** (Carragan « Revisionsbericht ») .

**1876 Version** (Carragan « Revisionsbericht ») .

**1877 Version** ([Haas] , [Nowak] , Carragan) .

**1892 Version** (1892, Carragan) .

William Carragan will produce scores and parts for the 1872 version, and for the 1877 and 1892 versions ; the remaining versions, used for the 1st performance in 1873 and the 2nd performance in 1876, will be discussed in the « Revisionsbericht » .

The 1st version of 1872 was not performed until 1991. An interesting feature of this version is the reversal in the order of the inner-movements (Scherzo followed by Adagio) . The 1873 version contains many modifications formerly attributed to the 1876 revision process, such as a clarinet solo, rather than horn solo, at the end of the Adagio and the cancellation of the repeats in the Scherzo. The 1873 and 1876 versions include a violin solo in the Adagio.

Bruckner made a thorough revision of the Symphony, in 1877. One of the manuscript sources for the 1877 version, Mus.Hs. 6035, was also used as the « Stichvorlage » for the 1892 printing, although there were some modifications made at the galley proof stage. The 1892 printing corrects some errors found in Mus.Hs. 6035 and all other manuscript scores, so it too must be used as a source for the 1877 version.

The 1877 and 1892 versions are nearly the same ; Carragan will notate both versions in a single score. In the 1892 version, there are a few small changes in orchestration as well as a broadening of the end of the 1st movement. The 1892 edition also includes some questionable changes in phrasing and dynamics ; these will not be reproduced in Carragan's score.

The Robert Haas edition is primarily based on the 1877 version with parts of the 1872 version mixed in. (It is unfortunate that Deryck Cooke claimed that « Haas reproduced Bruckner's 1st [1872] score exactly » , as this error is

still often repeated.) The Nowak edition is closer to the 1877 version, but since it is based on a re-printing of the Haas edition, it retains the passages from 1872 added by Haas. Carragan's definitive scores supersede all 3 of the old editions.

## 2e Symphonie de Bruckner : un nouveau départ

(Benjamin Marcus Korstvedt)

La 2e Symphonie d'Anton Bruckner, complétée en 1872, occupe une position charnière dans la carrière du compositeur. On ne peut la qualifier de 1re symphonie de la maturité car la superbe 1re Symphonie de 1866 mérite ce titre. Néanmoins, la seconde, et non la 3e comme il est souvent suggéré, est la 1re symphonie complètement caractéristique de Bruckner. Nous sommes ici, pour la 1re fois, en présence de son style Symphonique personnel avec son échelle temporelle épique, sa palette sonore et son vocabulaire expressif. Et, nous le verrons, l'histoire de la 2e a établi pour la 1re fois de nombreux modèles que les Symphonies à venir suivront. La 2e Symphonie date d'une période qui vit de grands changements personnels et professionnels chez le compositeur. En 1868, après une longue période d'études intensives et un épisode de crise psychologique et spirituelle, Bruckner quitta la ville de Linz où il était établi depuis une douzaine d'années en tant qu'organiste de la vieille cathédrale et s'installa définitivement à Vienne où il commença une carrière de chargé d'enseignement et, plus tard, de professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire et à l'Université. À Vienne, Bruckner changea radicalement ses priorités musicales et consacra moins de temps et d'énergie à la musique religieuse et se tourna plutôt vers ce qu'il devait plus tard décrire comme sa « vocation de Symphoniste » (« Lebensberuf als Symphoniker »).

La 2e Symphonie allait être la 1re symphonie couronnée de succès que Bruckner composa à Vienne et cette œuvre constitua le point de départ d'une vague créatrice remarquable qui devait produire, l'une après l'autre, 4 Symphonies magnifiques, innovatrices et durables : sa 3e (1873), sa 4e (1874) et sa 5e (1876) en plus de sa 2e. La 1re Symphonie était un produit de sa période à Linz et y fut présentée avec succès avant son déménagement vers Vienne. Sa 1re composition importante à Vienne fut une Symphonie en ré mineur, composée en 1869, qui devait se faire connaître plus tard par la désignation allemande « Die Nullte Symphonie » (que l'on pourrait traduire par Symphonie n° 0). Le chef Otto Dessoff et l'Orchestre philharmonique de Vienne rejetèrent cette Symphonie après en avoir donné une lecture préliminaire à l'automne de 1870. Bruckner retira la partition pour toujours. Autour de cette date, Bruckner obtint un énorme succès public en tant qu'organiste virtuose lors de tournées en France (Nancy et Paris en 1869) et à Londres (1871). Au mois de juin 1872, sa dernière composition importante réalisée à Linz (et sa dernière œuvre religieuse comptant plusieurs mouvements), la Messe en fa mineur, qu'il avait terminée juste avant son déménagement en septembre 1868, fut créée à Vienne sous sa direction.

C'est dans ce contexte que Bruckner composa sa 2e Symphonie. Les esquisses initiales datent de 1871 mais le véritable travail de composition eut lieu l'année suivante et, en majeure partie, comme cela sera le cas au cours des 20 années à venir, au cours de l'été alors que son activité de professeur était réduite. Bruckner révisa la partition avant la première de 1873 et, encore une fois, avant et après la seconde exécution en 1876. Il dut être poussé, en partie, par l'impression que sa Symphonie était trop longue puisqu'il raccourcit la partition de 250 mesures, c'est-à-

dire plus du 10e de sa longueur originale. D'une manière générale cependant, les révisions faites par le compositeur sur la 2e Symphonie visèrent avant tout à raffiner l'œuvre, resserrer la forme (en particulier le Finale), réorganiser quelques sections excessivement complexes (notamment, le point culminant de l'Andante qui, dans la version originale, incluait un solo de violon obligé) et ajuster des indications de tempo, incluant le tempo principal du second mouvement qui passe d'Adagio à Andante. Il enleva également quelques-uns des silences rhétoriques prolongés qui avaient fait une telle impression sur Ambros et qui valut à la Symphonie le surnom de « Symphonie des silences ».

Bruckner publiera finalement la Symphonie en 1892 dans une version qui présente d'autres modifications mais les éditeurs modernes de Bruckner, Robert Haas dans les années 1930 et Leopold Nowak dans les années 1960, se sentirent obligés de réaliser de nouvelles éditions qui allaient retrouver le texte de l'œuvre originale. Les péripéties de l'histoire de la composition de la Symphonie et les détails de la révision demeurèrent néanmoins obscurs jusqu'à l'arrivée, en 2005, de l'édition critique de la 1re version (celle de 1872) réalisée par le musicologue William Carragan. Cet enregistrement reprend l'édition Nowak de la soi-disant version de 1877 qui cherche à préserver le meilleur du texte original de Bruckner tout en respectant plusieurs de ses révisions ultérieures.

La 2e Symphonie correspond, au point de vue musical, à une nouvelle phase dans le développement compositionnel de Bruckner. L'intensité ardente qui caractérise les 2 mouvements extrêmes de la 1re Symphonie est moins mise en évidence et le Romantisme fervent qui survient dans l'Adagio est, en majeure partie, absent. À la place, nous sommes en présence d'une nouvelle puissance rythmique qui est plus rigoureuse et plus prononcée dans le thème principal du Scherzo et le grand geste dans les 1res pages du Finale ainsi que dans le lyrisme ardent mais chaste des groupes de thèmes contrastés dans les mouvements extrêmes ainsi qu'un peu partout et à travers l'Andante. La 2e Symphonie introduit plusieurs autres signes distinctifs de l'approche Symphonique de la maturité de Bruckner. La conception du début du 1er mouvement, avec le thème principal introduit dans le registre de ténor par les violoncelles auquel répondent 2 cors sous un scintillant « tremolando » des cordes aiguës est tout à fait caractéristique. Ce mouvement introduit, de plus, ce qui allait devenir l'un des gestes Symphoniques les plus importants chez Bruckner, c'est-à-dire le rappel dramatique du thème d'ouverture de la Symphonie, juste avant le sursaut final de la Coda (mesure 544 et suivantes). Le 1er mouvement contient aussi la 1re apparition du « rythme brucknérien » qui juxtapose des rythmes binaires et ternaires qui reviendra si souvent dans les œuvres à venir. Dans ce mouvement, le schéma rythmique, qui est d'abord exposé par les trompettes (mesures 20 et 21) avant d'être repris par l'Orchestre, repose sur des rythmes pointés.

Le caractère particulier de la 2e Symphonie finit inévitablement par laisser une impression durable sur le mélomane. L'intensité intrépide du Scherzo et la démarche particulière du 3e thème du 1er mouvement (mesure 97) sont inoubliables. On n'oubliera également pas les passages émouvants de l'Andante lorsque le cor chante d'abord dans un entremêlement rythmique avec les cordes en pizzicato (mesure 35), le fameux solo de cor qui mène le mouvement à la conclusion (mesure 201) et plusieurs affirmations importantes du basson (mesure 29 et mesure 67). Le Finale offre plusieurs juxtapositions magnifiques, entre l'intensification du commencement jusqu'à un fortissimo tonitruant et le 2e thème qui s'écoule calmement (mesure 76) et encore plus dramatiquement entre la musique impérieuse de la Coda et les 2 îles intermittentes de calme, l'une citant le Kyrie de la Messe en fa mineur que Bruckner composa à Linz (mesure 547) et l'autre rappelant le motif qui ouvrait la Symphonie (mesure 640). Ainsi, à sa conclusion, la 2e

Symphonie exprime à nouveau, de manière éloquente, sa place transitionnelle particulière dans le cheminement artistique de Bruckner, prenant congé du passé et établissant ce qui constituera la longue et complexe aventure du compositeur en tant que grand Symphoniste.

...

La Symphonie est en 4 mouvements : Moderato, Scherzo, Andante et Finale.

### **1. Moderato**

Indiqué *Ziemlich schnell*, « assez vite » : c'est sur un *trémolando* de sextolets, sur accords d'ut mineur (violons et altos) , que se fait entendre le thème principal confié aux violoncelles ; mélodie prégnante, sur de brefs appels de cors. La trompette soulignera un rythme de base (le typique « 2+3 » , qu'on retrouvera entre autres dans les 6e et 8e Symphonies) , pointé sur la note ut ; et le thème, harmoniquement enrichi, subira quelques transformations avant de s'éteindre dans un *pianissimo* des clarinettes, des bassons et des cors. 3 légers battements de timbale : une pause générale précède l'énoncé d'un second thème superbement chantant, à nouveau par les violoncelles, dans la tonalité de mi bémol majeur (relatif de l'ut mineur initial) . Bref *crescendo*, avant un autre appel des cors ; puis la mélodie calme, intériorisée, du 3e thème (flûtes, clarinettes et hautbois) , sujet lui aussi à plusieurs transformations. De nouveau, une pause de l'orchestre : un solo de cor introduit le développement dont s'accuse la dimension épique. Lors de la ré-exposition, les violoncelles proposent encore le thème principal ; retour des autres thèmes selon leur présentation initiale, avant un nouveau silence que brise la Coda (dans le *tempo primo*) conclue par un *tutti* héroïque d'ut mineur, que scandent rythmiquement les trompettes.

### **2. Scherzo**

Marqué *Schnell*, « rapide » : rythmé à 3/4, très terrestre, « terrien » tandis que le charmant trio prend l'allure d'un « *Ländler* » parfois rêveur (les altos, puis seconds violons, clarinettes et violoncelles) . Ensuite, reprise du Scherzo, suivie d'une puissante Coda, comme dans la 1re Symphonie, la version de 1877 de la 3e Symphonie et la 1re version de la 4e Symphonie. Ce mouvement sera placé en 3e position dans les versions ultérieures.

### **3. Andante**

Indiqué *Feierlich, etwas bewegt*, « solennel, un peu animé » , il est une illustration parfaite de la manière dont Bruckner élabore un mouvement de Symphonie en nourrissant le matériau thématique de figurations mélodiques et harmoniques. Ton méditatif du thème principal aux 1ers violons, repris par les autres cordes. Belle idée secondaire au hautbois. Le cor solo amène un nouveau thème d'une grande expressivité, tel un choral ponctué par le *pizzicato* des cordes. Ce thème est habilement combiné avec le 1er par l'entremise d'un solo de basson. Bref et calme intermède des cordes, avant une réminiscence du *Benedictus* de la Messe en fa mineur (créée la même année, 1872, que l'achèvement de la présente Symphonie) : « *In nomine Domini* » , citation orchestrale quasi textuelle du chant à la gloire de Dieu. Tout s'évanouira dans l'extrême douceur (*triple piano*) avec le solo de cor, jugé injouable par les musiciens de l'époque



et remplacé par une clarinette et les altos lors de la première de 1873, les cordes jouant avec sourdines. Ce mouvement sera placé en 2e position dans les versions ultérieures.

#### 4. Finale

Moderato indiqué Mehr schnell, « plus rapide » : à 3/4, et en do mineur. Il est construit, comme le Moderato initial, sur 3 thèmes. Les 2 mouvements entretiennent d'ailleurs des relations thématiques marquées, en particulier par la résurgence d'un ostinato dérivé du thème inaugurale de l'œuvre ; ce thème lui-même reparait au cours du développement, et figurera dans la Coda. La base rythmique constitue un autre élément d'unification, notamment dans la péroraison finale. De même remarquera-t-on les transformations tonales parentes de celles du mouvement introductif : au la bémol majeur de départ se substitue, avec le second thème, un la majeur qui évoluera vers mi bémol, avant la conclusion en do majeur. C'est donc un semblable souci d'organisation, parfois un peu voyant, avec, cette fois, 2 citations du « Kyrie » de la Messe en fa mineur qui a présidé à l'architecture de ce dernier mouvement ; par là même de l'œuvre entière. On regrettera seulement certain « fouillis » de la thématique, trop riche sans doute, et trop fragmentée, donnant à penser que le compositeur malgré la rigueur de ses intentions, n'a pas complètement dominé leur traduction musicale.

...

L'œuvre inaugurerait une nouvelle étape de sa production, voire même une « nouvelle manière » caractérisée par une plus grande Maîtrise et une originalité plus profonde. Dans la même tonalité que la 1re Symphonie, cette Symphonie est plus claire, plus aérée et aussi plus retenue. La forme s'agrandit, l'organisation s'approfondit (les mouvements extrêmes comportent des motifs communs) et l'équilibre général de l'œuvre s'impose avec plus d'évidence que dans les Symphonies précédentes. August Göllerich, le 1er biographe de Bruckner l'a surnommée « Symphonie de la Haute-Autriche » .

Bruckner s'y efforce aussi à la plus grande simplicité, pour en faciliter l'exécution et l'acceptation. Il la présenta vainement à la Philharmonie, la seule Société Symphonique capable d'en donner une bonne exécution. Elle fut refusée et déclarée tout simplement injouable. Le Philharmonique se récusera de même, plus tard, devant le poème Symphonique « Penthésilée » de Hugo Wolf. Bruckner se résigna et attendit patiemment. Le pauvre homme trouve enfin une occasion de la faire entendre aux fêtes de clôture de l'Exposition internationale de Vienne, le 26 octobre 1873.

Anton Bruckner entendra son ancien examinateur, Johann Herbeck, après la répétition de cette 2e, s'écrier : « Si Brahms était en état d'écrire une Symphonie comme celle-là, la salle croulerait d'applaudissements. » .

Bruckner sera lui-même au podium avec le même Philharmonique devant lui qui l'exécuta, cette fois, avec un succès marqué. Et on apprit alors que Vienne hébergeait un grand compositeur « ce dont on ne s'était guère douté » .

(Richard Wagner avait pressenti le génie de Bruckner, dès 1872, en dirigeant un mémorable concert à Vienne

comprenant des fragments inédits de l'Anneau du Nibelung. En juillet 1994, une plaque commémorative, en l'honneur de ces 2 compositeurs, fut dévoilée à l'extérieur de la « Schloßkirche » de Bayreuth.)

Mais hélas ! Il s'agissait d'un arrêt de mort. Bruckner avait de puissants ennemis, et le pire d'entre eux était certainement Eduard Hanslick, le fameux critique anti-wagnérien, qui, précisément, ne pardonnait pas au Maître autrichien son amitié et son admiration pour Richard Wagner. Hanslick arrête le compte rendu du concert au « numéro Bruckner » pour ne pas repenser à l'affront qui avait été fait à la salle du « Musikverein » : « Ne pas commémorer la honte faite à la salle de la Société musicale par l'exécution d'une œuvre pareille. » . Le malheur fut que le terrible critique était pour ainsi dire Maître de l'opinion à Vienne, et la flatteuse opinion de Johann Herbeck ne sauva pas l'œuvre. À l'issue de la répétition générale, celui-ci, ému et transporté, s'était écrié : « Je ne vous ai point encore fait de compliment, mais je vous dis que, si Brahms était capable d'écrire une pareille Symphonie, la salle entière croulerait sous les applaudissements. » .

Il faut entendre cette adorable 2e, toute pénétrée d'enthousiasme pour la patrie autrichienne et les heures de gloire vers lesquelles elle paraissait marcher, pour comprendre la véritable mauvaise action dont le tout puissant Hanslick endossait la responsabilité.

### 2e Symphonie : versions, variantes et éditions critiques

Benjamin-Gunnar Cohrs (Brême, avril 2009) .

There are at least 2 versions of the 2nd Symphony in roughly 5 phases :

II/1a - Sketches circa September ; Score 11.10.1871 - 11.09.1872 (rehearsed under Otto Dessoff in October 1872) .

II/1b - Revisions until 26.10.1873 (1st performance conducted by Bruckner himself) .

II/2a - Revisions until 20.02.1876 (2nd performance conducted by Bruckner) .

II/2b - Revisions of 1877 (as part of the revision period of Symphonies I to 4 before finishing No. 5) .

II/2c - Revisions until 1892 (in preparation of the Ludwig Döblinger 1st print edition, November 1892) , as 1st performed by Hans Richter (25.11.1894) .

For these phases, the sources were for the 1st time examined by Robert Haas, described in his extensive « Vorlagenbericht » (1938) , and revisited by Professor William Carragan for his new editions. Carragan obviously came to some different views on the chronology of their gestation ; however, his Critical Report has not yet been published, and only some information can be taken from the prefaces of his new editions of 2005 and 2007 respectively in the « Bruckner-Gesamt-Ausgabe » (BGA) . These extant sources are :

Autograph score (« Österreichische Nationalbibliothek » , Musik Handschriftlichen 19.474) (Haas A) .

Score copy, begun by Tenschert, from the office of Hlawaczek in Vienna, and completed by Carda in autumn 1872 (« Österreichische Nationalbibliothek » , Musik Handschriftlichen 6035) , containing revisions by Bruckner and also serving as engraver's copy for the 1st print edition, revised by Bruckner and Cyrill Hynais in 1892 (Haas D) .

Set of parts by Carda and 4 other copyists from 1872, (today in Saint-Florian) (Haas C) .

A violin part for a discarded, long solo in the Adagio, copied by Carda (« Österreichische Nationalbibliothek » , Musik Handschriftlichen 6061) (Haas M) .

Score copy by Carda of the same period (« Österreichische Nationalbibliothek » , Musik Handschriftlichen 6034) , containing further revisions by Bruckner (Haas B) .

Discarded bi-folios from Musik Handschriftlichen 6034, in « Österreichische Nationalbibliothek » ( Musik Handschriftlichen 6059 & 6060 : Haas I) , Kremsmünster (Haas K) and in private possession (Haas L) .

Score copy, prepared in 1877 by Franz Hlawaczek (today Wienbibliothek, Musik Handschriftlichen 6781/c) , dedication copy for Franz Liszt, who did not accept the dedication (Haas G) .

4 discarded score bi-folios, today in the « Österreichische Nationalbibliothek » (Musik Handschriftlichen 6023) (Haas E) , Kremsmünster and in private possession (Haas F) .

1st Printed Edition, Ludwig Döblinger, plate number D. 1769, November 1892 (Haas H) .

If, for a moment, we do not take account of the editions which exist today, let us consider which variants of the Symphony should best be considered a « version » , and which not. For this, we would 1st have to define what a « version » is. The most important criterion seems to be this : a « version » should be a score which was once performed, or, at least, intended for performance (represented, for instance, by the existence of orchestral parts) , and, at a certain point, considered to be « finished » by the composer himself. Another criterion should perhaps be the existence of a printed edition, in particular if we have more than one of them, as in the case of No. 3 (October 1878, and November 1890, Theodor Rättig, Vienna) , which clearly represent 2 different versions with significant changes. A 3rd, major criterion would be : are there changes so significant that they change the perception of the work as a whole ? This would include, in particular, major cuts or amendments, and movements composed entirely anew, as in the case of Symphonies No. 1 (new Scherzo) , No. 4 (new Scherzo and Finale) , and No. 8 (new Trio) . Anything else would be merely a « variant » or « correction » .

Haas obviously had similar views on Symphony No. 1 : Phases Ia and Ib he called the Symphony's « 1. Fassung » , also arguing that all corrections and changes of 1872-1873 are included in the autograph score, but not the later revisions. II/Ia (Musik Handschriftlichen 19.474) is of particular interest, because the order of movements was different

for a while : the Scherzo was placed 2nd. However, one should best refer to this reversed order of the inner movements merely as an initial phase, because the surviving full set of parts and the early score copies show that already when it was played in a rehearsal of the Vienna Philharmonic under Otto Dessoff (between the 23rd and 26th of October 1872, in the presence of Franz Liszt) , Bruckner had changed the order to the conventional schedule, with the Scherzo placed 3rd. II/1b represents the shape of the Symphony in which Bruckner himself performed it for the 1st time, including further revisions in the 1872 parts, some of them even from the time of the rehearsals.

The text of what Haas called « 2. Fassung and 3. Fassung » is all included in the copies, the one which is obviously the 1st of them (Haas D) serving for the engraving. II/2a contains those revisions prepared by Bruckner for his 2nd performance in 1876. II/2b is the revision made in 1877, part of a workphase in which, before completing Symphony No. 5, he revised all of his valid earlier Symphonies, mainly for the purpose of metrical regulation of bar periods. II/2c constitutes, finally, the 1st Printed Edition, prepared by Bruckner himself in collaboration with Cyrill Hynais. According to Haas, who spoke of 3 versions, 3 different volumes would be required for them. However, the editors of the BGA chose a different approach :

#### **Symphony No. 2 « Originalfassung » « Bruckner-Gesellschaft » (BGA) 1938 (Robert Haas)**

The 1st critical edition of Symphony No. 2 was the one prepared by Haas in 1938. As we can see from its preface (February 1938) , Haas tried to achieve a unique « best of » version, based on the 1877 text, but incorporating numerous bars from the earlier version as well - a dubious approach. To his credit, however, one should not overlook the fact that the original 1938 edition contains the score as well as his extensive « Vorlagenbericht » , in which he offers all variants and revisions as musical examples, all within the same volume. This enabled every conductor to include whichever of those variants he wished.

#### **Symphony No. 2 « Version 1877 » « Bruckner-Gesellschaft » (BGA) 1965 (Leopold Nowak)**

When Leopold Nowak revised this edition in 1965, he merely prepared a corrected reprint of the Haas score, even if eliminating some of the passages from II/1, but not all. So Nowak's edition remained a « mixed version » . He never published the different versions of the Symphony.

#### **Symphony No. 2 « Version 1872 » « Bruckner-Gesellschaft » 2005 (William Carragan)**

Because he has been working on the sources for Symphony No. 2 for many years, William Carragan was chosen by the « Bruckner-Gesellschaft » to prepare new editions of both versions of the Symphony. However, in a way, his 1st edition of the 1st version conflates various work phases between 1872 and 1876 and even includes indications from the 1st print edition, making it not entirely reliable as a pure text as Nowak would have seen it.

#### **Symphony No. 2 « Version 1877 » « Bruckner-Gesellschaft » 2007 (William Carragan)**

Carragan's edition of the 2nd version is basically 1st Printed Edition of 1892, presented anew in a scholarly fashion,

and offering alternative endings for the 1st and last movements. This seems to be justified, since the 1st Printed Edition was indeed prepared under Bruckner's supervision, and Carragan's edition makes a clear distinction between those additions and the 1877 text. On the other hand, the Andante includes an optional cut (bars 48-69) with material from the older version. So even if this score is welcome on the whole, it also in a way replaces Haas' and Nowak's older « mixed versions » with a new « mixed version » and leaves some questions unanswered.

Haas's « Vorlagenbericht » is out of print and only available from some libraries, but, for the moment, it remains the only extensive source for examining the philology of the Symphony more closely and, despite its obvious errors and mistakes, has been used here, since Professor Carragan has not yet published his Critical Report. Only recently, he has provided his article « Some Notes on Editing Bruckner's 2nd Symphony » , published in *The Bruckner Journal* (Volume 13, No. 1, March 2009, pages 27-30) , also containing some information not to be found at all in the prefaces of his 2 scores : it looks as if some fundamental insight came to him only after finishing his editorial work. For instance, in the preface of his 2007 edition of the 1877 version, he called *Musik Handschriftlichen 19.474* : the « composition score » . However, from his TBJ notes we now learn that perhaps another, earlier manuscript score may have existed, which may have been used for copying the parts, and perhaps was only « discarded when Bruckner moved into the Belvedere » . (4th July 1895) .

Unfortunately, not only playing indications from 1st Printed Edition found their way into the new II/1 edition which are alien to Bruckner's style of 1872 (however musically justified they might be or not) , but also for both versions the prefaces suggest a slower tempo for the 2nd theme of the outer movements, due to a tradition established from « some early recordings » , but despite the fact that, as Carragan himself observed, Bruckner in no source indicated such a slower tempo. Following this suggestion would mean to eliminate the rustic, polka-like character of these sections and make the tempo question even more difficult than it is already. It reads fine in the TBJ notes that, « of course, the conductor does not need to follow these markings » . But the preface of the 1872 score nowhere explicitly indicates these additions as being optional - just the opposite, it implicitly suggests them to be essential. An editor whose polemic is very critical to those editors and conductors who « perpetuate a falsehood » because they continue to prefer those old editions (this comment here is not to excuse them ! ) , should perhaps be more careful himself not to obtrude his own extraneous interpretative ideas on others. Such suggestions are poison for those conductors who blindly follow the « holy word » of a « critical edition » (as recent recordings of II/1 painfully reveal) , and they are, in a way, something of an impediment to any conductor seriously interested in historically informed performance practice. All this brings the poor conductor who has to decide on an edition of Symphony No. 2 into a real quandary, since none of the existing « critical editions » is entirely reliable.

The following observations are intended to provide some insights which might be of help in deciding upon which edition to perform. For the conductor, of particular interest is this question : how different does II/1 sound, and why should it be performed ? Let us now have a closer look at II/1 and roughly compare it with II/2. Limited space here does not allow us to go too far into detail ; only the most important differences will be indicated, based on the 2 editions by Carragan, if necessary referring to Nowak, Haas's Critical Report and the 1st Printed Edition.

Symphony No. 2, « Fassung 1872 » : Differences to the « Fassung 1877 »

## 1st Movement. Allegro. Ziemlich schnell. :

As a basic tempo indication, II/1 gives « Allegro. Ziemlich schnell » , the 1877 version « Moderato » . Bruckner gave 4/4 throughout in the autograph and 1st copy, but already some of the 1872 parts have alla breve, likewise 1st Printed Edition (« Moderato » , 2/2) . However, from a conducting point of view as well as observing the motion of the harmony, the movement would have to be conducted in 2. (Bruckner gives no original metronome markings in the entire Symphony.) Only a few sections were re-worked later, mostly due to corrections of the metrical structure, as we can see from Haas's Critical Report. (Unfortunately, Carragan's editions do not give the metrical numbers.)

The entire exposition (bars 1-184) remained formally the same. There are only a few points where the structure has been changed : between bars 257 (II/1) and 272, Bruckner made several metrical corrections, deleting, repeating or adding numerous bars, making the text of II/2 10 bars shorter than in 1872, and from L, there is a difference of 10 bars between the 2 versions, as follows. I, II/1 : = bars 251-260 (10 bars) ; II/2 : = bars 251-258 (8 bars) ; K, 1872 : = bars 261-284 (24 bars) ; II/2 = bars 259-274 (16 bars) . Following bar 327 (II/1) , Bruckner deleted 2 bars, reducing 3 general rests to one, so that M is at bar 330 in II/1 and at bar 318 in II/2. The beginning of the Coda was longer in 1872 : the first 32 bars, bars 500-531 (II/1) , were given as optional cut by Haas and Nowak (Haas / Nowak : bars 488-519) , and for II/2 were fully left-out by Carragan, because these bars are not extant in the sources except the autograph of 1872. Hence, S of II/1 (bar 532) corresponds with R of II/2 (bar 488) . For metrical reasons, the bar following 546 (II/2 : = bar 502) was deleted (= II/1, bar 547) , likewise the general rest before T (II/1 ; bar 557) . So in all, in II/1 from S to T, there were 26 bars, corresponding with R to S of II/2, of 24 bars only. In order to make sure that the final bar of the Coda would end on an odd, heavy bar, Bruckner added 1 bar at the end later. In II/1, there were 4 bars only (as also in Haas) , in II/2 5 bars, adding 1 bar after 580 of 1872 (II/2 : = bar 535) . The entire movement had 583 bars in II/1, and 538 bars in II/2, so it was, in all, shortened by 45 bars.

There are also only a few instrumental retouches : in bars 129-135, the trombones have got a different text, likewise in bars 446-450 (II/1 ; = bars 434-440 of II/2) . In bars 194-195, Bruckner added bassoons in II/2, in bars 197-198 trumpets, and in bars 558-562 (II/1 ; = bars 512-516 of II/2) 1st clarinet, always presenting an inversion of the main theme. A few further changes occur regarding tempi, articulation and dynamics, but they can be considered marginal. In all, surprisingly large sections of the movement remained untouched.

## 2nd Movement. Scherzo : Schnell. Trio : Gleiches Tempo. :

Carragan insisted in presenting the Scherzo in 2nd place, but, as explained, Bruckner himself gave-up this early idea already at a time when the copying of parts was still under preparation. Perhaps following an idea by Johann Herbeck, Bruckner also decided to eliminate all the repeats of the sections ; according to Haas, he did this quite early, thus making the entire movement half as long as it was in 1872. The tempo was quicker in 1872, due to the length of the movement. After eliminating the repeats, Herbeck suggested « Mäßig schnell » only, which was kept by Bruckner and found its way into the 1st print, too. Also, some general rests have been deleted in II/2. At the end of the Scherzo, bar 124 was additionally repeated in II/2, making it 1 bar longer before the Trio. At the beginning of the

Coda, in II/2, Bruckner added 2 general rests (bars 125bis and 126 of II/2) and indicated to jump over bar 125, going directly from bar 124 to 125bis. In II/1, there was a literal repeat of the 124 bars of the Scherzo, and then going into the Coda, which had no general rests. Also, at the end of the Coda, Bruckner included 1 further bar in II/2 and changed the text from the 6 bars of bars 149-154 (II/1) to 7 bars, in II/2 (bars 151-157), again with the purpose to end with an odd, heavy bar of a period. So, in all, the Scherzo repeat with Coda has 3 bars more than in II/1. There were only a few further instrumental retouches : bars 51-54 has 2 flutes in II/1, 1 in II/2, likewise the clarinets in bars 57-61. In the Trio, Bruckner only deleted the repeats and 4 general rests from II/1 (bars 1-2, 40-41), thus making it 4 bars shorter in 1877.

### 3rd Movement. Adagio. Feierlich, etwas bewegt. :

The slow movement was later given a quicker tempo, « Andante » instead of « Adagio ». However, « Feierlich, etwas bewegt » remained in both versions. The movement was only slightly longer, 211 bars instead of 209 in II/2. Bar 28 of II/1 was deleted, so B is bar 35 in II/1, bar 34 in II/2. Other metrical corrections occurred only towards the end : at O, in II/1, Bruckner had a general rest at bar 182, deleted in II/2, making O there bar 180. Before Q, bar 201 of II/1 was deleted, making Q bar 199 in II/2. On the other hand, 1 bar was added in II/2 - bar 206, again creating an odd period here (10 bar in II/1, 11 bar in II/2), bringing the final bar to an odd, heavy bar.

A real pity is Professor Carragan's way of presenting the music following K : because of his plan to present the earliest possible concept of the Symphony, it was impossible for him to include the 1873 variant of this long crescendo, which included an extensive violin solo, from K to N, obviously suggested by Herbeck. This variant with violin solo was performed by Bruckner in 1876 ; he only discarded this idea when he prepared 1st Printed Edition. Haas gives the final text of this variant from pages 50 to 55 of his Critical Report. The initial version from K onwards is included in II/1. The layout is much different in II/2, with an easier violin figuration in sextuplets instead of the later quintuplets. Bruckner also changed numerous details of the instrumentation later. In II/1, there is 1 bar more after M (bar 169), deleted in II/2. There are also some further revisions of the instrumentation. In particular, II/1 has in bars 144-146 the melody in the 1st violins ; in II/2 (bars 143-145) this was given to the violas instead. As already mentioned, at the very end II/1 gave a beautiful horn solo (bars 203-209) which was recomposed for clarinet and viola for the 1873 performance (II/2, bars 200-207). In all, the movement has 211 bars in II/1, 209 bars in II/2.

### 4th Movement. Finale. Mehr schnell. :

The Finale contains more different passages than the other movements. In II/1, it is 806 bars long, in II/2 193 bars less, in all only 613. Istly, II/1 has 8 general rests which were deleted in II/2, namely bar 52, bars 77-78, 237-238, 482, 567, and 694. (Haas's report is not accurate here, see page 22\* of his « Vorlagenbericht ».) Other sections were recomposed in II/2 : the period from bars 121-128 was shortened from 8 to 6 bars. The beginning of the development is 10 bars longer in II/1, later reducing 14 bars (bars 237-250) to 4 only (II/2, 232-235). Several times recomposed later was the passage following bars 305 to 402 of II/1, in all 98 bars, which were replaced with 38 bars only (II/2 : bars 290-327). N of II/1 corresponds with M of II/2. At the end of the recapitulation of the main theme, II/1 has 3 bars more (bars 507-509 ; see bars 430-431 of II/2). Recomposed and shortened was also

the passage from bars 601 to 638, from 38 to 19 bars, corresponding with bars 521-539 of II/2. Between bars 639-666, II/1 has 28 bars more, including a repeat from the string chorale at the end of the exposition (II/1 : bar 205ff) , entirely left-out in II/2. Also, the 1st part of the Coda, II/1 bars 695-760, was later cut, even if regretted by Bruckner, who was obviously never fully convinced of this idea. In some other places, Bruckner later revised the instrumentation, but these retouches are by no means extensive.

### The 1st Version : Résumé

It seemed to be perhaps a good start to trace back the earliest concept to be made-out from the sources, as Professor Carragan also explained in his TBJ notes. But the score is not entirely consistent in this regard, because it incorporates obviously later phases as well, even if for good reason. Hence, his « Version 1872 » incorporates some (but not all) changes from 1873 to 1876. For the very ending of the Finale, he offered the different phases from 1872, 1873 and 1876, indicated by him as an alternative. Particularly questionable is his decision to place the Scherzo 2nd, and clearly for dogmatic reasons only, as Carragan explained in his preface (page XII) :

« At any rate, this edition is intended to present the Symphony in its earliest concept, and therefore must place the Scherzo as 2nd movement. »

Carragan presents only one argument to support this idea, suggesting the Symphony was « consciously modeled on the great 9th of Beethoven » . On the contrary, there is not much thematic material in common ; Bruckner's Symphony has of course no choral Finale and, more significantly, its 1st movement is much closer related to the 1st movement of Beethoven's 3rd, as already evident from the main theme, and to Beethoven's 5th as well (note only the important triplet head of the Finale theme, similar to the famous « fate motif » !) . On the other hand, Bruckner's 2nd seems to be the 1st emanation of an idea recurring in the following Symphonies as well (but not entirely clear from the F minor Symphony, Symphony No. 1, and the D minor Symphony : the idea of a kind of a monumentalized « Post-Beethovenian » Symphony.

Bruckner's decision to replace the horn solo at the end of the slow movement with clarinet and violas may be the result of experiencing a bad playing, perhaps already during the rehearsal under Otto Dessooff - even if it may be a correct observation that this change perhaps also occurred, as Carragan wrote, and due to instrument-maker Andreas Jungwirth, « because of inherent problems with the instruments themselves, which tended to render that note more falsely as they became worn-out » . However, Bruckner himself, in his own performances in 1873 and 1876, obviously preferred the clarinet / viola variant, as it is to be found in II/2. However, in practical editions, it would have been better to include in both scores both versions indicated as optional, and if only for musical reasons, as previously Nowak had decided, because today for horn players it is no problem anymore. The passages which Bruckner later recomposed are interesting and daring, but I can't help but feel that most of the recomposed passages seem to be more effective for the Symphony as a whole. (On the other hand, not all later cuts are entirely convincing.)

In his TBJ notes, Professor Carragan made the accusation that Haas's edition of No. 2 was « a lie » , but his arguments to support this can be likewise taken against his approach to editing the 1872 version : Like Haas in his



edition of the 7th Symphony, Carragan tried to « reconstruct » and establish an earliest-possible « beginning point » of the Symphony which was, however, clearly never intended to be performed as such. Despite this, I think it is important to know and perform this edition, but the conductor should carefully study its problems. The conductor should be aware that the 1892 indications were not part of the 1872 version and should be treated circumspectly. I suggest that, if the 1872 ending of the Finale is performed, the impractical 4th trombone part should be ignored ; indeed, it may be even better to choose the 1876 ending that Carragan offers as an alternative. The position of the Scherzo in the Symphony, and its repeats, should be left to the decision of the conductor. There are unfortunately some printing mistakes also (wrong notes and errors in articulation and dynamics) . The Bruckner-Gesellschaft should consider a thoroughly corrected reprint of the score or provide a detailed corrigenda list.

### Symphony No. 2, « Fassung 1877 » : Differences between the Editions of Haas, Nowak and Carragan

#### 1st Movement. Moderato. :

All 3 editions differ in length : Haas gave 569 bars, Nowak 570, Carragan 538 only, and this for 2 reasons : at the very end of the movement, Haas decided to re-introduce the original ending of II/I, which was only 4 bars long. Nowak replaced this with the corrected, longer version of 1877, in which Bruckner inserted 1 more bar after the 1st one (Nowak : 567) . The reason why Bruckner added this 1 bar is explained by Wolfgang Grandjean in his book « Metrik und Form bei Bruckner » (Tutzing 2001, page 120f) : in the final bars of his earlier versions, Bruckner preferred to place the final sound at even bars of a period, corresponding with the theory of Johann Christian Lobe. But in his revisions after 1876, he developed a new system of weighting, creating what Grandjean calls the « arsis / thesis pendulum » , establishing final sounds at odd bars of a period.

Both Haas and Nowak give in bar 566 a continuation of the triplet rhythm of the trumpets, as it was evident from 1877. In Professor Carragan's edition (bar 534) , this was eliminated altogether. This trumpet is not in II/I, and also not in the variant from 1st Printed Edition, which Carragan gives as an alternative ending on pages 60-62 of his score. Only from Carragan's TBJ notes, we learn that, in fact, Musik Handschriftlichen 19.474 provides these notes (as already reported by Haas) with a repeat sign, but that the parts from Bruckner's 1st performances don't have them at all. This makes the repeat sign in the autograph score likely to be a writing mistake of Bruckner, requiring an editorial decision. But why did the preface of the score not provide this information, which is important for the curious conductor ?

At the beginning of the Coda, Haas had included 32 bars from II/I, but indicating them as optional (bar 488 « Vi- » ; bar 520 « -de ») . Nowak did not eliminate this and other cuts, because he prepared his edition from the plates for the Haas edition ; he obviously wanted to avoid the preparation of entirely new plates. Carragan consequently excluded these bars from his edition. Hence, his bars 488 to 538 correspond more or less with Nowak's bars 520 to 570. The alternative ending is 2 bars longer, bringing the final period now to 7 bars. Bars 522a-533a of this are not substantially different, but introduce a strange subito *f* crescendo at 530a, and then only *ff* at 534a instead of the throughout *fff* of Nowak and Haas. (*ff* crescendo and *fff* would be more convincing here.) There is at least one instance where I wonder about the irregular metrical structure of the original itself : regarding bars 177 to 184, the

general rest at bar 177 seems to be wrong, because the 2 bar structure clearly indicates bar 178 as heavy, 179 as light, and continuing so. This has the effect that suddenly bar 184 seems to be « heavy », connecting directly with another, « heavy » 185, breaking the « arsis / thesis pendulum » to such an extent that, sometimes, conductors and even horn players are irritated here. Bruckner might have felt that already himself when, in 1892, he added « rit. » in bar 184. Personally, I would even dare to correct him here in performance, eliminating bar 177 altogether, but inserting a 2nd bar at the end of the horn solo instead (1st bar : semi-breve, tied to 2nd bar minim, and last note augmented from crotchet to minim) .

2nd Movement. Andante. Feierlich, etwas bewegt. :

Haas's tempo indication « Adagio » was taken from II/I. The correct « Andante » refers more clearly to the tempo relationship to the 1st movement (crotchets = minims) . In all 3 critical editions, the movement is 209 bars long. However, as Carragan and Haas explained in their prefaces, there is a passage which Bruckner wished to be excluded - bars 48-69. In fact, this music is not included in the 1st Printed Edition, which has 187 bars only. Carragan explains this omission as being on account of the exposed horn note in bar 67, but this note occurs quite often in the Symphony, also in p or pp situations. Both argue this cut would disturb the formal balance of the movement. Hence, all 3 editions include this passage, but mark them with « Vi- » « -de » , leaving the cut to the discretion of the conductor. On the other hand, this theme will be developed more extensively later (bars 107-148) , and the cut was obviously Bruckner's decision. Strictly speaking, all 3 editions represent a « mix » here, including material from II/I.

Other problems occur at the ending of the movement : Haas used the ending from II/I from bar 180, which is metrically different. (One extra bar at 180, one bar less at 206.) As we know, this ending has a beautiful horn solo. In the revised version, he decided to replace this with violas and clarinet, respecting the limitations of the horn of that time, or of its player. However, today there are no such limitations, even if the solo is still difficult. Nowak had found a very practical solution : he gave both endings, adding the revised version with clarinet and violas as page 73 \* and 74 \*, thus leaving the decision to the conductor. For musical reasons, every conductor will be happy about that choice. Carragan gives the revised ending only, leaving the horn solo for the end of his « 1872 Version » . Grandjean notes that, at the end of the Andante, Bruckner may have overlooked a metrical revision, because it ends untypically with an even bar, but this is correct only for the early horn ending of II/I. In the revision, Bruckner added 1 bar, repeating the 7th (Carragan, bar 206) , making the pedalpoint 11 bars long.

The slurs from the 1892 edition in the opening theme look rather strange. All earlier scores show that Bruckner originally wanted to have this theme played not legato, but only sostenuto, characteristically « gezogen » , creating a contrast to the legato passages from bar 17 onwards. The only slur which seems to make real sense is the one in the head of the theme, in bar 2 (1. to 2.) , since this is a typical suspiratio and hard to be imagined without a slur. But regarding all other additions, the conductor should thoroughly reconsider the articulation. A good decision was to correct Bruckner's wrong notation of the duplets in 12/8 meter between bars 150 and 171, changing Bruckner's crotchet-duplets into the correct quaver-duplets (see also Symphony No. 9, Trio, song period, bar 53ff, with correct quaver-duplets in 3/8 meter) .

### 3rd Movement. Scherzo. Mäßig schnell. Trio. Gleiches Tempo. :

The Scherzo is in all 3 editions less problematic. However, Haas had included the repeats of the Scherzo (bars 48, 124) and Trio sections (bars 37, 121) from II/I, deleted by Nowak and Carragan. This explains why, if observed, performances of the Haas edition have a Scherzo which lasts much longer - and even more so when the repeats are also respected in the Scherzo da capo, as indeed should happen then : Bruckner most likely respected the Classical convention that in Scherzos or Minuets in the da capo the repeats must be done ; when composers did not wish them, they usually wrote « da capo ma senza replica » (see Neal Zaslaw, « Mozart's Symphonies : Context, Performance Practice, Reception » , Oxford 1989, page 502ff) . Before the beginning of the Coda, Haas again chose the ending from II/I. Nowak and Carragan repeat Haas's bar 123 and then go dal segno into the Coda, which has 2 general rests in Nowak and Carragan, but not in Haas. Also, the Tempi are different : Haas gave « Schnell » , due to the repeats, Nowak and Carragan « Mäßig schnell » . In addition, Carragan offers an editorial slower tempo for the middle-section of the Scherzo (bars 65-84) , but without any reference to a source. This is strange in particular if we remember that even the Trio itself has no slower tempo, but expressedly « gleiches Tempo » . Carragan also gives some different rehearsal figures. In the Trio, Carragan corrected numerous omissions of slurs and small mistakes regarding the articulation. The old editions are much less reliable here.

### 4th Movement. Finale. Mehr schnell. :

Also, in the Finale, the length is different in all 3 versions : Haas has 698 bars, Nowak even 702, Carragan and the 1st Printed Edition have 613. The difference of 4 bars between Haas and Nowak is because, after bars 647 and 649 of his edition, Haas twice replaced 2 general rests with an editorial Fermata, reinstated from II/I by Nowak (hence, for his edition, a new plate for page 148 had to be prepared) . Carragan's new edition eliminated, as in 1st Printed Edition, 2 cuts which Haas / Nowak indicated as optional with « Vi- » « -de » . The 1st cut of 23 bars occurs at Haas bars 540-562 (Carragan : between bars 539 and 540) , the 2nd, of 62 bars, at Haas bars 590-651 (Carragan : between 566 and 567) . For musical reasons, the 2nd cut is indeed to be regretted, because it eliminates not only the half of the Coda, but also reminiscences of themes from the 1st movement. This being a generally shorter version, the shortened Coda seems to make musical sense ; on the other hand, the remaining Coda of 47 bars seems altogether too short for such a lengthy Symphony. Carragan again offers here, as an alternative, the ending from the 1st Printed Edition as changed by Bruckner himself in 1892 (bars 591a-613a) . This is of particular interest, because the « non confundar » -like motif of the trumpets is here supported by trombones, creating a real 3rd element next to the string unison and wind ostinato, and thus achieving a much better balance than the 1877 ending, in which trumpets and trombones played the ostinato as well - a real improvement and musically one of the best ideas of the new edition, because it gives more weight to the end.

The tempo is, in all critical editions, « mehr schnell » (« more than fast » , equivalent to an « allegro assai » or « allegro molto ») . This makes sense, because this movement is in alla breve, but the 1st movement in 4 (note also the « Tempo des I. Satzes » and 4/4 in Haas, bar 640) . The 1st print indicates « Ziemlich schnell » only (« rather fast ») , hence merely an « allegro moderato ») . Of particular interest also is to note the tempo of the Coda stretta, which is « sehr schnell » , if we compare it with the 1st movement. At the corresponding place in the Coda, Bruckner

had originally written « Tempo I° » , as re-instated by Haas (bar 554) , but corrected by Nowak. The earlier « Tempo I° » referred to the quicker « Allegro. Ziemlich schnell. » of II/I, but the correction shows that Bruckner wished the end of both movements being played in the same, fast tempo, proven by the re-occurrence of the rhythmic wind ostinato from the 1st movement in the Finale. So, originally, Bruckner intended the 1st movement to be in the same fast tempo as the Finale ; later, he decided to have the basic tempo slower, but the end of 1st and last movement quicker.

In bar 366, Carragan offers « accelerando sempre » , and the same in bar 382 again. But it should be noted that, in similar passages, Bruckner usually wrote 1st « accelerando poco a poco » , and then, later, perhaps « accelerando sempre » . Carragan's chosen terms are not in line with Bruckner's own style ; however, the editorial decision itself is correct and important, since Bruckner, due to the habits of his earlier style, applied only « rubato » here ; the accelerando however is evident, with « Tempo I » at 0.

### The 2nd Version : Résumé

The Carragan edition of the 1877 version has some advantages. It brings for the 1st time additional bar numbers at the 1st bar of every new system. The strange layout of the Haas and Nowak edition presenting many woodwind parts in 2 systems has been reduced to 1 system only, wherever convenient, in accordance with modern practice. Also, there are no additional accidentals to notes tied over the barline, as in the earlier editions. This makes Carragan's edition more legible. In the orchestral parts, the Violoncello is also edited to be practical, with modern clefs (violin clef loco, and the tenor clef, replacing the old-fashioned violin clef in octave position, as in the score) .

Carragan did not only include some tempo suggestions of his own, but also further tempo indications from Bruckner himself. While there is still no Critical Report available which would explain all these additions, constructing the tempo concept of the movement is more complicated. Particularly dubious is the generally slower character of this musically wild movement, which reflects some ideas from the 1st movement of Beethoven's « Eroica » . Personally, I can't help but feel that Haas's suggestion « Ziemlich schnell » from II/I is more adequate for performance than the later « moderato » . However, it may be that the slower tempi of the later version were intended to compensate for the cuts Bruckner suggested.

Regarding dynamics, one should note that in the manuscripts of the early Symphonies, written on oblong paper, the staves were very close. One should also not overlook the fact that Bruckner included his playing indications only as a last working phase, after completing the notes. Very often, he wrote a crescendo poco a poco in a very large line at the bottom or on top of a page, and, only thereafter, marked intermediate phases such as mf, f, ff, fff. The manuscripts seem to indicate that, very often, he simply did not repeat a crescendo after such intermediate markings. Terraced dynamics seem to be very unusual for him. It is more likely that he was not all the time so meticulous about these things, in particular in all the scores written before 1878. Only the business of finishing No. 5 seemed to have made clear to him he had better be more distinct with his accents, bowing, articulation, and dynamics : later scores leave questions of such a nature far less open. Unfortunately, Carragan's new edition does not answer all of these questions, but even, sometimes, raises new questions instead.

If we compare all critical editions, some differences in detail are apparent. The 2 following tables list the major differences, different formal aspects and length of the movements. On the other hand, leaving aside the question of optional cuts to be respected or not, the differences are rather small. There are some further, secondary differences between Haas and Nowak, as already noted by Wolfgang Doebl ( « Bruckners Symphonien in Bearbeitungen » , Tutzing 2001, page 477) which we now can correlate with Carragan's edition, as given in the following table. (Some editorial additions of Carragan, indicated in brackets, or with dotted lines, have been omitted here, since they are obvious from the score. Sometimes, they are already to be found in the earlier editions, sometimes not, but here of minor interest.)

Nowak's corrected reprint of the Haas edition had some advantages. The conductor had still the choice to respect some or all of the optional cuts, and he even got the lucky choice between the horn or clarinet / viola - variant at the end of the Andante. Haas or Nowak should not be a question anymore, since Nowak gives all the music which Haas gives, too. Haas's inclusions from II/I seem to be rather interesting musically but, philologically viewed, they have to be considered marginal today, particularly since Carragan edited II/I as well, in which all of the passages are to be found which Haas and Nowak included in their editions of the 1877 version, and indicated by them already as optional. Also, the few metrical corrections by Bruckner, as included by Nowak, seem to make more musical sense, if we consider them being a fruit of his changed ideas of the metrical fabric, in particular the idea of giving the very end of a movement more weight by placing the final bar at an odd, heavy bar, and not, as often in the 1st versions, at an even, light bar, as noted by Wolfgang Grandjean.

The Bruckner Complete Edition intended the new edition by Carragan to replace the Nowak edition, so parts of the Nowak edition are no longer officially available. If, on the other hand, conductors continue to use their own old scores and materials from archives and orchestral libraries, it would be no big problem to compare the Nowak and Haas with the Carragan edition and include Carragan's additions and corrections into the older text, according to the wishes of the conductor. His edition certainly has some advantages : it provides the endings of the outer movements from the 1892 edition as an alternative, of which, in particular, the ending of the Finale seems to be much better balanced and musically more convincing. There is also an entirely new set of orchestral material available, it is much more legible and it includes numerous helpful corrections.

But there are also some questions and problems. The conductor no longer has the freedom to choose between the horn - and clarinet / viola - variant at the end of the Adagio, as in the Nowak edition, which is musically much to be regretted. The slow movement should also perhaps have included the violin solo section after K as an alternative, indicated as optional. If we consider the 1892 edition as being Bruckner's own last word (neglecting those playing indications and little corrections that are not original) , then the optional inclusion of the cut in the Andante (bars 48-69) is not consistent, because Bruckner approved this cut for the 1st print. The elimination of the beginning of the Finale Coda in Carragan's score, given as an optional cut from R to X in Haas and Nowak, is one of his most questionable editorial decisions. Bruckner, in the engraver's copy, had written the words « Auf X nur im höchsten Notfall ! » , demonstrating that he was not fully convinced of this cut, which makes the ending of the entire Symphony simply too short and even deletes an important return of the initial theme from the 1st movement.

From a conductor's point of view, I would vote for more options. I would personally like at least to try the violin solo section in the Adagio at K, to have the horn ending of the slow movement available, and I would like to be able to include at least the section cut at the beginning of the Coda of the Finale, because, without this, the Finale loses weight (different from the 1st movement, where one would like to come to a quick, dramatic end) . But, unfortunately, there is no edition available giving me such options. I would have to include the violin solo section from Haas's « Vorlagenbericht » (page 50 \*) and the ending of the Finale from the Nowak edition of II/2 (bars 590-655) by hand into the material. For the horn ending of the Adagio, I would use the Nowak edition page 73 \* and 74 \*, of which I find the period structure more convincing (from 0 : 6 + 6 + 8, instead of the strange 4 + 6 + 9 of II/2) , but I would also respect Bruckner's metrical correction from II/2, repeating bar 206, in order to achieve a structure of 8 + 3 bars, and even allow the horn player to end his solo with the high C, as also given in the clarinet variant of 1877.

In all, it would have been better if Carragan had, at least, decided to publish a « Version 1873 » as 1st performed by Bruckner himself, perhaps including variants from 1872 and 1876 as an alternative, and to publish the revised, corrected 1st Printed Edition as a « Version 1892 » , offering alternatively the variants from 1877 and those optional cuts still valid at that time.

...

**WAB 102** (1871-1872) : Symphony No. 2 (« Pausen-Sinfonie ») in C minor. 1872 : version with Scherzo in 2nd and Adagio in 3rd ; 1877 : 2nd version (revised in 1892) .

Bruckner composed his 2nd Symphony during the years 1871-1872. It is set in the traditional 4 movements, and is no more gargantuan than Franz Schubert's « Great » C major Symphony. However, this work is genuinely predictive of Bruckner's later style, both in its balanced synthesis of Classical elements and in the Wagnerian chromaticism of its musical ethos. The 2nd exists in no fewer than 5 different versions ! In hindsight, it's easy to see why Bruckner's contemporaries advised him to overhaul the score, for during the autumn of 1872, the members of the Vienna Philharmonic dismissed it as unplayable, though it had already won the admiration of Franz Liszt. The Symphony was introduced to Vienna audiences on October 26, 1873, after a wealthy patron, Johann Merbeck, had volunteered to underwrite costs. Now, the new Symphony received enthusiastic approval from critics and public alike ; Bruckner received an ovation, and even the feared critic Hanslick temporarily stayed his barbed pen, finding positive things to say about the piece. In 1877, aged 53, Bruckner produced a subsequent revision, but as Hans Christian Schmidt-Banase observes : « This music continues, even today, to disturb and puzzle its listeners and refuses to provide a quick fix. » .

The opening movement (Moderato) adopts conventional Sonata form, although Bruckner takes a strangely fragmented approach in the management of his thematic material. The peremptory conclusion of the movement (a Coda of just 17 bars) was more suggestive of a composer laboring against self-doubt than any lack of technical skill. That quality is much in evidence in the slow movement (Andante) which now follows : like many of Bruckner's slow movements, this

one has a hymn-like, devotional character, although again the fragmentary nature of the musical language, and its hesitant quality, suggest a certain lack of confidence. The Scherzo is more forthright and declamatory. While only passing allusions to the original dance forms remains, the thundering rhythmic gestures are not effectively countered by more relaxed material : only the Trio section affords any sense of calm. Very soon, the music returns to the rustic, rough-hewn abrasiveness of the surrounding Scherzo material. That same rambling, discursive quality which prompted calls for Bruckner to revise the work is even more palpable in the Finale (Moderato) . The 1st real theme does not arrive for a considerable time, though when it does, its thematic associations with the pounding themes of the Scherzo do not pass unnoticed. The 2nd subject group, too, begins after a series of fits and starts, and its pastoral nature is soon swamped by a church chorale. One interesting feature, however, is the series of fleeting cyclic reminiscences of the 1st movement. But almost all commentators have found this Symphony unconvincing in its attempts to unify musical opposites : as Schmidt-Banse concludes : « However much he struggles to reconcile them, Bruckner's antitheses always seem to resist all attempts at reconciliation. » .

...

Anton Bruckner's Symphony No. 2 in C minor was completed in 1872, and revised, like most of Bruckner's other Symphonies, at various points thereafter.

It was composed after the Symphony No. 0 in D minor (which was itself composed after the Symphony No. 1 in C minor) . It is the only « official » Bruckner symphony (that is to say, excluding No. 0) without a dedication : Franz Liszt tacitly rejected the dedication, and Richard Wagner chose the Symphony No. 3 in D minor instead. The premiere was given with Bruckner himself conducting in 1873.

The score calls for a pair each of flutes, oboes, clarinets, bassoons, 4 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani, and strings.

The Symphony is in 4 movements :

Moderato, C minor.

Scherzo : Mäßig schnell, C minor - Trio : Gleiches Tempo, C major (put in 3rd position, in the later versions) .

Feierlich, etwas bewegt, A-flat major.

Finale : Ziemlich schnell, C minor.

The 1872 version has been published in an edition by William Carragan (published 2005) . In this version, the Scherzo and slow movement are swapped, the Scherzo preceding. It has been recorded by Kurt Eichhorn, Georg Tintner, Simone Young, and Herbert Blomstedt. « Bruckner's mania for revision sometimes bore positive fruits, but with other works such as the 2nd and the 3rd his 1st versions seem to me the best. »

The 1873 version, which was used at the premiere, replaces at the end of the Adagio the horn solo (considered unplayable by the hornist) by a clarinet and the violas, and deletes repeats in the Scherzo. It has been recorded by Kurt Eichhorn.

The 1876 version, together with the 1873 version, appears in the William Carragan edition of the Symphony. It has also been recorded by Kurt Eichhorn.

The editions by Robert Haas (published in 1938) and Leopold Nowak (published in 1965) are both based on the 1877 Version.

Robert Haas' edition contains some features of the previous version, which, as in the 1890 version of the 8th Symphony, were crossed-out by Bruckner, in the 1877 manuscript. The edition by William Carragan (published in 1997) is a corrected Haas' edition. Most recordings of the Symphony are made of the Robert Haas and Leopold Nowak versions. The Carragan edition has been recorded by Daniel Barenboim.

The 1892 1st published version was edited by pianist Cyrill Hynais. Until recently, it was thought to be inauthentic, however William Carragan has showed that it corresponds closely to the 1877 version. A cut version of the Scherzo of this version was used in the 1st recording of this Symphony, by Fritz Zaun in 1934. There is a single full recording of this version, which has been performed by Hermann Scherchen with the Toronto Symphony Orchestra in 1965.

...

**1872 version** (1st concept version) , composed between October 11, 1871, and September 11, 1872. Critical edition by William Carragan for the Bruckner Society.

**1873 version** (1st performance version) prepared for the 1st performance on October 26, 1873, by the Vienna Philharmonic Orchestra under Bruckner. There were many changes in this revision. The order of the inner movements was reversed ; in the Adagio, the horn solo at the end was changed to a clarinet solo and a violin solo was added. The repeats were canceled in the Scherzo and Trio, a passage in the Finale was completely re-written, and a 4th trombone was added in the final few bars to re-inforce the bass line. Critical version by William Carragan (still unpublished) .

**1876 version**, prepared in 1875-1876 and performed on February 20, 1876, also by the Vienna Philharmonic Orchestra under Bruckner. There weren't many changes this time. In the Finale, some material from the 1872 version, cut in 1873, was restored, the new passage added in 1873 was shortened, the 4th trombone was removed from the final bars and, instead, unison strings were introduced at the very end.

**1877 version**, presents more significant changes. Compared to the 1872 version, there is a cut in the 1st movement (although this cut might have been made in 1876) . There was also a cut made in the Adagio, and the violin solo



was removed. The Scherzo was modified slightly, with some bars being repeated at the end of the Scherzo and its reprise. In the Finale, the new passage (which was shortened in 1876) was removed and replaced with yet another passage. The final few bars were changed again, mainly in the trumpet parts. And the last few bars of the 1st movement were stretched-out a bit.

Neither Robert Haas (1938) nor Leopold Nowak (1965) editions represent pure versions. Contrary to what is still commonly said, Haas doesn't present the original version, but is based primarily on the 1877 version, with some elements of the 1872 version. The Nowak edition is actually a close approximation to the 1877 version as long as the cuts are observed and an error in the trumpet parts at the end of the 1st movement is fixed. The new definitive edition by William Carragan (1997) removes from the Nowak edition the anomalies that had remained from Haas.

**1892 version**, with slight revisions made by Bruckner, between 1891 and 1892. The final bars were stretched-out a little bit further, and new trombone parts, similar to the 1877 trumpet parts, were introduced near the very end of the Finale. This last version is used in the 1st Edition, published in 1892 by Ludwig Döblinger under the supervision of Cyrill Hynais and later republished many times. The Döblinger edition was considered inauthentic for a long time, but now, it is recognized as being a more accurate realization of the 1877 version than either the Haas or Nowak editions.

### The Gramophone Choice

Symphony No. 2 (Leopold Nowak Edition, 1877) : Vienna Symphony Orchestra conducted by Carlo Maria Giulini, in 1974.

« Testament » : SBT1210 - ADD (59 minutes) .

Perhaps, the greatest of all recordings of the work, spacious, involved, profoundly human. So persuasive is Giulini's interpretation, it makes it almost impossible to take seriously the attempt at a more detached, monumental approach found in Daniel Barenboim's more recent « Teldec » performance. Giulini's ability to convey fervour without sentimentality is little short of miraculous, and it's clear from the way the early stages of the 1st movement effortlessly project an ideal balance between the lyrical and the dramatic that this reading will be exceptional. The recording might not have the dynamic range of current digital issues, and resonance can sound rather artificial in louder passages. There's also an obtrusive extension of the trumpet triplets 7 bars before the end of the 1st movement. But such things count for less than nothing in the face of a performance which culminates in a Finale of such glowing spontaneity you could almost believe that the Orchestra are playing it for the 1st time, and that neither they (nor any other Orchestra) will ever play it better.

A fuller and more authentic text of the Symphony is available at super-bargain price in Georg Tintner's fine account of the 1872 Edition. Serious collectors will need both. Yet, the last thing you're likely to feel after hearing Giulini is that there's something inauthentic about this Bruckner. Matters musicological fade to vanishing point, given such communicative genius.

Symphony No. 2 (William Carragan Edition) .

National Symphony Orchestra of Ireland conducted by Georg Tintner.

« Naxos » : 8 554006 - DDD (71 minutes) .

This exceptional recording by veteran Austrian conductor Georg Tintner is in a league of its own. It's a beautifully shaped performance, characterfully played and vividly recorded. What's more, it is in effect a gramophone « 1st » , for though the original, 1872 version of Bruckner's 2nd Symphony has been recorded elsewhere, this is the 1st to reach a wider market. Not that the differences between Editions are hugely significant. What the earlier 1872 version principally offers is the reversal of the order of the 2 inner movements (the Scherzo is now placed before the Andante) , a full clutch of repeats in the Scherzo and Trio, a rather longer development section in the Finale, various small changes to the orchestration and the absence of some of the more meretricious tempo markings. What's appealing about the « full monty » is the feeling it gives of the Symphony's Schubertian pedigree : heavenly length joining hands with a deep sense of melancholy and melodic Angst. Which brings us to Tintner's reading of the Symphony, which is shrewd and affectionate, tellingly phrased and beautifully paced, the moves away from and back to the basic pulse nicely handled. This is Bruckner conducting of the old school. There's also something re-assuringly old-fashioned about the playing of the National Symphony Orchestra of Ireland. The entire Orchestra has the character of a « well to do » country cousin who's blessedly innocent of the more tiresome aspects of metropolitan life. This is an exceptional recording.

### Eduard Hanslick

Eduard Hanslick est un écrivain autrichien originaire de Bohême, sans doute le critique musical le plus influent du XIXe siècle. Il est né le 11 septembre 1825 à Prague et est mort le 6 août 1904 à Baden, près de Vienne.

Son père Joseph Adolph Hanslick est un professeur de musique issu d'une famille autrichienne. À l'âge de 18 ans, il étudie la musique avec Václav Tomášek, un des musiciens éminent de Prague. En 1854, Hanslick publie « Du Beau dans la musique » , essai de réforme de l'esthétique musicale, qui est entre autres, un pamphlet contre Richard Wagner (principalement : « L'œuvre d'art de l'avenir » de 1849 et « Opéra et drame » de 1851) , où il critique « l'importance de l'émotion dans la musique » et le caractère descriptif des œuvres de certains compositeurs (Wagner, Liszt, Berlioz) , il défend la musique comme « art autonome » . Parallèlement, il obtient un diplôme de droit à l'Université, tout en écrivant sur la musique pour le « Wiener Musik-Zeitung » et le « Neue Freie Presse » (un journal auquel il restera fidèle de 1864 jusqu'à sa mort) ; d'ailleurs, ses nombreux articles tiendront en 13 volumes. Dès 1861, il est nommé professeur d'histoire et d'esthétique musicale à l'Université de Vienne. Hanslick a aussi participé à de nombreux jurys dans le domaine de la musique, notamment, un poste permanent pour le ministère de la culture autrichien. Il se retire après avoir écrit ses mémoires et continue d'écrire jusqu'à sa mort dans les différents journaux auxquels il participe.

Ami proche de Johannes Brahms à partir de 1862, Hanslick a une influence certaine sur le compositeur qui lui fait découvrir ses œuvres avant les Ires. Brahms lui a dédié ses « Valses », Opus 39.

Les goûts musicaux d'Hanslick demeurent conservateurs ; dans ses mémoires, il décrit l'histoire de la musique comme commençant réellement avec Mozart et culminant avec Beethoven, Schumann et Brahms. Il est ainsi aujourd'hui davantage connu pour son soutien inconditionnel à Brahms contre les musiques de Wagner et Bruckner. En cela, avec Karl Goldmark, Joseph Joachim et Brahms, il s'oppose au critique Richard Pohl du « Neue Zeitschrift für Musik » qui défend les Wagner et Liszt.

Bien que conscient du génie de Richard Wagner, notamment dans un article sur « Tannhäuser », Eduard Hanslick, qui défend la musique s'exprimant elle-même, la musique pure, trouve que la musique de Wagner est trop descriptive et dramatique. En dehors de Wagner, Anton Bruckner et Hugo Wolf ont durement subi les critiques d'Hanslick.

Pourtant, l'élève de Bruckner, August Stradal, dont le père était un ami intime de Hanslick, rapporte que ce dernier était très maladroit au piano et que ses connaissances théoriques étaient déplorables. Pour Hanslick, Jean-Sébastien Bach ne contenait que du formalisme et les dernières œuvres de Beethoven lui étaient totalement imperméables. Elles étaient à mettre sur le compte de sa surdité. En revanche, les connaissances de Hanslick étaient sans limite sur les moindres Opéras et Opéras Comiques italiens et français de la période décadente, de Spontini à Donizetti et de Boïeldieu à Ambroise Thomas.

Tel fut l'homme qui, dans la Vienne de la fin du XIXe siècle, se fit le censeur de génies universels tels que Franz Liszt, Richard Wagner, Hugo Wolf et, surtout, Anton Bruckner, sur lequel Hanslick s'acharna malgré les sommets atteints par Bruckner en matière de musique Symphonique ; sommets auxquels devaient être redevables plus tard des compositeurs comme Gustav Mahler, Igor Stravinski, Arnold Schönberg et Jean Sibelius.

...

**Eduard Hanslick : Esthéticien et critique musical autrichien.**

Son 1er ouvrage, définissant une esthétique musicale nouvelle, le rendit célèbre et le fit longtemps considérer comme un fondateur de l'esthétique moderne. Il étudia la musique avec Václav (Jan Křtitel) Tomášek à Prague, mais aussi le droit à Prague et à Vienne. Docteur en droit, en 1849, il fut un critique musical redouté dès 1846, à la « Wiener Musikzeitung ». Il a écrit pour d'autres journaux tandis qu'il enseigna l'esthétique et l'histoire de la musique à l'Université de Vienne, de 1856 à 1895.

La théorie qu'il exposait dans « Vom Musikalisch-Schönen », Leipzig (1854) ; 16e édition (1966) traduit en français sous le titre : « Du beau dans la musique », par Charles Bannelier, Paris (1877) ; 2e édition (1893), suscita de nombreuses polémiques. Elle s'opposait en effet au sentimentalisme Romantique pour lequel l'œuvre musicale était avant tout la représentation des sentiments. Selon Hanslick, au contraire, le « beau musical » résidait dans l'œuvre même, d'une façon immanente et spécifique. Contre la musique à programme, il déclarait que la musique ne pouvait

exprimer autre chose qu'elle-même ; on ne pouvait donc l'expliquer qu'en analysant le seul phénomène musical. La singularité de la musique par rapport aux autres arts et aux autres disciplines imposait qu'on l'étudiât au moyen d'une esthétique spécifique et autonome : la musique définissait et limitait elle-même la science qui l'analysait. Le formalisme de Hanslick, qui se retrouvait dans une certaine mesure chez Schopenhauer, l'amena à mettre en avant la notion de thème, celui-ci étant envisagé comme la « substance » de l'œuvre et l'élément générateur de la forme ; il condamnait ainsi la stérilité des œuvres de son époque et notamment celle de la « mélodie infinie » de Wagner, dont il affirmait qu'elle était « l'absence de forme érigée en principe ». À partir de là, Hanslick, brocardé par Wagner sous les traits de Beckmesser dans les « Maîtres-chanteurs de Nuremberg », se fit le défenseur de Brahms et de Verdi.

...

The German Bohemian music-critic Eduard Hanslick was born on 11 September 1825 in Prague (then in the Austrian Empire) and died on 6 August 1904 in Baden.

He was the son of Joseph Adolph Hanslik, a bibliographer and music teacher from a German-speaking family, and one of his piano pupils, the daughter of a Jewish merchant from Vienna. At the age of 18, Hanslick went to study music with Václav Tomášek, one of Prague's renowned musicians. He also studied law at Prague University and obtained a degree in that field, but his amateur study of music eventually led to writing music reviews for small-town newspapers, then the « Wiener Musik-Zeitung » and, eventually, the « Neue Freie Presse », where he was music-critic until retirement. Whilst still a student, in 1845, he met with Richard Wagner in Marienbad ; the composer, noting the young man's enthusiasm, invited him to Dresden to hear his Opera « Tannhäuser » ; here, Hanslick also met with Robert Schumann.

In 1854, he published his influential book « On the Beautiful in Music ». By this time, his interest in Wagner had begun to cool ; he had written a disparaging review of the 1st Vienna production of « Lohengrin ». From this point on, Hanslick found his sympathies moving away from the so-called « music of the Future » associated with Wagner and Franz Liszt, and more towards music he conceived as directly descending from the traditions of Mozart, Beethoven and Schumann - in particular, the music of Johannes Brahms (who dedicated to him his set of waltzes for piano duet, Opus 39) . In 1869, in a revised edition of his essay, « Jewishness in Music », Wagner attacked Hanslick as « of gracefully concealed Jewish origin », and asserted that his Jewish style of criticism was anti-German. It is sometimes claimed that Wagner caricatured Hanslick in his Opera « Die Meistersinger von Nürnberg » as the carping critic Beckmesser (whose name was originally to be Veit Hanslich) .

Hanslick's unpaid lectureship at the University of Vienna led, in 1870, to a full professorship in history and æsthetic of music and, later, to a doctorate Honoris Causa. Hanslick often served on juries for musical competitions and held a post at the Austrian Ministry of Culture and fulfilled other administrative roles. He retired after writing his memoirs, but still wrote articles on the most important premieres of the day, up to his death in 1904, in Baden.

Hanslick's tastes were conservative ; in his memoirs, he said that, for him, musical history really began with Mozart and culminated in Beethoven, Schumann and Brahms. He is best remembered today for his critical advocacy of Brahms

as against the school of Wagner, an episode in 19th Century music history sometimes called : the « War of the Romantics » . The critic Richard Pohl, of the « Neue Zeitschrift für Musik » , represented the progressive composers of the « Music of the Future » .

Being a close friend of Brahms from 1862, Hanslick possibly had some influence on Brahms's composing, often getting to hear new music before it was published. Hanslick saw Wagner's reliance on dramatics and word painting as inimical to the nature of music, which he thought to be expressive solely by virtue of its form, and not through any extra-musical associations. The theoretical framework of Hanslick's criticism is expounded in his book of 1854, « Vom Musikalisch-Schönen » (On the Beautiful in Music) , which started as an attack on the Wagnerian æsthetic and established itself as an influential text, subsequently going through many editions and translations in several languages. Other targets for Hanslick's heavy criticism were Anton Bruckner and Hugo Wolf. Of Tchaïkovsky's Violin Concerto, he accused the composer and the soloist, Adolph Brodsky, of putting the audience « through hell » with music « which stinks to the ear » ; he was also lukewarm towards the same composer's 6th Symphony, the « Pathétique » .

Hanslick is noted as one of the 1st widely influential music-critics. While his æsthetics and his criticism are typically considered separately, they are importantly connected. Hanslick was an outspoken opponent of the music of Franz Liszt and Wagner, which broke-down traditional musical forms as a means of communicating something extra-musical. His opposition to « the Music of the Future » is congruent with his æsthetics of music : the meaning of music is the form of music. It is along these lines that Hanslick became one of Brahms's champions and often pitted him against Wagner. For this reason, Brahms is often mistakenly positioned as being anti-Wagnerian himself, a historical interpretation that disregards Brahms's and Wagner's mutual admiration for each other.

1st published in 1854, « The Beautiful in Music » is often referred to as the foundation of modern musical æsthetics. As such claims are typically overstated, it is probably best to consider it the codification of such notions of musical autonomy and organicism. It is also interesting to note that these ideas proliferated in academia, in which he was the 1st professor of music history and æsthetics. Importantly, while this text certainly lays the theoretical groundwork for musical formalism, formal analysis is something that Hanslick himself never did.

## Chapter I : Æsthetics as Founded on Feelings

This chapter critiques the standing æsthetics of music as Hanslick sees it, which he refers to as the « æsthetics of feeling » . He also asserts the autonomy of music, writing :

« The beautiful is and remains beautiful though it arouse no emotion whatever, and though there be no one to look at it. In other words, although the beautiful exists for the gratification of an observer, it is independent of him. »

He cites the following authors to demonstrate « how deeply these doctrines (æsthetics of emotion) have taken root :

Johann Mattheson, Hans Neidhardt, Johann Nikolaus Forkel, J. Mosel, Christian Friedrich Michaelis, Friedrich Wilhelm Marpurg, Wilhelm Heinse, Johann Jacob Engel, Johann Philipp Kirnberger, Heinrich August Pierer, Gustav Schilling,

Heinrich Christoph Koch, Alexandre André, Salomon Sulzer, J. W. Böhm, Gottfried Weber, F. Hand, Amadeus Autodidaktus, Fermo Bellini, Friedrich Thiersch, Arrey von Dommer, and Richard Wagner. By ending his list of theorists with Wagner, he makes his primary critical target obvious ; Wagner had recently published his own essay, « Opera and Drama » , in 1851, in which he demonstrates how his compositional technique expresses the feelings inherent in the content and form of poetry.

## Chapter 2 : The Representation of Feelings is Not the Subject of Music

Hanslick posits that, since emotion is not present in the music (objective) but is dependent on the listener's interpretation (subjective) , it cannot be the basis for an æsthetics of music. He does admit, however, that music may « awaken feelings » , but maintains that it cannot « represent » them.

## Chapter 3 : The Beautiful in Music

Hanslick writes, « The essence of music is sound and motion » and suggests that the proper basis for an æsthetics of music are « sonically moving forms » . Furthermore, he suggests that these forms extend, or grow, from a freely conceived musical theme. He writes :

« The initial force of a composition is the invention of some definite theme, and not the desire to describe a given emotion by musical means. Thanks to that primitive and mysterious power, whose mode of action will forever be hidden from us, a theme, a melody flashes on the composer's mind. The origin of this 1st germ cannot be explained, but must simply be accepted as a fact. When once it has taken root in the composer's imagination, it forthwith begins to grow and develop ; the principal theme being the center round which the branches group themselves in all conceivable ways, though always unmistakably related to it. The beauty of an independent and simple theme appeals to our æsthetic feeling with that directness, which tolerates no explanation, except, perhaps, that of its inherent fitness and the harmony of parts, to the exclusion of any alien factor. It pleases for its own sake, like an arabesque, a column, or some spontaneous product of nature - a leaf or a flower. »

## Chapter 4 : Analysis of the Subjective Impression of Music

He distinguishes between the composer, musical work as an autonomous object, and the activity of the listener. When discussing the initial compositional conception, he cites women as an example for why this process cannot be emotional, but must be intellectual. He writes :

« Women by nature are highly-emotional beings, but have achieved nothing as composers. »

He acknowledges that composers do possess a highly-developed emotional faculty but that in music it is not the « productive factor » . Furthermore, he asserts :

« It is not the actual feeling of the composer that evokes feelings in a listener, but the purely musical features of a

composition. »

Regarding the listener, he includes a lengthy discussion of the science of hearing and its limitations. He concludes :

« Those theorists who ground the beautiful in music on the feelings it excites build upon a most uncertain foundation, scientifically speaking, since they are necessarily quite ignorant of the nature of this connection, and can therefore, at best, only indulge in speculations and flights of fancy. An interpretation of music based on the feelings cannot be acceptable either to art or science. »

### Chapter 5 : An Aesthetic Hearing as Distinguished from a Pathological Hearing of Music

He identifies 2 modes of listening : active (æsthetic) and passive (pathological) . The active listener listens to music to discover the method of composition, while to the passive listener music is merely sound. He writes :

« The most important factor in the mental process which accompanies the act of listening to music, and which converts it into a source of pleasure, is frequently overlooked. We here refer to the intellectual satisfaction which the listener derives from continually following and anticipating the composer's intentions - now, to see his expectations fulfilled, and now, to find himself agreeably mistaken. It is a matter of course that this intellectual flux and reflux, this perpetual giving and receiving takes place unconsciously, and with the rapidity of lightning flashes. Only that music can yield truly æsthetic enjoyment which prompts and rewards the act of thus closely following the composer's thoughts, and which with perfect justice may be called a pondering of the imagination. »

### Chapter 6 : Music in its Relation to Nature

Hanslick suggests :

« Melody is the " initial force ", the life-blood, the primitive cell of the musical organism, with which the drift and development of the composition are closely bound-up. »

He continues to state the both melody and harmony are « achievements of man » . Rhythm and, in particular, duple meter, however, he believes is found in nature :

« It is the only musical element which nature possesses, the 1st we are conscious of, and that with which the mind of the infant and the savage becomes soonest familiar. »

He continues to posit that music is a product of the mind, having no precursor in nature. Even the music of a shepherd is not natural, he claims, since it was invented in the shepherd's mind, and the imitation of cuckoos in Symphonies, for example, should not be considered music, since its function is not musical but poetic (i.e. , to point to something outside of the music) .

## Chapter 7 : Form and Substance (Subject) as Applied to Music

Hanslick concludes that the idea in music can only be purely musical (« Music consists of successions and forms of sound, and these alone constitute the subject. ») , and the value of a piece of music is determined by the relation between the idea (for example, the theme) and the whole of the work. He writes :

« We cannot acquaint anybody with the " subject " of a theme, except by playing it. The subject of a composition can, therefore, not be understood as an object derived from an external source, but as something intrinsically musical ; in other words, as the concrete group of sounds in a piece of music. Now, as a composition must comply with the formal laws of beauty, it cannot run on arbitrarily and at random, but must develop gradually with intelligible and organic definiteness, as buds develop into rich blossoms. »

### Works (German editions)

Eduard Hanslick, « Vom Musikalisch-Schönen » , Leipzig (1854) .

Eduard Hanslick, « Geschichte des Konzertwesens in Wien » , in 2 volumes, Vienna (1869-1870) .

Eduard Hanslick, « Die moderne Oper » , in 9 volumes, Berlin (1875-1900) .

Eduard Hanslick, « Aus meinem Leben » , in 2 volumes, Berlin (1894) .

Eduard Hanslick, « Suite. Aufsätze über Musik und Musiker » , Vienna (1884) .

...

The celebrated music-critic and a prolific author of works on music and concert life, Eduard Hanslick, studied philosophy and law in Prague, received his doctorate from the University of Vienna, in 1849, and taught there from 1856, becoming a regular professor in 1870. He was music-critic for the « Wiener Zeitung » and, subsequently, was music-editor of « Die Presse » and of the « Neue Freie Presse » . An excellent pianist, Hanslick served as a juror at various exhibitions of musical instruments, and, for his accomplishments in advancing the prestige of Austrian instrument makers, he was honoured by the Austrian government.

Hanslick's elegant literary style gained him a wide reputation, as did his numerous controversies with other critics. His stance was conservative, and he rejected the accomplishments of Richard Wagner and Franz Liszt while advocating the music of Robert Schumann and Johannes Brahms. He tended to deny the importance of emotional response to music ; rather, he emphasized formalism. His rejection of the idea that music communicates feelings has occasioned attacks by later writers.

Hanslick's best-known book, « Vom musikalisch-Schönen » (1854) , in english « The Beautiful in Music » (1891) , has



been published in many editions and translations.

...

Eduard Hanslick (geboren 11. September 1825 in Prag ; gestorben 6. August 1904 in Baden bei Wien) war ein österreichischer Musikästhetiker und einer der einflussreichsten Musikkritiker seiner Zeit.

Eduard Hanslick wuchs in Prag auf. Sein Vater Joseph Adolph Hanslick, der ursprünglich Priester werden wollte und in einem Kloster als Sängerknabe die Liebe zur Musik entdeckte, brach das Theologiestudium ab und widmete sich der Philosophie und Ästhetik. Eine Weile hatte er darin ein Lehramt an der Prager Hochschule inne. Seinen Lebensunterhalt bestritt er als Bibliograf und mit Unterricht, besonders in der Musik. Er war verheiratet mit Karoline Kisch, Tochter des Prager Großkaufmanns und Hoffaktors Salomon Abraham Kisch (circa 1768-1840, Prag) und der Rebekka Götzl (circa 1769-1859, Prag) , Tochter des Wiener Großhändlers Samuel Götzl. Die mütterliche Herkunft aus einer prominenten jüdischen Familie war später wiederholt Anlass antisemitischer Angriffe gegen Eduard Hanslick.

Eduard Hanslick berichtet in seinen Memoiren, daß er und seine vier Geschwister umfassend vom Vater erzogen wurden : Er « unterrichtete uns in allen Gegenständen selbst, auch im Klavierspiel » .

Hanslick studierte zunächst Rechtswissenschaften und krönte den Abschluß dieses Studiums 1849 mit einer Promotion. Er erhielt aber auch Klavier- und Kompositionsunterricht bei Václav Jan Křitel Tomásek. Zuzufolge der Schilderung in seiner Autobiographie Aus meinem Leben (1894) studierte er die sämtlichen Etüden Chopins, Henselts und Sigismund Thalbergs ; zudem komponierte er Lieder, von denen ein Heft sehr viel später veröffentlicht wurde. Von 1850 bis 1852 arbeitete Hanslick als Jurist in Klagenfurt. Während der Revolution 1848-1849 war er als politischer Kommentator auf der « falschen » Seite und mußte sich beruflich umorientieren, als die Reaktionsära begann. Seine Beamtenlaufbahn verfolgte er nicht weiter, sondern wandte sich stattdessen der Musikästhetik zu.

In seiner Autobiografie äußerte sich Hanslick entsetzt über das damalige Niveau des Wiener Konzert- und Theaterlebens (das stark auf die späteren Kriegsgegner Frankreich und Italien ausgerichtet war) . Er begann regelmäßig Kritiken zu schreiben, ab 1846 für die Wiener Musikzeitung, ab 1848 für die Wiener Zeitung, 1853-1864 für die Presse und 1864-1901 für die Neue Freie Presse. Sein bekanntestes Werk Vom Musikalisch-Schönen erschien 1854 und wurde als Habilitation anerkannt. Es war sofort ein großer Erfolg, erlebte in den folgenden Jahren Neuauflagen und wurde in mehrere Sprachen übersetzt.

In seiner Schrift bezog er zu der in den 1840er Jahren vorherrschenden Gefühlsästhetik eine Gegenposition. Daraus erklärt sich die berühmteste Aussage dieser Schrift, wonach der Inhalt der Musik aus « tönend bewegten Formen » bestehe. Mit dieser Parallelsetzung von Inhalt und Form nahm er einen Gedankengang aus Hegels Phänomenologie des Geistes auf. Daß er das « Ausdrücken » dem « Darstellen » vorzog und erklärte, damit sei die Doppelung zwischen Darstellung und Dargestelltem überwunden, rückt Hanslick in die Nähe der Einfühlungstheorie. Gegner, so Franz Brendel in einer Rezension in der Neuen Zeitschrift für Musik, hielten ihm vor, daß über die von ihm bestrittene Möglichkeit einer objektiv verstehbaren Programmmusik erst eine künftige Musikwissenschaft entscheiden könne.

Die Wiener Tradition der Musikkritik war ein Freiraum für die Kunst der Polemik, der im Bereich der Politik seinerzeit noch enge Grenzen gesetzt waren. Berühmt wurde sein Verriss von Pjotr Iljitsch Tschaikowskis später weltweit gefeiertem Violinkonzert, der in den Worten gipfelte, das Werk « bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke geben könne, die man stinken hört » .

1861 erhielt Hanslick eine Universitätsprofessur für Ästhetik und einen ersten Lehrstuhl Geschichte der Musik in Wien. Damit gilt Hanslick als erster universitärer Musikwissenschaftler im deutschen Sprachgebiet. Nach den Wertmaßstäben jener zum Historismus neigenden Zeit schätzte er vor allem Zeitgenossen, die sich an der Vergangenheit orientierten, und kritisierte Modeerscheinungen. Trotzdem nahm er regen Anteil an der Opern- und Salonkultur.

Hanslick betrachtete die Musik der Wiener Klassik, etwa die Wolfgang Amadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens, als Höhepunkt der musikalischen Entwicklung und sah in Robert Schumann und Johannes Brahms würdige Nachfolger. Der sogenannten Neudeutschen Schule um Franz Liszt und Richard Wagner stand er kritisch gegenüber. Dies hielt ihn weder davon ab, Schumanns Musikanschauung zu kritisieren, noch davon, Wagners Musik zu loben.

Im letzten Lebensjahr stellte sich ein Leiden ein, das Eduard Hanslicks Kräfte zunehmend erschöpfte, Kuren in Meran und Karlsbad nicht zu bessern vermochten und das zuletzt in Anfälle von Herzschwäche mündete. Seinen letzten Kurgebrauch nahm Hanslick in dem von ihm seit 1869 sommersaisonal wiederholt besuchten Baden bei Wien in Anspruch, wo er im Clementinen-Hof am 6. August 1904, nach dreißigstündiger Bewusstlosigkeit, verstarb - in derselben Straße nur 200 Meter entfernt vom Sterbeort von Moritz Gottlieb Saphir (1795-1858) , dessen Kritik für das Theater ähnlich bedeutsam gewesen war wie die Hanslicks für die Musik. Hanslicks Leichnam blieb bis in die Morgenstunden des Begräbnistages, 9. August 1904, in Baden aufgebahrt ; das Leichenbegängnis in Wien nahm seinen Ausgang nicht von der Wohnadresse des Verstorbenen, sondern vom Redaktionsgebäude der Neuen Freien Presse, Fichtegasse 11, Wien-Innere Stadt.

(Foto) Gedenktafel an der Fassade Kaiser-Franz-Ring 12, Baden bei Wien.

Eduard Hanslicks ehrenhalber gewidmetes Grab befindet sich auf dem Wiener Zentralfriedhof (Gruppe 18, Reihe 1, Nummer 9) . Im Jahr 1932 wurde in Wien-Ottakring (16. Gemeindebezirk) eine Verkehrsfläche Eduard-Hanslick-Gasse benannt.

### Hanslick und die Komponisten seiner Zeit

Richard Wagner :

Hanslick wird allgemein als heftiger Kritiker und Gegner Wagners angesehen. Die Figur des « Merkers » Sixtus Beckmesser in Wagners Oper Die Meistersinger von Nürnberg war vom Komponisten zunächst als Parodie auf seinen vermeintlichen Gegner und Kritiker Hanslick geplant : Er benannte die Figur des Kritikers im zweiten Prosaentwurf des Textbuchs von 1862 mit « Hans Lick » , später als « Veit Hanslich » (bevor sie dann zu « Beckmesser » wurde) .

Dabei wird übersehen, daß Hanslick in der Zeit um 1845, als Wagner die ursprüngliche Konzeption der Meistersinger aufzeichnete, noch ein begeisterter Anhänger Wagners war. Wagner und Hanslick begegneten einander im Sommer 1845 erstmals in Marienbad, wo Wagner sich zur Kur aufhielt, und zwar exakt an dem Tag, nachdem Wagner dort seine erste Meistersinger-Entwurfsskizze abgeschlossen hatte. 1846 erschien eine sehr ins Detail gehende und bewusst wohlwollende Besprechung des Tannhäuser in 11 täglich aufeinanderfolgenden Zeitungsfortsetzungen, die seine Reputation als Kritiker begründete.

Anton Bruckner :

Immer wieder wird Hanslick, besonders von den Bruckner-Biografen, als Antagonist Anton Bruckners dargestellt. Zwar trifft zu, daß Bruckner ohne Hanslicks Einfluss wahrscheinlich nicht nach Wien gegangen wäre, denn dieser hat ihn in den 1870er Jahren bei einem Liederwettbewerb in Linz ermutigt, nach Wien zu gehen, mit dem Hinweis, daß er es dort weit bringen werde. Aus dieser Zeit ist eine Fotografie Hanslicks erhalten, die er Bruckner mit Widmung zukommen ließ. Auch kann gesagt werden, daß Hanslick sich über den Organisten Bruckner überschwänglich äußerte (und über Bruckners Erfolge bei dessen Orgeltournee in Nancy und Paris schwärmte) und daß Hanslick in seinen Kritiken stets betonte, wie sympathisch der Mensch Bruckner ihm sei, daß er seine Musik aber nicht verstehen könne. Nachdenklich stimmt jedoch die oftmals unsachliche Gehässigkeit gegenüber Bruckner in Hanslicks Kritiken (« traumverwirrter Katzenjammerstil ») , und es verwundert aus heutiger Sicht auch sehr, daß Hanslick, der doch das geflügelte Wort geprägt hatte, Musik sei nichts anderes als tönend bewegte Form, nicht erkannte, daß gerade Bruckner und seine symphonische Architektur diesem Formbegriff unter all seinen Zeitgenossen am ehesten entsprach.

Gustav Mahler :

Auch die Werke von Gustav Mahler (den Hanslick als Dirigenten sehr schätzte) ernteten heftige Kritik von Hanslick. Zur Wiener Erstaufführung von Mahlers I. Sinfonie schrieb Hanslick im Jahr 1900 :

« Einer von uns Beiden muß verrückt sein - ich bin es nicht ! »

Hugo Wolf :

Hanslick ist auch als Kritiker Hugo Wolfs bekannt. In die Biographie Anton Bruckners hat er insoweit hineingewirkt, als er in seinem Amt als Professor für Ästhetik über Bruckners Gesuch zur Anstellung als Dozent für Tonsatz an der Wiener Universität entscheiden mußte. Hanslick hat das Gesuch zuerst abgelehnt ; doch hat er sich später einer entgegengesetzten Mehrheit in dem zuständigen Gremium gebeugt.

...

Bücher :

Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst (1854) ; Volltext der

Erstausgabe.

Geschichte des Concertwesens in Wien Band 2. Aus dem Konzertsaal (1870) .

Die moderne Oper, Band 1. Kritiken und Studien (1875) .

Musikalische Stationen. Die moderne Oper, Band 2 (1880) .

Aus dem Opernleben der Gegenwart. Die moderne Oper, Band 3. Neue Kritiken und Studien (1884) .

Suite. Aufsätze über Musik und Musiker (1877-1884) .

Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. Kritiken (1870-1885) .

Musikalisches Skizzenbuch (1883-1887) . Die moderne Oper, Band 4. Neue Kritiken und Schilderungen (1888) .

Musikalisches und Litterarisches. Die moderne Oper, Band 5 (1890) .

Aus dem Tagebuche eines Musikers. Die moderne Oper, Band 6 (1892) .

Aus meinem Leben. 2 Bände (1894) .

Fünf Jahre Musik (1891-1895) . Die moderne Oper, Band 7 (1896) .

Am Ende des Jahrhunderts. Die moderne Oper, Band 8 (1899) .

Aus neuer und neuester Zeit. Die moderne Oper, Band 9. Musikalische Kritiken und Schilderungen (1900) .

Dietmar Strauß gibt seit 1993 bei Böhlau / Wien eine auf 22 Bände ausgelegte historisch-kritische Gesamtausgabe Sämtliche Schriften. Aufsätze und Rezensionen heraus, von denen bis 2011 sieben Bände erschienen sind.

...

**11 septembre 1872** : Achèvement de la 2e Symphonie. Bruckner commence à travailler sur la 3e Symphonie.

**Octobre 1872** : Après une 1re répétition (lecture à vue) , l'Orchestre philharmonique de Vienne refuse de donner la création de la 2e Symphonie de Bruckner. Le chef Otto Dessoff est au pupitre. Ce dernier considère l'œuvre injouable et insensée. Cependant, le 1er flûtiste de l'Orchestre réplique au « Mæstro » en disant :

« Celui qui écrit une messe comme la Messe en fa ne peut écrire des choses insensées. »

(Des thèmes de la Messe en fa se retrouvent dans les 2e et 4e mouvements de la 2e Symphonie.)

**10 novembre 1872** : Johannes Brahms (aged 39) conducts his 1st performance with the Vienna « Gesellschaftskonzerte » , beginning a championing of the music of composers Johann Sebastian Bach and Georg Freidrich Händel. The organist is none other than Anton Bruckner (aged 48) . The interest of Brahms in Baroque music is not shared by his audience. Brahms had little taste for Anton Bruckner's compositions, and he did not present any of them during his 3 year tenure as artistic director of the « Gesellschaft der Musikfreunde » .

...

Bien que Bruckner n'a pas écrit de grandes œuvres pour orgue, ses exigences techniques et ses sonorités particulières influenceront directement l'orchestration de ses Symphonies, passant souvent par plusieurs groupes d'instruments (comme dans la façon de changer de clavier et de registre sur l'orgue) .

**15 novembre 1872** : Concert spécial. Anton Bruckner a l'honneur de donner le récital inaugural sur l'orgue de la Salle Dorée du « Musikverein » , instrument du facteur allemand Friedrich Ladegast (1818-1905) .

Johannes Brahms, lui, va diriger le « Singverein » (dont il est le directeur artistique) dans des pièces chorales « a capella » des compositeurs Johannes Eccard et Heinrich Isaac.

Le buffet de l'orgue sera l'œuvre de l'architecte Theophil von Hansen. L'instrument comprendra 52 jeux sur 3 claviers (avec magasin mécanique) et 1 pédalier (avec magasin à pistons) . En 1907, on le remplacera par un nouvel orgue du facteur autrichien Rieger Orgelbau. Il sera apprécié des organistes-compositeurs comme Franz Schmidt et Marcel Dupré (il sera reconstruit en 2011) .

Des manuscrits, des lettres et des notes autographes de Bruckner se trouvent aux archives du « Musikverein » .

...

For the special « inauguration concert » celebrating the installation in the « Musikvereinsaal » of the Music Society's new organ built by Friedrich Ladegast, Anton Bruckner is invited to play some improvisations. Also, as artistic director of the « Singverein » , Johannes Brahms will conduct « a capella » choruses by Johannes Eccard and Heinrich Isaac.

### Le « Musikverein » de Vienne

Le « Musikverein » de Vienne (nom complet : « Haus des Wiener Musikvereins » ) , inauguré le 6 janvier 1870, est une salle de concert réputée pour son acoustique et considérée comme l'une des 3 plus belles salles du monde avec le « Symphony Hall » de Boston et le « Concertgebouw » d'Amsterdam.

Elle est le siège de la Société philharmonique de Vienne (« Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ») et constitue la résidence de l'Orchestre philharmonique de Vienne.

La Société des Amis de la Musique de Vienne, fondée en 1812, recourut, de 1831 à 1870, à une salle de concert dont la capacité était limitée à environ 700 places assises. En 1863, l'Empereur François-Joseph fit don d'un terrain à l'Association, en vue d'y édifier une salle de concert de plus grandes dimensions.

La Société engagea l'architecte Theophil Hansen (1813-1891), bâtisseur en 1856 de l'Académie Sinea à Athènes (connue à partir de 1926 comme Académie d'Athènes), en vue de construire un bâtiment qui abriterait simultanément une grande salle destinée aux concerts d'un orchestre philharmonique et une salle de dimensions plus modestes, pour les concerts de musique de chambre.

Dès l'inauguration, le 6 janvier 1870, par l'Orchestre philharmonique de Vienne avec à sa tête son tout 1er chef professionnel Carl Heissler, l'acoustique exceptionnelle de la grande salle assura une renommée internationale à ce nouveau « temple » de la musique. De son côté, la petite salle acquit rapidement une certaine renommée comme salle destinée aux concerts de musique de chambre, puis fut rebaptisée, en 1937, pour honorer la mémoire du compositeur Johannes Brahms.

Le bâtiment fut rapidement surnommé, à travers le monde, « Musikverein », mot signifiant « Association musicale ».

À partir de 2001, le bâtiment a fait l'objet d'importants travaux de réaménagement, sous la direction de l'architecte Wilhelm Holzbauer. 4 des nouvelles salles, construites en sous-sol, se sont vu attribuer un nom inspiré d'un élément de la nature ou issu du travail de l'homme :

Les salles de verre, de métal et de pierre pouvant accueillir aussi bien des concerts que d'autres manifestations : banquets, séminaires, salles de classe, cocktails.

La salle de bois pouvant accueillir banquets, séminaires, salles de classe, cocktails mais n'accueillant pas de concerts ; plusieurs autres locaux à usage technique interne.

La Société des Amis de la Musique a pu ouvrir, à partir de 1913, son propre service d'archives, accessible au public au travers d'une salle de lecture. Les locaux occupés par ce service étaient affectés, jusque-là, à une Académie de musique et d'arts du spectacle (qui avait elle-même succédé à l'école de musique de la Société des Amis de la Musique), à laquelle venait d'être alloué un bâtiment situé à quelques centaines de mètres de la « Musikverein », sur la « Lothringerstraße ».

...

La « Goldener Saal », Salle dorée (ou « Großer Musikvereinsaal »), mesure 48 mètres de long sur 19 mètres de large et 8 mètres de haut. Elle comporte 1,744 places assises et peut, en outre, accueillir environ 300 spectateurs restant debout. C'est dans cette salle qu'est donné, tous les ans, le traditionnel « Concert du Nouvel An » à Vienne.

« As high as any expectations could be, they would still be exceeded by the 1st impression of the hall which displays an architectural beauty and a stylish splendour making it the only one of its kind. » This was the reaction of the press to the opening of the new « Musikverein » building and the 1st concert in the « Großer Musikvereinssaal » on 6 January 1870.

The impression must have been overwhelming - so overwhelming that Vienna's leading critic, Eduard Hanslick, irritatingly brought-up the question of whether this « Großer Musikvereinssaal was not too sparkling and magnificent for a concert hall. From all sides spring gold and colours. »

Was this splendour, as Hanslick as a shocked ascetic supposed, not a distraction from the music ? Or does it rather have the exact opposite effect (as numerous music lovers have found until today) of directing the attention towards the music ?

The festive atmosphere of this hall throws off everything « which reminds one of everyday life » , wrote one Viennese critic, Carl Eduard Schelle. He thought that the « Großer Musikvereinssaal » did not only provide the ideal atmosphere for music but was music in itself :

« ... in the architectural details, in the ornament, the tones of colour such as in the separation of masses a perception does in fact manifest itself which one would like to call musical ; should it be possible to think of Mozart's great " Jupiter " Symphony constructed in solid, visible forms, then this new concert hall in the " Musikverein " building would provide a suitable picture. Hansen and Mozart really do have related characteristics in common. »

The « Großer Musikvereinssaal » , exactly 48.80 metres long, 19.10 metres wide and 17.75 metres high, combines the in itself static, stabile basic form of a rectangle with enlivening details. The walls and the ceiling are rhythmically arranged, forms and colours enter into an interesting interplay.

The ceiling paintings by August Eisenmenger (Apollo and the 9 Muses, surrounded by allegorical figures) create a dynamic counterpoint to the dominant golden tone of the hall.

Another no less attractive contrast is the plain white of the sculptures by Franz Melnitzky. The pairs of female figures, indolently elegant, moulded over the balcony doors and the organ, perfectly correspond to the straight-backed caryatids in the stalls - feminine variations in the historical interplay of the main hall.

In the midst of this, the art of music takes on the concrete form of marble busts of famous composers of the past (only Masters who had already died before 1870 were accepted into this illustrious gallery) . And above all this, there is the row of arched windows. Daylight also plays its part in Hansen's symphony of colour.

Beyond all artistic details one thing particularly distinguishes the main concert hall, its æsthetics fulfilled what the founding fathers had in mind as an idea of the « Musikverein » . This hall, in which each area is just as important as another, excludes nobody but rather creates connections.

More than 2,000 people, 1,744 seated and 300 standing, come together as one audience. To experience music among friends, this is what makes the « Gesellschaft der Musikfreunde » so special.

...

La « Brahmsaal » mesure 32,50 mètres en profondeur, sur 10,30 mètres de largeur et 11 mètres de hauteur. Elle peut accueillir environ 600 spectateurs en places assises.

« In order not to promise too much it can be said that it has been made into the most beautiful, most magnificent, perfect example of a chamber concert hall that any of us knows in the world. » This was the reaction of a Vienna daily newspaper in October 1993 as the « Brahms-Saal » was presented to the public after extensive renovation work. The surprise was perfect. It was a completely new hall. In contrast to the « Große Musikvereinsaal », the « Brahms-Saal » had changed its appearance quite considerably over the years. When and how it acquired that slightly melancholy duskiness that was known to music lovers before 1993 cannot be precisely documented.

But one thing is clear, at one time it must have looked completely different. In the « Pages of Remembrance of the Construction and Opening of the new Building of the Gesellschaft der Musikfreunde », the « Kleine Saal » as it was then called was described as a « real little treasure chest » .

« The small hall is a charming contrast to the main hall. One would almost like to award it the prize for its serenity and modest grandeur. » The « Gesellschaft der Musikfreunde » ventured upon a risky undertaking when they decided to recreate the former « little treasure chest » . At first, nobody could say with certainty what the small hall had really looked like in 1870. Then a find in the archives revealed all.

2 copperplate engravings of original designs from the Vienna Academy of Fine Arts showed the decor of the small hall to be surprisingly colourful. Careful examination of the layers of paint in the hall confirmed the discoveries. Green walls, red columns and plenty of gold - that is how the « Brahms-Saal » must once have looked and that is how it presents itself today.

The renovation once again saturated the « Brahms-Saal » in the rich variety of colour of the « Greek Renaissance », in keeping with the architectural references to Ancient Greece, the temple roof, the Ionic columns and the caryatids. Clara Schumann performed the 1st concert here, in 1870 - at the instigation of Johannes Brahms.

Brahms also took the stage as a pianist and many of his works were heard here for the 1st time. So, it was only consistency which led to the hall being named after him in 1937 on the occasion of the Society's 125th anniversary. Since then, music lovers all over the world know the « Brahms-Saal » as the top address for the art of Lieder and chamber music.

Accommodating an audience of just over 600, it is predestined for the more intimate side of Classical music. The



sound in the hall is ideal for the music. The « Brahms-Saal » is 32.50 metres long, 10.30 metres wide and 11 metres high and has similar brilliant acoustics to its big brother the « Große Musikvereinsaal » .

...

In autumn 1996, the « Brahms-Saal » received an addition. After extensive renovation the former chamber hall was newly opened as the « Gottfried-von-Einem-Saal » . The Society of music lovers thereby paid homage to a composer who had been closely connected with the « Musikverein » in a similar way to Brahms.

Many of the numerous works of Gottfried von Einem (1918-1996) received their 1st performances at the « Musikverein » and, like Brahms, he left an extensive collection of musical scores, books and letters to the archives of the « Gesellschaft der Musikfreunde » .

The « Gottfried-von-Einem-Saal » is the smallest of the halls in the « Musikverein » . It is a room which can be flexibly adapted to a variety of purposes. It offers space for smaller concerts and lectures, serves as a rehearsal room and, when necessary, transforms itself into the production room for the ever more frequent recordings at the « Musikverein » .

And since it also reflects the brilliance of the building, it is the perfect setting for receptions and presentations.

...

La « Gläserner Saal » ou « Magna Auditorium » mesure 22 mètres en profondeur, sur 12,50 mètres de largeur et 8 mètres de hauteur. Sa superficie est de 230 mètres carrés et elle comporte de 150 à 380 places assises, selon l'usage de la salle (380 places en mode « salle de concert ») .

As a venue for events from concerts to luxury banquets, the « Gläserner Saal » - « Magna Auditorium » is not only the largest of the « Musikverein » 's 4 new halls but also the most flexible in terms of usage.

Hub podiums enable the smooth transformation of the concert hall into a conference centre, the cinema into a ballroom, or the stage into a catwalk. State-of-the-art equipment for sound, lighting, video and widescreen digital projection provide the ideal conditions for half-scenic productions.

The « Gläserner Saal » - « Magna Auditorium » was designed by the Viennese architect Wilhelm Holzbauer. With a height of 8 metres, the hall (including the gallery) can play host to up to 380 visitors.

The « Gläserner Saal » - « Magna Auditorium » is an ideal venue for :

Concerts.

Half-scenic productions.

Childrens', youth and school productions.

Film and music.

Symposia, conferences and presentations.

Corporate events and celebrations.

Rehearsals.

Equipment :

Professional digital sound systems 16-48 audio in- and output.

Professional lighting control systems with programmable control console.

Lumens video and digital widescreen projectors.

Slide and overhead projectors.

Seminar equipment.

Sound and video editing suites for broadcast and transmission vans.

Editing suites for incorporating mobile simultaneous translation equipment.

Wheelchair facilities.

We also provide the following services tailored to your needs :

Catering.

Event conception, planning and management.

Merchandising.

Video surveillance.

Dimensions : 230 square metres / Width : 22 metres / Depth : 12,50 metres / Height : 8 metres.

Usage Options :

Concert : 380 seats.

Banquet : 150 seats.

Lecture hall : 160 seats.

Cocktail : 300 seats.

...

La « Metallener Saal » (Salle de métal) mesure 10,50 mètres en profondeur, sur 10,80 mètres de largeur et 3,20 mètres de hauteur. Sa superficie est de 113 mètres carrés et elle comporte de 60 à 126 places assises, selon l'usage de la salle (126 places en mode « salle de concert ») .

...

La « Steiner Saal » (Salle de pierre) ou « Horst-Haschek-Auditorium » mesure 13 mètres en profondeur, sur 8,60 mètres de largeur et 3,30 mètres de hauteur. Sa superficie est de 109 mètres carrés et elle comporte de 70 à 80 places assises, selon l'usage de la salle (70 places en mode « salle de concert ») .

The little jewel among the 4 new halls, and a venue which brings history to life. Historic musical instruments and valuable manuscripts incorporated within the architectural design lend the room a special atmosphere. A sumptuous setting for presentations, conferences, cocktail receptions and banquets.

In combination with the « Gläserner Saal » - « Magna Auditorium », the « Steiner Saal » - « Horst-Haschek-Auditorium » is an ideal buffet or reception room for VIP entertaining.

The « Steiner Saal » - « Horst-Haschek-Auditorium » is ideal for :

Concerts.

Conferences and lectures.

Presentations and seminars.

Banquets and cocktail events.

Buffets.

Equipment :

Professional digital sound systems 16-48 audio in- and output.

Lumens video and digital widescreen projectors.

Slide and overhead projectors.

Seminar equipment.

Sound and video editing suites for broadcast and transmission vans.

Editing suites for incorporating mobile simultaneous translation equipment.

Wheelchair facilities planned.

We also provide the following services tailored to your needs :

Catering.

Event conception, planning and management.

Merchandising.

Video surveillance.

Dimensions : 109 square metres / Width : 13 metres / Depth : 8,80 metres / Height : 3,20 metres.

Usage Options :

Concert : 70 seats.

Banquet : 60 seats.

Lecture hall : 60 seats.

Cocktail event : 80 seats.

...

The « Hölzerner Saal » (Wooden Hall) is an ideal venue for smaller events, for exclusive receptions and cocktail events, and for seminars and presentations. The hall is particularly well suited for use as a buffet and interval room for events taking place in the « Gläserne Saal » . A sliding wall transforms the hall into an extension of the foyer.

The « Hölzerner Saal » is ideal for :

Childrens' and youth productions.

Workshops.

Rehearsals.

Seminars.

Banquets and cocktail events.

Foyer extension (via sliding wall) .

Equipment :

Professional digital sound systems 16-48 audio in- and output.

Slide and overhead projectors.

Seminar equipment.

Sound and video editing suites for broadcast and transmission vans.

Editing suites for incorporating mobile simultaneous translation equipment.

Wheelchair facilities planned.

We also provide the following services tailored to your needs :

Catering.

Event conception, planning and management.

Merchandising.

Video surveillance.

Dimensions : 88 square metres / Width : 11,50 metres / Depth : 7,50 metres / Height : 3,40 metres.

Usage Options :

Banquet : 60 seats.

Cocktail event : 80 seats.

...

There are many music Societies but only one « Musikverein » . Music lovers throughout the world know it as the

centre of Viennese musical culture, as the focus of the international concert circuit and as the Eldorado of Classical music.

The « Musikverein » : a resonant name, a scintillating idea. Strictly speaking, it has a twofold meaning : the concert hall on Vienna's « Karlsplatz » and the Society to which this building belongs, the « Gesellschaft der Musikfreunde » in Vienna. 2 different things which belong inseparably together. What would the « Gesellschaft der Musikfreunde » be without its magnificent concert hall and what would the concert hall be without the Society ?

One name encapsulates the interplay between these 2 elements and brings both together : the « Musikverein » .

When the school of music moved out of the « Musikverein » other musical organisations reaped the benefit. The « Musikverein » decided to rent out a part of the newly available space. Various participants in Viennese musical life, now as in the past, still give the « Musikverein » as their address.

Universal-Edition, a major Viennese music publishing house, is at home on the mezzanine floor. At ground level can be found the violin-maker Wilfried Ramsaier-Gorbach, the young people's cultural organisation « Jeunesse » and the long-established Viennese piano manufacturer Bösendorfer.

The « Musikverein » building also houses the Vienna Male Choral Society (« Wiener Männergesang-Verein ») which wrote history with the premiere of Johann Strauß's « Blue Danube Waltz » .

And finally, one Society which has found space here has, like the « Musikverein » , become an institution in itself - the « Wiener Philharmoniker » . Sharing the same address symbolises a unity which is deep-rooted and goes back a long way.

The « Gesellschaft der Musikfreunde » and the Vienna Philharmonic, whose organisations are completely independent of each other, belong inseparably together in the musical sphere. What would the Philharmonic concerts be, and what would the Philharmonic sound be, without the golden hall ? And what would the golden hall be without the Vienna Philharmonic ?

It is thanks to the Vienna Philharmonic that, year after year, New Year's Day after New Year's Day, an audience of more than one billion can experience music in the « Großer Musikvereinssaal » .

The Philharmonic's New Year's Day concert, which has been broadcast on television since 1959, is the media event of the international Classical music scene and at the same time at the heart of Viennese musical culture. It is organised by the Vienna Philharmonic, as are the Philharmonic subscription concerts which have taken place in the « Großer Musikvereinssaal » since 1870.

With the friendly relationship between the Philharmonic and the « Musikfreunde » , it is obvious that Vienna's most famous orchestra also likes to play for the « Gesellschaft der Musikfreunde » , enabling the Society to offer numerous concerts every season with the Vienna Philharmonic. Philharmonic top-quality is and remains a seal of excellence of

this house.

...

Der Wiener Musikverein (beziehungsweise das Haus des Wiener Musikvereins) ist ein traditionsreiches Konzerthaus in Wien. In diesem Haus befindet sich der berühmte Große (Goldene) Musikvereinssaal, der als einer der schönsten und akustisch besten Säle der Welt gilt. Der Musikverein befindet sich im 1. Wiener Gemeindebezirk, Innere Stadt, am Musikvereinsplatz.

1812 wurde die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien von Joseph Sonnleithner gegründet. Ab November 1831 veranstaltete sie Konzerte in einem Saal an den Tuchlauben Nummer 12, der sich mit nur 700 Sitzplätzen bald als zu klein erwies.

1863 stimmte Kaiser Franz-Josef dem Vorschlag des beim Innenministerium für die neue Wiener Ringstraßenzone zuständigen Stadterweiterungsfonds zu, der Gesellschaft das dem Staat gehörende Areal am Wienfluß neben dem Bauplatz des Künstlerhauses, gegenüber der Karlskirche, unentgeltlich für ein Konzertgebäude zu überlassen.

Mit der Planung wurde der klassizistische Architekt Theophil von Hansen beauftragt. Es sollten zwei Säle werden, ein großer für Orchester- und ein kleiner für Kammermusikkonzerte. Sämtliche Steinmetzarbeiten führte die Wiener Firma Anton Wasserburger aus; nach ihren Eigenschaften, aber auch ihrer Verfügbarkeit, wurden Sandsteine aus Breitenbrunn und Sankt Margarethen, harte Kalksteine von Kaisersteinbruch am Leithagebirge und Wöllersdorf verwendet.

Das Haus wurde am 6. Jänner 1870 mit einem feierlichen Konzert eröffnet, und die Kritik lobte sogleich einhellig die grandiose Akustik des Großen Saales, dessen Ruhm sich in kurzer Zeit in der ganzen Welt verbreitete. Auch der kleine Saal, der 1937 nach Johannes Brahms benannt wurde, erhielt bald den Ruf, ein idealer Ort für Kammermusik zu sein.

Im Jahr 2004 wurden vier kleinere, unterirdische Säle eröffnet, die für Konzerte ebenso wie für Proben, Konferenzen, Workshops oder Empfänge konzipiert sind und für größtmögliche Flexibilität in der Nutzung mit modernster Technik ausgestattet wurden. Ursprünglich hätte diese Erweiterung vom amerikanischen Musikmäzen Alberto Vilar finanziert werden sollen. Nachdem dieser abgesprungen war, half der austro-kanadische Industrielle Frank Stronach aus.

Der Musikverein ist im historisierenden Stil nach Vorbildern aus der griechischen Antike gebaut : Säulen, Karyatiden und Giebel-Reliefs lassen die Assoziation zu, hier sei ein Tempel für die Musik errichtet worden.

Der große Saal ist mit einem Deckengemälde von August Eisenmenger und Plastiken von Franz Melnitzky versehen, der kleine wurde erst 1993 wieder in seiner ursprünglichen Form mit roten Säulen und grünen Marmorwänden wiederhergestellt. In der Regel stehen 1744 Sitzplätze und 300 Stehplätze zur Verfügung.

Die vier neuen Säle im Keller des Hauses wurden vom Architekten Wilhelm Holzbauer geplant und nach dem jeweils dominanten Grundbaustoff Glas, Metall, Stein und Holz benannt.

Der Große Saal (oft auch als « goldener Saal » bezeichnet) gilt als einer der besten Konzertsäle der Welt. Die Gründe für die hervorragende Qualität der Akustik sind zahlreich und zum Teil unbeabsichtigte Zufälle : Hansen mußte sich auf seine Intuition verlassen, da wissenschaftliche Studien über Raumakustik erst im 20. Jahrhundert durchgeführt wurden.

Beim Großen Saal sind alle Voraussetzungen für einen guten Konzertsaal erfüllt : Ideale Proportionen des Raumes, genügend großes Raumvolumen, nicht zu viele Plätze, viele schallstreuende Flächen wie Logen, Balkone und Skulpturen, keine schallabsorbierenden Flächen außer dem Publikum. Ein wesentlicher Aspekt der Akustik ist die Nachhallzeit, sie beträgt hier zwei Sekunden.

Durch seine Quaderform (das « Schuhschachtel-Prinzip ») versorgt der Große Saal das Publikum mit den heute als wichtig erkannten frühen Reflexionen von den Seiten. Andere berühmte Säle mit ausgezeichneter Akustik wurden in der Zeit von 1870 bis 1900 ebenfalls als Schuhschachteln mit vielen schallstreuenden Flächen erbaut :

Das Stadtcasino in Basel (1876) .

Das Neue Gewandhaus in Leipzig (1884) .

Das Concertgebouw in Amsterdam (1887) .

Die Tonhalle in Zürich (1895) .

Die Stadthalle in Wuppertal (1900) .

Die Symphony Hall in Boston (1900) .

...

Im Dezember 1857 freute man sich im Musikverein über ein « großartiges, echt kaiserliches Weihnachtsgeschenk » . Kaiser Franz-Josef I. hatte die Schleifung der alten Stadtmauern bewilligt und damit die Möglichkeit einer großangelegten Stadterweiterung geschaffen. Die Wiener Ringstraßenzeit begann. Neue Gebäude (darunter ein Opernhaus, Galerien und Museen) sollten nach kaiserlichem Ratschluß an der Ringstraße entstehen, und so machte man sich auch im Musikverein Hoffnung, endlich dem alten Musikvereinsgebäude zu entkommen.

Dieses Haus (in der Inneren Stadt, Tuchlauben Nummer 12, gelegen) war 1831 bezogen worden und enthielt den ersten wirklichen Konzertsaal Wiens. 700 Zuhörer fanden darin Platz - eine Dimension, die dem Publikumsansturm bald nicht mehr genügte. Trotzdem war wieder einmal Geduld gefordert. Denn erst 1863 zeigte sich der Kaiser spendabel und überließ der Gesellschaft ein großes Areal « vis-à-vis » der Karlskirche.



Die Musikfreunde hatten die Chance, sich mit einem repräsentativen Bau ins Ensemble der Ringstraßen-Architektur einzufügen. Sie planten entsprechend großzügig. Gleich zwei Konzertsäle sollten im neuen Haus Platz finden. Prominente Architekten, unter ihnen Theophil Hansen, August Siccard von Siccardsburg und Eduard van der Nüll, wurden eingeladen, entsprechende Entwürfe auszuarbeiten. Siccardsburg und van der Nüll, die Schöpfer der Hofoper, winkten ab. Hansen blieb übrig - und erwies sich als allererste Wahl.

Theophil Hansen (1813-1891) machte sich mit Eifer ans Werk. Die Konkurrenz zur Hofoper beflügelte seine Phantasie und bestärkte ihn auf seinem Weg zu einem neuen Stil, hin zum « strengen Historismus ». Anders als die Architekten des frühen, romantischen Historismus (unter ihnen Siccardsburg und van der Nüll) setzte er sich mit der Baukunst der Hochrenaissance auseinander. Und konsequent ging er weiter, ließ sich von der « Neo-Renaissance » zurück zur klassischen Antike führen.

Hier war Hansen buchstäblich zu Hause. Denn bevor der gebürtige Däne 1846 nach Wien gekommen war, hatte er acht Jahre lang in Athen studiert und auch als Architekt gewirkt.

Dieser Aufenthalt prägte : Vom klassischen Griechenland inspiriert, wurde Hansen zum Verfechter einer (wie er selbst gern sagte) « griechischen Renaissance ». Im Musikvereinsgebäude ist Hansens Philhellenismus auf Schritt und Tritt zu sehen.

Die Karyatiden im Großen Musikvereinssaal, die ionischen Säulen und das Tempeldach im Brahms-Saal, Apollo und die Musen als Blickfang am Plafond des Großen Musikvereinssaales und Orpheus auf dem Giebfeld der Frontfassade - das alles sind griechische Reminiszenzen wie die Farbgebung des Hauses, ein vollendetes Beispiel antikisierender Polychromie.

Für die Aufführung « classischer Werke » hatte Hansen ein wahrhaft klassisches Ambiente geschaffen. Die Musikfreunde konnten stolz sein auf ihr neues Haus. Mit feierlicher Freude formulierten sie 1870, drei Jahre nach dem ersten Spatenstich, die Urkunde zur Schlußsteinlegung :

« Der Tonkunst in Schule und Meisterschaft geweiht, soll dies Haus sein und bleiben : ein Kunstwerk an sich, eine Heimat der Musik, eine Zierde der Stadt und des Reiches. »

### Die Orgel des Großen Musikvereinssaals

Die Orgel ist bei allen symphonischen Konzerten, auch wenn sie nicht gespielt wird, der sichtbare Hintergrund, wobei die sichtbaren Prospekt Pfeifen nur eine optische Funktion haben. Ihr Gehäuse wurde von Architekt Hansen entworfen. Die ursprüngliche Orgel baute Friedrich Ladegast 1872 mit 3 Manualen, Pedal, 52 Registern, mechanischen Schleifladen für die Manualwerke und Kegelladen für das Pedalwerk. Anton Bruckner wirkte im gleichen Jahr beim ersten Orgelkonzert mit.

1907 wurde diese Orgel durch ein neues Instrument ersetzt. Dieses wurde von der Firma Rieger aus Jägerndorf in

Schlesien in das historische Gehäuse eingebaut und wurde besonders von Franz Schmidt sehr geschätzt, weshalb er es für etliche seiner Uraufführungen heranzog. Ebenso wurde dieses Instrument, auch nach einem Umbau 1948 durch die Wiener Firma Molzer, von internationalen Stars wie Marcel Dupré sehr geschätzt.

Trotz heftiger Streitigkeiten in der Fachwelt wurde dieses Instrument 1969 durch ein 100 Register auf 4 Manualen und Pedal umfassendes, von der Firma Walcker errichtetes Werk ersetzt. Dieser Neubau wurde, vor allem aufgrund seiner Ausführung mit elektrischer Traktur, von bedeutenden Organisten der damaligen Zeit kategorisch abgelehnt, da diese eine Rückkehr zur mechanischen Traktur forderten. Eines der letzten bedeutenden Schwesterinstrumente der Orgel von 1907 steht im Wiener Konzerthaus (Rieger Jägerndorf 1913, 5 Manuale, Pedal, 116 Register) .

Aufgrund irreparabler Schäden an der Walcker-Orgel wurde durch die seit 1946 in Vorarlberg ansässige Firma Rieger Orgelbau von Sommer 2009 bis Anfang 2011 ein neues Instrument in das historische Gehäuse eingebaut. Dieses Werk verfügt sowohl über mechanische als auch elektrische Traktur und 86 Register auf 4 Manualen und Pedal.

...

**8 décembre 1872** : Exécution par Bruckner de la Messe en fa mineur à la Chapelle de la « Hofburg » .

**AB 72 : 1873**

« Krach » à la Bourse de Vienne

**9 mai 1873** : Just a few days after the opening of the Exhibition, the Vienna stock market crashes, causing an economic recession in the Austrian Empire.

**9 mai 1873, dit le Vendredi noir** : Crise bancaire à la Bourse de Vienne qui réagit à la faillite de centaines de banques autrichiennes, incapables de récupérer leurs créances hypothécaires sur l'immobilier. Ces banques avaient prêté trop massivement aux investisseurs immobiliers, en prenant pour garantie des immeubles dont la valeur a subitement baissé après avoir excessivement monté. Cette crise sera la détonatrice du « krach » de 1873. Elle a causé énormément de suicides.

Elle s'étend à Paris et Berlin et déclenche une récession rapide : les banques européennes manquent de liquidités et ne se font plus confiance, rendant les prêts interbancaires extrêmement coûteux. Ceci est le début de la crise économique mondiale qui marque la fin du XIXe siècle. Il s'agit plutôt d'un ralentissement ou d'une stagnation plutôt que d'une dépression. Le PNB continuera à croître de 1880 à 1896.

Ce choc fut précédée par un double mouvement de spéculation immobilière et de spéculation boursière découlant de la libéralisation bancaire des années 1870 dans plusieurs pays d'Europe. Dans les Empires austro-hongrois et français, ainsi qu'en Prusse, les monarques appuient la création d' « une série de nouvelles institutions qui se sont mises à émettre des prêts hypothécaires dans les domaines de la construction municipale et résidentielle » . Le secteur

immobilier explose à Paris, Vienne et Berlin. Les financiers n'hésitent pas à s'endetter pour investir dans la construction, se basant sur l'envolée des prix immobiliers pour rentabiliser leurs investissements.

...

En 1871, la guerre franco-prussienne se termine par le traité de Francfort qui contraint la France à payer de lourdes indemnités de guerre à l'Allemagne. La France est privée de son or, qui gonfle artificiellement le crédit en Allemagne. Des produits financiers assurant un rendement constant aux actionnaires apparaissent, créés notamment par le Crédit mobilier. L'Angleterre, 1er importateur mondial de blé, décide de ne plus s'approvisionner en Europe centrale et en Russie mais outre-Atlantique, ce qui provoque la panique sur les marchés européens.

Les édifices les plus prestigieux à Vienne, Paris et Berlin datent du début des années 1870. L'Empire austro-hongrois et celui de la Prusse, unifié en 1871, ont créé de nouvelles institutions para-bancaires distribuant des prêts pour des constructions privées ou municipales. De 1871 à 1873, la bourse de Berlin accueille aussi 95 nouvelles banques, parmi lesquelles la « Deutsche Bank », fondée en mars 1870, qui ouvre des succursales à Brème et Hambourg. Plus de 100 sociétés financières spécialisées sont constituées pour construire et embellir les villes allemandes. Des quartiers entièrement neufs s'élèvent, le recours à l'acier pour les façades étant facilité par le procédé Bessemer du métallurgiste Henry Bessemer (1813-1898). C'est l'époque dorée du « Gründerzeit » : 8 % de croissance allemande en 1872. Le dividende moyen des banques allemandes atteint 10,75 % . Il chutera à 7,15 % en 1873 et 6,83 % en 1874, tandis que sur 389 sociétés entrées à la Bourse de Berlin, 55 % , ne distribuent plus aucun dividende à partir de 1874.

À Paris, les grands travaux du baron Georges Eugène Haussmann (1809-1891) , préfet de la Seine, se traduisent par des spéculations sur la vente d'immeubles et de terrains décrites par Émile Zola dans son roman « la Curée » en 1872. L'Empereur a souscrit à un emprunt 260 millions de francs en 1869, (l'équivalent de 26 milliards d'euros actuels) , tandis que la banque des frères Péreire investit 400 millions de francs dans des bons de délégations, à valeur spéculative, créés par un décret impérial. Dans une brochure intitulée : « les Comptes fantastiques d'Haussmann » , par allusion aux « Contes d'Hoffmann » de Jacques Offenbach, Jules Ferry affirme qu'il en a coûté 1,5 milliard de francs, bien loin des 500 millions annoncés par Haussmann, qui est destitué en janvier 1870, quelques mois avant la chute de Napoléon III.

La spéculation est encore plus extrême en Autriche, où les prix des maisons doublèrent en quelques mois. Un total de 376 sociétés de toutes sortes furent fondées sur le sol autrichien en 1872, représentant un capital de 2 milliards de Florins, dont 700 millions pour le 1er trimestre de 1873. Les sociétés cotées versent des dividendes très élevés, 10 % à 15 % en moyenne. Pour les banques, c'est de 14 % à 22 %, et ils culminent à 80 % pour la « Wiener Bankverein » . Les banques commercialisent des produits financiers assurant un rendement constant aux actionnaires. Ce vent de folie inspire le compositeur Johann Strauß, qui écrit une nouvelle Opérette, « Die Fledermaus » , critique enjouée des nouveaux riches de Vienne, jouée seulement en 1874.

Ayant perdu la Guerre franco-prussienne de 1870, l'État français est contraint d'émettre sur le marché obligataire pour 5 milliards de francs d'emprunts, soit près de 25 % du PIB français, qui vont directement servir à indemniser son

vainqueur, la Prusse, devenue l'Empire allemand. La loi monétaire prussienne du 4 décembre 1871 oblige la France à verser ces 5 milliards de francs dans une nouvelle monnaie, le mark-or. C'est autant de monnaie subitement injectée dans le système bancaire allemand, avec en plus un effet d'euphorie, car l'or est considéré comme le socle de la solidité monétaire depuis la Panique de 1837. C'est le petit marché boursier autrichien, devenu hyper-spéculatif, qui profite le plus de cette injection subite et massive de liquidité. Mais toute l'Europe en capte un peu.

Le « krach » a commencé le vendredi 9 mai 1873, 8 jours après l'ouverture de l'Exposition universelle de 1873, le 1er mai 1873 au parc du « Prater », près de Vienne. L'Exposition réunit 53,000 exposants, dont 3,500 hongrois, sur 233 hectares, 5 fois plus que la moyenne de toutes les Expositions universelles précédentes. Elle doit durer jusqu'au 31 octobre 1873, autour de pavillons magnifiques. Il s'agit de prouver que l'Empire austro-hongrois fait partie des grands, tant du point de vue architectural qu'en matière d'urbanisme, comme en témoigne la reconstruction de Vienne. La folie spéculative a provoqué le triplement des prix immobiliers en quelques mois.

La Bourse de Vienne réagit à la faillite de plusieurs centaines de banques autrichiennes les 8 et 9 mai, incapables de récupérer leurs créances hypothécaires sur l'immobilier. La Banque « Placht und Fels », favorite des petits porteurs, laisse un passif de 2,76 millions de Florins, alors qu'elle ne dispose plus que de 9,000 Florins d'avoir. Les plus touchées sont les nouvelles institutions émettant des prêts hypothécaires pour la construction municipale et résidentielle. La faillite du groupe financier de Stephan Keglevich est l'une des plus retentissantes.

Un délai est donné aux banques en difficulté, jusqu'au 15 mai, pendant lequel elles peuvent puiser dans un fonds de 20 millions de Florins spécialement prévu en cas de crise. Mais cela ne suffit pas. Les actions de plusieurs banques prestigieuses s'effondrent, comme celle de la « Kredit Anstalt », fondée par les Rothschild dans les années 1850, la « Bankverein Boden Kredit Anstalt », spécialiste du foncier et présidée par l'ancien ministre Giskra, ou l'« Anglo-Bank », dirigée par le Comte Eugène Kinsky. Les journaux affirment que près d'un millier de petits épargnants se suicident. Les banques ne se font plus confiance. Le coût des prêts interbancaires flambe. Le 9 juin, c'est la faillite de la « Wechlersbank », fortement engagée dans les chemins de fer. La panique se déplace vers la place boursière de Berlin. Les difficultés des banques de Gerson von Bleichröder et Adolph von Hanseman (1826-1903) entraînent la faillite de leur débiteur, le géant du rail allemand Bethel Henry Strousberg (1823-1884), le 20 novembre, dont ils récupèrent des actifs.

Quelques mois plus tard, une épidémie de choléra dure 20 semaines à Vienne, causant 1,304 décès en août et 1,091 en septembre.

### Of Financial Watchmen, Happy Savers and Suicides

### The Habsburgs and the State Finances (1815-1913)

The Habsburgs were always short of money : they filled their coffers with the help of taxes and private banks. It was not only their personal finances that the Habsburgs had to worry about. As rulers, they also had to bear responsibility for the State budget, that is to say for the Monarchy's expenditure and income. The establishment of the Finance

Ministry and the National Bank was meant to help keep a better check on the State budget. While during the 1st half of the 19th Century, the financial situation was tight, for most of the time, during the years of the « Gründerzeit », from about 1850 to 1873, the Monarchy experienced an economic boom. « Black Friday » and the ensuing Stock Exchange crash, in 1873, put an end to this boom, at least temporarily.

### Thrifty Court and expensive army - State expenditure

Today, the State spends its tax revenue on health, administration and « public order » - and what did the Habsburgs do with all their taxes ?

Approximately, 1 % of total annual State expenditure went on the Imperial family and the Court, only a tiny share in comparison with other forms of expenditure. The army received one of the largest shares, namely around 25 %. The Liberals criticized the high-percentage that went on military expenditure.

Nevertheless, the Imperial-Royal (after 1867, Imperial and Royal) Army complained repeatedly that they were totally under-financed and even made the Imperial Parliament (« Reichsrat ») responsible for their defeat by Prussia at « Königgrätz » (Sadowa), in 1866, because it had not approved a large enough budget. Compared with other European armies, the Austrian (after 1867, Austro-Hungarian) army was, indeed, financially less well endowed, although it is likely that it was military skill that ultimately determined victory or defeat. That we have any more or less accurate idea of what the State spent its money on has to do with the establishment of the Finance Ministry. Before the revolution of 1848, the Court Chamber (« Hofkammer ») was responsible for the State finances, but it drew-up budgets only sporadically. The Imperial Diet (« Reichsrat »), which had been established as an advisory body in the constitution of March 1849 and upgraded to a genuine parliament in the constitution of February 1861, demanded annual budgets from the new Finance Ministry, because such plans gave a better overview and could be checked much more easily. After the compromise (« Ausgleich ») of 1867, the Austrian and Hungarian halves of the Empire pursued their own financial policies; when it came to the so-called « joint matters » (« gemeinsame Angelegenheiten »), 70 % was financed by Austria and 30 % by Hungary. However, the budget situation remained tight and the State or the Emperor often had to depend on loans from private financiers from the « 2nd tier » of society. Overall, State expenditure increased sharply in the 2nd half of the 19th Century, above all, as the result of the development of transport (especially railway) and telecommunications networks. The State was not responsible for providing social security, as this was paid for either by the provinces, towns and parishes or was financed on a purely private basis.

### Tax matters - State revenue

Before the gates of the city, everything came to a stop: all those who wanted to enter Vienna had 1st to take-out their wallets and purses - and pay-up.

The financial watchmen were posted in front of the gates to the city and imposed the so-called consumption tax (« Verzehrsteuer ») on everyone who wanted to go into Vienna. This tax was levied primarily on food stuffs, but also on other products. In Vienna, there were over 220 articles of everyday consumption that were subject to this tax - out in

the countryside, there were just 7 : wine, fruit juice, beer, brandy, sugar and cattle for slaughter. Hence, at a stroke, many food stuffs and products became more expensive when they were brought into Vienna. It was the poorer sections of the population who were particularly affected by the consumption tax, because they were hit hardest by this tax imposed on food. The Monarchy's taxation policy was the subject of many caricatures criticizing the expensive army and administration which the population had to finance.

The most important sources of revenue for the State were taxes, customs duties, fees and monopolies (for example : salt, tobacco, lotteries) . In addition to indirect taxes like the consumption tax, stamp duty and tolls, there were also direct taxes on the ownership of land and buildings, as well as on income.

### The palace of money - Where does all the money come from ?

« Chit bank » (« Zettelbank ») - that is what people called the National Bank, at the beginning of the 19th Century, because it printed banknotes, popularly known as chits (« Zettel ») .

It was not so obvious that the National Bank should be responsible for printing banknotes and issuing money : up to then, it had been the mints, admittedly ultimately under instructions from the Monarch, that had produced money. Above all, in times of war and economic crises, Monarchs deemed it necessary to produce more and more money in order to meet increasing demand. This procedure resulted in money becoming worth less and less.

At the beginning of the 19th Century, the Napoleonic Wars and the Congress of Vienna cost enormous sums of money. The foundation of the « Privileged Austrian National Bank » was intended as a way-out of the desperate financial situation. From 1860, the National Bank was housed together with the Stock Exchange in a building designed by Heinrich Ferstel. After a lengthy planning process, the Bank moved to an imposing but functional new building, in 1925.

The tasks of the new bank were to regulate the circulation of money and to stabilize the currency ; it also had the privilege of issuing banknotes and the production of money was outsourced to it. This meant that the money supply was no longer in the Emperor's immediate sphere of influence - theoretically, at least. In practice, the Emperor continued to have recourse to the National Bank's printing press, in the event of war, increasing the demand for money. He also continued to appoint those in charge of the Bank, that is to say the governor and his deputy.

At the same time, commoners played a significant role : after all, the Bank had 12 directors, who were chosen by the Bank's largest shareholders - and these were, above all, members of the so-called « 2nd tier of society » . Despite the establishment of the National Bank, the Monarchy's financial situation remained tight, showing some improvement only towards the end of the 19th Century.

### The Emperor's savings book and the State's financiers - Banks and insurance in the Monarchy

Where could you (in theory, at least) meet the Emperor if you did not want to apply for an audience or embark on

the long journey to Schönbrunn ? At the bank !

Yes, Franz-Josef really did have a savings account with the Vienna Post Office Savings Bank (« Wiener Postsparcasse ») . He had paid in 300 « Gulden » to account number 000,001, which gave his occupation as « Emperor of Austria » . This Imperial savings deposit was, however, rather the exception, because, together with the 1st Austrian Savings Bank (« Erste Österreichische Spar-Casse ») , founded in 1819, the Post Office Savings Bank primarily provided the poorer sections of the population with savings facilities. The motivation for the establishment of these savings banks was above all a socio-political one and they were intended to serve as a way of providing for illness and old age, at least on a small scale. A comparatively broadly based social security network of health, accident and pension insurance was only developed towards the end of the 19th Century. One of the 1st forms of insurance to be developed in the 19th Century was against fire, and it became very popular because of the widespread use of timber for building. Next came transport insurance, which was closely linked to the development of the railway network, and then life insurance, which was initially seen by the State as dangerous, because it was thought that it would have an adverse effect on citizens' morals.

While it was only the exception when the Emperor availed himself of the services of a savings bank, he and his predecessors regularly called on the help of private banking houses when it was a question of financing matters of State. In particular, it was the banks owned by the Epstein and Rothschild families that repeatedly helped-out the Emperor and the State. For example, Epstein financed the War against Prussia which, nevertheless, ended with defeat in the battle of « Königgrätz » (Sadova) . In line with the liberal credo of the age, financial support for trade and industry came from private and joint-stock banks. In any case, for long periods, the State was simply not in a position to provide such support itself.

### Quick money versus old aristocracy

In the 19th Century, the « 1st tier » of society felt itself under threat from the up-and-coming bourgeoisie and the « 2nd tier » of society. Meanwhile, these classes imitated the nobility.

The « old aristocracy » , the « 1st tier » of society, took the leading position in both social and political matters, and they were closely interlinked with the Imperial court. The court, however, became increasingly interested in the wealthy bankers and entrepreneurs who were able to provide the State and its ailing finances with a steady supply of money. The Emperor showed his thanks for this by ennobling them (raising them to the rank of aristocrats) , making many members of the « 2nd tier » knights and barons. In this way, more than 5,700 people were raised to the aristocracy in the Austrian half of the Empire in the years before the First World War.

Famous examples are the Rothschild and Epstein families, which had both amassed large fortunes through their banking businesses. The Court was happy to accept them as providers of money, but did not allow the members of the « 2nd tier » to reach the very top of the social ladder, not considering them to be fully « presentable at Court » . The old aristocracy had an ambivalent attitude towards the new financial nobility : on one hand, they feared them, seeing them as competitors in both society and politics and viewing them with suspicion ; on the other, they were

prepared to co-operate with them in economic matters, for example in joint-stock companies. In their turn, the members of the « 2nd tier » tried to imitate the aristocracy and their lifestyle and, to this end, they built magnificent town palaces along the « Ringstraße » boulevard in Vienna.

The « old aristocracy » , of course, did not reside on the boulevard of the « nouveaux riches » and merely mocked the owners of the new palaces as « Ringstraße Barons » . Caricatures appeared which showed the symbolic figure of a « Ringstraße Baron » relaxing on the balcony of his splendid palace, elegantly dressed and smoking a pipe.

Both the « old aristocracy » and the « 2nd tier » cultivated an extravagant and ostentatious lifestyle and this certainly played a part in giving Vienna, the seat of the Emperor, the status of a city of consumers. However, the « old aristocracy » came-out of the Stock Exchange crash of 1873, more or less unscathed, because they had not become too deeply involved in speculative business and were the owners of real Estate.

### Crisis in the highest circles - Economic boom and Stock Exchange crash

« Ringstraße Barons Bankrupt » - « Crisis Reaches the Court » - « General Plunges to his Death » - « The End of the Boom ? » - that is how the newspaper headlines might have reported the Stock Exchange crash of 1873.

The Stock Exchange crash of May 1873 put an abrupt end to economic growth in the Monarchy, as well as to the wealth (and, in some cases, the life) of many of the so-called « Ringstraße Barons » from the « 2nd tier » of society. Those whose finances did not survive the crash included not only bankers but also some members of the Imperial court and confidants of the Emperor. The whole affair even affected the Imperial family itself, since Archduke Ludwig Viktor, Franz-Josef's brother, also lost money through speculation.

Baron Gablenz, the highly-paid army commander of the army, likewise lost both his money and his possessions as a result of speculation. He turned to the Emperor, sending him a telegram in which he asked for financial support. The request, however, did not reach him, because the Emperor's adjutant-general, Count Bellegarde, wanted to protect the Court from involvement in a scandal. The commander thought that he had incurred the Emperor's displeasure and committed suicide.

Until the Stock Exchange crash, the economy had boomed in Vienna and throughout the Monarchy. A large number of businesses in both trade and big industry, banks and joint-stock companies had been founded. Just in the 1st period of the « Gründerzeit » following the compromise with Hungary and the « miracle harvest » of 1867 more than 1,000 joint-stock companies were established and the Monarchy's railway network almost doubled in size - a clear indicator of economic growth. In Vienna, the construction of the « Ringstraße » boulevard gave the building sector a boost, and the prospect of the World Exhibition provided further stimulus. The boom led to an increase in the cost of living. It was industrial workers and owners of small businesses that were particularly affected by high rents and food prices - they saw their real incomes fall.

Much of the economic boom during the « Gründerzeit » was based on pure speculation and on the foundation of



banks and companies that existed only on paper. On 9 May 1873, which became known as « Black Friday », prices on the Vienna Stock Exchange plummeted, leading to panic sales of shares. Even the National Bank could not intervene and provide support because it did not have enough reserves available.

...

The Panic of 1873 was a financial crisis that triggered a depression in Europe and North America that lasted from 1873 until 1879, and even longer in some countries. In Britain, for example, it started 2 decades of stagnation known as the « Long Depression » that weakened the country's economic leadership. The Panic was known as the « Great Depression » until the events in the early 1930's took precedence.

The Panic of 1873 and the subsequent depression had several underlying causes, of which economic historians debate the relative importance. Post-War inflation, rampant speculative investments (overwhelmingly, in railroads) , a large trade deficit, ripples from economic dislocation in Europe resulting from the Franco-Prussian War (1870-1871) , property losses in the Chicago (1871) and Boston (1872) fires, and other factors put a massive strain on bank reserves, which plummeted in New York City during September and October 1873, from \$ 50 million to \$ 17 million.

The 1st symptoms of the crisis were financial failures in the Austro-Hungarian capital, Vienna, which spread to most of Europe and North America by 1873.

The American Civil War was followed by a boom in railroad construction. 33,000 miles (53,000 kilometres) of new track were laid across the country, between 1868 and 1873. Much of the craze in railroad investment was driven by government land grants and subsidies to the railroads. At that time, the railroad industry was the nation's largest employer outside of agriculture, and it involved large amounts of money and risk. A large infusion of cash from speculators caused abnormal growth in the industry as well as overbuilding of docks, factories and ancillary facilities. At the same time, too much capital was involved in projects offering no immediate or early returns.

The decision of the German Empire to cease minting silver Thaler coins, in 1871, caused a drop in demand and downward pressure on the value of silver ; this had a knock-on effect in the United States, where much of the supply was then mined. As a result, the « Coinage Act » of 1873 was introduced and this changed the United States silver policy. Before the « Act » , the United States had backed its currency with both gold and silver, and it minted both types of coins. The « Act » moved the United States to a « de facto » gold standard, which meant it would no longer buy silver at a statutory price or convert silver from the public into silver coins (though, it would still mint silver dollars for export in the form of trade dollars) .

The « Act » had the immediate effect of depressing silver prices. This hurt Western mining interests, who labeled the « Act » , « The Crime of '73 » . Its effect was offset somewhat by the introduction of a silver trade dollar for use in the Orient, and by the discovery of new silver deposits in Virginia City, Nevada, resulting in new investment in mining activity. But the coinage law also reduced the domestic money supply, which raised interest rates, thereby, hurting farmers and anyone else who normally carried heavy debt loads. The resulting outcry raised serious questions about

how long the new policy would last. This perception of instability in United States monetary policy caused investors to shy away from long-term obligations, particularly long-term bonds. The problem was compounded by the railroad boom, which was in its later stages, at the time.

In September 1873, the American economy entered a crisis. This followed a period of post-Civil War economic over-expansion that arose from the Northern railroad boom. It came at the end of a series of economic setbacks : the « Black Friday » panic of 1869 ; the Chicago fire of 1871 ; the outbreak of equine influenza, in 1872 ; and demonetization of silver, in 1873.

A similar process of over-expansion had taken place in Germany and Austria, where the period from German unification in 1870-1871 to the « Krach », in 1873, came to be called the « Gründerjahre » (Founders' Years) . A liberalized incorporation law in Germany gave impetus to the foundation of new enterprises, such as the « Deutsche Bank » , and the incorporation of already established ones. Euphoria over the military victory against France, in 1871, and the influx of capital from the payment by France of War reparations fueled stock market speculation in railways, factories, docks, steamships - the same industrial branches that expanded unsustainably in the United States. It was in the immediate aftermath of Otto von Bismarck's victory against France that he began the process of silver demonetization. The process began on 23 November 1871 and culminated in the introduction of the gold Mark, on 9 July 1873, as the currency for the new united « Reich » , replacing the silver coins of all constituent lands. Germany was now on the gold standard. Demonetization of silver was, thus, a common element in the crises on both sides of the Atlantic Ocean.

On 9 May 1873, the Vienna Stock Exchange crashed, unable to sustain the bubble of false expansion, insolvencies, and dishonest manipulations. A series of Viennese bank failures ensued, causing a contraction of the money available for business lending. One of the more famous private individuals who went bankrupt, in 1873, was Stephan Keglevich of Vienna. He was a relative of Gábor Keglevich, who had been the main Royal treasurer of Hungary (1842-1848) , and who, in 1845, had founded, with some others, a financing association to fund the expansion of Hungarian industry and to protect the loan repayments, similar to the « Kreditschutzverband » of 1870 (Austria's association for the protection of creditors and for the protection of the interests of its members in cases of bankruptcy) . That made it possible for a number of new Austrian banks to be established in 1873, after the Vienna Stock Exchange crash. In contrast to Berlin, where the railway Empire of Bethel Henry Strousberg crashed after a ruinous settlement with the Romanian government, bursting the speculation bubble in Germany. The contraction of the German economy was exacerbated by the conclusion of War reparations payments to Germany by France, in September 1873. Coming 2 years after the foundation of the German Empire, the panic became known as the « Gründerkrach » or « founders' crash » . Keglevich and Strousberg had come, in the year 1865, in direct competition in a project in today's Slovakia, whereupon, in 1870, the Government of Hungary and finally, in 1872, the Emperor-King Franz-Josef I of Austria resolved the question of these competing projects.

Although the collapse of the foreign loan financing had been foreshadowed, the anticipatory events of that year were in themselves comparatively unimportant. Buda, the old capital of Hungary, and Óbuda were officially united with Pest, thus creating the new metropolis of Budapest, in 1873. The difference in stability, between Vienna and Berlin, had the

effect that the French indemnity to Germany overflowed thence to Austria and Russia, but these indemnity payments aggravated the crisis in Austria, which had been benefited by the accumulation of capital not only in Germany, but also in England, Holland, Belgium, France and Russia.

Recovery from the crash occurred much more quickly in Europe than in the United States. Moreover, German businesses managed to avoid the sort of deep wage cuts that embittered American labor relations at the time. There was an anti-Semitic component to the economic recovery in Germany and Austria, as small investors blamed the Jews for their losses in the crash. False expansions have been reconsidered. Monetary distribution issues are first and foremost a question of income distribution between labour economics and capital (economics) . Soon, more luxury hotels and villas were built in Opatija and a new railway line was extended, in 1873, from the Vienna-Trieste line to Rijeka, from where it was possible to go by tram to Opatija. The strong increase of port traffic generate a permanent request for expansion. The Suez Canal was opened in 1869. 1875-1890 became « the golden years » of Giovanni de Ciotta in Fiume (Rijeka) .

The construction of the Suez Canal, which opened in 1869, was one of the causes of the « Panic » of 1873, because goods from the Far-East had been carried in sailing vessels around the Cape of Good Hope and were stored in British warehouses. As sailing vessels were not adaptable for use through the Suez Canal because the prevailing winds of the Mediterranean Sea blow from West to East, British entrepot trade suffered.

In Britain, the long depression resulted in bankruptcies, escalating unemployment, a halt in public works, and a major trade slump that lasted until 1897.

During the depression of 1873-1896, most European countries experienced a drastic fall in prices. Still, many corporations were able to reduce production costs and achieve better productivity rates, and, as a result, industrial production increased by 40 % in Britain and by over 100 % in Germany. A comparison of capital formation rates in the 2 countries helps to account for the different industrial growth rates. During the depression, the British ratio of net national capital formation to net national product fell from 11.5 % to 6.0 % while Germany's rose from 10.6 % to 15.9 % . In essence, during the course of the depression, Britain took the course of static supply adjustment while Germany stimulated effective demand and expanded industrial supply capacity by increasing and adjusting capital formation. For example, Germany dramatically increased investment with regard to social overhead capital, such as in the management of electric power transmission lines, roads, and railroads, while this input stagnated or decreased in Britain and the investment helped to stimulate industrial demand in Germany. The resulting difference in capital formation accounts for the divergent levels of industrial production in the 2 countries and the different growth rates during and after the depression.

In the periphery, the Ottoman Empire's economy also suffered. Rates of growth of foreign trade dropped, external terms of trade deteriorated, declining wheat prices affected peasant producers, and the establishment of European control over Ottoman finances led to large debt payments abroad. The growth rates of agricultural and aggregate production were also lower during the « Great Depression » as compared to the later period.

...

Die Wiener Börse wurde 1771 zur Zeit Maria Theresias gegründet. Zunächst wurden nur Anleihen, Wechsel und Devisen gehandelt. Eigene Makler sogenannte Sensale sorgten für einen reibungslosen Handel. Für die Vermittlung der Geschäfte erhielten die Makler eine Provision. An manchen Tagen versammelten sich über 2000 Menschen in der Börse, um ihren Geschäften nachzukommen. Aktien wurden erstmals im Jahre 1818 gehandelt. Die erste Aktiengesellschaft, die an der Wiener Börse notierte, war die Österreichische Nationalbank. Aufgrund der damaligen politischen und wirtschaftlichen Bedeutung der Habsburg-Monarchie, erlangte die Wiener Börse bald internationales Ansehen. Inzwischen waren neue Regelungen und Börsengesetze nötig geworden, um den immer lebhafteren Handel in geordneten Bahnen abwickeln zu können.

Der nun einsetzende wirtschaftliche Aufschwung brachte aber auch eine Unzahl an höchst spekulativen Gesellschaften an die Börse. Am Ende stand der Börsenkrach im Mai 1873. In der Folge verschwanden rund 90 % aller Aktientitel vom Kursblatt. Es dauerte Jahrzehnte bis sich die Börse von diesem Schock erholen konnte. Mittlerweile zog man 1877 in das von Theophil Hansen konstruierte Börsegebäude am Schottenring, da die Räumlichkeiten in der Herrengasse zu klein wurden. Bis zum Ausbruch des I. Weltkrieges standen wieder Anleihen im Mittelpunkt. Die folgenden Weltkriege hinterließen auch an der Wiener Börse ihre Spuren.

### Le « krach boursier » du 9 mai 1873 et la dépression économique

Le terme « krach » (dérivé de l'anglais « crash » qui signifie : « effondrement ») a été utilisé pour la 1<sup>re</sup> fois par un actionnaire originaire de Galicie.

Si le gouvernement avait cru au principe du monopole étatique des banques, à partir de 1867, il ne s'oppose pas à la création sans contrôle de sociétés par actions, destinées non seulement aux affaires bancaires et aux sociétés ferroviaires, mais aussi aux entreprises de construction et d'industrie. Un excès de libéralisation économique et la fascination des gains réalisés dans des délais très courts ont entraîné la spéculation et fragilisé le système qui n'a pas résisté. Sur les 1,005 projets de créations de sociétés en 1872, seuls 516 ont abouti réellement et existent toujours en 1874.

Se référer à : Helmut Rumpler. « Der Börsenkrach von 1873 », in : Herwig Wolfram (Herausgeber), « Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie », page 463.

Dès le lendemain du « krach », 230 sociétés sont insolvables. De nombreuses banques ne peuvent plus rembourser leurs clients. Toutes les classes de la société sont touchées et notamment la nouvelle bourgeoisie Libérale. À la suite de l'ébranlement des valeurs boursières, beaucoup de personnes sont ruinées du jour au lendemain. Cet état de choses a généré non seulement un climat de frustration et de déréliction dans les milieux les moins épargnés, mais aussi provoqué des suicides et dévoilé des scandales financiers. Oeuvre contemporaine de ces événements, l'Opérette de Johann Strauß « la Chauve-souris » (5 avril 1874), malgré l'insouciance quelque peu phéacianiste qu'elle semble

afficher en prônant comme règle de conduite morale un certain « carpe diem », donne bien mal le change à la morosité ambiante qui, pendant quelque temps, va s'installer à Vienne.

L'expression latine « carpe diem » signifie littéralement « arrache » (au sens de : arracher un fruit d'un arbre) ou « attrape le jour ». Cette formule concrète servant d'étiquette pour identifier un lieu commun littéraire, provient d'un poème d'Horace dans lequel le poète invite son interlocutrice à ne pas s'inquiéter de ce qu'apportera le lendemain et à jouir de l'instant présent (Odes I, 11) , car rien ne nous certifie que nous allons vivre un jour de plus :

« Carpe diem, quam minimum credula postero. » (Profites du jour sans espérer que vienne un lendemain.)

Cette situation a un fort impact sur l'idéologie Libérale qui s'expose aux critiques engageant la responsabilité de ses représentants politiques. Le « krach » boursier du vendredi 9 mai 1873 (appelé : « vendredi noir ») signifie la fin du libre-échange en Autriche et ses conséquences entraînent une dépression économique. La production et la consommation vont enregistrer un fort recul.

L'industrie, notamment la construction ferroviaire et les industries métallurgiques, est frappée de plein fouet par la crise. À cela s'ajoutent de mauvaises récoltes dans les campagnes qui, avec l'épidémie de choléra, font ré-apparaître la famine dans différentes régions de la Monarchie. Le chômage qui touche la population ouvrière augmente dans les villes. Les politiciens Libéraux sont désignés comme les responsables de cette situation.

...

**Été 1873** : Durant ses vacances estivales, Anton Bruckner se rend successivement aux stations thermales de Karlsbad et de Marienbad (pour se refaire une santé par les cures d'eau) et, finalement, à Bayreuth afin de rendre visite à Richard Wagner (pour lui demander d'être le dédicataire de sa 2e ou 3e Symphonie) . Depuis 28 ans, Wagner se rend régulièrement à Marienbad.

### Église Sainte-Madeleine de Karlsbad

Anton Bruckner séjourne à la célèbre station thermale de Karlsbad. De plus, il donne un récital d'orgue à l'Église Baroque de Sainte-Madeleine (construite entre 1733 et 1736, et inaugurée en 1737) .

...

Die ursprüngliche, von einem Friedhof umschlossene, mittelalterliche, gotische Maria-Magdalenen-Kirche wurde in der Mitte des 14. Jahrhundert mitten in Karlsbad auf der Anhöhe über dem Sprudel errichtet. 1518 wurde die Kirche dann im Renaissancestil umgebaut. Anfang des 18. Jahrhundert befand sich die von einigen Bränden heimgesuchte Kirche jedoch in einem erbärmlichen Zustand. Deshalb wurde der Abriss der alten Kirche und der Bau einer neuen Karlsbader Kirche beschlossen.

Am 27. April 1733 wurde der Grundstein zur neuen Kirche gelegt. Die Dekanatskirche Sankt-Maria-Magdalena, ein Werk des Hochbarocks, wurde in den Jahren 1733-1736 nach Plänen des namhaften böhmischen Architekten Kilian Ignaz Dientzenhofer erbaut. Am 1. Oktober 1736 legte Dekan Ottický feierlich den Schlussstein in die Laterne der Kirche.

...

Im Zentrum der Karlsbader Kurbadzone, in unmittelbarer Nähe der Sprudelquelle, können Sie die römisch-katholische Kirche Sankt-Maria-Magdalena besichtigen, die zu den bedeutendsten tschechischen Denkmälern gehört, die im Geiste des Hochbarocks errichtet wurden. Ihre Bedeutung wird auch dadurch hervorgehoben, daß sie seit dem Jahre 2010 in die Liste der nationalen Kulturdenkmäler eingetragen ist.

Die Kirche Sankt-Maria-Magdalena wurde im Jahre 1737 an der Stelle der ehemaligen gotischen Kirche nach einem Entwurf von Kilian Ignace Dientzenhofer erbaut. Das Innere der Kirche zierte überwiegend das Mobiliar aus dem 18. Jahrhundert. Zu sehen sind ein wertvolles Altarbild, barocke Altarplastiken, gotische Madonnen, etc. Zu ihrer Besichtigung können Sie unter anderem die Gottesdienste zu Anlass nehmen, die hier täglich stattfinden.

Interessant ist auch die Unterkellerung der Kirche. Hier befindet sich die unterirdische Krypta, in welcher die Gebeine vom aufgelösten Friedhof bestattet sind, der die Kirche bis zum Jahre 1784 umgab. Neben dem kleinen Beinhaus (Ossuarium) können Sie hier weitere Sehenswürdigkeiten besichtigen - den Gottesgrab-Altar aus Sprudelstein (Aragonit) und Erbsenstein (Pisoid) , die biblische Szenen Garten Getsemani und Golgota (Kreuzberg) , eine geologische Ausstellung und ähnlich.

...

Mitten im Herzen des Karlsbader Kurviertels und in unmittelbarer Nähe des Sprudels steht die römisch-katholische Kirche der heilig Maria und Magdalena. Die Kirche trägt die Merkmale des Hochbarocks und zählt zu den bedeutendsten Barockbauten nicht nur in Karlsbad, sondern in ganz Tschechien. Sie wurde im Jahre 1737 anstelle einer früheren gotischen Kirche erbaut.

Das Kircheninnere zieren ein wertvolles Altarbild, barocke Altarplastiken, gotische Madonnenbilder, und so weiter. Wer einen Blick in die Kirche werfen möchte, kann dazu einen der Gottesdienste abwarten, die täglich in der Maria-Magdalenen-Kirche stattfinden.

Im Untergrund des Gotteshauses befindet sich eine einzigartige Begräbniskapelle, in der die Gebeine von dem aufgelösten Friedhof aufbewahrt werden, der die Kirche bis 1784 umgab. Bei der Besichtigung der Begräbnisgruft bekommt man zu sehen :

Einen Gottesgrab-Altar aus Sprudel- und Erbsenstein.

Die biblische Szene aus dem Garten Getsemani und vom Kalvarienberg.

Ein Beinhaus aus geborgenen Gebeinen.

Beispiele der sinnreichen Bauwerksgründung der Kirche.

Geologieausstellung.

...

Interieur der Sankt-Maria-Magdalena-Kirche in Karlsbad (Karlovy Vary) im Sudetenland. Sie ist ein Werk von Ignaz Dienzenhofer. Was nachdenklich stimmt : die Kirche war auch zu deutscher Zeit die einzige katholische Kirche der Stadt Karlsbad. Eingemeindete Orte hatten zwar ihre eigenen Kirchen ; doch die Grösse der Stadt, wo der Grossteil der Bevölkerung katholisch war, und diese einzige Kirche standen in keinem Verhältnis. Es gibt noch eine hussitische und eine orthodoxe. In den dreissiger Jahren bauten die Redemptoristen ein Kloster mit Kirche im Vorort Meierhöfen. Aber diese wurden nach dem Krieg von den Kommunisten ziemlich bald gesprengt. Heute ist die Stadtkirche sogar einige Nummern zu groß in anbetracht der wenigen Kirchgänger und der großen ungläubigen und gleichgültigen Mehrheit der Bevölkerung.

## Karlsbad

Karlovy Vary (Karlsbad, en allemand) est une ville et une station thermale située dans la partie occidentale de la République tchèque. La ville doit son nom à Charles IV, qui a visité le lieu dans les années 1370. Elle est historiquement célèbre pour ses sources d'eau chaude (12 sources principales et environ 300 secondaires) , la plus grande et la plus chaude (73°C) étant Vřídlo (« der Sprudel » , en allemand) et pour sa rivière à eau chaude, la Teplá qui se jette dans l'Ohře à cet endroit.

La légende de la ville raconte que le roi de Bohême et Empereur Charles IV du Saint-Empire chassait un cerf dans la grande forêt des alentours. Étant acculé au bord d'une falaise, l'animal choisit de sauter dans le vide pour échapper aux chasseurs. À l'endroit où il fit son ultime bond, jaillit une source thermale. Le roi s'aperçut ainsi de la richesse de la vallée et décida d'y fonder une ville.

Charles IV accorda une charte à la ville, le 14 août 1370, laquelle prit à cette date le nom même de ce souverain. On utilisa d'abord les sources thermales pour les établissements de bain, puis au XVIe siècle pour débiter une eau minérale. Les Ires concessions de sources furent consignées par écrit, en 1522.

Le 9 mai 1582, la ville fut inondée par une crue de la rivière Teplá puis, le 13 août 1604, elle disparut presque entièrement dans un incendie. Largement endommagée au cours de la « Guerre de Trente Ans » , la ville ne se reconstruisit que très lentement. En 1707, l'Empereur Joseph Ier lui accorda tous les privilèges d'une « ville d'Empire » . Les droits sur les bains furent institués à l'occasion de la visite du tsar Pierre Ier de Russie, en 1711 et 1712. La Ire institution municipale de cure thermale fut édifée cette même année 1711. Un nouvel incendie, en 1759, détruisit

à nouveau près de la moitié de la ville. L'intérêt des cures thermales fut établi scientifiquement par les travaux du docteur David Becher, auteur d'un traité sur l'institution des bains de Karlsbad où il montrait l'intérêt des sels minéraux dans l'eau thermale. L'état autrichien introduisit, en 1795, un impôt particulier sur les cures thermales (« Kurtaxe ») , afin d'accélérer la reconstruction de la ville.

La ville de Karlsbad s'acquiesça une triste réputation à l'occasion de la Conférence de Karlsbad, en 1819, conclue entre le chancelier autrichien Klemens von Metternich et les États de la Confédération germanique : les clauses des décrets de Karlsbad, passés entre les signataires, portaient sur la censure de la presse et la répression des manifestations Libérales, vivaces dans des pays qui se relevaient d'une guerre de libération contre la France.

Le docteur David Becher a notoirement participé à la modernisation de l'activité thermale de la ville (il décède en 1792) . Elle devient le rendez-vous mondain de la « Mittel Europa » au XIXe siècle.

Le thermalisme permit à la ville de prendre enfin son envol. Le nombre de visiteurs passa de 134 familles en 1756 à 26,000 curistes à la fin du XIXe siècle. C'est alors un lieu mondain international, Georges Clemenceau s'y rendant, par exemple, chaque année. En 1911, ce chiffre était de 71,000. C'est de cette époque dorée que date la plupart des bâtiments significatifs de la ville tels la colonnade dite de la « source du moulin » conçue par l'architecte Josef Zitek qui avait déjà réalisé le théâtre national de Prague ou bien encore le « Grandhotel Pupp » , une époque marquée également par la présence de nombreux visiteurs russes qui firent bâtir une église sur le modèle de la cathédrale Saint-Basile de Moscou.

La Grande guerre mit brutalement fin au tourisme, crise qui perdura jusqu'à la chute de l'Empire austro-hongrois, en 1918. Peuplée majoritairement d'Allemands, Karlovy Vary et sa région fut rattachée à la nouvelle Tchécoslovaquie par le Traité de Saint-Germain. Ce qui entraîna des troubles entre les populations allemande et tchèque. Le 4 mars 1919, une manifestation allemande se termina par la mort de 6 Allemands, tués par les troupes tchèques. Cet affrontement larvé entre les communautés ne s'acheva que par l'annexion, en 1938, de la région des Sudètes par l'Allemagne nazie et, ensuite, par l'expulsion en 1945 de la majorité de la population germanophone.

À la libération, Karlovy Vary reprit son statut de ville de villégiature, devenant le centre de récréation de la « nomenklatura » communiste. L'activité thermale reprit ainsi toute l'année.

Karlovy Vary est une ville d'eaux qui compte de nombreux hôtels pour accueillir les curistes et les festivaliers lors du Festival international du film de Karlovy Vary au début juillet, dont le plus fameux, le « Grand Hotel Pupp » .

Les sources de la ville sont embouteillées et les eaux minérales de Karlovy Vary (dont la « Mattoni » qui abreuvait autrefois la Cour de l'Empereur d'Autriche-Hongrie) sont consommées dans toute la République tchèque.

Karlovy Vary est aussi l'endroit où la fameuse liqueur Karlovarská Becherovka est produite et mise en bouteille.

Visiteurs célèbres



Madeleine Albright, diplomate américaine d'origine tchèque.

Jean-Sébastien Bach, compositeur allemand.

Johannes Brahms, compositeur autrichien.

Georges Clemenceau, républicain radical français.

Frédéric Chopin, compositeur polonais.

Antonin Dvořák, compositeur tchèque.

Sigmund Freud, psychanalyste.

Johann Wolfgang von Goethe, écrivain allemand, a habité la maison « Zu den Drei Mohren » .

Edvard Grieg, compositeur norvégien.

Joseph II, Empereur d'Autriche.

Charles VI, Empereur du Saint-Empire.

Franz Liszt, compositeur hongrois.

Gottfried Wilhelm von Leibniz, philosophe allemand.

Karl Marx, philosophe allemand.

Pierre le Grand, tsar de toutes les Russies.

Friedrich Schiller, poète allemand.

Richard Wagner, compositeur allemand.

Albrecht von Wallenstein, condottiere tchèque.

Mustafa Kemal Atatürk, fondateur de la Turquie moderne.

...

Karlovy Vary (or Karlsbad) is a spa town situated in western Bohemia, Czech Republic, on the confluence of the rivers Ohře and Teplá, approximately 130 kilometres (81 miles) west of Prague (« Praha ») . It is named after King of Bohemia and Holy Roman Emperor Charles IV, who founded the city, in 1370. It is historically famous for its hot springs (13 main springs, about 300 smaller springs, and the warm-water Teplá River) . It is the most visited spa town in the Czech Republic.

The 1st Celtic settlers came there before the Middle-Ages.

On 14 August 1370, Charles IV, Holy Roman Emperor and Czech king, gave the city privileges to the place that, subsequently, was named after him. According to legend after he had acclaimed the healing power of the hot springs. However, earlier settlements can be found in the outskirts of today's city.

Due to publications by doctors such as David Becher and Josef von Löschner, the city developed into a famous spa resort, and was visited by many members of European aristocracy. It became popular after the railway lines to Eger (« Cheb ») and Prague were completed, in 1870.

The number of visitors rose from 134 families, in the 1756 season, to 26,000 guests annually, at the end of the 19th Century. By 1911, that figure had reached 71,000, but World War I put an end to tourism and also led to the collapse of the Austro-Hungarian Empire, by late- 1918.

The large German-speaking population of Bohemia was incorporated into the new State of Czechoslovakia, in accordance with the Treaty of Saint-Germain. As a result, the German-speaking majority of Karlsbad protested. A demonstration, on 4 March 1919, passed peacefully but, later that month, 6 demonstrators were killed by Czech troops after a demonstration turned unruly.

In 1938, the Sudetenland, including Karlsbad, became part of Nazi Germany according to the terms of the Munich Agreement. After World War II, in accordance with the Potsdam Agreement, the vast majority of the people of Karlsbad were forcibly expelled from the city because of their German ethnicity. In accordance with the Beneš decrees, their property was confiscated without compensation.

Before that, the Karlsbad Decrees of 1819 had associated the city with anti-Liberal censorship within the German Confederation.

Since the fall of the Soviet Union and the end of Communist rule in the Czech Republic, there has been a steady increase of the Russian business presence in Karlovy Vary.

In the 19th Century, it became a popular tourist destination, especially known for international celebrities visiting for spa treatment. The city is also known for the popular Czech liqueur, Becherovka. The glass manufacturer Moser Glass is located in Karlovy Vary. The famous Karlovarské oplatky (Karlsbad spa wafers) originated in the city, in 1867. The city

has also given its name to the delicacy known as « Karlsbad plums ». These plums (usually quetsch) are candied in hot syrup, then halved and stuffed into dried damsons ; this gives them a very intense flavour.

### Notable people associated with Karlovy Vary

Peter I of Russia visited Karlovy Vary, in 1711.

Mustafa Kemal Atatürk, founder of the Republic of Turkey, as well as its 1st President, visited Karlsbad in 1918 for spa treatments.

František Běhounek, scientist and novelist, died here.

Johann Wolfgang Goethe, German poet, novelist, philosopher, scientist.

Princess Michaël of Kent (born Baroness Marie Christine Agnes Hedwig Ida von Reibnitz) , a member of the British Royal Family, was born in January 1945, prior to the expulsion of the German population later that year.

Adalbert Stifter, Austrian writer.

Ludwig van Beethoven, composer, came for spa treatments. He and the poet Goethe would take walks together, much to the delight of the local people.

Frédéric Chopin, composer, and his parents met for the last time during a holiday in Karlsbad, in August-September 1835.

Anthony J. Drexel, senior partner of Drexel, Morgan & Co. (J.P. Morgan, today) and founder of Drexel University, died in Karlsbad, in 1893, while spending the summer there for his health.

Vladimir Voronin, former president of Republic of Moldova, visits Karlovy Vary every year for spa treatments.

James Ogilvy, 7th Earl of Findlater, Scottish noble and an accomplished amateur landscape architect and philanthropist.

Ivan Turgenev, the Russian novelist, visited Karlsbad on numerous occasions for its healing waters.

Jean de Carro, Swiss physician, published the « Almanach de Karlsbad » .

### Arrêt de Bruckner à Marienbad (août 1873)

Étant dans la région de Karlsbad, Anton Bruckner se dirige maintenant vers l'élégante station thermale de Marienbad (en tchèque : Mariánské Lázně) dans le cadre de son périple vers Bayreuth. Cette escale lui est également profitable au

plan de sa santé puisque le lieu dispose de 39 sites thérapeutiques centrées sur la Colonnade.

Située près de la frontière allemande, cette ville d'eau profite d'excellentes conditions climatiques. Elle est entourée de montagnes verdoyantes, de parcs et des plus nobles maisons (des hôtels et des pensions de style néo-Classique et « Art nouveau ») dont la plupart furent érigées dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle.

Les vertus des eaux de Marienbad sont connues depuis le XIV<sup>e</sup> siècle ; en 1813, elle devient station thermale publique. On compte au total une quarantaine de sources qui sont toutes froides et de compositions chimiques différentes, mais qui contiennent toutes du gaz carbonique. On y traite, en 1<sup>er</sup> lieu, les maladies des reins et des voies urinaires, puis les troubles du métabolisme, les maladies des voies respiratoires et celles de la peau.

Marienbad est rapidement devenu l'une des stations thermales européennes de haut-niveau. Elle était très populaire auprès des célébrités et des dirigeants qui ont souvent visité ce lieu pour profiter des sources curatives de dioxyde de carbone (à cette époque, on compte pas moins de 20,000 visiteurs par année) . Citons, entre autres :

Franz-Josef, Empereur d'Autriche.

Le Prince Frédéric de Saxe.

Nicolas II, tsar de Russie.

Édouard VII, roi d'Angleterre.

Richard Wagner, compositeur allemand.

He visited Mariánské Lázně in 1845, together with his wife. Right here, in Mariánské Lázně, were set the foundations for his famous Operas : « Lohengrin » , « Parsifal » and « Die Meistersinger von Nürnberg » . Although Wagner was supposed to have primarily undergone medical procedures here, while having a bath he had a longing to create, and so he spent most of his time in Mariánské Lázně writing Operas. He, himself, wrote about it :

« As soon as I got into the bath, suddenly overcome by such a longing to continue writing “ Lohengrin ”, I could not stand it any longer and, after several minutes of bathing, I got-up impatiently and ran like a maniac into my room to write down what was weighing on my chest. »

Johann Strauß, compositeur autrichien.

Frédéric Chopin, compositeur et pianiste polonais.

Gustav Mahler, compositeur autrichien.

Albert Schweitzer, théologien protestant, musicien organiste, philosophe et médecin alsacien.

Johann Wolfgang von Goethe, poète, romancier, dramaturge, théoricien de l'art et homme d'État allemand. Il compose une « Élégie de Marienbad » pour y faire part de sa douleur lorsque la jeune Ulrike von Levetzow, rencontrée en 1821 lors d'un séjour de cure, refuse sa demande de mariage.

Friedrich Nietzsche, philosophe allemand.

Henrik Ibsen, dramaturge norvégien.

Franz Kafka, écrivain pragois.

Nicolas Gogol, prosateur, dramaturge, poète, critique littéraire et publiciste russe d'origine ukrainienne.

Maxime Gorki, écrivain russe.

Ivan Tourgueniev, écrivain, romancier, nouvelliste et dramaturge russe.

Theodor Lessing, philosophe juif allemand, qui y fut assassiné par des Nazis.

Rabbi Sholom Dovber Schneersohn, rabbi de la dynastie des Lubavitch.

Pierre de Coubertin, créateur des Jeux olympiques de l'ère moderne.

Henry Campbell-Bannerman, 1er ministre britannique.

Thomas Edison, inventeur, scientifique et industriel américain.

Mark Twain, écrivain américain.

Bien que l'agglomération soit vieille de près de 200 ans, elle a été habitée depuis beaucoup plus longtemps. La 1re trace écrite remonte à l'année 1273. L'endroit appartenait au Monastère de Teplá qui se trouve à proximité. Les ressorts étaient connus depuis le début de la colonisation de la vallée, mais ils ont été examinés premièrement en 1528 (pour la teneur en sel) sur ordre de l'Empereur allemand et roi de Bohême, Ferdinand 1er. Le nom de Marienbad apparaît pour la 1re fois en 1786. Depuis 1865, elle est devenue légalement une municipalité.

...

Durant son séjour à Marienbad, Bruckner réside à la charmante petite auberge du « Cheval Blanc » (« Weißen Röbl Inn ») de la rue Černý kůn ; un restaurant-brasserie se trouve au rez-de-chaussée, à l'entrée. Une carte postale datant

de 1905 nous montre le lieu avec, dans le coin supérieur droit, Anton Bruckner en médaillon. L'édifice (comportant 2 étages supérieurs) est en forme de L et donne donc sur 2 rues perpendiculaires. Il est juste en face du fastueux Hôtel Excelsior, à quelques pas de la fameuse Colonnade.

Sur le coin de la rue, on retrouve au rez-de-chaussée du même édifice la très fréquentée épicerie de quartier appartenant à monsieur Friedrich Benisch (au 54 de la rue Poštovní) . On pouvait, entre autres, y acheter des viandes fumées, du café, et du papier.

Bruckner apprécie le calme de sa chambre, ce qui lui permet de paufiner les manuscrits de ses 2e et 3e Symphonies qu'il espère bien présenter à Richard Wagner. La 1re ébauche de la 3e Symphonie avait déjà été complétée à Vienne, le 23 février 1873 ; il termina l'Adagio, le 24 ; l'instrumentation du Scherzo, en mars.

**31 août 1873** : Bien installé à la brasserie de son auberge, Bruckner achève l'esquisse du Finale de la 3e Symphonie.

L'édifice du « Cheval Blanc » va plus tard arborer cette inscription en lettres dorées sur une plaque commémorative en marbre :

« C'est dans cette maison que résida, pendant le mois d'août 1873, le docteur Anton Bruckner. Ici, il composa le Finale de sa 3e Symphonie. »

À la fin de la guerre « 39-45 » , on renomme l'auberge : « Ěrný Kuo » . Elle sera démolie en 1956-1957.

Bruckner se rend aussi au monastère des Prémontrés de Teplá, à seulement quelques kilomètres de Marienbad. En chemin, il en profite pour se faire prendre en photo au studio de Wilhelm Jerie situé sur le mont Křižového, près des vieilles stations. Il offrira un exemplaire de son portrait à Richard Wagner, à son arrivée à « Wahnfried » .

Le compositeur-organiste trouve aussi du temps pour aller jouer à l'Église catholique-romaine de l'Ascension de la Vierge Marie (« Dekanatskirche Mariä Himmelfahrt ») , sur la « Stadtplatz » (aujourd'hui, la « Goetheplatz ») .

« Dekanatskirche Mariä Himmelfahrt » : Goethovo náměstí (Goetheplatz) , 353 01 Mariánské Lázně.

Téléphone : + 420 354 622 434 / + 420 604 877 223 .

Adresse-courriel : fara.ml@seznam.cz

Le 18 août, jour de la naissance de Franz-Josef, Bruckner est à la tribune de l'orgue lors de la Messe solennelle célébrée en l'honneur de l'Empereur d'Autriche. Le tout se termine sur une fantastique improvisation du Maître de Saint-Florian sur le thème du « Kaiser » .

...

Marienbad (Tschechien) : Bekannter Kurort mit eisenhaltigen, hypotonischen und mineralisierten Quellen. Seit 1818 offizieller Kurort. Viele sehenswerte Bauwerke und Kuranlagen.

Von Karlsbad fuhr Bruckner nach Marienbad weiter zur Kur. Er wohnte im Haus zum « Weißen Röhl » , welches früher eine Gedenktafel trug :

« In diesem Hause wohnte der Tondichter Doktor Anton Bruckner im August des Jahres 1873. Dort komponierte Anton Bruckner das Finale der 3. Symphonie. »

Das Haus gegenüber dem Hotel Excelsior wurde in den 50er Jahren abgerissen. Bruckner ließ sich auch beim Fotografen Jerie (am Kreuzberg nahe dem alten Badehaus) fotografieren.

**Literatur** : Renate Grasberger. « Bruckner-Stätten in Österreich » , Herausgeber Anton Bruckner Institut Linz, Wien (2001) .

...

Ce n'est qu'au début du XVIIIe siècle que fut fondée la ville thermale de Marienbad par Johann Josef Nehr, médecin prévoyant du monastère de Prémontrés de Teplá. Nehr dut faire preuve de persévérance lorsqu'il tenta de convaincre les Prémontrés des effets curatifs des eaux minérales qui jaillissaient en abondance sur le site, et de fonder un 1er établissement balnéaire auprès de celles-ci. Le paysage hostile et marécageux fut par la suite transformé en un immense parc anglais au charme exceptionnel, entouré de collines verdoyantes et qui distille une ambiance reposante et paisible. Parsemée de colonnades et de pavillons de sources d'eaux thermales, la ville nous invitera à goûter ses richesses : la source la plus réputée et la plus appréciée (Johann Wolfgang von Goethe étant son amateur le plus connu) est celle de la Croix. Un autre site emblématique de la ville, la somptueuse colonnade incurvée, réalisée en fonte, ne manquera pas de nous surprendre par ses fresques surréalistes, œuvres de Josef Vylet'al, un peintre admiré jadis par Salvador Dali lui-même.

...

Mariánské Lázně is a spa town in the Karlovy Vary Region of the Czech Republic. The town, surrounded by green mountains, is a mosaic of parks and noble houses. Most of its buildings come from the town's Golden Era in the 2nd half of the 19th Century, when many celebrities and top European rulers came to enjoy the curative carbon dioxide springs.

The springs 1st appear in a document dating from 1341 where they are called « the Auschowitzer springs » belonging to the Tepl Abbey. Its therapeutic effect was recognized as early as in 1528. It was only through the efforts of Doctor Josef Nehr, the abbey's physician who, from 1779 until his death in 1820, worked hard to demonstrate the curative properties of the springs, that the waters began to be used for medicinal purposes. The place obtained its current

name of Marienbad, in 1808 ; became a watering-place, in 1818 ; and received its charter as a town, in 1868.

The name Marienbad 1st appeared in 1786 ; since 1865, it has been a town. Then, a 2nd period of growth, the town's Golden Era, came. Between 1870 and 1914, many new hotels, colonnades and other buildings, designed by Friedrich Zickler, Josef Schaffer, and Arnold Heymann, were constructed or rebuilt from older houses. In 1872, the town got a railway connection with the town of Eger (Cheb) and, thus, with the whole Austro-Hungarian Empire and the rest of Europe.

Marienbad remained a popular destination between World War I and World War II. After WWII, the ethnic German population of the town was forcibly expelled according to the Potsdam agreement, thereby, emptying the town of the majority of its population. After the communist « coup d'état » , in 1948, it got sealed-off from most of its foreign visitors. After the return of democracy, in 1989, much effort was put into restoring the town into its original character. Today, it is not only a spa town but also a popular holiday resort thanks to its location among the green mountains of the Slavkovský les and the Český les, sport facilities (the town's 1st golf course was opened in 1905 by the British King Edward VII) and the proximity to other famous spa towns, such as Karlsbad (Karlovy Vary) or Franzensbad (Františkovy Lázně) .

...

German settlers were called into this region by Bohemian rulers from the Přemyslid dynasty in the 12th Century. Although the town itself is only about 200 years old, the locality has been inhabited much longer. The 1st written record dates back to 1273, when there was a village of Úšovice. The springs 1st appear in a document dating from 1341 where they are called « the Auschowitzer springs » belonging to the Tepl Abbey. It was only through the efforts of Doctor Josef Nehr, the Abbey's physician who, from 1779 until his death in 1820, worked hard to demonstrate the curative properties of the springs, that the waters began to be used for medicinal purposes. The place obtained its current name of Marienbad, in 1808 ; became a watering-place, in 1818 ; and received its charter as a town, in 1868.

The name Marienbad 1st appeared in 1786 ; since 1865, it has been a town. Then, a 2nd period of growth, the town's Golden Era, came. Between 1870 and 1914, many new hotels, colonnades and other buildings, designed by Friedrich Zickler, Josef Schaffer, and Arnold Heymann, were constructed or rebuilt from older houses. In 1872, the town got a railway connection with the town of Eger (Cheb) and, thus, with the whole Austro-Hungarian Empire and the rest of Europe.

The town soon became one of the top European spas, popular with notable figures and rulers who often returned there. At those times, about 20,000 visitors came every year.

...

Mariánské Lázně started slow development in the 1800's, and it soon became one of Europe's most famous and popular holiday resorts. Travellers in those old days often made mention of this small, but very charming and



delightful place. One of the earliest famous guests in the town was Gøethe, who was a lover of baths, and who carried the fame of Marienbad to faraway lands. The town was developing slowly until the 1870's when a new railway line was built, as a result of which more and more visitors arrived. The golden age of Mariánské Lázně arrived, a period of elegant health spa hotels with equally distinguished guests, and bubbling social life. By the beginning of the 1900's, the town was considered one of the best holiday resorts in the continent. A large number of wealthy guests seeking recovery from illness flooded the town, where they had the chance to meet the above mentioned famous people, in addition to finding a cure to their problems. The most attractive buildings in town (including hotels built in « Art Nouveau » and Empire style) originate from the great age of Marienbad, around the turn of the 19th Century. The town's Russian orthodox church was built for the Russian tsar, and its Colonnade is the longest such building in the world.

### Marienbad Orchestra

The Marienbad Orchestra, that was founded in 1821, plays here in the summer. Kursaal Casino, built in 1899-1891, is another famous building in the town, including a special marble ballroom where the Orchestra holds several concerts during the winter. Today, the only change in Marienbad is that it offers all the services demanded by the modern traveller, while it has maintained its unique atmosphere from the turn of the Century. This former bath town has become a popular location for many conferences, where guests can enjoy all the most up-to-date services. For instance, in Villa Butterfly, the 1st hotel of the Danubius Hotels Group outside Hungary.

Marienbad, together with its Orchestra, grew-up in the renowned region of music and the time of their common rise, at the beginning of the 19th Century, corresponded to the period of an unusual bloom of spa bands. The birth of the permanent Orchestra was determined by the decision of K. C. Reitenberger, then superior of Tepel monastery, the owner and founder of the spa, to legalize music performances in Marienbad, in 1821. The relatively small band which played at the springs several times a day, greeted the guests and took part in balls, increased very soon to a middle sized Orchestra. To promenade concerts further concerts increased, « café » concerts from which Symphonic concerts developed took an important place. From the end of the 19th Century, the Orchestra of Marienbad inclined distinctly to the performances of Symphonic music which was usually played on the colonnad. The capacity of « Marienbader » musicians to cope with an unbelievably extensive repertoire, their ability to perform as soloists, the success in tours abroad, the public appreciation of the composer Gaspare Spontini, the fact that the spa Orchestra inspired Louis Spohr to the composition of the Waltz entitled « Erinnerung an Marienbad » (Opus 89) and the fact that Richard Wagner dedicated them the copy of a part of the score of the Opera « Rienzi » show their high-level. The conductors were chosen very cautiously, often to the recommendation of the « Wiener » music authorities. The development of the « Marienbader » Orchestra was determined by the level of Marienbad itself and, by the composition of its clientele and its activity, reflected clearly the calibre and the orientation of the town councillors.

The « Marienbader » musical tradition was not interrupted by any social or political changes and the performances of the Orchestra were not stopped either by a War or by post-War events. In connection with the fundamental change of the spa operation (from the 19th to the 20th Century) , the Orchestra combined the function of a spa band with that of a permanent Symphonic Orchestra. Besides promenade concerts, it organized regular Symphonic evenings, took part

in musical Festivals (e.g. , in the renowned Frédéric Chopin Festival of which it was the co-founder) , organized concerts for children and youth and spread its touring activity also abroad. Since 1971, it bears the name « West Bohemian Symphonic Orchestra » .

## Conductors

**From 1814-1815 to 1817** : Wenzel Voigt.

**1818-1820** : Karl Beer.

**1821-1842** : Josef Schurwonn.

**1843-1881** : Theodor Krüttner.

**1882-1895** : Michaël Zimmermann.

**1896-1915** : Adalbert Schreyer.

**1916-1921** : Ferdinand Hellmesberger.

**1922-1934** : Louis Kunz.

**1935-1945** : Paul Engler.

**1945-1947** : Josef Vyskočil.

**1946-1948** : René Kubínský.

**1948-1953** : Josef Svoboda.

**1954-1955** : Stanislav Parýzek.

**1955-1972** : Jaroslav Soukup.

**1956-1980** : Miroslav Bervíd.

**1973-1980** : Jan Šefl.

**1980-1982** : Jiří Malát.

1980-1981 : Antonín Kühnel.

1982-1987 : Stanislav Bogunia.

1982-1989 : Jan Chlebniček.

1988-1992 : Miroslav Janíček.

1989-1991 : Jan Snítel.

1991-1997 : Radomil Eliška.

1991-1998 : Rostislav Hališka.

1995-1996 : Karel Mládek.

1998-2001 : František Drs.

2004-2011 : Michaël Roháč.

2011- : Martin Peschík.

### Bruckner a « Ěrný kùò » v Mariánských Lázních

<http://hamelika.webz.cz/h97-01.htm>

(Richard Švandrlík)

Sto let úmrtí slavného hudebního skladatele z Vídnì, nazývaného « Wagnerem symfonie » .

V roce 1996 vzpomnil kulturní svìt sto let od úmrtí velkého vídeòského hudebníka - Antona Brukknera. V tom jubilejním roce se objevil na poštovních známkách v Rakousku, Nimecku, konala se rùzná zasedání odborníkù k jeho životì a dílu. Tento vzácný hudební skladatel a varhaník patøil mezi slavné hosty Mariánských Láznì. Rakušané pøijíždijící do Mariánských Láznì marnì hledají dùm, kde tvoøil jejich krajan - jeden z nejvíších skladatelù chrámové hudby. Donedávna tu nalézali pouze smetišti.

### Mariánskolázeòský pobyt 1873

Poštovní známka Rakouska s Brucknerem K Brucknerovi návštìvi Mariánských Láznì v roce 1873 se vraceli historici až pozdìji jako k mimo-òadné slavné události pro Mariánské Láznì. Byl uveden v kurlistech s pøijezdem dne 6.srpna 1873

« Herr Anton Bruckner, Kaiserlich-Königlich Hoforganist und Professor aus Wien. »

Ubytován v domi čp. 54, zvaném Weisses Rössl (po roce 1945 proslulý hostinec Ěrný kùò) . Zde byla pozdiji odhalena jeho pamitní deska.

Tato velká hudební postava se objevuje v Mariánských Lázních o 28 let pozdiji než jeho vzor a ideál - Richard Wagner. Cílem lázeòského pobytu je sice znovuobnovení svého zdraví, ale zůstává plný hudby a pøivází s sebou rozpracovanou partituru Tøetí symfonie v D-moll. Skizzu první vity dokonèil sice již 23.února 1873 a do 16.èervence ji rozpracoval do partitury. Mezitím dopsal Adagio dne 24.kvìtna 1873, zatímco Scherzo zinstrumentoval ve Vídni už v bøeznu. Ale v tichém pokoji v Mariánských Lázních pokračoval s velkou pílí v práci na Tøetí symfonii. Finále zkomponoval do 31.srpna a symfonii dokonèil zde pøimo v hostinci Ěrný kùò. Odtud míí poèátkem záøí k Wag- nerovi do Bayreuthu, aby mu vnoval svou « Tøetí » .

Toto nádherné hudební dílo je dodnes v jeho díle oznaèováno jako « Mariánskolázeòská Wagnerovská symfonie » . Tento výraz je asi nejvýstižnější, nebo tu byla dokonèena první verze této symfonie a již bihem neúnavné práce se rozhodl Bruckner, že symfonii vinuje Richardu Wagnerovi. Aèkoliv pracoval velmi intenzívní v Ěrném koni, našel si dost èasu na hru na varhany v dikanském katolickém kostele.

Fotografie Brucknera z roku 1873 z Mariánských Lázní V den narozenin císaøe Františka Josefa I. zahrál na varhany na zakonèení slavnostní mše v kostele úžasnou fantastickou improvizací na císaøskou hymnu.

Stejní jako u Richarda Wagnera, kterého mariánskolázeòské údolí inspirovalo k horeènèé tvùøí èinnosti, k novým nápadùm básnickým a hudebním, zavedlo i Antona Brucknera k dalekosáhlým umileckým plánùm. Brucknerova èinnost v Mariánských Lázních se nesoustøedila pouze na první verzi Tøetí symfonie. Již bihem této práce pøicházely nové nápady a začal skicovat svou Ètvrtou symfonii. A další nádherná vnuknutí k této velké a nejpøulárnější Romantické symfonii nalezl mistr právi zde v lesích Mariánských Lázní a pøivezl si je do Vídni.

FOTOATELIÉR WJERIE Marienbad 1873 stával za dob Brucknera na Køížovém vrchu :

Zadní strana kartonu fotografie atelièru WJERIE, který mìl stát na svahu Køížového vrchu blíže Starých lázní. Na pamì jeho návštivy byla na domi Ěrný kùò odhalena mramorová pamitní deska s nimeckým textem, která pøežila revoluèní rok 1945 a zůstávala na domi až do jeho zboøení v roce 1956-1957. Pamitní Brucknerovu pamitní desku jsem vyfotografoval pøed 40 lety - na podzim 1956. Na desce byl nápis se setøelými zlatými písmeny :

« In diesem Hause wohnte der Tondichter Doktor Anton Bruckner im August des Jahres 1873. »

Pro velikost svého díla byl Bruckner nazýván « Wagnerem symfonie » . Busta Antona Brucknera zdobí také Wallhalu na Dunaji. Má èíslo 89. a tak se ocitá ve stejné dvorani slávy jako Brucknerův ideál Richard Wagner, jako busta Johanna

Wolfganga Goetha a dalších slavných hostů Mariánských Lázní jako např. Richard Strauß, Adalbert Stifter či Carl Maria von Weber.

### Z minulosti zaniklého domu ěp.54 - Weiβes Rössl alias Ěrný kùò

Označování ĚERNÝ KÙÒ bylo používáno dlouho i jako název pro zastávku autobusů. Jméno bylo přejato od jednoho z historicky nejceněnějších domů v Mariánských Lázních - od hostince a kovářství Schickerů v Poštovní ulici. Dům byl postaven roku 1819 a zbořen roku 1957. Název ĚERNÝ KÙÒ pro tento prostor už není tak frekventovaný jako před dvaceti-třiceti lety.

Jak vznikl tento dům ? Když byl v zimě 1818-1819 stržen Kohnhauserův mlýn nedaleko Křižového pramene (v místech dnešního staveniště Arnika) a postaven o kus níže nový mlýn (Cristal) , vzniklo ve stejné době na špatné cestě od nového mlýna do lázní kovářství Matthiase Schickera a k němu postaveny ještě též rok 1819 dva domy - Zlatý pramen-Goldener Brunn (ěp.55) a Feigenbaum-Fikovník (ěp.56) . Tato tři stavení se stavila snad již v zimě 1818-1819, ve stejné době jako řada domů v severní části Goethova náměstí.

Poštovní známka Nimecka roku 1996 vydaná k 100. výročí jeho úmrtí Dům Zlatý pramen je dnešní internát Božena Němcová v podobě, do které byl přestavěn kol roku 1903, ale dům ěp.56 (Fikovník) je v exteriéru v původní podobě a patří spolu s těmi domy na Goethovi náměstí k nejstarším zachovaným stavbám Mariánských Lázní. Jsou to domy Goethův dům (ěp.11) , Zlatá koruna (ěp.12) , Vídeňský dům (ěp.13) , které byly postaveny roku 1818.

Dům ĚERNÝ KÙÒ (ěp.54) postavil roku 1819 kovář Matthias Schicker († 1844) , do roku 1832 byl majitelem, pak dům převzal jeho syn Georg Schicker († 1860) se svou ženou Františkou. V letech 1860-1865 byla majitelkou jen Františka Schickerová, od roku 1865 syn Johann Schicker se svou ženou Annou Reginou. V rukou kovářů Schickerů zůstal dům až do roku 1898. Tehdy bydleli v domě s hostincem a kovářstvím Johann, Hanns, Rosa, Amalia Schickerovi, pracoval tu knihář Caspar Jäger, dámská krejčová Hermína Mašáková. V roce 1898 byl přepsán majetek na Johanna mladšího a Rosu Schickerovi. Ale zanedlouho, 20. června 1901, je dům prodán klášteru Teplá, a není jisto zda v důsledku finančních problémů Schickerů, nebo 1907 se uvádí Johann Schicker jako mistr pramenů (Brunnenmeister) a bydlí u nádraží (a ještě roku 1928) , Emil a Amalie jako majitelé domu ěp.28 (dům Kronprinz, dnes západní část domu Zlatá koule) , Hans Schicker jako majitel sousedního domu ěp.29 (Drei Linden) a úředník ve spojitelně (též 1928) .

Hostinec Ěrný kùò (Weiβes Rössl) stával vedle dn. internátu Božena Němcová v Poštovní ulici. Zde pobýval roku 1873 vídeňský skladatel Anton Bruckner.

Obraz je zvětšenou pohlednicí s Brucknerovým medailonem. Fotografie je z doby kol. 1905. Dvoupatrový hostinec byl postaven poměrně hluboko do strání, uprostřed byl vchod do restaurace. Rohový krám Friedricha Benische se smíšeným zbožím byl hojně navštěvován vzhledem k poloze uprostřed místa. Na fotografii je zcela vpravo patrná černá pamětní deska Anton Brucknera nad okny v prázemí. V domě bylo později využito pokojů jako nájemních bytů.

Brucknerovo písmo na předložce k projevu Klášter Teplá pronajal hostinec Weiβes Rössl jakémusi Antonu Niemöckelovi,

který si vedl dobře, nebo brzy zakoupil dům Emma (čp.263) , který je uváděn jako hotel s celoročním provozem. Hostinec v Ěrném koni vedla po první válce paní Nagelschmidtová.

Na rohu Ěrného koni býval krám se smíšeným zbožím (viz nápisy na fotografii kol 1905 - Delikatessen, Mehlprodukte, Papier, Kaffe Hag) měl v nájmu Friedrich Benisch s Arthurem a Elfriedou Benischovou. Byli tu snad do roku 1945. V domě bydlel též ředitel sboru Vendelín Knauschner s manželkou Marií a synem - lesním adjunktem Otto Knauschnerem, bydlel tu hudebník Alois Helmer s rodinou atd. Na fotografii je patrna i Brucknerova pamětní deska zcela vlevo v pøízemí nad okny. Sousední dům je zde už po pøestavbě z roku 1903.

16. června 1921 byl zabrán dům jako konfiskát státem ĚSR, ale majetkový spor státu s klášteřem Teplá se vedl po celou dobu republiky, aniž by došlo k vyøešení.

V roce 1945 dostal dům české jméno, ale kupodivu nikoliv « Bílý » , ale Ěrný kùò. Jak se to stalo ? Mámø reklam dostal za úkol vytvořit velkou reklamní tabuli se šachovým koním, ale protože mu nikdo neøekl, jaké barvy, zvolil omylem černého konika. Název se ujal a jak uvedeno, pøešel dokonce na celé prostranství pod hotelem Ěrný kùò.

Hostinec Ěrný kùò patøil mezi nejlevnější hospody v místi a po válce potøeboval nutnì pøestavbu. Záchody byly ve dvoøe, budova byla vlhká a nakonec bylo rozhodnuto o jeho zbourání. K tomu došlo v zimì 1956-1957. Na jeho místi mìlo vyrùst moderní prostorné místské kino. Pøipravený plán však nebyl realizován. Dnes místo vedle domu čp.55 internát Božena Nimcová zùstává prázdné a zarostlé stromky a keøi.

### Dekanatskirche Mariä Himmelfahrt

Gebaut in den Jahren 1844-1848 im eklektischen nebyzantinischen Baustil. Der Bau wurde ausgeführt vom Tepler Klosterarchitekten Anton Thurner von Pfreimd mit Hilfe des Prager Baumeisters und Bildhauers Joseph Kranner. Die ursprünglichen Glocken aus den Jahren 1835 und 1847 von Sedlmayer aus Plan (Planá) und J. di Valle aus Eger (Cheb) wurden zum Teil während des Ersten und Zweiten Weltkriegs konfisziert. Die Kirchweihe erfolgte 1848 durch den Abt Heintl und wurde 1850 vom Kardinal Erzbischof von Schwarzenberg konsekriert.

Die Kirche wurde unter dem Abt Marian Josef Heintl erbaut und im Jahr 1848 fertiggestellt. Der Kircheninnenraum ist bis ins kleinste Detail wohlüberlegt hergerichtet. Die Madonna mit dem Kind ist eine Holzschnitzarbeit von dem Künstler B. J. Mayer. Das Altarbild zeigt die Maria Himmelfahrt, die Kanzel zeigt eine Plastik des Guten Hirten, die Orgel wurde von Ferdinand Guth erbaut, das Taufbecken aus Stein und diverse andere Steinarbeiten stammen von dem Künstler Josef Max. Der Besuch der Kirche lohnt sich.

...

Gebaut in den Jahren 1844-1848 dank der Initiative vom Tepler Abt Marian J. Heintl im Sinne der Idee von bereits resignierten Abt Kaiserlich-Königlich Reitenberger im eklektischen nebyzantinischen Baustil. Die Baupläne der Basilika mit einem oktogonalen Grundriss gebaut anstelle der gemauerten Kapelle Maria Geburt aus dem Jahre 1820 vom

Architekten Johann Gottfried Gutensohn aus München / Bayreuth. Der Bau durchgeführt vom Tepler Klosterarchitekten Anton Thurner von Přimda (Pfreimd) mit Hilfe des Prager Baumeisters und Bildhauers Joseph Kranner.

Die Innenausschmückung durchgeführt von den Stuckateurmeistern Bader aus München / Bayreuth und Pellegrini aus Prag, Architekt Bergmann aus Prag, die Maler Carl von Hampel aus Wien, Kratzmann aus Prag, Strauß und Hochenögg aus München / Bayreuth. Der Skulpturenschmuck ist ein Werk des Prager Bildhauers Josef Max, seiner Werkstatt und seines Schülers Josef Paris. Im Inneren der Kirche weitere Altäre des Sankt Jan, Sankt Norbert, Allerheiligste Herz unseres Herren und Heilig Kreuz, Kreuzweg aus dem Jahre 1886 vom Prager Maler Mathauser, Statue des Seeligen Hroznata usw. Die ursprünglichen Glocken aus den Jahren 1835 und 1847 von Wilhelm Sedlmayer aus Planá (Plan) und J. di Valle aus Cheb (Eger) wurden zum Teil während des 1. und des 2. Weltkriegs konfisziert. Die Kirche wurde im Jahre 1848 vom Abt Heintz eingeweiht und im Jahre 1850 vom Kardinal Erzbischof von Schwarzenberg konsekriert.

...

Ende des 12. Jahrhunderts gründete der böhmische Gaugraf Hroznata von Ovenec in der Gegend in einem Flusstal das Stift Tepl, das zum Prämonstratenserorden gehört. Zu dieser Zeit bestand das Gelände überwiegend aus Sumpf. Im 14. Jahrhundert wurde die durch die Pest entvölkerte Gegend von Deutschen wiederbesiedelt. Die Chorherren des Stiftes Tepl wussten bereits im Mittelalter von Heilquellen, die als sauer oder als Säuerling bezeichnet wurden. 1528 wurde das Wasser der Quellen auf Geheiß von König Ferdinand I. auf seine Bestandteile untersucht. Aus der Ferdinandsquelle wurde danach Salz gewonnen, das sich aber wegen seiner abführenden Wirkung nicht als Kochsalz verwenden ließ ; es handelte sich um Glaubersalz. 1679 erschien eine Schrift über sechs der Heilquellen.

Im 17. Jahrhundert badeten Kranke aus der Umgebung in dem als heilend geltenden Schlamm und tranken das Wasser der Auschowitzner Quellen. Der Klosterarzt Johann Josef Nehr, Förderer des späteren Kurortes Marienbad, untersuchte die Heilwirkung der eisenhaltigen, hypotonischen und mineralisierten Säuerlinge und gab darüber eine beachtete Veröffentlichung heraus. In den Jahren 1807 und 1808 ließ er zwei Badehäuser im Quellgebiet errichten, vermutlich auf eigene Kosten. Diese ersten Badehäuser wurden Marienbad genannt, nach der Marienquelle, die wegen ihres unangenehmen Geruchs nach Schwefel auch « Stinkquelle » genannt wurde.

Im Jahr 1813 wurde Karl Prokop Reitenberger Abt des Stiftes Tepl und richtete nach den Veröffentlichungen des Klosterarztes Nehr einen Badeort ein, der 1818 anerkannt wurde. Er gilt als Begründer des Kurortes Marienbad. Abt Reitenberger setzte Anteile des Klostervermögens für den Aufbau des Kurortes ein, beauftragte Wenzel Skalnik, um die Sümpfe trockenulegen und Parkanlagen zu gestalten. Von 1817 bis 1823 bauten die Architekten Georg Fischer und Anton Turner Kurbauwerke und Abt Reitenberger konnte die Anfangszeit des Kurorts Marienbad miterleben. Er stieß jedoch durch seinen Erfolg auf Widerstand und Missgunst seitens der Chorherren des Stiftes Tepl, die ihm vorwarfen, die Geldmittel des Klosters zu verschwenden. Er wurde zum Rücktritt als Abt gezwungen, lebte anschließend im Stift Wilten bei Innsbruck in Tirol, wo er starb. Die Stadt Marienbad ließ ihrem Gründer 1879 als Anerkennung auf der Kreuzbrunnenpromenade ein Denkmal errichten.

1824 bestand Marienbad aus etwa 40 repräsentativen Gebäuden und hatte bereits einen guten Ruf als Kurort. Johann

Wolfgang von Goethe war 1820 zum ersten Mal dort. Ihm zu Ehren wurde in dem Haus seines Aufenthalts, der ehemaligen Pension Zur Goldenen Traube, das Stadtmuseum eingerichtet. Auf dem Platz vor dem Museum (dem Goetheplatz) ist ein Goethe-Denkmal errichtet. Richard Wagner fand in der Abgeschiedenheit und Ruhe Marienbads Inspiration. Er entwarf dort zwei seiner wichtigsten Werke, Lohengrin und Die Meistersinger von Nürnberg. Erst 1865 erhielt der Ort die Stadtrechte. Der eigentliche Aufschwung des Kurbetriebs kam ab 1872 mit dem Anschluß an die Eisenbahn, wodurch eine direkte Verbindung nach Wien und Prag geschaffen wurde, ab 1898 auch nach Karlsbad.

1897 kam der spätere britische König Edward VII. zum ersten Mal zur Kur nach Marienbad, was den Ruf des Bades ungemein förderte. 1904 besuchte ihn dort der österreichische Kaiser Franz Joseph I. Es war die Blütezeit des Bades. Die Saison in Marienbad dauerte vom 1. Mai bis zum 30. September. Die jährliche Frequenz war seit 1893 von 16.000 auf nahezu 25.000 Patienten gestiegen. Außerdem hielten sich in jeder Saison ungefähr doppelt so viele Besucher kurzfristig in Marienbad auf.

Der Erste Weltkrieg bedeutete einen Einschnitt, doch ab 1920, nach der Gründung der Tschechoslowakei, lebte die Kur wieder auf und 1929 wurde die Rekordzahl von 41.000 Kurgästen erreicht. Bis Mitte 1931 setzte die tschechoslowakische Regierung ihre Pläne durch, die Alleinverfügungsgewalt des Stifts Tepl für Marienbad zu beseitigen. Die Bäder und Bäderanlagen wurden einer gemischten Kommission aus Vertretern des Staates, der Stadt und des Stifts Tepl unterstellt.

Die entscheidende Zäsur kam mit dem Zweiten Weltkrieg, der das vorläufige Ende des internationalen Besucherzuspruchs bedeutete. Die im Jahr 1884 errichtete Synagoge wurde von den Nationalsozialisten in der Reichskristallnacht 1938 zerstört. Das Grundstück der abgerissenen Synagoge blieb seitdem unbebaut. Die Stadt wurde im Zweiten Weltkrieg nicht zerstört. Um den 27. April 1945 kamen im und um den Marienbader Bahnhof knapp 1.000 jüdische KZ-Häftlinge aus dem Außenlager Wille (in Rehmsdorf) des KZ Buchenwald ums Leben. Sie starben zum Teil an Entkräftung und zum Teil durch MG-Beschuss aus sowjetischen Flugzeugen.

Die Stadt Marienbad gehörte nach der Besetzung des Sudetenlandes durch deutsche Truppen ab 1. Oktober 1938 infolge des Münchener Abkommens bis zum Kriegsende zum Reichsgau Sudetenland. Sie hatte am 1. Dezember 1930 7.202, am 17. Mai 1939 7706 und am 22. Mai 1947 nur noch 6.027 Bewohner. Aufgrund der Beneš-Dekrete wurden die meisten Deutschböhmern 1945 enteignet und vertrieben. Anstelle der deutschsprachigen Bevölkerung wurden in der Stadt Tschechen, hauptsächlich aus Zentralböhmen, angesiedelt.

Die Kureinrichtungen wurden 1946 verstaatlicht. Nach 1948 wurde Marienbad zu einem Kurort für sozialistische Arbeiter. 1952 wurde dort ein balneologisches Forschungszentrum gegründet.

### Monastère des Prémontrés de Teplá

Le style prédominant de ce vaste monument historique est le style Baroque qui se conjugue avec les styles Gothique et Roman. L'impressionnante église d'origine Romane aux intérieurs purement Baroques abrite le tombeau de Hroznata le Bienheureux, fondateur du monastère et puissant noble tchèque du XIIe siècle. La bibliothèque monastique est la 2e



du pays par sa taille après celle de Strahov.

...

Le monastère des Prémontrés (« klášter premonstrátů ») de Teplá est situé près de Mariánské Lázně, dans le paysage verdoyant de la Bohême de l'Ouest. Il a été fondé à la fin du XIIe siècle (1193) par Hroznata le Bienheureux pour ne pas avoir participé à une croisade. Il y a amené l'Ordre des Prémontrés. Au XVIIIe siècle, le monastère, très prospère, est devenu un centre artistique, scientifique et intellectuel. Au XIXe siècle, Karl Reitenberger, l'abbé du monastère, est à l'origine de la construction de la ville thermale de Mariánské Lázně. Le site a été endommagé au XXe siècle sous le régime communiste par l'Armée populaire tchécoslovaque qui s'en servait comme caserne. Les moines n'y sont revenus qu'en 1990, après de nombreuses années de disgrâce. Ils ont progressivement rebâti le domaine en mauvais état. L'église de style Romano-Gothique complète le site du monastère transformé à l'époque Baroque par le célèbre architecte Kilian Ignace Dientzenhofer. On y retrouve de précieuses pièces des collections du musée du monastère, notamment une rare collection d'incunables.

...

Sur la rivière Teplá, dans les collines de Teplá en Bohême de l'Ouest non loin de Mariánské Lázně, se trouvent la ville et le monastère de Teplá. Au début du XIIe siècle, un campement slave se trouvait probablement déjà en cet endroit ; les privilèges municipaux furent accordés au hameau de Teplá en 1385.

Teplá est surtout célèbre pour le monastère des Prémontrés, créé en 1193 par l'aristocrate tchèque Hroznata pour y installer des moines du monastère pragois de Strahov. Hroznata venait de l'une des principales familles nobles et occupait la fonction de chef militaire des marches des régions de Cheb et de Chodov. L'histoire de la création du monastère est liée à la 3e croisade organisée par Henri VI. En mars 1188, Hroznata décida d'y participer. En avril 1191, il en fut dispensé par le pape ainsi que d'autres nobles. En retour, il promit de créer un monastère.

Au tournant du siècle, Hroznata entra dans le chapitre de Teplá et il devint membre de l'Ordre. Il reçut directement la vêtue des mains du pape Innocent III. En tant que fondateur du monastère, il continua d'en gérer les biens. Pendant une mission de contrôle des frontières de son domaine, il fut capturé par des renégats qui exigèrent une rançon contre sa libération. Hroznata interdit à l'abbé du monastère de la payer. Il mourut donc en prison, le 14 juillet 1217. Le traditionnel respect dû à Hroznata fut renforcé par sa béatification, le 16 septembre 1897. Cette commémoration (Hroznata le Bienheureux) se fête jusqu'à nos jours, le 14 juillet. Le processus de canonisation a commencé en septembre 2004.

En 1232, l'évêque de Prague consacra solennellement l'église du monastère. Le roi tchèque Václav Ier participa à la 1re messe. Ce monastère florissant fut ravagé par la peste en 1380 ; depuis 1381 des colons germains repeuplèrent la région. Pendant les guerres hussites, le monastère fut épargné des pillages grâce à la politique de l'abbé Zikmund Hausmann (1458-1506) et conserva sa prospérité.

Les temps difficiles revinrent à l'époque de la Réforme mais beaucoup d'abbés affrontèrent l'adversité avec succès. Le monastère subit des dommages pendant la Guerre de Trente Ans. Après la Ire défenestration de Prague, le chancelier Slavata et l'archevêque Jan Lohelius trouvèrent refuge à Teplá. L'armée du « Roi venu du froid » fit des ravages pendant 17 jours. En 1641 et 1648, le monastère fut pillé par les Suédois. En 1659, les bâtiments du couvent et de la prélatrice brûlèrent complètement. L'aspect actuel est le résultat de la rénovation de l'époque Baroque par l'abbé Raimund II Wilfert (1688-1722) .

À l'époque de la Contre-réforme, après la bataille de la Montagne Blanche, les Prémontrés recommencèrent à propager la foi dans les paroisses de Bohême de l'Ouest dépendantes du monastère. Au XVIIIe siècle, les guerres austro-prussiennes apportèrent la désolation et la destruction. Grâce à la gestion de l'abbé Hieronymus Ambros (1741-1767) , le monastère prospéra tout de même à cette époque. C'était un centre pour l'art et la science, le fonds de la bibliothèque s'agrandit et une nouvelle collection de minéraux fut créée ainsi qu'un laboratoire de physique.

L'abbé Kryštof Pfrogner (1801-1812) , ancien professeur d'histoire religieuse et recteur de l'université de Prague, fit du monastère un lieu dans lequel fleurissaient les diverses disciplines scientifiques. En 1804, le monastère prit en charge le lycée de Plzeň. Pfrogner permit la construction des Ires thermes près des sources du territoire actuel de Mariánské Lázně. La ville acquit une renommée mondiale sous l'abbé Karl Reitenberger (1812-1827) , fondateur de Mariánské Lázně. C'est lui qui chargea le médecin du monastère, le docteur Jan Josef Nehr, de prospecter les sources de Mariánské Lázně ; il finança ensuite la construction de la nouvelle ville.

Sous l'abbé Clements, nombre d'aménagements et de constructions furent réalisés. L'année 1888 vit la création de la pharmacie et des écuries ainsi que la construction du moulin et de la brasserie. On établit au monastère un bureau de poste avec le télégraphe. L'abbé Gilbert Helmer (1900-1944) fit construire une aile néo-Baroque avec une bibliothèque et un musée. L'ouverture du chemin de fer entre Karlovy Vary et Mariánské Lázně relia le monastère au monde.

En avril 1946, les Allemands membres de l'Ordre religieux furent expulsés vers la Bavière où ils officièrent dans des paroisses également peuplées de réfugiés allemands. L'administrateur de Strahov, Heřman Josef Tyl, fut installé au monastère dont il devint le prieur et Teplá fut proclamé chapitre tchèque indépendant.

En 1950, le monastère ferma comme beaucoup d'autres en Tchécoslovaquie et servit pendant 28 ans de caserne à l'Armée populaire tchécoslovaque. Seules l'église et la bibliothèque restèrent accessibles aux touristes à partir de 1958. Après le départ de l'armée, les bâtiments étaient dégradés. Ce n'est qu'en 1990 que le monastère, sévèrement endommagé, fut restitué à l'Ordre des Prémontrés.

Une des personnalités les plus importantes du monastère de Teplá au XXe siècle fut Heřman Josef Tyl (1914-1993) . Après l'expulsion des moines allemands, il créa à Teplá une communauté tchèque et devint le prieur du monastère. Prisonnier politique libéré des camps de concentration d'Auschwitz et de Buchenwald, il mit toutes ses forces dans la création de la communauté, le renouvellement de la vie spirituelle, la réhabilitation du monastère endommagé par la guerre et celle de la région suite à l'expulsion des habitants allemands. Il empêcha la confiscation du monastère ainsi

que des biens des prêtres, obtint la libération des religieux allemands emprisonnés et leur rapatriement en Allemagne.

Après 1948, le régime communiste déclencha une lutte contre l'Église et les Ordres religieux. Les biens du monastère furent nationalisés et Heřman Josef Tyl fut arrêté avec d'autres religieux. Le prieur Tyl fut prisonnier pendant des années, cette fois-ci dans un camp communiste. En 1988, il fut élu secrètement abbé du chapitre de Teplá par la communauté qui vivait dans la clandestinité.

En décembre 1989, il put célébrer une Ire messe dans son monastère et entama une nouvelle étape de la vie des Prémontrés à Teplá.

Aujourd'hui, le chapitre de Teplá compte 18 membres et gère les paroisses de nombreuses localités en Bohême de l'Ouest. L'Ordre attend la difficile rénovation de tout le complexe afin que le monastère puisse remplir sa mission. Mises à part les messes régulières, des concerts et des expositions ont lieu dans le monastère. On peut toute l'année visiter les parties du monastère accessibles au public.

### L'église abbatiale

L'église de l'abbaye a été construite entre 1193 et 1232 ; elle possède 3 nefs Romano-Gothique, elle est d'une longueur de 62,25 mètres et d'une hauteur de 15,60 mètres. Elle est dédiée à l'Annonciation-du-Seigneur. Le roi tchèque Václav Ier et les émissaires Impériaux assistèrent à sa consécration solennelle, le 20 juin 1232, par l'évêque de Prague Jan II. L'extérieur de l'église est un précieux exemple de la transition entre le style Roman et le style Gothique ; elle est la plus ancienne de ce type en République tchèque.

À la charnière des XVIIe et XVIIIe siècles, elle fit l'objet d'aménagements Baroques, principalement dans la décoration intérieure. L'autel principal date de 1750, il est l'œuvre du marbrier Josef Lauermand et du sculpteur Ignác Platzer ; le retable de l'autel (« l'Annonciation du Seigneur ») est l'œuvre de Petr Jan Molitor. Le second autel, dit « croisé », situé au centre de la nef principale est également le résultat de la collaboration entre Josef Lauermand et Ignác Platzer.

Ignác Platzer a aussi créé pour l'église un ensemble de statues en bois représentant des Saints (les statues sur les consoles le long de la nef principale) et les 4 Évangélistes (les statues du chœur canonial) ainsi qu'un grand nombre de statuette décoratives d'anges. Dans la nef du nord de l'église, dans la chapelle de Hroznata se trouve, sur l'autel de marbre blanc, le reliquaire contenant les restes du fondateur du monastère, le Bienheureux Hroznata ; il y fut placé après sa glorification (1897) , en 1898. L'endroit d'origine où Hroznata fut enterré, après sa mort en 1217, est indiqué par une inscription sur une pierre du dallage de l'église devant la nef principale. À la même place se trouve le sarcophage d'origine de Hroznata.

Le décor de la chapelle est complété par 2 portraits de Hroznata. Sur la toile du mur de droite de la chapelle, il est représenté comme un prince temporel avec les 2 monastères qu'il fonda pendant sa vie ; sur la fresque du plafond, il est vêtu de la robe blanche de l'Ordre, entrant après sa mort au Royaume des cieux. Les fresques au-dessus de

l'entrée de la chapelle sont des scènes de la vie de Hroznata peintes par Eliáš Dollhopf.

Parmi les trésors non exposés, il y a la coupe de Hroznata (de Limoges, 1200) , le « pedum de Hroznata » de 1756 et le calice de la même année qui furent fabriqués par l'abbé Hieronymus Ambros. L'exposition du musée montre au public une sélection des collections du monastère comprenant des tableaux, des statues, des figurines, de la porcelaine, des objets en étain, de la paramétrique ainsi que les décorations reçues par les abbés de la part des souverains, signes d'un prestige social élevé.

### Le bâtiment du Prélat et le bâtiment conventuel

La rénovation de style Baroque qui eut lieu entre 1690 et 1722 sous l'abbé Raimund II Wilfert a porté sur la majeure partie du complexe du monastère. L'intérieur de l'église a non seulement été aménagé mais aussi les toits des tours, les fenêtres, le nouveau bâtiment du Prélat et le bâtiment conventuel.

Une partie du bâtiment du Prélat est constituée par le réfectoire d'été dont les murs sont richement décorés en trompe-l'œil, complétés sur le mur côté est par le tableau de Maur Fuchs de Tirschenreuth, « la Cène » de 1816. La fresque du plafond représente « la conversion de Saint-Paul » , l'allégorie de la foi et l'allégorie de la doctrine de l'Église catholique. Sur le mur nord se trouve une chaire en marbre et en stuc rose, œuvre de Johann Ignaz Hennevogel.

Au rez-de-chaussée du bâtiment conventuel, il y a la salle capitulaire, à l'origine, le réfectoire d'hiver. Le lambrissage est l'œuvre de l'iconographe Ferdinand Stuflesser, en 1914. Les fresques du plafond, décoré de riches stucs, ont été peintes par Anton Waller en 1913. Elles représentent les 12 apôtres et 9 des principaux Saints de l'Ordre des Prémontrés. 2 des plus grandes fresques représentent la Vierge et le cortège solennel transférant les reliques de Saint-Norbert de Magdeburg à Prague, en 1627. Au 1er étage du bâtiment conventuel se situe la « Salle bleue » , salle de cérémonie aménagée à l'origine en style Empire. Elle est en partie dans le bâtiment du Prélat avec lequel elle communique. La salle doit son nom à ses murs peints en bleu. Les fresques des murs sont aussi de Maurus Fuchs.

Il ne reste pas grand chose de l'équipement intérieur à part quelques fragments. Le bâtiment de l'office forestier, la porte de l'entrée principale du bâtiment conventuel et le grenier de la Cour sont aussi de style Baroque. Les aménagements Baroques ont également concerné les jardins du monastère et le parc. On a rajouté quelques détails architecturaux : la fontaine et le calvaire de la Cour dans l'espace d'origine du jardin à la française sur le côté nord-est de l'église.

### La bibliothèque du monastère

L'aile nord du bâtiment principal du monastère, comprenant la bibliothèque et le musée, fut construite sous l'abbé Gilbert Helmer, entre 1902 et 1910, d'après les plans de l'architecte de Mariánské Lázně, Josef Schaffer. La salle principale de la bibliothèque est longue et haute ; elle fait 12 mètres de large. Les fresques du plafond, réalisées par le professeur de l'Académie des Beaux-arts de Prague, Karel Kratner, représentent le Saint-Sacrement de l'autel, les 4

enseignants religieux et les 4 évangélistes.

La bibliothèque, la 2e plus grande de sa catégorie en République tchèque, est un trésor pour les chercheurs avec ses 100,000 volumes et ses 1,149 manuscrits dont 45 Codex du Moyen-âge. La bibliothèque est accessible aux chercheurs professionnels, car les Prémontrés gardent leurs traditions culturelles et scientifiques. On y trouve de très importants écrits germaniques : « Poenitentiale », avec une prière tudesque, écrite vers l'an 830 ; le « Codex Teplensis », 1re traduction du Nouveau Testament en allemand datant d'avant 1400 ; « La vie du frère Hroznata » (1259), la légende du fondateur du monastère de Teplá ; le livre de prières du roi Ladislav Ier de Bohême (1453) et l'ensemble des 7 Codex liturgiques de l'abbé Zikmund, écrits entre 1460 et 1491.

On y trouve également 540 incunables et 750 paléotypes. Le catalogue des fonds les plus anciens a été publié par la direction du monastère pour les scientifiques. On compte 30,000 volumes imprimés avant 1800. Le fonds est important du point de vue de la bibliotechnie (des reliures Gothiques précieuses, de la Renaissance et Baroques). De nombreux ouvrages traitent de la religion, des ordres, de l'histoire des religions et des civilisations ou de la balnéologie, par exemple autour de l'histoire de Mariánské Lázně.

### Le parc du monastère

La modification du jardin a été influencée par le développement de la construction du monastère. Jusqu'au XVIe siècle, c'était des jardins utiles, créés pour la production de légumes et d'herbes aromatiques. Le changement est arrivé avec l'aménagements Baroque du XVIIe siècle, comme le montre une gravure datant de 1735. Le jardin fut partagé en une partie accessible au public avec une serre et une partie fermée par un haut-mur appartenant à la clôture. Du côté sud du bâtiment, il y avait le petit jardin de l'abbé. Les 2 corps bénéficiaient d'un aménagement ornemental avec une fontaine centrale.

Du côté sud du bâtiment conventuel se trouvait le jardin des aromates. Son aspect est resté le même jusqu'en 1903, quand le complexe fut agrandi avec l'aile de la bibliothèque et le musée ainsi que de nombreux bâtiments administratifs. Le mur Baroque en pierre fut détruit, l'ancien jardin fut abandonné, on construisit une nouvelle serre et la maison du jardinier fut agrandie. Au sud du monastère, on creusa un étang près la rivière Teplá avec un vaste parc autour.

Les restes du jardin Baroque ont été intégrés dans la nouvelle conception. Actuellement, on rénove le parc en même temps que le monastère. Son aspect actuel est créé par l'agrandissement et le changement progressif du jardin et du verger au milieu des remparts médiévaux du monastère. La rénovation principale du parc eut lieu au début du XXe siècle. Il est accessible au public depuis 1946 grâce au prieur de l'époque, Heřman Josef Tyl. L'espace aquatique, les sentiers bordés de vieux arbres et le chemin de croix servent à la relaxation physique et mentale.

### Le cimetière du monastère

À 20 minutes à pied, au nord-est du monastère, se trouve l'ancien cimetière municipal de la commune de Klášter

Teplá. Quand, à la fin du XVIIIe siècle, l'Empereur Josef II interdit les enterrements près des églises au centre des communes, les Prémontrés firent élargir ce cimetière, ils l'aménagèrent et y transférèrent les restes des frères enterrés dans le cimetière d'origine (au début du monastère, on enterrait dans l'église puis dans la chapelle de Saint-Venceslas et de Saint-Michel du côté nord de l'église et plus tard dans le cimetière le long de l'église à l'endroit de la bibliothèque actuelle) .

La partie basse du cimetière servait pour la commune, la partie haute pour le monastère. Au milieu était dressée une grande croix en laiton sur un socle en pierre. À la fin du XIXe siècle, l'abbé Alfréd Clementso fit construire une chapelle avec un caveau. La chapelle fut consacrée en 1900. Peu après, l'abbé mourut soudainement et fut le 1er à y être enterré, dans la crypte. En 1906, on y transféra les restes de l'abbé Reitenberger, le fondateur de Mariánské Lázně, mort en 1860 en exil à Wilten ; en mars 1944, ce fut le dernier abbé, Gilbert Helmer, qui y fut enterré.

Des 2 côtés de l'entrée étaient disposés les caveaux des abbés et des chanoines importants de Teplá : Chrisostom Pfrogner, recteur de l'Université de Prague ; Adolf Kopmann, théologien et professeur à l'Université de Vienne ; ou Alois David, mathématicien et astronome, recteur de l'Université de Prague et directeur de l'observatoire de Klementinum. Ces caveaux précieux, autant historiquement qu'artistiquement, ainsi que les petites tombes d'autres religieux, décorées de simples croix, n'existent plus aujourd'hui.

Le dernier Prémontré enterré dans ce cimetière fut Leo Moláček, en 1952. Après la disparition de la paroisse, seuls les laïcs furent enterrés dans le cimetière. Dans les années 1950, le cimetière a souvent été dévasté par des vandales ou pendant la construction des bâtiments de la coopérative agricole des environs. Des lapicides volaient les pierres tombales pour en faire de nouvelles et les croix en laiton étaient emportées chez le ferrailleur.

Entre la fin des années '50 et le début des années '60, on décida d'enlever les pierres tombales, de les remplacer par des arbres et des pelouses et de dresser au milieu un obélisque avec les noms des religieux enterrés. Le projet ne fut pas concrétisé mise à part la 1re étape qui consistait à enlever les pierres tombales.

Les caveaux furent plus tard complètement dévastés. Le caveau de l'abbé dans la chapelle fut pillé, les ossements de l'abbé Reitenberger éparpillés et les parures du cercueil de l'abbé Clément sont volées ; la crypte fut donc murée (les vandales épargnèrent les restes de l'abbé Helmer dont le corps embaumé était tellement bien conservé que son aspect dut probablement faire peur aux malfaiteurs) . Une partie des tombes et la chapelle vide se trouvent aujourd'hui dans le cimetière. Du cimetière, on a une vue magnifique sur le monastère et le paysage alentour.

...

En 1876, s'ouvre le 1er Festival de Bayreuth. Ce qui veut dire que Richard Wagner a mené à bien, parallèlement et avec la même opiniâtreté, la réalisation de son œuvre et les conditions de sa représentation. L'idée de Festival était elle-même intimement liée à l'idée de révolution, à l'élaboration de la théorie esthétique et à la genèse du « Ring » . Dès les années 1830 et 1840, de Riga à Paris, Wagner s'était heurté à la nécessité de réformes techniques et sociales à l'intérieur des théâtres. En 1848, il présente au gouvernement saxon un Projet d'organisation de théâtre national

allemand pour le royaume de Saxe, où il envisage des festivités sur le modèle grec, auxquelles participerait le peuple tout entier. Le rejet de ces propositions lui fait voir clairement qu'aucune réforme artistique ne verra le jour sans une révolution politique qui la rende possible. Durant l'exil zurichois, il évoque souvent l'idée d'organiser un Festival, de construire un théâtre et d'y faire représenter son « Anneau du Nibelung ». Dans une lettre à Theodor Uhlig, datée du 20 septembre 1850, il propose d'ériger un théâtre en bois, d'y donner le « Ring » une seule fois, et de brûler aussitôt après l'ensemble, théâtre et partition ! En 1862, l'avant-propos à la 1<sup>re</sup> édition des poèmes du « Ring » précise le projet : organisation de représentations luttant contre la monotonie du répertoire habituel des théâtres, dans une ville allemande moyenne, pendant une période fériée où le public serait soustrait à la fatigue du travail quotidien et à la distraction de divertissements médiocres ; construction d'un amphithéâtre provisoire, permettant une répartition démocratique des spectateurs ; Orchestre invisible ; ouverture des Festivités à tous les amateurs d'art sans distinction de classe ; éducation du public à une écoute recueillie et solennelle. Le financement pourrait être trouvé auprès d'une association de riches mécènes ou d'une fondation alimentée par un prince. Deux ans plus tard, Wagner trouvera ce prince en la personne du roi de Bavière. En 1864, Louis II envisage la construction d'un théâtre de Festival à Munich, sur les plans de l'architecte Gottfried Semper. Les éléments essentiels du futur « Festspielhaus » de Bayreuth y sont réunis. L'amphithéâtre rompt radicalement avec la structure aristocratique des loges à l'italienne ; les sons de l'Orchestre invisible émergent de la fosse comme d'un « abyme mystique » ; l'avant-scène double et un 2<sup>e</sup> cadre de scène créent la perspective d'un espace plus vaste et plus profond. Le projet ne sera jamais réalisé, mais les créations de « l'Or du Rhin » (1869) et de « la Walkyrie » (1870) au « Hoftheater » de Munich, données sans son autorisation, confortent Wagner dans l'idée qu'une capitale affairée et affairiste ne peut de toute façon offrir le cadre adéquat au recueillement d'une célébration de l'art de l'avenir. Finalement, ce sera la petite ville de Bayreuth, où la 1<sup>re</sup> pierre du « Festspielhaus » est posée en 1872.

Wagner ne connaîtra que 2 éditions de son Festival : en 1876 (3 représentations du « Ring » complet) ; et puis seulement en 1882, 2<sup>e</sup> édition longtemps différée à cause de l'important déficit de la 1<sup>re</sup>. Wagner y crée « Parsifal », son œuvre ultime. C'est là que la pensée de la rédemption trouve son plus haut accomplissement : la communauté des chevaliers du Graal est en déréliction, car leur roi, Amfortas, a été séduit par Kundry la maudite, et mortellement blessé par Klingsor, chevalier déchu et magicien. Le pur et innocent Parsifal résiste aux tentations de Kundry, qu'il parvient à sauver, parce que son savoir naît de sa compassion. Il restitue la Lance sacrée à la communauté du Graal, devient son roi et lui offre ainsi la rédemption. Ce drame atteignait aux limites du théâtre, et portait en lui le caractère d'une cérémonie sacrée.

## Bayreuth

Bayreuth est une ville d'Allemagne, située dans une région boisée du nord de la Bavière, la Franconie. Elle est la capitale de la Haute-Franconie, un des 7 districts qui forment la Bavière. Elle est devenue une importante ville universitaire et un centre économique de pointe en matière de haute-technologie.

Bayreuth est, pour la 1<sup>re</sup> fois, évoquée dans des documents en 1194.

Les historiens pensent que la ville fut fondée vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle. En 1604, la ville devient résidence des

margraves de la principauté de Brandebourg-Bayreuth jusqu'en 1769. Fille du roi de Prusse Frédéric-Guillaume Ier, la princesse Wilhelmine devait devenir reine d'Angleterre par le jeu des mariages entre grandes familles. Mais l'affaire traîne et elle est contrainte par son père d'épouser le margrave Frédéric de Brandebourg-Bayreuth.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, des travaux majeurs transforment la ville considérablement.

En 1792, elle devient une province de la Prusse.

De 1806 à 1810, elle est occupée par les Français.

Depuis 1810, elle fait partie de la Bavière.

Attiré à Bayreuth par la renommée de l'Opéra qu'avait fait construire la princesse, Richard Wagner s'y installe en 1872 avec sa femme Cosima, qui y mourra en 1930. C'est là que naissent ses petits-fils metteurs en scène Wieland et Wolfgang, respectivement en 1917 et 1919. C'est également le lieu de décès de son fils Siegfried et de son beau-père Franz Liszt, tous 2 compositeurs, ainsi que de son gendre, l'essayiste Houston Stewart Chamberlain, précurseur du Nazisme.

Le poète Johann Paul Friedrich Richter (Wunsiedel, 21 mars 1763 - Bayreuth, 14 novembre 1825) , dit Jean-Paul y vécut à partir de 1804.

Le philosophe Max Stirner (Bayreuth, 25 octobre 1806 - Berlin, 26 juin 1856) y naquit et y grandit.

### Opéra des Margraves

Ce chef-d'œuvre de l'architecture théâtrale Baroque, construit entre 1745 et 1750, est le seul exemple entièrement conservé de l'architecture de l'Opéra de Cour. 500 personnes peuvent y apprécier de façon authentique la culture et l'acoustique des Opéras Baroques, dans un décor où subsistent des éléments en bois et des toiles peintes d'origine. Commandé par la margravine Wilhelmine, épouse de Frédéric, margrave de Brandebourg-Bayreuth, l'Opéra a été conçu par Giuseppe Galli Bibiena, architecte réputé. En tant qu'Opéra de Cour érigé dans un espace public (et non dans un palais) , il annonce les grands Opéras publics du XIX<sup>e</sup> siècle. La loge de la Cour, avec ses 2 niveaux, marie le bois et les toiles peintes ; cette structure à colombage très décorée est un exemple de l'architecture éphémère qui joua un rôle exceptionnel dans les cérémonies et les parades d'auto-représentation de la Cour.

...

L'Opéra des Margraves (« Markgräfliches Opernhaus ») fut commandé par la Margravine Wilhelmine, sœur du Roi Frédéric II de Prusse, à l'occasion du mariage de sa fille, Élisabeth Frédérique Sophie de Brandebourg-Bayreuth.

Construit de 1744 à 1748 par Joseph Saint-Pierre, il s'agit d'un des plus beaux Opéras de style Rococo au monde.



L'intérieur, à l'italienne et en bois, a été décoré par Giuseppe Galli Bibiena. Il peut accueillir 500 personnes.

C'est en raison de la présence de cet édifice que Richard Wagner s'est intéressé à Bayreuth. Le bâtiment ne pouvait convenir aux intentions du compositeur qui se tourna vers la construction du « Festspielhaus » sur un terrain offert par la municipalité.

L'Opéra des Margraves est toujours utilisé pour des concerts. Il est classé au Patrimoine mondial de l'Unesco depuis le 30 juin 2012.

### « Neues Schloß »

Le « Château neuf » fut construit pour la margravine Wilhelmine de 1753 à 1755 par Joseph Saint-Pierre, dans un style assez sobre. Le temple du Soleil, en hémicycle, en est le centre. Devant le château, la fontaine Baroque fut sculptée par Elias Rantz. L'intérieur est décoré dans le style Rococo gai et brillant qu'aimait particulièrement la Margravine.

Le rez-de-chaussée de l'aile-nord abrite le musée des faïences de Bayreuth. Un vaste jardin (« Hofgarten ») complète l'ensemble.

### L'Ermitage

L'Ermitage se trouve à l'extérieur de la ville. On y trouve 2 bâtiments d'habitation et un vaste parc dessiné à l'anglaise. La margravine donna libre cours à sa fantaisie et à son goût de l'inattendu : bassins, cascades, volières.

L'ancien « Schloß Ermitage » érigé par Johann David Rantz servait de retraite au margrave Georg Wilhelm.

### « Festspielhaus »

Dans le « Festspielhaus », chaque année depuis 1876, se déroule le Festival de Bayreuth, l'un des plus importants du monde, exclusivement consacré aux œuvres de Richard Wagner.

### Villa « Wahnfried »

La famille Wagner habita cette villa à partir de 1874 et jusqu'en 1966. En 1973, elle est devenue le siège du musée Richard-Wagner. Wagner est enterré dans le jardin où sa femme Cosima l'a rejoint en 1930. Le buste de Louis II de Bavière se trouve devant la maison.

### Musée Jean-Paul

Ce musée se trouve à côté de la villa « Wahnfried ». L'écrivain Jean-Paul s'établit à Bayreuth en 1804, sa dernière

demeure se trouve sur la « Friedrichstraße », il y mourut le 14 novembre 1825.

### Musée Franz Liszt

Il est consacré aux souvenirs de Franz Liszt, père de Cosima Wagner, donc beau-père de Richard Wagner et pendant longtemps son ami. Franz Liszt venait en 1886 de Weimar à Bayreuth pour assister au Festival. Pendant ce séjour à Bayreuth, il y mourut et il est enterré à Bayreuth.

Arrivé du Luxembourg, où il avait pris froid chez son ami le peintre hongrois Mihaly Munkacsy, sa bronchite s'aggrava en pneumonie ; ceci, associé à de l'hydropisie et une cataracte le rendant quasiment aveugle de l'œil gauche (dont il devait se faire opérer en septembre de la même année) , rendit les 10 dernières années de sa vie, et surtout les 10 derniers jours, passés à Bayreuth un véritable calvaire.

Cette agonie a été remarquablement décrite par Lina Schmalhausen, une de ses élèves et sa gouvernante, dans un journal qu'elle a tenu au jour le jour du 22 juillet au 3 août 1886, et qui a été repris dans le livre d'Alan Walker, « La Mort de Franz Liszt » .

Après sa mort, ses cendres furent réclamées par la Hongrie (son lieu de naissance) et l'Allemagne (il avait longtemps vécu à Weimar) , mais en vain.

### « Kunstmuseum Bayreuth »

Le « Kunstmuseum Bayreuth » est un musée d'art contemporain. Les salles historiques de l'Hôtel-de-ville Baroque présentent des expositions d'art contemporain et d'art moderne Classique. Le musée propose des visites guidées, des activités pédagogiques et des conférences.

### Musée du Monde primitif de Haute-Franconie

Ce musée présente l'évolution naturelle de la Haute-Franconie au cours des dernières 500 millions d'années. Il abrite une importante collection de fossiles de dinosaures.

### Excursion au départ de Bayreuth

Au sud-ouest de Bayreuth, à l'écart des grandes voies de communication, un plateau ondulé entaillé par de profondes vallées, appelé « Fränkische Schweiz » (Suisse franconienne) , forme l'extrémité septentrionale du Jura franconien. Le sol, composé de calcaires poreux, a subi une érosion intense qui est à l'origine de plusieurs grottes et de reliefs dolomitiques. La région comporte aussi de nombreux sentiers de randonnées.

...

Bayreuth is a town in northern Bavaria, Germany, on the « Red Main » river in a valley between the Franconian Jura and the Fichtelgebirge Mountains. The town's roots date back to 1194 and it is nowadays the capital of Upper-Franconia. It is world-famous for its annual Bayreuth Festival, at which performances of Operas by the 19th Century German composer Richard Wagner are presented.

The town is believed to have been founded by the counts of Andechs probably around the mid-12th Century, but was 1st mentioned in 1194 as « Baierrute » in a document by Bishop Otto II of Bamberg. The syllable « rute » may mean « Rodung » or « clearing » , whilst « Baier » indicates immigrants from the Bavarian region.

Already documented earlier, were villages later merged into Bayreuth : Seulbitz (in 1035, as the royal Salian Estate of Silewize in a document by Emperor Conrad II) ; and Sankt Johannis (possibly in 1149, as Altentrebgest) . Even the District of Altstadt (formerly, Altenstadt) , west of the town centre, must be older than the town of Bayreuth itself. Even older traces of human presence were found in the hamlets of Meyernberg : pieces of pottery and wooden crockery were dated to the 9th Century based on their decoration.

While Bayreuth was previously (1199) referred to as a « villa » (village) , the term « civitas » (town) appeared for the 1st time in a document published in 1231. One can, therefore, assume that Bayreuth was awarded its town charter between 1200 and 1230. The town was ruled until 1248 by the counts of Andechs-Merania. After they died-out, in 1260, the burgraves of Nuremberg from the House of Hohenzollern took-over the inheritance. Initially, however, their residence and the centre of the territory was the castle of Plassenburg, in Kulmbach. The town of Bayreuth developed slowly and was affected, time and again, by disasters.

As early as 1361, Emperor Charles IV had conferred on Burgrave Frederick V the right to mint coins for the towns of Bayreuth and Kulmbach.

Bayreuth was 1st published on a map in 1421.

In February 1430, the Hussites devastated Bayreuth and the town-hall and churches were razed.

Matthäus Merian described this event, in 1642, as follows :

« In 1430, the Hussites from Bohemia attacked Culmbach and Barreut and committed great acts of cruelty like wild animals against the common people and certain individuals. The priests monks and nuns they either burnt at the stake or took them onto the ice of lakes and rivers (in Franconia and Bavaria) and doused them with cold water and killed them in a deplorable way - as Boreck reported in the “ Bohemian Chronicle ”, page 450. »

Frühwald (editor) . « Fränkische Städte und Burgen um 1650 » based on texts and engravings by Merian, Sennfeld (1991) .

By 1528, less than 10 years after the start of the Reformation, the lords of the Frankish margrave territories switched

to the Lutheran faith.

In 1605, a great fire, caused by negligence, destroyed 137 of the town's 251 houses. In 1620, the plague broke-out and, in 1621, there was another big fire in the town. The town also suffered during the Thirty Years War.

A turning point in the town's history came in 1603 when Margrave Christian, the son of the elector, John George of Brandenburg, moved the aristocratic residence from the castle of Plassenburg above Kulmbach to Bayreuth. The 1st Hohenzollern Palace was built in 1440-1457 under Margrave John, the Alchemist. It was the fore-runner of today's Old Palace (« Altes Schloß ») and was expanded and renovated many times. The development of the new capital stagnated due to the Thirty Years' War but, afterwards, many famous Baroque buildings were added to the town. After Christian's death, in 1655, his grandson, Christian Ernest, followed him, ruling from 1661 until 1712. He was an educated and well-travelled man, whose tutor had been the statesman Joachim Friedrich von Blumenthal. He founded the Christian-Ernestinum Grammar School and, in 1683, participated in the liberation of Vienna which had been be-sieged by the Turks. To commemorate this feat, he had the Margrave Fountain built as a monument on which he is depicted as the victor of the Turks ; it now stands outside the New Palace (« Neues Schloß ») . During this time, the outer ring of the town wall and the castle chapel (« Schloßkirche ») were built.

His successor, the Crown Prince and later Margrave, George William, began in 1701 to establish the then independent town of Sankt Georgen am See (today, the district of Sankt Georgen) with its castle, the so-called « Ordensschloß » , a town-hall, a prison and a small barracks. In 1705, he founded the Order of Sincerity (« Ordre de la Sincérité ») , which was re-named in 1734 to the Order of the Red Eagle and had the monastery church built, which was completed in 1711. In 1716, a princely porcelain factory was established in Sankt Georgen.

The 1st « castle » in the park of the Hermitage was built at this time by Margrave George William (1715-1719) .

In 1721, the town council acquired the palace of Baroness Sponheim (today's Old Town Hall or « Altes Rathaus ») as a replacement for the town hall built in 1440 in the middle of the market-place and destroyed by fire.

In 1735, a nursing home, the so-called « Gravenreuth Stift » , was founded by a private foundation in Sankt Georgen. The cost of the building exceeded the funds of the foundation, but Margrave Frederick came to their aid.

Bayreuth experienced its Golden Age during the reign (1735-1763) of Margrave Frederick and Margravine Wilhelmina of Bayreuth, the favourite sister of Frederick the Great. During this time, under the direction of Court architects, Joseph Saint-Pierre and Carl von Gontard, numerous courtly buildings and attractions were created : the Margravian Opera House with its richly furnished Baroque theatre (1744-1748) ; the New « Castle » and Sun Temple (1749-1753) at the Hermitage ; the New Palace with its court-yard garden (1754-) to replace the Old Palace which had burned down through the carelessness of the margrave, and the magnificent row of buildings on today's « Friedrichstraße » . There was even a unique version of the Rococo architectural style, the so-called Bayreuth Rococo which characterized the aforementioned buildings, especially their interior design.

The old, sombre gate-houses were demolished because they impeded transport and were an out-moded form of defence. The walls were built over in places. Margrave Frederick successfully kept his principality out of the wars being waged by his brother-in-law, Frederick the Great, at this time, and, as a result, brought a time of peace to the Frankish kingdom.

The year 1742 saw the founding of the Frederick Academy, which became a university in 1743, but was moved that same year to Erlangen after serious riots because of the adverse reaction of the population. The university has remained there to the present today. From 1756 to 1763, there was also an Academy of Arts and Sciences.

Roman Catholics were given the right to set-up a prayer-room and Jewish families settled here again. In 1760, the synagogue was opened and, in 1787, the Jewish cemetery was dedicated.

Countess Wilhelmina died in 1758 and, although, Margrave Frederick married again, the marriage was only short-lived and without issue. After his death, in 1763, many artists and craftsmen migrated to Berlin and Potsdam, to work for King Frederick the Great, because Frederick's successor, Margrave Frederick Christian, had little understanding of art. He also lacked the means due to the elaborate lifestyle of his predecessor, because the buildings and the salaries of the mainly foreign artists had swallowed-up a lot of money. For example, the Court (which, under George Frederick Charles, had comprised around 140 people) had grown to about 600 employees by the end of the reign of Margrave Frederick. By 1769, the principality was close to bankruptcy.

In 1769, Margrave Charles Alexander, from the Ansbach line of Frankish Hohenzollerns, followed the childless Frederick Christian and Bayreuth was reduced to a secondary residence. Charles Alexander continued to live in Ansbach and rarely came to Bayreuth.

In 1775, the Brandenburg Pond (« Brandenburger Weiher ») in Sankt Georgen was drained.

Following the abdication of the last Margrave, Charles Alexander, from the principalities of Ansbach and Bayreuth, on 2 December 1791, its territories became part of a Prussian province. The Prussian Minister Karl August von Hardenberg took-over its administration at the beginning of 1792.

The town centre still possesses the typical structure of a Bavarian street-market : the settlement is grouped around a road widening into a square ; the Town Hall was located in the middle. The church stood apart from it and, on a small hill, stood the castle. Some 60 years later, the town (at that time a tiny village) became subordinate to the Hohenzollern State and, when this state was divided, Bayreuth ended-up in the County of Kulmbach.

In 1804, the author Jean-Paul Richter moved from Coburg to Bayreuth, where he lived until his death in 1825.

The rule of the Hohenzollerns over the Principality of Kulmbach-Bayreuth ended in 1806 after the defeat of Prussia by Napoleonic France. During the French occupation, from 1806 to 1810, Bayreuth was treated as a province of the French Empire and had to pay high War contributions. It was placed under the administration of Comte Camille de

Tournon, who wrote a detailed inventory of the former Principality of Bayreuth. On 30 June 1810, the French army handed-over the former principality to what was now the Kingdom of Bavaria, which it had bought from Napoleon for 15 million francs. Bayreuth became the capital of the Bavarian district of Mainkreis, which later transferred into Obermainkreis and was finally renamed as the province of Upper-Franconia.

As Bavaria was opened-up by the railways, the main-line from Nuremberg to Hof went past Bayreuth, running via Lichtenfels, Kulmbach and Neuenmarkt-Wirsberg to Hof. Bayreuth was first given a railway connexion in 1853, when the Bayreuth - Neuenmarkt-Wirsberg railway was built at the town's expense. It was followed, in 1863, by the line to Weiden ; in 1877, by the railway to Schnabelwaid ; in 1896, by the branch line to Warmensteinach ; in 1904, by the branch to Hollfeld ; and, in 1909, by the branch via Thurnau to Kulmbach, known as the « Thurnauer Bockala » (which means something like « Thurnau Goat ») .

On 17 April 1870, Richard Wagner visited Bayreuth, because he had read about the Margrave Opera House, whose great stage seemed fitting for his works. However, the orchestra pit could not accommodate the large number of musicians required, for example, for the « Ring of the Nibelung » and the ambience of the auditorium seemed inappropriate for his piece. So, he toyed with the idea of building his own Festival Hall (the « Festspielhaus ») in Bayreuth. The town supported him in this project and made a piece of land available to him, an undeveloped area outside the town between the railway station and Hohe Warte, the « Grüner Hügel » (Green Hill) . At the same time, Wagner acquired a property at Hofgarten to build his own house, « Wahnfried » . On 22 May 1872, the corner-stone for the Festival Hall was laid and, on 13 August 1876, it was officially opened. Planning and construction were in the hands of the Leipzig architect, Otto Brückwald, who had already made a name for himself in the building of theatres in Leipzig and Altenburg.

In 1886, the composer Franz Liszt died in Bayreuth while visiting his daughter Cosima Liszt, Wagner's widow. Both Liszt and Wagner are buried in Bayreuth ; however, Wagner did not die there. Rather, he died in Venice, in 1883, but his family had his body brought to Bayreuth for burial.

The 20th Century also brought several innovations of modern technology to Bayreuth : in 1892, the first electric street lights ; in 1908, a municipal electricity station ; and, in the same year, the first cinema.

In 1914-1915, one section of the northern arm of the « Red Main » was straightened and widened after areas along the river had been flooded during a period of high-water in 1909.

After the First World War had ended in 1918, the Workers' and Soldiers' Council took power briefly in Bayreuth. On 17 February 1919, there was a 3 day « coup » , the so-called « Speckputsch » , a brief interlude of excitement in the otherwise rather staid town.

In a series of « völkisch » and nationalist « Deutscher Tag » (German Days) , the NSDAP organized the event in Bayreuth, on 30 September 1923. More than 5,000 military and civilian people gathered (equivalent to 15 % of the inhabitants) , although Minister of Defence, Otto Geßler, had forbidden the participation of « Reichswehr » units.

Among the guests were mayor Albert Preu as well as Siegfried and Winifred Wagner, who invited keynote speaker Adolf Hitler to the Villa « Wahnfried ». There, he met writer Houston Stewart Chamberlain, son-in-law of Richard Wagner and anti-Semitic race theorist. Also on that day, Hans Schemm met Hitler for the 1st time.

In 1932, the provinces of Upper- and Middle-Franconia were merged and Ansbach was chosen as the seat of government. As a small compensation, Bayreuth was given the merged state insurance agency for Upper- and Middle-Franconia. Unlike the provincial merger, the merger of those institutions was never reversed.

« Gau » Bayreuth (until 1942, « Gau Bayerische Ostmark ») was an administrative division of Nazi Germany in Lower-Bavaria, Upper-Palatinate and Upper-Franconia, Bavaria, from 1933 to 1945. From 1926 to 1933, it was the regional subdivision of the Nazi Party for these areas.

The Nazi « Gau » system was originally established in a Party conference on 22 May 1926, in order to improve administration of the Party structure. From 1933 onwards, after the Nazi seizure of power, the « Gaue » increasingly replaced the German States as administrative sub-divisions in Germany.

At the head of each « Gau » stood a « Gauleiter », a position which became increasingly more powerful, especially after the outbreak of the Second World War. Local « Gauleiter » were in charge of propaganda and surveillance and, from September 1944 onwards, the « Volkssturm » and the defence of the « Gau ».

The « Gau Bayerische Ostmark » was formed in 1933, when Hans Schemm united the 3 « Gaue » of Oberpfalz, Niederbayern and Oberfranken into one in an internal power struggle. The term « Bayerische Ostmark » was coined after the First World War for the region to refer to the fact that the area now bordered the new Czechoslovakia, a country perceived as hostile to Germany. The term « Mark » was historically used in Imperial Germany for border regions to hostile neighbours. It was the only one of the Bavarian « Gaue » to incorporate more than one « Regierungsbezirk », covering 3 of them.

Hans Schemm led the « Gau » until his death in a plane accident in 1935 ; his successor, Fritz Wächtler, could not muster the same popularity with the population of the region. After the occupation of Czechoslovakia, parts of this country were incorporated in the « Gau ». The districts (« Kreis ») of Prachatitz (population : 38,328) and Klattau were added to the « Gau ». From 1938, the « Gau » was also home to the Floßenbürg concentration camp and its many sub-camps. Because the « Gau Bayerische Ostmark » was not a border region any more, it was renamed into « Gau Bayreuth » in 1942. Wächtler was shot on orders of Adolf Hitler, having left his capital Bayreuth in April 1945. He was replaced by Ludwig Ruckdeschel, whose reign until the surrender of Nazi Germany was very brief.

#### « Gauleiter » of « Gau Bayreuth »

Hans Schemm (September 1928 to 5 March 1935) .

Fritz Wächtler (5 December 1935 to 19 April 1945) .

Ludwig Ruckdeschel (19 April 1945 to May 1945) .

Ludwig Ruckdeschel was also the deputy « Gauleiter » from 1 February 1933 to June 1941. In this position, he led the « Gau » from Hans Schemm's death to the appointment of Fritz Wächtler in 1935. After Wächtler's execution for defeatism by an SS squad, in 1945, he became « Gauleiter » himself.

...

After 1933, other long-established festivals, carnivals and fairs in Germany were similarly transformed into events that openly celebrated the Nazi regime. Their host cities, in turn, often became loci of Nazi tourist culture. Bayreuth is a good example. Its annual Wagner Festival welcomed Adolf Hitler and his entourage every summer ; by 1933, the « Manchester Guardian » was reporting that the event now resembled a « Hitler Festival » . During the rest of the year, even when the « Festspielhaus » sat empty, it attracted Hitler devotees as well as Wagner fans. Tourist material lauded Hitler's special affection for the town and its Operas. Postcards even depicted the « Hotel Bube » in Bad Berneck, just north of Bayreuth, where he stayed during his annual pilgrimages to Bayreuth. It still looks the same.

...

Being a stronghold of Right-wing Parties since the 1920's, the town of Bayreuth became a center of Nazi ideology. In 1933, it was made capital of the Nazi « Gau » of Bavarian « Ostmark » (« Bayerische Ostmark » , in 1943 « Gau » Bayreuth) . Nazi leaders often visited the Wagner Festival and tried to turn Bayreuth into a Nazi model town. It was one of several places in which town planning was administered directly from Berlin, due to Adolf Hitler's special interest in the town and in the Festival. Hitler loved the music of Richard Wagner, and he became a close friend of Winifred Wagner after she took-over the Festival. Hitler frequently attended Wagner performances in the Bayreuth Festival Hall.

Bayreuth was to have received a so-called « Gauforum » , a combined government building and marching square built to symbolize the centre of power in the town. Bayreuth's 1st « Gauleiter » was Hans Schemm, who was also the head (« Reichswalter ») of the National-Socialist Teachers League, NSLB, which was located in Bayreuth. In 1937, the town was connected to the new « Reichsautobahn » .

(Image) The fresco on the « Rotmainhalle » , built in 1935, is from the prominent artist during the NS-Zeit, Oskar Martin-Amorbach.

(Image) « Restaurant Eule » : Siegfried Wagner's favourite restaurant, which Adolf Hitler visited during the 1925 « Bayreuther Festspiele » .

(Image) The « Gasthof Zur Behringersmühle » where Hitler is shown visiting in 1931.



(Image) 13 kilometers northeast of Bayreuth is the town of Bad Berneck im Fichtelgebirge with its « Adolf Hitlerplatz » and « Schloßturm » .

Under Nazi dictatorship, the synagogue of the Jewish Community on « Münzgasse » was desecrated and looted on « Kristallnacht » but, due to its proximity to the Opera House, it was not razed. Inside the building, which is, once again, used by a Jewish community as a synagogue, a plaque next to the Torah Shrine recalls the persecution and murder of Jews in the Shoah, which took the lives of at least 145 Jews in Bayreuth.

During the Second World War, a sub-camp of the Flossenbürg concentration camp was based in the town, in which prisoners had to participate in physical experiments for the V-2. Wieland Wagner, the grandson of the composer, Richard Wagner, was the deputy civilian director there, from September 1944 to April 1945. Shortly before the War's end, branches of the People's Court (« Volksgerichtshof ») were to have been set-up in Bayreuth.

On 5, 8 and 11 April 1945, about 1/3 of the town, including many public buildings and industrial installations were destroyed by heavy air-strikes, along with 4,500 houses. 741 people were also killed. On 14 April, the U.S. Army occupied the town.

After the War, Bayreuth tried to part with its ill-fated past. It became part of the American Zone. The American military government set-up a DP camp to accommodate displaced persons, many of whom were Ukrainian. The camp was supervised by the UNRRA.

The housing situation was very difficult at 1st : there were about 55,000 inhabitants in the town, many more than before the War began. This increase was primarily due to the high-number of refugees and expellees. Even in 1948, more than 11,000 refugees were counted. In addition, because many homes had been destroyed due to the War, thousands of people were living in temporary shelters, even the Festival restaurant next to the Festival Hall housed some 500 people.

In 1945, 1,400 men were conscripted by the town council for « essential work » (clean-up work on damaged buildings and the clearing of roads) . A significant number of historic buildings were demolished post-War but cultural life was soon back on track : in 1947, Mozart Festival Weeks were held in the Opera House, from which the Franconian Festival Weeks developed. In 1949, the Festival Hall was used for the 1st time again, and there was a gala-concert with the Vienna Philharmonic Orchestra led by Hans Knappertsbusch. In 1951, the 1st post-War Richard Wagner Festival took place under the leadership of Wieland and Wolfgang Wagner.

In 1949, Bayreuth became the seat of the government of Upper-Franconia, again.

### Coat of arms

Margrave Albert Achilles, who was also Elector of Brandenburg, presented the town Bayreuth in December 1457 which the coat of arms that it still bears today. 2 fields show the black and white coat of arms of the Hohenzollerns. The

black lion on gold with a red and white border was the municipal coat of arms of the burgraves of Nuremberg. Along the 2 diagonals are 2 Reuten, small triangular shovels with a slightly bent shaft. They represent the ending « reuth » in the town's name.

## Theatre

The Margravian Opera House was opened in 1748 and is one of the finest Baroque theatres in Europe. It is both a museum and the oldest working « tableau » in Bayreuth.

...

The Margravian Opera House (« Markgräfliches Opernhaus ») is a Baroque Opera House in the town of Bayreuth, Germany, built between 1744 and 1748. It is one of Europe's few surviving theatres of the period and has been extensively restored. On 30 June 2012, the Opera House was inscribed in the UNESCO World Heritage List.

It was built according to plans designed by the French architect Joseph Saint-Pierre (circa 1709-1754), Court builder of the Hohenzollern margrave Frederick of Brandenburg-Bayreuth and his wife Princess Wilhelmine of Prussia. It was inaugurated on the occasion of the marriage of their daughter Elisabeth Fredericka Sophie with Duke Charles Eugene of Württemberg.

The wooden interior was designed by Giuseppe Galli Bibiena (1696-1757) and his son Carlo from Bologna, in an Italian Late Baroque style. The box theatre is completely preserved in its original condition, except for the curtain which was taken by Napoléon's troops on their march to the 1812 Russian campaign. The prince box was seldom used by the art-minded margravian couple, who preferred a front-row seat.

Princess Wilhelmine, older sister of the Prussian King Frederick the Great, had established the margravian theatre company in 1737. In the new Opera House, she participated as a composer of Opera works and « Singspiele », as well as an actor and director. Today, she features in a sound-and-light presentation for tourists. After her death, in 1758, performances ceased and the building went into disuse, one reason for its good conservation status.

More than 100 years later, the stage's great depth of 27 metres (89 feet) attracted the composer Richard Wagner who, in 1872, chose Bayreuth as Festival centre and had the « Festspielhaus » built north of the town. The foundation stone ceremony was held on May 22, Wagner's birthday, and included a performance of Beethoven's Symphony No. 9, directed by the Mæstro himself.

The theatre was the site of the annual « Bayreuther Osterfestival » until 2009. Each September, from the year 2000 to 2009, the theatre also hosted the Bayreuth Baroque Festival, with performances of early Operatic rarities. The 2009 Festival included performances of Andrea Bernasconi's « festa teatrale », « L'Homme », based on a libretto by the Margravine Wilhelmine.

The theatre closed in October 2012 for extensive refurbishment and redevelopment and is not expected to re-open for several years.

...

A Masterpiece of Baroque theatre architecture, built between 1745 and 1750, the Opera House is the only entirely preserved example of its type where an audience of 500 can experience Baroque Court Opera culture and acoustics authentically, as its auditorium retains its original materials, i.e. : wood and canvas. Commissioned by Margravine Wilhelmine, wife of Frederick, Margrave of Brandenburg-Bayreuth, it was designed by the renowned theatre architect Giuseppe Galli Bibiena. As a Court Opera House in a public space, it foreshadowed the large public theatres of the 19th Century. The highly-decorated theatre's tiered loge structure of wood with illusionistic painted canvas represents the ephemeral ceremonial architectural tradition that was employed in pageants and celebrations for princely self-representation.

...

The 18th Century Margravian Opera House in Bayreuth is a Masterwork of Baroque theatre architecture, commissioned by Margravine Wilhelmine of Brandenburg as a venue for « Opera seria » over which the princely couple ceremonially presided. The bell-shaped auditorium of tiered loges built of wood and lined with decoratively painted canvas was designed by the, then, leading European theatre architect Giuseppe Galli Bibiena.

The sandstone façade designed by Court architect Joseph Saint-Pierre provides a focal point within the urban public space that was particularly planned for the building. As an independent Court Opera House rather than part of a palace complex, it marks a key-point in Opera House design, foreshadowing the large public theatres of the 19th Century. Today, it survives as the only entirely preserved example of Court Opera House architecture where Baroque Court Opera culture and acoustics can be authentically experienced. The attributes carrying Outstanding Universal Value are its location in the original 18th Century public urban space ; the 18th Century Baroque façade ; the original 18th Century roof structure spanning 25 metres ; the internal layout and design of the ceremonial foyer, tiered loge theatre and stage area including all existing original materials and decoration.

The elements necessary to express outstanding universal value are included within the property as one sole building and are intact and in good condition. No adverse effects are expected to occur and an overall conservation and restoration plan has been approved by the State Party.

Most of the building and the decorative programme of the loge theatre remain unchanged. Adaptations were due to regulations for fire safety in public buildings and requirements in line with the contemporary use of theatres. The highly-unified Baroque work can still be appreciated. The survival of the interior materials of wood and canvas enable the Opera House's original acoustic quality to still be appreciated, and testifies to the authenticity of the property as an 18th Century Opera House.

The property is protected at State level by the Bavarian Law for the Protection and Preservation of Monuments (1973, 2007) . It is also protected by inclusion on the List of Monuments of Bayreuth under the Bayreuth City Civic Statutes and Ordinances. The buffer zone has been agreed and established with local authorities and its historic buildings are included in the Bayreuth Monuments List.

The Management authority is the Bavarian Palaces Department. Implementation of the Management Plan is guaranteed by a steering group including the Bavarian Palaces Department ; the City of Bayreuth ; the Upper-Franconia regional government ; the Bavarian State Ministry for Science, Research and Arts ; the Bavarian State Office for the Preservation of Monuments and Historic Buildings, and ICOMOS Germany. As a result of research, experience and consultations, the impact of visitors and events has been regulated by the Bavarian Department of Palaces. Effective measures have been established to control the number of visitors and frequency of events which will be exclusively limited to the summer period after the restoration program is concluded.

### Other Theatres

The Bayreuth Town House (« Stadthaus ») does not have its own ensemble. It is regularly used by the « Theater Hof » as well as the « Tourneetheater » .

The only 2 theatres with their own ensemble are the « Studiobühne Bayreuth » and amateur dramatic society, « Brandenburg Kulturstadl » . The venues of the studio theatre in Bayreuth are the domicile of the theatre on the « Röntgenstraße » , the ruins of the Bayreuth Hermitage and the court-yard of Bayreuth piano manufacturer, « Steingræber & Söhne » .

### Museums

The Richard Wagner Museum at « Wahnfried » House was the residence of Richard Wagner and his family's home until 1966. Since 1976, it has been a museum with attached national archives and a research centre for the Richard Wagner Foundation in Bayreuth

The Jean-Paul Museum in the former residence of Richard Wagner's daughter, Eva Chamberlain, with autographs, 1st editions of works, portraits and other pictorial material.

The Franz Liszt Museum in the house where Franz Liszt died, with about 300 photographs, scripts and printed papers from the collection of the Munich pianist, Ernst Burger, which were bought by the town of Bayreuth. In addition, there is a « Stummklavier » , made by the Ibach company of « Haus Wahnfried » , letters and 1st editions of Franz Liszt. Biographic information boards, a mould of the font from Liszt's birthplace Raiding, Austria, and Liszt busts by Antonio Galli enhance the collection. Visits are accompanied by the music of Franz Liszt.

The Historical Museum in the Old Latin School on « Kirchplatz » . On the ground-floor, it portrays the history and development of Bayreuth from the late Middle-Ages to the 20th Century with a model of the town in the year 1763.

On the 1st floor are divisions covering the art and cultural history of Bayreuth's margravian period (17th and 18th Centuries) . Another division portrays arts and crafts in Bayreuth and the surrounding area with examples of faience pottery, glass products from the Fichtelgebirge and stone pottery from Creußen. Painting, crafts, and early industrial artefacts from the Biedermeier period and the late-19th Century round-off a visit to the museum.

The Museum of Art in the Old Town Hall which contains the Helmut and Constanze Meyer Art Foundation, the Georg Tappert collection and the archives and collection of Caspar Walter Rauh. The collections contain key-works from the 20th Century.

The British American Tobacco's Historical Collection in the old Lord Mayor's rooms of the Old Town Hall.

The German Typewriter Museum with a collection of over 400 historic typewriters from the Research and Training Centre for Shorthand and Word Processing in Bayreuth.

A branch of the Bavarian State Painting Collection was opened in the New Palace, in August 2007. 80 works from Dutch and German painters of the late-17th Century and 18th Century are displayed.

The Archaeological Museum in the Italian Building of the New Palace was founded in 1827 by the Historic Society. Its 8 exhibition rooms include artefacts such as New Stone Age stone axes, 80 pottery jars from the Hallstatt era and Celtic bronze jewellery. The discoveries on display, which all come from eastern Upper-Franconia, especially Franconian Switzerland and the region around Bayreuth, date from the Old Stone Age to the Middle-Ages. In the experimental field, there is a reconstructed loom, a rock drill and an original « Schiebemühle » .

Maisel's Brewery and Cooper's Museum, which teaches everything about the production of Weizen beer on a 2,400 square meters (25,833 square feet) layout, making it the largest brewery in the world, not least due to its collection of over 5,500 beer glasses and mugs.

The Upper-Franconia Prehistory Museum portrays the history of life in Upper-Franconia since the beginning of the world. Exhibitions are constantly changing ; currently, the life-size dinosaurs attract especial interest.

The Bayreuth of Wilhelmina Museum in the New Castle.

Fire Brigade Museum.

Iwalewa House, the Africa Centre of the University of Bayreuth.

Johann Baptist Graser School Museum.

Catacombs of the Bayreuth Aktien Brewery.

Little Poster Museum.

Margravian State rooms and collection of Bayreuth faïences in the New Castle.

Museum of Agricultural Tools and Equipment.

Lindenhof Natural History Museum.

Richard Wagner Gymnasium School Museum.

Wedlich Transport Museum.

« Walküre » Porcelain Museum.

Wilhelm Leuschner Memorial.

« Wo Sarazen » Art.

## Buildings

The Hermitage.

Thiergarten Hunting Lodge (« Jagdschloß Thiergarten ») .

New Palace (« Neues Schloß ») and court garden, seat of the margraves from 1753.

Sankt Georgen Castle (« Ordensschloß Sankt Georgen ») .

Sankt Georgen Church (Ordenskirche Sankt Georgen) .

Saint-John's Parish Church (« Sankt Johannis ») .

Colmdorf Castle.

Rollwenzerei with Jean-Paul's study (« Dichterstube ») .

Old Palace and castle chapel of Our Dear Lady (« Altes Schloß ») .

Victory Tower (« Siegesturm ») .

Spital Church (« Spitalkirche ») .

Church of the Holy Spirit (« Stadtkirche Heilig Dreifaltigkeit ») .

Stift church (« Stiftskirche ») .

Birken Castle.

The Goldener Anker hotel.

### Baroque parks

Hermitage Park, former seat of the margraves, outside the inner-town.

Castle and park of Fantaisie, in Eckersdorf (vicinity of Bayreuth ; 7 kilometers - 4 miles - West) .

« Sanspareil » Park, about 30 kilometres (19 miles) west of Bayreuth.

University Botanical Gardens.

### Public parks and cemeteries

In the town centre is the Court Garden (« Hofgarten ») of the New Palace. Near the Festival Hall is the Festival Park. On the southern edge of the town lie the Botanical Gardens of the University of Bayreuth. On the « Königsallee » , east of the town centre, is the relatively small Miedel Garden.

The best-known park in Bayreuth is that of the Hermitage in the district of Sankt Johannis. With a total area of almost 50 hectares it is the largest park in Bayreuth.

Bayreuth has been chosen to host the Bavarian Country Garden Show in 2016. For this reason, another park is planned on the Main water meadows between the « Volksfestplatz » and the A9 motor-way.

The oldest surviving cemetery is the Town Cemetery (« Stadtfriedhof ») with a large number of gravestones of famous people. On the southern edge of the town is the Southern Cemetery (« Südfriedhof ») and crematorium. The districts of Sankt Johannis and Sankt Georgen have their own cemeteries. On « Nürnberger-Straße » , in the east of the town, is an Israeli cemetery.

### Famous people

Princess Wilhelmine of Bayreuth (1709-1758) , monarch.

Johann David Schœpf (1752-1800) , naturalist.

Johann Christian Ritter (1755-1810) , 1st printer in South Africa.

Jean-Paul (1763-1825) , writer.

Max Stirner (1806-1856) , philosopher.

Franz Liszt (1811-1886) , composer.

Richard Wagner (1813-1883) , composer.

Oskar Panizza (1853-1921) , psychiatrist, dissident author.

Fritz Rasp (1891-1976) , actor.

« Generalfeldmarschall » Robert Ritter von Greim (1892-1945) , soldier and aviator.

## City of Culture

The international reputation of Bayreuth as a cultural capital is mainly a result of the Richard Wagner Festival. Around 60,000 visitors from many different countries experience the landmark interpretations by the stars of the Wagner Festival.

Since the Festival was renewed in 1951, under Wieland and Wolfgang Wagner, it has been accompanied by « The International Youth Festival » (founded by Herbert Barth, the former chief press officer for the Festival) with an ambitious artistic programme. Since 1982, the « small festival » has been making use of the court-yard of the historic Steingäber piano manufactory, where the young artists can rehearse before their official performances. The same stage is used by the well-known, independent theatre group which plays also at the « Studiobühne Bayreuth » (with a capacity of 214 seats) , in the Hermitage and « Sanspareil » Rock Garden. The group performs its own, but very well-committed adaptations of Wagner's pieces.

But it is not only since the 19th Century that important artists have been attracted to the valley surrounded by forest on the river « Red Main » . The architect Michæl Mebarth from Strasbourg influenced the town-scape with its buildings in the 17th Century. And when the 35 voice organ, rebuilt by him in 1619, was inaugurated in the main church, Margrave Christian invited the most important organists : Michæl Prætorius, Heinrich Schütz, Samuel Scheidt and Johann Staden. The architects Charles Philipp Dieussart and Leonhard Dientzenhofer worked in the city of the Margraves as well as the Court sculptor Elias Rantz and Georg Philipp Telemann composed for the Court of Bayreuth.



In the middle of the 18th Century, Margravine Wilhelmina, the favourite sister of Frederic the Great, the spouse of Margrave Frederic gave fresh impetus to the city from the Court of Berlin. She was a modern woman, open to all the arts. Having been brought-up to be the future Queen of England, she dedicated herself to the fine-arts after the planned marriage failed to take place for political reasons. She painted, composed, wrote her memoirs in French and entertained contacts to the most intellectual minds of her period. Thus, the French philosopher Voltaire was her guest ; they even appeared in theatre together in Bayreuth.

Excellent artists, masters of their trade, came to Bayreuth from Italy, France and Germany. Apart from excellent musicians, singers, dancers and actors the Court was able to employ the architects Joseph Saint-Pierre and Carl Philipp von Gontard, the sculptor Johann David Rantz, the painter Wilhelm Wunder and Johann Benjamin Müller. The works of the plasterer Jean-Baptiste Pedrozzi are evidence of the artistic quality of Bayreuth Rococo. Guiseppe and Carlo Bibiena, father and son, created a Baroque treasure : the Margravian Opera House, which is considered to be the most beautiful Baroque theatre still existing in Europe.

The style of gardening of this period is still alive in the « Hofgarten » at the New Castle, but above all in the Hermitage, one of the most important examples of German garden design, influenced, partly by the ideas of Margravine Wilhelmina. The cultural and spiritual influences of this period survived the reign of the Margraves.

It was the Margravine Wilhelmina who, by building the Opera House, influenced Richard who sold their property to Prussia in 1791. Wagner's interest in Bayreuth in the 19th Century. Together with his wife, Cosima, he came to visit the Opera House, which was considered to be the biggest in Europe at the time. During his visit, he realized that it wasn't suitable for his dream of a « synthesis of the arts » , but far-sighted city councillors offered the composer a free plot of land to build the Festival House according to his own ideas.

The piano virtuoso Franz Liszt, Cosima Wagner's father, came frequently to Bayreuth. In 1886, while visiting the Festival, Liszt died and his body was interred in the town's cemetery. Quite a few famous names are to be found there today, like the Duke Alexander of Württemberg or Jean-Paul. Numerous members of the Wagner family are buried there as well.

In the house where Franz Liszt died, near the Villa « Wahnfried » , there is a museum where the memory of the piano virtuoso is kept alive. The city has over 20 different museums, which bring the rich cultural heritage of Bayreuth to life.

19th Century Bayreuth was influenced not only by Wagner, but also by Jean-Paul. Mozart's « Bäsle » Marie Anna Thekla lived in the Franconian town for 27 years until she died in 1841. The philosopher Max Stirner developed his ideas in the shade of the town's main church, before he died in 1856, at the age of 50.

Even today, artistic activities are not limited to the 2 months of the Festival in summer. The « Musica » series of concerts look back on a long tradition and the touring Bavarian State theatre performs during the week of the Franconian Festival. A wide-range of concerts is performed by the « Kulturfreunde » in the winter season. Every year,

well-known theatre groups and solo artists perform live. The « week-end for Modern Music » has been established at the Steingræber piano manufactory. At grass-roots level, much is being done in the field of music - in the town's college of music, or in the orchestral Societies. The State academy of protestant church music contributes to the formation of young musicians, and is known for its overall high-standard in the field of religious music.

Bayreuth is a mainstay of the « Hof » city federation theatre, whilst touring theatres also enrich the stages of Bayreuth. From a theatre group of the youth Festival, several groups have been created : the professional « Studiobühne » , known throughout the country, and the amateur groups « Kulturstadl » , « Kleines Theater » and the « Bürgerressource » .

In the last few years, Bayreuth has seen the opening of a number of galleries : pioneering work in this field was carried-out by the B.A.T. Campus-Gallery, then by « Steingræber » and more recently by numerous ambitious galleries in the town centre. The art association made it its task to increase outside interest for the fine-arts in the city of music. Each year, it organizes large expositions at the Hermitage.

...

The town is best-known for its association with the composer Richard Wagner, who lived in Bayreuth from 1872 until his death in 1883. Wagner's villa, « Wahnfried » , was constructed in Bayreuth under the sponsorship of King Ludwig II of Bavaria, and was converted after World War II into a Wagner Museum. In the northern part of Bayreuth is the Festival Hall, an Opera House specially constructed for and exclusively devoted to the performance of Wagner's Operas. The premieres of the final 2 works of Wagner's « Ring » Cycle (« Siegfried » and « Götterdämmerung ») ; the cycle as a whole ; and of « Parsifal » took place here.

Every summer, Wagner's Operas are performed at the « Festspielhaus » during the month-long Richard Wagner Festival, commonly known as the Bayreuth Festival. The Festival draws thousands each year, and has persistently been sold-out since its inauguration in 1876. Currently, waiting lists for tickets can stretch for 10 years or more.

Owing to Wagner's relationship with the, then, unknown philosopher Friedrich Nietzsche, the 1st Bayreuth Festival is cited as a key turning point in Nietzsche's philosophical development. Though at 1st an enthusiastic champion of Wagner's music, Nietzsche ultimately became hostile, viewing the Festival and its revellers as symptom of cultural decay and bourgeois decadence (an event which led him to turn his eye upon the moral values esteemed by society as a whole) .

« Nietzsche clearly preferred to see Bayreuth fail than succeed by mirroring a society gone wrong. »

### Ire visite de Bruckner à Bayreuth

« Je ne connais qu'un homme qui s'approche de Beethoven, cet homme c'est Bruckner » . (Richard Wagner)

Les 2 Maîtres se rencontrèrent pour la 1<sup>re</sup> fois à Munich en 1865, lors des mémorables représentations de « Tristan und Isolde ». Bruckner gagna immédiatement la confiance et l'amitié du Maître de Bayreuth. Il en parlait avec une admiration, un enthousiasme extraordinaire, aimant à raconter les bonnes visites matinales qu'il faisait à la Villa « Wahnfried », quand Wagner venait à sa rencontre tenant la petite Eva (sa fille) par la main et disant en riant : « Maître Bruckner, ta fiancée ! ». D'aucuns disent même que, dans sa vénération pour Wagner, il ne se serait jamais rendu à Bayreuth sans prendre avec lui un habit, qu'il aurait vite endossé, caché au seuil d'une porte, dès qu'il voyait arriver le Maître, afin de se présenter à lui tout à fait dignement, « en grande tenue ». La chose est-elle vraie ? C'est possible, car rien ne doit nous étonner de la part de ce grand musicien, si naïf pourtant, qui pleurait à chaudes larmes, aux représentations de « Tannhäuser », au récit du pèlerinage à Rome et s'écriait dans une grande pitié : « Oh ! pourquoi ne lui a-t-on pas pardonné ? Pourquoi ? ». Cette façon enfantine de comprendre le drame ne doit pas nous surprendre. Bruckner était exclusivement musicien ; il ne s'arrêtait guère au sujet pour l'analyser ni l'approfondir ; il n'en découvrait ni l'intérêt historique, ni la portée philosophique. Il suivait le récit simplement, comme un enfant, tour à tour surpris, ravi ou attristé suivant les événements qui se déroulaient devant lui. Ce qui importait, c'était la musique. C'est pour elle seule qu'il se rendit plusieurs fois au « Festspiel » de Bayreuth ; il ne comprit pas la grande réforme que Wagner venait de réaliser par la fusion complète de l'idée du mot et de la musique. De ces merveilleux drames, Bruckner n'étudia que la musique, et c'est au musicien seul qu'allait son immense admiration. En dehors d'elle, rien ne l'intéressait, ni littérature, ni peinture, ni arts plastiques ; la politique, pas davantage. Aussi la conversation était-elle, presque impossible dès qu'on sortait de son domaine à lui.

La même année, Bruckner écrivit dans une lettre adressée au chef d'orchestre Felix Mottl, au sujet de Richard Wagner : « Mon enthousiasme pour lui se veut purement extérieur : ce qui m'intéresse c'est l'harmonie de sa musique. En contrepartie, je ne comprend pas son âme. Je le trouve exaspérant et ignorant ! ».

En effet, Bruckner ne jouera sa musique qu'au piano sans porter attention au texte ; ni à la poésie et ni au drame qu'il renferme.

Rappelons que Bruckner assistait souvent à des concerts lors de son séjour à Linz mais évitait, coûte que coûte, de fréquenter le Théâtre qu'il associait (à travers ses inhibitions) en « un lieu de perdition diabolique ». Bruckner n'écrivit jamais d'Opéra. Il sera toujours indifférent aux « intrigues » wagnériennes probablement pour des raisons de moralité catholique. Il n'accordait aucune importance aux transpositions scéniques de l'action. Il demeurait toujours assis au fond de la loge pour ne pas voir la scène, se concentrant uniquement sur ce qu'il entendait. Seul le génie musical de Richard Wagner comptait. Bruckner transposera la technique orchestrale du Maître de Bayreuth à ses propres Symphonies. Chez Bruckner, ce ne sont pas les hommes qui sont au centre de sa musique mais bien sa Foi en Dieu.

Bruckner réaffirme que Richard Wagner sera désormais son « modèle ultime » en tant que musicien. Mais, en pratique, la musique de Bruckner avait tout aussi peu de points communs avec le système esthétique de Wagner qu'avec Brahms. Il ne prit de son Wagner tant admiré que les traits extérieurs : la forme monumentale, les mélodies « infinies » et la mystique du son orchestral avec son brillant majestueux, d'une part, et la mystérieuse tendresse du son, d'autre part. L'œuvre Symphonique de Bruckner sera souvent cataloguée de « musique absolue » issue de la «

Nouvelle école allemande » : solennelle et monumentale.

### Arrivée à la Villa « Wahnfried »

C'est de Marienbad que Bruckner demanda à Richard Wagner s'il avait des objections à sa venue. La réplique de Wagner n'offrira aucun encouragement. Néanmoins, au milieu de septembre, avant que l'encre sur le manuscrit de la version originale de la 3e Symphonie ne soit sèche, Bruckner décida d'aller frapper à la porte de la maison du Maître à Bayreuth dans le but d'obtenir une dédicace. Il avait en sa possession la 2e Symphonie en do mineur et la 3e Symphonie en ré mineur, cette dernière commencée le 23 février. Il avait déjà fait la rencontre de Wagner, en 1865, lors de la première de l'Opéra « Tristan und Isolde », à Munich.

Le reste de l'histoire relève de la tragi-comédie :

À l'intérieur de la salle de musique de Wagner, des liasses de manuscrits traînaient partout. Il était très occupé à superviser le chantier de son nouveau Théâtre en plus d'être immergé dans la composition de la Tétralogie. Il recevra Bruckner assez durement (sans doute soulagé à l'idée de se débarrasser d'un visiteur indésirable, au moins pour le moment) .

Richard Wagner se serait parfois adressé à Bruckner sur un ton que l'on pourrait qualifier de condescendant. Mais comme le fera remarquer plus tard Siegfried, son fils, il n'était pas toujours sérieux ; tout en soulignant la dévotion « incongrue » du Symphoniste autrichien.

Bruckner qui était heureux à l'idée de lui montrer ses partitions ne se laissera pas décourager facilement. Il continua d'insister auprès du Maître. Wagner finira par céder en lui demandant de revenir dans 3 jours. Cette longue attente dans les environs de Bayreuth signifiait de lourdes dépenses qu'il ne pouvait pas vraiment se permettre.

Selon l'ex-élève et biographe Max Auer, l'un des domestiques de Wagner s'aperçut que le compositeur demeurait pendant des heures, en face de la Villa « Wahnfried », à observer par les fenêtres. Il portait toujours un complet noir de rechange sur son bras, dans l'éminence d'un rendez-vous impromptu.

3 jours plus tard, il frappe de nouveau à la porte. On lui dit de revenir dans 3 heures. Lorsqu'il pénètre finalement dans la maison, il entend Richard Wagner jouer au piano. Bruckner attendit nerveusement dans le salon avec les manuscrits de ses 2e et 3e Symphonies sous le bras, exalté à l'idée de se retrouver si près de son idole : « Je ne savais pas où marcher sur le tapis. » , confiera-t-il plus tard à ses amis.

Richard Wagner parut enfin sur le seuil. Bruckner lui demanda alors timidement d'examiner ses partitions :

« J'ai dit à Wagner de seulement jeter un œil sur les grands thèmes pour qu'il puisse se faire rapidement une opinion. »

Le Maître répondit : « Eh bien, venez avec moi ! » . Puis nous sommes allés dans la salle de musique.

Il examina rapidement la partition de la 2e Symphonie qu'il qualifia de « très bonne » mais d'un peu fade. Il prit ensuite celle de la 3e et jeta un regard sur les extraits les plus expressifs. Il me dit : « Regardez, regardez ici, c'est quoi cela ? » . Sur ces mots, il traversa la Ire section puis me demanda de lui laisser le manuscrit qu'il prendra le soin d'étudier après le déjeuner.

Bruckner répondit alors timidement : « Maître, j'ai quelque chose qui me tient à cœur que je n'ose pas exprimer. » .

« Mais dites ! Vous savez combien j'ai de l'estime pour vous. » , déclara Wagner.

Bruckner demanda au Maître d'accepter la dédicace d'une des Symphonies, à condition qu'il en soit satisfait car il ne souhaitait pas voir profaner le nom Wagner.

Mais Wagner ne répondit pas immédiatement. Puis, il prit Bruckner par le coup et se mit à l'embrasser sans arrêt : « Vous êtes invités à “ Wahnfried ” pour 17 heures ! Venez avec moi et nous allons parler de la Symphonie en ré mineur après l'avoir examinée. » .

Il fut profondément impressionné par la partition de la 3e Symphonie qui renferme des citations de la « Walkyrie » et de « Lohengrin » . (La plupart de ces citations seront retirées lors des révisions subséquentes.)

Anton Bruckner répétera souvent qu'il se sentait comme un jeune écolier qui venait de remettre des exercices à son instituteur.

Ne sachant pas comment passer le temps jusqu'au moment du retour, il se mit à se promener un peu partout dans la ville. Il prendra finalement la direction du chantier du nouveau Théâtre. Rendu sur place, il deviendra si accaparé par l'activité qui s'y déroulait qu'il failli tomber, par distraction, dans un bac de ciment et oubliera même l'heure du rendez-vous.

(Bien des mésaventures tragi-comiques qui advinrent à par distraction ou par simple naïveté : conter, par exemple, comment il donna dans un borbier, à Bayreuth, en visitant le chantier du « Festspielhaus » .)

Un serviteur de Wagner devra aller vite à sa rencontre. Lorsque Bruckner est entré de nouveau à la Villa « Wahnfried » , il entendit Wagner jouer au piano le « thème de la trompette » de sa 3e Symphonie.

Wagner, les yeux brillants, se tut puis embrassa Bruckner en lui affirmant : « Mon cher ami, votre Symphonie est un chef-d'œuvre. Grâce à votre dévouement, il me fera énormément plaisir d'accepter cette dédicace. » . Le Maître avait évidemment apprécié de voir un compositeur comme Anton Bruckner exprimer un si profond respect pour lui.

L'étude consciencieuse de la 3e de Bruckner démontre que l'acceptation de la dédicace de la part de Wagner ne

relevait pas d'un simple geste de courtoisie. Le journal personnel de Cosima relate qu'au début de 1875, le couple avait parcouru ensemble l'œuvre au piano. Le manuscrit dédicataire original se retrouve aujourd'hui dans les archives de la famille Wagner.

Bruckner n'offrait pas encore l'image, aujourd'hui familière, de l'ascète chenu courbé sous le poids des ans et de l'adversité. Il conserva cependant la tendance, facile à confondre avec de l'humilité, à s'incliner devant toute autorité temporelle ou spirituelle, qu'elle lui fût imposée par les institutions ou qu'il l'eût lui-même choisie, comme ce fut le cas pour Richard Wagner (dans la populaire silhouette dessinée par Otto Böhler, il paraissait plus petit que son confrère alors qu'en fait c'était l'inverse) .

### Cosima Wagner

Cosima Wagner, née Francesca Gaetana Cosima Liszt à Bellagio (Italie) le 25 décembre 1837 et morte à Bayreuth le 1er avril 1930, est une personnalité allemande, fille de Franz Liszt et seconde femme du compositeur Richard Wagner, dont elle maintint le culte pendant un demi-siècle au Festival de Bayreuth.

Elle est le fruit de la liaison extra-conjugale du pianiste et compositeur Franz Liszt et de la comtesse Marie d'Agoult, qui écrivait sous le nom de plume « Daniel Stern » .

En 1857, elle épouse un des élèves les plus doués de son père, le pianiste et grand chef d'orchestre Hans von Bülow, mais leur mariage ne sera pas heureux. Ils ont 2 filles, Daniela et Blandine.

C'est von Bülow qui la présente à Richard Wagner, de 24 ans plus âgé qu'elle et lui-même déjà marié. Une liaison commence en 1862, et en 1866, ils s'installent au bord du lac des Quatre Cantons à Tribtschen, dans une villa mise à leur disposition par le roi Louis II de Bavière, ami et protecteur de Wagner. Cosima, qui se sépare de von Bülow en 1867, donna à Richard 3 enfants avant qu'ils ne pussent se marier le 25 août 1870 :

Isolde von Bülow, née en 1865.

Eva von Bülow, née en 1867.

Siegfried Wagner, né en 1869.

Leurs prénoms sont tirés d'Opéras de Wagner, respectivement Tristan et Isolde, Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg et L'Anneau du Nibelung.

Le matin du dimanche 25 décembre 1870, à l'occasion de son anniversaire, Richard lui offre une « Tribtschener Idyll mit Fidi-Vogelgesang und Orange-Sonnenaufgang » (Idylle de Tribtschen avec chant d'oiseau de Fidi et lever de soleil orange) , exécutée par 13 instrumentistes de l'Orchestre de la Zürcher Tonhalle sur le grand escalier de la Villa. L'œuvre, plus tard éditée sous le nom de Siegfried-Idyll, est un hymne au bonheur conjugal qui célèbre le repos enfin

trouvé par le couple. Les enfants Wagner la surnommeront plus prosaïquement « la musique de l'escalier » (« die Treppenmusik ») .

Richard Wagner meurt le 13 février 1883. Il revient à Cosima d'avoir maintenu l'existence du Festival de Bayreuth, dont seules 2 sessions exceptionnelles avaient eu lieu en 1876 et 1882. Aidée par son fils Siegfried et pour les aspects financiers par Adolf von Groß, elle le dirige jusqu'en 1911 et en fait le lieu de la célébration du culte de son défunt mari, dans une orientation résolument conservatrice, refusant par exemple jusqu'à sa mort tout changement dans la mise en scène, les décors et les costumes de la création de « Parsifal » .

Winnifred Wagner déclare à son propos : « Elle était toujours, malgré ses 77 ans, un personnage tout en grandeur, qui inspirait le respect. De sa voix mélodieuse, un peu grave, elle ne manquait jamais de m'adresser quelques mots aimables quand nous allions la saluer à notre arrivée ou au moment de nous retirer. Par la suite, j'ai vécu 15 ans sous le même toit qu'elle, et nos relations étaient aussi bonnes que possible : il n'y a jamais eu le moindre malentendu entre nous. Elle avait la fibre pédagogique (et c'était très marqué) ; c'est ce qui l'incita à parfaire mon éducation durant la Ire année de mon mariage. Cosima a salué avec joie la naissance de nos 4 enfants et a suivi leur croissance en grand-mère attentive » .

Elle meurt le 1er avril 1930 à l'âge de 92 ans, 47 ans après Richard et la même année que Siegfried. Elle est enterrée aux côtés de Richard dans le jardin de la Villa « Wahnfried » .

...

Il est de ces femmes, épouses ou amies de grands artistes, qui ont consacré leur vie à noter, jour après jour, les faits et gestes du grand homme auquel elles ont consacré leur vie, et réservé à la fois leur amour et leur profonde admiration ; le cas le plus célèbre est sans aucun doute celui de Cosima Wagner tenue de 1869 à 1883. La fille de la comtesse d'Agoult et de Liszt qui, suite à son divorce d'avec le chef d'orchestre Hans von Bülow, devint officiellement Cosima Wagner en 1870. C'est en 1869, à Tribschen, sur le Lac des Quatre Cantons, où le couple a élu domicile avant de s'installer définitivement à la villa Wahnfried à Bayreuth, qu'elle commence un journal qu'elle poursuivra jusqu'au 12 février 1883, veille de la mort de Wagner. Relatant, jour après jour, les faits et gestes de son célèbre époux, mais détaillant aussi la lente composition de la Tétralogie, des « Maîtres-chanteurs » et de « Parsifal » , elle laisse à la postérité ce que la critique a considéré, lors de sa publication en 1976, comme un des plus passionnants documents sur la culture allemande du XIXe siècle. Cosima Wagner était, de par sa naissance aristocratique, une grande dame européenne, comme on l'était encore dans ce milieu privilégié avant la Grande Guerre qui allait définitivement cloisonner les nations ; élevée à Paris, mariée à un Allemand, ayant beaucoup vécu en Italie, elle parlait et écrivait couramment le français, l'allemand, l'italien et l'anglais ; extrêmement cultivée, elle connaissait toute la littérature européenne, et grâce à son père Liszt, était une mélomane avertie. Cette « Grande dame » , comme l'appelaient ses visiteurs, très impressionnés par cette femme qui n'était pas belle mais qui avait grande allure, a jusqu'à ses derniers jours fait de l'œuvre de son époux l'œuvre de sa vie. Ambitieuse, autoritaire, mais aussi très fragile, elle imposa au Festival de Bayreuth, qu'elle fit renaître après une longue interruption après la mort du Maître, un véritable corset, qui empêcha, jusqu'au jour où elle transmit, en 1911, les rênes du pouvoir à son fils Siegfried, toute évolution dans la

mise en scène des Opéras wagnériens, mais permit toutefois de le sauver du désastre financier auquel il était condamné. Son journal est plus qu'une simple relation des faits et gestes d'un homme qui était célèbre et célébré dans toute l'Europe, on y lit aussi la vie, souvent difficile, d'une femme privilégiée, dans un monde encore largement dominé par les hommes, mais limitée de par son sexe dans ses activités, soumise à un homme qui pouvait être volage et violent, et face auquel elle n'avait qu'un silence respectueux à lui opposer (il y a dans ce journal des pages très émouvantes et surtout des silences qui en disent long sur la vie parfois difficile de ce couple célèbre) mais dotée d'un courage et d'une ambition qui lui permirent de sauver l'œuvre de celui qu'elle appelle tout au long de ces pages « Le Maître ». Ce journal volumineux eut une histoire mouvementée ; Cosima l'avait écrit pour ses enfants et petits-enfants afin qu'ils puissent y lire la fabuleuse carrière de leur père et grand-père ; après sa dispute avec Isolde, sa fille aînée issue de sa liaison avec Wagner qui fut exilée de Bayreuth, elle le destina par héritage à sa seconde fille, Eva. Celle-ci le caviarda allègrement, raturant des passages qu'elle estimait ne pas devoir être dévoilés (ces passages purent tous, à l'exception de quelques lignes, être rétablis lors de sa publication) et le laissa en héritage aux Archives Wagner qui allaient passer à l'État Bavarois après la Seconde Guerre Mondiale, et ce sous réserve d'une interdiction de publication durant 30 ans après sa mort qui survint en 1942. Sorti du coffre où il était conservé à l'expiration du délai, il fut publié dans sa langue originale en 1976. Gallimard en édita une version française en 4 volumes en 1979.

...

Begegnungen mit Anton Bruckner, Johannes Brahms, Cosima Wagner : aus den Lebenserinnerungen von Felix von Kraus ; (1870-1937) .

Auteurs : Felix von Kraus ; Felicitas von Kraus, Édition Hain, Vienne (1961) .

...

Seconde épouse de Richard Wagner (Bellagio 1837 — Bayreuth 1930).

Fille de Franz Liszt et de la comtesse d'Agoult, elle épousa le pianiste-chef d'orchestre Hans von Bülow, élève de son père et protégé de Wagner, à l'âge de dix-neuf ans : mariage sans passion dont les liens volèrent en éclats dès les premières rencontres avec Wagner, alors exilé en Suisse.

Avec courage et orgueil, Cosima accepta toutes les conséquences de cet « amour fatal » qui la liait au compositeur. Leurs 3 enfants virent tous le jour avant le divorce d'avec Bülow, prononcé en 1870 : Isolde, Eva, qui épousera Houston Stewart Chamberlain (auteur des Fondements du XIXe siècle, ouvrage pan-germaniste, il fut pendant longtemps, avec l'assentiment de Cosima, le coordinateur de l'exégèse wagnérienne) , et Siegfried.

En cette même année 1870, Richard et Cosima, qui vivaient ensemble à Tribtschen depuis 1868, régularisèrent une situation qui faisait des gorges chaudes à Munich (où Bülow exerçait ses fonctions de chef d'orchestre) et fut l'une des raisons du bannissement de Wagner (1866) . Dès lors Cosima ne vécut plus que pour son dieu, dont elle accompagna la création d'un amour inquiet et volontaire, puis qu'elle protégea de son mieux, à « Wahnfried » , des tracas du



monde extérieur, enfouissant au plus profond de son Journal l'expiation du tort fait à Bülow. En 1883, elle songea un moment à accompagner Wagner dans la mort, puis décida d'assumer pleinement l'héritage de Bayreuth, qu'elle transmit en 1907 à son fils Siegfried.

...

**24 December 1837** : Cosima born in Como, Italy. Her father is Franz Liszt, her mother Marie d'Agoult.

**1853** : After a long time, Cosima Liszt meets with her father in Paris, in his company is Richard Wagner. Richard Wagner (aged 40) remembers her as very bashful during his visit. (Cosima is 15.)

**1857** : Cosima Liszt marries Hans von Bülow. During their honeymoon, they visit Richard Wagner in Zürich. (Cosima is 19.)

**1860** : Birth of Daniela, 1st daughter of Cosima and Hans von Bülow. (Cosima is 22.)

**1863** : Birth of Blandine, 2nd daughter of Cosima and Hans von Bülow. Cosima and Richard solemnly swear : « sich einzig gegenseitig anzugehören » . (Cosima is 25.)

**10 April 1865** : Isolde, 1st child of Richard Wagner and Cosima von Bülow is born. (Cosima is 27.)

**10 June 1865** : Premiere of « Tristan und Isolde » in Munich, conducted by Hans von Bülow. (Cosima is 27.)

**1866** : Minna Wagner-Planer dies in Dresden. (Cosima is 28.)

**1867** : Eva is born, 2nd daughter of Cosima von Bülow and Richard Wagner. (Cosima is 29.)

**21 June 1868** : Premiere of « Die Meistersinger von Nürnberg » in Munich, Hans von Bülow conducts. (Cosima is 30.)

**16 November 1868** : Tribschen, Cosima moves in with Wagner. From this day forth, they never again are separated. (Cosima is 30.)

**1869** : Birth of Siegfried, 1st and only son of Cosima von Bülow and Richard Wagner. (Cosima is 31.)

**18 July 1870** : Cosima and Hans von Bülow divorce. (Cosima is 32.)

**25 August 1870** : Cosima marries Richard Wagner. (Cosima is 32.)

**1872** : The Wagners move to Bayreuth. (Cosima is 34.)

**22 May 1872** : Ceremony to honour the start of the construction of the « Festspielhaus » . (Cosima is 34.)

**28 April 1874** : The family moves the Villa « Wahnfried » . (Cosima is 36.)

**13 August 1876** : 1st « Bayreuther Festspiele » with « Der Ring des Nibelungen » . (Cosima is 38.)

**26 July 1882** : 2nd « Bayreuther Festspiele » with « Parsifal » . (Cosima is 44.)

**13 February 1883** : Richard Wagner dies in Venice. (Cosima is 45.)

**1883** : Cosima Wagner conceives a schedule for the « Festspiele » in the near future ; 1884-1889. (Cosima is 45.)

**1884** : « Parsifal » is conducted by Hermann Levi. Cosima corrects the rehearsals and performances. (Cosima is 46.)

**1886** : Presentation in Bayreuth of « Tristan und Isolde » conducted by Felix Mottl and staged by Cosima Wagner. (Cosima is 48.)

**13 June 1886** : King Ludwig II of Bavaria dies. His body is found in the waters of Lake « Starnberg » . (Cosima is 48.)

**1888** : Presentation in Bayreuth of « Die Meistersinger von Nürnberg » conducted by Hans Richter. The « 3 Emperors' Year » : Wilhelm I ; Friedrich III (for 99 days) ; and Wilhelm II. (Cosima is 50.)

**1891** : « Tannhäuser » is staged in Bayreuth. (Cosima is 53.)

**1892** : « Parsifal » , « Tannhäuser » , « Die Meistersinger von Nürnberg » and « Tristan und Isolde » are staged in Bayreuth.

**10 November 1892** : The « Musik Stilbildungsschule » (Music Style Training School) opens in Bayreuth. (Cosima is 54.)

**1894** : Presentation in Bayreuth of « Lohengrin » and « Tannhäuser » , conducted for the 1st time by Richard Strauß. Hermann Levi conducts « Parsifal » for the last time. Hans von Bülow dies in Cairo, on February 12th. (Cosima is 56.)

**1896** : Cycle of « Der Ring des Nibelungen » is staged for the 2nd time in Bayreuth. It is conducted by Siegfried Wagner. (Cosima is 58.)

**13 May 1900** : Conductor Hermann Levi dies in Munich. Friedrich Nietzsche dies in Weimar, on August 25th. (Cosima is 62.)

**1901** : « Der Fliegende Holländer » is staged in Bayreuth without intermission. « Parsifal » is conducted by Karl Muck.

(Cosima is 63.)

**1903** : The « Parsifal » moratorium does not hold. The New York Metropolitan Opera stages the sacred work on December 24th. Richard Wagner's wish to keep « Parsifal » exclusively for Bayreuth is not honoured. (Cosima is 65.)

**1906** : Shortly before her 69th birthday, Cosima becomes ill. She puts her son Siegfried in charge of the « Festspiele » . (Cosima is 68.)

**1907** : Siegfried Wagner is the new « Festspielleiter » . (Cosima is 69.)

**1910** : Cosima Wagner receives an honorary doctorate from the Berlin University. (Cosima is 72.)

**2 July 1911** : Conductor Felix Mottl dies in Munich. (Cosima is 73.)

**1913** : The exclusive 30 year right to stage « Parsifal » ends. (Cosima is 75.)

**1914** : 1st World War. The « Bayreuther Festspiele » are cancelled. (Cosima is 76.)

**22 September 1915** : Siegfried Wagner marries Winifred Williams in Bayreuth. (Cosima is 77.)

**5 December 1916** : Conductor Hans Richter dies in Bayreuth. (Cosima is 78.)

**1918** : End of World War I. (Cosima is 80.)

**1924** : 1st « Bayreuther Festspiele » after World War I. Staging of « Die Meistersinger von Nürnberg » , « Der Ring des Nibelungen » and « Parsifal » . (Cosima is 86.)

**1 April 1930** : Cosima Wagner dies in Bayreuth. (Cosima is 92.)

**4 August 1930** : Siegfried Wagner dies in Bayreuth, aged 61.

...

Cosima Wagner (née Francesca Gaetana Cosima Liszt) was born on 24 December 1837 and died on 1 April 1930. She was the daughter of the Hungarian pianist and composer Franz Liszt. She became the 2nd wife of the German composer Richard Wagner and, with him, founded the Bayreuth Festival as a showcase for his stage works ; after his death, she devoted the rest of her life to the promotion of his music and philosophy. Commentators have recognized Cosima as the principal inspiration for Wagner's later works, particularly « Parsifal » .

In 1857, after a childhood largely spent under the care of her grandmother and with governesses, Cosima married the

conductor Hans von Bülow. Although the marriage produced 2 children, it was largely a loveless union and, in 1863, Cosima began a relationship with Wagner, who was 24 years her senior. She married him in 1870 ; after his death, in 1883, she directed the Bayreuth Festival for more than 20 years, increasing its repertoire to form the Bayreuth canon of 10 Operas and establishing the Festival as a major event in the world of musical theatre.

During her directorship, Cosima opposed theatrical innovations and adhered closely to Wagner's original productions of his works, an approach continued by her successors long after her retirement, in 1907. She shared Wagner's convictions of German cultural and racial superiority and, under her influence, Bayreuth became increasingly identified with anti-Semitism. This was a defining feature of Bayreuth for decades, into the Nazi era which closely followed her death, in 1930. Thus, although she is widely perceived as the saviour of the Festival, her legacy remains controversial.

In January 1833, the 21 year old Hungarian pianist and composer Franz Liszt met Marie, Comtesse d'Agoult, a Parisian socialite 6 years his senior. Marie's antecedents were mixed ; her German mother, from a prominent Frankfurt banking family, had married a French nobleman, the Comte de Flavigny. Marie had been married since 1827 to Charles, Comte d'Agoult, and had borne him 2 daughters, but the union had become sterile. Drawn together by their mutual intellectual interests, Marie and Liszt embarked on a passionate relationship. In March 1835, the couple fled Paris for Switzerland ; ignoring the scandal they left in their wake, they settled in Geneva where, on 18 December, Marie gave birth to a daughter : Blandine-Rachel.

In the following 2 years, Liszt and Marie travelled widely in pursuit of his career as a concert pianist. Late in 1837, when Marie was heavily pregnant with their 2nd child, the couple were at Como, in Italy. Here, on 24 December in a lakeside hotel in Bellagio, a 2nd daughter was born. They named her Francesca Gaetana Cosima, the unusual 3rd name being derived from San Cosmas, a patron Saint of physicians and apothecaries ; it was as « Cosima » that the child became known. With her sister, she was left in the care of wet nurses (a common practice at the time) , while Liszt and Marie continued to travel in Europe. Their 3rd child and only son, Daniel, was born on 9 May 1839, in Venice.

In 1839, while Liszt continued his travels, Marie took the social risk of returning to Paris with her daughters. Her hopes of recovering her status in the city were dented when her influential mother, Madame de Flavigny, refused to acknowledge the children ; Marie would not be accepted socially while her daughters were clearly in evidence. Liszt's solution was to remove the girls from Marie and place them with his mother, Anna Liszt, in her Paris home while Daniel remained with nurses in Venice. By this means, both Marie and Liszt could continue their independent lives. Relations between the couple cooled and, by 1841, they were seeing little of each other ; it is likely that both engaged in other affairs. By 1845, the breach between them was such that they were communicating only through 3rd parties. Liszt forbade contact between mother and daughters ; Marie accused him of attempting to steal « the fruits of a mother's womb » , while Liszt insisted on his sole right to decide the children's future. Marie threatened to fight him « like a lioness » , but soon gave-up the struggle, perhaps valuing the preservation of her social status above her duties as a mother. Though they were living in the same city, she did not see either of her daughters for 5 years, until 1850.

Princess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, seen here with her daughter Marie, exerted a powerful influence on Cosima's

upbringing Cosima and Blandine remained with Anna Liszt until 1850, joined eventually by Daniel. Cosima's biographer George Marek describes Anna as « a simple, uneducated, unworldly but warmhearted woman ... for the 1st time, the girls experienced what it was to be touched by love » . Of the sisters, Blandine was evidently the prettier ; Cosima, with her long nose and wide mouth was described as an « ugly duckling » . Although Liszt's relations with his children were formal and distant, he provided for them liberally, and ensured that they were well educated. Both girls were sent to Madame Bernard's, an exclusive boarding school, while Daniel was prepared for the prestigious Lycée Bonaparte.

In 1847, Liszt met Princess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, the estranged wife of a Russian prince. By the autumn of 1848, she and Liszt had become lovers, and their relationship lasted for the remainder of his life. She quickly assumed responsibility for the management of every aspect of Liszt's life, which extended to the up-bringing of his daughters. Early in 1850, Liszt had been disturbed to learn that Blandine and Cosima were seeing their mother again ; his response, guided by the princess, was to remove them from their school and place them into the full-time care of Carolyne's old governess, the 72 year old Madame Patersi de Fossombroni. Liszt's instructions were clear - Madame Patersi was to control every aspect of the girls' lives : « She alone is to decide what is to be permitted them and what forbidden. » .

Blandine and Cosima were subjected to the Patersi curriculum for 4 years. Cosima's biographer Olive Hilmes likens the regime to that used for breaking in horses, though Marek describes it as exacting but ultimately beneficial to Cosima :

« Above all, Patersi taught her how a " noble lady " must behave, how to alight from a carriage, how to enter a drawing room, how to greet a duchess as against a commoner and how not to betray herself when she was hurt. »

On 10 October 1853, Liszt arrived at the Patersi apartment, his 1st visit to his daughters since 1845. With him were 2 fellow-composers : Hector Berlioz and Richard Wagner. Carolyne's daughter Marie, who was present, described Cosima's appearance as « in the worst phase of adolescence, tall and angular, sallow the image of her father. Only her long golden hair, of unusual sheen, was beautiful » . After a family meal, Wagner read to the group from his text for the final Act of what was to become « Götterdämmerung » . Cosima seems to have made little impression on him ; in his memoirs, he merely recorded that both girls were very shy.

As his daughters approached womanhood, Liszt felt that a change in their lives was appropriate, and arranged (over their mother's bitter protests) for them to move to Berlin. Here, they were placed in the care of Franziska von Bülow, whose son Hans was Liszt's most outstanding pupil ; he would take charge of the girls' musical education while « Frau » von Bülow supervised their general and moral welfare. Hans von Bülow, born in 1830, had abandoned his legal studies after hearing Liszt conduct the premiere of Wagner's « Lohengrin » at Weimar, in August 1850, and had decided to dedicate his life to music. After a brief spell conducting in small Opera Houses, he studied with Liszt, who was convinced that he would become a great concert pianist. Von Bülow was quickly impressed by Cosima's pianistic skills, in which he saw the stamp of her father, and the pair developed feelings for each other. Liszt approved the match, and the marriage took place at Saint-Hedwig's Church in Berlin, on 18 August 1857. During their honeymoon, along with Liszt, they visited Wagner at his home near Zürich. This visit was repeated the following year when Cosima,

on departure, shocked Wagner with an emotional demonstration :

« She fell at my feet, covered my hands with tears and kisses. I pondered the mystery, without being able to solve it. »

Cosima, a Parisian by up-bringing, found it hard to adjust to life in Berlin, then a more or less provincial city. Her attempts to mix with local society, according to Marie zu Sayn-Wittgenstein, were handicapped by « her exaggerated self-esteem and innate causticity » , which alienated the men and women in her circle. At least, initially, Cosima took an interest in her husband's career, encouraging him to extend his activities into composition. On one occasion, she provided him with a scenario she had written, for an Opera based on the story of Merlin, court magician to King Arthur. However, nothing came of this project. Von Bülow's crowded professional schedule left Cosima alone for long periods, during which she worked for the French-language magazine « Revue germanique » as a translator and contributor. In December 1859, she was saddened by the death of her brother Daniel, at the age of 20, after a long wasting illness. Cosima's 1st child, a daughter born on 12 October 1860, was named Daniela in Daniel's memory. A further, unexpected blow for Cosima fell in September 1862, when her sister Blandine, who had shared much of her up-bringing, died in childbirth ; she had been married to Émile Ollivier, a Parisian lawyer, since October 1857. Cosima's 2nd daughter, born in March 1863, was named Blandina Elisabeth Veronica.

Von Bülow was committed to Wagner's music ; in 1858, he had undertaken the preparation of a vocal score for « Tristan und Isolde » and, by 1862, was making a fair copy of « Die Meistersinger von Nürnberg » . A social relationship developed and, during the summer of 1862, the von Bülows stayed with Wagner at the composer's home at Biebrich. Wagner records that Cosima became « transfigured » by his rendering of « Wotan's Farewell » from « Die Walküre » . In October 1862, just after Blandine's death, Wagner and von Bülow shared conducting duties at a concert in Leipzig ; Wagner records that, during a rehearsal :

« I felt utterly transported by the sight of Cosima ; she appeared to me as if stepping from another world. »

In these years, Wagner's emotional life was in disarray. He was still married to his 1st wife, Minna Planer (she was to die in 1866) , and was involved in several extra-marital relationships. On 28 November 1863, Wagner visited Berlin ; while von Bülow was rehearsing a concert, Wagner and Cosima took a long cab ride through Berlin and declared their feelings for each other. Wagner later wrote :

« With tears and sobs, we sealed our confession to belong to each other alone. »

In 1864, Wagner's financial position was transformed by his new patron, the 18 year old King Ludwig II of Bavaria, who paid-off the composer's debts and awarded him a generous annual stipend. Ludwig also provided Wagner with a lakeside retreat at Lake Starnberg, and a grand house in Munich. At Wagner's instigation, von Bülow accepted a post as Ludwig's « royal pianist » ; he and Cosima moved to Munich, and took a house conveniently close to Wagner's, ostensibly so that Cosima could work as the composer's secretary. From 29 June 1864, Cosima spent more than a week alone with Wagner at Lake Starnberg, before von Bülow joined them on 7 July. According to Wagner's

housekeeper, Anna Mrazek :

« It was easy to tell that something was going on between Frau Cosima and Richard Wagner. »

Mrazek said that, later in the visit, von Bülow found his wife in Wagner's bedroom but, nevertheless, made no demands for an explanation, either from Wagner or from his wife. 9 months after this visit, on 10 April 1865, Cosima gave birth to a daughter, Isolde. Such was von Bülow's devotion to Wagner that he accepted the child as his own, and registered her as « the legitimate daughter » of Hans and Cosima von Bülow. Wagner attended the Catholic baptism, on 24 April. On 10 June 1865, at the Munich « Hofoper » , von Bülow conducted the premiere of Wagner's « Tristan und Isolde »

Wagner's role at Ludwig's Court became controversial ; in particular, Ludwig's habit of referring Wagner's policy ideas to his ministers alarmed the Court. When Wagner demanded the sacking both of Ludwig's cabinet secretary and of his prime minister, there was a public outcry and, in December 1865, Ludwig reluctantly told Wagner to leave Bavaria. The king did not, however, withdraw his patronage or financial support. After a few months' wandering, in March 1866, Wagner arrived in Geneva where Cosima joined him. They travelled together to Lucerne where they found a large lakeside house, the Villa Tribschen. Wagner made immediate arrangements to rent the house, at the king's expense and, by 15 April, was installed in his new home.

Immediately upon signing the lease, Wagner invited the von Bülows and their children to stay with him. They spent the summer there, returning briefly to Munich before von Bülow left for Basel while Cosima went back to Tribschen. By now, von Bülow understood his wife's relationship with Wagner ; he wrote to a friend that, « since February 1865, I was in absolutely no doubt about the extremely peculiar nature of the situation » . Wagner, anxious to avoid associating Cosima in a public scandal, deceived Ludwig into issuing a statement in June 1866 which declared the unbroken sanctity of the von Bülows' marriage, and promised retribution for those daring to suggest otherwise. By this time, Cosima was pregnant with her 2nd child by Wagner ; a daughter, Eva, was born at Tribschen on 17 February 1867. Through all this, von Bülow retained his devotion to Wagner's music. He had been appointed music director of the Munich « Hofoper » , and threw himself into the preparations for the premiere of « Die Meistersinger von Nürnberg » . This took place on 21 June 1868 under his baton, and was a great success. Shortly afterwards, Cosima rejoined Wagner at Tribschen ; Wagner explained to the king that she could not bear the insults to which she was continually subjected in Munich, and wished to escape from the world.

In October 1868, Cosima asked her husband for a divorce, to which he would not initially agree. To sceptical enquirers, he explained her absence from the von Bülow family home by a supposed visit to her half-sister in Versailles. In June 1869, immediately after the birth of her and Wagner's 3rd and final child, Siegfried, Cosima wrote to von Bülow in what she called a « final attempt at an understanding » . His reply was conciliatory ; he wrote :

« You have preferred to consecrate the treasures of your heart and mind to a higher being. Far from censuring you for this step, I approve of it. »

Legal processes extended the marriage until 18 July 1870, when the divorce was finally sanctioned by a Berlin court. After the divorce, von Bülow distanced himself from both Wagner and Cosima ; he never again spoke to Wagner, and 11 years passed before his next meeting with Cosima.

Wagner and Cosima were married at Lucerne, on 25 August 1870, in a Protestant church. Cosima's journal for that day records : « May I be worthy of bearing Richard's name ! » . Liszt was not informed in advance of the wedding, and learned of it first through the newspapers. The year ended on a high note for the Wagners : on 25 December, the day on which Cosima always celebrated her birthday although she had been born on the 24th, she awoke to the sounds of music. She commemorated the event in her journal :

« Music was sounding, and what music ! After it had died away, Richard put into my hands the score of his " Symphonic Birthday Greeting ". Richard had set-up his orchestra on the stairs, and thus consecrated our Tribschen forever ! »

This was the 1st performance of the music that became known as the « Siegfried Idyll » .

Wagner's deception over his relationship with Cosima had seriously damaged his standing with Ludwig. Matters were worsened by Ludwig's insistence, over Wagner's objections, that the premieres of the 2 completed « Ring » Operas, « Das Rheingold » and « Die Walküre » , be given at once, in Munich, rather than as part of a complete « Ring » cycle on some future date at a venue of Wagner's choosing. To Wagner's mortification, these premieres took place under Franz Wüllner, on 22 September 1869 and 26 June 1870, respectively. The need for a theatre of his own, and full artistic control, was now clear to Wagner. On 5 March 1870, Cosima, according to her journal, advised him to « look-up the article on Baireuth in the encyclopaedia » . Wagner knew the town from a short visit he had made there in 1835 ; he was attracted to it by its central location and by its quiet non-fashionability. When he and Cosima visited in April 1871, they decided immediately that they would build their theatre there, and that the town would be their future home.

Wagner announced the 1st Bayreuth Festival for 1873, at which his full « Ring » cycle would be performed. Aware of the honour that such an event would bring to the town, the local council donated a large plot of land (the « Green Hill ») overlooking the town, as a site for the theatre. Since Ludwig had declined to finance the project, the start of building was delayed and the proposed date for the initial Festival was deferred. By the spring of 1873, only a 3rd of the required funds had been raised ; further pleas to Ludwig were initially ignored but, early in 1874, with the entire project on the verge of collapse, the king relented and provided a loan. The full building programme included a handsome villa, « Wahnfried » , into which Wagner, with Cosima and the children, moved from their temporary accommodation on 18 April 1874. The theatre was completed in 1875, and the Festival scheduled for the following year. Commenting on the struggle to finish the building, Wagner remarked to Cosima :

« Each stone is red with my blood and yours. »

During this period, Cosima admitted to Liszt, who had taken minor orders in the Catholic Church, that she intended



converting to Protestantism. Her motive may have been more the desire to maintain solidarity with Wagner than from religious conviction ; Oliver Hilmes maintains that at heart, « Cosima remained a pietistic Catholic until her dying day. » . On 31 October 1872, Cosima received the sacrament alongside Wagner :

« A deeply moving occasion ; what a lovely thing religion is ! What other power could produce such feelings ! »

In March 1876, Cosima and Wagner were in Berlin when they learned that Marie d'Agoult had died in Paris. Unable to attend the funeral, Cosima expressed her feelings in a letter to her daughter Daniela :

« There is nothing left for me to do, except to grieve for the woman that brought me into the world. »

From June onwards, Cosima's journal entries consist almost entirely of comments on the forthcoming Festival's rehearsals, sometimes warmly approving, often critical and anxious ; for example, she found the costumes « reminiscent throughout of Red Indian chiefs ; all the marks of provincial tastelessness » . From the beginning of August 1876, distinguished guests began to converge on the town ; Ludwig, incognito, attended the final dress rehearsals between 6 and 9 August, but then left the town, re-appearing in time to attend the final performances of the Festival. Among other royal visitors were the German Emperor Wilhelm I, Dom Pedro II of Brazil and an assortment of princes and grand dukes from the European royal families. Many of Europe's leading composers came : Anton Bruckner, Piotr Ilitch Tchaïkovsky, Camille Saint-Saëns, and Cosima's father, Franz Liszt, who held court at « Wahnfried » among the notables who gathered there. Also in Bayreuth was Wagner's current mistress, Judith Gautier. It is unlikely that Cosima knew of the affair at this time, though she may have harboured a degree of suspicion. Cosima's demeanour as the Festival's hostess was described by a young American visitor in fulsome terms :

« Madame Wagner is exceedingly gracious and affable. A magnificent-looking woman, a perfect queen. »

The Festival began on 13 August and lasted until the 30th. It consisted of 3 full « Ring » cycles, all under the baton of Hans Richter. At the end, critical reactions ranged between that of the Norwegian composer Edvard Grieg, who thought the entire work « divinely composed » , and that of the French newspaper « Le Figaro » who called the music « the dream of a lunatic » . Wagner himself was far from satisfied ; in a letter to Ludwig, he denounced the singers Albert Niemann and Franz Betz as « theatrical parasites » and complained that Richter had not got a single tempo correct. Months later, Cosima records, his attitude towards the productions was :

« Never again, never again ! »

After the conclusion of the Festival and the departure of the guests, Wagner and Cosima left with the children for Venice, where they remained until December. The Festival had accumulated a large financial deficit ; this, and Wagner's deep artistic dissatisfaction, precluded the possibility of any repeat in the near future. Wagner's mood was such that he seriously contemplated giving-up the entire Bayreuth project ; he was distracted from such thoughts by an invitation to conduct a series of concerts in London. Leaving the children behind, he and Cosima enjoyed a 2 month break in England where, among others, Cosima met the novelist George Eliot, the poet Robert Browning, and the

painter Edward Burne-Jones (who made a number of sketches of Cosima from which no finished painting emerged) . On 17 May, both Wagners were received by Queen Victoria at Windsor Castle.

The English tour raised little money but restored Wagner's spirits. On his return, he began work on what would prove to be his final stage work, « Parsifal » , a project that would occupy him for most of the next 5 years. Cosima's influence was such that Wagner asserted that he would not have written another note, had she not been there. On a practical level, when the Festival's creditors began to press for payment, Cosima's personal plea to Ludwig, in 1878, persuaded the king to provide a loan to pay-off the outstanding debt and open the door to the prospect of a 2nd Bayreuth Festival. For Cosima's birthday, on 25 December 1878, Wagner hired an orchestra to play the newly composed prelude to « Parsifal » . The concert also included the « Siegfried Idyll » . Cosima wrote afterwards :

« There stands he who has called forth these wonders, and he loves me. He loves me ! »

Progress on « Parsifal » was hampered by Wagner's recurrent ill-health but, by late- 1880, he announced the next Festival for 1882, to be devoted entirely to the new work. Wagner secured Ludwig's agreement that « Parsifal » should be staged exclusively at Bayreuth but, in return, Ludwig required that his current Munich « Kapellmeister » , Hermann Levi, should conduct the Festival. Wagner objected on the grounds of Levi's Jewish faith ; « Parsifal » , he maintained, was a « Christian » Opera. Both he and Cosima were vehement anti-Semites ; Oliver Hilmes conjectures that Cosima inherited this in her youth, from her father, from Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, probably from Madame Patersi and, a little later, from Bülow, « an anti-Semite of the 1st order » . Thus Cosima's anti-Semitism predates her association with Wagner, although Marek observes that he nurtured it in her, to the extent that derogatory references to Jews occur, on average, on every 4th page of her 5,000 page journal. The musicologist Eric Werner argues that Wagner's anti-Semitism derived, in part, from his initial revolutionary philosophy ; as a disciple of Pierre-Joseph Proudhon, he saw Jewry as « the embodiment of possession, of monopoly capitalism » . Cosima's had no such basis, and whereas Wagner retained an ability to revise his views on the basis of his experiences, Cosima's anti-Semitism was visceral and remained unchanged. Cosima records Levi's astonishment on being informed of his appointment. Ludwig was insistent that, despite Wagner's objections, the appointment would stand. Levi would subsequently establish himself as the supreme conductor of the work, held by critical opinion to be « beyond praise » .

At the 2nd Bayreuth Festival, « Parsifal » was performed 16 times ; at the last performance, on 29 August, Wagner himself conducted the final scene. Cosima wrote afterwards of how different the Orchestra and singers sounded under Wagner. Overall, she and Wagner were entirely satisfied with the outcome of the Festival which, unlike its predecessor, had made a handsome profit :

« Not once did the spirit of toil and dedication on the part of the artists abate ; I believe one may be satisfied. »

One dissident voice was that of Friedrich Nietzsche, once a devoted friend of Wagner's but latterly a harsh critic. Nietzsche considered « Parsifal » an abomination for which Cosima was responsible ; she had corrupted Wagner and, as a non-German, she had no business meddling in matters of German culture.

At the conclusion of the Festival, the Wagner family departed for an extended stay in Venice. To accommodate the large party of children, servants and expected guests they took a spacious apartment in the Palazzo Vendramin Calergi, overlooking the Grand Canal. The principal concern during the autumn and winter months was Wagner's declining health ; his heart spasms had become so frequent that, on 16 November, Cosima recorded :

« Today, he did not have a spasm ! »

Cosima's journal entry for 12 February (the last she was to make) records Wagner reading Friedrich de La Motte-Fouqué's novel « Undine » , and playing the Rhinemaidens' lament from « Das Rheingold » on the piano. However, an underlying cause of domestic friction may have surfaced concerning Carrie Pringle, an English soprano from the « Parsifal » cast who was rumoured to be having an affair with Wagner. According to Isolde, recalling the occasion much later, the Pringle suspicions led to a furious row between Cosima and Wagner, on the morning of 13 February. There is no solid evidence of an affair between Wagner and Pringle, nor is Isolde's story of a row supported by any other testimony. At around noon on that day, Wagner suffered a fatal heart attack, and died in the middle of the afternoon.

Cosima sat with Wagner's body for more than 24 hours, refusing all refreshment or respite. During the embalming process, which occupied the next 2 days, Cosima sat with the body as often as possible, to the dismay of her children. She also asked her daughters to cut her hair, which was then sewn into a cushion and placed on Wagner's breast. On 16 February, the journey back to Bayreuth began and, on Sunday 18 February, the « cortège » processed to « Wahnfried » , where, following a brief service, Wagner was buried in the garden. Cosima remained in the house until the ceremonies were over ; according to her daughter Daniela, she then went to the grave « and, for a long time, lay down on the coffin until " Fidi " (Siegfried) went to fetch her » . Afterwards, she went into seclusion for many months, barely even seeing her children, with whom she communicated mainly through written notes. Among many messages, she received a telegram from Bülow :

« Soeur, il faut vivre. »

Wagner had left neither a will, nor instruction on the management of the Bayreuth Festival after his death. He had written of the future :

« I cannot think of a single person who could say what I believe needs to be said ; there is practically no one on whose judgement I could rely. »

The Festival's uncertain outlook was aggravated by Cosima's total withdrawal from all contact except that of her daughters and her friend and adviser Adolf von Groß. Without Cosima's participation, the 1883 Festival, as planned by Wagner (12 performances of « Parsifal ») went ahead, with Emil Scaria (who sang the role of Gurnemanz in the Opera) doubling as artistic director. The cast was largely that of 1882, and Hermann Levi remained as conductor.

At the conclusion of the Festival, Cosima received a long, critical memorandum from an unknown observer, which highlighted numerous divergences from Wagner's directions. This, says Marek, proved to be a critical factor in

determining her future life's mission : the maintenance of Wagner's heritage creations through the preservation of his interpretations. In her seclusion, Cosima learned of an abortive plan masterminded by Julius Kniese, the Festival's chorus Master, by which Liszt was to assume the role of music director and Bülow would be chief conductor. Neither Liszt nor Bülow was interested in this arrangement, and the plan died. With Groß's assistance, Cosima pre-empted any further attempts by outsiders to assume control of the Wagner legacy, by obtaining legal recognition of herself and Siegfried as sole heirs to all Wagner's property, physical and intellectual. By this means, she secured an unassailable advantage over any other claim on direction of the Festival's future.

In 1885, Cosima announced that she would direct the 1886 Festival. Her tenure as Bayreuth's director lasted for 22 years, until 1907. During that time, she oversaw 13 Festivals and, by gradually increasing the repertory, established the « Bayreuth canon » of 10 mature Wagner works. Her triumvirate of conductors (Levi, Richter and Felix Mottl) shared the musical direction until 1894, when Levi left. Richter and Mottl served throughout Cosima's years, joined by several of the leading conductors of the day, although Bülow resisted all offers to participate. In the course of her long stewardship, Cosima overcame the misgivings of the hardline Wagnerites patrons who believed, like Nietzsche, that Wagner's works should not be entrusted to a non-German. Under her watch, the Festival moved from an uncertain financial basis into a prosperous business undertaking that brought great riches to the Wagner family.

Siegfried Wagner, Cosima's son and eventual successor as Festival director, made his Bayreuth conducting debut in 1896. Although the Festival's historian, Frederic Spotts, suggests that Cosima was more creative than she affected to be, the primary purpose of all her productions was to follow the instructions and reflect the wishes of the Master :

« There is nothing left for us here to create, but only to perfect in detail. »

This policy incurred criticism, among others from Bernard Shaw who, in 1889, mocked Cosima as the « chief remembrancer » . Shaw scorned the idea that Wagner's wishes were best represented by the slavish copying in perpetuity of the performances he had witnessed. 10 years later, Shaw highlighted as a feature of the « Bayreuth style » the « intolerably old-fashioned tradition of half rhetorical, half historical-pictorial attitudes and gestures » , and the characteristic singing, « sometime tolerable, sometimes abominable » . The subordination of the music to text, diction and character portrayal was a specific feature of the Bayreuth style ; Cosima, according to Spotts, turned the principle of clear enunciation into « a fetish. The resulting harsh declamatory style came to be derided as the infamous Bayreuth bark. »

« Parsifal » was shown alongside other works at each of Cosima's Festivals, except for 1896, which was devoted to a revival of the « Ring » cycle. In 1886, her 1st year in charge, she added « Tristan und Isolde » to the canon. Amid the bustle of the Festival, Cosima refused to be distracted by the illness of her father, Liszt, who collapsed after attending a performance of « Tristan » and died, several days later. Cosima supervised her father's funeral service and burial arrangements, but refused a memorial concert or any overt display of remembrance. According to Liszt's pupil Felix Weingartner :

« Liszt's passing was not of sufficient importance to dim the glory of the Festival, even for a moment. »

« Die Meistersinger » was added in 1888 ; « Tannhäuser » , in 1891 ; « Lohengrin » , in 1894 ; and « Der fliegende Holländer » , in 1901. After the 1894 Festival, Levi resigned ; the years of working in an anti-Semitic ambience having finally had their effect. At the 1896 Festival, Siegfried made his Bayreuth conducting debut in I of the 5 « Ring » cycles ; he remained one of Bayreuth's regular conductors for the remainder of Cosima's tenure.

In common with Wagner, Cosima was willing to shelve her anti-Semitic prejudices in the interests of Bayreuth, to the extent of continuing to employ Levi for whom she developed considerable artistic respect. However, she frequently undermined him behind his back in private letters, and allowed her children to mimic and mock him. Cosima expressed to Weingartner the view that, « between Aryan and Semite blood, there could exist no bond whatever » . In accordance with this doctrine, she would not invite Gustav Mahler (born Jewish though a convert to Catholicism) to conduct at Bayreuth, although she frequently took his advice over artistic matters.

Cosima was determined to preserve Bayreuth's exclusive right, acknowledged by Ludwig, to perform « Parsifal » . After Ludwig's death, in 1886, this right was briefly challenged by his successor, an attempt swiftly defeated by Cosima with the help of Groß. A more serious threat arose from the German copyright laws, which only protected works for 30 years following the creator's death ; thus « Parsifal » would lose its protection in 1913, regardless of any agreement with the Bavarian Court. In anticipation, in 1901, Cosima sought to have the period of copyright protection extended by law to 50 years. She lobbied members of the « Reichstag » tirelessly, and was assured by Kaiser Wilhelm II, of his support. These efforts failed to bring about any change in the law. In 1903, taking advantage of the lack of a copyright agreement between the United States and Germany, Heinrich Conried of the New York Metropolitan Opera announced that he would stage « Parsifal » , later that year. Cosima was enraged, but her efforts to prevent him were to no avail ; the 1st of 11 performances took place on 24 December 1903. The enterprise was a popular and critical success, though in Cosima's view it was a « rape » ; her hostility towards the Metropolitan Opera lasted for the remainder of her life.

By the beginning of the new Century (the 20th) , 3 of Cosima's daughters had married : Blandina to Count Biagio Gravina, in the closing days of the 1882 Festival ; Daniela to Henry Thode, an art historian, on 3 July 1886 ; and Isolde, Cosima's 1st child by Wagner, who married a young conductor, Franz Beidler, on 20 December 1900. The youngest daughter, Eva, rejected numerous suitors to remain her mother's secretary and companion for the rest of Cosima's tenure.

On 8 December 1906, having directed that year's Festival, Cosima suffered an Adams-Stokes seizure (a form of heart attack) while visiting her friend Prince Hohenlohe at Langenburg. By May 1907, it was clear that her health was such that she could no longer remain in charge at Bayreuth ; this responsibility now passed to Siegfried, her long-designated heir. The succession was accomplished against a background of family disagreement ; Beidler thought that he had rights, based partly on his greater conducting experience and also because he and Isolde had produced Wagner's only grandchild, a son born in October 1901, who could establish a dynastic succession. Beidler's claims were dismissed by Cosima and by Siegfried ; he never conducted at Bayreuth again, and the rift between the Beidlers and Cosima developed in due course into a major family feud.

Cosima moved into rooms to the rear of « Wahnfried » , away from the house's daily bustle, where she passed her days surrounded by Wagner's possessions and numerous family portraits. Although, at first, Siegfried discussed his Festival plans with her, she avoided the « Festspielhaus » , content to read reports of the productions. Siegfried made few changes to the production traditions set by Wagner and Cosima ; Spotts records that, « whatever had been laid down by his parents was preserved unchanged out of a sense of strict filial duty » . Only in matters on which they had not spoken was he prepared to exercise his own judgement. As a result, the original « Parsifal » sets remained in use even when they were visibly crumbling ; the view of Cosima and her daughters was that no changes should ever be made to stage sets « on which the eye of the Master had rested » .

In December 1908, Eva, then 41, married Houston Stewart Chamberlain, a British-born historian who had adopted as his personal creed a fanatical form of German nationalism based on principles of extreme racial and cultural purity. He had known Cosima since 1888, though his affinity with Wagner extended back to 1882, when he had attended the premiere of « Parsifal » . He had successively courted Blandina and then Isolde, before settling on Eva. Cosima had considerable empathy with his theories ; according to Carr, « she came to love him as her son ; perhaps, even more » . Chamberlain became the dominant figure within « The Wagner Circle » , and was largely responsible for the increasing alienation of the Beidlers. Cosima may have been unaware of Isolde's attempts at rapprochement, because Eva and Chamberlain withheld Isolde's letters. In 1913, Isolde was effectively disinherited when she sought to confirm her rights as a co-heir to the considerable Wagner fortunes in a court case, which she lost. After this, she withdrew and, to the time of her death in 1919, never again saw or communicated directly with Cosima.

A happier family event from Cosima's standpoint was Siegfried's marriage in 1915, at the age of 46, to Winnifred Williams, the 18 year old foster daughter of Karl Klindworth who had been friends with both Wagner and Liszt. When the couple's 1st son, Wieland, was born on 5 January 1917, Cosima celebrated by playing excerpts from the « Siegfried Idyll » on Wagner's piano.

The outbreak of the First World War curtailed the 1914 Festival ; the conflict and the political and economic upheavals that followed it closed the « Festspielhaus » until 1924. Plans for the Festival's resumption coincided with an upsurge in Germany of extreme nationalist politics. Adolf Hitler, a fervent Wagner admirer, 1st visited « Wahnfried » in 1923 and, although he was not received by Cosima, he befriended the family and was thereafter a regular visitor. The Chamberlains, together with Winnifred, became enthusiastic members of the Nazi Party, and the 1924 Festival became an overt rally for the Party and its leading supporters. That year, Cosima, then 86, ended her long absence from the theatre by attending the dress rehearsals for « Parsifal » , and watching the 1st Act at the opening performance on 23 July. The tenor Lauritz Melchior remembered Siegfried returning from frequent visits to a small gallery above the stage and saying, « Mama wants ... » .

By 1927, the year of her 90th birthday, Cosima's health was failing. The birthday was marked in Bayreuth by the naming of a street in her honour, although she was unaware ; the family thought that knowledge of the celebrations would overexcite her. In her last years, she was virtually bedridden, became blind, and was only lucid at intervals. She died, aged 92, on 1 April 1930 ; after a funeral service at « Wahnfried » , her body was taken to Coburg and

cremated.

Cosima's life mission was total service to Wagner and his works ; in the words of the music-critic Eric Salzman, she « submitted herself body and soul to the Master » . In Wagner's lifetime, she fulfilled this purpose primarily by recording in her journal every facet of his life and ideas. After his death, the journal was abandoned ; she would henceforth serve the Master by perpetuating his artistic heritage through the Bayreuth Festival. Guided by Groß, but also using her own acumen (Werner calls her a « superb business woman ») , she succeeded in making the Festival 1st solvent, then profitable.

While acknowledging that Cosima was an effective « keeper of the flame » , commentators have criticised the nature of her legacy. The « Ring » historian Jim K. Holman describes it as one of « stifling conservatism » . Her policy of sticking to Wagner's original stage conceptions was not fully abandoned until after the Second World War, when a new generation took charge of the Festival. Oliver Hilmes likens Cosima's role to that of the abbess of a religious community :

« A cohesive, quasi-religious congregation of Bayreuthians sharing a common philosophical outlook. »

Anti-Semitism was integral to this philosophy ; although, in 1869, Cosima had opposed the re-publication of Wagner's anti-Jewish treatise « Jewishness in Music » , this was on grounds of commercial prudence rather than sensitivity. In 1881, she encouraged Wagner to write his essay, « Know Thyself » , and to include in it a tirade against Jewish assimilation.

The critic and one-time librettist Philip Hensher writes that, « under the guidance of her repulsive racial-theorist son-in-law, Cosima tried to turn Bayreuth into a centre for the cult of German purity » . Thus, he continues :

« By the time she died, Wagner's reputation was at the forefront of a terrible political dynamism : antique stagings of his works were presented to audiences of Brownshirts. »

The close association of the Festival with Adolf Hitler and the Nazis, during the 1930's, was much more the work of Winnifred (an overt Hitler supporter) than of Cosima, though Philip Hensher asserts that :

« Cosima was as much to blame as anyone. »

In the immediate aftermath of Cosima's death, some writers heaped copious praise on her. Ernest Newman, Wagner's biographer, called her : « the greatest figure that ever came within Wagner's Circle » ; Richard du Moulin Eckart, Cosima's 1st biographer, introduced her as : « the greatest woman of the Century » . In time, judgements became more measured, and divided. Marek closes his account by emphasising her role not only as Wagner's protector but as his muse :

« Without her, there would have been no " Siegfried Idyll ", no Bayreuth, and no " Parsifal ". »

Philip Hensher's judgement :

« Wagner was a genius, but also a fairly appalling human being. Cosima was just an appalling human being. »

In 1977, 47 years after her death, Cosima's urn was recovered from Coburg and buried alongside Wagner in the Wahnfried garden.

...

Cosima Francesca Gaetana Wagner (geboren 24. Dezember 1837 in Bellagio am Comersee, Königreich Lombardo-Venetien, Habsburgermonarchie ; gestorben 1. April 1930 in Bayreuth ; geborene Cosima de Flavigny) war eine Tochter der Schriftstellerin Gräfin Marie d'Agoult und des Komponisten Franz Liszt, Gattin des Dirigenten Hans Freiherr von Bülow und später zweite Ehefrau Richard Wagners. Nach dessen Tod leitete sie bis 1906 die Bayreuther Festspiele.

Cosima Wagner wurde zwar am 24. Dezember 1837 geboren, feierte ihren Geburtstag aber traditionell am ersten Weihnachtstag. Deshalb ist oft irrtümlich der 25. Dezember als Geburtsdatum angegeben. Als nichteheliche Tochter Franz Liszts und der Gräfin Marie d'Agoult (geborene de Flavigny) wurde Cosima mit ihren beiden Geschwistern Blandine und Daniel von ihrer Großmutter, Anna Liszt, und später in einem Pariser Institut erzogen. Erst seit 1844, nach der Legitimierung durch ihren Vater, trug Cosima den Namen Liszt und nicht mehr länger den Geburtsnamen ihrer Mutter. 1853 lernte sie bei einem Besuch ihres Vaters in Paris auch dessen Freund Richard Wagner kennen. 1855 holte Liszt seine Kinder nach Weimar und übergab sie wenige Monate später zur weiteren Erziehung der Freifrau Franziska von Bülow nach Berlin. Neben Marie von Buch, der späteren großen Wagner-Förderin, mit der sie sich eng befreundete, lernte sie dort den Sohn des Hauses, Hans von Bülow, kennen, einen der begabtesten Schüler ihres Vaters, der sich als Dirigent und Pianist bereits einen Namen gemacht hatte und ein glühender Verehrer Wagners war. Auch Cosima war musikalisch hochbegabt, außerdem redegewandt und wollte Künstlerin werden. Ihre Mutter schilderte sie wie folgt :

« Cosima ist ein geniales Mädchen, ganz ähnlich ihrem Vater. Ihre starke Einbildungskraft wird sie vom ausgetretenen Pfad fortführen ; sie hat einen inneren Dämon, dem sie entschlossen alles opfern wird. In ihr ist sowohl Güte als auch Größe. Oft fehlt es ihr am richtigen Urteil, aber das wird sich entwickeln, vielleicht durch die kummervollen Lebenserfahrungen nur allzu bald. »

Am 18. August 1857 heirateten Cosima und Hans in der Hedwigskirche in Berlin und besuchten auf ihrer Hochzeitsreise Richard Wagner in Zürich, der zu diesem Zeitpunkt im Gartenhaus der Villa Wesendonck wohnte. Der Ehe mit Bülow entstammen die beiden Töchter Daniela und Blandine, benannt nach den beiden Geschwistern von Cosima : Daniel und Blandine.

Ihre Zuneigung zu dem 24 Jahre älteren (und 15 cm kleineren) Wagner wuchs, je öfter sie sich sahen. Gemeinsam mit ihrem Mann, der mit Wagner inzwischen eng befreundet war und den Klavierauszug für Tristan verfasst hatte, besuchte sie den Komponisten im Sommer 1862 in Wiesbaden-Biebrich, wo er an den Meistersingern arbeitete. Im Sommer 1863



gestanden sich Cosima und Wagner auf einer Kutschfahrt in Berlin (so in Wagners Autobiographie « Mein Leben ») ihre gegenseitige Liebe. Im Sommer 1864 reiste Cosima mit ihren Töchtern zu Wagner ins Pellet'sche Landhaus am Starnberger See, in das dieser eingezogen war, nachdem er in dem jungen König Ludwig II. einen Mäzen gefunden hatte. Dieser unterstützte Wagner finanziell und eröffnete ihm eine künstlerische Perspektive in Bayern. In dieser Situation entschied sich Cosima für Wagner und begann ihre Liebesbeziehung mit ihm.

Cosima und Hans von Bülow ließen sich (wie Wagner) in München nieder. Cosima wurde Wagners « Sekretärin » und gewann auch das Vertrauen König Ludwigs. Sie führte ein Doppelleben. Am 10. April 1865 wurde Isolde, das erste gemeinsame Kind von Cosima von Bülow und Richard Wagner, in München geboren. Im Jahre 1867 verließ sie Hans von Bülow, um fortan mit Richard Wagner, zunächst in Haus Tribschen am Vierwaldstättersee, danach in Bayreuth zusammenzuleben. In Tribschen wurde im Februar 1867 ihre zweite gemeinsame Tochter Eva geboren. In Tribschen lernte sie auch Friedrich Nietzsche kennen. Erst nach der Geburt von Siegfried Richard Wagners Stammhalter im Juni 1869 wurde eine Scheidung beantragt.

Am 18. Juli 1870 wurde ihre Ehe mit Hans von Bülow geschieden. Am 25. August 1870 heirateten Cosima und Richard Wagner in Luzern. Die katholisch getaufte und erzogene Cosima konvertierte zum Protestantismus. In enger Zusammenarbeit mit Wagner organisierte sie die ersten Bayreuther Festspiele (1876) und gab wichtige Impulse für Wagners letztes Werk Parsifal.

Als Richard Wagner 1883 starb, übernahm seine Witwe auf Anregung von Hans von Wolzogen die Leitung der Bayreuther Festspiele, die sie bis 1906 behielt. Gemeinsam mit Adolf von Groß, der die finanzielle Seite der Festspiele betreute, gelang es ihr, den Bayreuther Festspielen zu internationalem Renommee zu verhelfen. 1911 wurde ihr die Ehrenbürgerwürde der Stadt Bayreuth verliehen.

Unter ihrer Leitung fand allerdings trotz künstlerisch hochrangiger Sänger eine Erstarrung statt. Sie verstand sich als « Gralshüterin » eines Erbes und versuchte die Werke Richard Wagners in mustergültigen Aufführungen zu bewahren. Jede Veränderung wurde von ihr blockiert, einzig das Wort und der vermeintliche Wille des Meisters, ihres verstorbenen Gatten, sollte mit dogmatischer Strenge durchgesetzt werden. Kritiker des Werkes Richard Wagners wurden von ihr als unfähig und minderwertig angesehen und galten ihr als vom « jüdischen Kunstgeist » verdorben.

1908 übergab sie die Leitung der Festspiele an ihren Sohn Siegfried, der sie bis zu seinem Tod 1930 behielt. Cosima blieb jedoch anerkanntes Familienoberhaupt und maßgebliche « Herrin » der Villa Wahnfried. So war sie es, die 1915 die Ehe ihres Sohnes Siegfried mit Winnifred Williams arrangierte.

Im Jahr 1913 kam es wegen finanzieller Forderungen zu einem Prozess mit ihrer Tochter Isolde wegen der Vaterschaft Richard Wagners (Beidler-Prozess). Dabei bestritt Cosima wider besseres Wissen die Vaterschaft Richard Wagners. Die Klage wurde daher abgewiesen.

1917 trat sie der Deutschen Vaterlandspartei bei. In ihren letzten Jahren war Cosima nach einem Schlaganfall fast blind und teilweise gelähmt und benutzte einen Rollstuhl. Trotz ihrer Behinderung unterzeichnete sie am 19. Dezember 1928

das Gründungsmanifest zum Kampfbund für deutsche Kultur. Nachdem sie 92-jährig in Bayreuth gestorben war, wurde sie in Coburg eingäschert und im Garten von Haus Wahnfried neben ihrem Gatten beigesetzt. Ihre Urne steht in der Gruft neben dem Sarkophag Richard Wagners.

Cosima war ein wesentliches Bindeglied zwischen dem Antisemitismus ihres Ehemanns Richard Wagner und dem Anfang der 1920er-Jahre rund um die Villa Wahnfried entstehenden Kreis um Houston Stewart Chamberlain und Adolf Hitler, denen Cosima ihre Unterstützung lieh. Bereits 1888 hatte der glühende Wagner-Verehrer Chamberlain in Bayreuth Kontakt zu Cosima Wagner aufgenommen. Nachdem Chamberlain 1889 nach Wien übersiedelte, empfahl Cosima Wagner ihm als Lektüre Arthur de Gobineaus rassistisches Essay über die Ungleichheit der Menschenrassen - *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855) . Cosima gab ihm einen wesentlichen Anstoß für seinen sich verstärkenden Antisemitismus, und bei ihm setzte sich zunehmend der Gedanke fest, die deutsche Kultur vor « fremden » Einflüssen und den Folgen « rassischer Durchmischung » schützen zu müssen. Die « Degeneriertheit » Wiens, die er zu sehen glaubte, machte ihn umso empfänglicher für die vom Bayreuther Kreis um Cosima Wagner propagierte politische und religiöse « Erlösung » .

Cosimas Tochter Eva heiratete 1908 Chamberlain. Cosima gewährte ihm, der bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs wegen seiner prodeutschen Haltung in seiner englischen Heimat als Renegat galt, eine Zuflucht. Er verstand sich mit seinem « wissenschaftlichen » Antisemitismus als einer, der Wagners Positionen weiterentwickelte. In der Niederlage Deutschlands im Weltkrieg und der Revolution sah er ein Werk des Judentums und vertrat damit dieselben Positionen wie Adolf Hitler. 1923 kam Hitler erstmals (im Rahmen des Deutschen Tages) nach Bayreuth. Er versuchte, das Renommee der Wagners für seine Zwecke zu nutzen und wurde umgekehrt als Vorkämpfer für die nationale Sache von Chamberlain wie auch von Winnifred Wagner gefördert. Dem Kreis schlossen sich weitere Nationalsozialisten und Antisemiten wie Dietrich Eckart an. Hitler besuchte nach 1930 die Villa Wahnfried regelmäßig und übernachtete auch häufig dort. Winnifred Wagner erklärte später, Hitler habe in den Wagners seine eigentliche Familie gesehen.

Cosima Wagner hinterließ umfangreiche Tagebücher, die sie vom 1. Januar 1869 an bis zu Richard Wagners Tod am 13. Februar 1883 geführt hatte. Darin gibt sie minutiös Auskunft über den Alltag, das Familienleben mit Richard Wagner sowie über musikalische und literarische Vorlieben. Für die Wagner-Forschung wichtig sind die « Tagebuchbegleitung » der Konzeption und Komposition von Wagners letztem Werk Parsifal sowie die Tagebuch-Ausführungen zum Entstehen der Festspiele. Die Tagebücher waren 1911 angeblich als Geschenk in den Besitz der Wagner-Tochter Eva Chamberlain gelangt und blieben nach deren Tod aufgrund testamentarischer Verfügung bis 1972 bei der Bayerischen Staatsbank in München unter Verschluss. Erst 1975 wurden sie nach jahrelangem Rechtsstreit der Öffentlichkeit übergeben. Sie wurden von Martin Gregor-Dellin 1976 vollständig übertragen und herausgegeben.

...

La partition originale de 1873 comportait des citations d'Opéras wagnériens : « Die Walküre » et « Tristan und Isolde » dans le 1er mouvement, « Lohengrin » et, de nouveau, « Die Walküre » dans l'Adagio, mais aussi de fugitives références à d'autres motifs wagnériens.

La version de 1876 conservera la citation de « Lohengrin » (le chœur « Gesegnet sollst du schreiten » - « Pars en étant béni » - de l'Acte II) et , dans le même temps, Bruckner ajoutera une nouvelle citation wagnérienne : les fameuses figurations de cordes cascadantes de l'Ouverture de « Tannhäuser » ; entendues quand le thème principal apparaît pour la 3e fois, pour se diriger vers l'apogée final.

Dans la version publiée en 1890, nous y retrouvons, chose frappante, l'usage des harmonies du « sommeil magique » de Brünnhilde, après l'apogée de l'Adagio, et l'allusion à la musique de l'« enchantement du feu » (également extrait de « Die Walküre ») , vers l'apogée central du Finale.

Un Opéra, « Die Walküre » , domine ; il est manifestement le préféré de Bruckner. L'appariement de citations, dans le 1er mouvement de 1873 (le « sommeil magique » de Brünnhilde et le Liebestod d'Isolde) , dévoile un thème commun : l'image d'une femme s'ensommeillant, littéralement ou métaphoriquement. (Faut-il rattacher cela au fait que Bruckner considérait la 3e Symphonie, ou du moins certaines de ses parties, comme un mémorial musical à sa mère ?) L'Adagio de 1876 révèle un autre appariement wagnérien : la citation de « Lohengrin » et l'usage de la figuration de « Tannhäuser » (2 opéras sur un chevalier médiéval chrétien : le 1er marié chastement ; le second consacré, non chastement, à Vénus, la déesse de l'amour) .

Bruckner fit un commentaire révélateur sur le lent thème dansant, à 3/4, qui apparaît vers la fin de la Ire section B de l'Adagio : manifestement, il le conçut d'emblée comme une élégie (poème lyrique, mélancolique) à sa mère. Une femme déterminée, très musicienne, vulnérable (comme son fils) aux attaques de dépression.

Suite à ce grand moment d'émotions, Richard Wagner s'informa auprès d'un Bruckner ravi de la situation de la musique à Vienne. Puis, il lui fera visiter le jardin de la Villa « Wahnfried » où se trouve l'emplacement de sa sépulture.

Il sera un peu plus tard présenté à sa chère épouse Cosima qui leur apportera, en retour, une grande quantité de bière de marque « Weihenstephan » pour célébrer l'occasion. Il s'agira d'un des jours les plus heureux dans la vie de Bruckner.

Le sculpteur Gustav Adolf Kietz avait installé un atelier temporaire à la Villa « Wahnfried » (qui n'était pas encore terminé à l'époque) puisqu'il travaillait sur un buste de Cosima. Selon l'artiste, présent lors de l'échange entre Richard Wagner et Bruckner, ce dernier insistait pour parler de l'enthousiasme des Viennois pour l'Opéra « Lohengrin » .

« Ah, peu importe ! » , répondit Wagner.

« Je sais qu'il y a un cygne qui arrive accompagné d'un chevalier ; il s'agit de quelque chose d'un peu différent, pour faire changement. »

« Voilà, prenez un verre à la place. Il s'agit d'une merveilleuse bière, de la Weihenstephan. À votre santé ! »

« Pour l'amour de Dieu, Maître ! Il ne faut pas. Ce serait mon arrêt de mort. J'arrive tout juste de Karlsbad ! » (Un arrêt à la station de cure d'eau pour traiter ses problèmes digestifs.)

« Allons donc, boire vous fera du bien ! »

Et en dépit de ses protestations (plutôt hilarantes) qui punctuaient la conversation au sujet de la musique, Anton Bruckner dut se résigner à boire verre après verre très tard dans la nuit (en plus de priser) pendant que Cosima posait dans la même pièce pour le sculpteur berlinois, Gustav Adolf Kietz.

### La bière « Weihenstephan »

« Weihenstephan » est le nom de la plus ancienne bière au monde (artisanale ou industrielle) brassée depuis l'an 1040 par la « Bayerische Staatsbrauerei Weihenstephan », située sur la colline de Weihenstephan (Nahrberg) à Freising, en Bavière.

D'après une charte médiévale de l'évêque Engelbert von Freising autorisant le brassage, cette brasserie est certainement la plus ancienne encore en activité, avec celle de l'abbaye de Weltenburg. Il est toutefois possible que ce document soit un faux forgé au début du XVIIe siècle.

La brasserie est devenue entreprise d'État en 1921, au sein de la Bavière et elle participe à des programmes d'enseignement de l'Université technique de Munich.

Fondée en 1040, la brasserie bavaroise « Weihenstephan » est la plus ancienne brasserie du monde qui existe encore aujourd'hui. Sous la régie de l'État de Bavière, elle est dirigée comme une entreprise moderne, proposant une bière de la meilleure qualité et cela dans plus de 35 pays du monde entier. Ce rapport extraordinaire entre la tradition et la science confère à la brasserie le titre de qualité supérieure bavaroise « Premium Bavaricum » ainsi que des distinctions aussi bien sur le plan national que sur le plan international pour ses « spécialités de bière Weihenstephan » .

Pour la 1re fois à l'Oktoberfest des Québécois (édition 2012) , l'événement offre en exclusivité aux festivaliers des bières typiquement bavaroises d'une qualité remarquable brassées par les microbrasseries Weihenstephan et Hacker-Pschoor. Les bières au nom de Weihenstephan KristallWeißbier, Weihenstephaner HefeWeißbier et Hacker Pschoor Munich Gold seront à déguster en mordant de délicieux bretzels, comme le veut la tradition allemande.

<http://distribieres.com/points-de-vente/>

Au Saucisson Vaudois : 368, rue Principale, Sainte-Brigide-d'Iberville, J0J 1X0 / (450) 293-5402

Bière et compagnie Montréal : 4350, rue Saint-Denis, Montréal H2J 2L1 / (514) 927-2589

...

Brasserie : Weihenstephan.

Origine : Allemagne (Bavière) .

Taux d'alcool : 5.3 %

Ingrédients : eau, malt de blé, houblon.

Type : « dunkel » .

### Weihenstephan Hefeweissbier

Bière blanche sur lie sans alcool (500 ml) .

Bière blanche sur lie importée d'Allemagne. Faite de malt de blé, de malt d'orge, de levure et de houblon, elle est délicatement désalcoolisée. Elle contient seulement 95 calories par bouteille. Elle est récipiendaire en 2012, 2013 et 2014 de la médaille d'or du WBA dans la catégorie « bière blanche sans alcool » .

...

Weihenstephan est considérée comme la plus vieille brasserie encore en action au monde. Fidèle à la tradition allemande, elle brasse une « dunkel » . Elle correspond à ce que je connais de ce type de bière : moelleuse, aérée, avec une touche sucrée. Mais le goût de miel est ici plus prononcé et la finale est un tantinet amère. Je goûte également un peu de pâte d'amande. Ce sont des qualités. Somme toute, une valeur sûre.

...

Voilà une découverte de l'Appétit Fête, de Sainte-Rose, dans la section bière, j'ai vu une bière qui a attiré notre attention. J'ai su à la dernière minute qu'elle était sans alcool, et sur lie. Servie sans commentaires à un comité restreint, tout le monde a été surpris par le fait qu'elle était sans alcool, personne ne s'en était aperçu. Il faut dire que c'est la plus ancienne brasserie au monde, et qu'ils ont aussi des bières avec alcool qui ne sont pas chez nous . Voilà un résumé de ce que j'ai trouvé sur le site Bavière Québec, dont doit faire partie l'importateur qui vient de l'Allemagne. Voici d'ailleurs leur site : <http://www.baviere-quebec.org/>

C'est à Freising qu'on retrouve la Brasserie d'État de Weihenstephan. La Ire pierre en a été posée en l'an 725 par Saint-Corbinien, qui créait alors un cloître de bénédictins avec 12 autres compagnons. La Ire mention d'un breuvage brassé date de l'année 43, sans doute à partir des produits de la houblonnière toute proche dont les propriétaires

devaient donner un 1/10 de la production au cloître. Ils ont plusieurs bières.

Officiellement, Weihenstephan brasse de la bière depuis 1040, année où l'abbé Arnold obtint de la ville de Freising le droit de brassage et de vente de son breuvage. Une nouvelle étape fut la proclamation, devant les portes du cloître, de la Loi sur la pureté de la bière en 1516 par le duc Guillaume IV de Bavière. Avec la sécularisation de l'État, en 1803, et l'abolition du cloître, la brasserie devint propriété de l'État de Bavière. En 1921, la brasserie obtint la dénomination « Brasserie d'État Weihenstephan » et, depuis 1923, elle porte les armoiries de la Bavière comme logo. En 2010, Weihenstephan a été désignée « meilleure grande brasserie » par le second concours brassicole en importance au monde, le « Australian International Beer Awards » .

On a dégusté la blanche sur lie, récipiendaire de la meilleure bière de sa catégorie qui a gagné de nombreux prix. Une blanche, qu'il faut servir avec la lie, je vous explique, on la sert d'abord en verres, ensuite, on sert la lie QUI EST DANS LE FOND de la bouteille. On la brasse et on la répartit dans les verres, sinon le goût ne sera pas du tout le même. Tout le monde l'a apprécié, une bière fruitée, légère et parfaitement désaltérante. Et sans alcool.

Elle est en vente pour le moment surtout sur la Rive-sud :

À Bromont, Épicerie futée ; à Sherbrooke, chez Délices des nations ; et à Varenne chez Val Mont.

Ils seront à Repentigny à l'Oktoberfest, à Québec et à Sainte-Adèle.

Si vous voulez savoir les autres points de vente, et des infos, sur d'autres produits allemands, et une autre bière sans alcool de la même brasserie, écrivez à :

Info@gourmandiseallemande.com / ou téléphoner : (514) 212-1835 .

...

Probably, the SAQ is making it too difficult / costly to import and / or being protectionist of local products. Quebec microbrews are certainly great, but sometimes it would be nice to have a bottle of Weihenstephan without having to pay a 300 % markup at « Bier Markt » .

Weihenstephan is imported and distributed by Provincial Beverages of Canada :

Office and Store :

5645 King Road Nobleton, Ontario L0G 1N0.

Phone : (905) 859-5464 / 1 (877) 965-0995

E-mail : sales@provincialbeverages.com

Weihenstephaner Vitus, Germany (available in Ontario) : \$ 3.25 / 500 ml.

As the German « Reinheitsgebot » prescribes, « Weihenstephan » beer contains only malt, hops, yeast and water - and always only the best. The world's oldest brewery, founded almost 1,000 years ago, adds the art and knowledge of the world's best brew Masters to create some of the world's best beers. This is confirmed both by many international awards and by beer connoisseurs in over 30 countries around the world every day.

### Weihenstephan Hefeweissbier

Flavour Characteristics : A cloudy wheat beer with a smooth malt background, wonderfully rich yeast flavours, spicy, with fruity banana overtones.

Food Pairing : Pair with salads, crab, lobster and pork.

Country of Origin : Germany (Bavaria) .

Malt : Dark & light barley malt, wheat malt.

Hops : Hallertauer Perle, Hallertauer Magnum.

Yeast Strain : Top-fermenting.

Filtration : Non-filtered.

Alcohol / Volume : 5.4 % .

Available Formats : Bottle of 500 ml ; Keg of 30 L .

Glassware : 0.3 L / 0.5 L .

Keg Fittings : Provided (German Slider) .

Line Cleaning : Provided.

Product Availability :

Draught : The Beer Store.

Bottle : Select Beer Stores / LCBO Stores.

### Weihenstephan Hefeweissbier Dunkel

Flavour Characteristics : A medium-dark wheat beer that is supple, malty and mellow. Memorable for its perfectly blended flavour.

Food Pairing : Substantial salads, roasted vegetables, grilled chicken or sausage. Perfect with appetizers of light cheeses and pecan or banana desserts.

Country of Origin : Germany (Bavaria) .

Malt : Dark barley malt, wheat malt.

Hops : Hallertauer Perle, Hallertauer Magnum.

Yeast Strain : Top-fermenting.

Filtration : Non-filtered.

Alcohol / Volume : 5.3 % .

Available Formats : Bottle of 500 ml ; Keg of 30 L .

Glassware : 0.3 L / 0.5 L .

Keg Fittings : Provided (German Slider) .

Line Cleaning : Provided.

Product Availability :

Draught : The Beer Store.

Bottle : Select Beer Stores / LCBO Stores.

### Weihenstephan Kristallweissbier

Flavour Characteristics : A refreshingly effervescent filtered wheat beer with banana and tropical flavours. An intensely spicy aroma with hints of cloves and hops.



Food Pairing : Pair with salad and seafood.

Country of Origin : Germany (Bavaria) .

Malt : Light barley malt, wheat malt.

Hops : Hallertauer Perle, Hallertauer Magnum.

Yeast Strain : Top-fermenting.

Filtration : Filtered.

Alcohol / Volume : 5.4 % .

Available Formats : Bottle of 500 ml ; Keg of 30 L .

Glassware : 0.3 L / 0.5 L .

Keg Fittings : Provided (German Slider) .

Line Cleaning : Provided.

Product Availability :

Draught : The Beer Store.

Bottle : LCBO Stores.

### Weihenstephan Vitus

Flavour Characteristics : A wheat bock beer with full malt background, rich yeast flavours, ripe banana and tropical flavours. A pleasant balance of sweetness and alcohol.

Food Pairing : Pair with poultry and game.

Country of Origin : Germany (Bavaria) .

Malt : Light barley malt, wheat malt.

Hops : Hallertauer Perle, Hallertauer Magnum.

Yeast Strain : Top-fermenting.

Filtration : Non-filtered.

Alcohol / Volume 7.7 % .

Available Formats : Bottle of 500 ml ; Keg of 30 L .

Glassware : 0.3 L / 0.5 L .

Keg Fittings : Provided (German Slider) .

Line Cleaning : Provided.

Product Availability :

Draught : The Beer Store.

Bottle : LCBO Stores.

...

Reputed to be the world's oldest continuously operating brewery, « Weihenstephan » is located in Freising, just north of Munich. I love the brewery's regular « Hefe Weißbier » (literally « yeast white beer ») , but this cranks things up a notch. It's a « weizenbock » (« wheat bock ») , a stronger variant of « weissbier » . Wonderfully complex, it shows malty character along with whispers of dark fruit, caramel, banana, honey and spices, with a sweet, lingering finish. It was named world's best wheat beer at the 2012 World Beer Awards.

Although the beer is not Canadian, I am a huge fan of « Weihenstephan » and « Weissbier » 's in general. Many German wheats have modeled themselves after this iconic brewery.

Enjoy the German « Durst auf Leben ! » (Thirst for Life ! ) . Beer Barons is launching in Toronto an award winning premium high quality wheat beer, « HefeWeißbier » , from the world's oldest brewer, « Weihenstephan » .

Beer Barons is hosting a party to introduce beer aficionados to the delicate flavour of this internationally renowned beer. Guests get to enjoy 6 distinctive styles of Weihenstephan beers.

« HefeWeißbier » is a smooth traditional German wheat beer that has a savoury aroma of light citrus, cloves and

yeast that are balanced nicely with the lightness provided by the wheat. It has a full-bodied taste with fruity banana overtones, spicy clove and citrus flavours. The « HefeWeißbier » contains an interesting diversity of taste, with a rich yeast essence. Be one of the 1st in Canada to taste the pleasant mosaic flavours of « HefeWeißbier » .

« HefeWeißbier » is brewed by « Weihenstephan » , a world-renowned brewery in Germany that began nearly a 1,000 years ago as a monastery brewery of the Benedictine monks and is recognized world-wide.

« The brewery enjoys close links with the famous brewing school, University of Weihenstephan, which shares its name. Look for “ Weihenstephan ” 's award winning “ weiss ” beers coming soon to a store near you in Ontario. »

« Weihenstephan » is a State-owned enterprise in Freising, Bavaria, Germany, producing 12 premium quality beers with world-wide distribution to over 30 countries. It serves as the « University for brew Masters » at the Faculty of Brewing at Munich's Technical University.

<http://www.youtube.com/watch?v=d37E1K2eFF0>

<http://www.youtube.com/watch?v=2wPR58BBa38>

<http://www.youtube.com/watch?v=2R0AGCOGcgk>

« Weihenstephaner Hefeweissbier » by « Bayerische Staatsbrauerei » :

Weihenstephan (Freising, Germany) - This is the highest ranking German beer on the list : the king of one of the oldest brewing traditions on Earth. In fact, Weihenstephan, founded in the year 1040, claims to be the oldest continually operating brewery in the world. The « hefe » in « HefeWeißbier » indicates that this beer is unfiltered. The « Weiß » indicates that it's made of wheat. The « bier » indicates that it's beer. It has earned its longevity well. This « hefeweissbier » is full of fruity, spicy estery yeast flavour, a bready taste from the wheat, and goes down incredibly crisp and smooth. This is a very good candidate to get your friend who doesn't think he likes beer hooked. A legend, and rightfully so.

In New York : « Weihenstephaner » is everywhere. Specialty beer stores, not-so-specialty stores, bodegas, bars on tap and in bottles, German beer gardens.

Reputed to be the world's oldest continuously operating brewery, Weihenstephan is located in Freising, just north of Munich. I love the brewery's regular Hefe Weissbier (literally : “ yeast white beer ”) , but this cranks things up a notch. It's a “ weizenbock ” (“ wheat bock ”) , a stronger variant of “ weissbier ”. Wonderfully complex, it shows malty character along with whispers of dark fruit, caramel, banana, honey and spices, with a sweet, lingering finish. It was named world's best wheat beer at the 2012 World Beer Awards.

Le « lendemain de veille »

Mais quelques heures seulement après, il s'agira d'une tout autre affaire ! De retour à l'hôtel aux petites heures du matin, se remettant péniblement des célébrations de la veille (« Oh, c'est bière, cette désastreuse bière ! ») , Bruckner se rendit compte qu'il ne se souvenait plus laquelle de ses Symphonies le Maître de Bayreuth avait acceptée en tant que dédicataire. Était-ce la 2e ou la 3e ?

En état de panique, il se mit à la recherche du sculpteur partout en ville (heureusement, ce dernier séjournait au même hôtel que Bruckner) . Une fois retracé, la seule chose que Kietz pouvait se souvenir c'est d'avoir entendu Wagner faire plusieurs fois référence à une « Symphonie en ré mineur » croyant qu'il s'agissait de la 9e de Beethoven. Bruckner devint instantanément soulagé.

### Gustav Adolf Kietz

Le sculpteur allemand Gustav Adolf Kietz est né le 26 mars 1824, à Leipzig et est mort le 24 juin 1908, à Dresde-Laubegast. À partir de 1841, il étudie à l'Académie des arts de Dresde dans la classe d'Ernst Rietschel dont il deviendra, par la suite, l'assistant. Rietschel et Kietz participeront ensemble à l'exécution du Quadrigue de Lessing : un char antique à 2 roues, attelé de 4 chevaux de front, conduit par la déesse Brunonia, érigé sur un socle spécialement créé à cet effet sur le toit du Palais de Brunswick. Cette sculpture est considérée comme le plus grand Quadrigue d'Europe ; plus grand que celui de la Porte de Brandebourg, que celui de l'arc de triomphe de Munich et que le Quadrigue des Panthères à l'Opéra Semper de Dresde. Les plans d'origine se trouvent actuellement dans la collection de sculptures d'Ernst Rietschel à Dresde. Ernst Rietschel créa notamment le Monument Goethe-Schiller à Weimar et le Monument de la Réformation à Worms.

La Ire œuvre personnelle de Kietz sera la statue de Friedrich List à Reutlingen. Kietz deviendra membre d'honneur de l'Académie de Dresde en 1864 puis docteur « Honoris causa » en philosophie en 1873.

En collaboration avec Rietschel :

Brunswick, statue de Lessing (avec Rietschel) .

Brunswick, quadrigue conduit par Brunonia.

Weimar, monument dédié à Goethe et Schiller.

Worms, monument dédié à Martin Luther.

Travaux personnels :

Statue du Génie sur la tombe des Wesendonck.

Bonn, statue du Génie sur la tombe de la famille Wesendonck au vieux cimetière de Bonn (1883) .

Dresde, statue de Gustav Nieritz.

Dresde, statue de Julius Otto.

Reutlingen, statue de Friedrich List.

Stuttgart, statue de Schubert.

Tübingen, statue de Ludwig Uhland.

Plauen, buste du monument funéraire de Julius Mosen.

...

The German painter and lithographer Ernst Benedikt Kietz was born on 9 March 1815 in Leipzig ; and died on 31 May 1892 in Dresden. A pupil of Paul Delaroche, he lived in Paris from 1838 to 1870. One of Richard Wagner's closest friends during his 1st Paris stay (from 1839 to 1842) . Kietz made a few portraits of Wagner and a drawing of New Year's Eve 1841, when Wagner is depicted standing on a chair amidst his fellow Paris friends. Kietz was an unsuccessful painter whose fame is due exclusively to his friendship with Wagner. Wagner dedicated a piano album in E major to him, presumably in December 1840.

Back in Dresden, Wagner also got to know Kietz's younger brother Gustav Adolph, a sculptor, who also became a close acquaintance of the Wagners. Wagner corresponded with Ernst Benedikt Kietz for about 20 years and visited him each time he travelled to Paris in the 1850's. After 1861, the former close contact withered and died completely.

The sculptor Gustav Adolph Kietz was born on 26 March 1824 in Leipzig ; and died on 24 June 1908 in Dresden. He studied with Ernst Rietschel.

Gustav was the younger brother of the artist Ernst Benedikt Kietz, with whom Wagner developed a close friendship during his Paris stay (from 1839 to 1842) . Gustav Adolph was a frequent guest at the Wagner household in Dresden, and participated in the Dresden uprising of 1849. Later, he sculpted busts of Wagner and Cosima. Kietz's chatty and vivid recollections (published 1905) include documents from his brother Ernst Benedikt's Estate.

...

Conservative and progressive listeners of the early 19th Century did hear some of Beethoven's music as « revolutionary » . By 1849, the opinion that works such as Beethoven's 3rd, 5th, and 9th Symphonies communicated « French » values of « Liberty, Equality, and Fraternity » was loudly professed in the pages of the « Neue Zeitschrift für Musik »

(NZM) , and within political discourse in general. Even before revolution spread to Germany, newspapers warned public authorities that they should not consider Beethoven concerts mere distractions ; they were opportunities for thousands to hear « a music which would best resonate with fire and social collapse » . Government officials were encouraged to limit performances of Beethoven's music because « one can only pour so much water into a glass before it overflows » . Gustav Adolf Kietz reported that, in such « excitable times » , the 9th Symphony had an « intoxicating effect » on audience members. When disturbances broke-out in German streets, Theodore Uhlig wrote that the « socialist consciousness » Beethoven expressed in his work had « reached its goal » with the 1849 rebellions. Amid fighting in Dresden, Richard Wagner reported, a revolutionary guard shouted down from a barricade that « joy's beautiful divine sparks ( " schöner Götterfunken " ) had made a blaze » , implying that flames emerging from the burning Opera House represented the achievement of hopes Beethoven had recorded in the 9th Symphony. Like the Dresden Opera House, the Revolution of 1848-1849 went-up in smoke ; but these comments indicate that, by the time of the uprisings, Beethoven and his music had become important elements in the culture of revolution in Germany.

There is a variety of evidence that this association of the 9th Symphony with revolution was in many people's minds in Dresden. Gustav Adolf Kietz wrote of the 3rd performance, on 1 April 1849 :

« The effect of the marvellous work was positively intoxicating in these turbulent times, it's impossible to describe its impact on the audience, you need to have experienced it ! »

...

Richard Wagner wrote for the benefit of king Ludwig II of Bavaria, who was presumably unaware of something that every inhabitant of Dresden knew, namely, that the charred building had been a Baroque Masterpiece by the « Zwinger » Palace architect, Matthäus Daniel Pöppelmann. It was here that Wagner's Palm Sunday concert had taken place exactly a month earlier. In the presence of his friend, Gustav Adolph Kietz, Wagner had repeatedly expressed his « delight and wonderment » at the old Opera House's « wonderful acoustics » . Following the devastating 1869 fire, the citizens of Dresden immediately set about rebuilding it.

(The 1st Opera House was also build by the architect Gottfried Semper. It opened on 13 April 1841 with an Opera by Carl Maria von Weber. The building style itself is debated among many, as it has features that appear in three styles ; Early Renaissance and Baroque, with Corinthian style pillars typical of Greek Classical revival. Perhaps, the most suitable label for this style would be eclecticism, where influences from many styles are used, a practice most common during this period. Nevertheless, the Opera building, Semper's 1st, is regarded as one of the most beautiful European Opera Houses.)

...

Gustav Adolf Kietz younger brother of Richard Wagner's Paris companion Ernst Benedict Kietz resided in Dresden during this period and was a frequent visitor to the Wagner home. Gustav's memoirs, published in 1905, especially devoted to these years, became an eyewitness source for subsequent biographers. However, Kietz often simply repeats Wagner's own

assertions, raising questions about his reliability. One example is Kietz's description of the Carl Maria von Weber episode. Kietz credits Wagner for generating public interest as well as for organizing the reburial, and inserts lengthy quotes from Wagner's speech, including of course :

« Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du ! »

There is no historical account of the Weber reburial beyond contemporary press reports and the biography written much later by his son, Max Maria. Thus, Wagner's version has not only dominated the record, it has become the official record, frustrating Ernest Newman's laudable intention of « hearing the other side » , of not making the mistake of earlier Wagner biographers who « accepted far too unquestioningly Wagner's account of his dealings » , which has made Wagner scholarship the « equivalent of our listening to one end of a telephone conversation » . This is not the place to analyze every retelling of the Weber reburial, an admittedly brief moment. Every Wagner biography and, of course, every Weber biography mentions it, almost always as an example of Wagner's organizational skills, natural talent at public speaking and, most importantly for his image, as promoter of the German national Operatic tradition.

...

Gustav Adolph Kietz (geboren 26. März 1824 in Leipzig ; gestorben 24. Juni 1908 Dresden-Laubegast) war ein deutscher Bildhauer.

Kietz studierte ab 1841 an der Dresdner Akademie. Er war bedeutendster Schüler und Gehilfe von Ernst Rietschel und arbeitete bei der Ausführung von dessen Hauptwerken mit (zum Beispiel Lessing-Standbild und Braunschweiger Quadriga) . Das Standbild Friedrich Lists in Reutlingen im Jahr 1861 war seine erste eigenständige Arbeit. Ein sehr umfangreiches, ausdrucksvolles Schaffen kennzeichnet sein Lebenswerk. 1864 wurde er Ehrenmitglied der Dresdner Akademie, 1873 wurde er Doktor der Philosophie honoris causa.

### Denkmäler

Bonn - Grabdenkmal der Familie Wesendonck (Trauernder Genius) , Alter Friedhof (1883) .

Dresden - Gustav-Nieritz-Denkmal, Nieritzstraße (1878) .

Dresden - Julius-Otto-Denkmal, An der Kreuzkirche, ursprünglich Georgplatz (1886, 1942 eingeschmolzen, 2010 rekonstruiert) .

Plauen - Julius-Mosen-Büste, Unterer Graben, ursprünglich Postplatz (1888) , Bronzeplastik.

Pulsnitz - Ernst-Rietschel-Denkmal, Marktplatz (1890) .

Reutlingen - Friedrich-List-Denkmal, Karlstraße (1863) , Bronzeguss, ausgeführt von Georg Howaldt.

Stuttgart - Franz-Schubert-Denkmal, Berliner Platz, vor der Liederhalle (1878) .

Tübingen - Ludwig-Uhland-Denkmal, Platz der Stadt Monthey (1873) .

...

Professor Doktor der Philosophie honoris causa (1873) Gustav Adolph Kietz (geboren 26. März 1824 in Leipzig ; gestorben 24. Juni 1908 Dresden-Laubegast) war ein deutscher Bildhauer.

Studium ab 1841 an der Dresdner Akademie, als bedeutendster Schüler und Gehilfe von Ernst Rietschel. Mitarbeit bei der Ausführung von dessen Hauptwerken (Lessing-Standbild und Braunschweiger Quadriga) . 1861 Standbild List für Reutlingen als erste eigenständige Arbeit. Ein sehr umfangreiches, ausdrucksvolles Schaffen kennzeichnet sein Lebenswerk. 1864 Ehrenmitglied der Dresdner Akademie, 1873 Doktor der Philosophie honoris causa.

Eine erste Lohengrin-Gedenktafel wurde am interner Link Schäferschen Gut 1894 durch Gustav Adolph Kietz angebracht.

1907 wurde dann hier das weltweit erste Richard-Wagner-Museum von Professor interner Link Max Gaßmeyer (geboren 1864 - gestorben 1935) aus Dresden aus eigenem Sammlungsbesitz und dem alter Wagner-Freunde samt « Verein zur Erhaltung des Lohengrinhauses » gegründet.

1907, im August Gründung des Vereins zur Erhaltung des Lohengrin-Hauses. Professor Gustav Adolph Kietz wurde Ehrenmitglied.

1883 Bronzefigur trauernder Genius des Wesendonck-Grabes dasinterner Link Familiengrab (Otto Wesendonck) auf dem interner Link Alten Friedhof Bonn.

Das Grabmahl und die Figur, wurden 1883 vom Dresdener Bildhauer interner Link Gustav Adolph Kietz geschaffen. Die architektonischen Gabelemente wurden in der Bonner Steinmetzwerkstatt Martin Brandstätter hergestellt.

Die Bronzefigur stellt einen trauernden Genius dar, einen mit einem lose bekleideten Jüngling. In seiner linken Hand hält er die Lebensfackel abgesenkt und mit der rechten umfasst er einen Kranz aus Mohnkapseln - beides Sinnbilder für den Tod und für das frühzeitige Ableben des Sohnes.

...

Gustav Adolph Kietz (geboren 26. März 1824 in Leipzig ; gestorben 24. Juni 1908 in Laubegast) war ein Bildhauer.

Kietz wurde in Leipzig als Sohn eines Oberpostsekretärs geboren. Die Eltern waren sehr kunstsinnig, der Vater liebte die Musik und die Mutter war eine ehemalige Schauspielerin. Ihre Söhne schlugen eine künstlerische Laufbahn ein. Ernst



Benedict Kietz wurde Maler und Theodor Kietz Bildhauer. Der Vater Kietz war in Leipzig eng mit Friedrich Wieck befreundet. Die beiden heirateten je in zweiter Ehe die Schwestern Mathilde und Clementine Fechter.

Ab 1841 erhielt auch Gustav Adolph Kietz eine künstlerische Ausbildung an der Dresdner Kunstakademie. Die offizielle Immatrikulation datiert auf das Jahr 1844. Er belegte zuerst die Architektur bei Gottfried Semper, begeisterte sich aber zunehmend für das Modellieren und wechselte zur Bildhauerei. Zusammen mit seinem Lehrer Ernst Rietschel schützte Kietz während der Revolution am 3. Mai 1849 mit der akademischen Legion der Bürgerwehr das Rathaus. Rietschel bezog ihn später bei der Realisierung verschiedener bedeutender Werke ein, so des Lessing-Denkmal in Braunschweig bis 1850. Die Modelle des Goethe-Schiller-Monuments überführte Kietz im Auftrag seines Lehrers in die Erzgießerei München. Nach Rietschels Tod im Jahre 1861 vollendete Kietz zusammen mit Adolf von Donndorf, einem weiteren Rietschel-Schüler, das Luther-Denkmal ihres Lehrers für Worms.

Die erste monumentale Arbeit, die Kietz nach eigenem Entwurf selbstständig ausführte, war von 1861 bis 1863 das Denkmal des Nationalökonomen Friedrich List für Reutlingen. Weitere bekannte Denkmale folgten, so in Dresden für Ernst Julius Otto und Gustav Nieritz, in Pulsnitz für Ernst Rietschel, für Ludwig Uhland in Tübingen und Franz Schubert in Stuttgart. Von Kietz stammten zudem einige Reliefs für die Dresdner Sophienkirche, Figuren für die Johanneskirche und die Sandsteinfiguren des Faust und des Mephistopheles für das Hoftheater in Dresden sowie verschiedene Büsten, zum Beispiel von Richard Wagner, Cosima Wagner und Ludwig Richter.

Kietz wurde für seine Verdienste 1864 zum Ehrenmitglied der Dresdner Kunstakademie ernannt und erhielt 1873 den Titel Professor Doktor der Philosophie honoris causa. Er wohnte in Dresden Wintergartenstraße 3. In Worms gibt es eine Gustav-Kietz-Straße.

### Kietz und Richard Wagner

Kietz war schon früh mit Richard Wagner bekannt und hat ihn und dessen Familie wiederholt porträtiert. Diese Bekanntschaft ging vor allem auf seinen Bruder Ernst Benedict zurück, der in Paris mit Wagner verbunden war. Nach Wagners Tod hat sich Kietz sehr für dessen Gedenkstätte in Graupa engagiert. 1894 schuf er eine Lohengrin-Gedenktafel, dem Verein zur Erhaltung des Lohengrinhauses gehörte er ab 1907 als Ehrenmitglied an. 1905 verfasste Kietz Richard Wagner in den Jahren 1842-1849 und 1873-1875.

### Quellen

Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 10, Leipzig (1907) ; Seite 899.

Freud' und Leid im Leben deutscher Künstler ; Seite 95 ff.

...

Pour le reconforter davantage, le sculpteur Gustav Adolph Kietz offrit d'abord à Bruckner de prendre pour se détendre

puis il lui suggéra d'écrire immédiatement un court message à Wagner sur une feuille de papier bleu portant l'en-tête du « Golden Anker Inn » (« Gasthof Goldener Anker ») .

« L'Auberge de l'ancre dorée » comprend 16 chambres. Elle est située au 5 de la Hofgasse (4020) . Il s'agit du plus vieux restaurant de Linz, servant la cuisine locale. On y trouve une salle-à-manger traditionnelle ainsi qu'une terrasse au jardin où l'on sert de la bière.

« Symphonie en ré mineur, où la trompette commence le thème ? »

(« Symfonie in D-Moll, wo die Trompete das Thema beginnt ? »)

Wagner répondit à la suite du même document : « Oui ! Oui ! Bien sûr ! Chaleureuses salutations, Richard Wagner. »

(Und Wagner quittierte : « Ja ! Ja ! Herzlichen Gruss ! Richard Wagner. »)

Pour être tout à fait sûr d'être bien compris, Wagner griffonnera en bas de page « Bruckner, la trompette » . Un « leitmotiv » taquin qu'il utilisera à chacune de ses rencontres avec Bruckner.

**1874** : Anton Bruckner fera parvenir à Wagner, en guise de remerciements, une copie décente du manuscrit originale de la 3e, assortie de quelques retouches. Une amitié profonde et réciproque s'installera. Dans la dédicace, Bruckner rendit hommage à Wagner en ces termes : « Le plus célèbre et noble Maître de la poésie et de la musique » . Bruckner poursuivra son travail sur la Symphonie, terminant le Finale le **31 décembre 1873**.

Bruckner confiera qu'il revint tout ému de cette rencontre : « D'abord il n'a rien dit, écrit-il au lendemain de sa visite. Puis il m'a sauté au cou et embrassé plusieurs fois. J'en ai pleuré, naturellement ; mais ça été bien pis quand il m'a dit : Mon cher ami, votre dédicace m'honore et, avec votre œuvre, vous me causez un plaisir peu commun ! » .

La 3e Symphonie sera populairement connue comme la « Wagner-Sinfonie » . Anton Bruckner se sentait non seulement heureux mais plus qu'honoré de voir son nom associé à celui de son idole Richard Wagner. Son ignorance des tensions musicales qui prévalent à Vienne feront de lui un « pro-Wagnérien » aux yeux des adeptes de la musique « plus traditionnelle » du compositeur Johannes Brahms.

Au mois de mai de la même année, alors qu'il rencontra Bruckner à Vienne, Richard Wagner parla de jouer toutes ses Symphonies. Selon Heckel, et dans la lettre adressée au Baron Hans Paul von Wolzogen, Bruckner poursuit en disant : « Anno 1882. Déjà malade, le Maître me prit par la main et me dit : " Soyez assuré que je dirigerai moi-même cette Symphonie de même que toutes vos pièces. " » .

Dans sa biographie sur Bruckner intitulée « Wege zu Bruckner » (Gustav Bosse Verlag, 1942, 211 pages) , Peter Raabe se questionne sur la sincérité de cette « promesse solennelle » et se demande « où et quand » Wagner pensait réaliser ce projet. Il est évident qu'il ne songeait pas à des tournées de concerts mais plutôt à sa future « École de

Bayreuth » qu'il avait le plus à cœur après la réalisation du Festival. Un lieu où l'on pourra « exécuter, pratiquer et enseigner » le répertoire le plus large possible.

**Août 1876** : Richard Wagner invite Anton Bruckner à assister à la création du cycle de la Tétralogie lors de l'inauguration de son nouveau Théâtre (le « Festspielhaus ») , à Bayreuth. Les 2 hommes en profitent pour discuter, encore une fois, de la 3e Symphonie. Ce qui résultera sans doute en une possible simplification de la partition afin d'augmenter les chances d'une future exécution auprès du Philharmonique de Vienne.

**13 août 1876** : A glittering array of political leaders and artists, including Kaiser Wilhelm I of Germany and Emperor Pedro II of Brazil, gathers in Bayreuth for the opening of the « Festspielhaus » . Attending musicians include Franz Liszt (aged 64) , Anton Bruckner (aged 51) , Camille Saint-Saëns (aged 40) , Pyotr Ilyich Tchaïkovsky (aged 36) , Edvard Grieg (aged 33) and Arthur Foote (aged 23) . Friedrich Nietzsche is also there. The 1st production of the complete « Der Ring des Nibelungen, Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend » , by Richard Wagner (aged 63) to his own words opens in the Bayreuth « Festspielhaus » with a production of « Das Rheingold » .

**14 août 1876** : The 1st complete production of « Der Ring des Nibelungen » continues with a production of « Die Walküre » at the Bayreuth « Festspielhaus » .

**16 août 1876** : « Siegfried » , a music-drama by Richard Wagner to his own words, is performed for the 1st time, on the 3rd night of the 1st complete production of « Der Ring des Nibelungen » in the Bayreuth « Festspielhaus » .

**17 août 1876** : The 1st complete production of « Der Ring des Nibelungen » by Richard Wagner concludes with the premiere of « Götterdämmerung » , a music-drama to the composer's own words, in the Bayreuth « Festspielhaus » .

**20 août 1876** : After experiencing the premiere of « Der Ring des Nibelungen » , Pyotr Ilyich Tchaïkovsky writes to his brother Modest :

« “ Nibelungen ” may, perhaps, be a very great work, but there has certainly never been anything as long-winded and boring as this interminable piece. The accumulation of the most complex and arcane harmonies, the colorlessness of the vocal lines, the endlessly long dialogues, the absence of anything of the slightest interest or poetic quality in the subject matter - all this stretches the nerves almost beyond endurance. »

### La Villa « Wahnfried »

« Wahnfried » est la Villa que Richard Wagner a fait construire pour lui et sa famille de 1872 à 1874 à Bayreuth, à proximité du Palais des Festivals qu'il avait fait construire pour la représentation de ses Opéras.

Wagner a bénéficié pour la construction d'une subvention de 25,000 thalers du roi Louis II de Bavière, son ami, protecteur et mécène. Il s'y installe avec sa femme Cosima (la fille de Franz Liszt) et leurs enfants Daniela, Blandine, Isolde, Eva et Siegfried le 28 avril 1874. « Wahnfried » signifie en allemand « Paix des illusions » ; ce nom vient

d'une inscription que Wagner a fait graver sur la façade :

« Hier wo mein Wähnen Frieden fand - "Wahnfried" - sei dieses Haus von mir benannt. » (Ici, où mes illusions trouvèrent la paix - « Wahnfried » - ainsi je nomme cette maison.)

C'est à la Villa « Wahnfried » que Wagner achève « le Crépuscule des dieux » le 21 novembre 1874 et « Parsifal » le 13 janvier 1882. Il est enterré en 1883 dans le jardin, où sa femme ne le rejoint qu'en 1930.

L'élargissement de la famille rendit nécessaire la construction en 1896 d'une extension, plus tard appelée maison Siegfried-Wagner. Elle devint dans les années 1930 une résidence pour les invités de la famille, et accueillit Arturo Toscanini, Richard Strauß et un intime de Winnifred Wagner, Adolf Hitler. Winnifred y habitera jusqu'à sa mort en 1980.

Le 5 avril 1945, le bâtiment est en grande partie détruit par une bombe incendiaire.

La famille Wagner habite la Villa jusqu'à la mort de Wieland, en 1966, et en reste propriétaire jusqu'en 1973, date à laquelle Wolfgang en fait don à la ville de Bayreuth. Après des travaux de restauration, elle rouvre le 24 juillet 1976. Elle est, depuis cette date, le siège des archives nationales et du centre de recherche de la « Richard-Wagner-Siftung » (Fondation Richard-Wagner) et abrite le « Richard-Wagner-Museum » (Musée Richard-Wagner) .

Les Archives Nationales de la fondation Richard Wagner à Bayreuth sont destinées à collectionner et à sauvegarder des documents sous forme de textes et d'images, y compris des imprimés et des objets concernant la vie, l'œuvre et l'influence de Richard Wagner. Elles servent à sélectionner quelques documents pour présenter ces thèmes ou des thèmes apparentés. Elles sont disponibles pour des recherches scientifiques et des publications visant à créer de nouvelles références critiques sur la connaissance de Wagner.

### Création de la Symphonie n° 3

Le vieil ami Johann Herbeck, maintenant à la tête de la Société des Amis de la Musique, était tellement dégoûté par la persécution injustifiée des œuvres d'Anton Bruckner qu'il s'engagea solennellement à défendre sa cause, bravant les foudres de la critique viennoise et l'hostilité des musiciens du Philharmonique.

### David Popper

Lorsque l'Orchestre Philharmonique de Vienne avait tenté d'interpréter la 2e Symphonie en 1875, ils la prononcèrent « injouable » . Mais l'excellent violoncelliste solo, David Popper, plaida en sa faveur. Bruckner procéda alors à une révision en profondeur durant l'hiver 1876-1877, impliquant des coupures.

Le violoncelliste tchèque David Popper est né à Prague, le 6 juin 1843, et est mort à Baden bei Wien, le 7 août 1913. Il débute son apprentissage très jeune avant d'entrer au Conservatoire de Prague. Il étudie ensuite avec le violoncelliste allemand Julius Goltermann. Ses dons attirent vite l'attention et il fait sa 1re tournée en 1863, en

Allemagne, où il rencontre Hans von Bülow, en Suisse, aux Pays-Bas et en Angleterre. Il acquiert une solide renommée pour sa superbe sonorité et sa technique transcendante.

Il fait ses débuts à Vienne, en 1867, en tant que violoncelle solo du « Wiener Hofoper », mais démissionne afin de se consacrer à sa carrière de soliste acclamé. Il compose son 1er Concerto pour violoncelle, en 1871. En 1891, il termine son « Requiem », qui fut écrit à Londres. Cette œuvre est généralement considérée comme sa composition la plus célèbre. Il devient professeur au Conservatoire de Budapest en 1896. Il est ensuite nommé professeur au Conservatoire de Bruxelles. Ses « Études », publiées de 1901 à 1905, sont encore utilisées de nos jours par les violoncellistes.

Concertos pour violoncelle et orchestre en ré, Opus 8.

Concertos pour violoncelle et orchestre en mi, Opus 24.

Elfentanz, pour violoncelle et orchestre (ou piano) , Opus 39.

Im Walde, suite pour violoncelle et orchestre (ou piano) , Opus 50 (1882) .

Papillon, pour violoncelle et orchestre, Opus 34.

Requiem, pour 3 violoncelles et piano, Opus 66 (terminé en 1891, à Londres) .

Sérénade, pour violoncelle et piano, Opus 54, n° 2.

Das Spinnrad oder Spinnlied, pour violoncelle et piano, Opus 55.

3 Stücke, pour violoncelle et piano, Opus 11 (1874) ; 3e étude : Mazurka, pour violoncelle et piano) .

3 Stücke, pour violoncelle et piano, Opus 64 (publié en 1892) .

Wie einst in schöner'n Tagen, pour violoncelle et piano.

Suite pour 2 violoncelles, Opus 16 (paru en 1876) .

Tarentelle, pour violoncelle et orchestre, Opus 33.

Ungarischer Rhapsodie, pour violoncelle et piano (ou orchestre) , Opus 68 (publié en 1894) .

Gavotte, pour violoncelle et piano, Opus 23.

Menuetto, pour violoncelle et piano, Opus 65, n° 2.

...

The Bohemian cellist and composer David Popper was born on 16 June 1843 in Prague and died on 7 August 1913 in Baden, near Vienna.

Popper studied music at the Prague Conservatory. He studied the cello under Julius Goltermann (1825-1876) , and soon attracted attention. He made his 1st tour in 1863 ; in Germany, he was praised by Hans von Bülow (who was also a son-in-law of Franz Liszt) , who recommended him to a position as Chamber Virtuoso in the Court of Prince von Hohenzollern-Hechingen, in Löwenberg. In 1864, he premiered Robert Volkmann's Cello Concerto in A minor, Opus 33, with Hans von Bülow conducting the Berlin Philharmonic. He lost this job a couple of years later due to the prince's death.

He then made his debut in Vienna, in 1867, and was made principal cellist at the in Prague « Hofoper » . From 1868 to 1870, he was also a member of the Hellmesberger Quartet. In 1872, he married pianist Sophie Menter, a pupil of Liszt. She later joined the staff at the Saint-Petersburg Conservatory. In 1873, Popper resigned from his post at the « Hofoper » so as to continue his tours with his wife on a larger scale, giving concerts throughout Europe. Popper's and Menter's marriage was dissolved in 1886.

That year, Liszt recommended Popper for a teaching position at the newly opened string department at the Budapest Conservatory. In that city, he participated in the Budapest Quartet with Jenő Hubay. He and Hubay performed chamber music on more than one occasion with Johannes Brahms, including the premiere of Brahms's Piano Trio No. 3 in Budapest, on December 20, 1886.

Among his notable students were Arnold Földesy, Jenő Kerpely, Mici Lukács, Ludwig Lebell and Adolf Schiffer (teacher of János Starker) .

David Popper was one of the last great cellists who did not use an endpin.

Popper was a prolific composer of music for his instrument, writing 4 Concertos, a « Requiem » for 3 cellos and orchestra (1891) , and a number of smaller pieces which are still played today, including the ever-popular cello solo piece called « Tarantella » . His shorter showpieces were written to highlight the unique sound and style native to the cello extending the instrument's range to heights with pieces such as « Spinnlied » (Spinning Song) ; « Elfentanz » (Dance of the Elves) ; or the « Ungarische Rhapsodie » (Hungarian Rhapsody) , which was published by the Friedrich Hofmeister Musikverlag. He also wrote instructional pieces. Popper is also famous for his « High-School of Cello Playing » (Opus 73) : a book of cello « études » that is used almost universally by advanced cello students.

An old edition of the « Grove Dictionary of Music and Musicians » described him thus :

« His tone is large and full of sentiment ; his execution highly-finished, and his style Classical. »

5 Songs for soprano, Opus 2.

Scenes from a Masked Ball, for cello and piano, Opus 3.

No. 1 : Arlequin in F major.

No. 2 : Warum ? in A major.

No. 3 : Erzählung in E major.

No. 4 : Papillon in D major.

No. 5 : Begegnung in F major.

No. 6 : Lied in G major.

Romance for cello and piano, Opus 5.

Concerto No. 1 in D minor for cello and orchestra, Opus 8.

Pieces for cello and piano, Opus 10.

No. 1 : Sarabande.

No. 2 : Gavotte in D minor.

No. 3 : Trio-Pastoral.

Pieces for cello and piano, Opus 11.

No. 1 : Widmung.

No. 2 : Humoreske.

No. 3 : Mazurka in G minor.

Mazurka in D minor for cello and piano, Opus 12.

Polonaise de concert for cello and piano, Opus 14.

Chanson d'autrefois for cello and piano.

Suite for 2 cellos, Opus 16.

March for 2 cellos.

Sérénade orientale for cello and piano, Opus 18.

Nocturne in G major for cello and piano, Opus 22.

Pieces for cello and piano, Opus 23.

No. 1 :

No. 2 : Gavotte in D major.

Concerto No. 2 in E minor for cello and orchestra, Opus 24.

Preludes for cello solo, Opus 27.

No. 1 : Andante serioso.

Concert-Polonaise No. 2 in F major for cello and piano, Opus 28.

Pieces for cello and piano, Opus 32.

No. 1 : Nocturne.

No. 2 : Mazurka in A major.

Tarantella for cello and piano, Opus 33.

4 mazurkas for cello and piano, Opus 35.

Barcarolle in G major for cello and piano, Opus 38.

Dance of the Elves for cello and piano, Opus 39.

3 Songs for soprano (or tenor) , Opus 40.



Nocturne for cello and piano, Opus 41.

3 nocturnes for cello and piano, Opus 42.

Fantasy on Little Russian Songs for cello and piano, Opus 43.

2 transcriptions for cello and piano, Opus 46.

No. 1 : Schlummerlied aus der « Mainacht » by Rimsky-Korsakov.

No. 2 : Träumerei aus den « Kinderszenen » by Schumann.

Nocturne No. 4 in B minor for cello and piano, Opus 47.

Menuetto in D major for cello and piano, Opus 48.

Kaiser-Marsch zur Krönung Seiner Majestät Kaiser Alexander III. for orchestra, Opus 49.

Im Walde, suite for cello and orchestra, Opus 50.

No. 1 : Eintritt (Entrance) .

No. 2 : Gnomentanz (Gnomes Dance) .

No. 3 : Andacht (Devotion) .

No. 4 : Reigen (Round Dance) .

No. 5 : Herbstblume (Autumn Flower) .

No. 6 : Heimkehr (Homecoming) .

6 mazurkas for cello and piano, Opus 51.

Spanish Dances for cello and piano, Opus 54.

No. 1 : Zur Gitarre.

No. 2 : Serenade.

No. 3 : Spanische Tänze.

No. 4 : L'Andalouse.

No. 5 : Vito.

Pieces for cello and piano, Opus 55.

No. 1 : Spinning Song.

No. 2 : Concert-étude.

Concerto No. 3 in G major for cello and orchestra, Opus 59.

Walzer Suite for cello and piano, Opus 60.

Pieces for cello and piano, Opus 62.

No. 1 : la Mémoire.

No. 2 : la Chanson villageoise.

No. 3 : la Berceuse.

Pieces for cello and piano, Opus 64.

No. 1 : Wie einst in schöner'n tagen (Once in Fairer Days) .

No. 2 : Tarantelle in A major.

No. 3 : Wiegenlied (Lullaby) .

Pieces for cello and piano, Opus 65.

No. 1 : Adagio.

No. 2 : Menuetto.

No. 3 : Polonaise.

Requiem for 3 cellos and piano (originally, for 3 cellos and orchestra) , Opus 66.

Pieces for cello and piano, Opus 67.

No. 1 : Largo.

No. 2 : Gavotte in D minor.

No. 3 :

No. 4 : Gavotte in D minor.

Hungarian Rhapsody for cello and piano, Opus 68.

Suite for cello and piano, Opus 69.

Largo à l'ancienne mode.

Scottish Fantasy for cello and piano, Opus 71.

Concerto No. 4 in B minor for cello and orchestra, Opus 72.

Hohe Schule des Violoncellospiels : High-School of Cello Playing, études for cello solo, Opus 73.

String Quartet in C minor, Opus 74.

Serenade for cello and piano, Opus 75.

Zehn mittelschwere große Etüden, studies, Opus 76 (preparatory to Opus 73) .

Fünfzehn leichte melodisch-rhythmische Etüden, Opus 76a.

Gavotte in A major for cello and piano, Opus 81.

Works with unknown or no Opus number :

Cadenzas for cello.

Joseph Haydn : Cello Concerto in D major.

Camille Saint-Saëns : Concerto in A minor, Opus 33.

Robert Volkmann : Cello Concerto in A minor.

Robert Schumann : Cello Concerto in A minor, Opus 129.

Bernhard Molique : Cello Concerto in D major.

Romance in G major for cello and piano (originally, for violin and piano) .

« Chant du soir » for cello and piano.

Arrangements and transcriptions for cello and piano :

Johann Sebastian Bach : Arie aus der D-Dur Suite.

Chopin : Nocturne, Opus 9, No. 2.

Campioni : Minuet Pastoral.

Cherubini : Ave Maria.

Giordani : Caro mio ben.

Händel : Largo ; Sarabande.

Jámbor : Nocturne, Opus 8, No. 1.

Jensen : Marmelndes Lüftchen, Opus 21, No. 4.

Mendelssohn : Auf Flügeln des Gesanges ; Reiselied, Opus 19, No. 6.

Pergolesi : Nina (Tre giorni) .

Purcell : Aria.

Rubinstein : Mélodie, Opus 3, No. 1.

Schubert : Du bist die Ruh' ; Ave Maria, Opus 52, No. 4 ; Der Neugierige ; Sei mir gegrüsst ; Litanei auf das Fest «

Allerseelen » ; An die Musik.

Schumann : Träumerei, Opus 15, No. 7 ; Abendlied, Opus 85, No. 12 ; Schlummerlied, Opus 124, No. 16.

Svendsen : Romance in G major, Opus 26.

Tchaïkovsky : Song Without Words, Opus 2, No. 3 ; Chanson triste, Opus 40, No. 2 ; Barcarolle, Opus 37, No. 6 ; Perce-Niegre, Opus 37, No. 4 ; Chant d'automne, Opus 37, No. 10.

...

David Popper was born in Prague, the Czech capital, at a time when Czech lands were ruled by Austria. Regarded as one of the greatest cellists of the Romantic era, Popper was a celebrated performer and an influential teacher. He mostly composed for his instrument, and his works, which include Concertos and salon pieces for cello and piano, have remained part of the cello repertoire. Graceful, elegant, often demanding extreme virtuosity, Popper's music for the cello fully employs that instrument's technical and expressive resources. Although critics have described Popper's music as somewhat superficial, cellists delight in pieces such as his Gavotte in D major, in which an atmosphere of charming playfulness is created when melodic phrases are completed by delicately executed harmonics. An example of breathtaking virtuosity, his « Dance of the Elves », for cello and piano, a truly frantic race up and the down the instrument's highest register, has remained a supreme challenge for the concert cellist. Popper studied the cello with Julius Goltermann, quickly developing into a performer of the highest rank. In 1863, during a tour in Germany, Popper met Hans von Bülow, who immediately acknowledged his great talent. Von Bülow not only assisted Popper as an accompanist but also actively promoted his professional career. Throughout the 1860's, Popper toured Europe as a virtuoso with great success.

In 1868, Popper became principal cellist of the Vienna Opera. 4 years later, he married Franz Liszt's student Sophie Menter, daughter of the cellist Joseph Menter. In 1873, Popper left the Opera to resume his concert career with his wife as accompanist. His marriage with Sophie Menter ended in 1886. In 1891, in London, Popper performed his « Requiem » for three cellos and orchestra. 5 years later, he was named professor at the Royal Conservatory in Budapest, where he remained until his death. Popper also published highly-regarded cello methods and collections of « études », including the « Hohe Schule des Violoncello-Spiels » (1905) .

...

The cellist David Popper was born in Prague, in 1843, the son of the Prague Cantor. He studied the cello there under the Hamburg cellist Julius Goltermann, who had taken-up an appointment at the Prague Conservatory in 1850. It was through Liszt's then son-in-law, the pianist and conductor Hans von Bülow, that Popper was recommended in 1863 to a position as Chamber Virtuoso at the Court of the Prince Friedrich Wilhelm Konstantin von Hohenzollern, who had had a new residence with a concert hall built at Löwenberg. The musical establishment there was disbanded, however, in 1869, on the death of the Prince.

In 1867, Popper made his « début » in Vienna and, the following year, was appointed principal cellist at the Court Opera, serving also for a time as cellist in the Hellmesberger Quartet. In 1872, he married Liszt's pupil Sophie Menter, described by her teacher as his only legitimate daughter as a pianist and the greatest woman pianist of the age, later to join the staff of the Saint-Petersburg Conservatory. The following year, they left Vienna to embark on a series of concert tours throughout Europe and, in 1882, he undertook a tour of Spain and Portugal with the French violinist Emil Sauret. His marriage was dissolved in 1886, the year Liszt died during a reluctant stay in Bayreuth. Sophie Menter and her friends visited him there as his life drew to a close.

In 1896, Popper settled in Budapest to teach at the Conservatory that Liszt had established there, serving for a time as cellist in the quartet led by Jenő Hubay, the son of the 1st head of the Conservatory string department, who had inherited his father's position as professor of violin, in 1886. In the same year, Popper joined Hubay and Brahms in a performance in Budapest of the latter's Piano Trio in C minor, continuing an earlier connection with the composer. Popper died at Baden, near Vienna, in 1913.

As a composer, Popper is remembered for his compositions for cello. These include 4 Concertos, now seldom heard in the concert hall, and, better-known, a number of salon pieces. His studies remain well enough known to aspirant cellists, while his other works include compositions that give an opportunity for virtuosic display.

...

David Popper (geboren 16. Juni 1843 in Prag ; gestorben 7. August 1913 in Baden bei Wien) war ein tschechischer Cellist und Komponist.

David Popper war der Sohn eines Prager Synagogen-Kantors und wuchs in der Josefstadt auf. Seine Ausbildung erhielt er am Prager Konservatorium bei dem Cellisten August Julius Goltermann.

Danach wurde er 1863 Mitglied der fürstlich Hechingen'schen Kapelle in Löwenberg in Schlesien. Untrennbar verbunden ist Poppers Name bis heute mit dem Cellokonzert in A-Moll Opus 33 von Robert Volkmann (1815-1883) , mit dem er ab 1864 in ganz Europa Erfolg feierte. 1867 gab er sein Debüt in Wien. Im Alter von nur 25 Jahren trat 1868 seinen Dienst als Solocellist der Wiener Hofoper an, dorthin empfohlen von Hans von Bülow. In diesen Jahren war er auch Mitglied im Hellmesberger-Quartett.

Gleichzeitig nahmen seine solistischen Auftritte in ganz Europa in einem Maße zu, daß er 1873 sich gezwungen sah, die feste Stelle an der Hofoper wieder aufzugeben. In dieser Zeit hatte Popper bereits Kontakt zu den bedeutendsten Komponisten der Epoche, wie etwa Anton Bruckner (für dessen Dritte Symphonie er sich im Orchester starkmachte) , Richard Wagner (der ihn jedoch nicht mehr einlud, nachdem Popper sich wohlwollend über Brahms geäußert hatte) , Johannes Brahms (mit dem er später auch musizierte) und Franz Liszt.

1882 ging er zusammen mit dem französischen Violinisten Émile Sauret auf eine Konzertreise nach Spanien und

Portugal.

1896 ließ er sich in Budapest nieder, um am dortigen Konservatorium zu unterrichten, das von Franz Liszt gegründet worden war. Mit Jenő Hubay, der an der Akademie Violine unterrichtete, gründete er das Hubay-Popper-Quartett, mit dem und andere Johannes Brahms, Ernst Dohnányi, Jan Paderewski, Wilhelm Backhaus und Leopold Godowsky spielten. Es war für 30 Jahre eine der führenden Quartettformationen. Victor von Herzfeld, Violinist und Komponist, kam 1886 ebenfalls nach Budapest, wurde Professor an der Landes-Akademie für Musik und Sekundarius des Hubay-Popper-Quartetts.

Schon bald wurde Popper auch einer der gesuchtesten Pädagogen Europas, ohne jedoch seine Konzertkarriere aufzugeben.

Popper kannte sowohl das Orchester- als auch das Solorepertoire der Zeit aus seiner eigenen Konzerterfahrung, und auch das Kammermusikrepertoire wurde ihm immer vertrauter, nicht zuletzt durch seine neue Tätigkeit als Cellist des Hubay-Popper-Quartetts. Demzufolge wurde Popper sich immer mehr der Tatsache bewusst, daß sämtliches gängige Etüden- und Ausbildungsmaterial für Violoncello den zunehmend höheren Anforderungen, die die Flut von neuen Solokonzerten, Sonaten und Virtuosenstücken stellte, nicht mehr entsprach. Die Einführung des Stachels hatte ebenfalls ermöglicht, daß in der Daumenlage immer virtuosere Spieltechniken zum Einsatz kommen konnten, und so wurden auch die Cellostimmen in Orchester- und Kammermusikwerken immer schwieriger.

In den Jahren 1901, 1902 und 1905 entstand nun die Hohe Schule des Violoncellospiels in vier Heften zu je zehn Etüden, veröffentlicht bei Friedrich Hofmeister. Widmungsträger sind Alwin Schröder (1855-1928), bekannter Solist der Zeit, der sich unter anderem für Poppers E-Moll-Konzert und die Suite Im Walde eingesetzt hat, Bernhard Schmidt, Edouard Jacobs (1851-1925), Professor am Conservatoire in Brüssel, und Ödön (Edmund) von Mihalovich (1842-1929), Komponist und Direktor der Franz-Liszt-Akademie. Ihnen folgten 1907 und 1908 Zehn mittelschwere große Etüden Opus 76 Nummer 1 und die 15 leichten, melodisch-harmonischen und rhythmischen Etüden Opus 76 Nummer 2 als Vorstufe zur Hohen Schule des Violoncellospiels.

Bis heute hat sich vor allem letztere als großes Standardwerk der Unterrichtsliteratur gehalten, dank der beispiellosen Konsequenz der Reduktion jeder einzelnen Etüde auf wenige Schwierigkeiten, die jedoch in allen Varianten abgehandelt und geübt werden.

Popper war nicht nur einer der hervorragendsten Virtuosen seiner Zeit, sondern bereicherte auch die Cello-Literatur durch eine Anzahl gediegener und ansprechender Kompositionen wesentlich, darunter vier Konzerte, viele Etüden und eine Reihe von Salonstücken.

Bereits 1867 war Popper, als Begleitinstrumentalist von Carlotta Patti (1835-1889), in Baden bei Wien gewesen. Bis in das Jahr 1913 kehrte er wiederholt in diese Stadt zurück, mit deren Kurorchester er in gutem Einvernehmen stand. Unmittelbar vor seinem Tod feierte Popper im Kreise seiner Familie die Verleihung des ungarischen Hofratstitels; die Symptome seines Herzinfarktes (plötzlich eintretende Atemnot sowie Schwäche) wurden von den Anwesenden als Zeichen

freudiger Aufregung missdeutet.

Die Leiche des Verstorbenen wurde letztwillig zur Einäscherung nach Dresden überführt.

Eine große Zahl an Schülern, von denen viele ihrerseits wieder bedeutende Pädagogen wurden, allen voran Arnold Földesy, Jenő Kerpely, Adolf Schiffer und Miklós Zsámboki, sorgten dafür, daß Poppers cellistisches Erbe weitergetragen wurde.

David Popper war ab 1872 mit der Pianistin und Liszt-Schülerin Sophie Menter (1846-1918) verheiratet gewesen. Aus dieser Ehe stammte seine Tochter Celeste (geboren 1876) . Nach der Scheidung, 1886, heiratete er die dreiundzwanzig Jahre jüngere Olga Löbl. 1887 wurde sein Sohn Leo geboren, der 1911 verstarb. Olga Popper kam, wie viele andere Familienmitglieder, in den Gaskammern der Nazis ums Leben.

Offizierskreuz des Franz-Joseph-Ordens.

...

**20 février 1876** : Anton Bruckner dirige à Vienne la version révisée de sa 2e Symphonie dite « Symphonie des pauses » (« Pausen-Sinfonie ») . Le chef Johann Herbeck assure la seconde représentation en 1876. Mais ce dernier demeurera critique à propos de l'œuvre. Cette prestation n'a pas été aussi réussie que la 1re, mais Herbeck a néanmoins persisté dans sa foi dans le génie du compositeur. Il va d'ailleurs ajouter la « Wagner-Sinfonie » à son répertoire.

Anton Bruckner était maintenant bien établi dans 3 importantes institutions culturelles viennoises : la « Hofkapelle » , le Conservatoire et l'Université. Mais le déficit devenait de plus en plus grand entre la quantité de nouvelles œuvres et leur création publique. L'espoir sera ravivé lorsque le chef Johann Herbeck va reprendre la direction des concerts de la Société des Amis de la Musique. Il dirige, en 1876, la seconde représentation de la 2e Symphonie. Puis, il décide dans un geste courageux de mettre au programme la 3e Symphonie lors du second concert d'abonnement de la « Gesellschaft » qui aura lieu le 16 décembre 1877.

Mais hélas ! À peine avait-il annoncé la 1re étape de sa campagne que Johann Herbeck va mourir prématurément d'une pneumonie, le 28 octobre 1877, à l'âge de 45 ans (10 mois et 3 jours) ; soit environ 2 mois avant la grande première. (Herbeck a été victime d'affections respiratoires à plusieurs reprises au cours de sa vie.) Tout semble alors s'écrouler pour Bruckner. Pris de panique, il se rend au restaurant « chez Gause » (« Gasthaus Gause ») pour rencontrer le parlementaire August Göllerich, père. Dans sa hâte et sa maladresse, le robuste compositeur va accidentellement le projeter au sol !

Des années plus tard, August Göllerich, le fils, rappelle dans sa biographie que Bruckner avait forcé son chemin « tel un rouleau compresseur » bousculant serveurs et clients pour finalement arriver à la table occupée par son père. Fort agité, Bruckner le pria d'intervenir auprès de l'industriel et politicien Libéral Nikolaus Dumba (1830-1900) qui siège comme vice-président de la « Gesellschaft der Musikfreunde » afin de sauver le concert « in extremis » . Sans trop



réfléchir aux conséquences, Bruckner s'offre en sacrifice pour remplacer Herbeck. Tout était en place pour la grande débâcle du 16 décembre.

« Anton Bruckner : La vie et l'œuvre » par August Göllerich, fils (modifié et complété par Max Auer à partir du 2e Volume) . 9 Volumes à l'origine, ré-édités en 4 Volumes. Regensburg, Gustav Bosse (1922-1937) . Le 8e Volume contient des tables, des fac-similés et de nombreuses illustrations (exemples de musique, Olwbde) .

Anton Bruckner : « Eine Lebens- und Schaffens-Bild » (ab Band 2. ergänzt und herausgegeben von Max Auer) . 4 Band. in 9 Bänden. Regensburg, Gustav Bosse (1922-1937) , 8. Mit Tafeln, Faksimiles und zahlr. Notenbeispielen, Olwbde.

### Nikolaus Dumba

The Austrian industrialist and Liberal politician (of Greek descent) , Nikolaus Dumba, is considered to have been an important patron of the Arts (as a collector) and an upmost supporter of Vienna's musical life.

He was born on 24 July 1830 in Vienna. In 1817, Nikolaus' father, Stergios, immigrated to Vienna from Vlasti (Eordaia) , a city in Northern Greece, and became a merchant. Nikolaus attended the « Akademische Gymnasium » and spent the Revolutionary years of 1847-1848 with his brother Michaël at the Residence of the Austrian Ambassador Anton von Prokesch-Osten, in Athens. In 1852, he took a trip to Egypt with the travel writer Alexander Ziegler.

He was trained for a commercial career and took over the Imperial & Royal private cotton-spinning mill in Tattendorf, Lower-Austria ; to merit acquired by the organization of the commercial classes. It had been operated by his cousin Theodore. It had approximately 180 employees and soon became a highly-profitable enterprise. This financial base allowed him to turn his interests elsewhere. He was knighted and appointed to the legislature, where he was very active.

His son, Konstantin, was Austria-Hungary's last Ambassador to the United States.

He was a close friend of Hans Makart, Gustav Klimt and Carl Kundmann and was a strong promoter of contemporary art. He helped establish several monuments to famous composers of the past and served as a vice-president of the « Society of Friends of Music » .

Nikolaus Dumba left 50,000 guilders to the Vienna Men's Choral Society (« Wiener Männergesangverein ») in order to free them from financial concerns. In return, he asked that « from time to time, a choral work in remembrance of me should be performed in a church » and that « the money should never be used for a building » . To this day, the « Deutsche Messe » , D. 872, by Franz Schubert (from 1827) is often sung in his honour.

In his will, Dumba bequeathed over 200 original manuscripts by Schubert to the City of Vienna. These formed the basis for what is now the world's largest collection of musical scores at the Vienna Library.

During a visit to Athens with his wife Anna, he made a grant to the University of Athens to finish the building interiors. In the city of Serres, near his father's home-town, he founded an orphanage and contributed to the construction of a vocational school, under the aegis of his friend, Georgios Averoff.

From 1870 to 1896, he was a member of the « Landtag », where he served on the Finance Committee and the Poor Law Committee, occasionally acting as the « Landtag » chairman's Deputy. In 1885, the Kaiser appointed him to the « Herrenhaus », the Upper-Chamber of the Imperial Council of Austria.

### Selected honours

Order of the Iron Crown, 2nd Class.

Knight's Cross of the Order of Franz-Josef.

Commander's Cross, 1st Class, of the Romanian Order of the Crown.

Nikolaus Dumba died on 23 March 1900, in Budapest.

On 28 March, 1900, the « Künstlergasse » (Artist Alley) was renamed the « Dumbastraße », by vote of the Vienna City Council.

The Dumba Palace is located at 4 « Park Ring », in Vienna's 1st District.

...

Nikolaus Dumba (geboren 24. Juli 1830 in Wien ; gestorben 23. März 1900 in Budapest) war ein griechisch-österreichischer Industrieller und liberaler Politiker aromunischer Abstammung. Er galt als ein wichtiger Kunstmäzen und -sammler sowie Förderer des Musiklebens in Wien.

Stergios Dumbas emigrierte 1817 aus Vlasti, einem Dorf in Nordgriechenland nach Wien, wo er sich als Händler niederließ. Sein Sohn Nikolaus besuchte das Akademische Gymnasium. In ihm wurden seine humanistischen Begabungen erkannt und gefördert. Die Revolutionszeit in den Jahren 1847 und 1848 verbrachte er mit seinem Bruder Michaël beim österreichischen Gesandten Graf Prokesch-Osten in Athen. Im Jahr 1852 reiste er mit dem Weltreisenden Alexander Ziegler nach Ägypten.

Hochgebildet, schlug er entgegen seiner Ausbildung und seinen Fähigkeiten eine kaufmännische Laufbahn ein. Von seinem Cousin Theodor (1818-1880) übernahm er die exportorientierte Kaiserlich-Königlich privat Baumwollgarn-Spinnerei in Tattendorf (Niederösterreich), die damals um die 180 Mitarbeiter beschäftigte und die er zu einem hochprofitablen Unternehmen ausbaute. Diese finanzielle Basis ermöglichte ihm, sich weiter den von ihm bevorzugten Gebieten widmen zu können. Dumba wurde geadelt und war als eines der durch den Kaiser Berufenen Mitglieder im Oberhaus auch

politisch aktiv.

Er gab im Jahre 1865 das heutige Palais Dumba beim bekannten Wiener Architektenduo Johann Romano von Ringe und August Schwendenwein von Lonauberg im Wiener Neorenaissancestil in Auftrag.

Sein Sohn Konstantin Dumba wurde Diplomat und war zeit seines Lebens Pazifist.

Weniger bekannt ist seine Leidenschaft für die Kunst, mit Hans Makart, Gustav Klimt und Carl Kundmann war er befreundet. Ebenso wie sein Brüder sammelte er und förderte zeitgenössische Kunst. In seiner Eigenschaft als Abgeordneter regte er die Errichtung zahlreicher Denkmäler für Komponisten an.

Nikolaus Dumba pflegte auch Kontakte zu Johannes Brahms, Richard Wagner und Johann Strauß. Seine Vorliebe galt Franz Schubert. Die Leidenschaft für Musik teilte er mit dem Chirurgen Theodor Billroth, mit dem er eine Freundschaft pflegte.

Als Förderer der Musik übte Dumba unter anderem auch das Amt des Vizepräsidenten der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aus.

Für den Wiener Männergesang-Verein, dem Nikolaus Dumba von 1865 bis 1872 vorstand, komponierte Johann Strauß (Sohn) den Walzer An der schönen blauen Donau als Chorwalzer. Nikolaus Dumba hinterließ dem Chor 50.000 Gulden, um diesen « vortrefflichen, künstlerisch fühlenden Verein » vor Existenzsorgen zu bewahren. Er verknüpfte damit die Bitte : « Von Zeit zu Zeit soll zur Erinnerung an mich eine musikalische Aufführung in einer Kirche veranstaltet werden » und verfügte außerdem : « Niemals darf das Geld zu einem Bau verwendet werden. » . Die Tradition der « Dumba-Messen » , bei denen meist Franz Schuberts Deutsche Messe aufgeführt wird, hat sich bis heute erhalten.

Während eines Besuchs in Athen mit seiner Frau Anna stiftete er der Athener Universität Mittel für deren Inneneinrichtung. Der Stadt Serres, die in der Nähe seines väterlichen Heimatdorfs liegt, stiftete er das Waisenhaus (heute Kindertagesstätte) und leistete einen bedeutenden Beitrag zum Bau der Berufsschule. Diverse Quellen nennen als Inspiration für dieses sehr problemorientiertes Stiften das Wirken des Wohltäters Georgios Averoff, mit dem er befreundet war und der ihn zu einem Engagement motiviert haben soll.

Dumba war Vorsitzender der griechischen Gemeinde Sankt Georg und Vizepräsident der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1870 wurde er Mitglied des Niederösterreichischen Landtages bis 1896, wobei er bald in den Finanzausschuss, später auch in den Schulausschuss und in den Armengesetzausschuss gewählt wurde und teilweise auch den Obmann oder dessen Stellvertreter abgab. 1885 wurde er vom Kaiser auf Lebenszeit zum Mitglied des Herrenhauses, das Oberhaus des österreichischen Reichsrates, ernannt.

Sein von Edmund Hellmer gestaltetes Ehrengrab befindet sich auf dem Wiener Zentralfriedhof (Gruppe 32 A, Nummer 25) .

Durch die testamentarische Schenkung von 200 Schubert-Autographen an die Stadt Wien legte Dumba den Grundstein zu einer der größten Musiksammlungen der Welt in der heutigen Wienbibliothek im Rathaus (Wiener Stadtbibliothek) . Dumbas Sammlung von Schubertiana bildet heute den Grundstock der Schubert-Sammlung, die 2001 zum Weltdokumentenerbe erklärt wurde.

Mitglied (1870) und Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste Wien (1880) .

Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (1877) .

Ehrenbürger von Wien (25. Juli 1890) .

Komturkreuz des Kaiserlich Königlich Österreichischen Leopold-Ordens.

Orden der Eisernen Krone II. Klasse.

Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens.

Kaiserlich ottomanischer Mecidiye-Orden II. Klasse.

Großkommandeur-Kreuz des Königlich Griechischen Erlöser-Ordens.

Großoffizierskreuz der Königlich rumänischen Ordens der Krone von Rumänien.

Komturkreuz I. Klasse des großherzoglichen Sachsen-Weimarischen Hausordens vom Weißen Falken.

Die Dumbastraße verläuft vom Ring aus rechts des Hotels Imperial und mündet auf den Musikvereinsplatz. Die Straße hieß zunächst Künstlergasse (Erstnennung in Lehmann 1870 ; nach dem 1865-1868 errichteten Künstlerhaus, von dem eine Seitenfront an die Straße angrenzte) . 1900 wurde die Verkehrsfläche (auf Stadtratsbeschluss vom 28. März) nach Dumba benannt. Die Hauptfront des Musikvereinsgebäudes lag bis 2012 an der Dumbastraße (seither heißt der Platz zwischen Künstlerhaus und Musikverein Musikvereinsplatz) .

Weitere Plätze und Straßen in Österreich tragen Dumbas Namen.

1900 Medaille auf seinen Tod, 55 mm, gewidmet von der Ersten Österreichischen Sparkasse für ihren verewigten Oberkurator. Medailleur : Anton Scharff (1845-1903) .

...

Vienne était encore une ville obstinément anti-progressiste et anti-Wagner. Tout juste avant la première, un Bruckner frustré écrira à un ami Berlinois :

« Je ne présenterai plus une de mes œuvres à notre Philharmonique, cette dernière ayant rejeté mes offres à plusieurs reprises. » .

### Les répétitions

Les répétitions de la 3e Symphonie à Vienne étaient un prélude à la soirée fatidique elle-même. Bruckner n'avait jamais réussi à développer une relation amicale avec le « Weiner Philharmoniker » , n'étant pas un véritable chef d'orchestre. Un plaisantin de la phalange avait même sarcastiquement surnommé la 2e Symphonie la « Pausen-Sinfonie » (Symphonie des silences) et ce au grand dam du compositeur. La partition fut finalement déclarée « injouable » par les musiciens. Malgré les échos favorables lors du concert du **1er octobre 1873**, l'offre de dédicace du Maître de Saint-Florian demeurera sans réponse.

Lorsqu'en **1875**, ce même Philharmonique aura sous les yeux la partition de la 3e Symphonie. Ils seront encore moins impressionné par rapport à la précédente et resteront sur leur position durant les répétitions en la déclarant « injouable » . D'entrée de jeu, la dédicace assez pompeuse du « disciple » Bruckner envers le « Maître de Bayreuth » envenimera la situation.

La 3e Symphonie est la « Symphonie Wagner » de Bruckner, clairement présentée comme telle sur les pages de titre de toutes les partitions manuscrites du compositeur, qui a magnifiquement fait ressortir, de sa plus belle calligraphie, le nom de « Wagner » .

Un des amis du compositeur, Theodor Rättig, le propriétaire de la maison d'édition Bußjäger & Rättig, a assisté à la plupart des répétitions de la 3e (la 2e version, avec des coupures) .

Il écrit :

« Le spectacle était pitoyable et scandaleux. De voir les jeunes musiciens de l'Orchestre se moquer éperdument de la direction incertaine du vieil homme. Bruckner ne savait pas comment mener à bien son œuvre et il dut se borner à donner le tempo comme une vulgaire marionnette. »

Anton Bruckner ne deviendra jamais un chef d'orchestre exceptionnel. À vrai dire, il sera reconnu comme étant à peine compétent, voire médiocre (n'ayant pas ce don naturel de la direction) . Il y a un monde de différence entre la technique du chef d'orchestre et celle du chef de chœur. Le meilleur chef de chœur n'est pas nécessairement un bon chef d'orchestre. Bruckner était un bon chef de chœur, sans plus.

...

As the Symphony took shape for the 1st time, in real instrumental sound, the peals of laughter ringing-out from the Philharmonic players' desks struck Bruckner full in the face. When the composer stopped the music and tried to make

himself understood to the Orchestra, witty remarks began to be muttered and the high-spirited antics escalated.

### Concert du 16 décembre 1877

Une rumeur assez révélatrice circulait à Vienne à propos de ses qualités en tant que chef d'orchestre. Lors de la répétition d'une de ses Symphonies, Bruckner (soulevant la baguette) hésitait à donner le temps fort de la 1re mesure. Après avoir patienté quelques secondes, le 1er violon finit par lui demander de procéder. Ce à quoi, Bruckner répondit : « Je n'oserais jamais commencer avant vous. ». Sans pouvoir confirmer la véracité de l'anecdote, cela nous donne une image assez représentative de la personnalité du compositeur.

Le contexte de la soirée ne se prêtait pas du tout à une telle humiliation. La plupart des spectateurs ayant acheté leurs billets en prévision d'un « concert d'adieu » en hommage au directeur musical de l'Orchestre de la Cour, Josef Hellmesberger « sénior » .

### Josef Hellmesberger, père

Le violoniste, chef d'orchestre et compositeur autrichien Josef Hellmesberger « sénior » est né le 3 novembre 1828 à Vienne et est mort le 24 octobre 1893 à Vienne. Il est le fils du musicien et pédagogue Georg Hellmesberger (1800-1873) qui lui enseigne le violon au Conservatoire de Vienne. Josef Hellmesberger provient d'une famille de musiciens qui comprend son frère Georg Hellmesberger « junior » (1830-1852) , ses fils Josef Hellmesberger « junior » (1855-1907) et Ferdinand Hellmesberger (1863-1940) .

En 1851, Josef Hellmesberger devient professeur de violon au Conservatoire de Vienne, 1er violon et chef d'orchestre des concerts de la « Gesellschaft der Musikfreunde » ainsi que directeur du Conservatoire de Vienne. Après la division des 2 institutions, en 1859, il garde son poste de directeur du Conservatoire tandis que le chef Johann Herbeck devient le directeur des concerts. Il fut professeur jusqu'en 1877 mais continua son rôle de directeur jusqu'à sa mort. En 1849, Josef Hellmesberger fonde le Quatuor Hellmesberger. Plus tard, son fils Josef Hellmesberger « junior » rejoignit l'ensemble en devenant son second violon. En 1887, il cède son poste de directeur à Josef Hellmesberger « junior » . En 1860, Josef Hellmesberger « sénior » devient 1er violon de l'Orchestre de l'Opéra de la Cour. Il eut, durant sa vie, différentes positions importantes dans la vie musicale viennoise.

...

The Austrian violinist, conductor, and composer Josef Hellmesberger, Senior was born on 3 November 1828 in Vienna and died on 24 October 1893.

Son of musician and pedagogue, Georg Hellmesberger, Senior (1800-1873) , was taught violin by his father at the Vienna Conservatoire. Hellmesberger hails from a family of notable musicians including : brother, Georg Junior (1830-1852) ; son, Josef Junior (1855-1907) ; and son, Ferdinand (1863-1940) .

In 1851, Hellmesberger became violin professor at the Vienna Conservatory, artistic director and conductor of the « Gesellschaft der Musikfreunde » concerts as well as director of the Vienna Conservatory. After the division of the 2 roles, in 1859, he remained director of the Conservatory, while Johann Herbeck became conductor of the concerts. He was professor until 1877, but continued on as director until his death in Vienna.

In 1860, he became concert Master of the Court Opera Orchestra and took on various other positions in Vienna's music life.

Hellmesberger founded the Hellmesberger Quartet, in 1849. Later, his son, Josef, Junior, joined playing 2nd violin. He surrendered leadership and 1st chair to Josef, Junior, in 1887.

...

Josef Hellmesberger senior (geboren 3. November 1828 in Wien ; gestorben 24. Oktober 1893 ebenda) war ein österreichischer Violinist, Dirigent und Komponist der Romantik.

Als zweiter Sohn von Georg Hellmesberger senior geboren, der selbst ein ausgezeichneter Violinist und Lehrer war, erhielt Josef von diesem eine gediegene musikalische Ausbildung.

Mit 17 Jahren absolvierte er erste Gastauftritte als Solist beim Hofopernorchester und unternahm mit seinem Vater und seinem jüngeren Bruder, Georg Hellmesberger junior « Kunstreisen » nach Deutschland und London. 1849 gründete er als 21-Jähriger ein Streichquartett, dem er bis 1887 als Primarius angehörte und damit eine prägende Rolle in der Wiener Kammermusik-Tradition in der Nachfolge des Schuppanzigh-Quartetts ausübte. (Zu Details seiner im Folgenden nur kurz erwähnten Quartett-Aktivitäten siehe den Artikel Hellmesberger-Quartett.)

Nur ein Jahr nach der Quartettgründung wurde Josef Hellmesberger senior (1850) bereits zum künstlerischen Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde ernannt, und gleichzeitig damit zum Leiter des angeschlossenen Konservatoriums, der ersten Kunstlehranstalt Österreichs. An ihn war die Hoffnung geknüpft, dem Institut und seinen Aktivitäten nach den (die Existenz ernstlich bedrohenden) Wirrnissen in der Folge der Revolution von 1848 zu sicherem Fortbestand und neuem Aufschwung zu verhelfen.

Mit jugendlichem Ehrgeiz und hohen künstlerischen Ansprüchen suchte Hellmesberger zunächst den viermal jährlich stattfindenden Gesellschaftskonzerten, die davor zuweilen sein Vater geleitet hatte, neuen Geist einzuhauchen. Er ersetzte vereinseigene « Dilettanten-Musiker » im Orchester, das im Kern aus Mitgliedern des Hofopernorchesters bestand, durch Professionisten. Und er entwarf mit Engagement und Beharrlichkeit zeitgemäße Programme, in welchen endlich auch zeitgenössische Komponisten Berücksichtigung fanden. Doch mangelnde Erfahrung, finanzielle Schranken, sowie Überlastung trübten seinen Erfolg. Denn nach der Wiedereröffnung des Konservatoriums (1851) hatte er auch eine (durch den Abgang von Joseph Böhm und Leopold Jansa freigewordene) Professur für Violine angenommen. Dies übrigens parallel zu seinem Vater, der hier schon seit rund dreißig Jahren lehrte, seit fast zwanzig als ordentlicher Professor.

Eine weitere Ehrung fand Josef Hellmesberger senior 1855 mit seiner Berufung als Mitglied der Jury für Musikinstrumente bei der Pariser Weltausstellung.

Als zu seiner Entlastung bei der Gesellschaft der Musikfreunde 1859 die Agenden geteilt wurden, verblieb ihm die Leitung des Konservatoriums (die er bis kurz vor seinem Tod behielt) , während Johann von Herbeck jene der Gesellschafts-Konzerte übernahm.

Doch neben der Rolle als Primarius im Quartett und der Leitungs- und Lehrstelle am Konservatorium, übernahm er auch Funktionen als Orchestermusiker und -dirigent. 1860 wurde Josef Hellmesberger senior zum Konzertmeister des Hofopernorchesters berufen und 1863 zum ersten Violinisten der kaiserlichen Hofkapelle. 1870 übernahm er vorübergehend die Leitung des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde, avancierte 1876 zum Vizehofkapellmeister und schließlich 1877 (nach dem Tod Herbecks) zum Hofkapellmeister. Um der neuerlichen Überlastung durch Ämteranhäufung entgegenzuwirken, legte er nun seine Violinprofessur zurück.

Mitte der 1880er Jahre findet sich Hellmesberger senior schließlich auch noch im Herausgebergremium einer Gesamtausgabe der Werke Schuberts und war dabei für die Streichquartette zuständig.

Seine Karriere als Instrumentalmusiker fand 1887-1888 ein Ende, als ihn ein chronisches Leiden an der Hand zwang, sein Violinspiel langsam aufzugeben. Die Funktionen als Direktor des Konservatoriums und Dirigent der Hofkapelle behielt er allerdings bis kurz vor seinem Tod. Dieser ereilte ihn 1893 im Alter von 63 Jahren infolge einer Lungenentzündung.

Sein ehrenhalber gewidmetes Grab befindet sich auf dem Hietzinger Friedhof (Gruppe 15, Nummer 4 D) . Im Jahr 1894 wurde in Wien Penzing (14. Bezirk) die Hellmesbergergasse nach ihm benannt.

Versucht man die Bedeutung Josef Hellmesberger senior in seinen verschiedenen musikalischen Tätigkeitsbereichen (Solist, Primarius, Direktor der Gesellschaftskonzerte, Leiter des Konservatoriums, Geigenlehrer, Konzertmeister, Dirigent, Komponist) zu beurteilen, so ist es wohl schwer, ihm gerecht zu werden.

Er war ein vorzüglicher Geiger, dessen individuelle Qualitäten von der zeitgenössischen Kritik sowohl als Solist im Orchester, mehr noch aber als Primarius seines Quartetts immer wieder herausgestrichen wurden.

« Sein großer Ton, und sein ebenso energischer als feiner Vortrag machen sich im Quartettspiel auf das Vorteilhafteste geltend, und wenn das virtuose Element auch hie und da einmal auftaucht, so geschieht es doch in so geschmackvoller und diskreter Weise, daß jede Einwendung entfällt. » Seinem « feinen, empfindungsvollen, mitunter kokett geputzten, stets aber eleganten und reizvollen Spiel » , wie der bedeutende Musikkritiker Eduard Hanslick es charakterisierte, kam darin prägende Bedeutung zu.

Im öfter herausgeforderten Vergleich mit dem nur wenige Jahre jüngeren, brillanten Joseph Joachim, mit dem er



während der kurzen Lehrzeit bei seinem Vater schon gemeinsam in einem « Wunderkinder-Quartett » musiziert hatte, blieb Hellmesberger im Gesamturteil meist etwas zurück. Doch im Detail wusste selbst Hanslick dessen Vorzüge immer wieder herauszustreichen. So etwa im Frühjahr 1861 anlässlich einer Besprechung von Joachims ersten Konzerten seit seinem Weggang aus Wien :

« Diese schlichte, schmucklose Größe scheint uns der hervorragendste Zug in Joachims Spiel. Daß er sich damit mancher feineren, unmittelbar rührenderen Wirkung begiebt, verhehlen wir uns nicht. Mehr als eine Stelle von Beethoven hätte Hellmesbergers feines, reizbares Naturell uns unmittelbarer ins Herz gespielt als Joachims unbeugsamer, römischer Ernst. Die Vortragsweise der beiden verhält sich beinahe wie Weibliches und Männliches, oder um ein musikalisches Bild zu brauchen, wie chromatisches und diatonisches Klanggeschlecht. »

Vermutlich kommt Hellmesberger also als « Quartettkönig von Gottes Gnaden » , wie ihn Max Kalbeck öfter bezeichnete, wohl die bedeutsamste seiner vielfältigen musikalischen Rollen zu. Neben den Qualitäten in Technik, Ensemblespiel und Interpretation erwarb er sich vor allem auch in der Erschließung und Etablierung neuer Werke für das Repertoire bleibende Verdienste um die Entwicklung der Kammermusik-Kultur in Wien.

Als Direktor des Konservatoriums sah sich Josef Hellmesberger senior über lange Zeit mit einer Diskussion um die Kernaufgabe des Instituts (breite Elementar- oder beschränkte Spitzenausbildung) konfrontiert. Ohne eine deutliche Änderung der Schwerpunktsetzung wurde stattdessen das Ausbildungsangebot ausgeweitet und Maßnahmen zur Qualitätsverbesserung (zum Beispiel durch Ausweitung der Studiendauer, Einführung eines Numerus Clausus für bestimmte Fächer) gesetzt. Das Institut erlebte in den mehr als 40 Jahren unter seiner Führung einen beträchtlichen Aufschwung, die Schülerzahl stieg (nicht zuletzt durch Ausweitung des Ausbildungsangebots) gar um rund ein Zehnfaches (von circa 100 auf rund 1.000) .

In der Funktion des Pädagogen hat Hellmesberger die von Joseph Böhm als erstem Violinlehrer am Konservatorium begründete Tradition der neueren Wiener Geigenschule fortgeführt. Dabei handelt es sich mehr um eine Kontinuität an prägenden Lehrerpersönlichkeiten denn um eine Tradition technischer oder interpretatorischer Charakteristika. Zu seinen Schülern zählten : Leopold von Auer, Josef Bayer, Adolf Brodsky, Hermann Graedener, August Lanner, Leopold Leopoldi, Josef Maxintsak, Karl Mühlberger, Arthur Nikisch, Eduard Rappoldi, Franz Strebinger und andere. Doch sind auch die Gebrüder Johann und Josef Schrammel aus seiner Klasse hervorgegangen.

Als langjähriger Primarius in seinem Quartett hat Hellmesberger rasch in die Rolle als Konzertmeister der Wiener Hofoper gefunden und sich darin offenbar sehr bewährt. Davon zeugt ein Bericht wonach er in einem von Richard Wagner dirigierten Orchesterkonzert, das diesem zu « entgleiten » drohte, aufgestanden sei und « mit Energie den Musikern Takt und Tempo weisend, die Ordnung wieder hergestellt » habe.

Noch in jungen Jahren (1851-1859) hatte sich Hellmesberger Verdienste um die Professionalisierung der Gesellschaftskonzerte erworben, indem er auf Berufsmusiker setzte und die Programme mit einem neuen künstlerischen Geist (ästhetische Einheit, Werke lebender Komponisten) erfüllte. Als Dirigent der Konzerte hat er in dieser Phase kein ausgeprägtes Profil entwickelt, und im Vergleich seiner Direktionsperiode zu jener Herbecks fand Hanslick :

« Sie verhalten sich künstlerisch zueinander beinahe wie Verheißung und Erfüllung. »

Bei der Wahl zum Leiter der Philharmonischen Konzerte nach Carl Eckerts Abgang im Jahr 1860 hatte Hellmesberger als aussichtsreicher Kandidat gegolten. Vorangegangene Unstimmigkeiten zwischen den Musikfreunden und dem Hofopernorchester waren aber wohl verantwortlich dafür, daß der Norddeutsche Otto Dessoff dem (enttäuschten) Lokalmatador vorgezogen wurde. Nur widerstrebend nahm dieser daher die im selben Jahr erfolgte Berufung zum Konzertmeister des Hofopernorchesters an. Als Leiter der Hofkapelle ab 1877 stand Hellmesberger dann nicht ganz so bedeutsam im künstlerischen Rampenlicht.

Das Multitalent Hellmesberger hatte nie den Ehrgeiz, als Komponist zu glänzen, ein Großteil seiner Werke galt ohnehin dem Unterricht. Einzelne Transkriptionen und Arrangements wie auch Streichmusikwerke fanden dennoch Anklang. Offenbar hat er auch immer wieder aufzuführende Werke teilweise verändert, was seinerzeit eine nicht ungewöhnliche Praxis war :

« Hellmesbergers Bemühungen um das Werk Schuberts würden heute nicht mehr unsere Zustimmung erfahren : er bot Schuberts Kompositionen mit einschneidenden Kürzungen und mit Passagen, die aus anderen Quartetten interpoliert waren. »

Neben seinen musikalischen sind auch persönliche Qualitäten in die Geschichte eingegangen, war er doch mit legendärem Humor und Sprachwitz beslagen. Immerhin zwei Publikationen sind seinen besten Witzen sowie Anekdoten von und mit ihm gewidmet, die letzte (1947) noch lang nach seinem Tod. Als Beleg für diese Charaktereigenschaft mag auch noch einer seiner letzten Wünsche gelten, wonach bei seinem Begräbnis weder Musik gemacht, noch gesungen werden sollte. Dies mit der Begründung :

« Ich habe im Leben so viel musiziert und Musik hören müssen, daß ich ein Recht darauf habe, ein unmusikalisches Begräbnis zu bekommen. »

Josef Hellmesberger senior hat mehr als 40 Jahre seine künstlerische und pädagogische Kraft in den Dienst des Wiener Musiklebens gestellt, und dieses (nicht zuletzt durch die Anhäufung verschiedener Funktionen) auch entscheidend mitgeprägt. Als zweites Glied in der « Hellmesberger-Dynastie » erreichte er deren Zenit, doch waren auch seine Söhne Josef junior und Ferdinand in breiten musikalischen Betätigungsfeldern aktiv und erfolgreich.

## Familie

**Georg der Ältere** : geboren 24.04.1800 Wien, gestorben 16.08.1873 Wien. Geiger und Komponist. Erster Musikunterricht durch den Vater und als Sängerknabe der Hofkapelle (als Sopran-Solist Nachfolger von Franz Schubert) , Gymnasialstudien im Zisterziensertift Heiligenkreuz, besuchte die beiden Philosophieklassen in Wien, wurde über Vermittlung der Familie Sonnleithner in der Öffentlichkeit bekannt ; Schüler von Joseph Böhm (Geige) und Emanuel A. Förster (Komposition) am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, wurde dort 1821 Böhms Assistent, 1826

Titular- und 1833 wirklicher Professor, Lehrer und andere von Josef Joachim, Leopold Auer und seinen Söhnen Georg und Joseph, 1830 Dirigent der Hofoper (nach dem Tod von Ignaz Schuppanzigh) und Mitglied der Hofkapelle, nach der Konstituierung des Philharmonischen Orchesters 1842 hier Konzertmeister, 1867 Pensionierung.

Werke : 2 Violinkonzerte, Streichquartett, Variationen, Violinwerke mit verschiedener Begleitung.

**Joseph der Ältere** : geboren 03.11.1828 Wien, gestorben 24.10.1893 Wien. Geiger. Studierte am Konservatorium bei seinem Vater Georg Hellmesberger, Solist im Opernorchester, 1851 artistischer Leiter, Dirigent der Gesellschaftskonzerte sowie Direktor des Konservatoriums der General die Musik. Nach der Ämterteilung 1859 blieb er Direktor des Konservatoriums, während Johann Herbeck Dirigent der Gesellschaftskonzerte wurde. 1851-1877 auch Professor für Violine am Konservatorium, 1860 Konzertmeister des Hofopernorchesters, 1863 Soloviolinist der Hofkapelle, 1870 vorübergehend Leiter des Singvereins der General die Musik, 1876-1877 Vizehofkapellmeister, nach Herbecks Tod 1877-1893 Hofkapellmeister ; gründete 1849 das Hellmesberger-Quartett (Hellmesberger, Matthias Durst, Carl Heißler, Karl Schlesinger) , das er von Leopold Jansa übernommen hatte, bis 1891 leitete und das im Wiener Musikleben durch die Aufführung der Quartette von Ludwig van Beethoven, Franz Schubert und Johannes Brahms eine bedeutende Rolle spielte. Unter seiner Führung entwickelten sich sowohl das Orchester der Gesellschaftskonzerte, das sich nur mehr aus Berufsmusikern zusammensetzte, als auch das Konservatorium zu führenden Institutionen.

Gasse : Hellmesbergergasse (Wien XIV) .

Publikation : Widmungsträger von Robert Volkmanns « Jubelchor zu seiner 200sten Quartett-Production in Wien (am 27. Februar 1873) » .

Werke : Bearbeitungen, Etüden, Introdution und Fuge für Streichquartett.

**Georg die Junior** : geboren 27.01.1830 Wien, gestorben 12.11.1852 Hannover / Deutschland Geiger und Komponist. Schüler seines Vaters Georg der Ältere, wurde 1850 Konzertmeister in Hannover, Leitung der Vaudeville- und Ballettmusik am Hoftheater, kurz vor seinem Tod noch zum Kapellmeister ernannt.

Werke : Opern (Die Favoritin, Der Tag der Verlobung, Die Bürgschaft, La Rose de Péronne, Der treue Arzt, Palma oder Die Reise nach Griechenland, Il matrimonio segreto, Les 2 Reines) ; Symphonien ; Große Festouvertüre für Orchester Opus 65 ; Kammermusik ; Solostücke für Violin.

**Joseph die Junior** (genannt « Pepi ») : geboren 09.04.1855 Wien, gestorben 26.04.1907 Wien. Geiger und Komponist. Schüler seines Vaters Joseph (der Ältere) , ab 1870 2. Geiger in dessen Quartett, 1875 Musiker beim IR Nummer 4 (Konzertmeister der Streicherbesetzung, Schlagzeuger der Bläserbesetzung) ; 1876-1878 Kapellmeister des IR.s Nummer 32 ; 1878 Soloviolinist der Hofkapelle und Hofoper sowie Professor am Konservatorium, 1884 Leiter der Ballettmusik und Konzertmeister der Hofoper, 1886 Hofkapellmeister für Ballett und Konzert, 1900-1901 Vizehofkapellmeister, 1901-1903 I. Hofkapellmeister (Hofmusikkapelle) als Nachfolger von Hans Richter, 1900-1903 Leitung der Philharmonischen Konzerte, Kapellmeister am Ringtheater, übernahm nach dem Tod des Vaters als erster Geiger die Leitung des

Hellmesberger-Quartetts (see Abbildung) , 1904-1905 Kapellmeister am Stuttgarter Hoftheater.

Werke : 22 Operetten (und andere Capitän Ahlström, Der Graf von Gleichen und seine Frauen, Der schöne Kurfürst, Rikiki, Das Orakel, Das Veilchenmädel, Die drei Engel, Mutzi, Der Triumph des Weibes) ; Ballette (Meißner Porzellan, Die verwandelte Katze, Harlekin als Elektriker, Die Perle von Iberien) ; Bühnenmusik ; Tanzmusik ; Lieder ; Historische Musik zur silbernen Hochzeit Franz Josephs I. ; Revision der Partitur von Hugo Wolfs sinfonischer Dichtung Penthesilea.

**Ferdinand** : geboren 24.01.1863 Wien, gestorben 15.03.1940 Wien. Cellist. Sohn von Joseph der Ältere Ausbildung am Konservatorium, ab 1879 Mitglied der Hofkapelle, ab 1883 im Quartett seines Vaters, 1884 Lehrer am Konservatorium, 1896 Solocellist der Hofoper, 1902 Kapellmeister an der Volksoper Wien unter Rainer Simons, 1905 Ballettdirigent an der Berliner Hofoper, ab 1910 Kurkapellmeister in Abbazia (Opatija / HR) , Baden bei Wien, Marienbad (Mariánské Lázně / Czechoslovakia) und Karlsbad.

### Literatur

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 6 (1957) und Band 16 (1979) ; New Grove Dictionary, Volume 11 (2001) ; Hugo Riemann (1959 und 1972) ; Österreichisches Biographisches Lexikon, Band 2 (1959) ; Lang 1986 (Josef Hellmesberger die Junior) ; MGÖ, Bände 2-3 (1995) ; Robert Maria Prosl, Die Hellmesberger (1947) , P. Lorenz, in : Österreichischen Militärischen Zeitschrift, Band 23 (1968) ; Jodok Freyenfels in Neue Zeitschrift für Musik, Band 132 (1971, über Joseph die Junior) ; Clemens Hellsberg, Demokratie der Könige : die Geschichte der Wiener Philharmoniker (1992) ; Herta Blaukopf / Kurt Blaukopf, Die Wiener Philharmoniker (1986) ; zu Joseph der Ältere : Otto Straßer in Musikblätter der Wiener Philharmoniker 48/4 (1993) ; Anton Barthlmé, Vom alten Hellmesberger (1908) ; Theophil Antonicek in Studien zur Musikwissenschaft 29 (1978) .

...

C'est en grande partie grâce aux efforts de riches et puissants admirateurs de Bruckner (et l'intervention d'un influent Ministre) que le Philharmonique de Vienne dut se résigner à jouer la 3e Symphonie ; œuvre qu'il avait jugé « injouable » lors des répétitions. Le concert s'avérera être un désastre complet, principalement en raison de l'ambivalence, voire l'hostilité des musiciens. Il s'agira, sans doute, d'un des événements les plus tristes de l'histoire de la musique.

La 1re exécution de la Symphonie n° 3 en ré mineur sera donnée à Vienne le **16 décembre 1877** par Bruckner, forcé de prendre la relève du défunt Herbeck. (Bruckner ne sera pas en mesure de maîtriser le niveau de difficulté technique de sa propre composition.) Le public avide ne lui était pas favorable au départ, suspicieux à l'idée que Richard Wagner avait approuvé l'œuvre au programme et que le compositeur lui vouait une admiration « sans borne » , voire exagérée.

La partition qui sera utilisée le soir du concert représente en fait la 3e révision de la Symphonie (qui sera publiée en 1878, sans toutefois incorporer l'Adagio de 1876) .

Il faut rappeler que lors du passage de Richard Wagner à Vienne, au **printemps de 1875** (qui attisera l'hostilité et l'acharnement de ses adversaires, avec Eduard Hanslick en tête) , le Maître avait dit à Bruckner, en l'embrassant, en arrivant à la gare : « Cette Symphonie doit être exécutée ! » . Puis, se tournant vers les gens rassemblés sur le quai, il ajouta :

« Voici Bruckner. C'est mon homme ! »

Ces remarques étaient plutôt inhabituel de la part de Wagner, dont le manque d'intérêt pour les œuvres de ses contemporains, même ceux de son ami intime Franz Liszt, était notoire. (Il est réaliste de penser que Bruckner était devenu son « faire-valoir » .) Cette éloge va alerter les autorités conservatrices qui redoubleront de cruauté grâce à des campagnes intensives de dénigrement. Beaucoup de rumeurs et de potins « typiquement viennois » sur cette nouvelle et intrigante Symphonie allaient circuler dans les cafés. Même les pro-Wagner n'étaient pas assez puissants pour éviter la catastrophe.

Richard Wagner aurait promis à Bruckner d'assurer la pérennité de ses œuvres en lui donnant sa bénédiction. Ce dernier écrira à un ami :

« Il a pris ma main et dit : Comptez sur moi, je vais exécuter vos Symphonies et le reste de vos œuvres. »

Le concert s'avérera long et pénible. Les détracteurs étaient en fort plus grand nombre que les supporteurs. La nouvelle salle de concert du « Musikverein » sur la « Karlsplatz » (inaugurée le 6 janvier 1870) avait commencé à se vider avant même que Bruckner ne prenne le relais de la seconde partie. Dès les Ires mesures, le directeur du Conservatoire Josef Hellmesberger éclata de rire. Rapidement, un autre collègue fit de même. Là dessus, les étudiants se mirent à faire des singeries. Ensuite, le public se mit à rire et à siffler, exprimant leur désapprobation. Bientôt, des spectateurs se levèrent pour quitter abruptement la salle ; ce qui se reproduira après chacun des mouvements (au lieu des applaudissements nourris comme c'était la coutume au 19e siècle) . Arrivé au Finale, on assiste au départ bruyant des supporteurs de Brahms suivi du public car c'était la coutume chez la « bourgeoisie » Libérale de favoriser Brahms au détriment de Bruckner. Les protestataires indignés avancèrent que la cause de la musique venait de recevoir une immense gifle de la part de ce Bruckner et ce dans la « métropole sacrée de la culture » .

...

The audience organized a « mass-exodus » during the Finale of the 3rd Symphony, which actually consisted of the noisy departure of the Brahmsians followed by the public, because it was fashionable for the Liberal « bourgeoisie » to favour Brahms against Bruckner.

### L'après-concert

« Ce fut un moment déchirant de voir Bruckner, à la fin du concert, récupérer sa musique, seul sur le podium. Les

musiciens du Philharmonique ayant déguerpi dès les dernières mesures. »

On comptait à peine une dizaine de personnes au parterre qui continuaient à rire et à chahuter, criant : « da capo » et « bis ». Une poignée de fidèles élèves (environ 25) dont Josef Schalk, Gustav Mahler (âgé de 17 ans) et son condisciple Rudolf Krzyzanowski se sont précipités en direction du Maître, en larmes et au cœur brisé, tentant en vain de lui remonter le moral avec des paroles consolatrices. « Laissez-moi seul, je veux quitter ce lieu. Les Viennois ne veulent pas entendre mes œuvres. » s'écria-t-il.

Un critique témoin de la scène parla de ce « petit groupe d'hardis aventuriers ». Au même moment, l'éditeur Theodor Rättig (un des rares qui soit resté) s'approcha (tel un ange venu du ciel) pour encenser la nouvelle pièce. Bruckner regarda avec incrédulité cet homme étrange qui osa afficher tant de courage à un moment aussi dramatique. Il se dit même prêt à risquer de la publier à ses propres frais (3,000 Florins ou « Gulden »). Selon le biographe August Göllerich, Bruckner recevra, en 1885, une somme de 150 Florins (« Gulden ») à titre de redevances.

Afin de lui rendre hommage en guise de consolation, Gustav Mahler et son confrère (étudiant et chambreur) Rudolf Krzyzanowski préparèrent un arrangement pour piano « 4 mains » de la 3e Symphonie qui sera publié l'année suivante. Cet arrangement est une réalisation de 1er plan, fidèle à la partition. Gustav Mahler se chargera de traduire (de manière efficace mais avec une certaine retenue) les 1er, 2e et 3e mouvements. Tandis que Rudolf Krzyzanowski réalisera la transcription du Finale ajoutant un peu plus de couleur et d'espièglerie.

Même s'il n'a jamais été (en pratique) un véritable élève d'Anton Bruckner, Gustav Mahler a entretenu avec l'homme une relation d'estime et de compréhension mutuelle. D'ailleurs, le jeune Mahler surnommait ce digne professeur et conférencier : « le Précurseur ! ».

Dans un 1er temps, le jeune Mahler réussit à persuader Bruckner de ne pas céder sous la pression de ses proches admirateurs qui lui conseillaient « d'adapter » sa 3e Symphonie aux exigences malicieuses du public.

...

Ainsi, Bruckner va lui offrir le manuscrit de sa 3e Symphonie. Il faut reconnaître que Mahler s'était trouvé lié, à 2 reprises au moins, au sort de celle-ci : lorsqu'un public moqueur (et rapidement déserteur) accueillit froidement la 3e Symphonie de Bruckner, le 16 décembre 1877, Gustav et d'autres étudiants (parmi lesquels Rudolf Krzyzanowski) allèrent quant à eux jusqu'à transcrire l'œuvre pour piano. De même, c'est Mahler qui réussit, dans un 1er temps, à persuader Bruckner de ne pas céder sous la pression de ses collègues qui lui conseillaient « d'adapter » sa 3e Symphonie aux exigences malicieuses du public.

**Josef (Edward) Kluger**

Lettre de Bruckner adressée à son bon ami Josef (Edward) Kluger qui deviendra, plus tard, le prier du monastère de Klosterneuburg :

« Ils veulent que j'écrive différemment. Certes, je pourrais mais je ne dois pas car Dieu m'a choisi parmi des milliers et m'a donné, de toutes les personnes, ce talent et c'est à lui que je dois rendre compte. Puis, comment me sentirais-je placé devant le Tout-puissant, si je suivais les autres et non pas lui ? » .

(Kluger reconnaîtra la force de caractère et le pragmatisme du compositeur.)

Josef (Edward) Kluger sera un membre actif de la « Gesellschaft der Musikfreunde » (Société des Amis de la Musique) et du « Konzerthaus » de Vienne. Il appuiera sans réserve la création d'un département de musique à l'église abbatiale de l'Académie de Vienne. Il sera l'auteur de : « Schlichte Erinnerungen an Anton Bruckner » (simples souvenirs d'Anton Bruckner) aux Éditions Stift, Jb Klosterneuburg 3 (1910) .

Josef (Edward) Kluger est né le 24 mars 1865 dans le village équestre de Flachau en Moravie (Schönau) (aujourd'hui, Rapotín en République tchèque) . En 1885, il entre comme chanoine au monastère augustinien de Klosterneuburg, en Basse-Autriche. En 1890, il est ordonné prêtre. De 1891 à 1903, il enseigne les langues orientales à l'école théologique rattachée au monastère. Il fera du ministère à l'église paroissiale de Reinprechtspölla (Harmannsdorf) , une localité du district de Korneuburg, en Basse-Autriche.

Du 18 juin 1913 au 9 novembre 1937, Kluger agira comme prier du monastère de Klosterneuburg. Grâce à son initiative, ce lieu deviendra un carrefour du renouveau liturgique. De 1919 à 1937, Kluger cumulera aussi les fonctions d'abbé supérieur de la congrégation autrichienne des chanoines augustins. Il va mourir le 9 novembre 1937, à Klosterneuburg (Stiftsplatz I 3400 Klosterneuburg bei Wien) .

...

Elusive envelope addressed in the hand of the influential Austrian composer and organist Anton Bruckner who writes :

« PT Sr. Hochwürden dem Hochgebornen Herrn Josef regul. Chorherr des löbl. Stiftes zu Klosterneuburg. »

Autograph material of any kind from Bruckner is extremely rare. Sold together with a vintage postcard photograph.

The envelope is addressed to the composer's friend Josef Kluger (1865-1937) , an admirer of Richard Wagner, who he had met at Klosterneuberg Abbey where Kluger later was Provost, from 1913-1937. He and Bruckner met in 1890 and remained close friends until the composer's death.

...

L'abbaye de Klosterneuburg fut fondée en 1114 par le margrave Léopold III, un Saint dont la dernière demeure se trouve aujourd'hui sous l'autel. S'inspirant du modèle espagnol de l'Escorial, l'Empereur Charles Quint (1685-1740) s'employa à baroquiser l'ensemble, le dotant notamment d'une fastueuse « Sala Terrena » : celle-ci est aujourd'hui le

point de départ éblouissant des nombreuses visites thématiques qui vous entraînent à travers l'abbaye.

Sur ces nouveaux sentiers thématiques, vous pouvez partir à la découverte du précieux trésor sacré : « le circuit sacré » vous emmène au travers de l'église collégiale avec ses fresques, l'orgue monumental du Baroque précoce et l'autel de Verdun. « Le circuit Impérial » vous donne un aperçu du déploiement de la splendeur princière Baroque, et le « Circuit des caves à vin » mène 36 mètres plus bas dans la cave à vin Baroque.

Depuis mai 2011, la coiffe de l'archiduc, la « Sainte couronne » d'Autriche peut maintenant être admirée en permanence dans la salle du trésor nouvellement adaptée. Y sont également exposés le légendaire « Voile d'Agnès », de précieux vêtements liturgiques, des ostensoirs-reliques et une cassette en ivoire, qui porte le nom de « Crayons de Saint-Léopold » .

L'abbaye abrite le plus vieux domaine viticole, et aussi l'un des plus grands d'Autriche et propose des dégustations ainsi qu'une vente de vins dans la vinothèque de l'abbaye.

Josef Kluger est l'auteur de « Schlichte Erinnerungen an Anton Bruckner », paru en 1910 dans l'annuaire numéro 3 du monastère de Klosterneuburg et édité chez Braumüller Verlag, Wien, Leipzig. Notenbeispiele : Seiten 107-137 ; 24 cm.

Il a également écrit un article sur le compositeur dans le 3e numéro de « Musica divina », éditée par Universal-Edition en 1924 (124 pages) .

Autres ouvrages de Josef Kluger :

Musica Divina, Sonderheft Klosterneuburg, Wien (1913) ; Seiten 141-220 Mit Noten. Halbleinwand mit Deckelbild.

Richard Wagners Parsifal als religiöses Kunstwerk (1921) .

Ideengang in Richard Wagners Parsifal in Musica divina 12 (1924) .

Anton Bruckner In : Das Bundesblatt (1935) .

### Publications du monastère

Hermann PFEIFFER : Klosterneuburger Osterfeier und Osterspiel, in : JbKlosterneuburg I (1908) ; Seiten 1-56.

Berthold Otto ČERNÍK : Die Anfänge des Humanismus im Chorherrenstift Klosterneuburg, in : JbKlosterneuburg I (1908) ; Seiten 57-94.

Vinzenz Oskar LUDWIG : Propst Thomas Ruef. Ein Beitrag zur Geschichte des österreichischen Prälatenstandes, in : JbKlosterneuburg I (1908) ; Seiten 95-218.



Wolfgang PAUKER : Daniel Gran und seine Beziehungen zum Stifte Klosterneuburg, in : JbKlosterneuburg 1 (1908) ; Seiten 219-249.

Ferdinand SCHÖNSTEINER : Die Collection Claustroneoburgensis. Eine neu entdeckte Kanonsammlung, in : JbKlosterneuburg 2 (1909) ; Seiten 1-154.

Berthold Otto ČERNÍK : Tagebücher des Stiftes Klosterneuburg über die Invasionen der Franzosen in Österreich in den Jahren 1805 und 1809, in : JbKlosterneuburg 2 (1909) ; Seiten 155-230.

Vinzenz Oskar LUDWIG : Franz Kurz im Spiegel seiner Briefe an Max Fischer, in : JbKlosterneuburg 2 (1909) ; Seiten 231-258.

Andreas WEISSENBÄCK : Johann Georg Albrechtsberger. Eine Erinnerung zu seinem 100. Todestage, in : JbKlosterneuburg 2 (1909) ; Seiten 259-273.

Wolfgang PAUKER : Der Bildhauer und Ingenieur Matthias Steinl. Eine kunsthistorische Studie, in : JbKlosterneuburg 2 (1909) ; Seiten 275-395.

Alphons LHOTSKY : Die Lehre vom Zufall. Eine philosophisch-theologische Studien nach Thomas von Aquin, in : JbKlosterneuburg 3 (1910) ; Seiten 1-105.

Josef KLUGER : Schlichte Erinnerungen an Anton Bruckner, in : JbKlosterneuburg 3 (1910) ; Seiten 107-137.

Vinzenz Oskar LUDWIG : Ein neu aufgefundener Traktat Franz Zabarellas, in : JbKlosterneuburg 3 (1910) ; Seiten 139-78.

Wolfgang PAUKER : Die Kirche und das Kollegiatstift der ehemaligen regulierten Chorherrn zu Dürnstein. Ein Beitrag zur österreichischen Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, in : JbKlosterneuburg 3 (1910) ; Seiten 179-344.

Berthold Otto ČERNÍK : Mittelalterliche Handschriftenverzeichnisse des ehemaligen Zisterzienserklosters Sedlitz in Böhmen, in : JbKlosterneuburg 3 (1910) ; Seiten 345-357.

Vinzenz Oskar LUDWIG : Ein Beitrag zur Geschichte der Schleierlegende aus der Handschrift 626 der Klosterneuburger Stiftsbibliothek, in : JbKlosterneuburg 3 (1910) ; Seiten 357-358.

Alphons LHOTSKY : Die Teilnahme des Begnadeten an Gottes Natur gemäß 2. Petr. 1. 4, in : JbKlosterneuburg 4 (1912) ; Seiten 1-106.

Ferdinand SCHÖNSTEINER : Religion und Kirche im josephinischen Staatswesen, in : JbKlosterneuburg 4 (1912) ; Seiten 107-211.

Vinzenz Oskar LUDWIG : Propst Georg II. Hausmanstetter, in : JbKlosterneuburg 4 (1912) ; Seiten 213-324.

Berthold Otto ČERNÍK : Das Supplikenwesen an der römischen Kurie und Suppliken im Archiv des Stiftes Klosterneuburg, in : JbKlosterneuburg 4 (1912) ; Seiten 325-345.

Ferdinand SCHÖNSTEINER : Religion und Kirche im josephinischen Staatswesen. Texte und Abhandlungen, in : JbKlosterneuburg 5 (1913) ; Seiten 1-96.

Berthold Otto ČERNÍK : Das Schrift- und Buchwesen im Stift Klosterneuburg während des 15. Jahrhunderts, in : JbKlosterneuburg 5 (1913) ; Seiten 97-176.

Berthold Otto ČERNÍK : Das älteste Nekrologium des Stiftes Klosterneuburg, in : JbKlosterneuburg 5 (1913) ; Seiten 177-183.

Vinzenz Oskar LUDWIG : Das älteste Urbar des Stiftes Klosterneuburg, in : JbKlosterneuburg 5 (1913) ; Seiten 185-257.

Berthold Otto ČERNÍK : Ein Prokurator des Stiftes Klosterneuburg an der römischen Kurie im 13. Jahrhundert, in : JbKlosterneuburg 5 (1913) ; Seiten 258-260.

Andreas WEISSENBÄCK : Thematisches Verzeichnis der Kirchenkompositionen von Johann Georg Albrechtsberger, in : JbKlosterneuburg 6 (1914) ; Seiten 1-160.

Erich von WINKENAU : Die Miniaturenmalerei im Stifte Klosterneuburg während des 15. Jahrhunderts, in : JbKlosterneuburg 6 (1914) ; Seiten 161-200.

Vinzenz Oskar LUDWIG : Beiträge zur Geschichte des Weinbaues in Niederösterreich, in : JbKlosterneuburg 6 (1914) ; Seiten 201-242.

Vinzenz Oskar LUDWIG : Das Franzosenjahr 1809 in Kritzendorf und Höflein an der Donau, in : JbKlosterneuburg 6 (1914) ; Seiten 243-248.

Vinzenz Oskar LUDWIG : Memoiren eines Vergessenen (1691-1716) , in : JbKlosterneuburg 7 Teil 1 (1915) .

Ferdinand SCHÖNSTEINER : Die kirchlichen Freiheitsbriefe des Stiftes Klosterneuburg. Urkundensammlung mit rechtlichen und geschichtlichen Erläuterungen, in : JbKlosterneuburg 7 Teil 2 (1916) .

Vinzenz Oskar LUDWIG : Klosterneuburger Altdrucke (150-1520) , in : JbKlosterneuburg 8 Teil 1 (1917) in : JbKlosterneuburg 9 (1919) .

Vinzenz Oskar LUDWIG : Der Kanonisationsprozeß des Markgrafen Leopold III. des Heiligen, in : JbKlosterneuburg 9 (1919) .

Vinzenz Oskar LUDWIG : Die Klosterneuburger Inkunabeln, in : JbKlosterneuburg 8 Teil 2 (1920) .

...

Joseph (Eduard) Kluger was provost of Klosterneuburg, from 1913 until 1937. He also was the abbot general of the Austrian Congregation, from 1919 until his death. He was a great admirer of Richard Wagner, who he had met at Klosterneuberg Abbey. Kluger and Bruckner met in 1890 and remained close friends until the composer's death.

« Bruckner. Der Roman der Sinfonie » , Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn (1938-1946) ; Verlag Raimund Füllinger, Wien, Zürich (1938) ; Hans Muck Verlag, Linz (circa 1947) ; Schweizer Volks-Buchgemeinde AG (1955) .

Jubiläum-Ausgabe zum 50. Todestag. 480-495 Seite, OPp.-Band, O Umschl. Erschien erstmals 1938 bei Schöningh in Paderborn. Anfangs über seine Jugend in Oberösterreich, dann über sein Werk.

An essay by L. G. Bachmann on the composer.

Quote :

« His sense of responsibility toward God was growing to infinite proportions. Thus, he said to his friend Doctor Josef Kluger, canon of Klosterneuburg :

" They want me to write differently. I could, too, but I may not. Out of thousands, God, in His mercy, chose me and endowed me with talent, me of all persons. Some day, I will have to account to Him. And then, how would I stand before our Lord if I followed the others and not Him ? " »

Adagio of the 9th Symphony :

The upward striving that begins at letter K (bar 140) , an intensification of the 2nd half of the opening theme, is answered at letter L (bar 155) by a radiant string chorale, again featuring the redemptive descending scale theme, a passage Bruckner described to Josef Kluger as his « Requiem » \* . But this too is only a consoling glimpse, and the arching motif of the 1st part of the opening theme leads, with increasing tension, to the final section.

\* This treatment is unusual in that the initial thematic material derives from the 1st part of the B section rather than from A section material. From letter O (bar 187) , the brass treatment of the 4 opening notes takes on a chorale-like character. It is as if Bruckner is deliberately subverting expectations formed by an imaginary listener's experiences of the previous Symphonies, for instead of culminating in a brilliant major-key revelation, the climax (bar 203) is instead marked by the work's most shocking dissonance, the bass G : clashing against Kluger had suggested to

Bruckner that he should write his own « Requiem » while there was still time, unaware that Bruckner had already written a « Requiem » (WAB 39) during the Saint-Florian period. Instead of correcting him, Bruckner indicated a place in the manuscript of the Adagio :

« This is my Requiem, I will never write any other. » (Josef Kluger, page 122.)

Although Kluger was not entirely certain, he identified this place with the passage marked « Feierlich » in the piano reduction of the Ferdinand Löwe edition : this corresponds to bar 155 (letter L) in the critical scores.

### The Provosts of Klosterneuburg

The monastery of Klosterneuburg is an Augustinian Canonry beautifully situated on a hill in the town of the same name north of Vienna. The house will soon celebrate the 900th anniversary of its foundation (1114) by Saint-Leopold, margrave of Austria from 1095 to 1136. The community is still very active and draws young men from all over the world into its novitiate every year. If you are interested in the house, check out this page of the good and informative website of the Augustinian Canons.

In 1936, the 800-year commemoration of Leopold's death, the church of the Canonry was granted the status of a basilica. Ever since, the provosts were allowed to wear the cappa magna.

Alipius Joseph Linda was the provost of Klosterneuburg from 1937 to 1953. Abbot General from 1946 to 1953. He led the community during the difficult years of the Second World War. He and the community were heavily abused with slander and aggression by the Nazis and eventually were thrown out of their house. Fortunately they were able to return after the war and found the canonry intact despite the fact that it had been occupied by the Russians.

Gebhard Ferdinand Koberger was the provost of Klosterneuburg from 1953 to 1995 (retired after 42 years!). Abbot General from 1954 to 1987. Abbot Primate of the Confederation from 1968 to 1974. I have these nice colour photos, because provost Koberger kept on wearing the cappa after the council (as was his right) and turned down everybody who started whining about the ermine, which was forbidden after the council, that is was "just a rabbit".

(Photo) Provost Koberger, fully decked-out, surrounded by some of his clerics, standing in front of the beautiful high altar of the basilica, carrying the head of Saint-Leopold (relic is kept in the treasury of the monastery) on a cushion.

...

Weitere Themen der Ausstellung : Klosterneuburg zur Zeit Bruckners, seine Freundschaft zum späteren Stiftspropst Doktor Josef Kluger, der Kaiserbesuch im Stift am 15. 11. 1885, Brucknerpflege in Klosterneuburg unter Franz Moißl, Gedenktafeln.

Josef Kluger CanReg - geboren 24. März 1865 Reitendorf / Mähren (Rapotín / Czechoslovakia) ; gestorben 9. November

1937 Klosterneuburg, Regularkanoniker ; 63. Propst und 14. Lateranensischer Abt des Augustiner-Chorherren-Stiftes Klosterneuburg in Niederösterreich.

Der in Reitendorf bei Mährisch-Schönau geborene Eduard Kluger trat 1885 in das Chorherrenstift Klosterneuburg ein und wurde 1890 zum Priester geweiht. Von 1891 bis 1903 lehrte er orientalische Sprachen an der theologischen Hauslehranstalt des Stiftes und war dann bis zu seiner Wahl zum Stiftspropst Pfarrer in Reinprechtspölla (Harmannsdorf).

Vom 18. Juni 1913 bis zum 9. November 1937 stand er dem Stift als Propst vor und von 1919 bis 1937 der Österreichischen Augustiner-Chorherren-Kongregation als Generalabt.

Der mit Anton Bruckner befreundete Wagnerianer Kluger war Direktionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde und der Wiener Konzerthausgesellschaft. Er förderte die Einrichtung einer Abteilung für Kirchenmusik der Wiener Musikakademie im Stift. Durch seine Initiative wurde das Klosterneuburg führend in der liturgischen Bewegung.

Folgendes Zitat zeigt sehr gut, daß Gott wahrscheinlich die wichtigste Autorität im Leben Bruckners war.

« Die wollen, daß ich anders schreibe. Ich könnt's ja auch, aber ich darf nicht. Unter Tausenden hat mich Gott begnadigt und dies Talent mir, gerade mir gegeben. Ihm muß ich einmal Rechenschaft ablegen. Wie stünde ich dann vor unserem Herrgott da, wenn ich den anderen folgte und nicht ihm ! » (Bruckner zu Josef Kluger, dem späteren Propst des Stiftes Klosterneuburg.)

« Am 12. September 1888 wurden auf dem Währinger Friedhofe in Wien die Überreste Schuberts exhumiert und Messungen sowie photographische Aufnahmen des Schädels des Meisters in Anwesenheit einer kleinen Gemeinde von Verehrern vorgenommen. Da das Haupt in den Sarg zurückgelegt worden war, erregte das allgemeine Rührung, als Professor Bruckner um die Erlaubnis bat, dasselbe berühren zu dürfen. In tiefer Erregung legte er damals zärtlich und lange seine Hand auf die Stirne des Schädels und blieb der Letzte, der die Reste Schuberts berührt hat. » (Josef Kluger, Schlichte Erinnerungen an Anton Bruckner. Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg. Klosterneuburg 1010, Seite 120.) (August Göllerich / Max Auer, Band 2/1, Seite 66 f.)

Der Geistliche Doktor Kluger von Stift Klosterneuburg brachte ihn im Wagen heim, in dem ein riesiger Kranz die Fahrtgenossen beiseitedrängte, und Bruckner seufzte den Dank in sich hinein : « Zu viel, zu viel. » . Bei der eigentlichen Promotionsfeier hatte er sich eine Orgel gewünscht, um zu danken. So versetzte er den Geist in das Instrument, das noch beredter in Zungen sprach als die Orgel : in das Orchester. Er übereignete der Universität seine erste Symphonie.

Sozial schwache Menschen zu unterstützen, gehört zu den wichtigsten Anliegen von Stift Klosterneuburg. Mit diesem Ziel läßt Propst Joseph Kluger 1931 am Kinzerplatz in Wien-Floridsdorf einen sozialen Wohnbau nach den Plänen des Architekten Franz Amlacher errichten.

Diese beeindruckende Leistung entsteht in einer Zeit, in der sozialer Wohnungsbau fast ausschließlich in den Händen der sozialistischen Stadtverwaltung, des « Roten Wiens », liegt.

Auch heute lebt diese Tradition fort : So übergab das Stift erst unlängst Flächen an gemeinnützige Wohnbaugenossenschaften zur Errichtung von gefördertem Wohnraum.

Sozial schwache Menschen zu unterstützen, gehört zu den wichtigsten Anliegen von Stift Klosterneuburg. Mit diesem Ziel lässt Propst Joseph Kluger 1931 am Kinzerplatz in Wien-Floridsdorf einen sozialen Wohnbau nach den Plänen des Architekten Franz Amlacher errichten.

Diese beeindruckende Leistung entsteht in einer Zeit, in der sozialer Wohnungsbau fast ausschließlich in den Händen der sozialistischen Stadtverwaltung, des « Roten Wiens », liegt.

Auch heute lebt diese Tradition fort : So übergab das Stift erst unlängst Flächen an gemeinnützige Wohnbaugenossenschaften zur Errichtung von gefördertem Wohnraum.

Um 1900 verfügte die Stiftsbibliothek über 1250 Handschriften, 885 Inkunabeln, 700 Frühdrucke und circa 100.000 Druckschriften. Auch im 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein erweiterten neben kontinuierlichem Ankauf zahlreiche Nachlässe der Stiftsmitglieder den Bestand. So erfolgte 1937 ein beträchtlicher Zuwachs an Musikalien (Literatur und Noten) aus der Sammlung des Propstes Josef Kluger (regierung 1913-1937) .

Der Bibliothekar Vinzenz Ludwig (amtierte 1913-1929) verfaßte ein neues Verzeichnis der Frühdrucke und einen Inkunabelkatalog. Unter der Bibliotheksleitung Berthold Cerniks (1929-1941, 1945-1959) erfolgte 1929 die Übernahme des umfangreichen Nachlasses von Roman Himmelbauer (1858-1929) , Chorherr, Pfarrer und Chefredakteur des von den Klosterneuburger Chorherren gegründeten Correspondenzblatts für den katholischen Klerus Österreich. Die umfangreichste Schenkung nach 1945 ist die 1992 übernommene Bibliotheca Rothenschlageriana, eine mehr als 5.000 Bände umfassende Büchersammlung aus dem Besitz des Ehrenchorherrn Ferdinand Rothenschlager (1905) .

Motette O salutaris hostia von Jakob Handl (auch Jakobus Gallus) und einen sakramentalen Segen unter Intonation des Tantum ergo von Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) . Am Samstag um 15h begann mit einer Pontifikal-Vesper, der der Propst des Stiftes Herzogenburg Georg Baumgartner vorstand, die liturgische Hauptfeier. Nach einstündigen Vigilien hielt Wolfgang Pauker am Abend um 19h eine Predigt mit dem Thema Das Stift im Kulturleben Österreichs. Im « Anschluß » daran wurde eine von Vinzenz Goller (1873-1953) Schon um 5.30h wurde am Sonntag die erste Heilige Messe gefeiert. Weitere Gottesdienste folgten um 6h, um 6.30h und um 7h am Hochaltar mit einer Generalkommunion, die von Propst Josef Kluger (1865-1937, Propst 1913-1937) vertonte Lauretanische Litanei gesungen und ein sakramentaler Segen durch den Propst Bernhard Haller aus dem Stift Neustift in Südtirol erteilt.

Doktor Josef (Eduard) Kluger wurde am 27. März 1865, wie sein Vorgänger im Propstamt Friedrich Piffel, in Mähren (Reitendorf) geboren und 1885 für das Stift Klosterneuburg eingekleidet. Zunächst wirkte er an der Theologischen Hauslehranstalt als Professor für orientalische Sprachen und ab 1894 auch für Dogmatik. 1903 wurde er Pfarrer in der

Stiftspfarrer Reinprechtspölla und nach zehnjährigem Einsatz in der Pastoral zum Propst des Stiftes gewählt. In der Kongregationsleitung war er zunächst Konviktor und 1919 Generalabt. Propst und Generalabt Joseph Kluger verstarb am 9. November 1937 in Klosterneuburg. Berthold Černik : Das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg. Statistische und geschichtliche Daten, Wien (1958) ; Seite 149.

Unter der Antiphon *Ecce sacerdos magnus*, vertont von Anton Bruckner, begab sich der feierliche Zug in die Basilika. Dort erfolgte die Festpredigt vom Klosterneuburger Stadtpfarrer Benedikt Scholz über Die Stiftungen Sankt Leopolds - Bollwerke des Glaubens. Hernach zog man in Prozession durch den Kreuzgang zum Reliquienaltar des heiligen Leopold und von dort wieder zurück in die Kirche, wo das Pontifikalamt unter dem Vorsitz von Kardinal Piffl eröffnet wurde. Musikalisch wurde der Gottesdienst durch die E-Moll Messe von Anton Bruckner umrahmt. Um 11h gab es nochmals eine Heilige Messe am Sankt Leopoldsaltar, auf welchem die Reliquie des Heiligen zur Verehrung ausgesetzt war. Vom Ablauf des Festessens berichtet uns wiederum die Reichspost : Um 1/21 mittags fand im großen Gobelinsaal des Stiftes ein Festdiner zu 105 Gedecken statt. Nach dem dritten Gange brachte Prälat Doktor Kluger den Toast auf Kaiser und Papst aus. Kardinal-Fürsterzbischof Doktor Piffl toastierte auf den Prälaten und das Stift. Minister Doktor Ritter von Hussarek feierte in seinem Trinkspruch die Verdienste des Stiftes um Staat und Kirche, um Kultur und Wissenschaft und leerte sein Glas auf das Stift und seine Kapitularen.

...

Anlässlich des 110. Todestages des großen österreichischen Komponisten wird in einer Kleinausstellung des Stadtarchivs Bruckners jahrzehntelange Beziehung zur Stadt und vor allem zum Stift beleuchtet. Bald nach seiner Übersiedelung nach Wien wurde er von Freunden in das Stift eingeführt, wo er ab 1869 regelmäßig zu Gast war. Der Durchbruch als Komponist war Anton Bruckner damals noch verwehrt geblieben, im Stift wurde er als begnadeter Organist geschätzt, der bei vielen Hochämtern die Festorgel spielte.

Die Bewohner des Weidlinger Viertels (Sachsenviertels) mußten, um an einem Gottesdienst in der Stiftskirche teilnehmen zu können, vielfach einen ganzen Vormittag aufwenden ; dasselbe galt für die Bewohner der Schüttau, da vor dem Jahr 1925 außer der Bahnlinie keine öffentlichen Verkehrsmittel zur Verfügung standen. Besonders das Weidlinger Viertel expandierte um das Jahr 1930 durch eine rege Bautätigkeit sehr stark.

Die Absicht, in diesem Gebiet eine Kirche zu errichten, geht vermutlich in das Jahr 1910 zurück, da bereits aus dem Jahr 1912 gedruckte Statuten eines « Kirchenbauvereines für das Weidlinger Viertel in Klosterneuburg » vorhanden sind. Protektor dieses Vereines war der hochwürdigste Herr Prälat Friedrich Gustav Piffl ; der spätere Fürsterzbischof und Kardinal von Wien. Laut § 4 der Vereinsstatuten war der Zweck dieses Vereines die Förderung der Erbauung einer Kirche im Weidlinger Viertel von Klosterneuburg.

Wie weit es dem Verein möglich war, Geldmittel aufzubringen, ist nicht mehr feststellbar, doch kann mit Sicherheit angenommen werden, daß diese durch die Geldentwertung in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg zunichte wurden.

Dieser erste Kirchenbauverein dürfte aufgelöst worden sein, da 1930 der « Sankt-Antonius-Kirchenbauverein für das

Weidlinger Viertel in Klosterneuburg » gegründet wurde. Von diesem zweiten Kirchenbauverein sind Satzungen, datiert mit 07.07.1930, vorhanden. Es geht aus diesen nicht hervor, ob nur der Verein Sankt-Antonius-Kirchenbauverein hieß oder ob die Errichtung einer Antoniuskirche geplant war. Um diesen Verein machte sich Herr Regierung Rat Anton Pinsker und Herr Direktor Ernst Wirth-Purtscheller, Abgeordneter zum Niederösterreichischen Landtag, sehr verdient.

Der hochwürdigste Prälat Doktor Josef Kluger schreitet mit großer Assistenz zur Grundsteinlegung.

1931 erwarb das Chorherrenstift Klosterneuburg ein Grundstück zwischen dem Kollersteig und der Sachsengasse mit der Absicht, daß auf diesem Areal eine Kirche errichtet werde. Im Jahr 1935 wurde der Sankt-Antonius-Kirchenbauverein in den « Verein zur Errichtung einer Heldengedenkkirche für das Land Niederösterreich in Klosterneuburg » umbenannt. Die Anregung, in der alten Babenbergerstadt eine dem heilig Leopold zu weihende Heldengedenkkirche zu errichten, geht auf den damaligen Herrn Bundespräsidenten Miklas zurück.

Aus dem Jahre 1936 stammen verschiedene Baupläne, unter anderem einer, nach dem die Kirche einen Turm über dem Eingang erhalten sollte. Der angenommene Bauplan stammt von Herrn Architekt Rudolf Leopold Wondracek, Sankt Pölten.

Die Kostenvoranschläge für den Kirchenbau schwankten zwischen S 81.837.- und S 117.147.- Der Bau wurde dem Billigstbieter, es war dies die Firma Josef Schömer & Sohn Klosterneuburg, zugeschlagen. Die Bauverhandlung fand am 03.09.1936 statt, die Grundsteinlegung erfolgte am 29. September 1936 in feierlicher Weise durch den damaligen Propst des Stiftes, Herrn Generalabt Josef Kluger.

Eine eingehende Schilderung dieses Festaktes befindet sich in der Chronik des Stiftes Klosterneuburg ab 1928, Handschrift 25, verfaßt vom Chorherrn Doktor Berthold Czernik. Der Chronist weiß zu berichten :

« Bevor der geweihte Grundstein, der dem Mauerwerk des ursprünglichen Grabes des heilig Leopold in der heutigen Leopoldi-Kapelle entnommen worden ist, in das begonnene Fundament der künftigen Sankt Leopoldskirche eingefügt wurde, verlas Mitbruder Professor Wilhelm Fassel die auf Pergament geschriebene Grundsteinlegungsurkunde. »

Wie von noch lebenden Augenzeugen berichtet wird, nahm an dieser Grundsteinlegung der damalige Landeshauptmann von Niederösterreich Reither teil, der in seiner Festansprache betonte, daß die zu errichtende Kirche ein Bollwerk des christlichen Glaubens darstellen möge.

Aus einem Rundschreiben des « Vereines zur Erbauung einer Sankt-Leopold-Jubiläums- und Heldengedenkkirche in Klosterneuburg » aus dem Jahre 1937 geht hervor, daß die Baukosten bis zur schlüsselfertigen Erstellung einschließlich der Grundkosten S 177.000.- betragen werden. Herr Landeshauptmann Reither und die Landesregierung von Niederösterreich haben einen Betrag von S 40.000.- aufgebracht, das Chorherrenstift S 47.000.- und der Kirchenbauverein weitere S 47.000.-. Es war daher eine Lücke von S 43.000.- zu schließen ; dies war möglich durch Kreditgewährung seitens des Stiftes.



Die bereits erwähnte Weihe wurde durch den hochwürdigsten Herrn Prälaten Alipius Linda vorgenommen.

Die Festpredigt hielt der hochwürdige Herr Severin Schmidt, Chorherr des Stiftes Klosterneuburg, der zum Kirchenrektor bestellt worden war. Ein Entwurf dieser Predigt ist noch vorhanden. Der Grundtenor war die Stelle aus dem Matthäusevangelium « Gebt dem Kaiser, was des Kaisers und Gott, was Gottes ist. » (Mt. 22, 21) . Einweihung der Sankt-Leopolds-Jubiläumskirche in Klosterneuburg 6. XI. 38 Liebe Christen ! Obwohl die heilig Messe zu Ehren des heilig Leopolds dennoch das Evangelium des heutigen Sonntags.

Denn der heilig Leopold hat wie kaum einer das Wort : « Gebt d. K. Was ... » befolgt. Aus uraltem edlem deutschen Fürstenblut entsprossen hat er als deutscher Fürst dieses deutsche Land Die Geschichtsschreiber rühmen seine Kaisertreue Agnes Kaisertochter, Schwester, Mutter, Großmutter Gebt dem Kaiser, was des Kaisers war, Aber er gab auch Gott, was Gottes war, Er wußte sich als Gottes Vasall, erster Aufgabe des Menschen Verherrlichung Gottes. Werke der Liebe, der Gottesliebe und Nächstenliebe.

Darum kann die Kirche von ihm sagen : « in memoria aeterna erit iustus » . Denn das ist eine Eigenheit wahrhaft großer gottverbundener Menschen, daß ihre Werke dauern.

Wenn sie auch hier nicht ewig sind, weil nichts Irdisches ewig ist -außer Gott allein und die in Gott leben. Aber 800 Jahre nach dem Tode heilig Leopolds und wenn 800 auch noch lange nicht die Ewigkeit sind - es ist schon etwas, ist auf diesem Boden des heilig Leopold und aus seiner Stiftung dieses Gotteshaus erwachsen, damit auch hier Gott gegeben werde, was Gottes ist. So wie drüben in der Basilika seit 800 Jahren nach heilig Leopolds Willen Tag für Tag das Gotteslob erklingt, das Wort Gottes verkündet wird, auf den Altären das hochheilige Opfer dem Namen Gottes dargebracht wird.

So soll auch nun hier im Geiste des heilig Leopold Gott verherrlicht werden « Gott die Ehre gegeben werden » . In jedem heiligen Meßopfer geben wir ja Gott, was Gottes ist. In Verbindung mit dem Opfer Christi bringen wir bei der Mitfeier uns und unsere Gaben dem dar, dem alles gehört, dem wir alles schulden.

Weil aber Gott so groß ist, daß er sich nichts schenken läßt, ohne es sofort großmütigst zu belohnen, erhalten wir im heilig Opfer viele Schätze der Gnade, der Heiligung, des Trostes und der Kraft.

Hier also wollen wir Gott geben, was Gottes ist, um die Kraft zu erhalten, unsere Pflichten gegen Gott und die Mitmenschen zu erfüllen, also auch um dem Kaiser zu geben was ... Asyl, Zuflucht die Altar auch hier eine Zuflucht in der Last, eine Himmelstür, ein Ort des Friedens und der Gnade.

Im Bericht des Stiftschronisten über die Weihe ist vermerkt :

« Die durch die Angliederung Österreichs an das Deutsche “ Reich ” herbeigeführte Neugestaltung der Verhältnisse im ehemaligen Niederösterreich hat auch zur Folge gehabt, daß die ursprüngliche Absicht, die neue Kirche in Klosterneuburg auch dem Gedenken an die Niederösterreicher, die im Ersten Weltkrieg ihr Leben für das Vaterland

hingegen haben, zu weihen, leider nicht verwirklicht werden konnte. »

...

Klosterneuburg (stadt) - Am 11. Oktober 1896 verstarb Joseph Anton Bruckner im Alter von 72 Jahren. Aus diesem Anlass widmet das Stadtarchiv Klosterneuburg dem großen österreichischen Komponisten in den Räumlichkeiten des Stadtmuseums eine Kleinausstellung.

Anton Bruckner wurde am 4. September 1824 in Ansfelden geboren 1837, nach dem frühen Ableben des Vaters, wurde Anton Sängerknabe im Stift Sankt Florian in Oberösterreich. In den folgenden Jahren ließ er sich zum Lehrer ausbilden und trat damit in die Fußstapfen von Vater und Großvater. Von 1841 bis 1845 war er Hilfslehrer in Windhaag und in Kronsdorf, von 1845 bis 1856 in Sankt Florian. In all den Jahren vernachlässigte er niemals seine musikalische Weiterbildung, legte er immer wieder Prüfungen ab ... Die Mühe lohnte sich und 1850 wurde er zum « provisorischen Stiftsorganisten » von Sankt Florian bestellt, sechs Jahre später zum Organisten am Linzer Dom und der Stadtpfarrkirche ernannt. Endlich konnte er den Lehrberuf aufgeben und sich voll und ganz der geliebten Musik zuwenden. Weitere Studien, und andere beim bekannten Wiener Musiktheoretiker Simon Sechter, und Prüfungen folgten. Die Jahre 1861 bis 1863 brachten für Bruckner viel Neues : er wurde mit den damals zeitgenössischen modernen Komponisten konfrontiert, lernte Werke von Berlioz, Liszt und vor allem von Wagner kennen, dessen größter Anhänger er wurde. Damals erfuhr auch das Schaffen Bruckners eine Wandlung : ab 1864 kristallisierte sich sein genialer persönlicher Kompositionsstil immer mehr heraus.

Das Jahr 1868 brachte eine weitere einschneidende Wende im Leben des Musikers. Er wurde zum Kaiserlich-Königlich Hoforganisten in Wien ernannt ; gleichzeitig zum Lehrer für Orgelspiel und Musiktheorie am Wiener Konservatorium. 1875 wurde er an der Wiener Universität Lektor für Musiktheorie. Bald nach seiner Übersiedelung nach Wien wurde Bruckner von Freunden in das Stift Klosterneuburg eingeführt, wo er ab 1869 regelmäßig zu Gast war. Der Durchbruch als Komponist war Anton Bruckner damals noch verwehrt geblieben, im Stift wurde er als meisterhafter Organist geschätzt, der bei vielen Hochämtern die Festorgel spielte.

Jahre später, 1890, kam es zu einer ersten persönlichen Begegnung zwischen Bruckner und dem späteren Stiftspropst Doktor Josef Kluger. Aus diesem Treffen entstand eine tiefe Freundschaft, die den Meister noch mehr an Klosterneuburg band.

Dieser jahrzehntelangen Beziehung Anton Bruckners zur Stadt Klosterneuburg und vor allem zum Chorherrenstift wird in der Sonderschau des Stadtarchivs der größte Platz eingeräumt. Weitere Themen der Ausstellung sind : Klosterneuburg zur Zeit Bruckners, der Kaiserbesuch im Stift am 15. November 1885, die Brucknerpflege in Klosterneuburg unter Franz Moibl, Bruckner Gedenkstätten sowie ein Beitrag von Doktor Christine Zippel (Klosterneuburger Kulturgesellschaft) über « Anton Bruckners Chauffeur nach Klosterneuburg - der Stellfuhrwerker Anton Schatz » .

Obleich Bruckner Zeit seines Lebens als Organist hoch geschätzt und verehrt wurde, blieb sein kompositorisches Werk lange heftigst umstritten. So mußte er bis ins hohe Alter auf die wohlverdienten Ehrungen warten : 1891 wurde ihm

die Ehrendoktorwürde der Universität Wien verliehen ; 1894 wurde er zum Ehrenbürger der Stadt Linz ernannt. Zwei Jahre später verstarb Anton Bruckner in Wien. Seine letzte Ruhe fand er in der Krypta unter der Orgel des Stiftes Sankt Florian.

...

Bereits im Zuge der Ersten Wiener Türkenbelagerung hatte die Stadt einige Angriffe zu überstehen. Während der Konvent mit Propst Georg Hausmanstetter an der Spitze mitsamt dem Kirchenschatz nach Passau geflohen war, organisierten der Stiftshofmeister Hans Stolbrokh und der königliche Regimentsrat Melchior von Lamberg die Verteidigung der Oberen Stadt. Diese konnte gehalten werden, die umliegenden Siedlungen mussten jedoch wegen fehlender Befestigung den Plünderungen der osmanischen Truppen überlassen werden. Als die Chorherren im November wieder in ihr Stift zurückkehren wollten, verweigerte ihnen Melchior den Einlass und verlangte die Entlohnung seiner Söldner. Erst nach der Intervention König Ferdinands wurde der Streit beigelegt.

Die Ereignisse des Jahres 1683 werden bis heute weit mehr erinnert als jene zur Zeit der Ersten Wiener Türkenbelagerung. Das liegt hauptsächlich an der besseren Quellenlage. Zu erwähnen ist hier vor allem der so genannte « Wahrhafte Bericht » des Kupferstechers Johann Martin Lerch (1643-1693) , welcher noch 1684 veröffentlicht wurde und einen Kupferstich enthält, der das belagerte Klosterneuburg darstellt. (Lerch, 1684.) Auch ein Brief, den der Priester Wilhelm Lebsaft (1656-1683) während der Belagerung an Propst Sebastian Mayr schrieb, zählt dazu. (Černík, 1933.)

Wie schon 1529 floh auch dieses Mal praktisch der gesamte Konvent vor den sich nähernden osmanischen Truppen. Allein der Tischler und Laienbruder Marzellan Ortner (1629-1692) sowie der erwähnte Lebsaft verblieben im Stift und begannen mit der Organisation der Verteidigung. Erst wurden an die Bediensteten des Stifts Offizierschargen vergeben, wobei der Rentschreiber Bartholomäus Widmann den Rang eines Hauptmannes einnahm. Dann wurde die Bevölkerung zusammengerufen, vereidigt und mit Waffen ausgerüstet. Außerdem wurde die dem heilig Leopold geweihte Kriegsfahne des Stifts, welche bereits 1529 im Einsatz stand, zu Ehren der heilig Dreifaltigkeit, der Mutter Gottes und des heilig Leopold geschwungen (Stadtgemeinde Klosterneuburg, 1992 ; Seite 240.) und dreimal täglich zum Gebet gerufen. Lerchs Bericht zufolge soll die Fahne den Gegner jedes Mal in die Flucht geschlagen haben und während des Gebets sei kein einziger Schuss von den Osmanen abgegeben worden. (Lerch, 1684 ; Seite 6.)

Ein erster Angriff erfolgte am 17. Juli. Dabei wurde die Untere Stadt in Brand gesteckt, der Funkenflug gefährdete jedoch auch die Oberstadt. Am folgenden Morgen kümmerten sich daher Ortner und Lebsaft um das Vermauern der Fenster. Weil auch Hauptmann Widmann wegen eines Gichtanfalls im Bett lag, verbreitete sich in der Bevölkerung das Gerücht, man hätte sie im Stich gelassen. 350 Menschen sollen daraufhin geflohen sein, ehe sich Ortner und Lebsaft wieder sehen und den Eid erneuern ließen. Bevor am 26. Juli der nächste große Angriff abgewehrt wurde, bekamen die Verteidiger eine vom Herzog von Lothringen gesandte Verstärkung und Munition. Als Dank sandte man ihm drei Türkenköpfe, einen vierten behielt man sich für die Stadtmauer. Am 8. August besiegte Oberst Donat von Heißler mit seinen Dragonern eine osmanische Abteilung und brachte als Beute unter anderem 248 Kamele in die Stadt. Auch in den nächsten Wochen gelangen Heißler mehrere Erfolge gegen den Gegner. Am 12. August traf der vom Herzog von

Lothringen zum Stadtkommandanten ernannte Generalwachtmeister Graf Vecchio in Klosterneuburg ein, auch eine Abteilung polnischer Soldaten unterstützte in weiterer Folge die Verteidiger. Solcherart verstärkt, konnten sämtliche Angriffe bis hin zum letzten am 8. September erfolgreich abgewehrt werden.

Bis heute gilt der Bericht des Kupferstechers Johann Martin Lerch als die wichtigste Quelle über den Sommer 1683 in Klosterneuburg. Darin enthalten sind nicht nur der Ablauf der Ereignisse, sondern auch mit diesem verbundene Legenden. So erzählt Lerch davon, von den Osmanen geflohene Gefangene hätten berichtet, den angreifenden Truppen sei « so oft sie an Klosterneuburg gesetzt / ihnen aus der Luft ein alter Eyßgrauer Mann mit einem blauen Kleyd angethan / entgegen kommen » . Es habe sich bei ihm nur um den heilig Leopold gehandelt haben können. (Lerch, 1684 ; Seite 9.) Außerdem sei jener Stall, in welchem die landesfürstlichen Jagdhunde untergebracht waren, überraschenderweise nicht abgebrannt und die Hunde hätten, obwohl sie neun Tage lang nicht versorgt worden waren, überlebt. Daraus entwickelte sich die (bei Lerch nicht erzählte) Legende, es habe sich um die Jagdhunde des heilig Leopold gehandelt, welche schon im Gründungsmythos des Stifts, der so genannten Schleierlegende, eine entscheidende Rolle spielten.

Lerch war jedoch nicht nur mit seinem Bericht einflussreich, sondern ebenso mit der dazugehörigen bildlichen Darstellung. Sein Kupferstich zeigt die befestigte Obere Stadt mit dem Stift sowie die umliegenden brennenden Siedlungen aus östlicher Richtung. Es stellt mehrere, an unterschiedlichen Tagen stattgefundene Angriffe dar und erklärt sie in einer unten angefügten Legende. Wahrscheinlich diente das Bild als Vorlage (und nicht umgekehrt) für ein kurz nach 1683 geschaffenes Ölgemälde eines unbekanntenen Künstlers, welches sich heute im Stiftsmuseum befindet. (Stadtgemeinde Klosterneuburg, 1983 ; Seite 109.)

Beeindruckender war die stiftseigene Interpretation der Ereignisse. Im Zuge der barocken Ausgestaltung des Innenraums der Stiftskirche fertigte Johann Georg Greiner unter anderem ein monumentales Deckenfresko (um 1689) . Es zeigt im Vordergrund eine Kampfszene, in welcher osmanische Soldaten niedergemacht werden und wortwörtlich aus dem Bild fallen. Links oben schwebt die heilig Maria, das im Hintergrund dargestellte Stift beschützend. Es war also die Madonna, der nicht nur die Kirche geweiht war, sondern der Klosterneuburg auch die Rettung verdankte. Diese Interpretation stellt einen Gegensatz zu jener in Lerchs Bericht dar, nach welcher die Erscheinung des heilig Leopolds die Angreifer vertrieben habe.

Im Marmorsaal des Stifts lassen sich weitere « Türken » finden, nämlich als Elemente des Deckenfreskos (1749) von Daniel Gran (1694-1757) . Der Künstler stellte darin « ehre, ruhm und majestät des hauses Österreich [dar ; S.H.] , welche schon im Babenbergischen stamme angefangen, im Habsburgischen hause mehr erhöht und im Lotharingischen befestigt ward » . (Knab, 1977 ; Seite 265.) Eine der darauf abgebildeten Gruppen zeigt den Herzog Leopold V. mit dem rot-weiß-roten Bindenschild, umgeben von heidnischen Gefangenen. Auch wenn es sich dabei nicht um sie handelt, so erinnert die Darstellung doch an die vor nicht allzu langer Zeit zurückgeschlagenen Osmanen. Die Erinnerung an sie verbindet sich mit dem Thema des Bildes - die Tapferkeit des Hauses Österreich und der Sieg des Christentums.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts änderte sich die Art der Darstellung der Ereignisse von 1683. Während etwa der Kupferstich Johann Martin Lerchs und auch das Deckenfresko von Johann Georg Greiner keine der handelnden Personen

erkennen ließen, wurden sie nun zu Helden erkoren. Das galt vor allem für Marzellan Ortner, der bereits 1816 in Franz Sartoris (1782-1832) « Pantheon denkwürdiger Wunderthaten volksthümlicher Heroen und furchtbarer Empörer des österreichischen Gesamt-Reiches » einging. (Sartori, 1816 ; Seiten 3-43.) Der spätere Professor an der Wiener Kunstakademie Peter Johann Nepomuk Geiger (1805-1880) widmete dem Thema eine Federlithographie (etwa 1845) als Teil der Serie « Bilder aus Geschichte und Sage des Erzherzogthums Oesterreich » . (Telesko, 2008 ; Seite 34.) Es zeigt eine Szene nach Ende der Belagerung :

Der Chorherr Wilhelm Lebsaft verbindet einem Soldaten den Arm, rechts im Eck liegt ein gefallener türkischer Kämpfer. Marzellan Ortner, in unerschütterlichem Gottvertrauen stehend, wird von jubelndem Volk umringt, eine Mutter hält ihm ihr Kind zum Segen entgegen. (Holubar / Huber, 1996 ; Seite 168.)

Wenig später stand Ortner in einem weiteren Bild im Mittelpunkt. Es zeigt den Laienbruder mit erhobenem Schwert mitten im Kampfgetümmel, hinter ihm ist die Stiftskirche zu erkennen. Die Darstellung erschien im « Oesterreichischen Volkskalender von 1847 » . (Vogl, 1847 ; Seite 224.) Dessen Herausgeber Johann Nepomuk Vogl (1802-1866) widmete dem Verteidiger Klosterneuburgs auch eine Ballade. Darin wurde Marzellan Ortner zum Erzengel Michaël :

Da aber wie Sanct Michaël  
Mit Schild und Schwert erscheint Marcell.  
Zurück, dem noch sein Leben werth,  
In meiner Hand blitzt Gottes Schwert !

Doch wo Gefahr, da ist sogleich  
Marcell mit seinem Cherubsstreich,  
Bald hier, bald da, wie Windesweh'n,  
Sie glaubten zehn Marcell zu seh'n.

Doch auf Geröll und Leichenwust  
Auf's Neue Held Marcellus fußt,  
Und schwingt das Schwert mit solcher Kraft,  
Daß drob der Feinde Wuth erschlafft, ... .

(Vogl, 1847 ; Seiten 224-226.)

Den Höhepunkt solcher heroisierender Geschichtsdarstellung stellte das Gemälde « Marzellan Ortner verteidigt Klosterneuburg » (1851) von Johann Till - zumeist wird von Till dem Jüngeren (1827-1894) ausgegangen - dar. (Holubar / Huber, 1997 ; Seite 169.) Die Szene erinnert an das Bild in Vogls Volkskalender, ebenso lehnt es sich an Leander Russ' (1809-1864) Gemälde « Sturm auf die Löwelbastei » (1837) an. (ebenda) Im dichten Kampfgetümmel vor dem Hintergrund der Türme der Stiftskirche und der Festungsmauer sieht man Ortner im direkten Kampf mit einem osmanischen Krieger. Hinter ihm ist mit Lebsaft der zweite Protagonist der Erzählung zu erkennen, wie er mit der rechten Hand das Kreuz hochhält. Dieses den Abwehrkampf verherrlichende Historien Gemälde befindet sich gegenwärtig

im Roten Salon in der Prälatur des Stifts, ein äußerst exklusiver Ort, der von gewöhnlichen Besuchern des Klosters nicht betreten werden kann.

Die Erinnerung an 1683 wurde im Stift Klosterneuburg vor allem über die genannten bildlichen Darstellungen aufrecht erhalten. Deren Platzierung an zum Teil besonders symbolträchtigen Orten (Roter Salon, Basilika) steht in einem augenfälligen Gegensatz zur Zurückhaltung, mit welcher die runden Jubiläen begangen wurden. Zur 100-Jahr-Feier gab es beispielsweise nur einen am 7. September 1783 abgehaltenen Festgottesdienst. (Stiftsarchiv, Handschrift 234 ; Seite 174.) Auch 1883 wird von keiner größeren Feierlichkeit berichtet, allein eine Armenbeteiligung fand aus Anlass des Jubiläums statt. (Stiftsarchiv Kart. 2466) Erst als die Stadt Klosterneuburg im Jahr 1933 die Grundsteinlegung des Türkenbrunnens feierte, beteiligten sich auch Mitglieder des Konvents daran, etwa Generalabt Josef Kluger oder der eine Gedenkschrift herausgebende Berthold Černik. Den Großteil dieser Schrift machten übrigens ein Neudruck des « Wahrhaftigen Berichts » von Johann Martin Lerch und der während der Belagerung verfasste Brief des Priesters Wilhelm Lebsaft an Probst Sebastian Mayr aus.

Auch im Jahr 1983 unterstützte das Stift die kommunalen Initiativen, etwa durch Leihgaben für die Jubiläumsausstellungen oder in Person des Chorherren, Stiftsbibliothekars und -archivars Floridus Röhrig (geboren 1927) , der sich aktiv an der Gestaltung der Ausstellungen und des dazugehörigen Katalogs beteiligte. Doch insgesamt stellt sich der Eindruck ein, daß das Stift niemals den Versuch unternommen hat, das Jahr 1683 eigenständig zu inszenieren. Der Eindruck wird verstärkt, wenn man bedenkt, mit welchem Aufwand andere Jahrestage begangen wurden, etwa der vom Ständestaat instrumentalisierte 800. Todestag des heilig Leopolds im Jahr 1936 (Stadtgemeinde Klosterneuburg, 1992 ; Seite 282 f.) oder das 400-Jahr-Jubiläum der Heiligsprechung desselbigen 1885. Beide Feierlichkeiten lagen in zeitlicher Nähe zu den Türken-Jubiläen, da sie jedoch für das Selbstverständnis des Klosters mehr Bedeutung hatten, wurde ihnen der Vorrang eingeräumt.

Ganz unwesentlich für das eigene Geschichtsbild dürfte das Jahr 1683 aber dennoch nicht sein. So behandelte die Sonderausstellung « Die Krone des Landes » im Stiftsmuseum im Jahr 1996 auch die Türkenbelagerung (Holubar / Huber, 1996 ; Seite 166-169.) , obwohl diese mit dem Thema wirklich nur sehr entfernt zu tun hatte.

### Leopold Alexander Zellner

Anton Bruckner ne fut pas épargné par les remarques humiliantes et les conseils de personnes mal intentionnées comme celles du successeur immédiat de Simon Sechter au Conservatoire, le secrétaire-général de la « Gesellschaft der Musikfreunde » (Société des Amis de la Musique) , le docteur Leopold Alexander Zellner (1823-1894) , qui répondit aux plaintes formulées par le compositeur en ces termes peu élogieux :

« Vous feriez mieux de jeter votre Symphonie sur un tas de fumier et de faire plutôt des arrangements pour piano. Cela signifiera plus d'argent pour vous ! »

Chaque fois que Bruckner donnait son cours d'harmonie et de contrepoint aux élèves du Conservatoire, Zellner (son supérieur immédiat) expérimentait avec le son d'une sirène dans la pièce voisine. Il ordonnait même que l'on éteigne

les lumières !

...

Le réputé joueur d'harmonium (ou harmoniumiste) Leopold Alexander Zellner est né le 23 septembre 1823 à Agram (aujourd'hui, Zagreb) , en Croatie ; et est décédé le 24 novembre 1894 à Vienne. Après avoir servi dans l'armée, il s'installe à Vienne en 1849 comme professeur, organiste, compositeur et critique musical au « Ostdtulsche Post » . Zellner fonde sa propre revue musicale. Le 1er février 1855, il fait paraître, à Vienne, le 1er numéro de son « Blätter für Musik, Theater und Kunst » ; il en est également l'éditeur. En 1866, ce journal deviendra le « Zellners Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst » . Il paraîtra jusqu'en 1874. De 1859 à 1866, il donne des concerts « historiques » qui s'avèreront très populaires auprès du public. Il se produit souvent en jouant de l'harmonium, instrument auquel il a consacré une méthode et fait apporter plusieurs améliorations pointues au mécanisme. En 1868, il succède à Simon Sechter comme professeur d'harmonie au Conservatoire de musique de Vienne et joue un rôle déterminant dans la ré-organisation de cette institution. Il devient le secrétaire-général de la « Gesellschaft der Musikfreunde » (ou « Wiener Musikverein ») : une association de mélomanes, créée en 1812, pour la promotion de la culture musicale dans cette ville. Il démissionne rapidement du Conservatoire pour se consacrer entièrement à cette Société des Amis de la Musique.

Ses compositions incluent une méthode d'harmonium ; quelques morceaux caractéristiques pour piano, pour violon, pour violoncelle et pour harmonium ; des œuvres musicales et chorales, des Messes et des Oratorios. Ses Chants sans paroles (« Lieder ohne Wort ») font sans doute partie de ses « Übertragungen deutscher Lieder » publiés chez August Cranz.

...

Ostende, **29 juin 1854** : Lettre de Joséphine Vieuxtemps à madame Leopold Alexander Zellner :

« Chère amie,

Permettez-moi de me rappeler tant soit peu à votre souvenir et aussi de me reposer en pensée auprès de vous. Il est sans doute plus difficile de bavarder quand tant de lieues séparent question et réponse, mais si les uns nous quittent, les autres se rapprochent, et ceci compense cela ; ainsi, vous savez sûrement depuis longtemps déjà que notre Antoine, aimé de tout le monde et envers tout le monde ingrat, est de nouveau en Europe ? Je viens seulement de l'apprendre à Bruxelles par Madame Servais, hélas ! aussi qu'il s'est précipité tout de suite à Weimar chez le grand comédien qui va certainement le contaminer avec sa wagneromanie (Franz Liszt) . Mais comme il ira certainement aussi visiter Vienne, vous lui ferez nos amitiés. Je vous envie presque de pouvoir à nouveau entendre jouer du piano. Votre mari et moi sentons bien comment cela doit être mais les jeunes ne veulent pas ! Au cours d'un concert qu'il a donné à Huy (près de Liège) , il y a 8 jours, Henry a joué un des ravissants " Lieder ohne Worte " (chants sans paroles) de votre mari. Du coup, on a beaucoup parlé de Zellner qui est très connu ici par ses compositions vocales. Les chefs de chœur ont beaucoup regretté que le manque de textes français soit la raison pour laquelle ces pièces sont exécutées plus rarement qu'ils ne le souhaiteraient. En Belgique, c'est encore pis qu'en Allemagne, la plus petite localité a 3 ou 4

chorales concurrentes et, tels des corbeaux, elles sont à la recherche de nouveautés attrayantes et spectaculaires. Depuis que nous avons quitté Vienne, nous avons beaucoup travaillé, nous avons connu beaucoup de joies mais plus encore d'ennuis, surtout à Berlin, où les intrigues et les cabales des Winiawsky (Wieniawski) nous ont donné pas mal de fil à retordre. Comment tenir tête à des gens pour qui tous les moyens sont bons ? La manie du lied a, elle aussi, fait du tort aux recettes vu que le couple s'était abattu sur le public des concerts comme une nuée de sauterelles ; bien sûr, après coup, les gens ont maugréé mais l'argent était parti.

Quand donc Zellner réalisera-t-il enfin son projet de journal ? Partout à l'étranger, on ne juge de la vie musicale à Vienne que sur la foi du journal de (Franz) Glöggl (fils) . Entre quelles mains est l'art ? Pourquoi Zellner a-t-il besoin de quelqu'un de timoré comme Spina ? Un hebdomadaire musical avec un seul nom aura suffisamment d'audience et d'abonnés, et Vienne serait au moins sauvée aux yeux de l'étranger ! Je ne crois pas qu'une caution soit nécessaire pour un journal purement musical et les quelques frais relatifs à l'impression et au papier devraient bientôt, j'en suis sûre, être largement compensés. Et maintenant, parlons de la jolie sœur, qu'est-ce qu'elle dira à Antoine ? Mais je ne veux pas être indiscrete et je me contenterai de vous demander des nouvelles de la bonne santé de vos chers parents et de la bonne éducation de vos chers enfants. Mes amitiés et celles de Henry qui joue aujourd'hui dans un Quatuor à Londres.

À vous et à votre talentueux époux.

Quelques mots aimables à mon adresse me feraient un très grand plaisir. À partir du 15 septembre, notre adresse sera à Bruxelles. Avec l'expression de ma parfaite considération et de mon amitié distinguée.

...

La pianiste Joséphine Eder (née le 15 décembre 1815 à Vienne et décédée le 19 juin 1868 à La Celle-Saint-Cloud) est l'épouse du violoniste Henri Vieuxtemps (1820-1881) . Les 2 artistes s'étaient rencontrés à Stuttgart, en 1833, et ils s'étaient mariés 11 ans plus tard. Joséphine Eder avait alors abandonné sa carrière de virtuose pour s'occuper des tournées de concerts de son mari qu'elle accompagne dans la plupart de ses déploiements.

Madame Zellner est l'épouse de Leopold Alexander Zellner (1823-1894) .

Ostende est, à l'époque, une ville de villégiature fréquentée par la haute-société, par des personnalités politiques et par des artistes. Joséphine Eder y attend son mari qui donne quelques concerts à Londres.

Il s'agit du pianiste russe Anton Rubinstein. Sa Ire tournée de concerts en Europe date des années 1839 à 1843. En juin 1854, Rubinstein entreprend une seconde tournée de concerts qui, pendant 4 ans, va le conduire dans les grandes villes européennes. Rubinstein restera en Allemagne jusqu'au milieu de l'année 1855, puis, il se produira à Paris et à Londres. S'il est unanimement reconnu comme un grand virtuose, il est, en revanche, moins apprécié comme compositeur.



Pour Madame Adrien-Francois Servais, née Sophie Féguine.

Allusion au compositeur Franz Liszt installé à Weimar où il défend avec enthousiasme les œuvres de Richard Wagner. Ainsi, il y a dirigé avec succès « Tannhäuser » (1849) , « Lohengrin » (1850) et « Der fliegende Holländer » (1853) .

Le pianiste Anton Rubinstein se produira à Vienne, en avril 1855.

Les Sociétés chorales sont, en effet, très nombreuses en Belgique ainsi que l'atteste un recensement officiel datant de 1851 : 258 Sociétés chorales regroupant plus de 7,000 exécutants ont été dénombrées, ainsi que 465 cercles d'instrumentistes totalisant 12,000 exécutants.

De janvier à mars 1854, Henri Vieuxtemps s'était produit à Vienne, autant comme soliste que comme chambriste.

En mai 1854, Vieuxtemps était, en effet, passé par Berlin où se trouvaient également les 2 frères Wieniawski : le violoniste Henryk (1835-1880) et le pianiste Josef (1837-1912) . Mais de quelle cabale s'agit-il ?

Le « Neue Wiener Musik-Zeitung » de Franz Glöggl fils (1797-1872) existe depuis le 1er janvier 1852 et sera publié jusqu'en septembre 1860. En 1843, Glöggl avait fondé un magasin de musique qui sera repris par Bösendorfer. De 1849 à 1853, il a dirigé une « Akademie der Tonkunst » à Vienne, puis, il a animé jusqu'à la fin de sa vie une école de chant du nom de « Polyhymnia » .

Il n'est guère possible de préciser s'il s'agit ici d'Anton Spina (1790-1857) ou de son fils Karl Anton (1827-1906) , tous 2 éditeurs de musique à Vienne. De 1821 à 1851, ils furent associés à Anton Diabelli. Ce ne sera pas avec l'appui de la maison d'édition des Spina que Zellner fera paraître son journal de musique. La 1re année, celui-ci sera diffusé par l'imprimerie et maison d'édition Keck & Pierer, puis, la 2e année par Tendler. Tout au long de son existence, ce journal sera diffusé par de nombreuses autres maisons encore, mais pas par les Spina.

...

The excellent harmonium player Leopold Alexander Zellner was born in Agram, where his father was cathedral organist and from whom he received his musical instruction. While only a child, he could perform on the cello, organ and oboe, composed fairly good compositions and, at 15, was made organist of the « Katharimenkirche » and kettledrum player at the town theatre. After serving in the army, he settled in Vienna as a teacher, also editing a musical paper of his own, the « Blätter für Musik, Theater und Kunst » . He gave « historical concerts » , from 1859 to 1866, which were very popular. In 1868, he succeeded Simon Sechter as professor of harmony at the Conservatory and as general secretary of the « Gesellschaft der Musikfreunde » . He soon resigned to devote his whole time to the latter position. He died in Vienna.

His compositions include a method for harmonium, piano pieces, violoncello and harmonium music and choral works. He made improvements in certain details of the mechanism of the harmonium.

Leopold Alexander Zellner and the reports on Croatian music in his « Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst » (1855-1873) by Zdravko Blažeković (PDF available for download on [www.academia.edu](http://www.academia.edu)) :

[https://www.academia.edu/3085241/Leopold\\_Alexander\\_Zellner\\_and\\_the\\_reports\\_on\\_Croatian\\_music\\_in\\_his\\_Blätter\\_für\\_Theater\\_Musik\\_und\\_bildende\\_Kunst\\_1855-1873\\_](https://www.academia.edu/3085241/Leopold_Alexander_Zellner_and_the_reports_on_Croatian_music_in_his_Blätter_für_Theater_Musik_und_bildende_Kunst_1855-1873_)

Leopold Alexander Zellner and the Reports On Croatian Music in His « Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst » (1855-1873)

By Zdravko Blažeković (New York City) .

The « Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst » , a paper published in Vienna during the 3rd quarter of the 19th Century, provides a unique source in investigating the awareness Viennese audiences had of Croatian music life. Since Leopold Alexander Zellner (the founder, owner and, for several years, editor of the paper) was born in Zagreb and had his parents living there throughout the period when the paper was published, it is to be expected that he had easy access to information about Croatian music events, and that such information was appropriately included in his paper.

The origin of Leopold Alexander's family can be traced to the Moravian parish of Drnoholec (Dürnholz) as far back as 1695. His father Zakarija was born there on 6 May 1795. (1) In 1810, Zakarija became a deputy teacher at a school in Penzing, near Vienna and, there, he soon married Baroness Charlotte Rousseau d'Happencourt et de Monselle. In 1823, the Zellners moved to Zagreb, where Leopold became a chorist of the Cathedral, 2 years later. (2) Soon thereafter, he was also appointed the Cathedral's organist. He retained both positions until his death, on 6 February 1875. Zellner was considered a particularly skillful musician and, in 1831, the city council elected him among Zagreb's honorary citizens. Between 1831 and 1868, he was also the Choir-Master of Saint-Marko Church and, occasionally, conducted Opera performances, such as « Der Freischütz » , in 1835. His obituary in the « Agramer Zeitung » mentions that Zellner was among the most sought-after music teachers in the city. It will be never known how productive he was as a composer, since only a few of his compositions are known. In 1829, he printed a lament for male voices and piano. (3) In the anthology of songs, published in 1865 by the music Society of the Zagreb Seminary, his motets « Ecce panis angelorum » and « Tantum ergo » are included, which were regularly performed in the « Corpus Christi » procession well into the 20th Century.

Zakarija's son, Leopold Alexander Zellner, was better known in his day than was his father. He was born in Zagreb, on 23 September 1823, and was given his 1st music education by his father. (4) He played several instruments well : the violoncello, the oboe, the organ and, later, the harmonium, which was gaining popularity at this time. At the age of 15, he became the organist of Saint-Katarina Church. In 1849, Leopold Alexander moved to Vienna, where he 1st taught music privately. In 1869, he succeeded Simon Sechter as a teacher at the Conservatory and, for a brief period of time, was also the secretary of the « Gesellschaft der Musikfreunde » . Most of his compositions are for the violoncello and for the choir. He compiled several pedagogical works for piano 4 hands and also wrote a tutorial for

harmonium in which he included arrangements of numerous Renaissance and Baroque works. The lectures he gave at the Conservatory were compiled and issued in 2 volumes, « Vorträge über Akustik » (1892) and « Vorträge über Orgelbau » (1893) . He died in Vienna, on 24 November 1894.

The Zagreb daily press, between the 1860's and 1880's, does not provide any information that Zellner returned to visit his parents more than once, although some of his stays here might have passed unregistered in the daily papers. In the spring of 1864, he gave 2 Historical Concerts in Zagreb and one in Karlovac. Zellner had started a series of the Historical Concerts in Vienna in 1859, and organized them regularly until 1866. His concept of the « historical » was broad, and the programs of those concerts included not only pieces by the Renaissance and Baroque composers but, occasionally, also works by composers almost contemporary to Zellner, such as Mozart and Schubert. (5) His concept of historical performances was also not something that would be classified as such today, since he did not perform the program with the original instrumentation. Most often, the pieces were arranged for a small ensemble in which Zellner took the lead on his harmonium.

Sometimes, he used the original piece only as thematic material for his own variation or fantasy. The announcements of those concerts in his « Blätter » and other daily papers were usually accompanied by a biographical note on each composer included in the program. Zellner was definitely the 1st to attempt to revive early Croatian music. At his Historical Concert, in Karlovac, he included in the program a Fantasy on a Croatian song from the 15th Century, along with another Fantasy on a Serbian song from the 16th Century, both probably taken from the collection of Ivan Kukuljević Sakcinski.

In 1855, Zellner founded the paper « Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst » and, for 14 years, he was its editor. In 1868, the editorial duties were taken over by Ludwig Oppenheimer and, from that time, on Zellner signed the paper only as its owner. For a short period, between 1866 and April 1869, the paper was called Zellner's « Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst » , but then the name was changed back to the original one. The paper was 1st published twice a week, on Tuesday and Friday and, since June 1872 once, on Friday. Each issue had 4 pages. The last issue of the paper was printed on 27 December 1873.

The « Blätter » was, in its time, the most important Viennese periodical for theater, music, and art events, having permanent headings on « Inländische Bühnen » (with news from the Viennese « Carltheater » , « Hofoper » , « Theater an der Wien » , « Harmonie-Theater » , and theaters in other of the Monarchy's cities) , « Inländische Bühnen » (with reports from Germany, Russia, Switzerland, the United States, England, and France) , « Correspondenzen » (with regular news mostly from Graz, Preßburg, Prague, Pest, and Brno) , and « Musikalische Novitäten » revue (offering reviews of newly-published sheet music and books) . In the early years of the paper, Zellner several times included lengthy contributions by the authors, such as Franz Liszt, Ludwig von Köchel, Leopold von Sonnleitner.

The focus of this essay is limited to the music events reported in the « Blätter » , which took place in Croatian cities, or have other importance for the 19th Century Croatian music life. Zellner was certainly well familiar with the musical milieu of Zagreb and, therefore, the reports in his paper are interesting as an indication of what he considered to be important cultural events in Croatia. Articles of relevance to Croatian music life published in the « Blätter » can be

classified into several groups : 2 lengthy articles about the new organs built in Zagreb and Osijek in the 1850's, shorter reviews and news about Croatian musicians living abroad (particularly, Ivan Zajc and Ilma Murska) , news about the Croatian theater, and news about the Hrvatski glazbeni zavod.

### Contributions about newly-built organs

The 1st major contribution in the paper about an event in Zagreb was an article, signed with Zellner's initials L-p-d, about the new Walcker organ in the Cathedral, completed in 1855. The article opens with a rather extensive description of the Cathedral and its history, and then Zellner proceeds with a description of the 2 instruments installed there prior to Walcker's organ, and finishes with an evaluation of the new instrument. Zellner's description of the 2 earlier instruments is particularly important, since he was personally familiar with them and his evaluation is the only written document about them. As mentioned earlier, his father was, for most of his life, the Cathedral's organist, and it is certain that Leopold Alexander himself played there. The description is a unique contemporary evaluation of the instrument, built in 1721, and its existence was unknown until the most recent research. (7) About this instrument with 24 stops, and placed on the left balcony, Zellner says that it was excellently-preserved, and was used in the every-day liturgy to accompany singing.

Choral music was, at that time, performed in the Cathedral with 6 singers (choralists) among which was, as mentioned earlier, his father. The space on the balcony near the organ was large enough to accommodate only the organist and 6 singers, but not an orchestra. Since the Bishop Aleksandar Alagović (1760-1837) wanted to have the liturgy in the Cathedral accompanied by orchestral music rather than the organ alone, he decided to build a new, larger balcony above the door and put a bigger instrument there. The 1st instrument for the balcony above the front entrance was commissioned out to Franz Focht of Pécs, who completed it in 1834. The problem was that the windchest of the new instrument, with 54 stops, was designed too small ; and the first time the organ was played it was clear that its sound was not satisfactory. This organ was, therefore, sold 20 years later to the church in Pregrada, and Bishop Juraj Haulik (bishop 1837-1869) commissioned a new instrument from the Eberhard Friedrich Walcker firm of Ludwigsburg. At the end of his article, Zellner describes at length the sound characteristics of this newest instrument, along with its construction, and technical details.

The other, rather significant, contribution about Croatian organs came from the Osijek musician Johann Nepomuk Hummel, (8) who described the new instrument that Gustav Prandau had commissioned from the Salzburg organ builder Ludwig Moser for the chapel at his Valpovo castle in Slavonia (issue 4/1859) .

### Croatian musicians abroad

Concerning the news about Croatian musicians, Ivan Zajc and Ilma Murska are those most often mentioned in the « Blätter » , for they were both performing for Viennese audience.

Ivan Zajc was, in 1863, engaged to teach the advanced level of singing at the « Polyhimnia » school and, in March of that year, the « Blätter » introduced him to Viennese audiences with a brief biography (16/1863) . All of the other

reports on Zajc in the « Blätter » are announcements and reviews of his Operettas and Operas performed at the « Carltheater » and the « Harmonie-Theater ». Since Zellner's « Blätter » had not been considered in an extensive 1982 study by Stanislav Tuksar on the reception of Zajc's theater works in the Viennese press, we will briefly summarize, here, the reviews in order to provide an additional contemporary opinion of those works. (9) In the most general terms, the reviews published in the « Blätter » evaluate Zajc's works in a similar manner to the other 3 periodicals which Tuksar considered in his study (« Wiener Abendpost », « Neue Freie Presse », and « Zwischen-Akt »), and this further supports his conclusions.

Zajc's 1st Operetta written for the « Carltheater », « Mannschaft am Bord », was premiered in December 1863. The « Blätter » announced its 1st performance briefly (99/1863), and contained a review signed « Δ » (101/1863). The Operetta was characterized as being « nach Verdischen Muster componirt » with « viele Unisonostellen, meist Galopptempi und oft larmende Instrumentation » but, further along in the text, the music was described as fresh and lively, with significant Italian features. The solo parts were considered rather lean, written in the form of a couplet with unisono refrains, but the choral parts, particularly the women's choirs, were described as being more successful. The « Mannschaft am Bord » was staged in March 1865, in Preßburg, but, except for the fact that the house was sold-out for 2 shows, there was nothing mentioned about the performances (25/1865).

In November 1864, Zajc conducted for the 1st time his « Zauberoperette Fitzliputzli », oder drzs Teufelchen der Ehe at the « Carltheater » (90/1864). The success of the show, as the unsigned review explained, was exaggerated by a claque shouting, applauding, and calling the composer after every number throughout the performance. The review was, this time, rather short and Zajc's music was characterized « mehr Form als Geist », which provided the piece less with an original mood and delicacy than with fresh and lively rhythm, in addition to the grotesque instrumentation.

On 4 May 1865, Zajc premiered his Operetta « Die Iazzaroni van Neapel » at the « Carltheater » (37/1865). The performance was part of a benefit for the Theater's director, Louis Grais. Zajc's piece shared the night with Franz von Suppé's parody of Giacomo Meyerbeer's Opera « Dinorah » and, judging from the review, Zajc entirely over-shadowed Suppé's piece. The review, signed « # », said that Zajc's Operetta was a success for the full house, in contrast to Suppé's parody, in which there was no interest. The review was good for Zajc, not only since it praised his new piece, but also because it complimented the general direction that the Theater, where Zajc was the « Kapellmeister », was taking. The set design and costumes were elegant, and made with good taste. Zajc's music was this time said to be in Offenbach's style with particular Italian characteristics.

A year later, in April 1866, Zajc premiered his « Spectakeloper » in 3 Acts, « Die Hexe van Boissy » (34/1866). The production, which had been in preparation since the beginning of the season (95/1865), was presented with « beautiful decoration and expensive costumes ». The review, again signed « Δ », mentioned that Zajc and his music were well-known to Viennese audiences, but did not have good words for this particular work. The review said that the music lacked a natural flow and fresh rhythms, that there were no memorable choral parts, and that the orchestration depended too much on the brass and the big drum. The work (which owed a lot to Jacques Offenbach's « Die Schöne Helene », to Giuseppe Verdi and, to some extent, to Giacomo Meyerbeer) had too many quadrille, polka, and waltz-like motifs. Although there is no reason to disbelieve the reviewer and look for excuses for Zajc, it should be

mentioned that when Zajc initially gave the Operetta to the management of the « Carltheater », the work was accepted for performance, but the text was not considered suitable and the Theater commissioned Carl Kosta to write a new libretto for the already-completed music. Such rewritings are often unsuccessful, and the music appropriate for 1 libretto might not correspond to the new one.

A few months later, Zajc came-out with another Operetta, the 1 Act Nachtschwärmer. The performance was on 10 November 1866, in the 1st part of the benefit night for the chief director of the « Carltheater », Louis Grais. This was the 2nd time that Grais had chosen Zajc's premiere for his benefit night, which might indicate that Zajc's works were played to a full house, in spite of the fact that some unfavorable reviews might indicate otherwise. The review, signed « Δ », was brief this time (91/1866) . It does not go into detail, saying nothing more about the half-hour-long piece except that it gave to the audience enough pleasure and music.

On 6 September 1867, the « Blätter » had a short note saying that Zajc presented to the management of the « Carltheater » 3 of his Operettas : « Meister Puff » , « Der Grzugraf » , and « Der Raub der Sabinerinen » (72/1867) . (10) The 2nd Operetta, renamed for the performance « Der Gaugenricht » , was staged as early as 14 September 1867. The review of the premiere, again signed by « Δ », compliments Zajc in that he distanced himself from Verdi's idiom (75/1867) . His music is delicate, characteristic, and the instrumentation more discreet and interesting than in his earlier works. There are fewer unisono parts, and the brass sections of the orchestra are not as strong as earlier the 2 elements which were regularly objected to in the earlier reviews. The reviewer predicted that the Operetta would remain a repertoire piece at the « Carltheater » , but later programs show that it was not performed more than 10 times, a number which proved to be the average for most of Zajc's Viennese works.

In 1868, Zajc produced 3 new Operettas on stage : « Nach Mekka » (5/1868) and « Sonnambula » (9/1868) were both staged in January at the « Harmonie-Theater » , and « Meisterschuss von Pottenstein » (61/1868) in July at his old « Carltheater » . The reviews were similar, written with generic terminology, saying that the music was fresh and the orchestration characteristic. A general impression of the reviewer signed « Δ » is that he was more specific in describing the piece when he did not like it than when he approved of it. Zajc's « Meisterschuss van Pottenstein » was on the program that evening, together with the play « Schützen von Einst und Heite » by Anton Langer, and the « Blätter » called the show the « Carltheater » 's « brillantesten Abendea » . It seems that the staging of the « Nach Mekka » and « Der Meisterschuss van Pottenstein » were Zajc's best productions, and his 1st real successes in Vienna.

Zajc's last Viennese Operetta, « Meister Puff » , was staged at the « Theater an der Wien » on 22 May 1869 (42/1869) , and the reception of this piece might have been one of the factors contributing to Zajc's decision to move to Zagreb. This resulted in what was probably his most discouraging review in the « Blätter » . The unsigned reviewer said that the music was trivial, that the impotence and tastelessness in it went hand in hand, and that the same rubbish was chewed over and over a thousand times. The reviewer went on : In the « Mannschaft am Bord » , Zajc presented himself as a follower of Jacques Offenbach, which could somehow be accepted, but this time he was copying himself and « God help us with that » . If he could not put something better on the stand, then he should consider copying music for publishers. « Meister Puff » was taken-off the stage after its 2nd night.

In analyzing the reviews that Zajc received in Vienna, it seems that he was in a permanent struggle with his critics. He was rarely credited with originality. The only really good reviews he received were in 1865 for « Die Iazzaroni van Neapel » , and for the 1867 and 1868 productions of the Operettas « Der Gaugenricht » , « Nach Mekka » and « Meisterschuss van Pottenstein » . But just at the time when he thought that things were finally going well for him came the review for « Meister Puff » , which described the work in terms more negative than did any earlier review.

At the beginning of 1870, Zajc packed-up his household and moved to Zagreb. The « Blätter » did not make note that Zajc was leaving Vienna, and nothing was mentioned about his new appointments at the Zagreb Opera and the school of the « Hrvatski glazbeni zavod » (HGZ) in the few more years that the « Blätter » was in existence, Zajc's name was mentioned briefly only once, in a report on the staging of his Opera « Amalia » in Zagreb, in January 1873 (2/1873) . The note did not say anything about the music or its reception in Zagreb. All that the « Blätter » found necessary to mention was that the libretto was based on Schiller's drama.

Among the news about composers mentioned in the « Blätter » there were 3 notes about the violinist and composer August Adelburg Abramović (1830-1873) . The 1st time he was mentioned in March 1861, at the beginning of his several months long tour through the Orient (25/1861) . In 1866, Adelburg completed a new Opera dedicated to the 300th anniversary of the Sziget battle. In the work, he supposedly used a song, attributed to Nikola Zrinjski. Nobody ever attempted to look at the Opera to confirm the authorship of Zrinjski's song and to investigate how Adelburg, a supporter of Richard Wagner's leitmotiv technique, used the tune. The Opera, for which Adelburg wrote the libretto after Theodor Körner's play « Zrinyi » , was 1st offered to the Zagreb theater but, being rejected there, its libretto was translated by Adelburg into Hungarian, supplemented with a few numbers based on the Hungarian traditional idiom, and submitted to the National Theater, in Pest. The « historical dramatical musical poem » , as Adelburg called it, was staged there on 23 June 1868. The « Blätter » printed a relatively long review of the Pest staging (53/1868) , emphasizing that Adelburg based the story on the characteristic Hungarian national music. The musical content shows a mixture of rich harmonic and instrumental fabric, which makes the Opera a curious combination of triviality and originality, practical skillfulness and dilettante redundancy, high intuition and inexpensive effects. After this review, there was nothing about Adelburg in the paper for 5 years, until the spring of 1873, when the « Blätter » reported that the composer was affected by an attack of insanity (23/1873) . He was hospitalized in a Döbling sanatorium, where he died in October of the same year.

Among the other news about musicians of Croatian origin was an obituary for Carl Hillebrand von Prandau, who died in Vienna, in June 1865 (30/1865) , and a note that his brother Gustav was elected an honorary member of the Music Society in Pécs (9/1867) . News about productions featuring the soprano Ilma di Murska (Ema Pukšec, 1834-1889) at the Vienna « Hofoper » , Pest National Theater, Paris Opera, and other European Opera Houses regularly appeared in the « Blätter » between 1864 and 1872. (II) A review of the Zagreb concert by the pianist Ludmila Weiser was once reprinted from the « Agramer Zeitung » (78/1863) , and her Ljubljana concert was reported on by an unsigned local critic (5/1867) .

## The Croatian theater

Although the « Blätter » did include a standard feature containing news from other towns in the Monarchy, the productions of the Zagreb musicians were included only rarely. Compared with the news from Laibach, for example, Zagreb stood far behind. When anything was reported from Zagreb, it was usually about institutions rather than individuals.

As the title of the paper suggests, the « Blätter » was concerned not only with music, but also theatrical life and the fine arts. While no Croatian fine art events were ever mentioned in the paper, the theater was, and it was covered better than music. The reports, however, were irregular, and it is hard to discover any clues as to which criteria Zellner might have used in selecting the published information. In turn, this irregularity was a consequence of a lack of permanent reviewers in Croatian urban centers. The « Blätter » briefly reported on the opening of the new theaters in Split (4/1860), Dubrovnik (3/1865), Osijek (24/1868), and Zadar (66/1870), but this was never followed by reports on shows that were staged there. Twice, we find announcements about new positions in Croatian theaters: at the beginning of the 1860-1861 season, J. Böhm listed the actors and other theater personnel which were engaged through his agency for the theaters in Osijek and Varaždin (87/1860) and, in April 1867, the « Essegg Oberstädter Kasino- und Theatergesellschaft » announced their search for the « Kapellmeister » of the Theater Orchestra (33/1867). News from Zagreb included, in 1859, a note that the theater had called a competition for the best original drama to be awarded 300 Florins, a play with South-Slav subject matter for 200 Florins, and a translation of a drama for 100 Florins (72/1859). Nothing, however, was reported about the result of this competition.

In October 1860, the « Blätter » reported that the actor Blumenfeld died in Zagreb (82/1860). That same year, the Croatian language had been introduced in the theater instead of German, and this was mentioned 3 times. In mid-October, there was a note in the paper that plays in Croatian had many supporters and, that not long before when a show was performed in German, only 6 people had been in attendance (92/1860). About 2 weeks later, a note appeared claiming that the theater was in a desperate state, since German plays were not attracting audiences, and German actors had rotten apples flung at them. The new theater management had its initiative meeting in order to organize productions in the national language (97/1860). Finally, the following week, there was another notice about the meeting of the theater board (99/1860). All 3 pieces were short and, considering the importance of these events for the Croatian National Theater, not very informative. At this point, it should be also mentioned that the « Blätter » published, in those days, a report on the very favourable reception of the Croatian parliamentary delegation which attended a performance at the Pest National Theater, in the fall of 1860 (83/1861).

After those events, when the Croatian theater finally took root on the Croatian stage, the « Blätter » did not have any interest in Zagreb theater whatsoever. The 1st note about it was included in the « Blätter » 4 years later, and this was not because of the theatrical production itself but because of the newly-installed gas lights, on New Year's Day 1864 (2/1864). After this, again, nothing was mentioned until the end of November 1866, when a short note mentioned that the Croatian translation of Octave Feuillet's « Montjoye » was premiered with great success (95/1866). In the same note, it was also mentioned that, on 24 November 1866, Theodor Körner's play « Nikola Zrinjski » was performed, as part of the 300th anniversary of the battle of Sziget. It is hard to find any explanation as to why the « Blätter », in the 6 year existence of the Croatian theater, had chosen now to include for the 1st time a note about a staging of this play. At the same time, nothing was mentioned about the large-scale festivities commemorating, for



several days, the tricentenary of Zrinjski's death throughout the entire nation when the performance of this drama was part of it.

Anything more about the Zagreb theater cannot be found until February 1869, when Schauffert's « King's Chess » was staged (17/1869). The report says that the play was performed with great success. The last news from the Zagreb theater concerned Dimitrije Demeter's translation of Goethe's « Clavigo », performed on 4 January 1870 (3/1870), and the deficit of 7,000 Florins with which the 1870-1871 season ended (34/1871). Unexpectedly, it was once mentioned, in 1868, that the Osijek upper-town theater had premiered Goethe's « Faust » (3/1868). Never before or since was any other show ever again mentioned.

### Music events in Croatia

News about the music theater in Croatia did not have any better luck in the « Blätter » than did the drama. The permanent Opera was established in Zagreb, in 1870, although several Operas and Operettas were performed every year during the 1860's. The « Blätter » ignored them all. In August 1860, a brief note was included about a production of Giuseppe Verdi's « Il Trovatore » (62/1860), but after that, nothing was mentioned until 1869, when the board of the theater signed a contract with the Italian impresario Alexander Betti (7/1869). The board awarded him 5,000 Florins funding, for the staging of 30 performances of 5 Operas. The only other news about a performance of an Opera was a note that, on 21 October 1871, Vatroslav Lisinski's « Ljubav i zloba » was staged (87/1871). All that Zellner found necessary to mention concerning what, for the Croats, was an event of prime importance - was that the composer did not enjoy the success of the Opera since he had died in 1854. There was no review of the work, and nothing was said about the subject matter or the music, not even the names of the singers. Such a treatment of Lisinski in the « Blätter » seems, at least, odd. Lisinski was only 4 years older than Zellner, and they did know each other. On 25 May 1852, Lisinski sent a letter to Zellner in which he said that he was writing upon Zellner's request, as expressed in the letter addressed to his father Zakarija. In the letter, Lisinski also mentioned that they were school colleagues. (12) As we have said earlier, Zajc's productions were not mentioned until January 1873, when his Opera « Amelia » was staged.

2 institutions which were more important in the Zagreb musical life of the 1860's than the theater were the « Hrvatski Clazbeni Zavod » and the Croatian Singing Society « Kolo ». The former was mentioned 4 times during the entire period of the « Blätter »'s publication, and the « Kolo » was not mentioned at all. The 1st note on the « Hrvatski Clazbeni Zavod » was a brief report about the 1856 celebration of the Mozart Centenary (10/1856). 3 years later, in the spring of 1859, Zavod's financial report for 1858-1859 was reprinted, together with a note that the « Blätter »'s editor was helping in the Zavod's effort to build a full-scale Orchestra (31/1859) and to collect music and instruments. By then, he had already collected from Viennese music publishers (Arthur Hoffmann, Karl Anton Spina, Carl Haslinger, A.D. Witzendorf) a number of editions and, from various institutions and instrument makers, about 30 (mostly wind) instruments. In the Zavod's archives, there is a document, compiled by Ivan Oertl, listing editions donated by Zellner. There are about 35 titles, some in multiple copies, of tutors and etudes for all orchestral instruments and singing. (13) Further music editions (which included Symphonies by Louis Spohr, Franz Lachner, and Franz-Josef Haydn, as well as Concertos by Ludwig van Beethoven, and 2 Oratorios by Händel) were mentioned in the

report of the annual meeting of the Society, on 27 November 1858. In the same report were also listed the donated instruments and the names of their contributors. (14) All of those who helped the action were elected among the honorary members of the « Musikverein » (instrument makers Leopold Uhlmann, Andreas Koch, P. Schemel, A. Stehll, Ziegler, Andreas Hoffmann ; publishers Carl Haslinger, Karl Anton Spina, and A. D. Witzendorf ; « Kapellmeisters » Albert Franz Doppler, and Klaus-Joachim Müller ; music teachers A. Klein and K. Lewy) . (15) The instruments, however, did not arrive in Zagreb until 1861. (16)

This effort of Zellner might indicate that he had not forgotten his old homeland, and had made an effort to help Croatian musical life. However, this was not an unusual step for him, since he made several efforts to collect various means or send contributions to different music institutions. The last time the « Hrvatski Clazbeni Zavod » was mentioned in the « Blätter » was in January 1864, when the Zavod's Board placed an announcement for the position of teacher of wind instruments at the Zavod's school (2/1864) .

The fact that it has been possible to list and to comment in a few pages all of the articles on musical and theatrical events in Croatia which appeared in the course of the « Blätter » 's 19 years indicates that there were not many events reported upon. It appears that Zagreb's daily newspaper « Agramer Zeitung » was Zellner's main source of occasional news from Zagreb. In turn, this indicates that Zellner did have the opportunity to present to his readers more news from the southern lands. The question is whether or not his Viennese readers were interested in them. Certainly, Zagreb or Split did not have such distinctive artistic events as did Pest or Prag. Events here were not of the kind that would make headline news around the country or throughout Europe. Musicians from Croatia who became household names throughout the Monarchy (Julius Epstein, Ilma di Murska, Leopold Alexander Zellner himself) were performing in Vienna and not in Zagreb, and the « Blätter » treated them as it did all other Viennese musicians. But when Zajc moved to Zagreb, his name disappeared from the paper's pages. Still, judging from the events that Zellner did include in his paper, it seems that the criteria which he followed in selecting them was not the importance of any particular event. They were not the most important events of the 1860's and 1870's, and they were not considered as such even by their contemporaries. In comparing Croatian coverage with the amount of the news from other centers of the same size and importance, we find that Zagreb was greatly under represented. Should we blame Zellner for the lack of Croatian news in the « Blätter » , or simply the problem was that he was not able to find correspondents in the Croatian centers to send him contributions on a regular basis.

This latter assumption finds support in the 6 lengthy articles, published between 1864 and 1868 under the heading « Correspondenzen » , which summarized in great detail some of the events in Zagreb and once, in 1866, in Osijek. They were the only sizeable articles about Croatian music life included in the paper, and it was no accident that the 1st of them, published in 3 instalments, appeared in June 1864, immediately after Zellner returned from Zagreb earlier that month. He probably used his visit to find someone to report for the « Blätter » . The 1st of those articles, signed with the initials A.D.K. , was an historical overview of 19th Century Zagreb music events (50, 51, 52/1864) . Musicians of the 1830's and 1840's were mentioned briefly, with an emphasis on Lisinski, the efforts of the « Hrvatski Clazbeni Zavod » and its school, other music Societies in town, and the patrons supporting the activities of those Societies (Klobučarić, Prandau, Vraniczany, and Kukuljević) . The most outstanding Croatian writers and painters (Julio Clovio) were even mentioned. The end of the article discussed about the pan-slavic ideas flourishing in the singing Society «

Kolo » and in the national theater. It seems that the trip to Croatia had been particularly inspiring for Zellner, since in the « Feuilleton » of the same 3 issues of the « Blätter » also appeared an unsigned article entitled « Slavische Künstler am Hofe Mathias Corvinus » , which listed the number of Croatian painters and builders working there.

The next large article, dated at the end of April 1865 and entitled « Musik Theater und Kunstindustrie » (35/1865) , did not mention any particular event that occurred in that year, but rather protested the insufficiency of cultural events in the town. The article is signed with the initials « K-n » , but the content makes it clear that the writer was the same person who wrote the 1st report. He was dissatisfied with the events that were taking place in Zagreb. The Theater was empty most of the time, there were no Croatian plays staged, and there were few Croatian actors. If one wanted to repair an instrument, it was necessary to travel to Vienna or Graz and, in such a milieu, there was nothing much to be done to improve the cultural climate.

The selection of the events which A.D.K. described indicates that he was a person with artistic criteria above the average of the authors whose criticism was appearing in the domestic papers in the national language. The Croatian criticism primarily praised everything performed in the national language or written by a domestic author. The criticism in the « Blätter » was different, and its author was searching objectively for artistic values. This article was not received in the Zagreb press with great enthusiasm. The weekly « Naše gore list » printed a sharp, unsigned response, which spun around the usual arguments regularly found in the press in the Croatian language. (17) It was said there that « K-n » 's article was ill-intended and mean. Croats, the writer claimed, know very well what is a good piece of art or an artistic composition ; the Slavs have to create art based on the national idiom, as was the case with songs by Vatroslav Lisinski, Ferdo Livadić, or Kornelije Stanković. However, the writer of the article in the « Naše gore list » forgot that Lisinski had been dead for more than 10 years, Livadić was not at all busy composing at this time, and Stanković was not a Croatian composer. In his short-sighted nationalism, the writer did not realize that Zellner and his journalist were talking about the current musical life in Zagreb of the mid-1860's and that their characterization was quite accurate, because it is hard to think of any important music personality active at this time in Zagreb.

The 1st and probably the only event in Zagreb which « K-n » regarded as exceptional was a subscription series of chamber music concerts presented during the winter of 1865-1866. Several Zagreb musicians (Schwarz, Döring, Simm, Felbinger, Oertl, and Eisenhuth) played 3 concerts with exclusively 18th and 19th Century String Quartets and Quintets on the program (Mozart, Mendelssohn, Onslow, Beethoven, Haydn, and Schumann) . The series did receive a positive reception in the same Zagreb papers but although it was unique for its time, it had not been perceived as anything exceptional. In contrast, the « Blätter » found those concerts to be something special and published not less than 2 pieces about them (99/1865 ; 33/1866) .

The 3 remaining reports were about the concert given by the students of the « Hrvatski Clazbeni Zavod » at the end of the 1865-1866 season (69/1866) , the Zagreb concert of the Viennese violinist Rudolph Willmers (April 1868 ; 31/1868) , and an announcement of the Zagreb concert in which the pianist Julius Epstein took part (24/1860) .

Osijek was the only Croatian town other than Zagreb from where one lengthy report was sent to the « Blätter » . In

1866, there was an article, signed with the initials « M.T. » , about the opening of the new theater building (96/1866) . 2 years later, there was a brief news item on the success of the performance of Jacques Offenbach's « Die Schöne Helene » (24/1868) and, finally, in 1870, the celebration of the Beethoven Centenary anniversary was reported (79/1870) .

What can we learn about the Viennese reporting on Croatian music and musicians ? Above all else, it is obvious that only an extremely small number of news items found their way to the Viennese readership. One should not be misled by the large amount of space which we spent, at the beginning, in discussing Zajc's reception in Vienna. Those events were taking place before Viennese audiences, and they were included here only to supplement information about Zajc's reception in Vienna. The news from Zagreb, which Zellner did include in the « Blätter » , were usually short, very general, and without detail. Even large-scale festivities, such as the celebration of the 300th anniversary of the battle of Sziget, did not get more than 2 lines. The festivity for Saints Cyril and Methodius, in 1864, did not receive any coverage. It is likely that Zellner was dealing with the problem of finding a permanent and professional journalist in Zagreb ; when he found one, he did include a few lengthy articles. However, the fact is also that Zagreb was not very high on his priority list, because if he had wanted to have news from Zagreb included on a regular basis, he could have continuously used the « Agramer Zeitung » as a source of information. There was also a good mail service throughout the Monarchy and he could have gotten some news from his father, who was deeply involved with the musical life of Zagreb.

Leopold Alexander Zellner left Zagreb in his early years, and he had a successful career in Vienna.

We might consider today his notion of the historical performance, when he used to re-orchestrate pieces or write richly harmonized Romantic variations on an old theme, to be un-historical. But he was a highly-professional and successful musician who did not see much interest in Zagreb music events. Unlike Zajc, whose career went up and down and who eventually exchanged a competitive Viennese milieu for the security of a rather smaller Zagreb, Zellner was comfortable in the Viennese musical establishment. He did not turn back, and if we might borrow for a moment a psychological interpretation, the lack of news from Zagreb might be an indication of his ambivalence towards the town of his childhood. He definitely did not think much of the music events which were taking place there, and had no reason to promote Croatian music in his paper.

(1) The only Croatian-language study about the Zellners is Lanko BARLÉ's Zakarija Zellner in njegov sin Leopold Aleksandar, sv. Cecilija XXXI/2 (1937) , pages 50-52. A brief biography of Zalcarija Zellner is also included in the obituary published in the « Agramer Zeitung » L/38 (11 February 1875) .

(2) The church reforms of Joseph II greatly reduced the number of the canons at the Cathedral, which caused, together with an order that the seminarians had to live in the central seminary in Pest rather than in Zagreb, a deficit of trained singers able to participate in the Cathedral liturgy. Therefore, in 1788, Bishop Maksimilijan Vrhovac hired for the Zagreb Cathedral 6 singers (choralists) , who participated in all services, singing both the Gregorian chant and multi-part compositions. In 1794, a decision to employ 6 choralists and an organist at the Cathedral became official and, from that time, they were paid from the Cathedral funds. The conductor (« regens chori ») of this choir and the

Cathedral organist were always recruited from among the singers. Throughout the 19th Century, the choralists had great importance in the church music in Zagreb.

(3) The daily « Agramer Zeitung » of 12 December 1829 carried an announcement that music could be purchased in Zellner's apartment in Duga ulica.

(4) Zaharija Zellner had 4 children, but only Leopold Alexander survived childhood.

(5) During the 2 concerts in Zagreb, pieces by Girolamo Frescobaldi, Giuseppe Tartini, Johann Sebastian Bach, Francesco Rossi, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Michael Praetorius, Johann Jakob Froberger, Francesco Veracini, Giovanni Battista Pergolesi, Alessandro and Domenico Scarlatti, and Robert Schumann were performed. For the entire program of the concerts refer to : Zdravko Blažeković, Strani glazbenici u Zagrebu šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća, Zvuk 2 (1983) , pages 33-39.

(6) « Die neue Orgel im Dom zu Agram » , « Blätter » 1/79 (2 November 1855) , pages 313-314. The specification of the instrument is listed in another article. « Blätter » 1/89 (7 December 1855) , page 355.

(7) For the history, characteristics, and a 1880 photograph of the instrument, refer to Ladislav Šaban - Zdravko Blažeković, Pregled povijesti starijih orgulja Zagrebačke katedrale, « Arti Musices » XXII/1 (June 1991) , pages 13-40.

(8) Johann Nepomuk Hummel (Kalocsa, 1820 - Osijek, 1896) was the founder and conductor of the « Esseger-Kirchen-Musik-Verein » , which performed between 1850 and 1862. Prandau gave the earlier instrument from Valpovo (with one manual, pedal, and 12 stops) to Hummel, who sold it for 800 Florins to the parish church of Osijek Lower-Town. Refer to : Josip Grubišić, « Grad Osijek » - Osijek : n. p. - (circa 1942) , page 37. This instrument was built by Matija Fonberger in 1793, and it was in good condition when Prandau decided to replace it.

(9) See, Stanislav Tuksar, Premijere Zajčevih glazbeno-scenskih djela u Beču u ogledalu kritike, Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rodnjaka Ivana Zajca (Zagreb : Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1982) , pages 79-113.

(10) « Der Raub der Sabinerinnen » has never been performed in Vienna. The 3rd Operetta, « Meister Puff » , was premiered on 22 May 1869.

(11) Reports and news about the soprano Ilma di Murska were included in the following issues of the « Blätter » : 96/1864 (leading role in the Viennese premiere of Giacomo Meyerbeer's « Dinorah ») ; 10/1867 (« Katharina » in Meyerbeer's « Nordstern » , at the Viennese « Hofoper ») ; 28, 29, and 31/1867 (advertisement for the concert at the « Musikverein » program, and a review) ; 92/1867, 17 and 12/1868 (a report about the piano rehearsal of Charles Gounod's « Roméo et Juliette » in which Murska played the role of « Juliette » , the advertisement for the production and its review) ; 30, 35, and 39/1868 (notes about the Pest production of « Lucia di Lammermoor » and its review) ; 10/1869 (a report about Murska's performance in Paris) ; 46/1869 (the soprano returned to Vienna) ;

105/1869 (Murska received 1,500 Florins for the 1st 3 performances as « Martha » in the Viennese production of Friedrich von Flotow's Opera) : 1/1870 (performance in « Martha ») : 28/1871 (will perform in Vienna after Easter) ; 29/1871 (performed the role of « Lucia di Lammermoor » , at the « Hofoper ») ; 63/1871 (will interpret « Dinorah » at the « Hofoper ») ; 71/1871 (will interpret « Martha » and « Lucia di Lammermoor » at the « Hofoper ») ; 72/1871 (a review of the « Hofoper » production of « Lucia di Lammermoor » , with Murska in the title role) ; 103-104/1871 (announcement of the production of « Dinorah » ,with Murska in the title role) ; 13/1872 (a review of the performance of Vincenzo Bellini's « la Sonnambula » at the « Hofoper ») .

(12) See, Mirko Breyer : Pismo Vatroslava Lisinskog g. 1852, Građa za povijest književnosti hrvatske III (1901) , pages 171-173.

(13) Archives of the « Hrvatski Clazbeni Zavod » , No. I-27/1858.

(14) Archives of the « Hrvatski Clazbeni Zavod » No. I-37/1858, § 10 and printed « Jahresbericht der Agramer Musik-vereins-Direktion, über deren Wirksamkeit und das Fortschreiten des Vereins für Schuljahr » 1857-1858, §§ 2i, 5, and 8.

(15) See, « Inhresbericht der Agramer Musik-vereins-Direktion ... , § 8. Zellner published the list of newly-elected honorary members of the « Musikverein » in the « Blätter » No. 73 of 1862.

(16) See, Archives of the « Hrvatski Clazbeni Zavod » , No. I-1/1861 and No. I-46/1861. A detailed list of all instruments received is included with the document No. I-13/1862.

(17) « Naše gore list » , V/14 (15 May 1865) , pages 113-114.

...

Leopold Alexander Zellner : Komponist, geboren zu Agram in Croatien am 23. September 1823. Sein Vater Zacharias war Domorganist zu Agram und starb daselbst am 6. Februar 1875. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt Leopold von seinem Vater, erlernte früh das Cello- , Orgel- und Oboenspiel und versuchte sich auch als Kind in der Komposition. Mit 15 Jahren wurde er Organist in der Katharinenkirche, dann trat er bei dem Kaiserlich-Königlich Verpflegsamte ein und diente in demselben zehn Jahre. Nachdem er 1849 diese Stelle aufgegeben, ging er nach Wien, ertheilte Unterricht in der Musik und arbeitete als Musikreferent bei der von Kuranda redigirten « Ostdeutschen Post » . Im Jahre 1855 gründete er selbst die « Blätter für Musik » , die er bis 1868 (mit kurzer Unterbrechung während der Zeit, als er 1858 zum Journal « Neu-Wien » übergetreten, das aber nach wenigen Monaten zu erscheinen aufhörte) redigirte und damit ein Organ schuf, welches für die Musik- und auch Kunstgeschichte Wiens reiches Material darbietet. 1859 führte er auch die « historischen Concerte » in Wien ein, welche großen Anklang fanden und bis 1866 fortgesetzt wurden. Am 1. October 1868 übernahm er nach dem 1867 erfolgten Tode Simon Sechter's dessen Stelle als Harmonielehrer am Wiener Konservatorium und wurde im folgenden Jahre Generalsecretär der Gesellschaft der Musikfreunde, welchen Posten er zur Stunde noch bekleidet, überließ aber unter Einem die Redaction der « Blätter für Musik » an Ludwig

Oppenheimer, der seit 15 Jahren Hauptarbeiter derselben war. Ein virtuoser Harmoniumspieler, gab er als solcher öfter Concerte, wirkte auf seinem Instrumente in seinen historischen Concerten mit und hat nebstbei für dasselbe einzelne Verbesserungen erdacht. Als Componist schrieb er Messen, Oratorien, dann viele Clavierstücke, Cellosachen und mehrere Chorlieder, zahlreiche Arrangements für das Harmonium ungerechnet. Von seinen größeren Werken nennen wir : « Vortragsstudien für das Harmonium. Eine Anzahl von Tonstücken berühmter Meister » (Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Jean-Philippe Rameau, François-Adrien Boieldieu, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach, Franz-Joseph Haydn, Anton Rubinstein) , 3 Hefte (Spina Verlag, Wien 1864) ; « Altfranzösischer Weihnachtsgesang, für Sopransolo, vierstimmigen Männerchor mit Harmonium » , Partitur und Stimmen (Spina Verlag, Wien 1864) ; « Zwölf Choräle für Harmonium » (Haslinger, Wien 1867) ; « Die Kunst des Harmoniumspiels. Eine Reihe von Tonstücken fortschreitenden Schwierigkeitsgrades » , mehrere Hefte ( Spina Verlag, Wien 1869) ; auch setzte Zellner die seinerzeit von Fischhof begonnenen « Classischen Studien » für das Pianoforte, welche den Wiederabdruck hervorragender Kompositionen von Johann Philipp Allegro, Johann Sebastian Bach, Ciaccona, François Couperin, Georg Friedrich Händel, Johann Philipp Kirnberger, Johann Pachelbel und andere enthalten, fort. Durch seine Harmoniumschule mit einem theoretischen und praktischen Theile, wie durch die mit Herausgabe älterer musicalischer Classiker verbundene Einführung historischer Concerte, welche er eine ganze Jahreswoche hindurch (1859-1866) mit einer der Sache würdigen Hingebung geleitet, besitzt er unleugbare Verdienste um das musicalische Leben Wiens, das durch die der 1848er Bewegung folgende Stagnation seine einstige Glorie wenn noch nicht ganz verloren, doch beträchtlich eingebüßt hat.

### Les critiques du concert

Il s'agit du pire scandale en date, impliquant une œuvre de Bruckner à Vienne. Les critiques ne se font pas attendre :

« C'est le hurlement chrétien du loup pendant la nuit ! » , affirme-t-on sarcastiquement en faisant référence à l'Opéra « Die Freischütz » (le Franc-tireur) de Carlo Maria von Weber.

« Une odeur de décomposition qui atteint nos narines dans la discorde de ce contrepoint décadent. »

« His music is perfume with heavenly roses but stinks of hellish sulfure. »

Gustav Dömpke, a critic closely allied to Eduard Hanslick, did in fact denounce Bruckner in terms that not only were explicitly political but actually invoked the threat of palace revolution. He wrote :

« His face would not make one expect that Bruckner is a man of violence, at most, an average little " Kapellmeister ". Yet, he composes nothing but high treason, rebellion and assassination (regicide) . Bruckner is by far the most dangerous among the musical innovators of the day. »

Gustav Dömpke for the « Wiener Allgemeine Zeitung » :

« I confess frankly that I could hardly ever judge Bruckner's Symphony justly, because his music touches me so

adversely and appears to me so unnaturally puffed-up, so sickly and pernicious. »

...

Anton Bruckner sera tellement traumatisé par la réception du public envers sa 3<sup>e</sup> Symphonie qu'il cessera de composer pendant presque 1 an. C'est un être sous le choc qui entreprend une séquence de plusieurs révisions dont 3 successives ; la seconde sera publiée en 1878 en tant que 1<sup>re</sup> édition. Le public deviendra plus conciliant avec l'arrivée de la « version de 1889 » qui sera accueilli sous des tempêtes d'applaudissements, presque exactement 13 ans plus tard, soit le 21 décembre 1890, avec le même Philharmonique de Vienne mais cette fois sous la direction de Hans Richter. Ce succès tardif ne permit pas d'effacer le douloureux souvenir du concert du 16 décembre 1877. Pour la plupart, les révisions demeureront inférieures aux intentions originales avant-gardistes du compositeur. Bruckner laissa ainsi de côté d'importantes quantités de musique.

Anton Bruckner se servait d'un simple calendrier comme journal intime sur lequel il notait les activités quotidiennes (s'étendant sur plusieurs années) comme son travail, ses pratiques religieuses, ses rendez-vous, ses dépenses, le nom de ses élèves et celui des filles qui firent appel à ses services.

Toutefois, rien dans ce « calendrier - agenda » n'est à la fois plus intéressant et plus pathétique que la liste de ses nombreux échecs. Elle démontre la gravité inexorable du destin et le stoïcisme admirable d'un homme de cœur. Par exemple, on y trouve le **jeudi 27 septembre 1877** :

« 3<sup>e</sup> rejet de ma « Wagner-Sinfonie » n° 3 - 1<sup>er</sup> rejet, à l'automne 1872, de ma Symphonie en ut mineur n° 2 - 2<sup>e</sup> rejet par l'Orchestre Philharmonique, à l'automne 1875, de ma Symphonie n° 3 ...

La « Wagner-Sinfonie » eut un grand succès en Allemagne ; mais les compositions suivantes de Bruckner se heurtèrent, de nouveau, à l'indifférence et aussi au mauvais vouloir des musiciens exécutants.

**18 décembre 1877** : 2 jours après le concert, Bruckner se fera malmené par la presse viennoise. Un critique moins virulent que les autres parla d'une composition « particulière, audacieuse, effrénée mais plutôt indisciplinée ». Un journal allemand rapporta : « Nous avons entendu une œuvre tout à fait bizarre qui pourrait se décrire comme une mosaïque bigarrée et informe, composée de résidus d'idées musicales qui porte injustement le nom de « Symphonie ». L'influent et caustique critique de 52 ans, Eduard Hanslick du « Neue Frei Presse », ne put retenir son venin : « Les intentions poétiques de Bruckner nous semblent assez ambiguës. Il s'agit peut-être d'une vision de la 9<sup>e</sup> de Beethoven qui se lie d'amitié avec les Valkyries de Wagner mais qui finit par se faire piétiner sous leurs sabots. » .

Otto Böhler

Caricature de l'artiste viennois Otto Böhler - « Bruckner et les critiques » : Eduard Hanslick, Max Kalbeck, Richard Heuberger.



## Légende

One fine day in Vienna town,  
A Symphonist walks up and down,  
But as he lives in Austria's land,  
Where critics do not understand,  
They call his music so much noise,  
The silly little inky boys.

...

The Austrian (German-born) industrialist and silhouette artist Otto Böhler was born on 11 November 11 1847 in Frankfurt-am-Main ; and died on 5 April 1913 in Vienna. He specialized in portraits of many great conductors, composers, and pianists of his time.

Böhler was the 5th son of the merchant Georg Friedrich Böhler and spent his childhood and youth in Frankfurt-am-Main. At the University of Tübingen, he studied to Ph.D. philosophy. In 1870, he moved with his brothers Albert (1845-1899) and Friedrich (1849-1914) to Vienna and participated after the death of his brother, Emil (1842-1882) at the family business. Albert and Emil founded a steel industry, which is now part of Böhler-Uddeholm.

Following his artistic talent, he became a pupil of the painter and writer Wenzel Ottokar Noltsch (1835-1908) . Soon, however, he turned to the art of the silhouette, and found in his musical environment a rich field. Böhler's friends were to include the singer Amalie Materna, Hermann Winkelmann, Theodor Reichmann, and musicians of the Vienna Philharmonic Orchestra. In 1876, he attended as a member of the Bayreuth Patrons Association, the 1st Bayreuth Festival, and paid homage to his « musical God » Richard Wagner.

Böhler was married and had 4 children. He died in 1913 ; 2 years earlier, he had been diagnosed with a heart condition. He was buried in the family vault in the Hietzinger Cemetery.

Böhler has held in silhouette almost all the German composers from Bach to Bruckner and Mahler, but also conductors and pianists of his time. The original works remained only sporadically, mainly in museums. His motifs were often reprinted (e.g. , on postcards and in newspapers) .

« Scherenschnitte » (scissor cuts) is the art of paper cutting design. The artwork often has symmetry within the design, and common forms include silhouettes, valentines, and love-letters. The art tradition was founded in Switzerland and Germany in the 16th Century, and was brought to Colonial America in the 18th Century by immigrants who settled primarily in Pennsylvania.

## Publications

Dr. Otto Böhler's Schattenbilder. Kaiserlich und Königlich Hof- und Universität-Buchhandlung in Wien, Kaiserlich und Königlich Hofmanufaktur für Photographie Rudolf Lechner (Wilhelm Müller) , Wien (1914) .

...

Otto Böhler (geboren 11. November 1847 in Frankfurt-am-Main ; gestorben 5. April 1913 in Wien) war ein österreichischer Silhouettenkünstler und Industrieller deutscher Herkunft.

Otto Böhler war der fünfte Sohn des Großkaufmanns Georg Friedrich Böhler und verbrachte seine Kindheit und Jugend in Frankfurt-am-Main. An der Universität Tübingen studierte er bis zur Promotion Philosophie. Danach zog er um 1870 mit seinen Brüdern Albert (1845-1899) und Friedrich (1849-1914) nach Wien und beteiligte sich nach dem Tod seines Bruders Emil (1842-1882) am Familienunternehmen.

Seinem künstlerischen Talent folgend wurde er Schüler des Malers und Schriftstellers Wenzel Ottokar Noltsch (1835-1908) . Bald wandte er sich jedoch der Kunst des Scherenschnittes zu und fand in seinem musikalischen Umfeld ein reiches Betätigungsfeld. Zu Böhlers Freundeskreis zählten und andere die Sänger Amalie Materna, Hermann Winkelmann, Theodor Reichmann sowie Musiker der Wiener Philharmoniker. 1876 besuchte er als Mitglied des Bayreuther Patronatsvereins die ersten Bayreuther Festspiele und huldigte damit seinem « musikalischen Gott » Richard Wagner.

Böhler war verheiratet und hinterließ vier Kinder, als er 1913 an einem zwei Jahre zuvor festgestellten Herzleiden starb. Er wurde auf dem Hietzinger Friedhof (Gruppe 19, Nummer 166) in der Familiengruft beigesetzt.

## Werke

Böhler hat fast alle deutschen Komponisten von Bach bis Bruckner und Mahler, aber auch Dirigenten und Pianisten seiner Zeit, im Scherenschnitt festgehalten. Die originalen Werke sind nur vereinzelt, vor allem in Museen, erhalten geblieben. Seine Motive aber wurden als Fotografien, zum Beispiel auf Postkarten, vielfach in Umlauf gebracht und in Zeitungen abgedruckt, sogar noch auf Telefonkarten finden sich seine Silhouetten.

Dr. Otto Böhler's Schattenbilder. Kaiserlich und Königlich Hof- und Universität-Buchhandlung in Wien, Kaiserlich und Königlich Hofmanufaktur für Photographie Rudolf Lechner (Wilhelm Müller) , Wien (1914) .

## Hans Schließmann

The Austrian draftsman, illustrator, graphic artist and silhouette-maker Hans (Johann) Schließmann was born on 6 February 1852 in Mainz, Hessen (Germany) ; and died on 15 February 1920 in Vienna. He is buried in the Hietzing Cemetery (Group 49, No. 123) in Vienna. He depicted Viennese characters ; mainly producing drawings of figures from sport and military circles to portraits of musicians.

Schließmann moved to Austria in 1857 with his family when he was still a child. He worked on several humorous

Viennese papers. He started publishing in the « Humoristischen Blättern » in 1874 ; and in the « Kikeriki » in 1880. He also drew for the weekly « Wiener Luft » during the 1880's, while also contributing drawings and picture stories for the « Fliegende Blätter » of Munich. He was especially noted for his drawings about everyday life in Vienna, that he published in magazines as well as an installment of the « Österreichischen Monarchie in Wort und Bild » encyclopedia. His favourite characters were musicians (conductors and composers) , sportsmen and soldiers. Schließmann made a caricature of Anton Bruckner at the organ in the late-1880's.

A street in Wien-Hietzing was named after him in 1923.

...

Abbildung des Komponist Anton Bruckner (1824-1896) an der Orgel. Druck nach Schattenbild von Hans Schließmann. Postkarte im Verlag Brüder Kohn-Wien.

Hans (Johann) Schließmann, österreichischer Zeichner und Karikaturist : geboren 6. Februar 1852 in Mainz, Deutschland ; gestorben 14. Februar 1920 in Wien 7, Kaiserstraße Nr. 9, Apollogasse Nr. 17 (Sophienspital) .

Hans Schließmann kam schon als Kind nach Österreich (1857) . 1866 wurde er Volontär in der Xylographischen Anstalt Waldheim. Ab 1874 war er Mitarbeiter bei den Humoristischen Blättern und ab 1880 bei der satirischen Zeitschrift Kikeriki. Zwischen 1881 und 1890 arbeitete er für die Wochenzeitung Wiener Luft, später dann nur mehr für die Münchener Fliegenden Blätter.

Hanns Schließmann wurde auf dem Hietzinger Friedhof in einem ehrenhalber gewidmeten Grab (Gruppe 49, Nummer 123) bestattet.

1923 benannte man die Schließmanngasse in Wien-Hietzing nach ihm.

...

Hanns (Johann) Schließmann, österreichischer Zeichner und Karikaturist. Kam 1857 nach Österreich und trat 1866 als Volontär in die Xylographische Anstalt Rudolf von Waldheims ein. Trotz mangelnder akademischer Ausbildung fiel er bald als lebensgetreuer Illustrator des volkstümlichen Wienertums auf. Ab 1874 war Schließmann Mitarbeiter der von Karlič herausgegebenen « Humoristischen Blätter » , ab 1880 arbeitete er beim « Kikeriki » , 1881-1890 bei der Wochenschrift « Wiener Luft » (Beilage des « Figaro ») , später ausschließlich für die Münchener « Fliegenden Blätter » . Im Band « Wien und Niederösterreich » der « Österreichischen Monarchie in Wort und Bild » (1886) stellte Schließmann das Wiener Volksleben dar. 1889 erschien ein « Schließmann-Album » mit seinen besten Arbeiten, 1892 folgten « Wiener Schattenbilder » , 1928 (postum) « Dirigenten von Gestern und Heute » . Die von ihm dargestellten Wiener Originaltypen entstammten insbesondere dem Musik- , Sport- und Militärleben.

...

Hans (Johann) Schließmann, Zeichner, Illustrator und Xylograph : geboren 6. Februar 1852 in Mainz, Hessen (Deutschland) ; gestorben 14. Februar 1920 in Wien. Schließmann, der ab 1857 mit seinen Eltern in Wien lebte, arbeitete 1866-1873, zuerst als Volontär, später als Xylograph, an der Wiener Xylograph. Anstalt Rudolf von Waldheims. Danach war Schließmann, der seine Zeichner. Begabung autodidaktisch entwickelte, in erster Linie als Illustrator für humorist. Zeitung tätig, so 1874-1878 für die « Humoristischen Blätter » , die der spätere Erfinder der modernen Tiefdrucktechnik Klíč herausgeber 1879 zeichnete er für die Zeitung « Kikeriki » des Schriftstellers Pseudonym O. F. Berg (Ottokar Franz Ebersberg) , ab 1880 war er externer Mitarbeiter der Münchener « Fliegenden Blätter » , 1881-1890 erschienen seine Zeichnungen im Beibl. Zum « Figaro » , der « Wiener Luft » ; 1887 wurde er Mitglied der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus) . In seinen zahllosen humorvollen, jedoch niemals aggressiven und immer partei- und tendenzlosen Zeichnungen stellte Schließmann (zum Teil auch in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Pötzl) vor allem Wiener Volkstypen dar und verewigte Volksszenen, Burgtheater, Konzerte sowie berühmte Musiker und Musikinterpreten. Aber auch das Milieu der Unterwelt war Thema seiner Zeichnungen - das Wiener Polizeimuseum besitzt einige seiner Blättern Ebenso entwarf er mehrfarbige Plakate, zum Beispiel für die « Lumpenbälle » im Etablissement Schwender. Für das Kronprinzenwerk über die Österreich-Ungarn Monarchie steuerte er Illustrationen zum Band Wien bei. Schließmann, der in einem linearen, realist. Stil, aber auch gerne mit der Technik des Schattenrisses arbeitete, verwendete große Sorgfalt und Genauigkeit auf Beiwerk und Milieu, was seinen Zeichnungen dokumentar. Wert gibt. Persönlich sehr an Musik interessiert, war er selbst passionierter Geiger und mit vielen Musikern und Schriftstellern bekannt, so mit Carl Michæl Ziehrer und Ludwig Anzengruber. Schließmann, dessen Werke sich auch im Ausland großer Bekannt- und Beliebtheit erfreuen, gilt als einer der führenden Illustratoren des Wiener Volkslebens zwischen 1870 und 1918. Ein Teil seiner Arbeiten wurde von seiner Frau Charlotte nach seinem Tod veröff.

## Werke

Obwohl Schließmann keine akademische Ausbildung besaß, war er ein beliebter Zeichner und auch Karikaturist des Wiener Volkslebens. Seine bevorzugten Typen waren Musiker, Sportler und Militärs. Neben seinen Arbeiten für diverse Zeitschriften stellte er in dem Wien und Niederösterreich betreffenden Band der Österreichischen Monarchie in Wort und Bild (1886) das Wiener Volksleben dar.

Wiener Schattenbilder (ohne Jahr) .

Schließmann-Album. Waldheim, Wien (1890) .

Eduard Pötzl. Wiener Schattenbilder, Mohr, Wien (1892) .

Musikgeschichte Wiens. Schattenbilder mit einem satirischen Text. Aufgeführt im Kabarett Nachtlicht (1907) .

Illustrationen zu : Karl Rieger, Moritz Habernal, Heinrich Kolar. Erstes Lesebuch für Stadtschulen. Mit Bildern von Hans Schließmann. Kaiserlich-Königlich Schulbücherverlag, Wien (1909) .

Illustrationen zu : Karl Rieger, Moritz Habernal, Heinrich Kolar. Wiener Lesebuch für das erste Schuljahr, 2. Auflage (1910) .

Eduard Pötzl. Beim Wolf in der Au (1924) .

Dirigenten von Gestern und Heute - « Conductors of yesterday and to-day. Chefs d'Orchestre d'hier et d'aujourd'hui. » , Gerlach & Wiedling, Wien (1928) .

Konzertierende Frauen in Wiener Musiksälen. Charlotte Schließmann, Wien (1930) .

Wiener Humor um 1900, Literarische Skizzen von Susanne Feigl (Herausgeber) (1986) .

## Literatur

Ludwig Eisenberg. Das geistige Wiener Künstler- und Schriftsteller-Lexikon. Mittheilungen über Wiener Architekten, Bildhauer, Bühnenkünstler, Graphiker, Journalisten, Maler, Musiker und Schriftsteller, Band 2, Daberkow, Wien (1892) .

Hermann Clemens Kosel. Deutsch-österreichisches Künstler- und Schriftsteller-Lexikon, Band I : Biographien der Wiener Künstler und Schriftsteller, Verlag der Gesellschaft für Graphische Industrie, Wien (1902) .

Ulrich Thieme und Felix Becker (Herausgeber) . Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bände, Engelmann, Leipzig (1907-1950) .

Friedrich Jansa. Deutsche Bildende Künstler in Wort und Bild (1912) ; Seite 520 (mit Bild) .

Neues Wiener Tagblatt (5. Februar 1920) .

Neue Frei Presse (15. Februar 1920, 14. Februar 1930, 6. Mai 1932) .

Neues Wiener Journal (6. Februar 1932) .

Katalog der Gedächtnisausstellung Hans Schließmann, Wien (1932) - mit tw. Werksverzeichnis.

Verband bildender Künstler « Wiener Heimatkunst » : Katalog der Gedächtnisausstellung Hans Schließmann April-Mai 1932, Holzer, Wien (1932) .

Riki Raab, in : Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 8 (1949-1950) ; Seite 105ff.

Walter Koschatzky. Österreichische Aquarellmalerei 1750-1900 (1987) ; Seite 244f.

Renate Grasberger. Bruckner-Ikonographie I. Anton Bruckner. Dokumente und Studien, Band 7 (1990) ; Seite 96.

Gerhard Renner. Die Nachlässe in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien (1993) .

Nagl-Zeidler-Castle. Deutsch-österreichische Literaturgeschichte, Bände 3-4, siehe Registerband (mit Bild) .

Carl Ludwig Fuchs. 19. Jahrhundert.

Kosel. Band I.

Bénézit.

### L'école allemande de la silhouette

Der Scherenschnitt ist ein kunsthandwerkliches Verfahren (Psaligraphie) und zugleich die Bezeichnung für dessen Ergebnis. Dabei wird Papier oder ein anderes flaches Material mittels einer Schere oder spezieller Schnittinstrumente (zum Beispiel für Ausschnitte) so bearbeitet, dass entweder der verbleibende Umriss oder die Ausschnitte oder beides ein anschauliches Bild ergeben, das realistisch oder schematisch (Ornamente) sein kann. Dabei gibt es die klassische Silhouette, bei der ein ungefaltetes Blatt (oder mehrere übereinanderliegende) zerschnitten wird. Diese Scherenschnitte sind meist schwarz und werden vor einem kontrastierenden hellen Untergrund gezeigt. Sind sie hell, werden sie vor einem kontrastierenden dunklen Grund gezeigt. Die Faltschnitttechnik, bei der ein zu Hälften, Vierteln oder noch kleineren Teilen zusammengefaltetes Blatt beschnitten wird. Nach dem Auseinanderfalten der bearbeiteten Papiervorlage ergibt sich ein ein- oder mehrfach axialsymmetrisches Bild.

Der Scherenschnitt, ursprünglich in Nordchina beheimatet, ist eine der ältesten Volkskünste Chinas. Nach der Jahrhundertwende hatte er zunächst an Bedeutung verloren, da Glas das Fensterpapier, an das man Scherenschnitte zu kleben pflegte, ersetzte. Jede Provinz hat ihren bestimmten Stil und ihre spezifische Farbgebung.

In Deutschland war der Scherenschnitt beliebt in der Kultur der Gøthezeit und des 19. Jahrhunderts ; auf den künstlerischen Scherenschnitt spezialisiert hat sich Paul Konewka. Ein bedeutender Vertreter des Scherenschnitts im Jugendstil ist der Illustrator Marcus Behmer, der seine Scherenschnitte teils auch als Vorlage für ornamentale Gestaltungen herangezogen hat. Der Deutsche Scherenschnittverein eingetragener Verein widmet sich der Pflege dieser Kunst und der Archivierung von Künstlerbiographien und Werkbeispielen.

### Bekannte Scherenschnitt-Künstler

Rosa Maria Assing.

Johanna Beckmann.

Otto Böhler.

Dorothea Brockmann.

Edith Carstensen.

Luise Duttenhofer.

Theo Eggink.

Edeltraud Engelhardt.

Ernst Moritz Engert.

Paul Friedrichsen.

Karl Fröhlich.

Margarethe von Glehn.

Paula von Gøeschen-Røesler.

Archie Granot.

Fritz Griebel.

Elisabeth Grünwaldt.

Georg Hempel.

Adam Dario Keel.

Jo Kuehn.

Max Marek.

Jaques Maté.

Henri Matisse.

Josy Meidinger.

Alexander Olbricht.

Ernest Potuczek-Lindenthal.

Zipora Rafaelov.

Lotte Reiniger.

Wilhelm Repsold.

Philipp Otto Runge.

Erika Schirmer.

Adele Schopenhauer.

Reinhold Stier.

Rudolf Wilhelm von Stubenberg.

Wlado Tadic.

Karl August Varnhagen von Ense.

Kara Walker.

Anna de Wall.

Sebnitzer Schattenspiel.

## L'art de la silhouette

Une silhouette est une peinture, une photographie, réalisée par un trait tracé autour de l'ombre projetée du visage ou du corps du sujet.

L'origine de l'art de l'ombre est très ancienne et certains le font remonter à la légende, racontée par Pline l'Ancien, de Dibutade fille du potier corinthien Boutadès, dessinant, sur le mur, pour garder son image, l'ombre de son amant



qui s'en va. Le mythe fut considéré au début XVIIIe siècle comme l'origine de la peinture et donna lieu à de nombreux tableaux.

Le portrait à la silhouette est un portrait en général de profil, mais cela peut être aussi un ou des personnages en pied, réalisé soit en découpant du papier, soit peint à l'encre de Chine sur du papier blanc le plus souvent, parfois sur ivoire, soit enfin par peinture sur verre.

Différentes techniques ont été utilisées comme projeter le tracé de l'ombre sur une surface claire grâce à une bougie, l'utilisation d'une camera obscura, ou d'un Pantographe avec découpe mécanique, instrument et technique qui donneront naissance au Physionotrace.

Les portraits dit « à la silhouette » apparurent à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle.

Cet art, appelé aussi art de l'ombre, tire son nom d'Étienne de Silhouette, nom qui se répandit dans de nombreux autres pays. Pour certains, l'origine s'explique par le fait que ses ennemis donnèrent son nom à des dessins le représentant en quelques traits, pour d'autres parce qu'Étienne de Silhouette s'amusait à dessiner les portraits de ses invités sur les murs de son château de Bry-sur-Marne.

À Genève, l'art de la Silhouette se popularise grâce à Jean Huber, qui œuvre sans dessin préalable. Ses « tableaux en découpures » l'ont rendu célèbre, de même que ses caricatures irrévérencieuses de Voltaire.

Cela devint aussi un passe-temps, Goethe ou Hans Christian Andersen ont réalisé de nombreuses silhouettes en papier découpé. Pour Andersen, on peut parler de contre-silhouette puisqu'il les réalisait le plus souvent de face et sur papier blanc. Les familles royales, princières membres de l'aristocratie, célébrités ou grand bourgeois se firent tracer leur silhouette. Il existe ainsi des silhouettes de Voltaire, Mozart, etc.

Johann Kaspar Lavater par son livre « L'Art de connaître les hommes par la physionomie », qui contient de nombreux profils en silhouette, contribua beaucoup au développement de cet art.

La mode connut une grande vogue dans la 1re moitié du XIXe siècle dans de nombreux pays : France, Allemagne, et dans les pays anglo-saxons.

En France, cet art n'y trouva jamais la réputation qu'il eut dans d'autres pays et on connaît peu de noms d'artistes. François Gonord, un des 1ers silhouettistes français ou August Édouart qui fit l'essentiel de sa carrière en Angleterre et aux États-Unis, sont plus connus à l'étranger qu'en France.

En Grande-Bretagne, les artistes silhouettistes connurent une grande notoriété comme Edward Foster (1762-1864) , Hinton Gibbs (entre 1790 et 1822) , mais surtout John Miers (1758-1821) et John Field (1772-1848) . Ils ouvrirent souvent des studios où se rendaient les clients. Les silhouettes profils ou personnages en pied pouvaient être coloriés ou soulignés d'or. Les scènes familiales sont aussi nombreuses parfois avec un fond aquarellé représentant un décor.

Des scènes de conversation comme celle de Francis Torond, d'origine française sont réputés.

Aux États-Unis, William Bache (1771-1845), William Henry Brown (1808-1883), William Chamberlain (entre 1790 et 1820) sont des artistes connus.

Leurs œuvres sont recherchées et passent régulièrement en salle des ventes.

Au Japon, Ochwaï Yoshiku (1833-1904) réalisa des estampes avec les silhouettes d'acteurs de Kabuki.

Par la suite, la technique sera utilisée par d'autres formes d'art comme le théâtre d'ombres, la photographie ou l'illustration, des dessinateurs comme Paul Gavarni et Honoré Daumier faisant migrer le sens premier de silhouette, le profil noir-blanc, aux différences plus générales entre les corps, notamment à travers les caricatures. Cette forme de représentation est très expressive.

...

A silhouette is the image of a person, animal, object or scene represented as a solid shape of a single colour, usually black, its edges matching the outline of the subject. The interior of a silhouette is featureless, and the whole is typically presented on a light background, usually white, or none at all. The silhouette differs from an outline, which depicts the edge of an object in a linear form, while a silhouette appears as a solid shape. Silhouette images may be created in any visual artistic media, but was first used to describe pieces of cut paper, which were then stuck to a backing in a contrasting colour, and often framed.

Cutting portraits, generally in profile, from black card became popular in the mid-18th Century, though the term silhouette was seldom used until the early decades of the 19th Century, and the tradition has continued under this name into the 21st Century. They represented a cheap but effective alternative to the portrait miniature, and skilled specialist artists could cut a high-quality bust portrait, by far the most common style, in a matter of minutes, working purely by eye. Other artists, especially from about 1790, drew an outline on paper, then painted it in, which could be equally quick.

From its original graphic meaning, the term silhouette has been extended to describe the sight or representation of a person, object or scene that is backlit, and appears dark against a lighter background. Anything that appears this way, for example, a figure standing backlit in a doorway, may be described as « in silhouette ». Because a silhouette emphasizes the outline, the word has also been used in the fields of fashion and fitness to describe the shape of a person's body or the shape created by wearing clothing of a particular style or period.

The word silhouette derives from the name of Étienne de Silhouette, a French finance minister who, in 1759, was forced by France's credit crisis during the 7 Years' War to impose severe economic demands upon the French people, particularly the wealthy. Because of de Silhouette's austere economies, his name became synonymous with anything done or made cheaply and so with these outline portraits. Prior to the advent of photography, silhouette profiles cut

from black card were the cheapest way of recording a person's appearance.

The term silhouette, although existing from the 18th Century, was not applied to the art of portrait-making until the 19th Century. In the 18th and early 19th Century, « profiles » or « shades » as they were called were made by one of 3 methods :

Painted on ivory, plaster, paper, card, or in reverse on glass.

« Hollow-cut » where the negative image was traced and then cut away from light coloured paper which was, then, laid atop a dark background.

« Cut and paste » where the figure was cut-out of dark paper (usually free-hand) and, then, pasted onto a light background.

The silhouette is closely tied in mythology to the origins of art. Pliny the Elder, in his Natural History (circa 77-79 AD) Books XXXIV and XXXV, recounts the origin of painting. In Chapter 5 of Book XXXV, he writes :

« We have no certain knowledge as to the commencement of the art of painting, nor does this enquiry fall under our consideration. The Egyptians assert that it was invented among themselves, 6,000 years before it passed into Greece ; a vain boast, it is very evident. As to the Greeks, some say that it was invented at Sicyon, others at Corinth ; but they all agree that it originated in tracing lines round the human shadow ( “ omnes umbra hominis lineis circumducta ” ) . »

In Chapter 15, he tells the story of Butades of Corinth :

« Butades, a potter of Sicyon, was the 1st who invented, at Corinth, the art of modelling portraits in the earth which he used in his trade. It was through his daughter that he made the discovery ; who, being deeply in love with a young man about to depart on a long journey, traced the profile of his face, as thrown upon the wall by the light of the lamp ( “ umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrisit ” ) . Upon seeing this, her father filled in the outline, by compressing clay upon the surface, and so made a face in relief, which he then hardened by fire along with other articles of pottery. »

In accord with the myth, Greek Black-figure pottery painting, also known as the black-figure style or black-figure ceramic (Greek, μελανομορφία, melanomorpha, common between the 7th and 5th Centuries BC) employs the silhouette and characteristic profile views of figures and objects on pottery forms. The pots themselves exhibit strong forms in outline that are indicators of their purpose, as well as being decorative.

For the depiction of portraits, the profile image has marked advantage over a full-face image in many circumstances, because it depends strongly upon the proportions and relationship of the bony structures of the face (the forehead, nose and chin) making the image is clear and simple. For this reason, profile portraits have been employed on coinage

since the Roman era. The early Renaissance period saw a fashion for painted profile portraits and people such as Federico da Montefeltro and Ludovico Sforza were depicted in profile portraits. The profile portrait is strongly linked to the silhouette.

Recent research at Stanford University indicates that where previous studies of face recognition have been based on frontal views, studies with silhouettes show humans are able to extract accurate information about gender and age from the silhouette alone. This is an important concept for artists who design characters for visual media, because the silhouette is the most immediately recognizable and identifiable shape of the character.

A silhouette portrait can be painted or drawn. However, the traditional method of creating silhouette portraits is to cut them from lightweight black cardboard, and mount them on a pale (usually white) background. This was the work of specialist artists, often working out of booths at fairs or markets, whose trade competed with that of the more expensive miniaturists patronized by the wealthy. A traditional silhouette portrait artist would cut the likeness of a person, free-hand, within a few minutes. Some modern silhouette artists also make silhouette portraits from photographs of people taken in profile.

The work of the physiognomist Johann Caspar Lavater, who used silhouettes to analyze facial types, is thought to have promoted the art. The 18th Century silhouette artist August Édouart cut thousands of portraits in duplicate. His subjects included French and British nobility and U.S. presidents. Much of his personal collection was lost in a shipwreck. In England, the best known silhouette artist, a painter not a cutter, was John Miers, who travelled and worked in different cities, but had a studio on the Strand in London. He advertised « 3 minute sittings » , and the cost might be as low as half a crown around 1800. Miers' superior products could be in « grisaille » , with delicate highlights added in gold or yellow, and some examples might be painted on various backings, including gesso, glass or ivory. The size was normally small, with many designed to fit into a locket, but otherwise a bust some 3 to 5 inches high was typical, with half- or full-length portraits proportionately larger.

The physionotrace apparatus invented by Frenchman Gilles-Louis Chrétien in 1783-1784 facilitated the production of silhouette portraits by deploying the mechanics of the pantograph to transmit the tracing (via an eyepiece) of the subject's profile silhouette to a needle moving on an engraving plate, from which multiple portrait copies could be printed. The invention of photography signaled the end of the silhouette as a wide-spread form of portraiture.

...

Silhouette (profile) portraiture was the popular way to recreate an image of oneself or loved one before the invention and common use of photography in the mid-1800's. During the years of 1500 and 1860, professional and amateur artists would either paint or cut profiles - using paints or scissors.

From Pliny the Elder's ancient Roman descriptions, the world reads that portraiture may have started as profile images - as the maiden Dibutade captures her love's image before he departs for war.

Although the common names are « profile », « shade », « shadow portrait » or « likeness », the familiar word « silhouette » is taken from the French finance minister Étienne de Silhouette in the mid-1700's, who was rumoured to cut profiles in his spare time. He was disliked by those who were affected by his tax plans, chopping tax money from the rich and reducing cost expenditures in the French government. Needless to say, he wasn't well liked.

Some writers explain the phrase « à la silhouette » (in the manner of Silhouette) was applied to things which were cheap, including cheaply-made portraits cost far less than the traditional extravagant painted portraits and sculptures. Anything « à la silhouette » was a reduction to the simplest form.

Profiles have a long Romantic history including (supposedly) as a hobby by Catherine de Medici (1500's) , as an aid to judging personality by the physiognomist Johann Lavater (late-1700's) , as love-tokens by countless soldiers in War-time, and posted in homes to remember family members for hundreds of years. Profile portraits showed the images of their sitters when painted portraits were just too expensive or unable to be reproduced.

Profiles can be painted on glass, plaster, or paper, or cut-out of paper or even cloth - they truly are a microcosm of the society in which they reside, showing society's views on social status and economics, commerce, travel habits, family values and inheritance, fashion (or utilitarianism) , and other factors which wove the details of everyday life in every decade.

Profile portraits served an additional function - they connected the 1700's sitter to his Greek and Roman « ancestors » , those long-gone folks shown on the faces of coins. Do you notice any similarity between the profiles on the coins, and the profile portraits of the 1700's and 1800's ?

The later 1700's was the era of « The Grand Tour » , when the elite of British society toured through Greece, Italy, and the Continent adventuring through their own past by looking at old ruins and learning about the teachings of the Classics. This « Classic » interest spurred a new excitement of all things Italian, Greek, and Roman - so much that the « neo-Classicism » movement invaded art, architecture, and even politics for decades to come. Ever wondered where the « ancient » idea of democracy came from ? Look no farther than the teachings of the Greeks.

One of the iconic silhouette images is the portrait believed to be Jane Austen, writing her Romantic stories in the late-18th and early-19th Centuries, captivating hearts and spirits for hundreds of years. The decadent Regency period is especially remembered for silhouette portraits.

Painting or cutting profiles by hand may have been a skill, but when « machines » for tracing a clients face were developed, this « technology » became the rage for inexpensive profile artists : they could impress their clients with the latest device.

Whether the machine cast a client's shadow on the wall, or traced the face's shape, the late-1700's and early 1800's were filled with artists looking to gain clientele - and remove clientele from their artist rivals. With the heavy competition for portraits, even the name of the portraiture began to change - from its origins of « shadow portraits

» , the common name, to the newly exotic name of profile portraits, « silhouettes » .

Portraiture continued to be popular with heavy competition amongst the artists. With few inexpensive opportunities for personal images, portrait artists became more wide-spread. Temporary rooms in hotels, travelling artists, or permanent studios, there were all types of portrait artists. Some travelled from rural town to rural town, finding their clientele in their own houses.

Some portraitists frequented the resort towns in the high-seasons. Some artists claimed the highest social status of the artisan class, due to their work with the nobility and royalty. Portraiture could be a poor artist's skill or a rich artist's skill ; perhaps, the art was not in the hands, but in the personality.

Photography was developed in 1829, and improved steadily and enthusiastically. When portrait photography became possible around 1840, silhouette portraiture was on a downhill slide. « From today, painting is dead ! » , exclaimed Paul Delaroche in 1839.

Photographic portraits varied widely in price, up to the tremendous fee of \$ 10, even when average prices for a shirt were less than \$ 1. But the improvements in photographic processes through the decades of the 1800's meant that photography was becoming the new portrait form.

Silhouettes were not really « dead » when photography was invented - many eminent citizens enjoyed their own portraits created in profile. One of the most well-loved set of work was created by French-born Auguste Edouarte, a man whose ego seemed as large as his talent.

Eduarte 1st began his work in the late-1830's after becoming frustrated by the lack of artistry of machine-made silhouettes, so he picked-up scissors to try his own hand at scissor-cutting silhouette portraits. Proclaiming his own talent, he set on a travel tour that included his native France, Britain, and then the United States. His tales and travels included the most powerful people on the continents.

By 1880, portraiture was quite affordable to the average person. In the excitement of the new medium of photography, silhouettes slid away. It stayed for a while in rural areas, harvest festivals, amusement resorts, but the decline of silhouettes' popularity had already begun as a mainstay of daily portraiture.

In the 1920's, there seemed to be a resurgence in silhouette interest and also portraiture. No longer a discarded art that was surpassed by fashionable gadgets, silhouettes were appreciated once again. Possibly, the renewed interest were part of the Arts and Crafts Movement ; at any rate, silhouettes gained some fans thanks to some special (and flamboyant) artists.

...

In the 17th, 18th and 19th Centuries, silhouettes became popular as cheap, quick ways of capturing likenesses. Often

created by amateurs, especially women, they are now known as sentimental keepsakes of the Victorian variety, sweet mementos of anonymous everyday people from the past memorialized in ink, paint, or cut paper, and even painted onto porcelain. Let's take a look at this traditional art form and also at its name, whose etymology is an interesting riddle.

The tracing of silhouettes can be linked to historical precedents like Classical black-figure vases, the ancient Chinese art of paper cutting, and even the legendary origins of picture-making, itself. Pliny the Elder, writing around the 1st century AD, told the story of a 5th Century Corinthian girl, Dibutade, who traced her lover's shadow, cast by candle-light, because he was leaving on a journey and she wanted to keep his image with her. In the 18th Century, when silhouettes came into fashion, Dibutade was often invoked and even depicted in art.

The Dibutade story is interesting not only because it describes the same candle-light method favoured in the 19th Century, but also because the artist is a woman, an amateur, who wants a souvenir of her beloved. These were often the circumstances under which silhouettes were created. It even became something of a parlour game for women in the 19th Century. Because of its simplicity, and because the shadow could be traced against a wall, it did not require training or even much skill, and it fit into the expected amateur artistic pursuits of the Jane Austen-era woman. Even the earliest known silhouettes, of William and Mary, were painted by a woman in the late-17th Century.

There were also professional silhouette-painters and -cutters ; these were usually men, who advertised the speed and accuracy of their work. In the mid-19th Century, several artists patented various machines and devices intended to help with the accuracy or duplication of silhouettes.

The market for professional portraits was often travellers or immigrants, people who wanted to send mementos of themselves home to family members, or who wanted to bring such souvenirs with them on their travels. Of course, in that era, when transportation was difficult, and journeys somewhat uncommon, silhouettes served as valuable keepsakes for family or friends separated by any significant distance.

The most famous silhouettist was the Frenchman Auguste Édouart, who made full-length portraits out of cut black paper. He moved to England in 1815 and, then, spent years in America around the 1830's, popularizing the art form there. He recorded thousands of images of his contemporaries, famous and anonymous.

The allure of professionally-created silhouettes was not only the appealing neo-Classical aesthetic or even the accuracy of the resemblance. It was, primarily, cheap and quick - certainly much cheaper and quicker than a regular portrait. Tellingly, while sitters wore their finest clothes for traditional portraits, for silhouettes they typically wore their everyday dress.

In fact, the term silhouette is most likely related to either the cheapness or the quickness of the medium. The word is named for Étienne de Silhouette, a French economist whose friendship with Madame de Pompadour got him the lofty position of Controller-General of France, in 1759. Faced with a dwindling, mismanaged treasury during the 7 Years' War, de Silhouette attempted to apply some of the economic policies and practices he had observed during a year's sojourn

in England. But attacking the privileges and pocket-books of the aristocracy was not a way to gain popularity in the « Ancien Régime » and he was dismissed from office amid a torrent of criticism only 8 months after accepting the post.

Up to this point, silhouettes were known as « shades » or « profiles » in Great Britain, and as « l'art de l'ombre » (shadow art) in France. But very quickly, by the 1770's in France and Germany, and by the 1790's in England, the name silhouette became applied to the art form. By the 19th Century, the terms were used interchangeably. The term silhouette was further popularized by Édouart in Britain and America.

So, why did this somewhat obscure French economist give his name to the art form ? One common explanation is that it was initially a derogatory reference to the brevity of de Silhouette's tenure, because of how quickly one can complete a silhouette. Another explanation is that he was an avid amateur, very proud of his own skills at making « l'art de l'ombre », and that his collection at his « château » was well-known. While possible, of course, it seems questionable that this fleetingly public figure would have become so intimately associated with a common art form.

To me, the most plausible explanation is that de Silhouette's name had become synonymous with « cheap » in general in France. « Habits à la Silhouette » were men's waist-coats that had no pockets - cheap not only because it cost less to make garments without pockets (less fabric, less labour), but because not having pockets suggested that you didn't have money to put in them, a snide allusion to de Silhouette's failed policies. Like the habits « à la Silhouette », silhouette portraits were sleeker, cheaper, and more quickly made than traditional portraits, and somehow, the name stuck.

...

The term silhouette is well understood now, though this was not always the case. Early designations included « shade », and « profile ». Lesser known names were : « miniature cuttings », « black profile », « scissortypes », « skiagrams », « shadowgraphs », « shadow portrait », « shadow picture », « black shade », or simply « likeness ». Those who cut silhouettes were sometimes called « profilists ». Auguste Amant Constant Fidèle Édouart, the famous French silhouettist, referred to himself as the « black shade man », perhaps ironically, as he detailed the disdain many held for him after they learned of his trade but had, yet, to see the excellent quality of his work.

The name « silhouette » derives from the surname of an 18th Century finance minister to Louis XV who, in 1757, lasted a mere 8 months in his post due to his financial conservatism. Étienne de Silhouette's stringent monetary tactics proved overwhelmingly unpopular and as a result things that were considered miserly or simply cheap became labeled as « à la Silhouette ». It is often suggested in the literature that the connection with the art was further cemented by Silhouette's own penchant for cutting profiles as a hobby, though this may simply be folklore.

It is likely that Édouart purposefully popularized the name « silhouette » when he came to England in 1829, from France. He wanted to create the impression of something new - he sought specifically to distinguish his work from the popular « shade » which was often traced by machine, a method he found crude and meritless. Even after the term «



silhouette » was introduced, « shade » did not go out of fashion - Queen Victoria called her 1834 album a collection of shades. In fact, Édouart reported in the 1830's that, once outside England's urban areas, the name « silhouette » meant little to the people he encountered.

The earliest known silhouette was probably of William and Mary done by Elizabeth Pyburg in the late-17th Century England. During the 18th and 19th Centuries, there were numerous well-known English silhouettists who usually painted their subjects onto a variety of substrates such as ivory and plaster. These artists include John Field, Isabella Robinson Beetham, John Miers, and Charles Rosenberg. The most well-known silhouettist of all was undoubtedly French-born Édouart, who worked in England and the United States. The silhouette also flourished in other parts of Europe. In Germany, the artist Philipp Otto Runge made both painted and cut portrait bust silhouettes and paper cut-outs of botanical specimens, animals, scenes, landscapes, and full-figures. The French artist Jean Huber cut intricate and complex landscapes and historic and « tableau » scenes from both paper and parchment.

The history of the art is engaging, in part, because of the diversity of the silhouettists themselves. These small keepsakes were made by both professional artists and amateurs. Some well-known dabblers included Johann Wolfgang von Goethe, Hans Christian Anderson, and Princess Elizabeth, daughter of King George III. There were delicately cut silhouettes by trained artists such as William Henry Brown, William Doyle, and Raphaelle Peale, the latter relying on a tracing device. Another machine-aided silhouettist was Moses Williams, the ex-slave of Charles Willson Peale, who ran a tracing machine at the popular Philadelphia Peale museum. There were the silhouettists such as Master Hubbard, an untrained English child prodigy, who masterfully cut silhouettes from the age of thirteen « without the least aid from Drawing, Machine, or any kind of outline » . Finally, there were the countless unnamed ordinary people who cut or painted silhouettes of their friends and loved ones. That members of the royalty, scholars, anonymous amateurs, and learned and self-taught artists were all making silhouettes speaks to the wide variety of types and skill levels encountered when studying these objects.

There are many hypotheses about the historical precedents of silhouettes. The profile images from ancient Egypt on tomb walls, and in Greece on vases are oft cited silhouette sources. In the 18th Century, neo-Classicism had revived interest in this simplified form of portraiture. In reaction to the excesses of the Baroque and Rococo styles and spurred on by the discovery of Pompeii and Herculaneum in 1748, the antique sensibilities were a favourite during the late-18th and early-19th Centuries. The use of profiles on antique coins and medals may also be a source. These influences can be seen in the porcelain of Josiah Wedgwood, in Empire-style dresses, in the architecture of John Nash and Robert Smirke, and in painting and drawing by artists like Jean Auguste Dominique Ingres.

The æsthetic connection between things antique and silhouettes is further solidified by an 1815-1816 silhouette cutting instruction book. The samples for copying found in Introduction to the « Art of Cutting Groups of Figures, Flowers, Birds, etc. in Black Paper » (London) very clearly draw from the antique. The figures are clothed in Empire-style dress, are posed in positions suggesting Classical sculpture, and have the accouterments of « ancient » life such as vases, decorative columns, and Empire furniture.

The following Greek myth recounted by Pliny the Elder also serves as a silhouette source. It is the story of the

Corinthian maid Dibutade who outlined her departing lover's shadow on the wall to preserve his image whilst he was away. The maid's father Butade filled the outline with clay and fired it with the rest of his pots in order to comfort his lonely daughter - Pliny used the story to illustrate the origins of clay modeling. By the 18th Century, the myth became popular as a depiction of the origins of painting and the subject was depicted by such artists as Joseph Wright of Derby, Joseph-Benoît Suvée, and Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson.

The years that this myth was popular, from the 1770's to the 1820's, coincided directly with the height of silhouette interest. Reducing features to elegant « antique » outlines and simple black shapes was very stylish. In an 1801 lecture at the Royal Academy in London, the artist Henry Fuseli made the connection between silhouettes and the Greek tale clear when he declared :

« If ever legend deserved our belief, the amorous tale of the Corinthian maid, who traced the shade of her departing lover by the secret lamp, appeals to our sympathy. The 1st essays of the art (painting) were skiagrams, simple outlines of a shade, similar to those which have been introduced to vulgar use by the students and parasites of Physiognomy, under the name Silhouettes. »

Fuseli's words point to another source of interest in silhouettes, the « science » of Physiognomy. Physiognomy was 1st discussed in Johann Caspar Lavater's 1770's treatise, « Essay on Physiognomy, for the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind » . Lavater, a Zürich evangelical minister, expounded the belief that moral and spiritual character could be studied in the human face and the most accurate vehicle for examining the countenance was through the machine-traced silhouette. The 1st American edition of Lavater's treatise was published in Boston, in 1794. 6 years later, a celebrated abridgment was printed, « The Pocket Lavater » . These publications helped spread Lavater's theories and, in turn, further popularized the silhouette.

Silhouettes became popular for reasons beyond the study of physiognomy. This form of portraiture held significant advantages over others, the foremost being expense. As opposed to portrait miniatures made with precious pigments on ivory or vellum and housed in expensive cases, shades were often simply snipped from paper for a few pennies. Another advantage was accuracy, which was dependent, of course, on a skilled silhouettist or a reasonably adept snipper with a precise tracing machine. The speed with which one could get a portrait taken was the real clincher. Only one sitting was required, as compared to numerous sittings needed for more complex forms of portraiture, and often the sitting was brief. The quickness of the individual artist was occasionally featured in their advertisements. For example, Sam Weller claimed that, with his « profeel machine » , he could finish a portrait and frame it, complete with a hanging hook, within 2 minutes and 15 seconds. Even the meticulous English artist John Miers, whose silhouettes were delicately painted on plaster or ivory, only required a 3 minute sitting. It is these advantages that were improved upon by photography which, not long after the public announcement of its invention in 1839, dealt a deadly blow to silhouettes as the portrait medium of choice.

Silhouettes were also readily available. In England, the artists congregated at fashionable places such as London and Bath, where « society » frequented. Like their English counterparts, the American silhouettists, both the learned and self-trained, gathered in summer resort areas such as Gloucester and Newport, hoping to gain referrals from their

initial clients. Many itinerant silhouettists were able in a number of ventures. Some were tinkers, peddlers, or sign painters. For example, William King advertised as a profilist and a provider of electric-shock treatment, the latter service being rather popular at the time. Silhouettists often advertised in the local papers, staying in populated areas for a few weeks or months before moving on.

The major silhouettists working in this country were William James (« Master ») Hubbard and Édouart, Raphaëlle Peale, Moses Williams, William Bache, Moses Chapman, William Doyle, Henry Williams, William King, and William Henry Brown. Silhouettes, 1st made in the 1760's or 1770's, became very popular in the 1780's. By 1803, a large number of both itinerant and stationary artists were available to cut silhouettes all over the Eastern United States. In fact, prior to the arrival of Édouart in 1829, there were already over 40 artists cutting silhouettes, some by hand and others with the help of a tracing device. The craze died down after the 1st decade of the 19th Century. Interest in silhouettes revived in the 1830's and it may well be that Édouart was essential to this revitalization, as he cut portraits of some of the most influential people of the time. However, the tradition of silhouettes in this country was already well-established.

It has been suggested that the hollow-cut was both developed and used exclusively in America. While it is true more hollow-cuts were done in this country whereas silhouettes were frequently painted or cut-out in England, there was cross-over, especially with the small but significant number of artists who worked in both countries. It is also true that cut silhouettes (hollow-cut or cut-out) were more popular in the 19th Century whereas the earlier silhouettes tended to be painted, often on ivory, and clearly derived from the portrait miniature tradition, especially in England during the 1st 2/3's of the Georgian Period. The subject of national styles of silhouettes is significant and it deserves further study to understand fully the overlaps, similarities, and distinctions.

Before discussing presentation, materials, and techniques, a brief examination of the life and practices of the best-known silhouettist introduces essential themes of this research. The facts surrounding Édouart's life are well-documented and need only be touched on here. He was born in France in 1789. In 1814, Édouart went to England to find employment. After making intricate pictures with hair, he turned to silhouette cutting in 1826, after the chance occurrence of discovering his talent for silhouette cutting : Édouart apparently cut a silhouette to illustrate to friends, enchanted by a machine-aided shade, that he could hand-cut one superior to the clumsy specimen of their admiration. Édouart enjoyed success in Great Britain and he set sail for America in 1839 and remained for a decade.

Édouart preferred to cut the whole figure because through demeanour and dress, more of a likeness could be captured. However, Édouart's labels listed prices for bust silhouettes so he must have cut them, though they are much less common than his full-figure cut-outs. Édouart also often included personal affects such as a eyeglasses or a cane to make the portrait a more personal depiction. He often mounted his silhouettes on lithographed scenes done by « artists (not inferior ones) ». Édouart was also a meticulous record-keeper, writing all of the information 5 separate times on the back of the silhouettes, in his records, and in the indexes to those records. He kept duplicate books that contained every silhouette he cut - like many artists, he folded the paper at least once, with the black side in, before cutting so that 2 (or more if the paper was folded more) silhouettes were produced. One went to the customer and the 2nd went into Édouart's duplicate album. During Édouart's 1849 return to England, there was a ship-wreck in which the artist survived but many of these duplicate albums were lost. The artist died in France in 1861.

Many sources state that Édouart simply looked at the sitter and snipped away. In fact, Édouart drew his subjects with graphite on the white side of the paper. Again, the paper was folded so the black was on the inside which protected its delicate surface - it was also easier to draw on the white side of paper than on the black side. Édouart often painted the edge of his silhouettes with a black medium that appears shinier and, perhaps, distinct from the medium used to coat the paper. He did this to get rid of the distracting appearance of the white paper core. Though Édouart thought little of « touching-up » a silhouette with decoration, he did it, not infrequently. He decorated more often with chalk or graphite and less with a gold colourant. One finds the detailing much more frequently on objects made after 1840, when the artist had to compete with photography.

How were silhouettes presented and kept ? Some were kept in albums or scrapbooks. According to historian Anne Verplanck, by 1700, the practice of keeping albums was common and it continued into late-18th and early-19th Centuries. Albums started as signature books which could contain pasted or pinned-in silhouettes and slowly shifted into scrapbooks full of clippings, cuttings, and the occasional silhouette. In America, Verplanck found album compilation to be particularly popular among the Quakers. At the time, silhouettes were popular it was certainly possible to acquire blank books commercially. Silhouettists themselves kept albums as well. As mentioned, Édouart kept copies of his cut-outs in albums though he strongly advised his patrons to frame their silhouettes. He wrote :

« The beauty of those Likenesses consists in preserving the dead black, of which the paper is composed, and scratches, rubs, or marks of fingers take away a great deal. I advise those who wish to preserve the Likenesses to have them framed as soon as possible (to avoid marring) for those who put them in Scrap-Books, I must forewarn them, it is a practice injurious to cuttings in as much as they are too libel to be handled and even destroyed by the rubbing of fingers. »

Not all silhouettes ended-up pinned into scrapbooks. Because of their inexpensive nature, relative ease of acquisition, and because a sitter often acquired more than one portrait at a time, silhouettes could be given to someone as a memento. For this purpose, silhouettes were kept loose and later housed by the recipient in some fashion. Often these loose silhouettes were slipped into the family bible or a favourite book. As Édouart advised, many silhouettes were framed and hung on the wall. It was often possible to purchase the frame along with the silhouette at the time of the sitting - often clients chose a reverse glass gold and black painted mat as well.

Both William Henry Brown and Édouart mounted many of their cut-out silhouettes onto lithographed backgrounds. The scenes were of domestic, work, or scenic outdoor spaces. In 1846, Brown published « Portrait Gallery of Distinguished American Citizens » , a publication of 26 of the most important of his sitters, including Daniel Webster, Thomas Hart Benton, John Quincy Adams and Andrew Jackson. E.B. and E.C. Kellogg of Hartford, Connecticut, well-established lithographers who often printed the backgrounds for Brown's cut silhouettes. Édouart employed another well-known set of lithographers, Unkles and Klason, to produce his backgrounds. Édouart also hand-drew some of his mounts in styles similar to the lithographs. Other artists such as Hubard and Jarvis Hanks mounted their cut-outs to plain cards and then connected the sitters firmly to the earth with a wash of watercolour and even a watercolour cast shadow. Other types of mounts encountered were embossed or decoratively painted.

Fancier style silhouettes can be found. There are wonderful images sculpted in wax or painted on ivory, card, plaster, or glass. Silhouettes were painted on ivory and housed in decorative miniature cases. These types of silhouettes were obviously much more labour-intensive and expensive than paper silhouettes. Painted silhouettes decorated jewelry, such as brooches and rings, and snuff boxes. Silhouettes were also found on contemporary dishware and on mourning cards.

The materials and technology of creating silhouettes were extremely varied. The materials ranged from plain, off-white wove paper from which a hollow-cut was fashioned and mounted over a fabric scrap to the patented portable Facietrace machine used by Rembrandt Peale to trace profiles. However, little is written about the historic techniques. This may simply be because the general technology was relatively straight-forward and available to anyone with a pair of embroidery scissors and a scrap of paper. Research did reveal snippets of 19th Century information and plenty of 20th Century information from which glimpses of earlier technology may be gleaned.

The paper used to make cut-out silhouettes is relatively thin and black on one side, white on the other. The black colourant is usually a coating sitting on the surface of the paper. The coating is relatively thick, matte, opaque, and it appears somewhat dry, as if it is leanly bound. There are very often small chunks of a black material which visually looks like bone black - this was confirmed by analysis. Occasional brush strokes can be seen on many of the samples. While there is some variation in these coatings from silhouette to silhouette, often papers used by different artists appear very similar. That is, some papers appear uniformly coated with the matte black medium in a manner suggesting commercial production. It is important to note that there are silhouettes cut from paper that appears more crudely or differently coloured and these papers were probably coated by the artist.

An early 19th Century book on black paper cutting, stated that scissors must have long shanks with short, sharp points. The 20th Century references stressed both that the scissors be somewhat loose on the hinge to give the cutter flexibility and dexterity to change direction with ease and the importance of choosing good quality scissors. Mention was also made of specially-constructed silhouette scissors which were reportedly hard to acquire in America. Fiskars, a Finnish company which has been making scissors since 1830, reported making special order silhouette scissors from carbon steel on rare occasions and general paper cutting scissors more regularly. Nel Laughon, a silhouette historian and modern-day practitioner, reported that scissors made specifically for silhouette cutting were made in Germany. She also suggested that there was little consistency as to the scissors used because people used whatever was available to them. This is no doubt true for those who were not making silhouettes for profit - people picked-up whatever they had at hand. The professional artists, however, probably had supplies devoted to their trade. The most likely scissors used were those for needle-work as these tended to be small and sharp with long handles relative to the short tips, again for ease of manipulation and for short, well-controlled cuts. Again and again in the literature, embroidery scissors are mentioned and they were the known choice of Édouart.

That knives were used to do some cutting is well-established. Coke, a silhouette historian, goes so far as to say that the early work was done with a knife, rather than scissors. Reference was also made to the use of a stiletto, which is an awl or stylus, in combination with scissors. Needles were apparently also used for very fine-work. While it is often possible to tell which side of the paper a silhouette was cut from, based on the edge's curl and compression, it is

more difficult to determine what tool was used. In an experiment by the author, a knife and scissors made clean, satisfactory cuts while a needle tended to drag the paper causing a frayed edge, but perhaps the needles used historically were more suited to the task. Examination of some of the finest cutting on silhouettes of the period does suggest a tool other than scissors must have been used, simply based on the small scale of some details within which it would have been very difficult to manipulate even a pair of small scissors. It is highly likely that a small knife or sharp needle was often employed, especially for details.

One of the most interesting parts of silhouette history is the mechanical means of capturing a profile. The original apparatus, developed in France by Gilles-Louis Chrétien in 1786, was brought in America in the 1790's by a group of French « émigrés ». Many of the early tracers were used for capturing a profile for small engravings or to get the general countenance down prior to painting a miniature. Saint-Mémin, for example, used a device called a physionotrace for the tracing and reducing of a profile for portraits and very small engravings.

The best known example of a tracing device was the physionotrace developed by John Isaac Hawkins. Hawkins gave the device to Charles Willson Peale, along with the Philadelphia rights to it, for promotional purposes to be used in the Peale Museum. Peale, a man of many talents and extraordinary energy, opened a museum in Philadelphia, in 1785, from which he hoped to fashion a series of national museums for democratic education in arts and sciences. The Philadelphia version was extremely popular and well attended. By 1802, besides exhibiting portraits of distinguished Americans, minerals, fossils, a mastodon skeleton, wax-figures of Indians, war-equipment, and anatomical deformities, there was Hawkins's physionotrace at one end of the Long Gallery. Guests could help themselves and make their own hollow-cuts or they could get assistance from Moses Williams, Peale's ex-slave. Eventually, almost everyone wanted Williams to make the silhouette for them, a service for which he charged 8 cents. It should be said that Charles Willson Peale may never have traced or cut a silhouette himself, but the family name (or « Peale Museum ») is generically used as an attribution of these objects, as often the actual cutter is not known.

According to Peale, having one's silhouette taken by the device was the rage from 1802-1805, and it remained fashionable through the 1st decade of the 19th Century. After that time, enthusiasm waned somewhat though silhouettes made with tracing devices remained moderately popular until supplanted by the camera in the 1840's.

John Hawkins's machine differed from Chrétien's and others in that it traced around the actual face with a small bar (an « index » made of brass) which was connected to a pantograph that simultaneously reduced the silhouette to nearly 2 inches. Examination of a reproduction of the physionotrace revealed the opening where the paper fit in was about 4 inches x 4 inches. Evidence suggests that 4 hollow-cuts were often done at one time by twice folding the paper.

Peale explained the device in a letter to Thomas Jefferson, in January 1803 :

« The person to be traced, setting in a Chair, rests their head on the concave part, and the hollow of the board below imbraces the shoulder. The Physionotrace is fixed to the board (A) . And, in the center of the joint (B) , is a conic steel point with a spring to press it against the paper. This index moving round to trace any subject that the

edge is kept too, as it moves, the steel point of the upper-joint, gives a diminished size a perfectly correct representation. »

Though Hawkins and the Peales tried to protect the physiognotrace from being copied through patents, there were many versions being used all over the East Coast, some of which pre-dated Hawkins's.

Peter Benes writes :

« Scores of portraitists, artists-entrepreneurs, and mechanics rushed to take advantage of the popularity of cheap, machine-made profiles. »

Many contraptions were very similar and could claim only fraudulent improvements over Hawkins's patented version, while others were truly different. Some used optical projection, like the camera obscura, to capture a profile on paper which, while being traced, was reduced with an attached pantograph at the same time. This had the advantage of not being « scraped with the machine » as when the brass index of Hawkins's machine passed over one's features. One such invention is described below :

« The operator placed the sitter in a darkened room and projected the profile against a paper-covered pane of glass by means of a single light source positioned at the far end of a 5 foot “ trunk ” or box. The pantograph traced the sitter's shadow ; the other end traced a smaller image on a sheet of paper. »

Lavater, the physiognomist who preferred the anatomical correctness of traced profiles, even developed a special chair to hold sitters still while their shadows were traced. Though physiognotrace was the commonly used term for these tracing mechanisms, there were other names for the various inventions, including the Ediograph, Limomachia, Pasigraph, Prosopographus, Profilograph, Charles Schmalcalder's Delinator, Copier, Proportionometer and William King's « patent delineating pencil » .

When examining hollow-cuts, it is often possible to find evidence of a tracing apparatus. Either a graphite or metal tip was generally used and there are often areas around the outline of the face where traces of graphite or the indented line from a stylus are visible. Since the profiles were cut after tracing, often some or all evidence of the tracing tip has been trimmed away. Also, since multiple hollow-cuts were made at once, frequently it is only the top piece of paper that bears the evidence. Hollow-cuts have another characteristic that can reveal their traced roots : they tend to be more generically and formulaically handled than other silhouette types, something that becomes apparent after looking at silhouettes even briefly.

The professional silhouettists like Édouart, Metford, Hubard, and the Peales often employed a stamp or label to identify their silhouettes. For example, the silhouettes cut at the Peale museums or by one of the Peales traveling with a physiognotrace were often stamped with one of 3 blind stamps, the most common being « MUSEUM » . « PEALE'S MUSEUM » and « PEALE » were the other stamps used, the former with an eagle with outspread wings.

Some labels tell more than simply the artist, the location and the price. Some, like those of Hubard are rather enlightening. They remind the viewer that the artist was a child prodigy and that he didn't rely on a machine to get his portraits. This latter point is an important distinction. Many of the free-hand artists felt their profiles were superior to and distinct from the hollow-cut silhouettes done with a tracing device.

It is not simply that one must rely on labels and stamps and the occasional signature to assign artists. When studying silhouettes, there is definitely a style to certain artists that becomes apparent the more one looks. For example, Édouart left us many telltale signs of his work. The men usually have slit button holes and cut away collars with a piece of white paper inserted underneath. The figures' feet are usually long, thin, and dangling. As mentioned, Chamberlin had a signature collar he both cut and then drew on. Often, the way the base of the bust of a hollow-cut is handled can be a clue. Certain artists cut a small notch in the bust or shaped it in a characteristic way. For all the talk of the mass production or cheapness of this art, many of the silhouettists, like any artist, had individual styles. Still, there are thousands of silhouettes crafted by now-anonymous people, perhaps the sitter's sister, perhaps a traveling profilist/sign and banner painter.

Silhouettes played an important role in portraiture in the United States in the last decades of the 18th Century through the mid-19th Century. They were an economically reasonable alternative to portraits painted in oil and portrait miniatures. For many, silhouettes were the 1st type of portraiture available to them - the price was within reach, the artists came to their areas, and the medium was popular as well as fashionable. In many cases, the silhouette remains as the sole portrait of an individual.

...

There is a pageant of profile portraiture on the mummy cases and frescoed tombs of ancient Egypt. Strange peoples are shown in outline as they lived ; they go to war, they marry, their children play, the ritual of their « Book of the Dead » is pictured in profile 3,000 years before Christ.

These flat and un-substantial ghost figures come to us down the ages. From those mystic times when Crates of Sicyon, Philocles of Egypt, and Cleanthes of Corinth 1st worked in monochrome, there is an unbroken tale of men and women who have lived, loved, hated, and triumphed Pharaohs and their slaves, Greek gods, and athletes ; a French king, a murdered queen ; Napoleon and his generals ; statesmen and politicians ; Gøthe, Beethoven, Bruckner, Burns, Wellington, Dickens, Washington, Harrison, Scott, and 10,000 others down to the present-day. They come as colourless ghosts, relics of bygone men and women, shadows caught and held, while the realities have flitted across life's stage and vanished.

Old Omar Khayam, « King of the Wise » , in the 12th Century knew :

« We are no other than a moving row  
Of magic shadow shapes that come and go  
Round with the sun, illumined lantern held  
In midnight by the Master of the show. »



He had not been busied with winning knowledge without seeing the deep significance of the shadow portrait. The familiar figure of the showman whose lantern displays the black moving figures in the midnight streets of Teheran appealed to him with vital force. He uses the shadow picture constantly as a simile in his matchless quatrains :

« Heav'n but the vision of fulfilled desire,  
And hell the shadow from a soul on fire,

Cast on the darkness into which ourselves  
So late emerged from, shall so soon expire. »

The subtle appeal of the silhouette is inevitably associated with death, in its legendary origin. Filled with joyous anticipation, thrilling with the thought of the woman he would soon hold in his arms, a lover returned after a short absence to find that his betrothed was dead ; he rushed into the death chamber, maddened with grief, to look his last on the face of his beloved before it should be hidden from him for ever. There on the wall, the shadow of the dead woman's features appeared in perfect outline, for a taper at the head of the bier cast the shadow. With reverent hand, the man traced the portrait, which he believed to have been specially sent as consolation.

There are other variants of the story. The Greek legend attributes the invention of painting to the daughter of Dibutades. Knowing that the passion of her lover was waning, she furtively sketched his shadow on the wall as he stood with the sun behind him. We are not told if this delicate way of indicating that even a shadow outline can be made permanent by a sufficiently determined young woman was of any use in making the love of the inconstant swain indelible.

Many artists have illustrated different phases of the basic idea as to the shadow having first suggested portraiture. Le Brun, Schenck, B. West, R. A. , and Mulready are some of them.

We make no apology for studying the history of this art of the silhouettist in its latter-day manifestations. At its best, black profile portraiture is a thing of real beauty, almost worthy to take its place with the best miniature painting ; at its worst, it is a quaintly appealing handicraft, revealing the fashions and foibles, the intimate domestic life and conventions of its day. It was executed by so many distinguished amateurs, from Étienne de Silhouette himself to Queen Charlotte and Princess Elizabeth of England, that few social histories or collections of letters of the 18th Century fail to show how its strange chequer fitted into the fashionable life of the period.

Surely, it is high time the art of black profile portraiture had an historian of its own and the great Masters of silhouette portraiture were rescued from oblivion. Shadows are impalpable things which fade away almost before we are aware of their existence.

Year by year, accident and the ravages of time lessen the number of these fragile curiosities ; the beautiful portraits on ivory and glass, being the most fragile, are the first to go. Already, it is not easy to find good examples in their

original frames complete with convex glass and trade label of the artist pasted on the back. Mutilated examples with cracked wax filling or plaster paintings, chipped and incomplete, are still to be found ; but even these have often been re-framed, or have been broken open to renew glass or back, and so the trade label has been lost. The searcher who hopes to be successful in his quest has now to go very far afield, unless he be satisfied with the paper pictures of indifferent quality, interesting perhaps on account of the identity of the sitter or the fame of the cutter, but very far from equalling in beauty the best work of the Masters in black profile portraiture. Some enthusiasts maintain that the least artistic profile shadow portrait has a curious individuality which redeems it from overwhelming ugliness ; certainly, the infinite variety of the processes and the fresh and vigorous outlines in unexpected media give a charm to the portrait in monochrome.

There is no sequence in the production of the different types. Some of the earliest specimens were cut in paper, for Mrs. Pyburg is said to have cut-out the portraits of William and Mary, in 1699 ; and, certainly, some of the beauties of Versailles were cut by Gonard in paper ; the mid-Victorians worked in paper, and there are still a few cutters busy with their scissors. Glass, ivory, and plaster, oil-painting, smoke-staining, and Indian ink, all were used one by one or together. There is no evolution and gradual development to trace in the art and craft of the silhouettist ; the pictures come before us like the shadows that they are, each process appearing and disappearing. Sometimes, the same man worked in half a dozen different processes, using now one and now another, according to the taste or purse of the sitter, or guided by his own judgment as to the suitability of his subject for this or that medium of expression. The miniature shades for mounting in rings, brooches, scarf-pins, and pendants were not done exclusively by a few men, as one might surmise from their rarity ; they were painted with the delicacy of a miniaturist by many of the silhouettists, who usually painted silhouettes of ordinary size. These jewel shadows are now very difficult to find, and it is probable no such collection as that of the late Mr. Montague Guest will ever come into the market again.

Into the lives of great personages, such as Gœthe, Napoleon, our English Kings, Queens, and princesses, the silhouette creeps with colourless persistence ; there is no escaping it. Gœthe writes letters to his mother, and to Lavater, being touched with enthusiasm for the silhouette and its uses by the zealous Zürich minister. The poet cut a few himself. Napoleon presents glass profile portraits of himself in black on gold tinsel ground to his generals. Princess Elizabeth, daughter of George III. , is a famous scissor-woman, and many are the pictures she cut, not only of her father, mother, and sisters, but also of trees, birds and flowers, rural scenes, cupids, and cupid groups.

Fanny Burney delights in the black portraits ; all the Burney family are grouped together. She records her visits to the silhouettist Charles, when her attendance on the Queen as Maid of Honour was over. This portrait shows the famous creator of « Evelina » to be sprightly indeed ; her delicate profile is well set-off with curled and powdered hair, lace ruffle, and beribboned hat, whose tilt must surely have been learnt at Versailles.

Pepys lived too early to have his shadow taken. We feel sure the old coxcomb would have had a dozen of himself, mighty fine in new clothes, and per chance, if in generous mood, a single one of his wife in her old ones.

Horace Walpole, in his letter to Sir Horace Mann, written in 1761, desires him to thank the Duchess of Grafton on his behalf for the « découpure » of herself, this being, he explains in a note :

« Her figure cut-out in card by Mister Herbert, of Geneva, who was famous in that art. »

This allusion at this early date again indicates that the cut silhouette was the earliest, as it certainly is the last survival, of the art. The scissor-type, it is still called by the old inhabitants of Suffolk, who well-remember the visits of the itinerant artists.

Strange confusion has arisen in the minds of many admirers of silhouettes on account of the name. Black profile portraiture was practised long before Étienne de Silhouette economized in the public finance department of Louis XV, and the wits of the day nicknamed « silhouette » whatever was cheap and common.

In Swift's « Miscellanies », edited in 1745 (volume X ; page 204) , is a whole series of poems (full of the most eccentric rhymes) on silhouette portraits, e.g. :

« On Dan Jackson's Picture Cut in Paper. »

« To fair Lady Betty Dan sat for his Picture,  
And defy'd her to draw him so oft as he piqu'd her.  
He knew she'd no Pencil or Colouring by her,  
And, therefore, he thought he might safely defy her.  
Come sit, says my Lady, then whips out her Scissar,  
And cuts out his Coxcomb in Silk in a trice, Sir.  
Dan sat with Attention, and saw with Surprize  
How she lengthen'd his Chin, how she hollow'd his Eyes,  
But flattered himself with a secret Conceit  
That his thin leather Jaws all her art would defeat.  
Lady Betty observ'd it, then pulls out a Pin  
And varies the Grain of the Stuff to his Grin ;  
And to make roasted Silk to resemble his raw-bone  
She rais'd up a Thread to the jett of his Jaw-bone,  
Till at length in exactest Proportion he rose  
From the Crown of his Head to the Arch of his Nose.  
And if Lady Betty had drawn him with Wig and all,  
Tis certain the Copy'd out-done the Original.  
Well, that's but my Outside, says Dan with a Vapour ;  
Say you so ? says my Lady ; I've lin'd it with Paper. »

Another :

« Clarissa draws her Scissars from the Case,

To draw the Lines of poor Dan in Jn's Face.  
One sloping Cut made Forehead, Nose, and Chin,  
A Nick produc'd a Mouth and made him grin,  
Such as in Taylor's measure you have seen.  
But still were wanting his Grimalkin Eyes,  
For which grey Worsted-Stocking Paint supplies  
Th' unravell'd Thread thro I Needle's Eye convey'd,  
Transferr'd itself into his past-board Head.  
How came the Scissars to be thus out-done ?  
The Needle had an Eye, and they had none.  
O wond'rous Force of Art ! now look at Dan  
You'd swear the Past-board was the better man.  
The Dev'l, says he, the Head is not so full  
Indeed, it is, behold the Paper Skull. »

Now, Swift died in 1745, and may be said to have died to literature some years earlier. Silhouette's cheese-paring economy was, we are told, induced by the deficit entailed « by the ruinous war of 1756 » , consequently, it could not have been before 1760 that his name would have become synonymous with cheapness. We, thus, have evidence that the art was in use at the least 20 years before his name could have been applied to it ; and it does not at all appear that it was new then, as Mrs. Pyburg cut William and Mary's portrait out of black paper in 1699. This nomenclature must, therefore, have been caused by his adoption of it as a pastime, and not by the reason given by I. d'Israeli and the Diet. Hist. This is an instance of how easily false derivations may be published even within so short a time of the events for which they profess to account.

Gœthe's letters to his mother are full of allusions to the novel portraiture which had been brought to his notice by Lavater, the Zürich divine, whose essay on Physiognomy, written for the promotion of the knowledge and love of mankind, is still read in Germany. The edition of 1794 is before us, and shows hundreds of silhouette drawings, for he wrote of the importance of reading character from people's faces, and used the silhouette for this purpose. Thus, the shadow portrait, once the amusement of amateurs, now began to have scientific significance.

Gœthe testifies that Lavater wished all the world to co-operate with him, and he arrived at Gœthe's house on June 23rd, 1774, not only to take portraits of the young genius, but also of his parents.

1 year later, Gœthe implores Lavater in a letter :

« I beg you will destroy the family picture of us ; it is frightful. You do credit neither to yourself nor us. Get my father's cut-out and use him as a vignette, for he is good. You can do what you like with my head too, but my mother must not stand there like that ! »

An amusing sequel to this is that when, in the 3rd volume of the « Physiognomy » , the councillor's portrait

appeared, but not that of Gœthe's mother, she was much annoyed, and said that Lavater evidently did not think her face worthy to appear. The matter rankled, for in 1807, she had her head examined by Doctor Gall, « to find-out if the great qualities of her son had, by any chance, been passed on to her. »

This much discussed silhouette of Gœthe's mother is illustrated in « Gœthe's Mother » , by Doctor Karl Heinemann.

In a letter from « Fraulein » von Gochhausen to « Frau » Rath, we use the translation of Mister A.S. Gibb. The delight in the novel portraiture is shown, and incidentally the vivacity of the writer :

« WEIMAR, the 21th December, 1781.

I am sure, dearest mother, that you in your life have had many and varied joys ; but whether you know any such joy as you have given me on Christmas Day, at least I wish it you ! Your silhouette, so like ! of such an excellent, dear, beloved woman ! in such a costly, pretty, and stylish setting ; and your letter O your dear letter ! could I only say how indescribably admirable the letter is ! Enough, dearest mother : from all my exclamations there is, alas, nothing further to be learned than that I am half out of my wits with excessive joy. The 1st day Gœthe had much to bear from me, for I almost ate him up. By monstrous good luck, there was on that joyous day a grand dinner at the Duchess's, and nearly half the town was assembled. I could, therefore, produce at once my splendid present (which will not so soon come-off my so-called swan-like neck) ; and there was a questioning and a glancing at the beautiful novelty, and I was thoroughly wild, and people thought I must have had a gift of clear quicksilver. \*

Dearest woman, how shall I thank you ! how ever deserve so much goodness so without all desert and worthiness on my part ! In return, I can, alas ! do nothing, except to go on in my old jog-trot love, honour, and obey you my life long. Amen !

L. GOCHHAUSEN »

(\* This seems a strange expression ; but at that time, when anyone showed a restless activity, they would say that someone had given them quicksilver.)

Later, the craft of the silhouettist fell into disrepute when it had become part of the curriculum of young ladies' schools ; unskilful artists itinerated, pursuing their craft in booths and at fairs one in the Thames Tunnel, several on the Chain Pier at Brighton. At street corners, magic figures, with concealed workers, were used to entice the unwilling with mystery. Even Sam Weller, in his inimitable letter to Mary, laughs at the methods of the « profeel macheen » :

« So, I take the privilage of the day, Mary, my dear as the gen'l'm'n in difficulties did ven he valked out of a Sunday to tell you that the 1st and only time I see you your likeness was took on my hart in much quicker time and brighter colours than ever a likeness was took by the « profeel macheen » (wich p'raps you may have heerd on, Mary, my dear) , altho' it does finish a portrait and put the frame and glass on complete, with a hook on the end to

hang it up by, and all in 2 minutes and a quarter. »

Such is the story, in brief, of the silhouette. Sometimes, we see in it a little social document, elevated by fortuitous circumstances or scarcity of other pictorial record to historical value. As in the case of Robert Burns's portrait, by J. Miers, and that of his brother, Gilbert Burns, by Howie, in the Scottish National Portrait Gallery, at all times, it is passively charming. Surely, we need not scorn this step-sister of photography this poor relation of the art-world. In the words of Seraphim, when, in 1771, he flung wide the doors of his Shadow Theatre at Versailles :

« Venez garçons, venez fillettes,  
Voir Momus à la silhouette ;  
Ou, chez Séraphim venez voir  
La belle Lumeur en habit noir,  
Tandes que ma salle est bien sombre  
Et que mon a cleur n'est que l'ombre,  
Puisse messieurs votre gaité  
Devenir la réalité. »

There is a simplicity in the silhouette picture which brings it nearer to the Japanese print in its effect upon the mind than any other expression in art. All our attention is concentrated on outline, and in consequence, there is a directness and vigour in the likeness which are lacking in more complex studies. Some Japanese artists, recognizing this peculiar quality in the black profile portrait, supplement a conventionally drawn coloured portrait with a silhouette.

In Europe, during the last decade of the 18th Century, the time was ripe for some popular outlet for the newly-awakened interest in the old Greek Classical method, for the recently excavated wonders revealed at Passtum and Pompeii had appealed strongly to the popular taste, causing Greek purity of line and simplicity to dominate all ornament.

There was a natural rebound towards simplicity after the over-gorgeous detail in all domestic decoration under « Le Roi Soleil », though exuberance survived for many years ; the Greek influence may be traced from the latter half of the 18th Century. Gradually, the Rococo absurdities disappeared ; purity of line came-back to architecture, and was manifested in furniture, in damask, brocade, and all ornamental expression, until at the beginning of the 19th Century, the mode in building design, decoration and dress was of the 1st Empire, and that is pure Greek.

The silhouette was another answer to the demand which gave us the reliefs after the antique which Flaxman and Josiah Wedgwood supplied.

At 1st, these paper portraits must have seemed grotesquely cheap and ineffective to men to whom portraiture had hitherto meant a painting on canvas or panel, a delicate miniature, or an enamel of Limoges ; but economy was in the air, the palmy days of reckless expenditure on personal matters by the few were over. Marie Antoinette was soon to wear India muslin instead of costly hand-made lace. Very soon, she might not even wear her own head ; the

gorgeously painted equipages of the Martin Brothers would give way to the less costly tumbrils. The days of fustian and the proletariat were coming ; paper portraits instead of painting ; then, the apothecary picture-man, as Ruskin calls the photographer Louis Daguerre.

The silhouette was the pioneer of cheap portraiture, which is now so great a factor in modern life. No wonder that, like all pioneers, the shadow portrait was made the butt of the wits.

Born in France, flourishing greatly in Germany, the silhouette soon reached England, and penetrated to the middle-class, through the upper-classes and court circles, the 1st English cut-portrait that we can find record of being the cut silhouette of William and Mary, in 1699. Then, while such men as Gonard were working in France, some of our best English exponents came to the fore. Miers, 1st of Leeds, then of London, painted generally in unrelieved black on plaster or ivory ; John Field, his partner for 35 years, whose studio was thronged at No. 11 Strand Street, close to the old Northumberland House, which has now given way to Northumberland Avenue. Mrs. Beetham painted in shadowgraphy with exquisite skill, some of her jewel portraits rivalling the finest miniatures in quality. Charles, of 130 Strand Street, worked in Indian ink with pen on card, and produced such beautiful work that his trade description, « the 1st Profilist in England » , may well be excused.

It is interesting to note the very varied nomenclature of this art of black profile portraiture. H. Gibb and many others, besides Charles, call themselves Profilists. Skiagraphy is used early.

The fashionable « shade » is mentioned by half a dozen diarists and social writers of the 18th Century, and was in more common use early in the 19th Century. Horace Walpole gives us « Découpure » . Scissargraphist is used by Haines, of Brighton ; in rural districts in Suffolk, silhouettes are still called Scissartypes, quite regardless of whether the picture is of cut black paper or done with brush or pencil. Hubard, of Kensington and American fame, calls himself a Papyrologist - and his art that of Papyrolomia. In the « Art Journal » of 1853 (page 140) , we read :

« Papyrography is the title given to the art of cutting pictures in black paper. »

Shadowgraphy was frequently used by the artists who took the portrait in shadow with or without the patent chair and wax-candle so carefully described by Lavater, while some silhouettists are content to describe themselves as artists.

It was August Édouart, the Frenchman, who, wishing to emphasize the superiority of his methods over the machine-made shadows of his day, 1st used the words silhouette and silhouettist, or « silhouetteur » , in England. So great a novelty were these names that Édouart relates in his treatise how visitors constantly came to his salon to obtain the new silhouette portrait, and retired disappointed when they found it was only the familiar black shade which was offered to them.

Not only has there been much confusion in the popular mind with regard to the name of the silhouette, but also on account of the many different processes, and mixture of processes, used in their execution. Many silhouettists, as we have said, used several different ways of gaining the desired result. Mrs. Beetham, for example, painted exquisitely on

ivory and plaster, with and without gold ; she also cut-out black paper, pasted it on card, and finished the edges with softening lines of paint on the background. This artist also painted on plaster and also on glass, so that very considerable study is required in order to judge unsigned examples.

Occasionally, the whole process in silhouette cutting is reversed, and not only is a white paper portrait mounted on black, as in Mrs. Leigh Hunt's silhouette of Byron, but the portrait is cut as a hole in a sheet of paper, and, on placing black paper, silk, or velvet at the back, the portrait outline is seen. The author owns an interesting silhouette locket in this manner, but examples are rare in England, though there are several at the Congressional Library at Washington.

Shadow portraits began to receive popular attention around 1770. At this date, a picture was painted by J.C. Schenan (1740-1806) , who also worked under the name of Johann Eleazar Zeisig.

The picture, which was extremely popular, was called « l'Origine de la peinture » ou « les Portraits à la mode » . This showed a modern version of the old Greek legend. A lady, in a modish cap and « déshabillé » , is having her shade outlined by a youth who holds a paper against the wall. This is the 1st hint at the movable picture which can be executed in one place and hung elsewhere ; hitherto the wall or ground itself has been in place of the canvas. 2 children are in the foreground : one holds up the cat while the other wields the pencil ; another child makes a rabbit shadow with his fingers. Against the wall are many shadow pictures, all life-size, including one of a man, a dog, and a donkey.

The dedication of the engraving of this picture runs thus :

« Dédinée à Son Altesse Sérénissime, Monseigneur le Prince Paladin du Rhin du Régnant des 2 Ponts. »

A Century before, Frances Chauveau engraved a picture by C. le Brun which shows the traces of a shadow portrait on the wall. The figures are in Classical dress the woman steadies her subject with one hand while she pencils the shadow with the other. A winged love superintends the process.

The popularity of such pictures was easily accounted for. Those whose accuracy of vision and skill of hand were insufficient to achieve the fashionable free-hand scissor-work, saw in this tracing method an easy way of making the black profile portraits.

The tracing of shadow pictures was considered to be of Greek origin, and the enthusiasm for any art of Greek origin was assured, and the amateurs prospered.

The inevitable book of instruction for amateurs appeared in 1779, in Germany : « Directions for silhouette drawing, and the art of reducing them, together with an introduction dealing with their physiognomical use » . It must be remembered, in its early days, silhouetting was supposed to be the hand-maid of scientific research, and it was very many years before the artists in black portraiture threw-off this pose in connection with their work. This book is



published by Romhild, in Leipzig.

Another little book of 258 pages, with 11 copper-plate illustrations, is now very rare, dated 1780 ; it was published by Philip Heinrich Perrenon, book-seller of Münster. Rules are given, advice as to materials, the reduction of portraits, their finish, ornamentation, etc. ; processes on glass, in relief, etc. ; are described.

Pantographs and other mechanical processes were invented, the names of such things varying from the high-sounding « parallelogrammum delineatorium » to the « monkey » , indispensable for silhouette artists.

The silhouette mania affected the engravers of the day ; black portraits in copper-plate appeared, and were used to illustrate histories and biographies. Also domestic scenes, with elaborate backgrounds, such as the death of the Empress Marie Theresa, which occurred in 1780. This was to be had of Lœschen Kohl, of Vienna, in the High-Market, No. 488. It appeared in « An Almanack for the year 1786 » , with 53 silhouettes, published by Lœschen Kohl.

Large engraved silhouette pictures also appeared, and were sold separately, such as the « Festivity on the Prater » . Another variety now in the Hohenzollern Museum in Berlin shows Friedrich Wilhelm II. , with his wife, 4 sons, and 3 daughters, walking in a garden. This picture is painted on glass, and is mounted on a red ground. Later, August Édouart achieved elaborate pictures, such as a skirmish of cavalry or sports. His figures were entirely scissor-work and extraordinarily clever. The black portraits were mounted on drawn or lithographed backgrounds.

Many English books of a biographical nature were entirely illustrated with portraits in silhouette, notably, « The Warrington Worthies » , by James Kendrick, M.D. , published in 1854 by Longman Brown, London ; « Hints, designed to promote Beneficence, Temperance, and Medical Science » , by J.C. Lettsom, published in 1801, by J. Mawman. In the 2nd volume of this work, there are 9 fine silhouette portraits.

In the memoir of Hannah Kilham, by her daughter-in-law, published by Darton Harvey, London, 1837, there is a beautiful silhouette portrait. Field, of the firm of Miers & Field, notifies on his trade label that he cuts silhouettes suitable for « frontispieces in literary work » .

In the porcelain factories of England and Germany, silhouette pictures were used for the ornamentation of gift-pieces, and also for souvenir examples. In connection with such factories, we may mention that a cup was made on which Doctor Wall, of Worcester fame, is painted in silhouette, and at the museum belonging to the Meissen factory, 16 miles from Dresden, there is a portrait of Johannis Joachim Kandler, born in 1706, King's Court Commissioner and model Master at the Royal porcelain factory. In glass, too, silhouette portraits were etched in gold leaf and in black on glass, which was then enclosed in another transparent layer of glass for protection.

The taste for the silhouette spread its glamour over many arts ; it became vitiated on account of un-skilled and in-artistic work, and may be said to have fallen into disrepute in the early days of Queen Victoria.

It was then that the art of Miers & Field, Gibb & Charles, fell into the hands of unworthy exponents, whose works

partake of the ineptitude of so much of the early Victorian art. There are silhouette portraits of the 2nd quarter of the 19th Century and later, which are amusing because of their vitality, interesting because of the people whom they portray, or because of a quaint bygone fashion ; but with the exception of the work of Édouart, which stands alone on account of its superb technique, they are as a rule no longer examples which connoisseurs sincerely admire for their beauty. On the production of the real treasures of black portraiture, the curtain was rung down around 1850. At that date, the pageant of shadow pictures since the days of black outline on Etruscan vases ceased to be hauntingly beautiful, mystic, alluring ; its subtle appeal was over.

Research regarding the processes by which the shadow portraiture was produced, results in a baffling amount of material. Besides the professional silhouettists, who worked on definite lines of their own, or who used several of the processes from time to time according to the wishes of the sitter and the purpose for which the portrait was intended, there was a very large number of amateur workers who used any materials that came to hand and any process or mixture of processes which seemed good to them for gaining the desired result.

The silhouette portrait produced by the brush on ivory, card, or plaster is not necessarily the highest type, although it approaches most nearly to the work of the miniature painter, for the technique of 1 or 2 of the cutters, such as Édouart, is so fine that it lifts this humbler process on to the highest plane. Many miniature painters of the 18th Century worked alternately in black profile portraiture and colour. Silhouettes thus done are, in fact, original profile portraits in monochrome ; the process employed for producing them has nothing to do with scissor or pen-knife cutting.

Those who know only the picture of more or less shiny black paper stuck on card by inferior cutters of the early- and mid-Victorian era, are apt to consider the silhouette beneath contempt from the artistic point of view ; but the collector who has studied fine examples, and who knows many processes, understands that each variety has its special charm, and that many have an individuality and dignity which raise them to a very high-level.

John Miers, whose silhouette of Robert Burns is in the National Portrait Gallery of Edinburgh, worked at Leeds, and afterwards had headquarters in the Strand, opposite Exeter Change, where he was in partnership for many years with John Field, another silhouettist, whose work is of very fine quality. On most of Miers' work, he is described as « late of Leeds » . His early business label in Leeds is extremely rare. It is on a fine portrait of a man which lies before us. This is painted on plaster, and, like nearly all his early work, is untouched with gold.

Miers did an enormous amount of work on plaster and ivory, in the usual 2 to 3 inch oval size, as well as the inch to half-inch size for mounting in rings, brooches, and pins. These latter are frequently signed « Miers » , sometimes « Miers and Field » . On a fine portrait by Field, during the time of the partnership with Miers, there is an advertisement on the back ; the partners set forth the announcement at this period that they :

« Execute their long approved Profile Likenesses in a superior style of elegance and with that unequalled degree of accuracy as to retain the most animated resemblance and character, given in the minute sizes of Rings, Brooches, Locketts, etc. (Time of Sitting not exceeding 5 minutes.) Messieurs Miers & Field preserve all the original shades by

which they can at any period furnish copies without the necessity of sitting again. »

In the London Directory of 1792, John Miers' name is 1st mentioned as « Profilist and Jeweller, 111 Strand Street » ; in 1817, in the London Directory, « Miers & Son, Profilists and Jewellers » ; 10 years later, in Kent's London Directory of 1827, « Miers & Field, Profilists and Jewellers » ; and in the London Directory of the same date, « Profile Painters and Jewellers » .

Miers is frequently called the Cosway of silhouettists. This name is correctly suggestive in a double sense, for not only was he amongst the most charming and successful exponents of his art, as was Cosway, but his methods and brushwork on ivory were, with well-defined limitations, identical with those of the miniaturist.

We are able to reproduce the portrait of John Field, the partner of Miers, through the courtesy of his great-grandson. This silhouette was done by himself, and that of his wife is a companion picture. Portraits also of his 2 daughters, Sophie, afterwards Mrs. Webster, and her sister, who married E.J. Parris, the artist who decorated the dome of Saint-Paul's, are amongst an interesting collection belonging to the Field family. All these are painted on plaster, and beautified with exquisite pencilling in gold. The muslin cap and dainty neck frills of the artist's wife are handled with great skill. Field's shop was next door to Northumberland House, No. 11 Strand Street, and here he amassed a very substantial fortune. He usually had several apprentices, both male and female, in his studio, and his brother being a skilled frame-maker, the Field frames, in black « papier-maché » and brass mounts, are very dainty, while the jewel work in gold and pinch-beck is always suitable and sometimes beautiful. After many years, the partnership between Miers and Field was dissolved, as a cloud seems to have settled on the life of the former artist, and we have not been able to find details of his latter years.

Mrs. Beetham also painted in unrelieved black on ivory or plaster, and connoisseurs are divided in opinion as to whether her work should not bear the palm instead of that of Miers. Examples are much more rare. Her label on the portrait of a woman in cambric stock and ruffle runs thus :

« Profiles in Miniature by

Mrs. Beetham,

No. 27, Fleet Street,

1785. »

Sometimes, Mrs. Beetham cut black paper, and used a little brushwork in the more delicate hair outlines, softening the hard paper line. This artist excels not only in the delicacy of her profile portraits, but also in the way in which she depicts, with the very limited materials at her command, the texture of hair, gauze, and ribbon ornaments.

A 3rd process employed by Mrs. Beetham was the painting on glass of flat or convex shape. The painting was done on

the back of the glass, and usually a backing of wax or plaster was placed to preserve the portrait. As a consequence of this filling of wax, many of these old pictures have suffered severely from extremes of temperature, cold shrinking the wax and causing disfiguring cracks, and heat, when the portraits were hung on the chimney wall, as they so frequently were, being no less disastrous.

Occasionally, a shade painted on convex glass is found with a flat composition card or plaster background, upon which, standing away behind the rounded glass on which the portrait is painted, a beautiful shadow is cast by the painting.

This is, perhaps, one of the loveliest embodiments of the miniature shadow portrait, created independently of all shadow tracing, for the portrait is simply painted on the inside of a convex glass ; yet, the shade is there, dainty, alluring, created through the workings of one of nature's laws ; the brushwork becomes of secondary importance, and nature's shadow the likeness. Rosenberg of Bath (1825-1869) , whose son was an associate of the Old Water-Colour Society, was a proficient in this process. His advertisement is quaintly worded in the small card found pasted on the back of his framed specimens :

« Begs leave to inform the Nobility  
And Gentry that he takes most striking  
Likenesses in Profile, which he Paints  
On Glass in imitation of Stone.  
Prices from Js. 6d. Family pieces,  
Whole Lengths in different Attitudes.  
N.B. : Likenesses for Rings, Locketts,  
Trinkets, and Snuff-boxes. »

This unusual allusion to imitation on stone is doubtless written to attract those who, cognisant of the recent discoveries in Pæstum and Herculaneum, were on the alert for portraiture in profile and ready to patronize an art which was well in accordance with the return to Greek feeling in matters artistic.

Another type of glass painting was executed by W. Jorden, who in 1783 painted the portraits of the Deverell family. These 6 fine examples show Thomas Deverell in ribbon-tied wig and shirt frill, Ann, Caroline, Susan, Elizabeth, and Hester ; they were formerly in the collection of Mister Montague Guest, and were sold for a large price at Christie's. The work of Jorden differs considerably from the glass painting of other profilists, as he used flat glass instead of the convex, and his work is extremely bold and without detail, except in outline. He does not depend on any shadow casting for his charm in the work. Examples by Jorden are exceedingly rare.

A. Charles was another profilist of the 18th Century, whose work has extraordinary charm. He used Indian ink and fine line together with the solid black work. Sometimes, examples are to be found where the draperies and dress are in colour. A good specimen in the original wood oval frame, in the possession of Mister Rowson, has a trade label on the back as follows :

« Profiles taken in a new method by A. Charles, No. 130, opposite the Lyceum, Strand. The original miniaturist on glass, and the only one who can take them in whole length by a pentagraph. They are also worked on paper and ivory, from 2s. 6d. to 4 4s. They have long met the approval of the 1st people and deemed above comparison.

N.B. : Drawing taught. »

Glass portraits were executed with a mixture of carbon made with pine-soot and beer, which gives an intense blackness. The process was sometimes inverted, and the flat or convex glass having been blackened with pine-smoke all over, the outline of the head or figure was then drawn in with a sharp point and the blackness removed, except where it served as the filling of the outlined objects to be silhouetted.

The back of such a portrait was, then, treated in one of the several different ways gold leaf or gold tinsel paper was placed over the back, and was as a rule covered with a thin layer of wax, so that, looked at from the front, the silhouette portrait stood out from a gold ground ; or, if the blacking process had been reversed, the gold portrait showed on a black ground.

Sometimes, silver leaf was used instead of gold, and occasionally, as in the Forberger memorial picture in the Wellesley collection, and in a fine, small example at Knoke, both gold and silver are used in the same picture.

At the Graz Museum, there is a beautiful head of a youth painted on glass. A pyramid-like building also figures in the picture, both gold and silver foil being used as background.

We have seen gold-backed silhouette portraits showing profiles which, like the old puzzle pictures popular at the same period, are hard to decipher. Thus, an urn is made the central feature of the picture, but the outline, varying slightly on either side, gives the profile of a man and his wife. Such quaint conceits were popular at the time. George III. and Queen Charlotte, or his successor and Queen Caroline, are sometimes the subject of such freakish portraiture in silhouette ; this method in black and white survives to the present-day.

The richness of the gold-leaf background made this variation of the profile portrait especially suitable for jewels. Locketts, brooches, and pins are the most usual form ; these may be set in gold or in carved pinch-beck. Occasionally, a tiny silhouette picture is in pearl framing, or an ornamental one of paste.

The silhouette rings are most frequently in the marquise setting ; it was not unusual for a bequest to be made for profile portrait memorial rings. Occasionally, some apt motto was engraved inside, such as, « Il ne reste que l'ombre. » The ethereal shadow picture seems to have specially appealed to the sentimental of the 18th Century as a suitable reminder after death.

In the Wellesley collection, there is a charming patch-box with 3 gold-backed profile portraits set in a row. None measures more than half an inch across ; the faces are those of 3 lovely women. Another example is of a fine silhouette portrait of somewhat larger size, set in the lid of a small, round black lacquer snuff-box.

A mirror case was exhibited at the Silhouette Exhibition held in Mähren, Germany, in 1906, which had, on one side, the head and shoulders of a woman painted in black on glass. This was mounted on a yellow ground.

Finer than either of these is a patch-box in ivory, set in gold, with gold hinges and snap. In the centre is a gold set profile portrait of a man, signed by Miers ; on either side, there are beautiful panels of blue enamel. Doubtless, this was a well-thought-out gift of a devoted admirer to the lady-love whose patches were to be held in this artistic box. A tiny oblong looking-glass is set in the inside of the lid to facilitate the adjustment of the beauty spots.

It is in work for the embellishment of such dainty things as these that the art of the profilist touches its highest-point in minute work. Those who had the opportunity of examining the marvellous collection of the late Mister Montague Guest can judge how these rare gems are not only beautiful in themselves, but speak of the illusive charm of the 18th Century more eloquently than many other more costly « bibelots » .

The dainty sentimentality of a gold ring set with the shadow of a beautiful woman, or the scarf-pin with the shade of a friend ; a locket with the unsubstantial reflection of a child's face ; who can resist the colourless appeal of so unobtrusive a jewel, which is yet one of such rich association and rare beauty ?

The method most usual for profile portraits in minute size is the painting with Indian ink on ivory or plaster. We have seen these as small as a pea, but this is unusual ; they are generally double that size for rings, or, for lockets and brooches, larger still.

John Miers must have painted many of these jewels. Amongst the examples we have examined, some are plain black, probably of early date ; some pencilled with gold. This process we cannot help surmising to have been a concession on the part of the artist to the popular demand which came early in the 19th Century. In 2 signed examples, in the possession of the author, one is plain black a man's head, with tied queue wig and high stock with ruffle ; the other, a woman exquisitely pencilled in gold, a lawn cap of Quaker shape on her head, a folded kerchief crossing her breast. Both are signed.

Authentic examples by Mrs. Beetham are rare, for she seldom signed her work ; but there is a quality in them which usually proclaims their authorship. The nervous delicacy of the work equals that of Miers : the manipulation of accessories excels it when she is at her best.

These silhouette jewels, of fine quality, are very rare, and are much sought after. Unfortunately, like so many of our beautiful and artistic treasures, the boundless wealth of America is absorbing many good examples. Is it possible that a frame containing about forty of the finest examples of Field's work went to America before the collection came-up for public inspection in the auction room, when the Guest collection was dispersed ?

A variant of the shadow portrait, painted on glass, shows a blue, rose, or green coloured paper or coloured foil taking the place of the gold or silver leaf ground. A beautiful locket in the Wellesley collection demonstrates the charm of

this method to perfection. It is probably French.

In a book of instructions for the amateur silhouettists of Germany, published in Frankfurt and Leipzig by Philip Heinrich Perrenon, book-seller of Münster, in 1780, we are told :

« One can use tinfoil for the ornamentation of silhouettes for hanging. When the glass is turned round, the places where the tinfoil is form a sort of mirror. If the background be black and the portrait the mirror, the effect is pretty, but it is as contrary to nature as a white shadow. It is best to have the ground of looking-glass, and to blacken or colour the silhouette. »

One of the earliest silhouettists was François Gonard, a Frenchman, whose processes seem to have been very varied. Unlike most of the early shade-makers, he did not make a speciality of any particular process. His profile portraits were painted on ivory and plaster, and were occasionally cut-out in paper and engraved on copper for reproduction ; in fact, he seems to have practised every kind of profile portraiture.

Born in Saint-Germain in 1756, he was taught copper engraving at Rouen, and was specially clever in reducing copper-plate engravings. In the « Manuel de l'amateur d'estampes » , Joubert relates having seen a plan of Saint-Petersburg engraved in minute size by Gonard, who had reduced it from one of much larger size. This brings us to the pantograph.

In « Le Journal de Paris » , 1788, Le Sieur Gonard, who is called a « dessinateur physionomiste » , announces that he is in a position to take silhouette portraits quicker than any other artist. He will make these for 24 sols each, but he will not make less than 2 for each person. The price of those of minute size, suitable for mounting, as boxes, lockets, and rings. He also announces silhouettes « à l'Anglaise » ; these have the dress and head-dress added, and the price is 6 each, whether they be on ivory for wearing as an ornament or on paper to be framed. Whether the paper is scissor-work the profile cut-out of black paper or the black drawing is made on paper, we are not told. For this latter type, a sitting of 1 minute only was necessary and, the following day, the portrait was finished.

Another process, which he describes as « silhouette coloré » , can also be done. These seem to have been more like miniatures ; they cost 12, and a 3 minute sitting was required. The portrait was finished on the next day.

Gonard's address is given as the Palais Royal, under arch No. 166, on the side of the « Rue des bons Enfants » , and he describes how a lantern shall be lit each evening to facilitate the finding of his salon on dark nights. The lantern had silhouettes on it, as a sign for the footmen bringing carriages.

One cannot help imagining the scene when gay aristocrats, with powdered heads and dainty brocades, drove-up to have their pictures taken in the fashionable mode, and « beaux » , with lace cravats and wigs, trod the floors of the studio with steps as firm as they might be 3 years hence when mounting the steps of the guillotine. How many of those beauties of the Court of Louis XVI were left when the terrors of the Revolution were past ? How many of the pathetic little paper shadows have come down to us, fragile, indeed, but outliving the doomed originals by a Century

and a half ?

As would be imagined, Gonard used elaborately engraved mounts to add to the grace of his portraits and, occasionally, he used relief in white, grey, or colour in the execution of the portrait.

The view that the shadow portrait should remain a shadow always in black is held by one of the most prolific of all silhouettists, Édouart. In deploring the decline of the public taste for shadow portraiture, he says in his treatise on Silhouette Likenesses :

« As something was wanting to revive the expiring taste of the public for these black shades, some of the manufacturers introduced the system of bronzing the hair and dress. To what species of extravagant “ harlequinade ” this gave rise, the public is sufficiently aware. I cannot avoid making my observations concerning profile likenesses taken by patent machines, which possess sometimes all the various colours of the rainbow : for example, every day, there is to be seen in the shops this kind of profile, with gold hair drawn on them, coral earrings, blue necklaces, white frills, green dress, and yellow waistband, etc. Is it not ridiculous to see such “ harlequinades ” ? The face, being quite black, forms such a contrast that everyone looks like a negro ! I cannot understand how persons can have so bad and, I may say, a childish taste ! Very often, those likenesses are brought to me to have copies made of them, and it is with the greatest trouble I am able to make them understand that it is quite unnatural ; and that, taking a silhouette, which is the fac-simile of a shade, it is unnecessary for its effect to bedizen it with colours. »

« I would not be surprised that by-and-by those negro faces will have blue or brown eyes, rosy lips and cheeks ; which, I am sure, would have a more striking appearance for those who are fond of such “ bigarrades ”. »

« It must be observed that the representation of a shade can only be executed by an outline ; that all that is in dress is only perceived by the outward delineation ; consequently, all other inward additions produce a contrary effect of the appearance of a shade. »

« Here, it may be said that every one has not the same taste ; some like colour which others dislike ; some find ugly what others find beautiful ; and, in fact, “ des goûts et couleurs, on ne peut pas disputer ”. But every artist or real connoisseur will allow with me that when nature is to be imitated, the least deviation from it destroys what is intended to be represented. »

Édouart concludes with some severe remarks :

« It is a pity that artists, in whatever line they profess, should give way to those fantastic whims, and execute works against all rules ; for if they would employ their time in proper studies, and try to show the absurdity of encouraging whatever deviates from the true line of nature, they would improve themselves and, in time, would derive greater benefit than in executing things which only bring scorn and ridicule from people of discernment. »

Despite the opinion of Édouart, with which most connoisseurs of the present-day heartily agree, much silhouette work



was finished in colour. We have before us a delicately painted lady of the Early Victorian period. She wears a grey dress with graceful pleated sleeves, a deep embroidered muslin collar, and the most bewitching cap tied with blue ribbons. Her face and hands only are shadow black. The delightful ringlets of the period are marked in gold, and she is writing in a notebook with a gold pencil, quite a blue-stocking occupation for a lady of that period. In the collection of Doctor A. Figdor, in Vienna, there is an elaborate picture of a mother with a young child on her knee ; 2 elder children and her husband complete the group. Only the heads in this group are black. Again, Professor Paul Naumann, of Dresden, owns the silhouette of a Moor. The clothing is brightly coloured, the head alone black. Every collector will find he has some examples where colour has been used to relieve the black of the card, ivory, or glass painting.

It must be remembered that this was the time of glass pictures of the ordinary coloured type, and this glass painting Eglomist, as the process is called by the learned Doctor Leisching would naturally influence the minds of the profile portrait painter on glass. So, it came about that the 2 allied crafts gradually overlapped in ideas, and method and points of colour began to appear in uniform or other parts of the picture where colour would obviously add interest of a historical or sentimental character to the silhouette portrait, and in the glass picture of saint or Bible history. The glaring colours hitherto used to appeal to the popular taste began to be modified, and examples are found where the figures are all in black, the background alone being coloured ; so that the glass picture is to all intents and purposes a silhouette on a coloured ground.

Of this type is the picture at the Francesco Carolinum Museum in Linz, where 8 musicians in uniform are shown in black in the chapel. There is a good deal of wreath and ribbon decoration, and 2 small curtained windows are in the background.

An important example of the black glass painting on coloured ground is the picture on a red ground in the Berlin Museum. Other red and black silhouette works are owned by Lady Sackville, who has an extraordinarily interesting collection of the Ansley family, painted by Spornberg in 1793. Each portrait is signed and dated, the address of the artist, No. 5, Lower Church Street, Bath, being given on one. These pictures are painted on convex glass in black ; the background, outlines of the face, dress, hair, and elaborate wigs, caps and hats, together with the eyes, and slight shading, being painted in black. Over the whole, an orange red paint is then worked in at the back, so that one sees from the front the red bust figure shown in black lines on the black background.

Coloured grounds are very rarely found in connection with English silhouette work. One, in the possession of the author, is of a boy's head finely painted on ivory ; the background is tinted blue, the whole mounted in a chased gold locket of the period, early 18th Century.

Abroad, especially in Germany, we constantly find coloured backgrounds and coloured cardboard mounts, with or without wreaths or other ornamental frames.

In the catalogue of the Silhouette and Miniature Exhibition held at Brünn, from April 22nd to May 20th, 1906, there was much work of the kind :

Silhouette No. 67 - Head and shoulders of a young man. Silhouette painted on glass on a brown ground. At the back, the letters A. J. L.

Silhouette No. 77 - Round lacquer box with head and shoulders of a man in silhouette on a yellow ground, gold glass mount. Owner : R. Blumel, from Vienna.

Silhouette No. 99 - Head of an officer, silhouette, painted on glass, blue ground.

Silhouette No. 106 - Lady walking, silhouette on glass, blue ground.

Silhouette No. 26 - Gentleman sitting at a writing-table, painted on glass, yellow silk background. French, Louis XVI.

Silhouette No. 127 - Lady sitting at a table, companion picture.

Other silk-mounted pictures are numbered 154.

Elise Herger (« née » V. Pige) and the Countess Chotek, both painted on glass and mounted on silk.

Silhouette No. 159 - 2 female and 2 male heads, probably members of the noble family of Belcredi, silhouettes, cut-out of paper and mounted on mother-of-pearl, 1800.

Silhouette No. 184 - In this, there is a fresh variety of mounting. The head and shoulders of a man in painted silhouette, on glass ; this shows-up over white paper. Above this portrait, within the same frame, is a semi-circle of 9 female figures in silhouette over blue foil ; completing the circle is a gold laurel branch. This example is signed « Fecit Schmid, Vienna, 1796 » .

Schmid, of Vienna, seems to have constantly used coloured backgrounds. A fine drawing by him, on glass, of Sophie Landgravine Fürstenberg, 1787-1800, is mounted on green ; this was painted in 1800. It is an interesting specimen, as it is one of the rare examples of silhouette work in which human hair is used. At the back, there is a landscape drawing in silhouette, on glass. The brook in the sylvan scene is put in with the waved lines of hair. It is remarkable that Édouart, who was a skilled worker in human and animal hair before he was a silhouette cutter, never combined the 2 crafts.

A strange variant of the dressed picture must be mentioned in connection with silhouettes where colour and exotic processes are employed. In 4 examples in the possession of Doctor Beetham, descendant of Mrs. Beetham, the fine silhouette painter, of 27 Fleet Street, the face, hair, arms, hands, and neck are cut-out of black paper. The vase is also in black, in this case, as in the less rare dressed engravings of the same period. The dress of the figure is made-up of deftly arranged scraps of material. The head-dress is of spotted black, outlined by narrow bands of black paper ; the bodice and skirt are of linen, with purple bands ; the outstanding « paniers » are of faded scarlet flowered cotton ;

the flowers in the vase are painted, being outlined in gold. There are also dressed silhouettes in the possession of the Beck family. These show the Quaker dress in folded material with the black silhouette. All these examples are probably the work of clever amateurs.

To this point, we have discussed only those processes which entail hand drawing with pen, pencil, or brush, which are undoubtedly an attractive type of the shadow picture, whether they are executed on ivory, plaster, or paper ; their backing with wax, gold, or silver leaf tinsel, on coloured paper makes accidental varieties of the one type.

Any of these processes require a good deal of artistic training, even if the shade is used as a guide, for unless there is skill in catching a likeness, or delicacy and charm in drawing, black portraiture has nothing whatever to recommend it. However, the silhouette is executed, the mechanical appliances play so important a part in nearly all the processes that they need a chapter to themselves. In order to popularize the black portrait, some means of achieving it was required which could be used by persons without talent or artistic training.

It was here that shadowgraphy came to the fore. Even the most ignorant in artwork could trace a shadow when thrown upon white paper on a wall or specially made screen, and if the full life-size were considered too large, the « Singe » (Monkey) , pantograph, or other contrivance could reduce its size ; then only scissors were required, and the silhouette-by-machinery maker felt himself to be as gifted as the black portrait painter, or the free-hand scissor-cutter.

Étienne de Silhouette, born in 1709, amused himself with the craze of the day. His craft deserves special mention, not because he invented the black profile portrait, for they were made 60 years before he was born, but because his name was given to it in derision, and has stuck to it ever since. Being finance minister, he was supposed to be a promoter of the fine-arts, but such was his economy, or meanness, that artists styled his paper pictures « portraits à la Silhouette » , a name synonymous with paltry effort and cheapness. This did not, however, deter people from patronizing the silhouette artists, nor of attempting, themselves, to achieve the machine-made variety of the fashionable black portrait.

In the « Journal Officiel » , published in Paris on August 29th, 1869, we read :

« Le Château de Berg-sur-Marne fut construit en 1759 par Étienne de Silhouette. Une des principales distractions de ce Seigneur consistait à tracer une ligne autour d'un visage, afin d'en avoir le profil dessiné sur le mur. Plusieurs salles de son château avaient les murailles couvertes de ces sortes de dessins que l'on appelle des " silhouettes ", du nom de leur auteur de nomination que est toujours resté. »

In the 17th Century, dilettantism was an obsession with the leisured classes. The tendency of the time towards Greek art helped to popularize the scissor-work of this type of shadow portraiture, and it became a fashionable craze. Though the cutting-out with scissors and pen-knife sometimes took the form of landscape groups and small whole figures, the profile alone in small, though not miniature size, proved the most fascinating branch of scissor-work, and survived the longest in the favour of amateurs, because the purely mechanical shadow tracing required no skill, and inevitably gave a life-like likeness if traced with reasonable care.

There were several methods of securing steadiness on the part of the sitter and the best result as to arrangement of candle-light essential to the success of the portrait. Lavater, who believed so sincerely in the infallibility of the silhouette as an assistance in his physiognomical studies, gives elaborate directions as to how to obtain the best results. He says in Lecture XVI :

« It may be of use to point-out the best method of taking this species of portraits.

That which has hitherto been pursued is liable to many inconveniences. The person who wants to have his portrait drawn is too in-commodiously seated to preserve a perfectly immovable position ; the drawer is obliged to change his place ; he is in a constrained attitude, which often conceals from him a part of the shade. The apparatus is neither sufficiently simple nor sufficiently commodious, and, by some means or other, derangement must, to a certain degree, be the consequence.

This will happen when a chair is employed expressly adapted to this operation, and constructed in such a manner as to give a steady support to the head and to the whole body. The shade ought to be reflected on fine paper, well-oiled and very dry, which must be placed behind a glass, perfectly clear and polished, fixed in the back of the chair. Behind this glass, the designer is seated ; with one hand he lays hold of the frame, and with the other guides the pencil. The glass, which is set in a movable frame, may be raised or lowered at pleasure ; both must slope at bottom, and this part of the frame ought firmly to rest on the shoulder of the person whose silhouette is going to be taken.

Toward the middle of the glass, is fixed a bar of wood or iron furnished with a cushion to serve as a support, and which the drawer directs as he pleases by means of a handle half an inch long.

Take the assistance of a solar microscope, and you will succeed still better in catching the outlines ; the design also will be more correct.

There are faces which will not allow of the most trifling alteration in the silhouette, or strengthen or weaken the outline but a single hair's-breadth, and it is no longer the portrait you intended ; it is one quite new, and of character essentially different. »

In this work of silhouette-making and physiognomical study, Lavater wished the whole world to co-operate with him, as Goethe testified. On a long journey down the Rhine, he had the portraits taken by his draughtsman, Schmoll, of a great number of important people. This served the secondary purpose of interesting his sitters in his work. He also asked artists to send him drawings for his purpose, and wrote much on the physiognomical character of the figures in the pictures of such artists as Raphael and Van Dyck.

Goethe was intensely interested, and there is much of his correspondence extant on the subject. Enthusiastic at first, his zeal seems to have waned. On June 23rd, 1774, Lavater arrived at Goethe's house with Schmoll, and portraits were taken of the author of « The Sorrows of Werther » , and of his parents.

1 year later, in August 1775, Gøethe writes, imploring Lavater :

« I beg you will destroy the family picture of us ; it is frightful. You do credit neither to yourself nor to us. Get my father cut-out, and use him as a vignette, for he is good. I do entreat of you to do this ; you can do what you like with my head too, but my mother must not be recorded like that. »

An amusing sequel to this correspondence is that when the 3rd volume of Lavater's « Physiognomy » appeared containing her husband's portrait alone, the councillor's wife was extremely offended, and says that evidently the author did not think her face worthy to appear.

A scrap-book full of these machine- and scissor-made silhouettes, with copious notes made by Lavater on the character of the sitters, judged by the shadow portraits, is one of the chief treasures in the collection of Mr. Wellesley, and forms an important item in silhouette history in its use for scientific purposes.

A machine for the use of amateurs is owned by Doctor Beetham, descendant of Mrs. Edward Beetham, the clever silhouettist of Fleet Street. This machine for taking silhouettes is a box about the size of a cigar-box. One end has a lens glued into a sliding block or frame for focusing purposes. A piece of looking-glass reflects the object on to a piece of frosted glass on the top of the box. The subject is drawn from this reduced shadow.

There were others besides Lavater who published advice as to the best way of taking silhouettes.

In « A Detailed Treatise on Silhouettes : their Drawing, Reduction, Ornamentation and Reproduction » , published in 1780, the author, after many allusions to prisma, cylinder, pyramid, cone, the sun and moon, and perpendicular and horizontal lines, gives indispensable rules for the « silhouetteur » :

- 1) The surface on which the shadow is made must be upright.
- 2) It must be parallel with the head of the sitter.
- 3) The imaginary line running from the centre of the flame to the middle of the profile must be horizontal with the surface on which the shadow is to be cast.
- 4) The light must be as far from the head as possible, but the surface for drawing on must be as near the head as possible.

As will be seen from the print taken from Lavater's book, these rules were fairly accurately carried-out in the chair depicted. Practical hints are also given in the treatise as to paper, light, pencils, etc. Great stress is laid on the importance of obtaining paper large enough for the drawing of the enormous modern head-dress of women, for which, sometimes, 2 pieces were put together. We have seen interesting examples of this, where the paper is actually joined

together with the thin old-fashioned pins of the period, and life-size heads, executed in black paper, in a country house in Sussex.

This careful mentor continues :

« A wax light is better than tallow or suet as there is nothing so harmful as a flare, which makes the shadow tremble. If one cannot obtain a wax-candle, and must use a lamp, let it be dressed with olive oil. Coughing, sneezing, or laughing are to be avoided, as such movements put the shadow out of place. »

The reduction of shadow portraits so taken is then described at length, and by various methods, « as the physiognomical expression is more piquant in a reduced silhouette » .

« The best of these mechanical reducers is the Stork's Beak or Monkey (this is our present-day pantograph) , which consists of 2 triangles so joined by hinges that they resemble a movable square, which is fixed at one point of the base of the drawing, while a point of the larger triangle follows the outline of the life-size silhouette. A pencil attached to the smaller triangle traces the same outline smaller and with perfect accuracy. By repeating these reductions, silhouettes may be made in brooch and locket size. »

« With regard to the ornamentation and finish of the silhouette portrait, black paint should be used. »

We presume this would be for the fine lines of the hair, which are sometimes added to the background after paper-cut silhouettes are mounted. Chinese or Indian ink is advised, or pine-soot, mixed with brandy, gum, or beer.

Advice is also given as to painting round the paper outline : the paint should be put on from the pencil outline towards the centre. The anonymous author suggests that 2 portraits should be cut at once ; the 1st to be stuck into the family album ; the 2nd to be hung upon the wall.

For such decorative purposes, elaborate instructions are given :

« Take a nice clear sun-glass and clean it with powdered chalk and clean linen to remove all grease and dirt. Cover this glass on one side with finely powdered white lead mixed with a little gum-water. When this is dry, take the silhouette, which has been cut-out of strong paper, place it on the powdered surface, and trace round the outline with a needle ; remove the silhouette, and scrape away all the white within the drawn line. Thus, one obtains a transparent silhouette, which can be turned into a black one by laying a piece of black velvet at the back of the glass, or if not velvet, fine black cloth or taffeta or paper. »

This silhouette recipe maker also suggests that the cut-out black silhouettes can be stuck on to the glass with Venetian turpentine, and the glass then treated with the white covering or one can use tinfoil, which forms a mirror.

This brings us back to the background treatment for painted silhouettes without the aid of shadowgraphy and scissor-

work, so that we need not repeat the various kinds.

In this remarkable book, which is in the possession of Professor Doctor Theodor Slettner from Munich, and for a description of which we are indebted to « Herr » Julius Leisching, a further description of silhouette-making is given :

« By sticking together 3 or 4 sheets of paper and working at the back with a polishing, steel, one can actually make a profile portrait in slight relief out of a cut-out silhouette in white paper, “ giving it the appearance of a marble tablet or a plaster cast done by a sculptor ” adds this enthusiast. »

A treatise on this method exists in English, entitled « Papyro-Plastics ; or the Art of Modelling in Paper, with Directions to cut, fold, join, and paint the same » , with 8 plates, published in the 1st quarter of the 19th Century.

Mention is also made of silhouettes in enamel on copper for snuff-boxes, locket, and rings, and the black profile portraits on porcelain in the German volume.

Finally, the author praises a process by which, by means of a stencil, one can make 100 copies a minute, and the reproduction of the silhouette portrait by woodcut and copper-plate impressions.

A 2nd book appeared simultaneously, if not immediately before the treatise. It was published by Romhild in Leipzig and, in the following year (1780) , Philip Heinrich Perrenon brought-out a 3rd, which is called « Description of Bon Magic ; or the Art of Reduplicating Silhouettes easily and surely » .

The principal process is one which the author describes as « so simple that every woman who can make silhouettes can practise it as well as the best artist » .

« Take a piece of flat tin, polish it on one side, put the drawing on it and cut-out the tin accordingly, and the form is obtained. Rub this form on the side to be printed-off on a flat stone with sand. Damp some paper, and make a black mixture out of linseed oil and pine-soot. Make a pair of balls of horsehair covered with sheepskin. Get a small piece of hat felt. Blacken the shape or form with the black mixture put on with the horsehair ball ; place it on the table, and over it, on the blackened side, the damp paper, on this a few sheets of waste paper and then the felt. Now, nothing but the press is required ; this consists of a rolling-pin, which can be made by any turner. Roll it over, and when the paper is taken away the silhouette, en “ Bon Magic ”, appears printed-off. »

Illustrations of various implements are given, besides a simple pantograph for reducing the life-size shadow. Many pantographs are mentioned in connection with silhouette work. It is probable the earliest one was invented by Christopher Scheiner, a Jesuit, at the beginning of the 17th Century, and was called the « parallelogrammum delineatorium » .

We meet it again in England, where mercifully its name is shortened, and it is interesting to see that it is a woman who applies for protection of her invention. The abridgment of her specification runs thus :

Patents for Inventions.  
Abridgments of Specifications.  
Artists' Instruments and Materials.  
1618-1866.

A.D. 1775, June 24. No. uoo.

Sarah Harrington :

« A new and curious method of taking and reducing shadows, with appendages and apparatus never before known or used in the above art, for the purpose of taking likenesses, furniture, and decorations, either the internal or external part of rooms, buildings, etc. , in miniature. »

The person whose likeness is to be taken is placed so « as to procure his or her shadow to the best advantage, either by the rays of the sun received through an aperture into a darkened room, or by illuminating the room. »

The face is then brought « directly opposite the light, so that the shadow may be reflected through a glass (or transparent paper) » .

The glass is movable in a frame « so as to fix it on a level direction with the head of the person » .

The outline of the shadow is then traced with a pencil, etc. , after which it is « reduced to a miniature size by an instrument called a pentagrapher » .

Respecting furniture, etc. , « the articles required to be taken are to be placed in such a direction that their shadows may be reflected as above described, traced-out in the same manner and reduced » . The shadows (as also the likenesses) are cut-out « and placed upon black or other coloured paper or any dark body » and the external parts are, if required, decorated with cut paper, etc.

When a likeness is to be taken, accompanied with the external « part of a room or buildings » , a camera obscura is used ; the reflected shadows are received on paper, the outlines are carefully marked, and then « either fill'd up with Indian ink or coloured, or cut-out as above directed » .

On December 22nd, 1806, Charles Schmalcalder applied for a patent for a machine of the same type, but of more complicated construction. We give the abridged specification, for it forms a humble though important link in silhouette history, having been much used by itinerant silhouettists at the beginning of the 19th Century :

« A delineator, copier, proportion-o-meter, for the use of taking, tracing, and cutting-out profiles, as also copying and tracing reversely upon copper, brass, hard wood, card-paper, paper, asses' skin, ivory, and glass, to different proportions,



directly from nature, landscapes, prospects, or any object standing or previously placed perpendicularly, as also pictures, drawings, prints, plans, caricatures, and public characters. This apparatus is composed of (1) a hollow rod screw'd together, and from 2 to 12 feet, or still longer, chiefly made of copper or brass, sometimes wood, or any metal applicable ; the diameter is from half an inch to 2 inches and upwards, according to the length ; one end carries a fine steel tracer, made to slide-out and in and fastened by a milled-head screw, and in the other is a round hole to take-up either a steel point, black-lead pencil, or any other metallic point, which may be fastened therein by a mill'd-head screw ; (2) a tube about 10 inches long and sufficient in diameter to allow the rod to slide easily and without shake in it ; (3) a ball (in which the tube is fixed) moveable between 2 half sockets ; (4) a frame of wood about 2 and a half or 3 feet long (the length depending on the length of the rod) and supported by 2 brackets ; (5) a swing-board attached to the frame ; (6) a clamp-screw ; (7) a hook hanging on a string for the rod to rest in ; (8) a weight on the back of the frame, connected thereto by a hook, to which is attached a string forming a pulley, serving to prevent the point from acting upon the paper when not wanted. Through the sides of the frame are holes at certain distances corresponding with marks on the rod, and in copying any original, supposing to the size of J, F, etc. , the swing-board and clamp-screw must be transplanted to the different holes and divisions corresponding. The paper or other substance is fastened to the swing-board by screws or is placed in a brass frame which slides-up and down the board, and is kept in position by a spring. The machine is fixed either to a partition in any room or to any piece of wood portable, and so constructed as to be easily fixed upright with a screw-clamp upon a table or any other stand. In turning the rod round in the sockets, the tracer and point in the 2 ends of the rod must remain in the centre, to obtain which sometimes an adjustment with 4 screws is required. Directions are given for using the apparatus in taking profiles, in copying and tracing pictures, landscapes, etc. , and in copying from nature landscapes or whatever object exposes itself to view. »

Still lower was the shadow portrait to fall, when another contrivance was invented to trick the public into the belief that magic played a part in producing the likeness. An automatic figure was taken round the country which it was claimed could draw silhouettes. Somewhere about 1826 the automaton was brought to Newcastle, and is described as a figure seated in flowing robes with a style in the right-hand, which by machinery scratched an outline of a profile on card, which the exhibitor professed to fill-up in black. The person whose likeness was to be taken sat at one side of the figure, near a wall.

An eye-witness says :

« One of our party detected an opening in the wall, through which a man's eye was visible. This man, no doubt, drew the profile, and not the automaton. Ladies' heads were relieved by pencillings of gold. »

The son of the great, little Madame Tussaud, who began her wax-modelling in the Palais Royal in the days of the French Revolution, taking death-masks of many of the guillotine victims, thus, advertises in 1823 :

« J.P. Tussaud (son of Madame Tussaud) respectfully informs the nobility, gentry, and the public in general, that he has a machine by which he takes profile likenesses. Price : 2s. to 75. , according to style.

This machine was probably of the kind described by Blenkinsopp in « Notes and Queries » :

« A long rod worked in a movable fulcrum, with a pencil at one end and a small iron rod at the other, was the apparatus. He passed the rod over the face and head, and the pencil at the other end reproduced the outline on a card, afterwards filled in with lamp-black. »

It is probable that Edward Ward Foster, who described himself as « Profilist from London », used such a machine, which he thus describes :

« The construction and simplicity of this machine render it one of the most ingenious inventions of the present-day, as it is impossible in its delineation to differ from the outlines of the original, even the breadth of a hair. »

« Mr. F. wishes the public to understand that, besides sketching profiles, this machine will make a complete etching on copper-plate, by which means any person can take any number he thinks proper, at any time, from the etched plate ; and for the further satisfaction of the public, he will most respectfully return the money paid if the likeness is not good. Profiles in black at 55. and upwards, etc. Derby, January 1st, 1811. »

Mr. West, miniature and profile painter, from London, worked with the same machine. His prices were : profiles on card, in black, 55. ; in colours, 6d. ; on ivory, in colours, 1 guinea and upwards.

We have succeeded in tracing the recorded description of one of the sitters who actually had a portrait taken by such an instrument, and also one who saw such an instrument as late as 1879. The account is by Mister H. Hems, Fair Park, Exeter, and brings our tale of mechanical contrivances in connection with silhouette portraiture to a fitting close :

« Happening to be at Dundee at the time of the Tay Bridge disaster (it occurred upon the last Sunday evening in 1879, when 67 people were drowned) , I recollect a Mister Saunders, a saddler at Droughty Ferry, in the immediate neighbourhood, possessed and showed me as a curiosity one of these identical portrait-taking machines. »

In the foregoing accounts of black profile painting, the cutting-out of a sketched outline obtained by shadowgraphy or any other means, little mention has been made of the free-hand scissor artist, who, without pencil or pen sketch, cut a small likeness after studying the sitter for a few seconds.

Though there were many other processes which gave charming and artistic results, there is no doubt that from the dated convent work of 1708 and the 1st known record in England of Mrs. Pyburg, who cut the portraits of William and Mary, up to the few remaining cutters of the present-day, this type of free-hand scissor-work has persisted in England, and also in Germany.

Some of the early cut-work examples were made with the assistance of fine small-bladed knives. Specimens of cut vellum exist, which it would have been impossible to cut with scissors alone. A notably fine example is in the Francisco-Carolinum Museum in Linz ; it is an Ex Voto offering, and represents the Flight of the Holy Family into Egypt.

The parchment mount has the most elaborate tendrils cut-out, while typically German flourishes and mantling support birds and beasts. A stag-hunt is seen in one part, while the Imperial eagle is not wanting in this skillful production. The picture is dated 1708.

In the same museum is a magnificent Dedication to the State Deputation of the Province of Nymwegen. Justice is surrounded by angels and trophies, painted and gilded, and the arms of the province are cut with much delicacy, and with richly foliated ornament. The whole is mounted on red, and dated 1710, but the artist wielder of the pen-knife unfortunately does not sign his work.

It is possible that these examples were convent-made. The cutting-out of religious subjects and the extreme elaboration of their ornamental borders flourished, to a small extent, for some years after the printing press had destroyed the occupation of the monks in copying and illuminating manuscripts. A reproduction of one of these is now before us. It represents Saint-Benedict seated in the habit of a monk ; a cross, skull, and other symbols are on the rocks at his side ; the saint has a halo. A large tree is in the background, and birds and a squirrel are amongst the branches ; 2 steps lead down to a sylvan scene, where the saint is seen walking away in the distance. Conventionalized roses, cornucopia, and floriated forms compose the wide border ; this is all cut on the same piece of vellum, but there is no colour used. Another convent-made cut picture, which was exhibited at the Brünn Exhibition, shows a picture of the Baptism of Christ in the Jordan ; it is signed « F. Agathaugdus, Bonnensis Capuchin » . In this picture, which is of paper, not vellum, the arms of a bishop appear, together with the inscription, « Johanni Ernesto, S.R.I. , Principi Metropolitanæ Eccl. , Salisbury » .

An achievement of arms seems to have been a favourite subject for such pieces. A remarkable specimen in cut paper, mounted on looking-glass, is in the collection of Lady Dorothy Nevill. It displays the arms, supporters, and motto of Robert Walpole, Earl of Orford, the ancestor of Lady Dorothy. These examples are very difficult to find ; it is probable that many have been destroyed.

Another example, in the possession of the author, shows a heraldic escutcheon, with wolf and hound supporter, etc.

This lies between 2 sheets of glass. The minuteness of the cutting of this fine paper is extraordinary.

A very fine specimen has a miniature of Charles I. In the centre, an elaborate mount is cut-out of thin paper ; the whole is in a fine tortoise shell frame of the period. This type of work is rare.

Little mention is made of free-hand paper or vellum cutting in the early written treatises, probably because, needing only talent for catching a likeness and skill in wielding the scissors, there was little to be said about it ; so, that the early writers on the black profile work turned their attention to the less gifted workers who needed their help with extraneous and complicated processes.

Of all those who cut the likeness direct after glancing at the sitter, the Frenchman, August Édouart, was undoubtedly the most skilful and prolific. He styles himself : « Silhouettist to the French Royal Family. Patronized by His Royal

Highness the late Duke of Gloucester and the principal nobility of England, Scotland, and Ireland. » When he 1st came to England as a refugee, he seems to have supported himself by a strange industry, invented by himself, which he calls mosaic hair-work. In the descriptive catalogue which is before us, of an exhibition of this work held about 1826, such items appear as a wolfs head ; a squirrel, made with real hair, climbing a tree ; a marine view with a man-of-war.

« This performance in human hair imitates the finest true engraving ; the curious may perceive, with the help of a magnifying glass, the cordage and men on board. This work has taken at least 12 months in its execution. »

When he made hair portraits of men, women, or animals, he used their own natural hair, « raising them from the ivory and making “ bas-reliefs ” » .

Édouart writes :

« These works being of my own invention and execution, I have desisted from making for the last 12 years, since the death of my royal and distinguished patrons, Queen Charlotte, the Prince of Saxe-Coburg, and others. »

It is strange that Édouart never combined hair-work with shadow portraiture, as did some of the German exponents. Being so expert a hair artist, it would have been natural to expect some examples of this rare combination ; none, however, have as yet come before the author, though, knowing Édouart was an expert in both crafts, such examples have been sought.

Édouart wrote a treatise on « Silhouette Likenesses » , a book which is now very rare. It was published in 1835 by Longman & Co. , Paternoster Row, and is illustrated with 18 full-page plates, and it is characteristic of the man that the 1st is a portrait of himself ; others are of celebrated personages of the day, and there are also several genre pictures executed with considerable skill. It is in portraiture, however, that his unrivalled skill has placed him high above all other workers in black paper cutting.

He describes his discovery of his talent for likeness cutting at some length. At the end of 1825, he was shown black shades which had been taken with a patent machine, and condemned them as unlike the originals. He was challenged to do them as well :

« I replied that my finding a fault was not a reason that I could do better, and that I had never even dreamed of taking likenesses. I then took a pair of scissors, I tore the cover off a letter that lay on the table ; I took the old father by the arm and led him to a chair, that I placed in a proper manner, so as to see his profile, then, in an instant, I produced the likeness. The paper being white, I took the black snuffers and rubbed it on with my fingers ; this likeness and preparation, made so quickly, as if by inspiration, was at once approved of, and found so like that the ladies changed their teasing and ironical tone to praises, and begged me to take their mothers' likeness, which I did with the same facility and exactness. »

There is much long-winded explanation in this egotistical and somewhat priggish style, but delightful sidelights are

thrown on the adventures of a silhouettist in the performance of his craft, of the status of the artist, his contempt of all methods except his own, and the naive devices used for gaining advertisement. They will be found under « August Édouart and his Book » .

Édouart nearly always cut the full-length figure. Amongst some thousands of his portraits which have been examined, only about 50 of bust size have been discovered.

« The figure adds materially to the effect that produces a likeness, and combines with the outline of the face to render, as it were, a double likeness in the same subject. From this combination of face and figure arises the pleasing and not less surprising result of a striking resemblance. The many thousands I have taken of the full-length enable me confidently to make this assertion. »

He argues that, in catching a likeness, attitude and demeanour are as important as the features of the face and contours of the head. The silhouette is the representation of a shade, he says, and if it be not critically exact, the principal part of its merit is lost.

He considers that the grouping of several figures makes the emphasizing of a likeness in any one of the figures more noticeable, the difference existing between individuals, whether in height, gesture, or attitude, being a great advantage to the artist in giving point to the likeness.

He also lays great stress on the proportions in the figure of the sitter, which can be shown only in the full-length. Some have a long body and small legs, others long legs and a short body ; in fact, everything in nature varies, and all these variations help to make the portrait of the individual, and not the features alone. Beauty, he continues, has respect to form. Now, one part of a figure may exhibit a beautiful form, and yet, that figure may not be well-proportioned throughout. For instance, a man may have a handsome leg, or arm, considered in itself, but the other parts of his figure may not equal this part in beauty, or this part may not be accurately proportioned to the rest of the figure ; and so on through many pages, in which Édouart proves to his own satisfaction that, in order to give a correct shade likeness of a person, it is necessary to portray the whole and not one part only of that person. He goes further, and maintains that, as the manner of dress is often as characteristic as the gait, what is most usual for the sitter to wear should be depicted.

Édouart's portraits are to be found in many parts of the British Isles and the United States of America, for his custom was to take-up his abode in a town, to advertise in the papers, and to stay there while he took the silhouette portraits of the surrounding gentry and noblemen. Quite early in his career, his albums of duplicates contained 50,000 (the late Mister Andrew Tuer computes them at 100,000) portraits, so that his whole output must have been enormous. He seems to have worked with great method, keeping a note of ...

« The names of the persons I take, and the dates. These are written 5 times over 1st, on the duplicate of the likeness ; 2ndly, in my day-book ; 3rdly, in the book in which I preserve them ; 4thly, in the index of that book ; and 5thly, in the general index. Without this arrangement, how could I at a minute's notice tell whether I had taken the likeness of

any person enquired for, and could it be otherwise possible to produce the silhouette, or to know from about 50 books, folio-size, and above 50,000 likenesses, if I had taken the one required ? »

The value of such method and classification, when some of these long-lost volumes came to the writer for identification, can be imagined. The story of the romance of the lost folios is too long a one to include in a general chapter on silhouette cutters and their work. It will appear in its place elsewhere, together with a notice of some of the extraordinarily interesting groups of famous people, especially those of the United States, where presidents and senators, public officials, professional men, famous characters, their wives and children, appear in startling sequence, crowded with order and method on to the pages of the numerous large volumes.

It was when on his way home from the American continent that Édouart met with that misfortune which so preyed upon his mind that he died in a short time. The ship « Oneida » , on which he travelled, was wrecked-off the coast of Guernsey, and a large portion of Édouart's collection was lost, together with much personal luggage, and a good deal of the cargo of cotton from Maryland. He died near Calais, in 1861.

The very clever free-hand scissor pictures of Paul Konewka are justly famous. Like Édouart, he was of the 19th Century. Born in 1840, he was the son of a university official in Greifswald. After a public school education, he studied under Menzel, for whose influence he was ever grateful. He dedicated his « Falstaff and his Companions » to him while his Master lay dying.

During his travels through Germany, Konewka cut a very large number of portraits which are now treasured in the possession of private owners. The actress, Anna Klenk, served as a model for many of his very beautiful figures.

While in Tubingen, at the Clinical Institute, he used quietly to cut the portraits of many of the listeners, and the professor who was lecturing as well. Such was his skill that he did his work by touch alone under the table. He was introduced to a general in Berlin, who flattered him, but called his gift dangerous. Konewka immediately handed him his own likeness, cut-out of the lining of his dress-coat at the back while the general addressed him. Surely, the same might be said of Konewka as was said of Runge, « the scissors have become nothing less than a lengthening of my fingers » .

It is as a book illustrator that Konewka is best-known to the world. Besides the « Falstaff and his Companions » dedicated to Paul Heyse, illustrations for *Midsummer Night's Dream* and 12 sheets for Goethe's « Faust » , children's picture books, loose sheets, and many other illustrations, were cut by him. Konewka died in Berlin, in 1871 ; his last silhouette being that of a dying trooper to illustrate the German song, « O Strasburg du wunderschcen Stadt » .

No less gifted in the art of scissor-cutting was Karl Fröhlich, once a compositor. His skill was chiefly directed towards little genre pictures of children plucking flowers, winged cupids, old men and women drinking coffee, and much fine landscape work. Unlike Konewka, he never cut wood blocks, so that his work has not been accessible for publication.

P. Packeny was an enthusiastic amateur, who worked in Vienna from 1846. He cut landscapes and genre pictures, but

unfortunately did not confine himself to black and white effects, so that much of his work is spoilt by the use of brightly coloured papers.

Runge, the German artist, it is said, learnt silhouette cutting by watching his sister at her embroidery. In 1806, he sent some marvellously cut-out flowers to Goethe. The poet was so charmed with them that he declared he would decorate a whole room with Runge's work ; this was never done.

The artist wrote early in his career :

« If chance had put a pencil instead of scissors into my hand, I would draw you all, so plainly do I see you. »

« Herr » Julius Leisching agrees with Lichtwark that the cutting-out of silhouettes had great influence on Runge's pictures. Runge's studies of plants with scissors and paper have been privately published. He cut-out while out walking ; saw and cut nature down to the roots.

One of the most remarkable of the paper-cutters of the early-19th Century was Hubard, who seems to have been the inevitable infant prodigy of the craft. He began his free-hand scissor-work in portraiture and landscape at the early age of 13. The handbill which lies before us advertises his art as « Papyrolomia » a terrible word, which doubtless had its uses in whetting the appetite of the public by mystifying them and suggesting terrifying adventures. This leaflet is illustrated with a grotesque figure, which has obviously been some of the printer's stock-in-trade, for it is hardly germane to the subject of silhouette cutting, nor could it be the portrait of a scissor-worker of such tender years as Master Hubard, though this artist is only a secondary attraction in the show.

For which money each visitor is to receive a correct Likeness in Bust, cut in 20 seconds, without drawing or machine, by sight alone, and simply with a pair of scissors, by a boy of 14. Those who are averse to sitting for the Likeness are presented with some small specimen of the youthful artist's talents.

This device with regard to a return visit to the gallery was probably highly-successful, and adopted by Master Hubard on his visit to the United States about 1833. He was 17 years of age when he went to America and established a Hubard Gallery in New York, where for 50 cents, he cut the portraits of many well-known people. His gallery was thronged. His pictures are usually full-length portraits, and are pasted on card, having « Hubard Gallery » embossed in the left-hand corner. The example before us shows a handsome man with frock-coat and high stock collar. Though most of his work was done with scissors, Hubard also worked in Indian ink, and sometimes used gold pencilling to heighten the effect. An interesting example of his work is the portrait of little Princess Victoria, when about 10 years of age. This was doubtless cut at Kensington Palace ; possibly the little maid would be allowed to visit the gallery, or Hubard may have been summoned to the palace, as Édouart was to Holyrood.

J. Gapp was another early Victorian profile cutter, whose skill with the scissors is markedly in advance of his artistic sense. In his advertisement of about the year 1829, at the back of a boy's full-length in Eton suit and aggressively large white collar, he describes himself as :

« The original Profilist for cutting accurate Likenesses attends daily at the 3rd Tower in the centre of the Chain Pier (Brighton) , and begs to observe that he has no connection with any other person, and that he continues to produce the most wonderful Likenesses, in which the expression and peculiarity of character are brought into action in a very superior style on the following terms : Full-length likenesses at 2s. 6d. Each ; 2 of the same 4s. ; or in bronze 4s. ; profile to the bust is ; 2 of the same is 6d. ; or in bronze 2s. Ladies and gentlemen on horseback 7s. 6d. ; single horses 5s. ; dogs is 6d.

N.B. : A variety of interesting small cuttings for Ladies' Scrap-books. »

Here, we have a clue to the great scrap-book mania of the day. Everyone, from royalty downwards, collected treasures to paste in scrap-books, and Gapp, of the Chain Pier, like Hubard, was clever enough to offer to supply the want of interesting items.

E. Haines, patronized by the Royal Family, also worked on the Chain Pier at Brighton, at « the 1st left-hand tower » . He describes himself as a « Profilist and Scissorgraphist » . His trade label is on the back of a fine full-length portrait of a man, once in the collection of Mister Montague J. Guest. There is great vigour and character in Haines' work ; the specimen before us is untouched with gold.

G. Atkinson (1815) also describes himself as « Silhouettist to the Royal Family » . He lived at Windsor, and there are some fine portraits of George III. and his sons, which, though stilted and without imagination, show considerable skill in the cutting. A group cut-out in black and touched with gold was exhibited by G. Sharland, Esquire, at the Royal Amateur Art Society's Exhibition in 1911.

Though there are many other scissor-workers who might be mentioned, and examples described of graceful women in hooped skirts and fascinating side ringlets, maidens in cottage bonnets, and dainty children whose ringing voices one can almost hear as the shadow pageant passes, yet, sufficient examples have been mentioned to show how popular was the craze for black portrait cutting, and how large a branch it was of the black profile processes.

That silhouettes are kept in the reference library of our National Portrait Gallery, because, on account of their life-like resemblance, they are of great value to the authorities in the identification of unknown portraits, is a fact which speaks for the great historic value of these pictorial records. In the cuttings of Édouart, there is the ego of the man or woman as well as the bodily form. A gesture, the poise of the body, the arrested movement of the limbs, are shown with more than photographic correctness when photography was as yet unborn. In the picture of a blind man, we see by the tilt of the chin, the angle of the head, that, like all so afflicted, the man is exercising senses which are dormant in those who have sight. The simple black outline of the American deaf and dumb poet Nack, by this Master-cutter, is instinct with the patient silence of the dumb, the aloofness of the deaf. Fine oil paintings and miniatures give us a man or woman interpreted through the senses of the artist and idealized or distorted through the alchemy of the artist's mind. The shadow portrait is nature herself, and its very simplicity of line imposes a keener effect on the mind of the student, because there are no contours to confuse the outline.



The introduction of the name Silhouette into England seems to have been due to August Édouart, a Frenchman, who, though only commencing the black portrait cutting after leaving his own country, used the French word for his craft instead of the black shade, which had hitherto been the name in England for such profile portraits.

« How many times » , writes Édouart, in the chapter in his treatise which he naively calls « The Grievances and Miseries of Artists » , « have I had people who, immediately after entering my room, departed, exclaiming, “ Oh ! they are all black shades ” , and would not stop to inspect them » .

« The name silhouette, which appeared in the newspaper advertisements, seems to have given them to understand that it was a new kind of likeness done in colours, each of which (full-length figure) they expected to get for 5 shillings. »

Again, on another page, he exclaims, « Why does such prejudice exist against black shades, which I call silhouette likenesses ? » Certainly, none of the early shadow portrait painters on paper, glass, or plaster ever used this name, taken from the French Finance Minister. It was not used in England until after the commencement of Édouart's work and the publication of his book. By this time, it must be remembered, black profile portraiture had deteriorated in beauty, and the artists who frequented fairs and places of amusement were less skilled, indeed, than the Miers, Fields, Beethams, and Rosenbergs of the 18th Century.

« Obligated to quit my country in consequence of a change in its Government » , Édouart, the most prolific and important of all the scissor-men, describes himself as :

« Thrown upon foreign ground, without friends and without knowledge of the language. I had, then, very little money left, for I had lost all I possessed in the evacuation of Holland in 1813. A few months after my arrival in England, I found myself, after payment of all my travelling expenses, in possession of no more than a 5 pound note, which I immediately expended in advertising myself as a French teacher. »

Succeeding in this at 1st, the arrival of so many other Frenchmen after a time reduced his work, and Édouart sought other means of livelihood. He began to make devices, landscapes, etc. , with human hair, though what led him to this quaint handicraft, or what previous training he had in it, we have not been able to discover.

After receiving the patronage of Her Royal Highness the late Duchess of York, and making the portraits of some of her dogs with the animals' own hair, he worked for the Queen and Princess Charlotte. Édouart, whose industry seems always to have been remarkable, executed over 50 of these strange hair portraits, and held an exhibition, the catalogue of which lies before us.

In 1825, Madame Édouart died, and August was persuaded to try his hand at likeness cutting in order to better the performance of some machine artist, whose work he had condemned. Finding, much to his surprise, that he was able to produce likenesses with extraordinary facility and exactness, he was persuaded by his friends to employ his time in this way, « so as to divert the gloom from my sinking mind, and alleviate my sorrows » . It seems probable also that

his new talent was useful in filling his much depleted purse.

After many expressions of reluctance that he, August Édouart, should be cut by society and become a black profile taker, he decided to make an art of what had been so long considered a mere mechanical process, for Édouart never seems to have heard of black painted profiles and the exquisite work of the early profile painters, but only the machine-made pictures by the itinerant workers.

The 1st full-length that Édouart took was of the Bishop of Bangor, Doctor Magendie.

He says in his introduction :

« I succeeded so well that I took all his lordship's family ; and so pleased were they that I made 40 duplicates. This " début ", being so far above my expectation, encouraged me to continue, and from that time, being much engaged by the 1st visitors of Cheltenham, I took a resolution to keep a copy of every one to form a collection. »

He continues :

« This talent showed itself so strongly, and I was so anxious, that I worked from morning till night, and even in my dreams my brain was so much overheated by that anxiety, that in those dreams I was cutting likenesses of great personages, kings, queens, etc. »

His method of holding the scissors was unusual. The reason for this peculiarity is thus described :

« One day, when crossing a stile, a lady tore her dress by a nail which was put on the step mischievously. To prevent the recurrence, I took a stone to take the nail away : in the act of doing so, my index finger was lacerated in such a manner that I could not use my scissors. I suffered a great deal for several days, and my mind being so much excited about it, I dreamt that I cut likenesses without using the index finger. I was so much struck by this that, as soon as I awoke, I took my scissors and have ever since used them in that manner. »

In an old daguerrotype, he is seen cutting a portrait in this manner.

In his treatise, Édouart gives no detailed account of his journeys, though he notes that he has always kept a diary.

From newspaper advertisements, we learn that he was in Cheltenham, in June 1829, where he is described in the « Cheltenham Journal » as assisting in Lavater's system with regard to Physiognomy. At this stage, the old idea that silhouette portraits must have a scientific use still clung to the craft.

In 1830, Édouart is in Edinburgh. In the « Scotsman » of February 13th, the collection of ingenious works executed by Monsieur Édouart is mentioned :

« This may be seen gratuitously at 72, Princes Street. Mister Édouart makes silhouette likenesses, not only of the profile, but also of the whole person, by cutting them by the hand, out of black paper. »

The account ends thus :

« In his rooms, the curious will find amusement and the philosophic employment. »

The cannie Scotsman would attract the « unco guid » with learning and occupation as well as the frivolous with amusement.

On May 8th of the same year, the « Edinburgh Evening Courant » takes notice of Édouart's success in his likenesses of Sir Walter Scott (this portrait of Scott was recently purchased by the Director of the National Portrait Gallery, on account of its fine technique and the human and lifelike attitude of the great novelist) , the Dean of Faculty, and other distinguished characters of the city, and slyly regrets that Édouart departs so soon.

The clever hint at departure evidently had the desired effect, for in the following February 1831, Édouart is still at Edinburgh :

« His rooms thronged with visitors since his threatened departure. 600 likenesses in a fortnight, and declining to take new ones till the orders given by the 1st families are executed. »

5,000 duplicates are now on view, and his books are exhibited at Holyrood Palace, where they are much approved of by the Royal Family.

It was at the end of 1830 that Charles X. , ex- King of France, and suite, arrived at Holyrood, and though Édouart acknowledges « a feeling of ill-will towards the Bourbon family is still lingering in my bosom, remembering as I did the losses I suffered in consequence of their restoration to the throne of France » , he attended, when requested in person by the Duchesse de Berri. He found « His Majesty pacing-up and down, and the Duchesse presented me, reminding the King that I was a Frenchman. He seemed pleased and affable. »

The whole Royal Family, attended by the suite, nearly 40 in number, formed a circle, in the centre of which Édouart cut his 1st paper portrait of Charles X.

He says :

« By mistake, I took paper of 4 folds, in place of 1 of 2, and, as I had begun, so I cut-out the likeness. As soon as I had finished it the little Prince (the Duke of Bordeaux) took one, Mademoiselle, his sister, took another, the Duchesse de Berri another. »

Édouart cut the likenesses that evening of the Duke d'Angoulme, the Duchesse d'Angoule'me, the Duchesse de Berri,

Mademoiselle Louise Marie, the Duke de Bordeaux, the Cardinal de Latil, and many of the suite. After this, Édouart declares that he « was a daily visitor at Holyrood, and my exhibition was often honoured by Royalty ». The Duke de Bordeaux declared that if Édouart would become one of his suite, he should be called the Black Knight.

2 of the Holyrood portraits by Édouart were exhibited at the Amateur Art Society's Exhibition in 1902, by Miss Head. They were, thus, described in the Catalogue :

« 119. Duchesse de Berri and her children (Henry V. and the Duchesse de Parma) at Holyrood, by Édouart. »

« 120. Henry V. and the Duchesse de Parma as children at Holyrood. »

In the recently discovered folios which belonged to Édouart himself, and which serve as an invaluable record of the entourage of Charles X. at Holyrood, very many of these likenesses appear ; most of them have the original autograph of the sitter. From the wonderfully interesting groups of shadows, we see the « vie intime » of the exiled King. He is surrounded by his children, his chamberlains and equerries, intimate friends, physicians (for body and soul) . Even « L'Abbé Focart, Confesseur du Roi » , figures amongst them ; and visitors to Holyrood, such as the Baron de Size and the Baron de Sepmanville, are included ; besides the dogs and horses, the ponies of the children, and the toys and playthings with which they amused themselves in those days of exile.

Even when such success rewarded the efforts of Édouart, he is still in apologetic mood with regard to his art, and declares that if his work had not been good the French Royal Family would not have encouraged it :

« They had seen a great quantity of those common (machine-made) black shades in Paris, and had also a great dislike to them, which was soon removed when they saw the nature of mine. »

He is never able to refrain from a sneer at the other silhouettists.

In December, 1831, the « Glasgow Free Press » declares that :

« Monsieur Édouart's rooms need only to be known to become a fashionable resort for lovers of the fine-arts. »

The hair models seem to have formed part of the exhibition.

In October, 1832, Édouart is still in Glasgow, and his likenesses now number 45,000, including the Orphan Asylum and all its managers, the directors of the Commercial Bank, and several others. In London, he took 800 members of the Stock Exchange, of which he sold several books.

Édouart seems to have moved on to Dublin, in 1833, but we doubt if he was pleased when the « Dublin Evening Mail » of July 24th describes him as :

« The most comical and, at the same time, the cleverest artist from Paris. His art gives the scissors all the expressive powers of the pencil, and extracts from a single tint of black the miraculous effects of a whole rainbow of colours. »

Édouart is, by now, cutting-out genre pictures, and subjects from « Æsop's Fables » are mentioned, while the portraits increase rapidly in number, 6,000 being taken in Dublin alone. The Archbishop of Dublin and a great number of clergy and the officers of the garrison head the list. In his exhibition, he shows, amongst thousands of others, His Royal Highness the late Duke of York, the Duke of Gloucester, and the Duke of Wellington ; the Bishops of Norwich, Bangor, Saint-Davids, and Bristol ; Doctors Chalmers and Gordon ; Edward Irving, Charles Simeon, Rowland Hill, Joseph Wolfe, Jabez Bunting, Sir Walter Scott, Mrs. Hannah More, Mrs. Opie (herself a silhouettist) , Kean, Listen, Power, Sir Astley Cooper, Baron Rothschild, etc.

In August, 1834, Édouart went to Cork. Later, he visited Kinsale, Fermoy, Mallow, Limerick, and many other places. Paganini's portrait was taken at Edinburgh in October, 1832, where Édouart went, travelling from Glasgow on purpose to obtain it. Signer Paganini declared it was the It likeness of himself which was not caricatured. This full-length portrait shows the Mæstro standing, violin in hand, just ready to begin. In the background are lithograph portraits of the members of an orchestra : they are seated in a domed music-room.

It was in 1835 that Édouart's book was published. We presume it had been written during the time of his prodigious activities in silhouette cutting while he moved from place to place and conducted his exhibition. It is a thin demy octavo volume of 122 pages, now extremely rare. The copy in the possession of the author was presented to Miss C.J. Hutchings by Édouart at Cheltenham, August 25th, 1836. There are 18 full-page plates, showing black portraits or fancy figures mounted on lithograph backgrounds, by Unkles & Klasen, 26, South Mall, Cork. In the original volumes of duplicates kept by Édouart many of these mounts were found, as the silhouettist doubtless kept a number by him ready for mounting his portraits.

In a chapter headed « The Vexations and Slights my Profession has brought upon me » , Édouart deplores :

« The vulgarity into which silhouettes have fallen, so that I could not walk in public with a lady on my arm without hearing such remarks as this, “ Who can she be that lady with the black shade man ? ” The same disposition to cast odium on me was displayed whenever I was seen walking arm-in-arm with friends who moved in circles of high-life. It went so far that, being in the habit of walking at the Wells of Cheltenham, and accustomed to go to the balls at the Rotunda, I was forced to deprive myself of the pleasure of being with my friends in these places. On different occasions, several persons of high-rank in society accused me of being somewhat proud. »

And so on through many pages.

On one occasion, his greeting was of the most cordial description, owing to an amusing mistake :

« A friend having given a recommendatory letter to a particular friend in town, I was received in a better manner than ever I was received since I began taking black shades. As my friend would not recommend me to a suitable

lodging, we went to the editor of a newspaper, to whom he spoke, and then presented me to him. Upon this, we all went to the governor of the castle, who had a house to let in the town. The governor willingly consented to let me have the house, though he feared the boards might not be strong enough for the exercise of my profession, and the quantity of people it would be likely to attract ; indeed, it would be advisable to practise on the ground-floor, that the noise and bustle would not be so great, and the like.

The governor, who had been a military man, asked me very good-humouredly if it were not trespassing on my goodness to allow him to take a round with me, saying that he had taken lessons, and took-off his coat. I declared that I had not brought my tools with me. »

The scene is described in several pages, and shows how the governor offers eventually to lend gloves, when it dawns upon the profelist that the letter has been misread, and the sports around him imagine he is a pugilist.

Édouart seems to have suffered much at the hands of his sitters. One of these says :

« But, Monsieur Édouart, you have taken John, who is a head taller than his brother William, a great deal smaller. How can that be ? It is a mistake of yours ; you must correct that. »

The silhouettist replies :

« You must know, madam, that it is according to the rule of perspective. Do you not see that John is, at least, 6 yards farther in the background than his brother ? »

« Yes ! but his is cut smaller. » , persists the aggrieved parent.

Gentlemen demanding ladies' profiles were refused by this veritable Mrs. Grundy of silhouettists. His refusal is given in language worthy of the Fairchild family :

« Ladies are never exhibited, nor duplicates of their likenesses either sold or delivered to anyone but themselves or by their special order. This resolution I have taken, and I follow it very strictly, being fully aware of the consequence that would result if this measure was not adopted. Gentlemen presume that they are entitled to possess the likenesses of any ladies they like.

But no they cannot deceive me by false pretences. I am too much upon my guard to be surprised. The books in which I keep duplicates are all defended with a patent lock. »

Monsieur Édouart rivals the serpent in wiliness when a lady's portrait is so desired and the gentleman offers the address where it should be sent.

The artist says :

« I do not require to know your direction, gentlemen. I know that of the lady, to whom I shall send it, and she herself will deliver it to you. »

We should imagine that, under those conditions, orders were usually cancelled.

Édouart, who is not without a sense of humour, though he does take himself so seriously. He adds :

« Some make themselves pass for relations, as a brother, cousin, uncle, etc. , but all this is in vain. »

Édouart seems to have used special means of his own to extract payment of debts, and his illustration « The Screw » shows in what manner his clients were brought to book. The episode is described at great length in his book, but unfortunately the name of the sitter for « The Screw » is withheld. Briefly, a young man had his portrait cut, approved of the likeness, but regretted, after seeing a picture of a friend in a dress-coat, that he had not also worn that kind. In a very rude manner, he said he would not pay for the completed likeness until another was done in a dress-coat. Édouart said he must be paid for both. This, the man refused, so the artist refused to cut the 2nd picture and was left with the portrait on his hands. To cut the screw and add the ring and hook was the work of a few moments, and the picture was, then, exhibited in a conspicuous position in the window, where everyone recognized it.

Édouart adds naively :

« Since that time, I have not had occasion to make a screw. »

The subject of caricature in silhouette is a very interesting one, but cannot be fully treated here. There are few examples, and it is strange that so virile and graphic an art as that of the silhouette should show so few specimens of caricature work.

In August Édouart's work just such aptitude for seizing the salient feature in face or figure is invariably shown which is the quality most required by the caricaturist, but Édouart never allows his scissors to swerve from faithful and exact portrayal ; no note of exaggeration is seen even when executing the fine studies, such as his beggar and itinerant groups in the streets of Bath or Cheltenham.

In the figure of George Gary, porter at Price's auction rooms, Bath, taken April 4th, 1827, there is no exaggeration. The man appears balancing 2 fine candle-sticks on a small tray ; the unerring likeness is self-evident. It is the same with the blind gingerbread-seller of Gay Street ; the bill-sticker who is about to paste-up one of Édouart's own labels ; John Hulbert, the old scavenger ; and with several of the no less clever street characters of Bath. In these, we see consummate skill in depicting the man or woman in life as they were, but with no sense of bias towards caricature.

Amongst the old letters recently discovered with the precious folios of Édouart's duplicates is one from « S.H. » , dated Birmingham, June 1st, 1838 :

« MY DEAR FRIEND, On seeing your Exhibition, I was astonished at the application you must have bestowed on an art I had till then considered as useless. I found likenesses of unrivalled talent, not only accurate outlines, but giving the character of those whom they represented. Write to me from America. The Americans are known to encourage talent of every description, and I hope to see you return laden with the produce of your labours in that fresh and interesting country to the place you are now quitting. »

For how long Édouart had been contemplating his American tour, we are not aware. In the year 1839, he was in Liverpool, working at his profession. In the same year, he sailed for the United States, taking with him his volumes of English, Scotch, and Irish portraits for exhibition purposes.

He seems to have met with immediate success, and the volumes which contain his American portraits give so complete a pictorial record of the social and political history of the time (1839-1849) as probably no other nation possesses. During his 1st year, 381 portraits were taken in New York, Saratoga, Boston, and Philadelphia, amongst them being Mister Belmont, who is entered as « August Belmont, Agent of the House of Rothschild, New York ». There are 2 portraits, 8 inches in height, of this man, who was an important social and financial figure of the day, and founder of the Jockey Club of New York ; congressmen, editors, journalists, and officers of the Army and Navy in uniform.

The wives and children of these interesting men are also included in the collection, and later, when he visited New Orleans and other States where slavery was permitted, we find occasionally a slave's picture « belonging » to the family. As in his English collections, the names of his sitters, the date, and name of place where taken, and sometimes curious details such as height and weight, are all entered, not only beneath each portrait in the folio, but also at the back of the portrait itself ; and also in his list-books newspaper cuttings are sometimes added. In 1840, 531 portraits were taken in the same places, in Washington and Saratoga Springs. Major-General Winfield Scott (Commander-in-Chief) is amongst them.

The year 1841 was the time of the great Log Cabin election, and Harrison, the hero, is shown with 2 autographs in Édouart's books, besides his whole Cabinet and the orators, demagogues, place-hunters, and abolitionists, who all seem to have visited the studio of the artist, whatever their political opinions. 765 portraits were taken in this year at Washington and elsewhere.

After the tragic death of Harrison, John Tyler, the only man who was President without election, was taken by Édouart, and it gave the author great pleasure to present to the American nation his autographed silhouette. It was taken at the White House in 1841, and was returned there through Mister Taft in June, 1911, after 70 years' wandering. When arranging the presentation, His Excellency, James Bryce, our Ambassador in Washington, was much interested, because Édouart had visited his old home in the north of Ireland and cut the portraits of his father and grandfather, which are still preserved there, and are fine likenesses.

In 1842, Édouart travelled further afield, and made 641 pictures in New Orleans and other States he had not yet visited ; in Cambridge, he cut Longfellow, the Appleton family, the President of Harvard, and dozens of professors and



students of the College.

In 1843, 460 of the citizens of Philadelphia, New York, Saratoga Springs, Norwich (Connecticut), Charlestown, and other towns too numerous to mention, were taken, named, dated, and placed in his folios. There are an interesting crowd of congressmen, senators, financial celebrities, actors, musicians, editors, men of science, and the members of the Army and Navy, mostly in uniform, including Macomb, then, Commander-in-Chief of the U.S. Army.

In 1844, 589 portraits are extant from a dozen different cities, and then we come down to 8 pictures taken in 1845, 4 only in 1846, and 4 only in the next 3 years.

The reason for this falling-off in numbers is so extraordinary that we give it in continuing Édouart's life-story. It is probable that the artist was just as industrious during the last 5 years of his tour in America as he had been in the 1st four, but his work is destroyed.

In December, 1849, he packed all his folios in great cases, and set-out for home, sailing in the ship « Oneida », laden with bales of Maryland cotton. When off the coast of Guernsey, she was caught in a great gale, and was wrecked in Vazon Bay on December 21st. The crew and passengers were saved and some of the baggage ; a case, containing 14 of the precious folios, some old letters and list-books, was saved ; all the rest was lost, with much of the cargo, when the ship broke-up 2 days after she had gone on the rocks.

Édouart suffered much from exposure, for he was then an old man, and the loss of the greater part of his life's work so preyed upon his mind that he never again practised his profession. The Lukis family, resident at Guernsey, hospitably entertained the old artist, and he gave his remaining volumes, 14 in number, containing his European collection and his American portraits, to Frederica Lukis before he left for Guines, near Calais, where he died in 1861, in his 73rd year.

The writer was fortunately enabled to secure these volumes through the medium of « The Connoisseur » Magazine, and has included illustrations from them in the present work.

In the Georgian days, the cutting of animals, landscapes, groups, and single profiles was the fashionable pastime of a large number of amateurs. Girl-friends cut for each other mementos in black paper or in white ; these were, then, gummed on to a black or coloured ground. They vied with each other in cutting some clever little piece of scissor-work, which, for safe storage, would be placed in an album or scrap-book. Sometimes, the little cutting is found gummed in amongst tiny steel engravings, some Bartolozzi tickets, a treasured sheet of music, or wreaths and scraps of faded flowers. The fragrance of such a collection does not lie only in the shrivelled rose or violet leaves ; there is an aroma of sentiment, a reminder of those past days when everyone had leisure and the polite elegances of the little arts had full sway.

The cuttings usually show groups of children, reminding us of Buck's work of contemporary date ; or of animals, sometimes alone, and sometimes set in a landscape of such elaboration that one wonders how so great an effect can

be packed into the 2 square inches of paper, which is often the size of the complete silhouette picture. It would be unusual to find so much and such accurate detail in a pen-and-ink drawing ; the fact that the picture is cut-out with a pair of scissors or a pen-knife makes it the more extraordinary.

Many professional portrait cutters also cut landscapes, animals, groups of flowers, and other trifles, notably Patience Wright, who accomplished much fine-work of this kind, as well as her lovely portraits.

J. Gapp, who worked on the Chain Pier at Brighton, advertised pieces suitable for ladies' scrap-books. At the end of his trade label are the following words :

« N.B. : A variety of interesting small cuttings for ladies' scrap-books. »

The label from which we take the words is on a full-length profile portrait of a boy in the old Eton School dress.

Much black shade cutting was done at the Court of George III. , both in profile portraiture and also in fancy groups and landscapes. Queen Charlotte was an ardent collector, and delighted to have her own portrait taken in shadow, if we can judge by the very large number of pictures of this type which have come down to us. King George III. was no less enthusiastic, and must have sat to every profilist of the day, both professional and amateur. In most of these silhouette portraits, the vitality is clearly seen in this « German Princelet of his day » , as Lord Rosebery's inimitable description has it. The character of the Princelet is as plain to see as if the veritable embodiment of His Majesty were before us, and not alone his shadow picture.

We can imagine that the whole of the Court entourage would feel or assume an interest in the pastime beloved of the royal mistress, the King, and their artistic daughters, whose story one thinks of with mingled feelings of sympathy and interest. Their fair faces on the canvases of Gainsborough, Hoppner, and Beechey haunt us as they gaze from the walls of the royal residences. How each of the 6 girls must have thought of the suitors which were so long in coming. Their graceful and gracious young days sped away, only half filled by the mild excitements of Court life, with their embroidery, their pencil, brush, and scissor work, cutting the portrait of Fanny Burney, or admiring the family group of the Burney family, and imitating with their amateur scissor-work the elegant curtains and tassels of the professional cutter's background.

Perhaps, they showed their efforts to Mrs. Delany, who was living so near to them at Windsor, and had herself been cut by a professional profilist with so great success the dainty goffered cap with its becoming chin-strap, and a love-knot and wreath are beneath the picture. Did their parents dread the unstable glories of Continental courts for their girls in those revolutionary days ? The prudent Queen Charlotte would shudder to think of a repetition of the disastrous Danish marriage of her husband's young sister, and King George would try to shield his golden-haired girls from such a loveless match as that of his eldest sister, Augusta, to the Duke of Brunswick.

It was Princess Elizabeth, born May 22nd, 1770, whose artistic talents were most marked ; she studied with her pencil and brush under various Masters until she attained great proficiency. There is a charming portrait of her painted by

Edridge, engraved in mezzo-tint by S. W. Reynolds, Engraver to the King. She is shown pencil in hand, her sketch-book on her knee ; her turban, which would be of correct fashion for the present-day, only half hides her fair curled hair. Her diaphanous gown is not specially becoming to her ample shape, already showing signs of the enormous proportions she, afterwards, attained. Fine octagon-shaped brooches adorn her sleeves and breast, a thin scarf is laid over her chair, and on the writing bureau is a work basket, flower vase, and inkstand.

The dedication of the picture runs thus :

« Her Royal Highness the Landgravine of Hesse Homburg, dedicated by Permission to His Most Gracious Majesty, William IV. , by His Majesty's devoted Subject and Servant, Edward Harding, Librarian to Her Late Gracious Majesty Queen Charlotte, May 21st, 1830. »

(Published by E. Hardy, 13, Rochester Terrace, Pimlico.)

It was long after irreverent courtiers had ceased to think of the princess as anything but a confirmed spinster that the Prince of Hesse Homburg, of whose person and manners the caustic Creevy paints a very unattractive picture, appeared on the scene, and considerable mirth greeted the news of her engagement at the mature age of 47. The fact that the princess was severely criticized by a censorious world for quitting her aged and dying mother, and that as Landgravine of Hesse Homburg her good qualities were displayed to great advantage, do not concern us here, where we are chiefly concerned in her industry and artistic talents. These were evidently more marked in her than in any other member of her family, and we have read that many of her silhouettes were engraved and published, but we have not been able to trace any of these reproductions.

That the small and very charming single figures or groups were frequently given as souvenirs is certain, for on a specimen we have examined there is an inscription :

« H.R.H. Princess Elizabeth was pleased to give me (Lady Bankes) at Windsor, August 29th, 1811, where I had the honour of seeing her by chance. »

Lady Dorothy Nevill is the owner of a most interesting relic of this favourite pastime of a royal princess. It is the original scrap-book given by Princess Elizabeth to her friend, and is filled with every variety of cutting executed by the princess herself. The book is of dark blue morocco leather, 9 inches by 6 inches in size. On its silver lock and clasp is the initial of the royal donor, and between the pages are the little gem cuttings, a selection of which we are able to reproduce here. Many varieties of silhouette cutting are shown ; none of the specimens are gummed into the book, or, if they have been, the mucilage has perished. Faint pencil notes head the pages, and the cuttings are placed separately between the leaves. Some of the groups are cut-out in black paper ; some, notably the shadow perforation type, are in white paper ; and some are painted in Indian ink and then cut-out. The groups of children playing are most animated ; there is real movement in the baby toddling downstairs held by ribbon strings by its nurse.

The portraits of Queen Charlotte and King George III. , the parents of the artist, are naturally of great interest. These

have a note on the page in which they lie that they were taken in the year 1792. They are drawn in Indian ink, and not cut, and those who have had occasion to examine the profiles of the King and Queen will, at once, see that Princess Elizabeth was proficient in catching a likeness. There are 2 other bust portraits of George III. in this interesting scrap-book, and a full-length picture in black profile, in which the stiff coat-tails and dangling court sword or rapier are admirably portrayed.

The cutting of the shadow perforation pictures seem to have been an agreeable variety in scissor-work. These strange silhouettes were so cut that, on holding a light at a particular angle behind the picture, a shadow was cast by it which resembled some special character or object group. Thus, the head of Christ is thrown in shadow upon any white surface when the strange-looking mask is held-up between the candle and the board ; the child on the rocking-horse is arranged for the same effect, which thus reverses the shadow portraiture of long ago.

In the Victoria and Albert Museum, there is a large portfolio with examples of scissor-work and black portraiture. Amongst the specimens are many of the perforated shadow-throwing type, some well-known pictures being thus reproduced. They were bequeathed by the Reverend Chauncey Hare Townshend, and consist of shadow and silhouette pictures and portraits « done by C.H. Townshend and his family » . This donor also bequeathed many paintings to the Museum. Little groups, such as « A Child and a Goat » , « Children Playing » , « A Lady holding-up a Child » , give glimpses into the domestic scenes it was considered pleasing to portray in silhouette. Some of these are done by Charlotte Townshend ; some by other members of the family. There is no very great interest attaching to these amiable records of a bygone day.

« Copied by Mrs. Wigston from Lady Templetown's designs » gives us an insight into the part played by those not sufficiently skilful to originate but who, by copying, could take their share in the fashionable pastime.

The late Andrew W. Tuer, who was keenly interested in the subject of silhouettes, wrote thus in « Notes and Queries » concerning silhouettes of children :

« Much should I like to know who designed and cut-out in black paper a remarkably clever series of about 80 minute silhouettes of child life, mainly groups. They are loosely placed in a book of blank leaves bound in contemporary citron morocco, lettered on the front “ M.G. ”. To some, the artist has written a verse ; and to others, a date the earliest 1796, the latest 1806. Inferentially, the work is that of gentle-folk. Between 2 of the leaves is a piece of black paper, on the reverse or white side being written “ J. Poulett, Twickenham, Middlesex ”, and on another piece of paper the name “ Lucy ” is cut-out in silhouette. »

Later, Mister Tuer wrote :

« From the Earl Poulett, I gather that these interesting and clever silhouettes were probably the handywork of the 1st wife, whose initials were A.L. , of the 4th Earl Poulett, of Poulett Lodge, Twickenham. What the initials M.G. stand for his lordship does not know.

ANDREW W. TUER

The Leadenhall Press, E.G. »

Though more a note-book than a scrap-book, an interesting relic of the laborious methods of Lavater must be mentioned here. This volume, which is one of the chief treasures of the Wellesley collection, is a small leather-bound book, in which the philosopher pasted the silhouette portraits of those persons whose heads he wished to measure, study, and compare with others in his collection, and then to pronounce judgment upon as to their mental and moral qualities. The fact that Goethe was for a time enthusiastic with regard to Lavater's work casts a glamour over the little book, with its many pictures and vast store of minutely written notes.

Another album, which is also in Mister Wellesley's collection, is most elaborate. Each page has a finely wrought border, in the centre of which is pasted the silhouette portrait of a friend ; the male sex is largely in the majority, but a few women's profiles are included. We cannot imagine a more charming souvenir of an interesting circle of friends than such a shadow pageant. Old comrades would be brought to remembrance through the extraordinarily vivid personal touch that the silhouette picture retains ; friends almost forgotten seem to rise-up in the memory as we handle their black profile portrait, for there is a direct appeal in outline, which is more profound than when contour blurs the recollection.

In examining such a collection, one cannot help being interested in the very great variety of wigs no 2 are alike ; long and short queues, large and small ribbons, coquettish curls, majestic rolls, are shown amongst the men's profiles, till we are bewildered with the variety, and cease to wonder that all kinds of fanciful names were given by the « beaux » of the day to the special hair-dressing they affected.

No less remarkable is the head-dressing of the ladies, and the elaboration of the curls and coifs is only eclipsed by the intricacy of the flowers, feathers, bows of ribbon gauze and taffeta with which the great erections are garnished. Even when there is no gilt pencilling to throw-up the detail, the effect is marvellously interesting ; and, for this reason alone, the old black shadow collections make a very absorbing study.

An extraordinarily interesting collection of upwards of 150 is in a narrow folio volume in paper cover, dated 1804. Religious processions and ceremonies, rural and domestic scenes and children's games, are cut with the utmost delicacy and mounted on white paper. Here are a few of the subjects : Carrying the Host to a sick person at Nice ; Cleaning Shoes in Paris ; Drinking the Waters at Wiesbaden ; Gathering Apples near Paris ; Sprinkling Clothes at Bergen ; Procession on Palm Sunday ; Procession of the Virgin Mary ; Jewish Wedding ; The Pope carried round Saint-Peter's ; A Fish-market ; Wine-making ; and a dozen other complicated scenes. All are depicted with wonderful accuracy. This important collection has now unfortunately left England.

Another interesting little scrap-book of yellow paper, bound in calf, contains the portraits of the King (George III.) ; Edward King, Esquire ; Mrs. King ; Mrs. Carter, the translator of Epictetus ; Tiberius Cavallo, Esquire ; Mrs. Fiere, mother of the Right Honourable S.H. Fiere ; Baron Rechausen, Swedish Minister ; Madame Rechausen ; 2 favourites ; Miss H.

Randall ; Warren Hastings, Esquire, Governor-General of India ; General Paoli. Some of these are in Indian ink, some in cut paper.

The oldest type of black profile representation is undoubtedly connected with the decoration of pottery, it is not to be wondered at that when silhouette-making by brush, pencil, or scissors was at the height of its popularity, a return should be made in style to the antique. The porcelain- and glass-makers ornamented their work in silhouette, sometimes in the modern form, when the head and neck would be shown, generally in black upon White China, but also, in a few instances in black upon a reddish terra-cotta colour, when the full-figure would be given in the Greek style, and designs more or less elaborate would be used as borders, notably, the key-pattern, so usually associated with Greek art, though, as a matter of fact, such patterns appear in all Oriental decoration. A Vienna factory, and also some of the French factories of the end of the 18th and beginning of the 19th Century, made objects with the reddish ground Silhouette porcelain was not infrequently made for private individuals such, for example, as the specimen owned by Doctor A. Figdor of Vienna. A female head painted in black is surrounded by a wreath of forget-me-nots in colour, and on the back is the inscription, « In remembrance of your affectionate grandmother MJC » . A fine cup and saucer is in the collection at Carnavalet in Paris amongst those pieces which are associated with the Revolution « Within a frame of olive or laurel, is the silhouette of Mirabeau » with the name printed below. There is a beautiful tray belonging to Mister Fitz Henry, of French manufacture. This shows the silhouette portrait at its best, in gold, as centre ornament. Wreaths of ribbon garlands and pierced ornament make this fine-piece specially attractive. Besides, these individual pieces, specially ordered for special occasions, there are the pieces of silhouette China ornamented with portraits of the King or of the reigning family. In Mister Wellesley's collection, there is a mug with a portrait of George IV. rather coarsely done, and we have examined some custard cups with lids, which were also English. At the Worcester and Bristol factories, such painting was done, though usually less elaborately than at some of the German porcelain factories. There is an exception, however, in the very fine vase shown in our illustration. This is in the possession of Mister Spink, and was made at Worcester. It stands 13 and a half inches high, and its elaborate decoration in gold and colour is extremely effective. The wide band above the portrait is of chocolate colour, with pencillings of gold in a Greek design ; blue, green, and brown figure on other parts of the vase, and the lid has a gold knob.

The black profile of the King has a band round it, on which are the words :

« Health and prosperity attend His Majesty. »

At Knole, there are several beautiful Worcester vases with silhouettes of George III. and a remarkable breakfast service of German workmanship. This is complete, and gives the different portraits of the reigning royal family. Even more elaborate are 2 vases also connected with royalty ; they were evidently made for centre-pieces when a special dinner service was used. There are no silhouette portraits on the plates and dishes, but on the 2 splendidly ornamental vases, which match in decoration, there are profiles of the King and Queen of Sweden respectively. These fine examples are in Copenhagen porcelain ; swags of flowers in high-relief show-up well on the white ground. Cupids ornament the lids and hold as a shield gold-framed medallions, where, on a rose-coloured ground, the silhouettes show with excellent effect. These vases stand 16 inches in height.

Amongst the German examples, there is a good specimen from Wallenstein with a silhouette portrait of Frederick the Great in a frame of laurel picked-out in gold. In the Hohenzollern Museum, at Monbijou Castle, there is a large service entirely decorated in this way. Tea-pots and cream-jugs, basins, sugar and slop bowls, and coffee-cups, all are complete, and 6 female and 3 male heads appear, all being members of the Royal Family. Frederick the Great is on the coffee-pot.

Undoubtedly, such ware was made for presentation. We can well imagine the special pleasure in a gift which has this very personal touch ; the royal attribute of picture presentation must have been most acceptable when the useful service became the portrait background.

Not only did the silhouette cast its glamour over the porcelain-makers, but glass-manufacturers also utilized the fashion for the original decoration of their wares. Doctor Strauß, of Berlin, owns a remarkable glass with a well-cut shank, which shows the head and shoulders of a woman, with the inscription :

« With best wishes for your welfare, your faithful wife presents you with this. L.W.V.R. , August 6th, 1795. »

The silhouette is in gold, and is done by means of a curious process practised by one Glomi, and called after him Eglomis, though the method was known and utilized long before his time ; in fact, as early as the 14th and 15th Centuries, this etching in gold between glass was done. Fine specimens, usually cups, goblets, and chalices, for the use of the Church, enrich our museums. The process is, thus, described by Larousse in the « Nouveau Dictionnaire » :

« Se dit d'un objet en verre décoré au moyen d'une dorure intérieure, suivant le procédé de l'encadreur Glomi, qui paraît en avoir été l'inventeur au XVIIIe siècle.

Les verres églomisés sont ces petits tableaux dont le sujet est peint sur le verre même qui les recouvre. On fait un fréquent usage de ses petits panneaux ou de ces lentilles pour former des dessus de bonbonnières, etc. Ordinairement, le tracé est fait à la pointe, sur une feuille d'or fixe au vernis sur le verre. Le mot " églomisé " a été inventé, en 1825, par l'archéologue Carrand et appliqué par lui aussi bien aux verres modernes décorés suivant la méthode de Glomi qu'aux objets beaucoup plus anciens, datant du plus haut Moyen-âge, à la feuille d'or, est soudée au feu entre 2 pellicules de verre. »

The work was done on one glass, and another was made to literally enclose the finely etched gold lines, so that no harm could come to the decoration. Delicate landscapes as well as figures and portrait busts are done, and the glass is found coloured as well as clear white. There is a fine example in the Imperial Austrian Museum at Vienna, in which the silhouette in gold of a man appears with the inscription :

« P. Ferdinand Karl, Professi Hilariensis. Mildner fee. a Gullenbrunn, 1799. »

In the Glass Gallery at the Victoria and Albert Museum, and at the British Museum, there are very fine specimens.

At the former, there is a drinking glass specially worthy of note. It is of tumbler shape, 3 inches by 2 inches, and is formed of 2 layers of glass, one of which is etched in gold leaf, with a group of Saint-George and the Dragon, foliated scrolls, festoons, and arabesques. The bottom is coloured red and etched in gold, with the sacred monogram I.H.S. , and the legend, « Benedictine sit nomen Domini. » The outside is cut in facets. This example is German early 18th Century.

Wonderfully vivid hunting scenes are shown in gold-silhouette on an example of 16th Century work owned by Mister FitzHenry ; while black silhouette work of Nuremberg manufacture is painted in black with flowers and sacred emblems. Besides the gold ornamented glass, there was also a good deal made in the same way but decorated in very dark brown or black. Hunting scenes, elaborately sketched with the minutest detail in tree, hound, and huntsman, often figure on such pieces.

A volume on the silhouette in all its aspects would be incomplete without some reference to the use which, from earliest times, has been made of shadowgraphy to represent isolated scenes, and also complete plays on the stage.

In Paris, in 1771, the celebrated Theatre Seraphin was founded by Seraphin Dominique François, who opened his little theatre for shadowgraphy alone, in the gardens at Versailles.

Slight and dainty were the plays, and we can imagine the silk-clad audience in powder and patches who would come with the children, or with no excuse at all, to amuse themselves at the antics performed in this shadowland. Little they cared for the real shadows of the terrible Revolution which were already gathering as they applauded the silhouettes of Seraphin.

« Venez gardiens, venez fillettes, voir Momus à la silhouette. »

26 years later, after the stormy days of the Revolution, marionettes were added to the attraction of Chinese shadowgraphy, which still lingers in the magic-lantern shows of to-day.

For the palmy days of the silhouette theatre, we must look a long way down the Centuries, and the recent astounding find of a large collection of ancient figures used in the shadow plays of old Egypt enables us to actually see how the Egyptian figures looked and how they worked. The history of their discovery by Doctor Paul Kahle in one of the villages of the Delta is a fascinating one, too long for these pages, but the signs and proofs of antiquity are complete. The coats of arms of the Mamelukes used in the 13th Century are used as ornaments, and the leather, of which the human figures, ships, and birds are made, is cleverly cut, so that a mosaic of richer colouring is visible.

In the 12th and 13th Centuries, there are renowned actors in the shadow theatre, and even as early as the 11th Century performances are mentioned. The stage was formed by a thin sheet, behind which there was a strong light, and the figures were moved with 2 sticks fastened in the middle of the back.

In Java, legendary history is taught by means of itinerant silhouette shows. These figures are also of leather, from 18 inches to 2 feet in height. They are moved by means of horn sticks ; they were in existence before Mahometanism



came to the island. In China silhouette plays always represent a priest of Buddha as the central figure, and he is made to dance in imitation of the movements made in the performance of religious rites.

On the night of the festival of Diwali, in India, men exhibit a huge cylindrical paper lantern, over the sides of which shadow figures pass in succession, so that Gonard's lamp in the Palais Royal, that was decorated with silhouettes to guide his clients to his salon, might have come straight from the East.

Special plays for performance on the stage of the shadow theatre were published as late as 1850, written some years before by Brentano for the amusement of his family, for shadowgraphy was often practised in the middle-class houses.

Pocci also wrote a play for the shadow theatre, and Henri Rivière produced the « Prodigal Child » and the « March to the Star », both shadow « tableaux » rather than plays, arranged in 7 elaborate scenes.

In attempting this, the 1st list which has ever appeared of silhouette artists, apology must be made for inevitable omissions. Since commencing it, 6 years ago, obscure examples have been found which give the names of unknown painters or cutters, possibly amateurs, who have left no other sign of their work except this ghost of the past. Sometimes, a rare specimen has been the means of adding to the list of silhouettists a man or woman already well-known in some other branch of artistic work, such as Dicky Doyle and the late Phil May, examples owned by Mister Desmond Coke.

It is well-known that while the fashion for shadow portraiture lasted, many artists used the method but did not sign their work, thinking perhaps that this passing mode was not one altogether worthy of their reputation in other branches. It is the exception rather than the rule for silhouettes to be signed, whatever the process chosen. Connoisseurs are enabled by careful study to recognize at a glance examples of well-known silhouettists, such as Miers, Rosenberg, Mrs. Beetham, or Édouart, by their treatment of hair or some slight characteristic touch ; but as a rule the shadow pageant passes before us nameless, elusive. We hope to rescue from final obscurity some of the names of the lesser men, and perhaps the list, however incomplete, may help owners to identify the originals of these shadow sitters of the past. When possible, dates of birth and death are given ; but often only a single date is available that when the portrait was taken. In many cases, the advertisement at the back of the frame gives us the desired information ; but, comparatively, few examples are still in the original frames provided by the artist. Even if the frame has not been changed, the glass may have been broken, rendering the opening of the back necessary for renewal, with destruction to the trade label. Beneath a 2nd covering, for dust-proof purposes, it is sometimes possible to find a name but, each year, the chances of the preservation of such clues is lessening. The author will be glad to have information sent to her in order to add further information in view of a later edition of her work.

It has been thought advisable for purposes of reference to arrange the names in alphabetical rather than chronological order. As the methods of silhouetting in different countries do not vary to any large extent, and as most of the workers travelled widely, so that, for example, Hubard, though an Englishman, did much of his work in America, and August Édouart, a Frenchman, is best known in the British Isles and the United States, the artists have not been grouped according to their nationality, nor with regard to their mode of work.

### Le « Neue Freie Presse » (1864-1938)

Le quotidien fondé par les anciens rédacteurs de « Die Presse » (Michaël Etienne et Max Friedländer) parut pour la première fois le 1er septembre 1864 et s'imposa rapidement comme le principal quotidien d'Autriche-Hongrie, lu principalement par la bourgeoisie libérale. Ce succès est dû, en grande partie, aux grands auteurs qui ont collaboré à la rédaction du « Neue Freie Presse », tels que Theodor Herzl, Eduard Hanslick, Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Felix Salten ou Arthur Schnitzler. Aujourd'hui encore, « Die Presse » se plaît souvent à rappeler que Karl Marx lui-même a été de temps à autres correspondant à Londres pour le « Neue Freie Presse », même s'il convient de préciser que cela ne dura qu'un temps et que la plupart des articles écrits par lui pour le quotidien ne furent pas retenus par la rédaction.

Moriz Benedikt entra à la rédaction en 1872 et devint, en 1908, le seul éditeur du « Neue Freie Presse » : son influence sur la politique autrichienne fut immense. Le quotidien employa jusqu'à 500 journalistes à temps plein et atteint, en 1920, les 90,000 exemplaires par jour. Après l'invasion de l'Autriche par les troupes allemandes et le rattachement (« Anschluß ») de celle-ci au « Reich », le 12 mars 1938, le « Neue Freie Presse » fusionna avec le populaire « Neuen Wiener Journal » pour former le « Neues Wiener Tagblatt ».

### « Die Presse » (1848-1896)

Le quotidien « Die Presse » fut fondé pendant la Révolution de Mars de 1848, sur le modèle des journaux parisiens (entre autres « La Presse » d'Émile de Girardin), par l'entrepreneur August Zang (la 1<sup>re</sup> édition parut le 3 juillet). En comparaison des autres journaux fondés cette année-là, « Die Presse » faisait plutôt figure de modéré, voire de conservateur. Cependant, après l'écrasement de la révolution, le journal se positionna de plus en plus à gauche, jusqu'à ce que le gouvernement militaire de Vienne ordonne sa dissolution le 8 décembre 1849 en raison d'un contenu jugé trop favorable à l'opposition.

August Zang tenta alors de redémarrer la publication depuis Brünn, où la loi martiale n'avait pas été instaurée, mais dut renoncer à cette tentative en décembre 1850.

En 1851, August Zang réussit enfin, grâce à l'entremise de relations personnelles, à obtenir une approbation officielle pour la ré-édition de son journal, qui parut à Vienne le 25 septembre. Malheureusement, un différend entre August Zang et l'équipe de rédaction de son journal en 1864 conduisit à la démission en bloc de cette dernière, qui s'en alla fonder un autre quotidien, le « Neue Freie Presse ». Bien que August Zang ait réussi à former une nouvelle équipe de rédaction (avec entre autres Eduard Warrens), « Die Presse » perdit rapidement de l'importance au profit de son nouveau rival, et fut finalement vendu au gouvernement en 1867. Celui-ci confia la publication du quotidien à un consortium semi-indépendant jusqu'à ce qu'il soit définitivement dissout en 1896.

### « Die Presse » (1946)

Après la Seconde Guerre mondiale, Ernst Molden fonda l'actuel « Die Presse » dans la plus pure tradition de l'ancien « Neue Freie Presse ». « Die Presse » fut ainsi le 1er quotidien indépendant de la Seconde République. E. Molden dut surmonter de nombreuses difficultés pour le lancement de son journal : les archives du précédent journal avaient été détruites, les presses transportées par les Nazis en Silésie et les droits sur le titre appartenaient à un éditeur nazi de Berlin. La 1re édition parut toutefois le 26 janvier 1946. En raison du manque de papier, le journal ne fut publié au départ qu'une fois par semaine, le jeudi. À partir du 29 octobre 1948, le journal parut quotidiennement, ce qui provoqua d'abord un effondrement des ventes et du nombre d'abonnements qui plongea « Die Presse » dans une grave crise financière.

### 3e Symphonie : le message de Bruckner

Le biographe August Göllerich nous apprend que Bruckner désirait transmettre ici un message :

Un soir à Vienne, vers le **24 ou 25 janvier 1891**, soit 14 ans après le drame de la 3e, l'un des élèves (et futur biographe) d'Anton Bruckner, August Göllerich baguenaudait dans le quartier à ses côtés, sur le chemin du retour. Presqu'arrivés devant l'immeuble résidentiel de 4 étages du « Wohnhaus » (là où vivait Bruckner) situé au numéro 7, « Heßgasse », à l'angle de « Schottenring » (numéro 5), ils entendirent de la musique de danse populaire s'échapper d'une taverne voisine. En face, ils aperçurent le cercueil du célèbre architecte Friedrich Freiherr von Schmidt (responsable de la restauration de la cathédrale Saint-Étienne) qui était exposé « en chapelle ardente » au rez-de-chaussée du « Sühnhaus », en attendant son inhumation : son lieu de résidence dont il fut aussi l'auteur.

(« Sühnhaus » ou Maison de l'Expiation : immense établissement privé de bienfaisance construit sur le site du tragique incendie, du 8 décembre 1881, de l'ancien « Ringtheater », grâce à la générosité de l'Empereur François-Joseph.)

Passant à proximité de la dépouille, Bruckner dit à Göllerich :

« Écoutez ! Dans cette maison, l'on danse, tandis que, là-bas, le Maître repose en son cercueil. C'est la vie. Et c'est ce que j'ai voulu montrer dans ma 3e Symphonie. La Polka symbolise l'exaltation et la joie de ce monde, le Choral sa tristesse et sa douleur. »

Mais la joie finit par triompher : une retentissante fanfare de trompette, une cadence palpitante, puis le thème d'ouverture, à la trompette, qui revient, radieusement transfiguré dans la tonalité majeure.

### Friedrich Freiherr von Schmidt

The architect Friedrich Freiherr von Schmidt was born on 22 October 1825 in Frickenhofen, Gemeinde Gschwend in Württemberg ; and died on 23 January 23 1891 in Vienna. He worked in late- 19th Century Vienna.

After studying at the technical High-School in Stuttgart under Breyman and Mauch, he became, in 1845, one of the guild workers employed in building Cologne Cathedral, on which he worked for 15 years. Most of the working drawings

for the towers were made by Friedrich von Schmidt and Vincenz Statz. In 1848, he attained the rank of « Masterworkman » and, in 1856, he passed the State examination as architect. After becoming a Catholic, in 1858, he went to Milan as professor of architecture and began the restoration of the Cathedral of Santa-Ambrogio. On account of the confusion caused by the War of 1859, he went to Vienna, where he was a professor at the Academy and cathedral architect from 1862 ; in 1865, he received the title of chief architect, and, in 1888, was ennobled by the Emperor.

In the Gothic Revival style, he built in Vienna the Church of Saint-Lazarus, the church of the White Tanners, and that of the Brigittines. He also built a school, the « Akademisches Gymnasium » , with a Gothic facade and the memorial building erected on the site of the amphitheatre that had been destroyed by fire. The last mentioned building was in Venetian Gothic. A large number of small ecclesiastical and secular buildings in Austria and Germany were designed by him. His last work was the restoration of the Cathedral of Pécs, in Hungary. His chief fame however, he gained by his restoration of Saint-Stephen's Cathedral of Vienna. He took down the spire and worked on its rebuilding-up until 1872.

He also designed the Vienna Town Hall (« Rathaus ») with a projecting middle-section which has a central tower that rises free to a height of 328 feet and is flanked by 4 smaller towers. A large court and 6 smaller ones are enclosed by the extensive building, the wings of which end in pavilions. In building the parish church in Funfhaus, he even ventured to set a facade with 2 towers in front of an octagonal central structure with a high cupola and a corona of chapels. His motto was to unite German force with Italian freedom. He modified the tendency to height in the German Gothic by horizontal members and introduced many modifications into the old standard of the style in the hope of attaining a more agreeable general effect. He was teacher and model to many younger architects, including Friedrich Grünanger, Frigyes Schulek, Imre Steindl, and Karl Troll. A bronze statue of him has been placed before the Town Hall of Vienna. His son Heinrich was overseer at the building of the Cathedral of Frankfurt and, afterwards, professor of medieval architecture in Munich. He also designed Vaduz Cathedral and Saint-Joseph's Cathedral, in Bucharest. From 1870 to 1882, he worked as chief architect on the neo-Romanesque Cathedral of Saint-Peter and Saint-Paul in Đakovo, as successor of Karl Rösner.

...

Friedrich Freiherr von Schmidt studied architecture in Stuttgart and trained as a stonemason. Award-winning design for Vienna's Votive Church.

**1857** : Lived in Milan.

**From 1859** : Taught at the Vienna Academy.

**1863** : Cathedral architect of restoration of Saint-Stephen's, in Vienna.

**1866-1870** : Member of the Vienna City Council.

**1889** : Member of the Upper-Chamber of the Austrian Parliament.

Friedrich Freiherr von Schmidt was central to the successful introduction of neo-Gothic brick construction in Austrian religious architecture. He also established the neo-Gothic style for secular buildings (Vienna City Hall, 1883) . Introduced the German Renaissance into Vienna's repertoire of styles (annex to the « Österreichisch-Ungarische Bank » , 1875) . Rejected pedantic use of historical architectural or decorative principles. As one of the principal Masters of the « Ringstraße era » , von Schmidt enjoyed an International reputation and executed numerous works, both in Austria and abroad. He repeatedly combined his architectural work, including the construction of palaces, with the restoration and preservation of monuments. He was the spiritual father of an important school of architecture with followers like Georg von Hauberrisser, Viktor Luntz, Franz von Neumann the Younger, Alexander Wielemans von Monteforte.

...

Friedrich Schmidt, ab 22. Jänner 1886 Friedrich Freiherr von Schmidt (geboren 22. Oktober 1825 in Frickenhofen, Gemeinde Gschwend in Württemberg ; gestorben 23. Januar 1891 in Wien) war ein bekannter Architekt der Ringstraßenzeit, der den neugotischen Stil etablierte. Er ist Ehrenbürger der Stadt Wien.

Friedrich Schmidt, Sohn eines Pastors, trat nach dem bei Adolf Breyman am Polytechnikum Stuttgart absolvierten Studium (1840-1843) , das er gleichzeitig durch die Steinmetzlehre sowie (mittels selbständiger) Studien der gotischen Baudenkmäler Schwabens ergänzte, 1843 in die Dombauhütte Köln ein, wo er bis zum Werkmeister aufstieg. 1848 legte er die Meisterprüfung als Maurer und Steinmetz ab, 1856 die Baumeisterprüfung an der Berliner Bauakademie. Ab 1847 entwickelte er nebenberuflich eine umfangreiche Entwurfs- und Bautätigkeit, die architektonische Kleinobjekte ebenso einschloss wie Restaurierungen und Umbauten mit dem Schwerpunkt im sakralen Sektor. Ab 1851 betrieb er eine private Baufirma. Schmidts angeblich schon in den Jugendjahren bekundete Vorliebe für die Gotik verdichtete sich um die Jahrhundertmitte zu speziellem Expertentum, doch blieb ihm eine weitere Karriere innerhalb der Dombauhütte nicht zuletzt wegen seines protestantischen Glaubens versagt. Ein Denkmalsauftrag hatte Schmidt Kontakte zu Österreich eröffnet, die sich 1855 vertieften, als er aus der Konkurrenz um die Wiener Votivkirche als einer der Preisträger hervorging. Erzherzog Ferdinand Maximilian war dadurch auf ihn aufmerksam geworden und ließ ihn 1857 durch den Unterrichtsminister Leo von Thun und Hohenstein an die Akademie in Mailand berufen, wo Schmidt (bis 1859) das Gebiet der mittelalterlichen Architektur betreute. In jenem Jahr konvertierte Friedrich Schmidt zum Katholizismus.

1859 kam er als Professor für mittelalterliche Baukunst an die Akademie der bildenden Künste in Wien, wo er ab 1865 (gemeinsam mit Karl Roesner sowie August von Sicardsburg) die Architekturschule übernahm, die er bis an sein Lebensende leitete (unter anderem als Rektor der Akademie 1872-1874, 1876-1878, 1882-1884) .

Ehrengeschenk des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines in Wien (1881) .

Nach Überwindung anfänglicher Widerstände entwickelte sich Schmidt in Wien bald zu einer der führenden Künstlerpersönlichkeiten der Ringstraßenzeit und verschaffte sowohl im Sakral- wie im Profanbau der Neugotik

entschiedene Geltung. 1860 wurde er Mitglied der Baukommission des Stephansdoms sowie der Kaiserlich-Königlich Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1862 übernahm er die Oberleitung der Bauhütte von Sankt Stephan und den Vorsitz des Vereines Wiener Bauhütte, 1863 wurde er Dombaumeister von Sankt Stephan. In den Jahren 1866-1868, 1870-1872, 1874-1877, 1879-1881, 1883-1885 stand er dem Oesterreichischen Ingenieur- und Architekten-Verein vor.

In Wien wurden viele seiner Entwürfe vom böhmischen Baumeister Josef Hlávka umgesetzt. Zu den bedeutendsten Schülern von Friedrich Schmidt zählen sein späterer Mitarbeiter Franz von Neumann sowie Valentin Teirich.

1883 verlieh man Friedrich Schmidt das Ehrenbürgerrecht der Stadt Wien, 1886 aus Anlass der Vollendung des Baus des kaiserlichen Stiftungshauses am Schottenring 7 den Freiherrnstand. Zuvor wurde er 1872 aus England mit der Royal Gold Medal ausgezeichnet. Von 1866 bis 1870 war er Mitglied des Wiener Gemeinderats und ab 1889 Mitglied des Herrenhauses.

Friedrich von Schmidt verstarb am 23. Jänner 1891 in dem einige Jahre zuvor von ihm entworfenen « Sühnhaus » und erhielt ein Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof (Gruppe 14 A, Nummer 54). Die mächtige Steinplatte, welche das Grab bedeckt, ist aus dem Hausbruch der Brüder Amelin in Kaisersteinbruch gehauen.

Der Platz hinter einem seiner Hauptwerke, dem Wiener Rathaus, wurde ihm zu Ehren 1927 Friedrich-Schmidt-Platz benannt; dort befindet sich auch sein Denkmal, das von Edmund Hofmann von Aspernburg und Julius Deininger geschaffen und am 28. Mai 1896 enthüllt wurde.

## Bauten

Wiener Rathaus.

Katholisch Pfarrkirche Sankt Pauli Bekehrung in Erkelenz-Lövenich.

Akademisches Gymnasium in Wien.

« Sühnhaus » (1951 abgerissen).

**1847-1849** : Haus Erben in Köln, Landsbergstraße (erstes neugotisches Wohnhaus in Köln; 1952 wegen starker Kriegsschäden abgebrochen).

**1852** : Kriegerdenkmal 1813-1815 für die 123 Veteranen der Befreiungskriege in Krefeld, im Stadtgarten.

**1854-1859** : Katholisch Pfarrkirche Sankt Stephan in Krefeld.

**1855-1858** : Katholisch Pfarrkirche Sankt Mathilde in Quedlinburg.

**1856-1858** : Lazaristenkirche Graz.

**1857-1859** : Katholisch Pfarrkirche Sankt Gertrudis in Krefeld-Bockum.

**1858-1860** : Katholisch Pfarrkirche Sankt Pancratius in Garzweiler (Kreis Grevenbroich) .

**1859** : Katholisch Pfarrkirche Sankt Mauritius in (Hattingen-) Niederwenigern.

**1859-1863** : Lazaristenkirche, Neubau in Wien.

**1862-1866** : Schloß Fischhorn im Auftrag und nach den Plänen Friedrich von Schmidts von Josef Wessicken ausgeführt.

**1863-1866** : Akademisches Gymnasium, Innere Stadt, Wien.

**1866-1869** : Katholisch Pfarrkirche Sankt Othmar unter den Weißgerbern, Landstraße, Wien.

**1866-1882** : Kathedrale zu Đakovo, Kroatien.

**1867-1873** : Brigittenauer Pfarrkirche, Brigittenau, Wien.

**1868-1869** : Katholisch Pfarrkirche Sankt Pauli Bekehrung in Erkelenz-Lövenich.

**1868-1869** : Katholisch Pfarrkirche Bruck an der Großglocknerstraße.

**1868-1875** : Katholisch Kirche Maria vom Siege, Fünfhaus, Wien.

**1871** : Bezegg-Sul, Andelsbuch (Vorarlberg) .

**1872-1883** : Wiener Rathaus, Innere Stadt, Wien.

**1873-1884** : Kathedrale Sankt Josef (Bukarest) .

**1875-1876** : Pfarrkirche zum Heiligsten Herzen Jesu in Weiler, Vorarlberg.

**1876-1878** : Lazaristenkirche, Währing, Wien.

**1877-1878** : Herz-Jesu-Asylkirche in Riedenburg, Salzburg.

**1880** : Schlosskirche von Schloß Wernigerode.

**1881-1883** : Katholisch Liebfrauenkirche in Dortmund.

**1882-1885** : « Sühnhaus » , Innere Stadt, Wien.

**1882-1891** : Kathedrale Sankt Peter und Paul, Pécs (Ungarn) .

**1882-1892** : Renovierung der Stiftskirche Klosterneuburg.

**1883-1889** : Katholisch Pfarrkirche Weinhaus, Währing, Wien.

**1884-1888** : Schloß Runkelstein (Restaurierung) .

**1885** : Pfarrkirche Heilig Sulpitius in Frastanz, Vorarlberg.

**1887-1891** : Burg Karlštejn.

**1887-1891** : Rothschildschloss in Waidhofen an der Ybbs.

**1892-1893** : Pfarrkirche Silbertal, Heilig Josef und Nikolaus in Silbertal, Vorarlberg.

**1892-1894** : Katholisch Pfarrkirche Sankt Mariä Rosenkranz in Mülheim an der Ruhr (posthum vollendet) .

Friedrich von Schmidts Bedeutung beruht vor allem auf drei Tätigkeitsbereichen : als internationaler Baukünstler, als Denkmalpfleger und als Lehrer mit signifikanter Schulwirkung. Der Künstler und der Restaurator lassen sich in seinem Schaffen nicht trennen, was manche Werke trotz aller Großartigkeit zwiespältig erscheinen lässt, da das Schöpferische in den Umgestaltungen oft überwiegt (Stephansdom, Stift Klosterneuburg, Burg Vajdahunyad und so weiter) Schmidt gilt in erster Linie als Gotiker, was aber nicht doktrinär zu verstehen ist, da sich in seinem Œuvre nicht nur divergente gotische Traditionen kreuzen, sondern auch verschiedene, das Spezialistentum relativierende Stilidiome, die teilweise der Neorenaissance und der Neoromanik angehören. Zu den Französisches wie Niederländisches einschließenden Grundlagen der Kölner Zeit gesellten sich die italienische Erfahrungen, die Eindrücke des süddeutschen und südosteuropäischen Spätmittelalters und sogar des Barocks. Demgemäß verschränkte er die (gleichwohl dominierenden) streng historistischen Stilelemente sowohl mit romantischen Tendenzen wie mit späthistoristischen Zügen. Nicht nur zahlenmäßig treten im Sakralbau die Pfarrkirchen hervor. Schmidt nützte die für Wien von Hermann von Bergmann (1817-1886) begründete Tradition des neugotischen Backsteinbaus und erhob diesen zum dominanten Modus (Sankt Othmar 1863, und so weiter) . Den Höhepunkt brachte die Kirche Maria vom Siege in Wien (1868-1875) , in der die Gotik mit dem barocken Zentralkuppelschema verschmilzt.

...



Nach dem Besuch der Oberrealschule in Stuttgart absolvierte Schmidt 1840-1843 die dortige Gewerbeschule, wo und andere Johann Matthäus Mauch (1792-1850) und Gustav Adolf Breymann (1807-1859) seine Lehrer waren. 1843 begann Schmidt an der Kölner Dombauhütte, damals der Ausgangspunkt einer explizit neugotischen Ausrichtung, eine Steinmetzlehre, die er 1848 als Meister abschloß. Neben seiner Mitarbeit am Ausbau des Kölner Domes (südlich Querschiff) war er seit 1851 auch als Privatbaumeister tätig. Seine ersten eigenständigen Projekte bezogen sich vor allem auf Kirchen und Restaurierungen, doch verschlechterte sich die Auftragslage bald aufgrund seiner evangelisch Konfession.

Das 1854 zu Ehren der österreichischen Krieger in Bensberg bei Köln errichtete Denkmal ließ österreichischen Auftraggeber auf ihn aufmerksam werden. 1856 legte Schmidt die Baumeisterprüfung an der Berliner Bauakademie ab, zwei Jahre später trat er zum Katholizismus über, wodurch der Weg für eine erfolgreiche Karriere geebnet war. 1857 erhielt er einen Ruf nach Mailand, und nahm dort 1858-1859 einen Lehrauftrag für mittelalterliche Architektur an der Akademie der bildenden Künste wahr. Zudem konnte sich Schmidt in dieser Zeit auch durch die Restaurierung mehrerer Kirchen in der oberitalien. Region empfehlen. 1859 wurde er zum Professor für Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien berufen. In der Folge avancierte er bald zum bedeutendsten Kirchenbauarchitekten seiner Zeit und führte in ganz Mitteleuropa zahlreiche Kirchenneubauten und umfassende Restaurierungen durch. 1863 zum Wiener Dombaumeister bestellt, leitete er über nahezu drei Jahrzehnte die Restaurierung des Stephansdomes (insbesondere die Rekonstruktion der Süd-Turmes und der West-Fassade) . Daneben realisierte Schmidt auch einige bemerkenswerte | Profanbauten : Sein bedeutendster Bau auf diesem Gebiet, das Wiener Rathaus (1872-1883) , wurde als Paradigma der neugotischen Richtung angesehen und erwies ihn endgültig als einen der führenden Architekten der Wiener Ringstraßenära. Darüber hinaus war Schmidt für den Umbau vieler Burgen verantwortlich (und andere Schloß Runkelstein, Südtirol, 1883-1888 ; Burg Karlstein bei Prag, seit 1887) , beteiligte sich an zahlreichen wichtigen Wettbewerben und entwarf Familiengründe, Denkmäler und kunsthandwerkliche Objekte.

Schmidt galt als der Hauptvertreter der Gotikrezeption seiner Zeit, dennoch war sein Umgang mit der Formensprache der Gotik undogmatisch : Fallweise übernahm er auch andere Stilelemente oder griff auf architektonische Strukturen aus anderen Perioden zurück. So errichtete er die Kirche Maria vom Siege (1859-1875) als klassischen Zentralkuppelbau, und verwendete dabei das gotische Formenvokabular. Schmidt war jedoch nicht nur als internationaler Baukünstler, sondern auch als Sachverständiger, Juror und Denkmalpfleger eine führende Autorität und gehörte aufgrund seiner Weltoffenheit und integrativen Eigenschaften zu den maßgeblichen Persönlichkeiten des Wiener Kulturlebens.

Im Rahmen seiner langjährigen Lehrtätigkeit forcierte Schmidt insbesondere das Studium vor Originalen (die daraus resultierenden Bauaufnahmen sind noch heute wichtige Quellen) und prägte auf diese Weise die nächste Architektengeneration, die so genannte « Schmidt-Schule » , die zahlreiche Vertreter des Späthistorismus hervorbrachte, und andere Franz von Neumann (1844-1905) und Georg von Hauberrisser (1841-1922) . Sein Schüler und Mitarbeiter Carl König (1841-1915) wurde seinerseits ein bedeutender Architekt und Lehrer.

...

Friedrich Freiherr von Schmidt, geboren 23.10.1825 Frickenhofen (Deutschland) ; gestorben 23.01.1891 Wien, Architekt.

Architekturstudium in Stuttgart und Steinmetzlehre ; preisgekrönter Entwurf für die Wiener Votivkirche, ab 1857 in Mailand, ab 1859 Professor an der Wiener Akademie und 1863 Dombaumeister von Sankt Stephan ; 1866-1870 Mitglied des Wiener Gemeinderats, 1889 Herrenhausmitglied. Schmidt verhalf dem neugotischen Backsteinbau in der österreichischen Sakralarchitektur zum entscheidenden Durchbruch ; er etablierte den neugotischen Stil auch im profanen Bereich (Wiener Rathaus, 1883) ; weiters führte er die deutsche Renaissance in das Wiener Stilrepertoire ein (Erweiterungsbau der Österreichisch-ungarischen Bank, 1875) . Eine doktrinäre Verwertung historischer Anregungen lehnte er ab. Als einer der Hauptmeister der Ringstraßenära genoss Schmidt internationalen Ruf und entwickelte eine umfangreiche Tätigkeit innerhalb und außerhalb der österreichischen Grenzen. Mit seiner baukünstlerischen Tätigkeit, in der der Schlossbau einen weiteren Schwerpunkt bildete, verknüpfte er wiederholt restauratorisch-denkmalflegerische Aufgaben. Schmidt hinterließ eine bedeutende Schule (Georg von Hauberrisser, Viktor Luntz, Franz von Neumann der Jüngere, Alexander Wielemans von Monteforte und andere) .

Weitere Werke : Wien : Lazaristenkirche, 1862 ; Akademisches Gymnasium, 1863 ; Kirche Sankt Othmar, 1863-1869 ; Kirche Maria vom Siege, 1875 ; « Sühnhaus » , 1886 (1945-1951 zerstört) . Schloß Fischhorn, Salzburg, 1870 ; Kirche Sankt Nikolaus, Innsbruck, 1874-1884. Restaurierungen beziehungsweise Umbauten : Stift Klosterneuburg, 1875 ff. ; Pfarrkirche Jedenspeigen, 1886 ; Burg Waidhofen an der Ybbs, 1887 ff. (alle Niederösterreich) ; Burg Runkelstein (Südtirol) , 1888.

Literatur : E. Neumann, Friedrich von Schmidt, Dissertation, Wien 1952 ; P. Haiko (Herausgeber) , Friedrich von Schmidt. Ein gotischer Rationalist, Ausstellungskatalog, Wien 1991 ; Österreichisches Biographisches Lexikon.

...

Am 23. Oktober 1825 wurde Friedrich Schmidt im württembergischen Frickenhofen bei Gschwend geboren. Sein Vater Johann Heinrich war evangelischer Pastor, verheiratet mit Christiana Sibylla geborene Härling. Friedrich Schmidt besuchte die Realschule in Schorndorf und die Oberrealschule sowie die königliche Gewerbeschule in Stuttgart. Ab 1843 liess er sich an der Kölner Dombauhütte zum Steinmetz und Werkmeister ausbilden und legte die Meisterprüfung ab. Während dieser Ausbildung realisierte Schmidt bereits seine ersten Projekte. An der Berliner Bauakademie legte er 1856 auch die Baumeisterprüfung erfolgreich ab.

Um 1849 ehelichte Schmidt Katharina Mohr, die Schwester des Kölner Bildhauers Christian Mohr. Der Ehe, die später geschieden wurde, entsprangen zwei Kinder. In den 50er-Jahren knüpfte Schmidt im Rahmen eines Denkmalprojekts und des Architekturwettbewerbs für die Votivkirche erste Kontakte nach Wien. Als protestantischer Pastorensohn standen seine Chancen, in der erzkatholischen Kaiserstadt Fuss zu fassen, jedoch nicht sehr gut. So trat er zum katholischen Glauben über und wurde um 1858 schliesslich auf Betreiben von Erzherzog Maximilian als Professor an die Mailänder Akademie berufen. Während dieser Periode nahm Schmidt zahlreiche Restaurierungsaufträge für norditalienische Kirchen entgegen. Bereits im Folgejahr, 1859, wurde Schmidt nach Wien an die Akademie der bildenden Künste berufen. Sein Debut in Wien gestaltete sich schwierig. Doch erhielt er den Auftrag für das neue Rathaus, welches sein Paradewerk werden sollte, sowie für weitere wichtige Bauwerke. Schmidt wurde zu einem der bedeutendsten Architekten der Ringstraße und zum führenden Kirchenbauarchitekten der Donaumonarchie. 1863 wurde Schmidt schliesslich Dombaumeister von Sankt

Stephan und führte dort bis zu seinem Tod die grundlegende Restaurierung.

Dank seines immensen Fachwissens wurde Schmidt regelmässig als Juror und Experte für die Beurteilung wichtiger Fragen der Architektur und Denkmalpflege herbeigezogen. Er übte somit grossen Einfluss auf die städtebauliche Entwicklung in Wien aus. 1883 wurde der gefeierte Architekt zum Ehrenbürger der Stadt Wien ernannt und 1886 geadelt. Er nannte sich nunmehr Friedrich Freiherr von Schmidt. Ab 1885 wohnte er in einem grosszügigen Apartment im « Sühnhaus », dem von ihm geplanten und verwirklichten Gebäude, welches an der Stelle des 1881 abgebrannten Ringtheaters am Schottenring stand.

Unerwartet starb der Architekt am 23. Januar 1891 mit erst 66 Jahren. Zum Zeitpunkt seines Todes stand war Oberbaurat und Dombaumeister Schmidt noch voll Schaffenskraft und von ungezähmtem Ehrgeiz. Projekte von ihm standen noch mitten im Bau. Mehrere fertige Pläne wurden schliesslich von seinen Schülern ausgeführt, von denen einige als bedeutende Baumeister in die Architekturgeschichte Wiens eingingen.

Friedrich von Schmidt etablierte als « Gotiker » die Neogotik - vor allem in Österreich. Mehrere Wiener Vorstadtkirchen sind das Werk Schmidts. Sie alle weisen unverkennbar seine Handschrift auf. Obschon er als Vertreter des strengen Historismus beschrieben wird, liess er in seine Bauten auch romantische und späthistoristische Elemente einfließen. Selbst der Romanik und Formen anderer Architekturperioden bediente er sich gelegentlich. Besonders bemerkenswert ist Schmidts Realisierung eines barocken Zentralbaus durch die ausgeprägte Formensprache der Neogotik im Fall der Kirche Maria vom Siege. Er leistete wichtige Pionierarbeit bei der Einführung von Backstein im Kirchenbau, prägte aber gleichzeitig auch die profane Bauweise nachhaltig.

Friedrich Freiherr von Schmidt liegt auf dem Zentralfriedhof in der Ehrengräbergruppe 14A bestattet. Eine verhältnismässig schlichte, aber monumentale Grabplatte bedeckt seine letzte Ruhestätte.

Da Friedrich von Schmidt nicht nur Gesamtwerke realisierte, sondern eine Vielzahl an Restaurierungen durchführte, bei denen er es nicht nur bei der Aufarbeitung der alten Bausubstanz belies, sondern diese mit eigenhändig entworfenen Zusatzelementen versah, ist eine abschliessende Aufzählung seines Schaffens nahezu unmöglich. Deshalb wird in der Folge eine Auswahl an den massgeblichsten Werken in Wien und ausserhalb aufgelistet.

...

**Avril 1873** : The 47 year old Johann Strauß II premieres his most famous Operetta, « Die Fledermaus » (The Bat) .

**22 avril 1873** : Johann Strauß II conducts the Vienna Philharmonic for the 1st time in the premiere of his waltz « Wiener Blut » (Vienna blood) , Opus 354, for the Vienna Opera Ball held at the « Musikverein » .

**WAB 103** : Symphonie n° 3

**23 février 1873 - fin 1873, début 1874** : **WAB 103** - Symphonie n° 3 dite « Wagner-Sinfonie » en ré mineur pour 2

flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons, 4 cors (2 en fa et 2 en mi bémol) , 3 trompettes en do, 3 trombones, timbales et cordes. Dédiée au Maître Richard Wagner « avec le plus grand respect » . La version initiale comporte de nombreuses citations du Maître de Bayreuth qui ont été, en majorité, retirées des versions ultérieures. L'œuvre se caractérise par une abondance de traits hardis ; l'orchestration a progressé par rapport à celle de la 2e Symphonie. L'influence wagnérienne est reconnue à plusieurs détails techniques et, également, à la forme du Finale où se mêlent des éléments dramatiques. L'orchestration procède fréquemment de l'esthétique de l'orgue.

1873 : Cette version originale constitue la base de l'édition de Leopold Nowak (1977) . Publiée après la liste rédigée par le musicologue anglais Deryck Cooke.

Version de 1874 : 1874 : Ire version inédite. William Carragan, éditée par Thomas Röder (1997) .

Création à Vienne de la 2e version, le 16 décembre 1877, sous la direction de Bruckner.

Ire édition de la 2e version : Theodor Rättig, Vienne (1878) .

Version de 1876 : Une « version rythmique » (seconde révision inédite) . Composition d'un nouvel Adagio. Uniquement l'Adagio est édité par Leopold Nowak (1980) .

Version de 1877-1878 :

La plupart des citations de Wagner sont retirées et rajoutées à la Coda du Scherzo (ce qui ne sera pas retenu plus tard) .

Cette 3e révision sera publiée en 1878 comme étant la Ire édition, sans toutefois incorporer l'Adagio de 1876. Cette partition fut utilisée lors de la création.

Édition Fritz Öser (1950) publiée par l'Internationale Bruckner-Gesellschaft (Association internationale Anton Bruckner, dans les années 1930) .

Leopold Nowak (Scherzo avec Coda, 1981) .

Création à Vienne de la 3e version (version de 1889) , le 21 décembre 1890, sous la direction d'Hans Richter.

Version de 1889 : Révision faite avec l'aide de Franz Schalk.

Ire édition de la 3e version : Theodor Rättig, Vienne (1890) .

Édition critique par Leopold Nowak (1959) .

...

Composée à Vienne en 1873 ; révisée en 1874, 1876-1877, 1888-1889, 1890.

1re version (1873) :

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) III/1, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak (1977) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) III/1, Ernst Eulenburg (461) , édition Leopold Nowak (1996) .

(1) Gemässigt, misterioso ; (2) Adagio. Feierlich ; (3) Scherzo. Ziemlich schnell ; (4) Finale. Allegro.

2e version, incluant les révisions de 1874-1877 :

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) III/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak (1981) ; sur la page-titre : « Fassung von 1877 » .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) III/2, Ernst Eulenburg (1523) , édition Leopold Nowak (1996) .

(1) Gemässigt, mehr bewegt, misterioso ; (2) Andante. Bewegt, feierlich, quasi Adagio ; (3) Scherzo. Ziemlich schnell ; (4) Finale. Allegro.

Second Adagio (1876) :

Provenant de « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) III/1, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak (1980) .

3e version (1879) ; 1re version publiée :

1re édition : TR 165a, Theodor Rättig, Vienne (1879) .

Brucknerverlag, édition Fritz Öser, (1950) ; sur la page-titre : « 2. Fassung von 1878 » .

Ceci correspond au texte de la 1re édition de 1879.

(1) Gemässigt, mehr bewegt, misterioso ; (2) Adagio. Bewegt, quasi Andante ; (3) Scherzo. Ziemlich schnell ; (4) Finale. Allegro.

4e version, incluant les révisions de 1888-1889 :

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) III/3, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak (1959) ; sur la page-titre : « Fassung von 1889 » .

Ernst Eulenburg 1524, édition Leopold Nowak (1996) .

(1) Mehr langsam, misterioso ; (2) Adagio. Bewegt, quasi Allegretto ; (3) Scherzo. Ziemlich schnell ; (4) Finale. Allegro.

5e version - la seconde version publiée incluant les modifications éditoriales posthumes.

2e édition : TR 165a, Theodor Rättig, Vienne (1890) .

S 9601c, Ernst Eulenburg (61) , édition Max Steinitzer (avant 1920) .

UE 3595, Philharmonia (196) , Universal-Edition, Vienne ; Wiener Philharmoniker Verlag 196, nouvellement révisée par Josef Venantius von WöB (1927) .

Ernst Eulenburg (461) , édition Wilhelm Altmann (vers 1930) .

I0393, édition Peters (3840c) .

EE 4553, Ernst Eulenburg (461) , édition Hans Ferdinand Redlich (1961) .

(1) Mässig bewegt ; (2) Adagio (etwas bewegt) , quasi Andante ; (3) Scherzo. Ziemlich schnell ; (4) Finale. Allegro.

Pour plus d'information sur l'historique des éditions posthumes, veuillez consulter de Thomas Röder : « III. Symphonie D-Moll Revisionsbericht » , provenant de « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) III, 1-3 (Vienne, 1997) , pages 346-362.

...

La Symphonie est en 4 mouvements : Gemäßigt, Misterioso - Adagio, Feierlich - Scherzo : Ziemlich schnell - Finale : Allegro.

Les mouvements sont emportés par un souffle d'héroïsme. Le compositeur semble évoquer une lutte à travers laquelle il mène son thème primitif jusqu'au triomphe final.

La version initiale de cette Symphonie comportait de nombreuses citations du Maître de Bayreuth qui ont été en

majorité retirées des versions ultérieures. L'orchestration procède fréquemment de l'esthétique de l'orgue.

*Gemäßigt, Misterioso* : Après 4 mesures d'accords brisés de ré aux cordes, le thème fondamental est annoncé par la trompette et repris avec un lyrisme plus prononcé par le cor.

Un court intermezzo : les bois imitent les derniers sons émanant des cors et immédiatement après les cordes terminent le 1er thème avec un crescendo grandiose et un court decrescendo. La dernière mesure (un triolet) se meurt en un ultime soubresaut et le thème se répète dans toute sa plénitude.

Le second thème est chanté par le cor et les altos jouent une mélodie pastorale. Dans la version de 1877 et les suivantes, l'exposition du 3e thème se termine sur un choral à la trompette. Une citation du Miserere de la Messe en ré mineur (comme dans la transition vers le climax de l'Adagio de la 9e Symphonie) fait la transition vers le développement.

Dans le développement, il y a une circulation presque continue du thème fondamental à travers toute la Symphonie dont les autres idées apparaissent comme des diversions destinées à mieux le mettre en valeur. Dans la version initiale du développement apparaissent 2 citations wagnériennes (« Tristan » et « Walkyrie »), ainsi que du motif inaugural de la 2e Symphonie, qui seront supprimées dans les versions ultérieures.

*Adagio, Feierlich* : Les cordes attaquent très lentement puis plus vivement et une mélodie fervente est confiée aux altos que le basson et la clarinette reproduisent. Suit un épisode religieux avec un rythme de sarabande.

Dans la version originale de la Symphonie et sa révision de 1876, la structure de ce mouvement est celle d'un lied en 5 parties (ABA'B'A''). Dans la version de 1876, le compositeur a ajouté quelques mesures au 1er motif (c'est la version la plus longue de ce mouvement) et remplacé l'accompagnement aux violons de sa dernière apparition (semblable à celui de la dernière apparition du 1er thème de l'Adagio de la 2e Symphonie) qui avait été jugé trop difficile par les musiciens de l'époque.

Dans les versions ultérieures, un passage jugé trop wagnérien est supprimé. Par ailleurs, une large coupure de la partie centrale (2e apparition du motif A et la partie de la seconde apparition du motif B) transforme le mouvement en forme Sonate, dans laquelle les différentes atmosphères s'opposent ou s'entremêlent.

*Scherzo : Ziemlich schnell* - « Le village invite à la danse » : les violons s'essaient à une roulade, les basses s'aventurent à quelques pizzicati puis après un crescendo, tout l'orchestre fait résonner une danse qui se déroule certes avec entrain mais dont le rythme soutenu, implacable, ainsi que son mode mineur parfois écrasant en font une danse macabre. Composé dans l'esprit des Scherzos de ses précédentes Symphonies. Toutefois, un mouvement berceur apparaît et les violons chantent un chant du pays que le hautbois essaie de déformer.

Le trio développe un dialogue entre les altos et les 1ers violons accompagnés par le reste des cordes.

Dans la version de 1877, la reprise du Scherzo est suivie par une puissante Coda.

Dans le Finale de la 3e Symphonie, Bruckner transcrivit l'impression d'une veillée funèbre associée à un bal.

Finale : Allegro - D'emblée, on ressent une certaine inquiétude (doubles croches chromatiques aux violons) . La trompette introduit l'idée fondamentale représentant, sans doute, la colère de Wotan dans « la Walkyrie » .

Le second thème est une polka. Le choral n'arrive à son plein épanouissement qu'à la reprise et est marqué par le chant aux trompettes soutenu par tous les cuivres.

Comme dans les 2 Iers mouvements, diverses coupures ont été effectuées au cours des versions successives, avec notamment celle d'une citation wagnérienne (« Tristan ») et d'une réminiscence du motif inaugural de la 2e Symphonie.

...

Des années durant, la 3e Symphonie fut notoirement connue pour être la plus révisée de toutes les Symphonies de Bruckner. Dans une tentative de clarification, le musicologue britannique Deryck Cooke compila une liste des versions de chaque Symphonie numérotée, résumant la situation dans ce qu'il appela « l'actuelle et intolérable complexité » (« The Bruckner Problem Simplified » Vindications, Faber, 1982) . Pour la 3e Symphonie, il cita pas moins de 6 partitions .

En procédant par élimination, Cooke parvint à ramener cette intimidante liste à 2 versions faisant autorité : l'édition Fritz Öser de 1877 et l'édition Nowak de 1889. Selon Cooke, les partitions de 1873 et de 1874 n'étaient « pas des versions alternatives, mais des partitions que Bruckner écarta alors qu'il achevait ses Ires versions définitives » . Quant aux 2 Ires éditions, il faut, argua Cooke, « simplement les rejeter » : ce ne furent que de « monstrueuses déformations » machinées par des élèves de Bruckner, notamment Franz Schalk, aujourd'hui encore largement considéré comme l'un des méchants de l'histoire de Bruckner.

Si seulement tout était aussi simple ! En compilant son catalogue obligeamment réduit, Cooke a peut-être considérablement facilité la vie des chefs d'orchestre et des critiques, mais aujourd'hui, il fait figure d'irrémissible idéaliste. Primo, la version originale de 1873 a désormais été publiée, interprétée et enregistrée, et certains tenants de l'autorité brucknérienne en ont été profondément impressionnés, notamment le chef d'orchestre Georg Tintner et le compositeur Robert Simpson (The Essence of Bruckner, Gollancz, 1992) . Secundo, il se trouve que, outre la révision de 1874, mentionnée par Bruckner le 12 janvier 1875, dans une lettre adressée à son ami Moritz von Mayfeld (1817-1904) , la 3e Symphonie subit ce que le compositeur appela une « révision rythmique » (1876) , où les proportions architecturales furent soigneusement ajustées.

Pour ajouter à cette complexité cauchemardesque, de récentes recherches ont établi que plusieurs des Ires éditions des Symphonies, longtemps rejetées, pourraient receler bien plus d'authentique Bruckner qu'on ne le suspecta naguère. Le



vieil argument selon lequel les altérations de ces Ires éditions furent extorquées, sous la contrainte, à Bruckner ne peut simplement plus être avancé. Certes, Franz Schalk fit quelques-unes de ses « améliorations » en secret, dans l'espoir de les glisser dans la partition sans que Bruckner s'en aperçût. Mais tel ne fut pas toujours le cas. Les témoignages de personnes ayant assisté aux discussions entre Bruckner et Schalk nous révèlent que le compositeur était tout à fait capable d'opposer une farouche résistance lorsqu'il était sérieusement mécontent des suggestions de Schalk. Il est toutefois déprimant de songer que nous ne saurons peut-être jamais ce qui est, ou non, de l'authentique Bruckner.

Pourquoi alors Bruckner fit-il (ou approuva-t-il) tant de révisions dans ses Symphonies, notamment dans la 3e ? D'aucuns ont vu en ce besoin de changement, apparemment insatiable, une « manie de la révision », une forme de névrose compulsive présentant les mêmes causes, et les mêmes effets, que son obsession du calcul, tant décrite. (Un de ses amis, l'organiste Karl (Borromäus) Waldeck (1841-1905), raconte comment Bruckner, en proie à la terrible dépression nerveuse qui l'assaillit en 1866-1867, fut retrouvé dans un champ en train de compter les feuilles d'un arbre.) Concernant la 3e Symphonie, l'on argua également de ce que la confiance de Bruckner avait été ébranlée par la désastreuse première de 1877 et par les critiques assassines des journaux viennois. Mais, nous l'avons vu, 3 révisions de grande envergure furent menées à bien avant cette funeste première. Et le fait même que Bruckner ait continué de composer (et, qui plus est, des Symphonies), après pareille expérience humiliante, témoigne d'une grande confiance.

Une autre explication fut avancée, du moins pour les changements survenus dans la Ire révision de 1874. Bruckner dédia sa 3e Symphonie à son idole parmi les compositeurs vivants, Richard Wagner, et la partition originale de 1873 comportait des citations d'Opéras wagnériens : « Die Walküre » et « Tristan und Isolde » dans le 1er mouvement, « Lohengrin » et, de nouveau, « Die Walküre » dans l'Adagio, mais aussi de fugitives références à d'autres motifs wagnériens. Selon la légende, Wagner (qui fut profondément impressionné par la 3e Symphonie) aurait dit à Bruckner de les enlever. Mais cela n'a aucun sens. Même s'il est toujours possible d'imaginer le monument d'égoïsme qu'était Wagner en train de requérir modestement la suppression d'hommages aussi ouverts à son génie, le fait est que certaines de ces références demeurèrent, et ce jusque dans la partition publiée en 1890. Chose frappante, nous y retrouvons l'usage des harmonies du « sommeil magique » de Brünnhilde, après l'apogée de l'Adagio, et l'allusion à la musique de l'« enchantement du feu » (également extrait de « Die Walküre »), vers l'apogée central du Finale.

L'examen des parties employées pour la première de 1877 (propriété de la bibliothèque de la Gesellschaft der Musikfreunde, à Vienne) fit apparaître d'importantes corrections et des « collettes » qui, une fois décollées, révélèrent un autre Adagio complet. Cette nouvelle version (qui porte à 8 le nombre de versions dans la liste initiale de Cooke !) , probablement postérieure à la « révision rythmique » de 1876, fut presque certainement destinée à la première de 1877. Découverte cruciale, non seulement la citation de « Lohengrin », le chœur « Gesegnet sollst du schreiten » (Pars en étant béni) de l'Acte II, fut conservée en 1876, mais, dans le même temps, Bruckner ajouta une nouvelle citation wagnérienne : les fameuses figurations de cordes cascadiques de l'ouverture de « Tannhäuser » ; entendues quand le thème principal apparaît pour la 3e fois, pour se diriger vers l'apogée final.

Tous ces éléments soulignent un fait important, généralement ignoré ou oublié : la 3e Symphonie est la « Wagner-Sinfonie » de Bruckner, clairement présentée comme telle sur les pages de titre de toutes les partitions manuscrites du

compositeur, qui a magnifiquement fait ressortir, de sa plus belle calligraphie, le nom de « Wagner ». À la fin de la Seconde Guerre mondiale, et après la mort du culte nazi de « Bruckner, le wagnérien simplet », l'on s'efforça vigoureusement de « déwagnériser » tout ce qui se rapportait à Bruckner et à sa musique, soulignant (à juste titre) que, jeune compositeur, il puisa ses racines dans la musique d'église de Franz-Joseph Haydn et de Mozart, dans le Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach, dans les Symphonies les plus « Classiques » de Beethoven (il n'entendit la Symphonie « Chorale » n° 9 qu'à l'âge de 42 ans), ainsi que dans la musique pour piano, les lieder et les Messes de Schubert. Mais toutes ces influences précieuses aboutirent à une mésestimation systématique du wagnérisme brucknérien. Maintes preuves attestent que Bruckner avait une connaissance de Wagner (de sa musique et de son contenu dramatique) bien plus profonde que ce que la mythologie populaire nous a portés à croire. Examinons les grandes citations wagnériennes de la 3e Symphonie, toutes versions confondues. Un Opéra, « Die Walküre », domine, manifestement le préféré de Bruckner. L'appariement de citations, dans le 1er mouvement de 1873 (le « sommeil magique » de Brünnhilde et le Liebestod d'Isolde), dévoile un thème commun : l'image d'une femme s'ensommeillant, littéralement ou métaphoriquement. (Faut-il rattacher cela au fait que Bruckner considérait la 3e Symphonie, ou du moins certaines de ses parties, comme un mémorial musical à sa mère ?) L'Adagio de 1876 révèle un autre appariement wagnérien : la citation de « Lohengrin » et l'usage de la figuration de « Tannhäuser » (2 Opéras sur un chevalier médiéval chrétien : le 1er marié chastement ; le second consacré, non chastement, à Vénus, la déesse de l'amour) .

L'Adagio de 1876 donne également à voir une étape importante dans la wagnérisation croissante du style de la 3e Symphonie. La présentation du noble 1er thème est suivie (mesure 9) d'un passage qui diffère dans les versions de 1873, 1876 et 1877. Le musicologue anglais Robert Simpson déplora les « changements harmoniques fébriles et extrêmement colorés... presque mièvres » de ce passage dans la partition de 1877 et dans les remaniements ultérieurs. La version de 1876 est plus simple, d'une éloquence plus austère ; dans le même temps, sa vastitude est plus brucknérienne (et, pourrait-on ajouter, wagnérienne) que les séquences compactes, presque Classiques, de la version de 1873, que Simpson compara au Haydn des « 7 Dernières Paroles ». Ce passage de 1876 peut être considéré comme une sorte de « chaînon manquant », signe de la confiance sans cesse croissante que Bruckner accordait à la nouvelle allure wagnérienne, ralentie ; cette allure qu'il fit peu à peu sienne.

Pourrons-nous dire un jour laquelle de toutes ces versions offre la « meilleure » vision de la 3e Symphonie ? Beaucoup (Robert Simpson y compris) s'y sont essayés. Mais envisageons cette question sous un autre angle. De son vivant, Bruckner fut un organiste, et surtout un improvisateur, fameux. Dès lors, les différentes versions d'une Symphonie comme la 3e ne pourraient-elles être envisagées comme autant d'improvisations sur la même idée grandiose ? Une suggestion similaire a déjà été faite (notamment par Charles Rosen dans : « The Romantic Generation », Harper Collins, 1996) à propos des révisions de 2 grands improvisateurs, Frédéric Chopin et Franz Liszt. Et pourquoi pas Bruckner ? Dans ce cas, les chefs d'orchestre actuels sont confrontés à des choix épineux, mais passionnants.

Quelle que soit la version, la 3e Symphonie est en 4 mouvements : une trame dont Bruckner ne se départit jamais, dans aucune de ses Symphonies, même si l'Adagio et le Scherzo centraux sont parfois inversés. Le 1er mouvement s'ouvre sur de vaporeuses figurations de cordes, d'où émerge un paisible mais saisissant thème à la trompette solo

(que Wagner admira particulièrement) . Le mouvement est conçu à grandiose échelle : exposition, développement, reprise, avec l'exposition agencée (comme toujours chez Bruckner) en 3 grands groupes thématiques. Parfois, la musique s'anime en surface avec, par moments, une réelle insistance ; mais l'on sent que le rythme de fond est lent, patient. Souvent, cette musique semble s'interrompre au faîte de son activité pour céder la place à de quiètes et solennelles figures cadentielles. Si l'auditeur accepte le lent courant de fond pour « vrai » rythme de cette musique, les arrêts - départs de 1er plan cessent d'être frustrants, et le résultat final procure une satisfaction plus profonde (les apogées finals de Bruckner déçoivent rarement) .

Dans la version de 1876, l'Adagio suit un schéma de type rondo A-B-A-B-A, une fois encore typique des mouvements lents de Bruckner. Il fait 11 mesures de plus que l'Adagio « original » de 1873 et, chose surprenante, 38 de plus que la partition de 1877, plus habituelle, qui fut radicalement (et, diraient d'aucuns, sans grand tact) abrégée. Bruckner fit un commentaire révélateur sur le lent thème dansant, à 3/4, qui apparaît vers la fin de la 1re section B : manifestement, il le conçut d'emblée comme une élégie (poème lyrique, mélancolique) à sa mère : une femme déterminée, très musicienne, vulnérable (comme son fils) aux attaques de dépression.

Le 3e mouvement est un Scherzo battant, la section en trio, plus légère, étant fortement pimentée d'éléments de danse rustiques provenant de sa jeunesse, Bruckner avait amélioré ses maigres revenus de professeur en jouant du violon et du piano dans des orchestres de danse villageois. Le Finale, qui part également avec détermination, est doté de cordes précipitées et d'un thème, aux cuivres, allant grand-erre. Il s'élève en 2 grandes vagues, puis le tempo chute et le second thème combine de manière frappante des figures de cordes, alla polka, à un choral solennel (où les bois répondent aux cuivres) .

Le biographe August Göllerich nous apprend que Bruckner désirait transmettre ici un message :

Un soir qu'ils baguenaudaient dans Vienne, Bruckner et lui entendirent une musique de danse s'échapper d'une taverne voisine. En face, le cercueil du bâtisseur de cathédrales, le réputé architecte Friedrich Freiherr von Schmidt (responsable de la restauration de la cathédrale Saint-Étienne) , qui reposait dans la petite chapelle située au rez-de-chaussée du « Sühnhaus » .

(« Sühnhaus » ou Maison de l'Expiation : immense établissement privé de bienfaisance construit sur le site du tragique incendie, du 8 décembre 1881, de l'ancien « Ringtheater » , grâce à la générosité de l'Empereur François-Joseph.)

Passant à proximité de la dépouille, Bruckner dit à Göllerich :

« Écoutez ! Dans cette maison, l'on danse, tandis que, là-bas, le Maître repose en son cercueil. C'est la vie. Et c'est ce que j'ai voulu montrer dans ma 3e Symphonie. La Polka symbolise l'exaltation et la joie de ce monde, le Choral sa tristesse et sa douleur. »

Mais la joie finit par triompher : une retentissante fanfare de trompette, une cadence palpitante, puis le thème d'ouverture, à la trompette, qui revient, radieusement transfiguré dans la tonalité majeure.

...

En 1872, Anton Bruckner, âgé d'à peine 40 ans et plus connu jusqu'alors en tant qu'organiste, se risque de par sa Symphonie n° 3 à un nouveau concept en vue du rétablissement de l'œuvre symphonique universelle et souhaite dédier son « Héroïque » à Richard Wagner, son idole. Les innovations compositionnelles concrètes incomprises durant plus d'un siècle) en sont les suivantes : un nombre inouï (dans les 2 sens du terme) et jamais égalé de 2,056 mesures. Les mouvements extrêmes fragmentés en bloc (au nombre de 22 dans le Finale) , surmontés de pauses générales ou reliés par des citations récurrentes du « Ring » et « Tristan » de Wagner. Aux niveaux du rythme et de la technique de jeu, des passages injouables pour les cordes, et plus particulièrement dans le 2e mouvement, ce qui a fondé le refus répété des Philharmoniques de Vienne. Compte tenu des jugements féroces proférés par les contemporains de Bruckner (on sait bien que leur cruauté sémantique dépasse largement la limite du supportable et vole en même temps très bas) , on peut considérer qu'il est fort heureux que le monde musical, souvent impitoyable dans sa mécompréhension, n'ait pu entendre la version originelle de la Symphonie n° 3 de cet enregistrement qu'en 1946, par Josef Keilberth.

En septembre 1873, Bruckner fait un voyage à Bayreuth et la présente à son idole Richard Wagner avec sa Symphonie n° 2, plus « facile » , pour qu'il en accepte la dédicace. Bien qu'il soit terriblement occupé à la construction du nouveau Palais des Festivals, Wagner invite l'hôte non annoncé à boire un tonnelet de bière « Weihenstephan » à la Villa « Wahnfried » et donne son avis sur les 2 partitions. Dans un état d'excitation proche de l'hystérie, suscité par la rencontre personnelle avec son « Maître parmi les Maîtres » , Bruckner boit ce soir-là plus que de rigueur (comme si souvent au cours des années d'encore plus grande solitude) et ne se souvient plus le lendemain laquelle des 2 œuvres Wagner a accepté la dédicace la veille. Désespéré, il envoie de son hôtel la carte postale (devenue entre-temps le double autographe légendaire) à « Wahnfried » :

« “ Sinfonie in D-moll ”, là où la trompette introduit le thème. À Bruckner. »

Wagner répond (irrité ?) succinctement :

« Oui ! Oui ! Cordialement, R. Wagner. »

Cosima Wagner note dans son journal :

« Hier, le pauvre organiste de Vienne était chez nous. »

Cette version ne sera jamais jouée au 19e siècle. Dans la 2e version de 1877 « notablement améliorée » selon le compositeur, Bruckner élimine quasiment toutes les citations de Wagner (Pourquoi ? Avaient-elles été insérées par opportunisme, en hommage ou en tant que collage dans la 1re version ? » et entame l'expurgation radicale de l'esquisse première, monolithique. Par-là même, les grandes proportions architecturales commencent à se décaler. C'est précisément le 16 décembre 1877, 107e anniversaire de naissance de Beethoven, que se met en marche le plus grand

débâcle de la vie de Bruckner : Sur intervention du délégué au « Reichstag » August Göllerich (père de l'élève de Franz Liszt du même nom et 1er biographe de Bruckner) , les Philharmoniques de Vienne acceptent d'effectuer la création mondiale de la 2e version de 1877. Suite à la mort subite du chef d'orchestre, Johann Herbeck, Bruckner est alors obligé de diriger lui-même l'œuvre. Pendant le concert, public et membres de l'Orchestre quittent le podium et la salle dorée du « Musikverein » avec fortes moqueries, rires tapageurs et beuglements. Ne restent que le compositeur désespéré, l'éditeur Theodor Rättig ainsi que 2 jeunes élèves d'harmonie musicale du Conservatoire : Gustav Mahler (âgé de 17 ans) et Rudolf Krzyzanowski. Rättig est enthousiaste et se déclare prêt à imprimer la partition d'orchestre, les deux élèves en font une réduction pour piano.

Bruckner commence alors durant les années qui suivent des remaniements scrupuleux, « encouragé » et soutenu par ses élèves Franz et Josef Schalk. Les Schalk ont pour but l'ajustement à l'idéal sonore orchestral de Richard Wagner, le consensus formel avec les habitudes de perception acoustique de l'époque et le polissage des audaces compositionnelles les plus radicales. Dans l'intervalle, Mahler entre-temps reconnu, rend visite à son ancien professeur d'harmonie et qualifie l'intégralité des remaniements des Schalk de superfétatoire, voire même de préjudiciable à l'œuvre. Il exhorte expressément Bruckner à ne pas se laisser influencer ; les Schalk sont désespérés et jaloux ; sur instructions de Bruckner (qui y a été encouragé par Mahler) , les clichés coûteux des « améliorations » doivent être mis au pilon par Rättig, ce qui le ruine définitivement. Après le départ de Mahler, le psycho-drame suit son cours dès lors, c'est essentiellement à l'insu de Bruckner et de leur propre chef que les Schalk continuent à travailler sur la Symphonie n° 3. Désespéré par l'accueil d'abord négatif réservé à la Symphonie n° 7, Bruckner sombre pendant des années dans une sorte de folie de la correction des Symphonies numéros 1, 2, 3 et 8. Cette période consacrée aux « corrections » privera Bruckner et la postérité du parachèvement du Finale de la Symphonie n° 9. À la fin, ce sont 3 versions autographes et 5 versions imprimées de la Symphonie n° 3 qui seront en circulation.

Le destin tragique de la Symphonie n° 3 suit impitoyablement son cours, avec sa propre dynamique. Dans la 3e version « officielle » de 1889, le Finale, abrégé de plus de 40 % et amputé totalement de ses proportions architecturales, n'est même pas issu de la main de Bruckner, mais de celle de Franz Schalk. Des passages névralgiques du Finale ont été fractionnés par Schalk (pour Robert Simpson, compositeur anglais et spécialiste de Bruckner : « bleeding chunks » - morceaux de viande sanguinolents) , des passagæ formels séparés logiquement à l'origine ont été complètement juxtaposés, de manière incestueuse » (R. Simpson) . Et pourtant, c'est ce Finale bâclé (incompréhensible et injustifiable, aussi bien au niveau musicologique qu'intellectuel) qui sera intégré dans l'édition officielle des œuvres complètes. Cette 3e version de 1889 (1,644 mesures au lieu des 2,056 de la version originelle) se maintient ainsi jusqu'à nos jours en tant que « régulière » et quasiment la seule version jouée en concert. Toujours selon Robert Simpson : « A sad piece of interesting butchery » - une triste portion d'un intéressant carnage. Dans l'intervalle, l'œuvre se trouve au 20e siècle. La version originelle de 1873 n'existe plus sous forme autographe, car Bruckner en a trié, jeté et caché en les recouvrant les feuilles de la partition, au profit de la version de 1877. Seule la partition dédiée à Wagner est conservée à Bayreuth. Les clichés destinés à une publication de la version de 1873 ont été détruits en 1945, durant les troubles de la Guerre. Il ne demeure qu'une contre-épreuve de la partition d'orchestre et des parties, conservée à Winterthur par Willy Heß, spécialiste de Beethoven. C'est à partir de ces sources qu'est reconstituée la version originelle, exécutée pour la 1re fois en 1946 sous la direction de Josef Keilberth. Alors que Eduard Hanslick, Max Kalbeck, Johannes Brahms, Gustav Dömpke et bon nombre d'autres lui avaient rendu la vie

infernale, la bataille posthume entre les exégètes de Bruckner au sujet des revendications sur les « vrais » bien-fondés des différentes versions de la Symphonie n° 3, malmenée durant des décennies commence. Là aussi, l'argumentation ne manque pas de violence verbale dans les jugements critiques.

Fritz Öser, Wiesbaden (1950) :

« Des périodes désordonnées, dont la succession est cadencée à l'emporte-pièce par des doubles pauses générales des constructions formelles colossales manquant souvent de tension » ; « œuvre figurative qui submerge le propos thématique et est techniquement quasiment inexécutable » ; « des citations du “ Ring ” qui sont paralysantes » .

Le Symposium dédié à Bruckner à Linz en 1980 se consacre au thème : « Les Versions » .

Paul-Gilbert Langevin (Paris) :

« On peut pour l'instant laisser de côté la version originelle - une 1re ébauche souvent considérée par Bruckner même comme insuffisante : la version originelle de 1873 ne peut être exécutée que rarement quel que soit l'intérêt qu'on y porte, que ce soit d'un point de vue musical ou humain. »

La lecture du compte-rendu de ce « Symposium Bruckner » de Linz de 1980 sur « Les Versions » , qui comprend des contributions détaillées de Paul-Gilbert Langevin, Rudolph Stefan et Harry Halbreich, ainsi que l'article audacieux de Manfred Wagner « La mutation du concept » (« MWV Wien » , 1980) et également la monographie de Josef Tröller, « Bruckner ; III. Symphonie in D-moll » (Wilhelm Pink Verlag, 1976) , est conseillé aux personnes intéressées par Bruckner dans une perspective musicologique et analytique.

...

Né dans une famille d'instituteurs et de musiciens, l'autrichien Anton Bruckner fut tout d'abord Maître d'école, pendant 8 années, tout en parachevant ses études musicales. Organiste, il vint tardivement (comparé à d'autres) , à la composition pour grand orchestre, se cantonnant tout d'abord dans des pièces pour orgue, des Motets, un « Requiem » en ré mineur (1849) et une Messe Solennelle, en si bémol, en 1854. Après une décisive Ouverture en sol mineur, pour orchestre (1862) dans l'esprit de Franz Schubert, Bruckner s'attèle à une 1re Symphonie, dite « d'étude » , écartée par la suite de son catalogue, tout comme une seconde, en ré mineur, à laquelle le compositeur attribua à la fin de sa vie le symbolique « n° 0 » . Sa 1re Symphonie fut créée à Linz en 1868, soit 8 ans avant la 1re Symphonie de Johannes Brahms. Quelques années plus tôt, Bruckner avait étudié « Tannhäuser » , l'Opéra de Richard Wagner, puis assisté à la 1re représentation de « Tristan und Isolde » , à Munich. À cette occasion, par l'entremise du compositeur Anton Rubinstein et du pianiste et chef d'orchestre Hans von Bülow, il est présenté à Wagner. Avec le compositeur de « Tristan » , Franz Liszt est le second musicien auquel Bruckner voue une admiration sans bornes. Cette même année 1865 du choc de « Tristan » , Bruckner découvre, cette fois à Budapest, l'Oratorio « Sainte-Elisabeth » , dont la création est assurée par le compositeur, Franz Liszt. Bruckner se passionne pour l'orchestre de Liszt, celui de la « Dante Symphonie » (dédiée à Wagner, tout comme la 3e Symphonie de Bruckner) et des 2 Légendes, « Saint-

François de Paule marchant sur les flots » et « Saint-François d'Assise, la prédication aux oiseaux » , 2 partitions considérées comme de véritables « poèmes symphoniques » pour piano, et dont il existe d'ailleurs le « double » pour orchestre. Si l'on ajoute à Schubert, Beethoven bien sûr, Wagner et Liszt, l'orchestre de Berlioz, que Bruckner appréciait particulièrement (en plus de « la Symphonie fantastique ») , il aimait « la Damnation de Faust » , qu'il vit diriger par son auteur à Vienne, en 1866. On obtient ainsi un vaste cadre où Bruckner se situe pour concevoir les monumentales architectures sonores de ses 9 Symphonies.

On a coutume de voir dans la 3e Symphonie le point de départ du style brucknérien, mais, en réalité, les 2 1res Symphonies contiennent déjà des éléments originaux qui n'appartiennent qu'au langage du compositeur. Comme le souligne Paul-Gilbert Langevin, dans son ouvrage « Bruckner, apogée de la Symphonie » : la 3e réunit pour la 1re fois l'ensemble des caractères spécifiques du compositeur, en ce sens que chacune des sources essentielles de son inspiration y participe. L'élément religieux se fait jour, surtout dans l'Adagio ; le parfum du terroir domine le Scherzo ; quant aux mouvements extrêmes, ils tentent une synthèse de l'épopée beethovénienne et du langage wagnérien, qui fit dire au critique musical Eduard Hanslick : « C'est une 9e à la sauce Walkyrie ! » . Si la formule d'Hanslick relève avec humour l'influence cette 3e, la partition est bien de la main de Bruckner, indépendamment de la vénération qu'entretient le compositeur autrichien pour l'auteur de la Tétralogie. En effet, début septembre 1873, Bruckner s'est rendu à Bayreuth, où le « Festpielhaus » est en construction, pour rendre visite à Wagner et lui soumettre le manuscrit de ses 2e et 3e Symphonies. Bruckner en revient tout ému : « D'abord il n'a rien dit, écrit-il au lendemain de sa visite. Puis il m'a sauté au cou et embrassé plusieurs fois. J'en ai pleuré, naturellement ; mais ça été bien pis quand il m'a dit : Mon cher ami, votre dédicace m'honore et, avec votre œuvre, vous me causez un plaisir peu commun ! » . Wagner le pria toutefois d'éliminer les citations empruntées à ses Opéras, ce qui fit Bruckner l'année suivante, à l'exception du thème du « sommeil de Brünnhilde » qui apparaît par 2 fois, au début du 1er mouvement et à la fin du second ; la partition autographe de la 3e porte d'ailleurs les signatures des 2 musiciens. Au soir de la création viennoise, qui s'est déroulée dans de mauvaises conditions (le compositeur ayant dû remplacer précipitamment le chef d'orchestre Johann Herbeck, décédé) , à un éditeur qui lui offre de publier cette nouvelle partition, Bruckner, découragé, clame : « Laissez-moi sortir, personne ne veut entendre parler de moi ! » . Cette 3e Symphonie fut ainsi sa 1re œuvre publiée, avec une réduction pour piano réalisée par Gustav Mahler, alors âgé de 18 ans. Une dizaine d'années plus tard, Bruckner, pressés par ses élèves les frères Franz et Josef Schalk, qui veulent « simplifier » le langage réputé trop abscons de leur professeur, révisé sa partition. Mahler, sans succès, s'opposait à de telles révisions, qui ne pouvaient que trahir la pensée du compositeur. Pourtant, cette ultime mouture connut une nouvelle édition et fut créée, triomphalement cette fois, toujours à Vienne, en décembre 1890. Ces remaniements, ces mutilations et ces différentes variantes successives, ont fait l'objet d'études permettant d'établir, en 1950, une édition critique (Édition Bruckner) en Allemagne, qui fait toujours autorité.

Le thème initial du 1er mouvement (Mehr langsam. Misterioso) nous plonge dans une atmosphère d'héroïsme qui doit autant à Beethoven qu'à Wagner. Ce mouvement, le plus étendu des 4, se soulève sur la dynamique d'une succession d'accords brisés de bois, aussitôt suivis d'une trompette puis d'un cor emmenant avec eux crescendo tout l'orchestre, jusqu'au fortissimo. Un second groupe thématique, au rythme plus léger et dansant, développe des tonalités pastorales. La trompette revient et précède la réexposition du thème initial, très reconnaissable et bien caractéristique du compositeur. Un fort sentiment d'allégresse entoure ce mouvement au chant martial et débridé. Baigné d'une

atmosphère wagnérienne, grâce aux réminiscences du motif « du sommeil » emprunté au 3e Acte de « la Walkyrie », le second mouvement (Adagio) est assurément l'un des plus réussis. 3 thèmes y co-existent : lent et paisible pour le 1er, tendre et délicat pour le second, et mystérieux pour le 3e. Loin de toute citation, Bruckner est ici proche de l'esprit de « Tristan und Isolde ». C'est une méditation quasi religieuse, dont on suit les vagues successives. Là encore, Bruckner s'y distingue comme un Maître de la lenteur (une lenteur élégiaque dont se souviendra Gustav Mahler) , le rythme mesuré et sans précipitation, comme une respiration, de celui qui gravit une montagne, ménageant ses efforts. Une lenteur qui débouche sur la retenue du temps, la contemplation. Après une volée de violons et de cordes basses obstinées, le thème rageur du Scherzo (3e mouvement) monte et éclate, soutenu par les timbales. Un thème de danse (un « Ländler » autrichien) , anime, de bout en bout, ce bref mouvement, faisant frémir et tournoyer les cordes avec simplicité et élégance. L'image est suffisamment frappante pour être rapportée, quant aux contrastes qui agitent le 4e et dernier mouvement. Bruckner se souvient de son émotion, chez lui à Vienne, lorsque, en observant par la fenêtre la gaieté insouciante d'un bal, il réalisa qu'à l'étage supérieur, dans l'immeuble, on veillait un mort. La musique reproduit la « disposition » spatiale de ce souvenir, puisque, après un 1er thème où tourbillonnent les cuivres avec majesté, dans le second, celui de la « vision » , les cordes se lancent dans une polka joyeuse, tandis que bois et cuivres énoncent un choral d'église. Cette ambivalence de la destinée humaine est suivie d'un 3e thème, où l'orchestre paraît se séparer en 2 groupes bien distincts (une extraordinaire conclusion pour cette 3e Symphonie, qui joue sur le parallélisme de 2 forces bondissantes) .

...

Quelques années plus tôt, Bruckner avait étudié « Tannhäuser » , l'Opéra de Richard Wagner, puis a assisté à la 1re représentation de « Tristan und Isolde » , à Munich. À cette occasion, par l'entremise du compositeur Anton Rubinstein et du pianiste et chef d'orchestre Hans von Bülow, il est présenté à Wagner. Avec le compositeur de « Tristan » , Franz Liszt est le second musicien auquel Bruckner voue une admiration sans bornes. Cette même année 1865 du choc de « Tristan » , Bruckner découvre, cette fois à Budapest, l'Oratorio Sainte-Elisabeth, dont la création est assurée par le compositeur, Franz Liszt. Bruckner se passionne pour l'orchestre de Liszt, celui de la Dante Symphonie (dédiée à Wagner, tout comme la 3e Symphonie de Bruckner) et des 2 Légendes, Saint-François de Paule marchant sur les flots et Saint-François d'Assise, La prédication aux oiseaux, 2 partitions considérées comme de véritables « poèmes symphoniques » pour piano, et dont il existe d'ailleurs le « double » pour orchestre. Si l'on ajoute à Schubert, Beethoven bien sûr, Wagner et Liszt, l'orchestre de Berlioz, que Bruckner appréciait particulièrement (en plus de « la Symphonie fantastique ») , il aimait « la Damnation de Faust » , qu'il vit diriger par son auteur à Vienne, en 1866. On obtient ainsi un vaste cadre où Bruckner se situe pour concevoir les monumentales architectures sonores de ses 9 Symphonies.

On a coutume de voir dans la 3e Symphonie le point de départ du style brucknérien, mais, en réalité, les 2 1res Symphonies contiennent déjà des éléments originaux qui n'appartiennent qu'au langage du compositeur. Comme le souligne Paul-Gilbert Langevin, dans son ouvrage « Bruckner, apogée de la Symphonie » : La 3e réunit pour la 1re fois l'ensemble des caractères spécifiques du compositeur, en ce sens que chacune des sources essentielles de son inspiration y participe. L'élément religieux se fait jour, surtout dans l'Adagio ; le parfum du terroir domine le Scherzo ; quant aux mouvements extrêmes, ils tentent une synthèse de l'épopée beethovénienne et du langage wagnérien, qui fit



dire au critique musical Eduard Hanslick : « C'est une 9e à la sauce Walkyrie ! » . Si la formule d'Hanslick relève avec humour l'influence cette 3e, la partition est bien de la main de Bruckner, indépendamment de la vénération qu'entretient le compositeur autrichien pour l'auteur de la Tétralogie. En effet, début septembre 1873, Bruckner s'est rendu à Bayreuth, où le « Festpielhaus » est en construction, pour rendre visite à Wagner et lui soumettre le manuscrit de ses 2e et 3e Symphonies. Bruckner en revient tout ému : « D'abord il n'a rien dit, écrit-il au lendemain de sa visite. Puis il m'a sauté au cou et embrassé plusieurs fois. J'en ai pleuré, naturellement ; mais ça été bien pis quand il m'a dit : Mon cher ami, votre dédicace m'honore et, avec votre œuvre, vous me causez un plaisir peu commun ! » . Wagner le pria toutefois d'éliminer les citations empruntées à ses Opéras, ce qui fit Bruckner l'année suivante, à l'exception du thème du « sommeil de Brünnhilde » qui apparaît par 2 fois, au début du 1er mouvement et à la fin du second ; la partition autographe de la 3e porte d'ailleurs les signatures des 2 musiciens. Au soir de la création viennoise, qui s'est déroulée dans de mauvaises conditions (le compositeur ayant dû remplacer précipitamment le chef d'orchestre Johann Herbeck, décédé) , à un éditeur qui lui offre de publier cette nouvelle partition, Bruckner, découragé, clame : « Laissez-moi sortir, personne ne veut entendre parler de moi ! » . Cette 3e Symphonie fut ainsi sa 1re œuvre publiée, avec une réduction pour piano réalisée par Gustav Mahler, alors âgé de 18 ans. Une dizaine d'années plus tard, Bruckner, pressés par ses élèves les frères Franz et Josef Schalk, qui veulent « simplifier » le langage réputé trop abscons de leur professeur, révisé sa partition. Mahler, sans succès, s'opposait à de telles révisions, qui ne pouvaient que trahir la pensée du compositeur. Pourtant, cette ultime mouture connut une nouvelle édition et fut créée, triomphalement cette fois, toujours à Vienne, en décembre 1890. Ces remaniements, ces mutilations et ces différentes variantes successives, ont fait l'objet d'études permettant d'établir en 1950 une édition critique (Éditions Bruckner) en Allemagne, qui fait toujours autorité.

Le thème initial du 3e mouvement (Mehr langsam. Misterioso) nous plonge dans une atmosphère d'héroïsme qui doit autant à Beethoven qu'à Wagner. Ce mouvement, le plus étendu des 4, se soulève sur la dynamique d'une succession d'accords brisés de bois, aussitôt suivis d'une trompette puis d'un cor emmenant avec eux crescendo tout l'orchestre, jusqu'au fortissimo. Un second groupe thématique, au rythme plus léger et dansant, développe des tonalités pastorales. La trompette revient et précède la réexposition du thème initial, très reconnaissable et bien caractéristique du compositeur. Un fort sentiment d'allégresse entoure ce mouvement au chant martial et débridé. Baigné d'une atmosphère wagnérienne, grâce aux réminiscences du motif « du sommeil » emprunté au 3e Acte de la Walkyrie, le second mouvement (Adagio) est assurément l'un des plus réussis. 3 thèmes y co-existent : lent et paisible pour le 1er, tendre et délicat pour le second, et mystérieux pour le 3e. Loin de toute citation, Bruckner est ici proche de l'esprit de « Tristan und Isolde » . C'est une méditation quasi religieuse, dont on suit les vagues successives. Là encore, Bruckner s'y distingue comme un Maître de la lenteur (une lenteur élégiaque dont se souviendra Mahler) , le rythme mesuré et sans précipitation, comme une respiration, de celui qui gravit une montagne, ménageant ses efforts. Une lenteur qui débouche sur la retenue du temps, la contemplation. Après une volée de violons et de cordes basses obstinées, le thème rageur du Scherzo (3e mouvement) monte et éclate, soutenu par les timbales. Un thème de danse (un « Ländler » autrichien) , anime de bout en bout ce bref mouvement, faisant frémir et tournoyer les cordes avec simplicité et élégance. L'image est suffisamment frappante pour être rapportée, quant aux contrastes qui agitent le 4e et dernier mouvement. Bruckner se souvient de son émotion, chez lui à Vienne, lorsque, en observant par la fenêtre la gaieté insouciant d'un bal, il réalisa qu'à l'étage supérieur, dans l'immeuble, on veillait un mort. La musique reproduit la « disposition » spatiale de ce souvenir, puisque, après un 1er thème où tourbillonnent les cuivres avec majesté, dans

le second, celui de la « vision » , les cordes se lancent dans une polka joyeuse, tandis que bois et cuivres énoncent un choral d'église. Cette ambivalence de la destinée humaine est suivie d'un 3e thème, où l'orchestre paraît se séparer en 2 groupes bien distincts (une extraordinaire conclusion pour cette 3e Symphonie, qui joue sur le parallélisme de 2 forces bondissantes) .

...

**WAB 103** (1872-1873) : Symphony No. 3 (« Wagner-Sinfonie ») in D minor. 1876 version : new Adagio ; 1877 version : most Wagner quotations removed and Coda added to the Scherzo (not retained later) ; 1889 : last version.

British musicologist Deryck Cooke described the 3rd as « the least perfect, but not the least magnificent » of Anton Bruckner's 9 Symphonies. The work has undergone a convoluted evolution however ; when Cooke described « its present intolerable state of complexity » , just 6 versions existed, all completed between 1873 and 1889. Recent research has raised that total to 9 editions of Bruckner's so-called « Wagner » Symphony.

When Bruckner initially submitted the score to Otto Dessoff, the puzzled conductor retorted, « but where is the main tune ? » . So began the tortuous gestation of the 3rd Symphony, as Bruckner's well-intentioned students and supporters proposed their own « improvements » . Incredibly, the original text of 1873 was finally published only in 1977, some 103 years after its composition. This was the version the composer inscribed to his hero Richard Wagner, with the words, « to the unreachable world-famous noble Master of poetry and music » .

The Symphony is sprinkled with suggestions of Wagner's Operas, chiefly « Die Walküre » , « Tannhäuser » , and « Lohengrin » . But it adheres to Classical models and, as usual for Bruckner, is quite distinct from Wagner in its basically abstract, elevated outlook. In every incarnation, it comprises 4 movements, a structure from which Bruckner never deviated. The 1st begins as the solo trumpet announces a striking motto theme, followed by the announcement of a noble horn melody. Not unusually for Bruckner, the 1st movement exposition has 3 thematic groups, ending with a quotation from his own Mass in D minor. The development section, too, has the typical Bruckner imprint of a 2nd main theme stated in contrary motion, before the lead-up to the recapitulation. The Coda offers the main motif as a canon for trumpets and trombones, and the movement ends majestically.

The Adagio, set in quiet reverential style at the outset, was the subject of major revision ; the original 1876 movement was some 38 bars longer than that of the regularly heard 1877 revision. The 3rd movement is an irrepressible, headlong Scherzo of formidable power. It contrasts vehement outer sections with a beautiful Trio section characterized by a lyrical theme for the violas.

The Finale begins in a mood of similar determination, but the contrasting 2nd thematic grouping presents an enigmatic juxtaposition of idioms. Bruckner contrasts a polka-like idea for the violins with a solemn brass chorale, answered by the woodwinds. The composer's biographer August Göllerich recalled strolling around a Vienna suburb with Bruckner and hearing popular dance music coming from a tavern, adjacent to a funeral home in which the body of a famous cathedral architect awaited interment. « Listen ! » Bruckner exclaimed, « Here is dancing, while over there the

Master lies in his coffin. That's life. That's what I wanted to show in my 3rd Symphony. The Polka symbolises life's joys, and the Chorale its pain and sorrow. » But this great work ends in a mood of triumphant affirmation, as the opening trumpet motto theme returns to crown a short but decisive Coda, now majestically transfigured into the major key.

...

Anton Bruckner's Symphony No. 3 in D minor (**WAB 103**) was dedicated to Richard Wagner and is sometimes known as his « Wagner-Sinfonie ». It was written in 1873, revised in 1877 and again in 1889.

The work has been characterized as « difficult », and is regarded by some as Bruckner's artistic breakthrough. According to Rudolf Kloiber, the 3rd Symphony « opens the sequence of Bruckner's Masterpieces, in which his creativity meets monumental ability of Symphonic construction ». The work is notorious as the most revised of Bruckner's Symphonies, and there exist no fewer than 6 versions, with 2 of them, the 1873 original and the composer's last thoughts of 1889, being widely performed today.

Bruckner wrote the 1st version of the Symphony in 1873. In September 1873, before the work was finished, Bruckner visited Richard Wagner, whom he had 1st met in 1865 at the premiere of « Tristan und Isolde », in Munich. Bruckner showed both his 2nd and 3rd Symphonies to Wagner, asking him to pick one he preferred. To Bruckner's delight, Wagner chose the 3rd, and Bruckner dedicated the Symphony to the Master he highly-respected. After getting home, Bruckner continued to work on the Symphony, finishing the Finale on 31 December 1873.

According to an anecdote, Bruckner and Wagner drank so much beer together that upon arriving home Bruckner realized that he had forgotten which symphony Wagner had chosen. He wrote a letter back to Wagner saying : « Symphony in D minor, where the trumpet begins the theme ? ». Wagner scribbled back : « Yes ! Yes ! Best wishes ! Richard Wagner. ». Ever since then, Wagner referred to Bruckner as « Bruckner, the trumpet » and the 2 became firm friends. In the dedication, Bruckner referred to Wagner as « the unreachable world famous noble Master of poetry and music » .

The premiere of this Symphony was given in Vienna, in 1877. The conductor was to be Johann von Herbeck, but he died a month beforehand so Bruckner himself had to step in and conduct. The concert was a complete disaster : although a decent choral conductor, Bruckner was a barely competent orchestral director : the Viennese audience, which was not sympathetic to his work to begin with, gradually left the hall as the music played. Even the Orchestra fled at the end, leaving Bruckner alone with a few supporters, including Gustav Mahler, who with Rudolf Krzyzanowski prepared a piano duet version (4 hands) of the work.

Over the course of almost 17 years, Anton Bruckner made numerous changes in his Symphony No. 3 in D minor, though it was the revision of 1877 which was 1st published, and also arranged for piano duet by Gustav Mahler and Rudolf Krzyzanowski. In this reduction for 4 hands, the Symphony was more widely known than the original orchestral version, which received a disastrous premiere under the composer's direction in Vienna, in 1877, and was not performed again until 1890. For all practical purposes, the piano arrangement is a competent and faithful rendition

that mostly works, but it is least enjoyable in the numerous passages where open 5ths and octaves prevail ; this hollow sounding harmony is mysterious and evocative in the original orchestration, but it is annoyingly clangorous on the piano, especially in doublings. Other than this unpleasant feature, Gustav Mahler's straightforward transcription of the 1st, 2nd, and 3rd movements is quite effective ; and Rudolf Krzyzanowski's pianistic liberties in the Finale lend somewhat more colour and playfulness to what is otherwise a rather serious and somber Symphony.

Stunned by this debacle, Anton Bruckner made several revisions of his work, leaving-out significant amounts of music. The original 1873 score was not published until 1977.

The Symphony has been described as « heroic » in nature. Bruckner's love for the grand and majestic can be heard especially in the 1st and last movements. Stark contrasts, cuts and forcefulness mark the signature of the entire composition. The signal like trombone thema, heard at the beginning after the 2 crescendo waves, constitutes a motto for the whole Symphony. Many for later Bruckner Symphonies typical elements, such as the cyclical penetration of all movements and especially the apotheosis at the Coda of the Finale, which ends with the trombone thema, are heard in the 3rd for the 1st time.

The Symphony is in 4 movements :

1. Gemäßigt, mehr bewegt, misterioso (also Sehr langsam, misterioso) in D minor.

2. Adagio. Bewegt, quasi Andante in E-flat major.

3. Scherzo. Ziemlich schnell (also Sehr schnell) in D minor.

4. Finale. Allegro (also Ziemlich schnell) in D minor.

The Symphony requires an instrumentation of 1 pair each of flutes, oboes, clarinets and bassoons, with 4 horns, 3 trumpets, 3 trombones, timpani and strings.

According to widespread opinion, the 3rd can be regarded as Bruckner's artistic breakthrough. In it, the « real and complete Bruckner » comes into expression for the 1st time. According to Rudolf Kloiber, the 3rd Symphony « opens the sequence of Bruckner's Masterpieces, in which his creativity meets monumental ability of Symphonic construction » . However, the difficult work has never received general critical acceptance. Especially, the question of the different versions and their judgement is still as open as ever.

Despite being very critical of this Symphony, musicologist Robert Simpson quoted a passage from the 1st movement, rehearsal letter F, in his own Symphony No. 9. Simpson later modified his critical view (expressed in the 1966 edition of « The Essence of Bruckner ») after encountering the 1873 version, which he described in a programme note for the Royal Philharmonic Society, in 1987, as :

« A great work, not perfect by any means, but possessing a majestic momentum the later revisions altogether destroyed. »

The Symphony No. 3 was a favourite of the great conductor Hans Knappertsbusch.

The 1873 version was the version that Bruckner sent to Richard Wagner for his approval. It is available in an edition by Leopold Nowak (published in 1977) , which is based on Wagner's fair copy. It was 1st performed by Hans-Hubert Schönzeler at the Adelaide Festival of Arts in Australia, in 1978.

The 1876 Adagio is available in an edition by Leopold Nowak which was published in 1980. The next year, Nowak published the 1877 version.

Currently, the 1878 version is only available in an edition by Fritz Öser, published in 1950.

The 1889 version was published by Leopold Nowak, back in 1959.

The 1st published version of 1890, edited by Theodor Rättig, remains controversial because it hasn't been ascertained how much it reflected Bruckner's wishes, and how much it was influenced by the brothers Josef and Franz Schalk.

## Dates

The 3rd Symphony is scheduled for performance at the 2nd « Gesellschaft » concert on **16 December 1877**.

**12 October 1877** : Date at end of the score of the Adagio of the 3rd Symphony. Wilhelm Tappert is informed of the work's completion and the forthcoming performance.

**28 October 1877** : Death of Johann Herbeck, the work's prospective conductor.

**11-13 December 1877** : The performance of the 3rd Symphony is advertised in the Viennese Press and the « Linzer Volksblatt » .

**16 December 1877** : The « Gesellschaft » Orchestra conducted by Bruckner gives the 1st performance in the « Musikverein » Great Hall. Music-publisher Theodor Rättig undertakes to print the Symphony in spite of the disastrous performance.

**January 1878** : « Neu Januar 1878 » , on the title-page of the Scherzo of the 3rd Symphony.

**30 January 1878** : Date at end of the Coda of the Scherzo of the 3rd Symphony.

**9 October 1878** : In a letter to Wilhelm Tappert, Anton Bruckner recommends both the 2nd and 3rd Symphonies for

performance in Berlin. He also refers to the piano arrangements which are to be made of the 2 Symphonies.

**9 December 1878** : In another letter to Wilhelm Tappert, Anton Bruckner reiterates his recommendation, saying that both Symphonies have been « reserved » for Berlin, in spite of interest shown by conductors elsewhere.

**1 October 1879** : Announcement in the « Neue Wiener Zeitschrift » of the imminent publication (« in a few days ») of the 3rd Symphony.

**13 November 1879** : Felix Mottl and Hans Paumgartner play a piano transcription of the Adagio and Scherzo of the 3rd Symphony, at an evening concert arranged by the « Wiener Akademische Wagner-Verein » .

**28 December 1879** : The publication of the Gustav Mahler - Rudolf Krzyzanowski piano arrangement of the 3rd Symphony, the following week, is advertised in the « Linzer Tagespost » .

**March 1880** : Advertisement in the « Hofmeister Monatsbericht » for the score and orchestral parts of the 3rd Symphony ; the piano arrangement is not mentioned.

**10 March 1880** : The piano arrangement of the 3rd Symphony is advertised in the « Neue Wiener Zeitschrift für Musik » , No. 17.

**April 1880** : Josef Schalk's arrangement for piano solo of the Scherzo of the 3rd Symphony is advertised in the « Hofmeister Monatsbericht » , No. 83.

**24 March 1882** : Josef Schalk gives the 1st (?) performance of his arrangement of the Scherzo of the 3rd Symphony in a « Wiener Akademische Wagner-Verein » concert.

**22 December 1884** : Another performance by Josef Schalk of his solo piano arrangement of the Scherzo of the 3rd Symphony at a « Wiener Akademische Wagner-Verein » concert. At the same concert, Ferdinand Löwe plays his arrangement of the 1st movement of the 4th Symphony, and the 2 pianists play Löwe's piano-duet arrangement of the 1st Symphony. Concert reviews by : Theodor Helm, in the « Deutsche Zeitung » of 24 December 1884 ; Hugo Wolf, in the « Salonblatt » of 28 December 1884 ; and Emil von Hartmann, in the « Deutsche Kunst- und Musikzeitung » , XII, of 1 January 1885.

**February 1885** : 2nd advertisement in the « Hofmeister Monatsbericht » for the full-score and the piano score of the 3rd Symphony. The piano score was in effect an unchanged, uncorrected 2nd edition of the Gustav Mahler - Rudolf Krzyzanowski arrangement, edited by Ferdinand Löwe and Josef Schalk. In her article, « Die vierhandigen Bearbeitungen der Dritten Symphonie von Anton Bruckner » , in : « Bruckner-Jahrbuch 1987-1888 » , Linz (1990) ; pages 67-78, Gertraud Kubacsek-Steinhauer suggests that Gustav Mahler's name was omitted because ...

a) He was no longer in Vienna and no longer a member of the « Wagner-Verein » .

b) Of personal differences between Josef Schalk and Gustav Mahler.

c) As a result of Josef Schalk's increasing involvement in the « Wagner-Verein » (he became its artistic director in 1887) and his desire to emphasize his own crusading zeal for the dissemination of Anton Bruckner's works.

**23 April 1885** : Performance by Ferdinand Löwe and Josef Schalk of the 1st movement of the 3rd Symphony (Mahler revised version ?) and the 2nd and 4th movements of the 4th Symphony. Reviewed by Emil von Hartmann in the « Deutsche Kunst-und Musikzeitung » , XII, of 1 May 1885.

**1 November 1890** : Theodor Rättig's publication of the 2nd edition (3rd version) of the 3rd Symphony is announced in the « Fremdenblatt » and the « Hofmeister Monatsbericht » . This includes Ferdinand Löwe and Josef Schalk piano-duet arrangement of the 3rd version.

**21 December 1890** : 1st performance of the 3rd version of the 3rd Symphony by the Vienna Philharmonic Orchestra conducted by Hans Richter.

**23 December 1890** : Towards the end of his long review of the concert in the « Deutsche Zeitung » , the Viennese critic Theodor Helm recommends the piano-duet arrangement of the 3rd Symphony by Ferdinand Löwe and Josef Schalk, in preference to the Gustav Mahler - Rudolf Krzyzanowski arrangement.

**Circa 1910** : An ostensibly later issue of the Ferdinand Löwe and Josef Schalk arrangement which has a plate-number signifying that it is actually a re-issue of the Gustav Mahler - Rudolf Krzyzanowski arrangement. In the « Internationale Bruckner-Gesellschaft Mitteilungsblatt » No. 27, of June 1986, Nigel Simeone explains that :

« Löwe's and Schalk's arrangement was widely circulated and often re-printed. It is probable that, on this occasion, the publisher (Rättig/Lienau) or more likely the printer (Josef Eberle) selected the “ correct ” (i.e. : Löwe and Schalk) title-page but the “ wrong ” (older) plates with the same plate number (165) but with different letters preceding the number. The result is a well-disguised “ Titelaufgabe ” (edition with new title-page) of Mahler's earliest publication, the most significant of all Bruckner 4 hand arrangements. »

**1927** : Publication of Josef Venantius von Wöb's « new revision » of Ferdinand Löwe and Josef Schalk's piano arrangement of the 3rd Symphony (Universal-Edition, Vienna) .

...

**1873 Version** (Haas [unpublished] , Nowak) .

**1874 Version** (Carragan [unpublished]) .

**1876 Version** (Adagio : Nowak ; I, III, & IV : Röder Revisionsbericht) .

**1878 Version** (1879, Öser, Nowak) .

**1889 Version** (1890, Nowak, Redlich) .

When Anton Bruckner completed the 3rd Symphony on 31 December 1873, he had 2 copy scores made : one is the Wagner dedication score and the other is Mus.Hs. 6033 in the Austrian National Library. The 1873 version is based on the Wagner dedication score. Haas edited this version for publication in the Complete Edition in 1944 ; however, all except a single set of uncorrected proofs was lost in Leipzig during the War. It was published by Leopold Nowak, in 1977. The 1873 version was rehearsed by the Vienna Philharmonic Orchestra in June or July 1874, but it was not accepted for performance.

The other copy score, Mus.Hs. 6033, contains the 1874 version. It includes revisions made in 1874, presumably after the unsuccessful rehearsal. Bruckner mentioned the « significant improvements » he made at this time in a letter to Moritz von Mayfeld, dated 12 January 1875. This version was rehearsed by the Vienna Philharmonic Orchestra in the autumn of 1875, but it too was not accepted for performance. The 1st performance of the 1874 version took place on 21 November 2007, with Akira Naito conducting the Tokyo New City Orchestra, using a score edited by William Carragan (unpublished) . According to the program notes, the revisions of 1874 « add greatly to the rhythmic interest and complexity of the piece, particularly in the 1st movement. There are no simplifications or changes in length ; instead, in certain crucial passages the brass parts are broken-up into a highly-detailed canonic texture that makes the music shimmer and vibrate with a luminous intensity present in no other version » .

The next wave of revisions began in 1876 and was finished in November of that year. During this period, Bruckner revised all 4 movements. So far, only the Adagio of the 1876 version has been published, but the entire work could be reconstructed quite accurately. After completing this version, Bruckner arranged to have orchestral parts copied (probably, in December 1876) , and this fact demonstrates that Bruckner considered his revision to be complete.

However, Bruckner revised the Symphony, again, from January through April of the following year. Based on dates in the score, we know that Bruckner revised the Finale during this time ; he may or may not have revised the other movements also. Bruckner announced the completion of the new version in a letter to Wilhelm Tappert, dated 1 May 1877, and it is likely that this is the version that was rehearsed by the Vienna Philharmonic Orchestra, on 27 September 1877. Though initially rejected once again, the decision was made to have the Symphony performed. Bruckner revised the Adagio in October 1877, and it may have been in this form that the Symphony was 1st performed on 16 December 1877. Bruckner then revised the Scherzo in January 1878, which included the addition of a 41 measure Coda, and this represents the final form of the autograph manuscript, now Mus.Hs. 19475 in the Austrian National Library, which is one source for the 1878 version.

A 2nd source for the 1878 version is Mus.Hs. 34611, which was the « Stichvorlage » for the 1st printing of 1879. Fritz Öser's edition was also based on Mus.Hs. 34611, while Leopold Nowak's edition (the so-called 1877 version) is based for the most part on Mus.Hs. 19475. The editions are very similar. In Mus.Hs. 34611, measures 67-68 from the



1st movement of Mus.Hs. 19475 are cut (with the notes on the downbeat of measure 67 moved to the downbeat of measure 69) , and the Coda from the Scherzo of Mus.Hs. 19475 is also cut. In Mus.Hs. 19475, measures 152-153 from the Scherzo of Mus.Hs. 34611 are cut. (Nowak retained these measures ; one can hear the actual form from the autograph in the Gustav Mahler - Rudolf Krzyżanowski piano-duet version of the 3rd, published in 1880.) Finally, Bruckner suggested additional cuts (marked by « vi-de ») in the Finale of Mus.Hs. 34611 : measures 379-432 and 465-514 in the recapitulation. (The 2nd of these cuts is observed in the Mahler-Krzyżanowski piano-duet version.)

The final revisions of the 3rd were made in 1889 for the purpose of a 2nd edition of the Symphony published in 1890. Nowak's edition of the 1889 version is based on the « Stichvorlage » for the 1890 edition, while the latter includes additional revisions presumably made in the proofs. It is possible that some of the latter alterations are authentic. In particular, there are 2 passages in the 1890 edition that differ from the « Stichvorlage » but follow exactly the 1878 version. Bruckner might well have cancelled the revised forms of these passages in the proofs. The 1890 edition was re-printed in 1961, edited by Hans Ferdinand Redlich.

The most significant alterations in the 1889 version are in the Finale ; Bruckner based his revision of the movement on a version by Franz Schalk. Both passages marked with « vi-de » in the « Stichvorlage » of the 1878 version were cut in the 1889 version. The material following the 2nd of these cuts was also completely re-written by Bruckner, who did not accept Schalk's suggested text for the passage.

...

**Original 1873 version**, composition begun on February 23, 1873, full-score completed on the last day of 1873. An early draft was presented to Richard Wagner in Bayreuth, in September 1873, when the Finale still hadn't been orchestrated. A complete fair copy was later sent to Wagner in the spring of 1874, and this is the basis of the Nowak edition (1977) .

**1874 version**, represents, accordingly to Bruckner, « a considerable improvement of the 1st version » . Unpublished and unrecorded.

**1876 version**, is the result of a rhythmic revision ; only the Adagio of this version has been published so far : Nowak (1980) .

**1877 version**, composed in 1876-1877. The Wagner quotations are suppressed, the Finale is shortened and the Scherzo gets a new ending. 1st performance in Vienna, on December 16, 1877, under Bruckner's direction. The 1st Edition was published in 1880, by Theodor Rättig, with some small differences from the autograph of the 1877 version, such as the elimination of the Coda of the Scherzo. (In fact, the Coda is marked « not to be printed » in the autograph.) There is no surviving Haas edition of this Symphony, and the 1st critical edition for the Bruckner Society was prepared by Fritz Öser, in 1950. Öser's edition is a mixture of the 1877 version and the 1880 edition, for it is based on the autograph score, but follows the printed score in that it leaves-out the Coda of the Scherzo. The Nowak edition of the 1877 version (re-incorporating the Coda of the Scherzo) appeared in 1981 and has, since then, become the most favored

edition of the work.

**1888-1889 version** is a revision made with the help of Franz Schalk during the years 1888-1889. The work was further shortened, and the Coda of the Scherzo dropped again. Changes in the orchestration modified the whole climate of the work, bringing it closer to the sound world of the last Symphonies. This version was published with some modifications by Theodor Rättig in 1890 (2nd Edition) . Ist performed on December 21, 1890, by the Vienna Philharmonic Orchestra under Hans Richter. The critical edition of this version is Nowak's (1959) . Before the recent prominence of the 1877 version, it was the most played version.

...

Of all the Bruckner Symphonies, No 3 is the most fraught with editorial « problems » . At least 8 versions are known to exist : the original version of 1873 (unpublished) ; the 1st revision (1874, also unpublished) ; a « rhythmic revision » (1876) ; a 3rd revision, published in 1878 as the 1st Edition (used for the premiere) ; a « Fritz Öser » edition of 1877 ; and 2 other versions from 1889, one edited by Leopold Nowak. Bruckner called No. 3 his « Wagner-Sinfonie » and it contains many quotations from the Wagner Operas including the famous cascading strings from the « Tannhäuser » Overture.

For some years, Bruckner's Symphony No. 3 has been notorious as the most revised of all his Symphonies. Attempting to make things easier, the British musicologist Deryck Cooke compiled a list of the versions of each of the numbered Symphonies, outlining the situation in what he called « its present intolerable state of complexity » (« The Bruckner Problem Simplified ; Vindications », Faber, 1982.) . For the 3rd Symphony, he cited no fewer than 6 alternative scores.

By a process of elimination, Cooke managed to boil this intimidating list down to just 2 authoritative scores : 1877 edition Fritz Öser and 1889 edition Leopold Nowak. The 1873 and 1874 scores were, according to Cooke, « not alternative performing versions, but scores which Bruckner discarded on the way to his 1st definitive versions » . As for the 1st 2 published editions (1878 and 1889) , these (Cooke argued) « should be simply repudiated » ; they were not authoritative versions but « monstrous distortions » engineered by Bruckner's pupils, chief amongst them Franz Schalk, still widely regarded as one of the villains of the Bruckner story.

If only it were so simple ! In compiling his helpfully reduced catalogue, Cooke may have made life a lot easier for conductors and critics, but from today's viewpoint it looks as though he was being hopelessly idealistic. Istly, the original 1873 version has now been published, performed and recorded, and some Bruckner authorities have been deeply impressed by it : notably, the conductor Georg Tintner and the composer Robert Simpson (« The Essence of Bruckner » , Gollancz, 1992.) . 2ndly, it turns-out that, in addition to the 1874 revision, mentioned by Bruckner in a letter dated 12 January 1875 to his friend Moritz von Mayfeld (1817-1904) , there was what Bruckner called a « rhythmic revision » of the 3rd Symphony, made in 1876, in which the architectural proportions were carefully adjusted. Taking all this into account, Cooke's list can now be extended to 9 alternative scores.

To make matters even more nightmarishly complicated, recent research has shown that several of the long dismissed

1st Editions of Bruckner's Symphonies may have a good deal more authentic Bruckner in them than was once suspected. The old argument that all the alterations in these 1st Editions were wrung from Bruckner under duress simply won't do. It's true that Franz Schalk made some of his « improvements » in secret, in the hope of slipping them into the published score without Bruckner noticing. But that wasn't always the case. Eye witness accounts of Bruckner's dealings with Schalk reveal that he was quite capable of putting-up determined resistance when he was seriously displeased with Schalk's suggestions. When it comes to deciding what is authentic Bruckner, the depressing fact is that we may never know.

So why did Bruckner make (or agree to) so many revisions in his Symphonies, and in the 3rd in particular ? This apparently insatiable need to change has been explained as a « revision mania » : a form of compulsive neurosis similar in cause and effect to Bruckner's much described obsession with counting. Bruckner's friend, the organist Karl (Borromäus) Waldeck (1841-1905) , tells how, during the terrible 1866-1867 nervous breakdown, Bruckner was found in a field trying to count the leaves on a tree. It has also been argued that, in the case of the 3rd Symphony, Bruckner's confidence was shattered by the disastrous 1st performance of 1877, and by the subsequent critical mauling he received in the Viennese papers. But as we have seen, 3 full scale revisions of the 3rd Symphony were made before that ill fated premiere. And the very fact that Bruckner continued composing at all (moreover, that he continued writing Symphonies) after such a humiliating experience suggests a mind with a great deal of confidence.

Another reason has been put forward (at least, for the changes in the 1st revision of 1874) . Bruckner dedicated his 3rd Symphony to his idol amongst living composers, Richard Wagner. The original 1873 score contained quotations from Wagner's Operas : « Die Walküre » and « Tristan und Isolde » in the 1st movement ; « Lohengrin » and « Walküre » again, in the Adagio, as well as passing references to other Wagnerian motifs. According to the legend, Wagner (who was deeply impressed by the 3rd Symphony) told Bruckner to remove them. But this has to be nonsense. Even if it is possible to imagine the supremely egoistic Wagner modestly requesting the removal of such open tributes to his genius, some of these references were retained in the 3rd Symphony right through to the published score of 1890 ; strikingly, the use of Brünnhilde's « Magic Sleep » harmonies after the climax of the Adagio, and the hint of the « Magic Fire » music (also from « Die Walküre ») towards the central climax of the Finale.

When the parts used for the 1877 premiere (owned by the Vienna « Gesellschaft der Musikfreunde » library) were examined, they were found to contain extensive corrections and pastings over. Once these were removed, there stood revealed another complete Adagio. This extra version was probably made after the 1876 « rhythmic revision » , and was almost certainly intended at 1st for the 1877 premiere. Crucially, it reveals not only that the quotation from « Lohengrin » (the chorus « Gesegnet sollst du schreiten » - « Go forth with blessings » - from Act II) was retained in 1876, but that, at the same time, Bruckner had added a new Wagner quotation : the famous cascading string figurations from the Overture to « Tannhäuser » , heard as the main theme appears for the 3rd time, building towards the final climax.

All this underlines a significant fact about Symphony No. 3 which is usually either ignored or forgotten. The 3rd is Bruckner's « Wagner-Sinfonie » . It is clearly indicated as such on the title pages of all his manuscript scores, the name « Wagner » standing-out magnificently in Bruckner's finest calligraphy. After the end of the Second World War,

and the death of the Nazis' cult of Bruckner : « the simple minded Wagnerian » , a determined effort was made to de-Wagnerise ideas about Bruckner and his music. It was pointed-out (rightly) that his roots as a young composer were in the church music of Franz-Josef Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach's « Das wohltemperirte Clavier » , the more « Classical » Symphonies of Ludwig van Beethoven (Bruckner didn't hear the choral 9th until he was 42 year old) and the piano music, songs and Masses of Franz Schubert. All this was valuable, but the result was a systematic undervaluation of Bruckner's Wagnerism. There is plenty of evidence that Bruckner's knowledge of Wagner (music and dramatic content) was far deeper than popular mythology has led us to believe. Look at the main Wagner quotations in the 3rd Symphony, taking all the versions together. One Opera, « Die Walküre » , dominates ; apparently, it was Bruckner's favourite. The pairing of quotations in the 1873 1st movement (Brünnhilde's « Magic Sleep » and Isolde's « Liebestod ») shows a common theme : the image of a woman literally or metaphorically falling asleep. Has this any connection with the fact that Bruckner also thought of the 3rd (or, at least, parts of it) as a musical memorial to his mother ? The 1876 Adagio shows another Wagnerian pairing : the « Lohengrin » quotation and the use of the « Tannhäuser » figuration, both Operas about a medieval Christian knight, the 1st chastely married, the 2nd unchastely devoted to the goddess of love, Venus.

The 1876 Adagio also reveals an important stage in the increasing Wagnerisation of the style of the 3rd Symphony. After the presentation of the Adagio's noble 1st theme, there begins (at bar 9) a passage which is different in the 1873, 1876 and 1877 versions. Musicologist Robert Simpson complained of the « feverish and highly-coloured harmonic changes almost mawkish in character » of this passage in the 1877 and later scores. The 1876 version, at this point, is simpler, more gravely eloquent ; at the same time, its spaciousness is more Brucknerian (and, one might add, Wagnerian) than the compact, almost Classical sequences of the 1873 version, which Simpson compared to the Haydn of the « 7 Last Words » . It is possible to see this passage, in 1876, as a kind of « missing link » , showing Bruckner's steadily increasing confidence in the new, slower Wagnerian pace which he gradually made his own.

Is there any hope that we may, one day, be able to say which of all these many versions represents the « best » view of the 3rd Symphony ? Many (Robert Simpson included) have tried. But there is another way of looking at this. In his own lifetime, Bruckner was famous as an organist, and particularly as an improviser. Could the various versions of a Symphony like No. 3 be seen as different improvisations on the same grand idea ? A similar suggestion has been made (notably by Charles Rosen in : « The Romantic Generation » , Harper Collins, 1996.) about the revisions of Frédéric Chopin and Franz Liszt, also great improvisers. Why not Bruckner too ? If so, today's conductor is faced with challenging but also exciting choices.

In all its many forms, the 3rd Symphony is in 4 movements. Bruckner never deviated from that broad layout in any of his Symphonies, even if the order of the central Adagio and Scherzo is sometimes reversed. The 1st movement begins with misty string figurations, out of which emerges a quiet but striking theme on solo trumpet (which Wagner particularly admired) . The movement is laid-out on a grand scale : exposition, development, restatement, with the exposition arranged (typically for Bruckner) into 3 main subject groups. Sometimes, the surface of the music becomes animated, urgently so at times ; but one senses that the background pulse is slow and patient. Often, the music seems to break-off at the height of its activity, giving way to quiet, solemn cadential figures. If the listener accepts that the slow background current is the « real » pulse of this music, the stop and start foreground activity ceases to be

frustrating, and the final outcome becomes more thoroughly satisfying ; Bruckner's final climaxes rarely disappoint.

In the 1876 version, the Adagio follows a Rondo-like A-B-A-B-A pattern ; again, typical of Bruckner in his slow movements. It is 11 bars longer than the 1873 « original » Adagio, and an astonishing 38 bars longer than the more familiar 1877 score, which was radically (and, some would say, insensitively) cut. Bruckner made a revealing comment about the slow dance-like theme in 3/4 which appears towards the end of the 1st B section : apparently, Bruckner conceived this from the 1st as an elegy for his mother : a strong minded, highly-musical woman, vulnerable (like her son) to attacks of depression.

The 3rd movement is a driving Scherzo, the lighter Trio section strongly flavoured with rustic dance elements : in his youth, Bruckner had supplemented his meagre teacher's income by playing violin and piano in village dance bands. The Finale also sets-out determinedly, with rushing strings and a powerfully striding theme for brass. It rises in 2 great waves, then the tempo drops and the 2nd theme strikingly combines Polka-like string figures with a solemn chorale (brass answered by woodwind) . According to Bruckner's biographer August Göllerich, Bruckner had a message here. Göllerich and the composer were strolling around Vienna one evening when they heard dance music issuing from a nearby house. Over the road, the body of the Cathedral architect Friedrich von Schmidt lay in the « Sühnhaus » Chapel (« Sühnhauskapelle ») :

« Listen ! » , said Bruckner, « In that house, there's dancing, while over there the Master lies in his coffin. That's life. That's what I wanted to show in my 3rd Symphony. The Polka represents the fun and joy in the world, the chorale its sadness and pain. »

But, in the end, it is joy which triumphs : a blazing trumpet fanfare, a thrilling cadence, then the 3rd Symphony's opening trumpet theme returns, radiantly transfigured in the major key.

### The Journey from Wagner to Brahms : Performance Markings and Orchestration in the 1873 and 1889 Scores of Bruckner's 3rd Symphony

(Mary Kate Reischmann)

A thesis submitted to the Faculty of Emory College of Arts and Sciences of Emory University, in partial fulfilment of the requirements of the degree of Bachelor of Sciences with Honors Department of Music (2010) .

In presenting this thesis, as a partial fulfilment of the requirements for a degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known, including display on the world-wide-web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis. I retain all ownership rights to the copyright of the thesis. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis.

Thesis Adviser : Kevin Karnes

Committee Members : Stephen Crist and Peter Höyng.

## Abstract

Scholars have long considered Anton Bruckner's 3rd Symphony to be one of the best representative examples of the « Bruckner Problem », the term given to the complications presented by the numerous versions in existence of each of Bruckner's works, many of which contradict one another. The « Problem » has been consistently applied to Bruckner's 3rd, particularly in light of the poor reception of the 1st version of the work, printed in 1873. There has been argument that Bruckner's 1st edition was implicitly Wagnerian and his subsequent revisions leaned more towards the works of Johannes Brahms, as scholars have postulated that Bruckner made these revisions, in order to garner support by revising his works to emulate those of critic-darling Brahms. However, analysis of the 1873 and 1889 scores reveals that the characteristics of the 1873 score are maintained in the 1889 score, masked primarily by the overt Brahmsian orchestration and performance markings. I purport that audiences would receive the 1873 and 1889 versions respectively as Wagnerian and Brahmsian because of this trend, and not because of a sudden shift in Symphonic influence. Thus, the changes made to the 3rd Symphony are effectively limited to orchestration rather than structure, suggesting that Bruckner attempted to counteract negative critical response without enacting fundamental changes to the work.

## Introduction

The study of Anton Bruckner has long been a fount of confusion for music scholars. Many have pointed to the numerous revisions Bruckner made to each of his Symphonies as the most obvious cause of frustration surrounding Bruckner's works. The « Bruckner Problem », as this phenomenon has come to be called, has largely been a grey area despite constant scrutiny by analysts. Bruckner was, for the most part, not regarded favorably in his lifetime, and was under constant criticism from a number of sources. It is difficult to distinguish between changes made by Bruckner in response to this criticism and genuine outgrowths to the works that Bruckner made without regard to his detractors. Further complicating the issue is the contention that Bruckner's students made changes without his knowledge or approval. It is clear that a fair number of the versions and publications, in existence, were not approved by Bruckner, and that some revisions evident in these versions were simply unauthorized changes made by Bruckner's students and publishers. Therefore, it is difficult to determine which scores Bruckner meant to be regarded as the « right » ones, and also whether Bruckner authorized some versions at all.

The 3rd Symphony is often regarded as a prime example of the « Bruckner Problem ». There has been much controversy over this Symphony, particularly because the validity of nearly all of the versions of the 3rd is fairly ambiguous. While there is a plethora of publications of the work, the revisions of the 3rd most often studied by scholars represent 4 distinct versions, of which I will relate the more reputable publications. (1) The 1st, often called the « Wagner Dedication Score », is the original score composed by Bruckner, in 1873. The 1873 version exists in 2 different editions one by Thomas Röder and the other by Leopold Nowak, though Nowak's publication is more popular

today than Röder's. (2) The 1st revisions to the 3rd were made in 1877-1878, which most notably added a Coda to the Scherzo and cut large portions of the Finale. This version exists in 2 editions : one published by Leopold Nowak, and the other by Fritz Öser. The next set of revisions was made in 1889, and the definitive edition of this version was published by Nowak. Lastly, revisions were again made in 1890, and the score was published by Theodore Rättig. While the manuscripts for each of the 4 versions were, in fact, complete during Bruckner's lifetime, it is important to note that nearly all of these editions were published much later, after Bruckner's death, and were created from the editors' interpretations of autographs of the original scores.

In this thesis, I will be analyzing the 1873 and 1889 versions of the 3rd Symphony, using the Nowak publications. These 2 versions are the 1st and 3rd written, and are perhaps the most ambiguous in the context of the « Bruckner Problem ». While the 1878 version is generally regarded as viable, and the 1890 is almost unanimously rejected as unauthorized by Bruckner, there is still argument among scholars as to whether the 1873 and 1889 revisions should be considered when undertaking a performance of Bruckner's 3rd. I will specifically analyze the differences in orchestration and performance markings between the 1873 and 1889 versions, and I will consider ways in which the differences between these versions are reflective both of Bruckner's personal experiences and of the criticism by the Viennese populace. This analysis will serve as the basis for my thesis.

Current scholarship regarding the 3rd Symphony suggests that the patterns in various versions indicate a significant paradigm shift in compositional technique in the years between revisions. (3) While many Bruckner scholars, particularly Julian Horton, state that a composer's work should be studied independently of his putative motivations or personal characteristics (4) , I believe that it is impossible to separate the artist from his art. I do not find it credible that inherent talent or divine inspiration is the only influence on an artist's work and, instead, I contend that personal beliefs, experiences, and character exert significant influence, and should be taken into consideration when analyzing his or her work. Thus, while the majority of my thesis hinges upon analysis of the scores, biographical contexts have played a large role in illuminating and informing my analytical conclusions.

To be sure, consideration of this biographical context certainly complicates analysis, particularly in the case of Bruckner. Julian Horton best summarizes the situation :

Bruckner has been praised as a Wagnerian and for having nothing to do with Wagner ; as a composer of absolute music and of programmatic Symphonies ; as a dangerous modernist and a venerable reactionary ; as an unworldly mystic and a ruthless pragmatist ; as an apolitical innocent and as provider of the soundtrack to German military expansionism. (5)

Because of these conflicting opinions of Bruckner given by those who knew him during his lifetime, it is difficult to pinpoint any single motivation for Bruckner having made so many revisions to his works. The most credible cause might well have been the criticism Bruckner faced after the premiere of the 3rd (criticism published by the dominant faction of Viennese critics led by Eduard Hanslick) coupled with the composer's widely reported timid and easily influenced personality. Some scholars have taken these circumstances to be the impetus for Bruckner's revisionism, and many imply that Bruckner was somehow bullied into making so many changes. However, as Horton states, it is

important to eschew such simple assumptions regarding Bruckner's life, as dismissing Bruckner's role in the revisions as submissive may lead to incorrect conclusions about Bruckner's works. (6)

Thus, I will strive to take account of the complexity of Bruckner's personality and circumstances in my analysis.

With this point in mind, my thesis will strive to contribute to Bruckner scholarship regarding the revisions of the 3rd Symphony. While many scholars have provided a general discussion of the 3rd, in the context of the « Bruckner Problem », they have focused primarily on harmonic progression and Symphonic form ; there has been little to no discussion of orchestration and performance markings. Thus, in my thesis, I have chosen to perform an analysis of these latter aspects of the work, focusing on the 1873 and 1889 scores. My analysis of the performance markings and orchestration, in the context of Bruckner's life, has yielded significant differences between the 2 versions.

For the purpose of this thesis, I will frame my analysis in terms of the dichotomy evident in Viennese musical culture in the late- 19th Century. As Leon Botstein, Sandra McColl, Margaret Notley, and others have documented, the city's most widely read critics (figures like Hanslick) tended to present a highly-polarized, often musically simplistic picture of many composers of the time, but particularly of Richard Wagner and Johannes Brahms. (7) In the writings of such critics, Wagner and Brahms were portrayed as figure-heads for 2 opposing musical camps, with Hanslick (a firm supporter of Brahms) and his contemporaries often labeling all other composers as either « Wagnerian » or « Brahmsian ». And despite this sometimes radical over-simplification of serious æsthetic issues, certain musical techniques and characteristics nevertheless became widely associated in turn-of-the-Century Vienna with these 2 composers. In analyzing Bruckner's scores, in relation to such currents in contemporary music criticism, I do not intend to validate the language used or positions assumed by Hanslick and his contemporaries. (8)

Before delving into the results of my analysis, it is important to note the inclusion of melodic quotes from Operas of Wagner in the original 1873 version, taken from such works as « Die Walküre » and « Lohengrin ». Because of these quotes, it would appear that Wagner had, at least, some impact on the Symphony. John Williamson, in his essay on the Brucknerian Symphony, briefly touches on the harmonic and melodic influence of Wagner in the 1873 version, but does not mention performance markings. Rather, I am attempting to understand the ways in which Bruckner's music was likely understood in his own time (at a time when this « Hanslick Model » shaped much of the popular discourse about the art (9) of the 3rd Symphony, he indicates the differences between the 1873 and the 3 later scores relative to the influence of Wagner, and makes many of the points that I will later consider) . (10) However, he includes few to no mentions of performance markings. What both Williamson and Horton do note, however, is that most traces of Wagner's influence, most noticeably in the form of melodic quotations, are not present in any version after 1873.

Over the course of my analysis of the 2 scores, I will suggest that this excision of « Wagnerisms » bleeds into Bruckner's treatment of performance markings and orchestration as well. Such opulent and colorful markings, as were typical of Wagner, are littered throughout the 1873 version, but are often omitted from the 1889 score. The 1873 score is rife with performance markings and orchestration that are more brash and contrasting, often favoring more specific types of articulation and dynamics. The 1889 version conversely includes a much less dramatic range of dynamics and articulation, which is also reflected in the thinner orchestration favoring more subtle soloistic parts as



opposed to doublings. For example, crescendo markings may appear in a phrase that begins « forte » in the 1873 score but starts « piano » in 1889, indicating a typical piano-to-forte crescendo in the later version, in contrast to an increase from « forte » to an extreme volume in the 1873. Likewise, where an accented passage may be marked « marcato » in 1873, such a marking would be left-off in 1889.

It is important to note, however, that the orchestration and performance markings in the 1873 score did not necessarily constitute an attempt by Bruckner to emulate the works of Wagner in an overt way. It has been accepted by the majority of scholars that Bruckner's orchestration is distinctly organistic, as Bruckner literally learned to compose on the organ bench. (11)

Taken in context of Bruckner's life, it seems possible that Bruckner's revisions to the 3rd could be indicative of the musical climate in Vienna, at the time of the 1873 premiere. Despite the presence of such Wagnerian critics as Richard Pohl, the musically conservative Eduard Hanslick essentially ruled the critical world in late- 19th Century Vienna. His distaste for « Music of the Future » (12) encompassed such composers as Franz Liszt, Hugo Wolf, Anton Bruckner, and most especially Richard Wagner. While Wagner, defiant in the face of criticism and possessor of a loyal following outside of the conservative Viennese mainstream, refused to compromise his art in order to fit societal constraints, in Vienna or elsewhere, Bruckner struggled with the readily apparent dislike shown by many critics for his music. It seems logical that the changes to the 3rd Symphony, including those made to the performance markings and orchestration, could have reflected Bruckner's desire to move toward the more conservative style of critic-darling Johannes Brahms. It is impossible to make a determination on the validity of performance of the 1889 revision, however, as there are changes made to the score written in the hands of Bruckner's students. (13) These changes cannot simply be disregarded, however, as Bruckner's initials are usually written next to such changes, essentially indicating that he « signed-off » on the changes made by his students. The question, then, is not whether Bruckner approved of these changes, but rather whether he would have approved of them without the poor reception of his original scores or without pressure from his students. I would suggest that the 1889 revision was influenced, at least in part, by the harsh criticism the 1873 version received. A large part of my thesis hinges on the supposition that Bruckner made the revisions to the 3rd, in order to make the Symphony sound less Wagnerian to contemporary critics such as Eduard Hanslick.

Bruckner clearly has a unique identity separate from Wagner, but to an audience ignorant of the complexities of Bruckner's compositional innovations and organistic orientation, the 1873 score may have sounded much like Wagner's. While some have argued that Bruckner's 1st editions were Wagnerian in such fundamental characteristics as harmony, melody, and structure, and his subsequent revisions leaned more towards the works of Brahms, I would suggest a different view. I believe that there is enough evidence to separate all fundamental aspects of Bruckner's Symphonies from those of both Wagner and Brahms. However, because the trend of orchestration and performance marking revision tends to shift from an organistic approach in the original to a sound more characteristic of Brahms in the revision, I purport that the organistic sound of the 1873 version of the 3rd would be associated with the more salient characteristics of Wagner's works, while later versions have a more prominently Brahmsian sound. Essentially, this means that audiences would hear the 1873 Symphony as Wagnerian and the 1889 as Brahmsian regardless of the complexity of the true influence on or nature of the versions, simply because performance markings and orchestration are

instantly recognizable to the untrained ear. Whether these changes in orchestration and performance markings are superficial to the composition itself is open to interpretation, but it is clear from my analysis that this trend in revisionism from Wagner to Brahms exists.

### Survey and Context of Scholarship

In general, there is little agreement among scholars as to which scores are valid. One of the 1st scholars to consider the problem of the versions was the editor Robert Haas in the 1930's and 1940's. (14) His solution was essentially to blend all existing versions, using his own judgment to choose which parts were to be used in his definitive score. In the 8th Symphony, Haas even rewrote a passage himself. Haas's editions met with much controversy, not least of all because of his associations with the Nazi Party. (15) Haas justified his actions by asserting that Bruckner was a simple and « naïve » man from the country, whose inexperience with a cosmopolitan lifestyle enabled the Jewish academia to corrupt and take advantage of him. (16)

Regardless of his reasons for the creation of his editions, most of today's scholars, led by Benjamin Marcus Korstvedt, agree that Robert Haas took too many liberties in the development of his editions and, furthermore, assert that Haas fundamentally insulted the memory of Bruckner by portraying him as such a simpleton. Haas was later let go from his position at the International Bruckner Society, and was soon after replaced as General Editor by Leopold Nowak. Although Haas may have ignored standard scholarly methodology in his editing methods, it appears that he did nothing to diminish the aesthetic appeal of Bruckner's works. It is important to note that many highly-respected conductors have utilized the Haas scores in performance, despite the development of later, more « scholarly » editions. He, therefore, considered it his duty to recreate what Bruckner would have written had he been sheltered from what Haas portrays as the corrupting influence of Viennese Jews. (17)

While Haas' scores still garner support, the most widely accepted interpretations of Bruckner's works were edited by Haas's successor as General Editor, Leopold Nowak. From the end of World War II to his retirement, in 1989, Nowak strove to reproduce all known versions of Bruckner's Symphonies, regardless of questions of validity. Nowak took little to no creative license in his editing, and kept his editions as close to the original autographs as possible. Because of this, Nowak's scores are considered the most « scholarly » in scope and practice.

A few other editions were published by editors such as Fritz Öser (under the International Bruckner Society and, later, the « Brucknerverlag »), Alfred Orel (Haas's assistant), and Bruckner's students: Ferdinand Löwe and the 2 Schalk brothers, Josef and Franz. Barring a few irregularities, however, these editions are generally considered superfluous to the scores printed by Haas and Nowak. Current debate among scholars regarding the « Bruckner Problem » almost exclusively utilizes original autographs of Bruckner's scores, or the published works of Haas and Nowak.

While edited scores have been consistently published since Bruckner's lifetime, discussions of the « Bruckner Problem » did not become common place until the publications of Robert Simpson and Deryck Cooke. In 1969, Cooke published « The Bruckner Problem Simplified », which detailed all versions of each of Bruckner's Symphonies. (18) For each Symphony, he methodically studied the versions and summarily determined which edition should be considered for

performance. This method allowed for no ambiguity, as Cooke divided the versions into categories : performable or « spurious » . (19) He made these determinations based on the degree of influence editors and students had on each version, and most often chose the « correct » version to be the one that reflected the least outside influence. Cooke categorized all editions published during and shortly after Bruckner's life as unplayable, as he claimed that they were most affected by misguided collaborators. He also dismissed several versions as not being « definitive » . (20) In other words, Cooke claimed that many of the early scores were nothing more than drafts, and were certainly not « performing versions » . In the 3rd Symphony, for example, Cooke dismissed all versions preceding the 1878 score, including the original 1873 score. (21) In recent years, Cooke's theories have been met with harsh criticism. Scholars almost unanimously reject Cooke's conjecture that the mere presence of revisions in Bruckner's hand on a score invalidates earlier scores. As Julian Horton states of the original 1873 version of the 3rd Symphony :

« The fact that this score was not performed before it was revised does not render it illegitimate. » (22)

3 years earlier, in 1966, Robert Simpson had written a book titled, « The Essence of Bruckner : An Essay Towards the Understanding of his Music » . As in Cooke's analysis, Simpson leans toward the assignation of black and white labels for each version. (23) However, while Cooke's analysis relies more on sources outside the changes made to the music itself (letters, autographs, biographical information, etc.) , Simpson's is almost exclusively music-based. Essentially, Simpson focuses on the musical revisions themselves, and not the supposed reasons behind them. His book provides a much more in-depth analysis of each score, in which he decides its validity by comparing it to his own predetermined characteristics of « truly » Brucknerian music. He often begins his analysis of each Symphony with a movement-by-movement analysis of the most widely accepted version. This is then followed by an explanation of the differences in other editions, and an assignation of which score he deems to be the correct one. Even as study of Bruckner has blossomed among scholars, Simpson's book remains the most thorough English analysis of the versions by a single author.

While Cooke and Simpson may not have much influence in the current debate over the « Bruckner Problem » , their methods and analysis are more justifiable when viewed in context. Up until even the 1980's, Bruckner held little place in the European or American canon. The associations of Bruckner's works with Viennese Wagnerism and, later, Adolf Hitler forged an indelible connection between Bruckner's works and the 3rd « Reich » , which further influenced the popularity of an already struggling Bruckner. (24) Cooke and Simpson were 1st and foremost concerned with furthering Bruckner's music in Britain and overseas. With this in mind, I believe that the evident simplicity of the analysis, performed by the 2 in their respective publications, was intentional. Complicating the issue of the « Bruckner Problem » by highlighting the ambiguities in Bruckner's method and the purpose of his revisionism would do nothing to garner support for the unpopular composer. By designating one version as « playable » , Cooke and Simpson erased, at least, one extra-musical issue clouding Bruckner's artistry and preventing the performance of his Symphonies. Simpson took this a step farther by diving headlong into what Constantin Floros would later call an « internal experience » analysis in which he cast Bruckner as a deeply devout possessor of divine inspiration who undertook the « patient search for pacification » in his music. (25)

Since the sharp rise in Bruckner's popularity, both in America and abroad, published works concerning Bruckner have

abounded. If one trend underlies most of present scholarship on the « Bruckner Problem », it is that the validity of many of the Symphonic scores is now believed to be much more ambiguous than it was once portrayed by Cooke and Simpson. This characterization is, perhaps, not completely realistic, but it does paint a Romantic picture of Bruckner's music as other-worldly that would be likely to spark the interest of conductors and audiences.

Julian Horton's book, « Bruckner's Symphonies : Analysis Reception and Cultural Politics » (2001) , gives a thorough reworking of the « Bruckner Problem » as a whole. Horton's views tend to stray from the typical « internal experience » methodology, which he refers to as the « revisionist motivation » . (26) Instead, Horton strives to provide a completely analytical representation of the « Problem » separate from issues of biography and reception. He particularly criticizes Robert Simpson, Benjamin Marcus Korstvedt, Constantin Floros, and Donald Tovey for over-romanticizing Bruckner and his works. Horton gives a fairly complete history of the Symphonies and analyzes certain passages of many of the works. While there are many facets to Horton's argument, he essentially asserts that there is no absolute philosophy regarding editorial action. (27) He does, however, debunk arguments made by other scholars, particularly Cooke. Horton states that Cooke's preference for the Haas scores must be challenged on political grounds because of Haas' Nazi affiliations and ideology, and also purports that Cooke's designation of one correct edition is ridiculous. (28) He instead argues that Bruckner's legacy is one of « irreducible pluralism » , meaning that more than one score must be considered for each work. (29) Likewise, Horton considers it to be « untenable » that Cooke dismisses the 1st non- « performing version » of many of the Symphonies. (30)

Benjamin Marcus Korstvedt provides another view, lending Bruckner and his works a more sympathetic eye with clear emphasis on Bruckner's character and personal experiences. To Korstvedt, Bruckner is a composer separate from Wagner, Brahms, and Beethoven. Where critics and audiences of Bruckner's time tended to unanimously lump Bruckner in with other Wagnerians, Korstvedt maintains that Bruckner's works cannot be so simply categorized. (31) Most critics now agree with this view, though many point toward Bruckner's use of avant-garde harmonic and structural techniques as being proof of Wagner's influence. (32) As for the problem of the revisions, Korstvedt is unique in his treatment of the Haas publications. Unlike Horton, Korstvedt believes that the majority of Haas' work is viable, but he does concede the flaws of a few of his publications. (33) Along with Leon Botstein, Korstvedt asserts that the 1st editions of most of the Symphonies are viable, a point which has been highly-contended among scholars since the study of Bruckner's will. (34)

Paul Hawkshaw discusses the issue of the 1st editions in his article in « 19th Century Music » , stating that they must be taken on a case-by-case basis. (35) Likewise, he says that there has indeed been evidence of tampering with scores between Bruckner's approval and the time at which they are sent to the publisher. In the 3rd Symphony, Hawkshaw specifically notes that the changes to the 1889 version were done at the behest of Bruckner, but were actually carried-out by his student Franz Schalk. Hawkshaw cites the Schalk brothers as saying :

« We must let (Bruckner) believe that the most important thing is his approval. » (36)

In a recent article, Margaret Notley reviews many of these scholars' works, and fall somewhere between the strictly analytical work of Horton and the more biography-related work of Korstvedt, Hawkshaw, and Botstein. His article relies

much on this evident intervention by Bruckner's students, which has been cited, to a lesser degree, in the works of other scholars. (37) Notley's approach is similar to that of other modern Bruckner scholars : with the extremely varied accounts of Bruckner the man, even from the people who knew him, it is difficult to make simple assumptions about any of his motivations or those of his collaborators. If there is one argument that is consistent throughout current scholarship, it is that there is no single right answer to the « Bruckner Problem » . Notley particularly focuses on Bruckner's music, in relation to his devout faith and the political atmosphere of Vienna. She states that Bruckner is more than the « naïve » and pious country man that, in the past, he has often been characterized as, and spends much of her essay outlining the other influences on work that complicate the image we have of Bruckner.

Notley's work is 1st and foremost a review of other scholars' work. She spend little time on specific Symphonies outside of the 8th, but her work is still useful in giving a general picture of the many factors surrounding the greater issue of the « Bruckner Problem » .

### Biographical Context

Born into an Upper-Austrian family of humble means, in 1824, Bruckner is often regarded as the paradigm of rural simplicity. (38) In some ways, this characterization may be true. Bruckner was born near the city of Linz, a beautiful countryside consisting almost entirely of farmland. (39) The 10th of 12 children and the eldest son, as was typical for the dominantly agrarian society, he dutifully became his father's assistant, and eventually succeeded his father as a school teacher. (40) It was, in fact, his father's position as a school teacher that enabled Bruckner to explore the world of music, as the teachers of each village were expected to play the organ for church services. (41) By the age of 10, Bruckner could substitute for his father on the organ, receiving musical instruction from family members and professors at his school teacher training school, but certainly never from a Master or virtuoso. (42)

As he matured, Bruckner spent much of his free time from teaching composing music. The most salient point of Bruckner's early dalliances into music is that they were born from economic necessity. (43) This new passion was only magnified by Bruckner's appointment to a position in a village near Saint-Florian's Monastery, which provided him with greater opportunities to explore his music. (44) In 1848, Bruckner was appointed provisional organist at Saint-Florian's, which is said to have been the beginning of the transition from Bruckner the teacher to Bruckner the musician. (45) Bruckner was eventually able to obtain a position as assistant teacher and deputy organist at Saint-Florian's, a position he held for 10 years. (46) Because Bruckner experienced much of his compositional maturation at the seat of the organ of a monastery, many cite his time at Saint-Florian's as irreversibly fusing his faith (and the organ) to his music. (47)

The next great transition in Bruckner's life began with his appointment as cathedral organist at Linz, where he blossomed as a composer. (48) Other than a few trips abroad, Bruckner travelled little, and then only to perform his music. (49) However, while Bruckner's secluded life had little impact on his musical talent, it had a very large effect on his success as a composer. Because he had little contact with the world, outside of Upper-Austria, he had little experience with its habits, ways and behaviors. (50)

By the time Bruckner moved to Vienna, in the 1860's, he was in his 40's and, consequently, much set in his ways as a country school teacher. Bruckner never got used to city life and, more importantly, to its social politics. His dress and looks were made fun of, and often made it hard for his audiences to take him seriously. (51) Likewise, his manners lacked poise and servility, and Bruckner could sometimes be inappropriately direct to prospective patrons. The more removed from the world he became, in later years, the more he used odd turns of speech which sounded ridiculous to other people in Vienna. Some scholars say that audiences' indifference to Bruckner was exacerbated by Bruckner's thick Upper-Austrian dialect. (52) What is more, Bruckner removed himself from intellectual matters outside of music, further isolating himself from other composers like Richard Wagner who attracted followers through the metaphysics or politics attached to their compositions.

This marked disparity between Bruckner, the simple country man, and Bruckner, the complex and talented artist, was obvious to both his critics and enthusiasts, particularly once Bruckner came to Vienna. Most who knew Bruckner acknowledged this puzzling inconsistency, and often found themselves held back from fully enjoying his works because of the apparent lack of philosophy or thought behind the compositions. His students themselves often wrote his programs, and have been noted as begging him to give them some philosophical insight into his compositions, hoping to incorporate some of the ideas, and more importantly popularity, of Wagner into the works of Bruckner. (53) Bruckner's responses, often nothing beyond his intention to use his musical gifts for God, did little to erase his image as a simpleton.

In the context of « fin-de-siècle » Vienna, Bruckner's idiosyncrasies became even more apparent. (54) The critical atmosphere of Vienna, from 1860 to 1900, was undergoing a number of large-scale changes at the time of Bruckner's arrival, in the musical, social, and political realms. The 19th Century was a time of incredible transformation in Europe, following on the heels of 100's of years of relative constancy. As Europe changed, so did its musicians, composers, and audiences. This is particularly evident in the musical Mecca of Vienna, which exemplified the great effects of these changes on music and criticism.

The largest of these changes was social. In the middle of the 19th Century, Vienna was experiencing a period of rapid growth and increased urbanization. Where the city had previously been highly-stratified, with a clearly defined upper- and lower-class, the impending industrialization of Europe and the weakening of the Habsburg Monarchy were quickly facilitating the growth of a large middle-class. In earlier periods, viewing and listening to the arts was primarily a pursuit of royalty, the church, and the aristocracy. With the vast changes of the 19th Century, however, these activities became increasingly accessible to the masses. This resulted in a comparatively poorly educated audience with an insatiable desire to indulge in the arts that had previously been inaccessible to them.

As many audience members did not have the education to understand much of what they were hearing in performances, they largely relied on the brief review columns, or « Feuilletons », of various newspapers. (55) The period marked an explosive growth of music criticism in journalism, which was increasingly directed at the untrained public, and was, therefore, extremely influential in swaying the public opinion. The foremost author of these columns in Vienna was Eduard Hanslick. Hanslick held conservative views regarding music, and believed that this period in Vienna should be one of celebration of the golden past of Beethoven, Schubert, Haydn and the like. In fact, Hanslick

maintained that there was a lack of talent in Vienna in the 1880's, essentially finding worth solely in Johannes Brahms, whom he regarded as the greatest living composer. (56)

Hanslick's views were further enforced in Vienna by the city's budding culture of music study. It was in Hanslick's time that studying music as a profession became a viable career option. In fact, Hanslick himself was the 1st University professor of music history, which only served in gaining him more influence with the younger generation of aspiring musicians in Vienna. Under his guidance, much of music education in Vienna turned away from newer and modern compositions in favor of the study, elucidation, and distribution of the music of the « golden age », which Hanslick saw as the time of Beethoven, Mozart, Haydn, and ending in Schubert. (57)

It was with this general set of ideals that Hanslick critiqued modern composers. While Brahms escaped Hanslick's censure, most others in Vienna did not. This was especially true for Richard Wagner, and the many composers Hanslick labeled as « Wagnerian ». The philosophical and musical ideals of modern composers, particularly Wagner, threatened Hanslick's conservative vision of music. He believed that Wagner and his Wagnerians would entice composers of the younger to eschew the « healthy » models of the golden era in favor of the dangerous, albeit fleetingly popular, styles of the new « moderns ». (58)

For Anton Bruckner, the views of Hanslick were not in any way beneficial. Hanslick essentially characterized Bruckner as a poor man's Wagner, panning performances of his works on a regular basis. These harsh reviews exemplify the extremely personal and emotional stances taken by composers, performers, and critics in Vienna during this period. Hanslick maintained that the popularity of these composers relied not on an inherent musical beauty, but instead gained support because of its unrefined appeal. That is, it was superficially easy to understand and enjoy, not requiring the refined appreciation necessary for the music of a Haydn or Brahms.

This polarization was increased by the political affiliations of many composers. (59) The political system of Vienna was an emotionally charged backdrop to the arts in the late- 19th Century. The Habsburg monarchy seemed to be on its last legs and the social tensions of militant nationalists and unwelcome immigrants co-existing in a crowded Vienna created wide divisions among the populace. These political schisms bled into the musical realm, and further stratified the already tense environment. Strangely enough, the more conservative figures, such as Brahms and Hanslick, aligned themselves with the Liberal political Party, who relied on a platform of « laissez-faire » economics and the free-market system. (60)

Because of these large-scale political and social divisions that also had a profound impact on the artistic community, criticism, at times, seemed black and white. Composers were strongly praised or strongly censured, and often extra-musical elements played a role in the review. Thus, for Bruckner, Vienna was a rather harsh change from the humble beginnings in a small Christian farming community. As Bruckner had all of the critical censure and little of the public popularity of Wagner, there is much speculation over whether the many revisions made by Bruckner to his works were in response to this criticism. It is impossible to know if Bruckner consciously decided to revise his Symphonies into something more akin to the critic-friendly Brahmsian style, but it seems apparent that many of the changes he made did reflect a stylistic shift in orchestration and performance markings from Wagner to Brahms.

The cosmopolitan Viennese also had difficulty understanding Bruckner's seemingly outdated view of religion. To most of the city's populace, the Church no longer had the oppressive hold over Europe that it once held. (61)

However, outside of Vienna and other European cities, this new outlook towards religion, and life in general, had not yet taken root. As I have previously intimated, Europe was undergoing tremendous social, political, and economic changes, but these changes were relatively limited to the cities. Rural Austria saw little of the changes that were taking root in cities like Vienna, and Austrian village life was still dominated by deep devotion to the Catholic Church. Certainly, the vast majority of Austrians identified themselves as Catholics, and greatly valued their religious identity, but the rise of nationalism in 19th Century Europe was quickly supplanting the concept of a uniquely Catholic identity. While there are many political, social, and economic reasons for this important and historically remarkable shift, this essentially meant that people began to view their national identity as an important label in addition to their religious identity. (62) There was little of the Liberalism seen in other parts of Europe, affording the inhabitants of rural Austria a rather black and white view of faith and the world, as dictated by the Church. Bruckner was no exception. In his years in Vienna, Bruckner garnered criticism and ridicule for what others saw as a blind and extreme devotion to his faith. Bruckner spent significant periods every day meditating and praying, and lived a life of self-imposed celibacy. (63)

This is particularly evident in Bruckner's hapless interactions and associations with the Wagnerians, as he was completely unaware of the consequences of his actions in the scope of a highly-nuanced and complex socio-political structure. What is perhaps more significant is how outspoken and unwavering Bruckner was about his beliefs and practices and their connections to his music. To a populace that viewed this sort of devotion as outdated and, perhaps, slightly medieval, Bruckner represented the Catholic of the past, blindly following a Church that was losing its power. (64) Shortly after moving to Vienna, Bruckner joined the « Akademischer Richard Wagner-Verein », most likely because of his admiration for Wagner's works. (65) However, this membership only fueled the fire Hanslick had created with his criticisms of Bruckner's works, and Bruckner began to be considered Wagnerian by critics and enthusiasts alike. What is more, Bruckner came to be regarded as belonging to the Wagnerian camp, and particularly to the Neo-German School, which encompassed the modern and contemporary works of German composers such as Franz Liszt and Wagner. (66) This created still more hostility toward Bruckner, this time perhaps more impassioned because of its political basis. It would seem that Bruckner, forever oblivious to the nuances of musical Vienna, never realized how much he was hurting his career by associating himself with Wagner. (67) When Bruckner came to Vienna, the climax of the struggle between the 2 Parties, Wagner versus Brahms, had barely begun. (68) Unfortunately, with relentless sharp opposition to Wagner, and all those associated with him, the Brahms Party contributed its share to the lateness with which Bruckner's genius was recognized. (69)

As this conflict intensified, Bruckner's personal problems became noticeable. Bruckner's 1st nervous breakdown had occurred while he was the head organist at Linz. (70) He had to work very hard in his career, but he also had inherited a nervous weakness from his mother, a problem that many current scholars attribute to symptoms of Obsessive-Compulsive Disorder (OCD) . (71) He had another nervous collapse after he completed his C minor Symphony and the Mass in E Minor. (72) Bruckner had also become obsessed with numbers, which is often pointed-out in the



irregular and seemingly ridiculous numbering in his scores, and in the margins of his manuscripts. (73) Likewise, he had an endless need for constant assurance and organization in his financial affairs throughout his life. (74) This obsession often translated into his music, arguably in the form of perfectionism which caused him to constantly revise his works. (75)

While his problems were certainly noticeable in Linz, Bruckner's problems only intensified in Vienna. However, in Vienna, Bruckner's problems were no longer limited to the relatively harmless scope of his compositions. Throughout his time in Vienna, Bruckner was intermittently hospitalized for breakdowns, and he exhibited symptoms of paranoia attributed to his apparent unpopularity, and the unyielding and ruthless criticism by Hanslick. (76) In fact, Bruckner was reluctant to compose in Vienna at all, because of Hanslick and other critics who made his life a misery there. (77) Part of the problem was that he was not confident about his ability as a composer, unlike child prodigies such as Beethoven or Brahms who had been praised for their abilities since youth. (78) Whatever conclusions regarding Bruckner's revisions one draws, I would assert that the frequent revision of Bruckner's Symphonies was significantly influenced by Hanslick and his followers were consistently hostile to Bruckner right-up to the end, and must have done a lot of damage to Bruckner's already fragile state of mind.

Whatever conclusions regarding Bruckner's revisions one draws, I would assert that the frequent revision of Bruckner's Symphonies was significantly influenced by the circumstances surrounding his life. It cannot have been easy for Bruckner to compose in a Vienna that neither understood nor particularly liked him, especially in the face of his probable mental illness. Furthermore, the pressure from his beloved students to make audience-friendly changes would surely have been hard to ignore, in the face of such ardent dislike. Regardless, I believe that there is significant evidence to support the fact that Bruckner was under significant pressure to revise his works towards the more critically acceptable models created by Brahms, and this pressure must be taken into account when analyzing the various versions of his scores. In my analysis, I will show that this pressure is evidenced in the overt shift from the Hanslickian notions of the Wagnerian to the Brahmsian, in the performance markings and orchestration of Bruckner's 3rd Symphony.

## Analysis

Because performance markings are inherently ambiguous, it is often left to performers and conductors to interpret their meanings. How short should a staccato 8th note be played, and how fast is « sehr schnell » ? Often enough, performance markings are not exact measurements and are, instead, some way for the composer to notate a musical mood. For example, in the last movement of Tchaikovsky's 6th Symphony, conductors' interpretations of the tempo have been staggeringly varied. Leonard Bernstein often conducted the movement at nothing faster than the pace of a funeral dirge, and his interpretation is full of heart-rending drama and pain. Herbert von Karajan, on the other hand, opted for a subtler but no less emotional performance, with a noticeably faster tempo. The 2 performances are extremely different, but it would be ridiculous to label either as the « wrong » one. Likewise, orchestration is, in some part, up to the discretion of the conductor, as the effect of the written orchestration is highly-influenced by the size of the performing Orchestra. While these decisions made by conductors are variable between performances, they are immediately recognizable, even to uneducated audiences. To someone who has never heard Beethoven before, the

opening strains of his 5th Symphony are remarkable not because of the pithy use of imitation and sequence, but because they are startlingly bold and stark in orchestration and dynamics, marked as a fortissimo tutti : essentially, in performance markings. Orchestration and performance markings are easily one of the most prominent characteristics of a piece of music.

I would argue that this is particularly true in the case of Bruckner's 3rd Symphony. Many scholars have argued that the revisions made to the 3rd were the result of a shift in Bruckner's artistic vision, and indicate a significant change in the composition itself. I believe that it is more likely that the changes made were reactionary, instigated by the poor reception of the 3rd and further catalyzed by Bruckner's perfectionism and need to appease his critics. Furthermore, while many of the revisions appear to be dramatic, I would purport that they often consist of small changes in orchestration and performance markings, which collectively add-up to a larger and striking affect. The vast majority of the differences between the 1873 and 1889 versions are in the realm of performance markings and orchestration. These changes would have been immediately noticeable to critics and audiences, and they may have masked the fact that fairly little had been changed, structurally, in the core characteristics of the Symphony.

Perhaps, more importantly, since Bruckner learned to compose at the organ, many of his works have a distinctly « organistic » texture and feel, specifically achieved through his orchestrational technique. This fact has been the impetus for much debate among scholars regarding the influences on Bruckner's orchestration. While many scholars once emphasized Wagner's putative influence, more recent analyses have shifted toward a view based more on Bruckner's background as an organist. (79) Stylistically, Bruckner's compositional skills were founded on his experience with organ music, which is reflected in his scores. With respect to many aspects of orchestration, Wagner's works can sound similar to Bruckner's, but this is not necessarily because of Wagner's influence on Bruckner's work. Because Bruckner's organistic approach can sound so similar to Wagner's own approach to orchestration, many audiences perceived Bruckner's organistic style as Wagnerian pure and simple, and not as the more accurate combination of the 2.

In my analysis of the 3rd Symphony, this is an important distinction to make. It may not have been Bruckner's intention to compose in a Wagnerian style, but it is evident, from the contemporary critical response, that his Symphony was essentially received as a disastrous attempt at creating a Wagnerian Symphony. In his review of the Symphony, Hanslick wrote :

« Rather than criticize, we would own in all humility that we have failed to understand his gigantic Symphony. The poetic meaning was never revealed to us (perhaps, it was a vision of how Beethoven's 9th befriends Wagner's " Walküre " and finds itself in the end under her hooves) nor did we succeed in grasping the continuity of the music. »  
(80)

The premiere itself, in 1877, was a total failure. Most of the audience, and even some members of the Vienna Philharmonic performing the Symphony, walked-out in the middle of the premiere. (81)

It seems a little too convenient that the revisions Bruckner, in his subsequent revisions of the work, shifted its performance markings and orchestration away from what was widely heard as Wagnerian and toward what would have

been regarded as characteristic of one of the most popular composers of the period with Viennese critics and audiences : Johannes Brahms. This shift to Brahmsian performance markings and orchestration in Bruckner's revisions is critical to my argument. If the shift had been in the opposite direction, the purpose of the revisions could not have been to please the critics and, therefore, might more readily have been taken to reflect a real transformation in Bruckner's artistic vision. After the publication of Hanslick's review, the Symphony's fate was sealed. Instead, I would argue that Bruckner may well have made the changes he did in order to eschew the Wagnerian label given to the original score, and to achieve a more Brahmsian sound in the 1889 version. In light of the previously enumerated points regarding the circumstances of Bruckner's life, I would maintain that the differences between the two versions responded to the contemporary critical atmosphere in Vienna, particularly in relation to the relative popularity of Brahms and Wagner.

In order to prove that the 1873 and 1889 performance markings and orchestration align with what Bruckner's contemporaries would likely have heard as Wagnerian and Brahmsian respectively, it is necessary to detail the differences between the performance markings and orchestration in the works of those 2 composers themselves. Similarly, relating the similarities between Wagner's orchestration and characteristic of an « organistic » approach will also prove critical. This differentiation will be important to my analysis of the 2 Bruckner scores, and will serve as my model for comparison.

Richard Wagner is known to scholars as a fiery and temperamental man and composer. This provides an apt background for Wagner's ideas regarding performance markings, and the actual performances of his pieces. Wagner saw the purpose of the Orchestra as being the instrument of the composer's inspiration, and felt extreme distaste for conductors and Orchestras that dared to take liberties in the interpretation of his works. In a letter to King Ludwig II, Wagner even proposed the formation of « a specially chosen group of artists trained expressly for the purpose of performing these works in the correct style » , which would serve as a model for later performances of his music. (82) Along these lines, Wagner believed that the conductor should « add nothing to it nor take anything away ; he is to be your 2nd self » . (83) This need for control is reflected in Wagner's scores. Wagner's orchestration is extremely detailed, including rare and previously unknown instruments, and requires large numbers of winds and strings. This increase in the number of performers has led to the distinctly Wagnerian sound of an expanded Orchestra that allows for extremes in volume, and often includes a good deal of doubling of parts to create a broad sound. (84)

Perhaps, the most salient point of this description of the characteristics of Wagner's performance markings and orchestration is the extremely thick texture and orchestration of Wagner's works. This is important because of its similarity to Bruckner's organistic approach to orchestration. Wagner's use of separation in faster tempi is similar to Bruckner's own technique. This is a remnant from the necessary use of separation on the organ when playing faster tempos. Where Wagner often doubles a voice, assumedly to increase the volume or thicken the texture, Bruckner's orchestration seems to mimic this, in his use of the tutti-solo technique found in organ music. Tutti-solo passages are common to organ music, and indicate that the organist should play a passage : 1st as a solo on one keyboard, and then, that the same passage should be played by the full organ, with all of the stops and couplers open. Likewise, Bruckner's layering of instruments in this tutti-solo style reflects the opening and closing of stops on the organ. To an audience, this would certainly sound nearly identical to the often-doubled orchestration of Wagner.

Brahms, on the other hand, represented a much more Classical view of performance markings to critics such as Eduard Hanslick. In his scores, dynamics and articulation markings are sparse, and are often left to the performers. Under the « Hanslick Model », Brahms's music symbolized a continuation of the Classical tradition, aligning with the compositions of Mozart and Haydn. His orchestration is much thinner than Wagner's, and makes use of a more traditional Orchestra size, without the expanded wind or string sections. Likewise, audiences and critics came to associate Brahms with less frequent doubling, with solo parts in the winds more as the rule than the exception. Dynamics are much more subtle, and eschew the bold and highly-contrasting passages characteristic of Wagner. It is these characteristics that I will strive to identify in my analysis of the 1873 and 1889 scores of Bruckner's 3rd. In order to support the claim that the changes to performance markings and orchestration in Bruckner's 3rd Symphony shift from a sound characteristic of Wagner, in the 1873 version, to that of Brahms under the « Hanslick Model », in the 1889 version, I will discuss representative examples of this shift in the scores of the 3rd Symphony.

## Movement I

Before delving into the performance markings and orchestration of the score of the 1st movement, it is important to understand the Wagnerian associations that had accrued to Bruckner's 3rd Symphony before it was even performed. Around the time of the composition of the 3rd, Bruckner is noted as discovering the works of Wagner, a discovery that led to a profound admiration for the German composer. As such, Bruckner decided to send the scores of his 2nd and 3rd Symphonies to Wagner, requesting that Wagner choose one of the scores to be dedicated to him. (85) Wagner chose the 3rd Symphony ; leading the 3rd Symphony to be nicknamed : the « Wagner Symphony ». The 1873 score, in fact, had « Wagner Dedication Score » printed at the top, leading many audiences and critics to expect the Symphony itself to be distinctly Wagnerian. Thus, it is important to note that the state of mind of the audience would have been biased at the very start by this pre-supposition, and any hint of Wagnerism in the work would have been immediately identified as such.

When opening the scores, an immediate difference in orchestration is visible between the 2 versions. In the 1873 score, Bruckner uses trumpets in D while, in the 1889, he uses trumpets in F. This change is a fairly obvious revision, but it is an important one. Trumpets in D create a more brilliant tone, and allow performers to have a greater range in the higher-register. More importantly, they are traditionally used in Opera and in heavier orchestrations to require a trumpet more capable of penetrating through a thicker Orchestra. The trumpet in F, on the other hand, has a more Classic tone with a smooth and mellow sound, fit more for blending in than for standing-out. This example serves for the main thesis that the shift from the sound of a Wagnerian Orchestra to that of a Brahmsian Orchestra. The fact that a more penetrating trumpet is needed in the 1873 version reflects the thicker orchestration of the original score.

Perhaps, the most obvious examples of factors that would influence audiences to hear the 1873 version of the Symphony, as Wagnerian, are in the 1st movement and in the Finale. The opening of the 1st movement has direct quotes from some of Wagner's Operas, particularly « Die Walküre » and « Tristan und Isolde ». The « Tristan und Isolde » quotation (measures 134 to 146) is obvious, and would have been immediately recognizable to a listener familiar with Wagner's music, which would most likely have influenced listener's view of the Symphony in its entirety. As

the quotes are in the opening of the 1st movement, they also would have set a Wagnerian tone for the work as a whole.

The differences between the 2 scores become increasingly apparent in the texture before letter A (1873, measure 17 ; 1889, measure 14) . In the 1873 score, the melody is played by both the 1st and 2nd horns while, in the 1889 score, it is played only by the 1st horns. To compensate for this reduction in melodic texture, the thick A minor block chord accompaniment in the flutes, oboes, and clarinets, in the 1873 score, is thinned down to only the 1st oboe and the 1st clarinet, in the 1889 version, which is further thinned down with a *pianissimo* dynamic marking. This creates a chamber wind sound, an effect prominent in the works of Brahms.

At letter E, the revisions again reveal a textural change (1873, measure 171 ; 1889, measure 139) . In the 1873 version, Bruckner employs a typical doubling scheme. With the melody in the 1st horn, the oboes and bassoons provide the octave, while the 3rd and 4th horns play the 5th. In the 1889 score, however, the oboes and lower-horns, playing the 3rd and 7th of the E7 chord respectively, are taken-out, and the trombones provide additional support of the tonic in the lower-octave. This orchestrational change provides a more condensed range where, in the 1873 score, a wider tonal and notational range was established. Likewise, the 1873 score has a greater emphasis on the 7th, creating a more jarring and foreboding harmony underlying the serene melody in the horns, while the 1889 score emphasizes the typical tonic-dominant harmony, eliminating much of the tension from the series of tonic chords.

Many similar examples exist. At Letter F in the 1st movement, the texture is varied between the 2 scores. This short segment shows the frequent doubling employed by the 1873 version (measure 207) , as opposed to the thinner texture of the 1889 version (measure 173) . This type of textural difference seems to be a subtle change in scoring, but makes large impact on the audience. The inclusion of the bassoon and flute, in these 2 measures of half notes, adds noticeably different colours to the middle-ranged oboe and clarinet half notes. By cutting flute and bassoon in the 1889 version, Bruckner excludes both a higher and lower register, creating a thinner line, further emphasized by the exclusion of the string bass in these 2 measures. Likewise, all instruments are given a *piano* dynamic marking, in the 1873 score, while the thinner texture is magnified by a *pianissimo* dynamic marking, in the 1889 version.

Brahms's penchant for more soloistic passages is reflected in the 1889 version of letter K (1873, measure 301 ; 1889, measure 267) . In the original score, the melody in this section is passed between the horns and the bassoons at a *piano* dynamic, with *pianissimo* 8th note support in the strings. More noticeably, the horn and bassoon melodies overlap in the 1873 score, creating an alternating tutti-solo texture typical of Bruckner's organistic style. In the 1889 version, however, the melody in this section is passed between solo horn, solo bassoon, and solo oboe, and the melodies overlap much less often than in the 1873 score. In the 1889 score, the melodies are reduced down to *pianissimo*, further generating the thinner texture generally characteristic of Brahms.

Another example of these textural differences in the 1st movement is shown at letter M, in the scores. In this passage, the strings come in with an arpeggiated 8th note line that becomes the background to a quiet sighing motive in the woodwinds. In the 1873 version (measure 333) , the woodwinds play a thicker chord and the horns have a counter-melody, while in the 1889 version (measure 299) , the woodwinds play a soft unison with no horns. More importantly,

in the 1873 score, the strings play 2 piano 8th notes per beat, providing a constant and thick texture, while in the 1889 score the strings are marked pizzicato, pianissimo, and play 1 8th note followed by an 8th note rest for each beat. This drastically reduces the texture, allowing for a thinner sighing motive in the winds. Likewise, the strings have a crescendo with the horns in the 1873 version that is excluded from the 1889, indicating a more dramatic and sudden push into the woodwinds sighing motive.

## Movement II

The 2nd movement of the 3rd Symphony is a baleful Adagio, drawn-out into a lengthy and profound expansion of the seemingly simple central theme. The 1873 score takes this length to an extreme, with a total of 272 measures, many of which are to be performed adagio. The 1889 score almost seems to over-compensate for the extremity of the 1873 score's length, cutting around 70 measures and increasing the tempo of some sections to andante or allegretto. The removal of a significant number of measures is found in many of Bruckner's revisions, and could certainly have been associated with Wagner's own lengthy style by audiences.

The beginning of the movement, in both scores, essentially foreshadows the changes made to the movement as a whole (1873 and 1889, measure 9) . In the 1873 score, a crescendo is built in the winds and strings at a deliberate and increasingly agitated pace. If there is one characteristic that sets the 1873 version of the movement apart from the 1889 revision, it is that the original movement is relentless. From the beginning, the strings are given more turbulent parts, and the woodwind orchestration is thicker. Crescendos are bigger and faster, and there is a constant sense of foreboding. In the 1889 version, the crescendo, at measure 9, is less dramatic and is broken-up by more subtle sighing motives in sequence throughout the woodwinds and upper-strings.

A similar effect is evident in the pounding climax before rehearsal E (1873, measure 102 ; 1889, measure 106) . The removal of the horns from the texture, in the 1889 score, eliminates much of the harsh and texturally thick feel, creating a thinner and lighter fugue in the strings and bassoon. Likewise, Bruckner cuts a few measures, in the 1889 score, making the fugal gesture much more fleeting before the light and dancing flute melody at E. This type of trimming is typical of the changes made to the movement, as Bruckner was particularly criticized for this movement's prolix and exhausting seriousness, a characteristic that is mirrored in many of Wagner's Operas. Brahms himself referred to Bruckner's works as « Symphonic boa-constrictors » , a sentiment that was echoed by critics ranging from Hanslick to those overseas in England. (86)

Bruckner again alters the feel of his Adagio in the recapitulation of the opening theme (1873, measure 129 ; 1889, measure 154) . In the original score, Bruckner sets the theme in the woodwinds against a similarly sorrowful counter-melody in the strings. This section is, perhaps, the most unyielding in its message content and in its scope, and is dominated by dramatic swells of sounds, compounded with strong accents in the woodwinds. In the 1889 score, however, the counter-melody in the strings is replaced with a dancing triplet pizzicato, which completely changes the mood of the section to something much lighter. Likewise, many of the woodwind parts, that are tutti in the 1873 score, are changed to solos, in the 1889 version. The changes made to the movement give the Adagio a much more discernible form, a trait much more in line with the Symphonic style of Brahms, while the wandering, and sometimes,

indistinguishable form of the 1873 score is reminiscent of Wagner's deliberately avant-garde Operatic style, which eschewed traditional separation of arias and recitatives. These kinds of textural changes appear throughout the movement in the 2 versions.

### Movement III

In the 3rd movement, differences of orchestration are immediately noticeable between the 2 versions. The rhythmic Scherzo, at the beginning of the movement (1873, measure 20 ; 1889, measure 19) , becomes almost frenzied in the 1873 score at measure 20, as the D minor chord is accompanied by a shrieking and sustained tonic pitch in the woodwinds. All of the other instruments play a pounding rhythmic melody underneath. This is true for every repetition of the main Scherzo theme, which grows successively longer with each of its appearances. This thicker texture creates an extreme contrast between the held note in the high-register of the woodwinds and the rhythmic motive in the strings and brass, and seems to magnify the fury of rhythm in the lower instruments. In the 1889 version, the held note is absent, and is replaced by the rhythmic motive found in the lower instruments. Likewise, all instruments are instructed to play the motive with shorter articulation than in the 1873 score, creating a more restrained and less chaotic effect. In general, the 1873 score has more moving lines in the woodwinds, creating a maelstrom of motion in the higher-registers. In the 1889 score, these moving lines become more distinct as they are placed in registers in the string parts that are more discernable to the ear, which seem to subdue the tension generated in the original score.

As the movement develops, crescendos become more and more frequent, as is evidenced in the measures before the trio (1873, measure 130 ; 1889, measure 135) . In the 1873 score, the build-up to this and subsequent crescendos is much more quickly executed, and instruments are added sooner, particularly in the brass. The oboes come in with octaves starting on A that rise semi-chromatically to climactic triple-forte, 11 measures later at rehearsal G. This rising chromaticism, paired with a « poco a poco » crescendo, provides a more noticeable build in the 1873 score that is left-out in the 1889 version. The trombones also come in 4 measures, earlier in the 1873 version than in the 1889 score, with accented block chords that rise chromatically to the climax. In the 1889 score, the trombones come in later, and have separated quarter notes that thin the texture. Similarly, much of the bassoon part, in the 1873 version, consists of notes played in grandiose octaves that steadily build to the climax while, in the 1889 score, the bassoons have minor 3rds that provide less textural support in the lower-octave. In general, the 1889 score has a thinner texture throughout this crescendo and many others, and is less accented in some places.

The Trio, in the 1873 score, provides an immediate and striking contrast from the preceding Scherzo (1873 and 1889, measure 1) . The melody in the 1st violins is legato and flowing, a stark contrast from the separated articulation of the Scherzo. In the 1889 score, the Trio melody is still separated, maintaining much of the original character of the Scherzo. Similarly, the melodic motives, that follow in the woodwinds, are much smoother and legato in the original version. This drastic contrast between the Scherzo and the Trio is maintained throughout the movement, in the 1873 score.

Toward the end of the movement, the 1873 score maintains much of its earlier fervor, with broad tuttis in the flutes, oboes, and clarinets in particular (1873 and 1889, measure 110) . It is texturally thick, featuring woodwinds playing

toward the top of their registers. This texture is altered in the 1889 score, which has soloistic woodwind parts in the flute and clarinet, and a much more transparent texture. This is heightened by the crescendos, in the 1873 version, which begin at a mezzo-forte in the woodwinds. In the 1889 score, these crescendos start at piano many bars earlier, providing for a much more gradual build-up to the final note. Finally, the viola part, in the 1889 version, is marked as separated, slightly thinning-out the texture.

#### Movement IV

The differences between the 4th movements of the 1873 and 1889 scores are, by far, the most striking. As in the 2nd movement, the most striking feature of the movement, in its original form, is its length which became one of the foremost criticisms regarding all of Bruckner's Symphonies. After the 1st performance of the 7th Symphony, in London, critic Charles Barry wrote :

« Reasons for the Symphony's failure may be found in extreme length - a fault substantially aggravated by lack of proportionate interest. » (87)

And of the 3rd Symphony's premiere, Eduard Hanslick wrote :

« We did not understand his gigantic Symphony. » (88)

Likewise, a review in the « Weiner Zeitung » stated :

« It is an enormous work, whose audacities and peculiarities cannot be characterized in a few words. »

A review in the « Deutsche Zeitung » declared :

« Many of the audience seem to have sensed something ominous in the air and, as time was getting on, they headed for the exits. What followed showed how wise they had been. In the event, we heard an utterly bizarre work, which might rather be described as a motley, formless patchwork fabricated from scraps of musical ideas. » (89)

While the 4th movement of the 1873 score lasts for an incredible 764 measures, the 1889 version is much shorter, coming in at 495 measures. The astonishing length of the 1873 movement was immediately noticeable to audiences. It is also probable that audiences would have associated this characteristic with Wagner, whose Operas often lasted upwards of 5 hours. Thus, it is not unreasonable to suggest that Bruckner's dramatic cuts to the movement may have been partly inspired to the perception of the movement's Wagnerian length.

In the score itself, the 2 versions of the 4th movement also feature obvious orchestrational differences similar to those already seen in the 1st movement. Whereas, in the 1st movement, Bruckner changed the type of trumpet he called for, in the 1889 version of the 4th movement, he changed his horn designation. In the 1873 score, the 1st and 2nd horn parts are played on horns in F, while the 3rd and 4th horn parts are played on horns in B-flat. Typically, horns in B-



flat are used in order to achieve higher pitches than those available on the standard horn in F. The highly-demanding horn parts, in the 1873 score, explain this orchestration choice, as the 1873 parts often call for notes out of the comfortable range of a horn in F. As in the situation of the trumpets in the 1st movement, the horn in B-flat was ideal for cutting through the thicker textures in the 1873 version, and enabled an expanded range of instrumental tones (beyond the requisite woodwinds) in the upper-registers - an expanded range no longer necessary in the thinner textures of the 1889 version.

The 1st example of Bruckner's changes to the movement is evident within the 1st few bars. In the original score (1873, measure 5), the entrances are louder and more pronounced, enabling a more dramatic and faster crescendo to the accented climax at measure 9. As in the 1889 score, the entrances in the 1873 score are staggered. But, in the 1889 score, the entrances of the clarinets and horns, in measure 5, are piano instead of mezzo-forte, and the bassoons and lower-horns, in measure 7, are marked mezzo-forte instead of forte. Bruckner has changed the 1889 score in order to provide for a slower and more predictable build-up to the climactic chord, which is accented with a ^ accent, indicating that the chord should not have the initial burst of articulation present in the bold and strong > accent given on that chord in the 1873 version but, instead, should be played marcato.

Perhaps, one of the most interesting features of the movement, in its original form, is also one of the most controversial. Before the premiere of the 3rd Symphony, Bruckner's student August Göllerich spoke of a conversation he had with the composer while the pair was taking a stroll through the 1st District of Vienna. As they passed the resting place of a noted Viennese cathedral architect, they heard lively music coming from a Party inside a nearby home. Upon hearing this, Göllerich recorded Bruckner as saying :

« Listen ! There in that house, is dancing ; and over there, lies the Master in his coffin. That's life. It's what I wanted to show in my 3rd Symphony. The Polka means the fun and joy of the world and the chorale means its sadness and pain. » (90)

This idea finds its realization in the final movement of the 1873 score (1873, measure 69). A poignant chorale is found in the woodwinds, while the strings play a lively Polka underneath. Such a striking and prolonged juxtaposition of ideas is notably absent from the 1889 score (1889, measure 65). Although the idea itself is still presented, it is obscured and essentially lost in Bruckner's revisions. (91) The chorale is moved from the woodwinds, in the 1873 version, to the horns and trombones, in the 1889 revision, making it much less noticeable, as the brass have a similar register to the strings playing the Polka. And, whereas the chorale is marked mezzo-forte in the 1873 score, it is marked pianissimo in the 1889 score, further obscuring its presence in the later version. Finally, this motive is played for over 100 measures in the 1873 score, while it is reduced to around 65 measures in the 1889 version.

With Hanslick and other influential critics set firmly against the programmatic music associated with Wagner and the « New Germans », combined with the widely reported associations between Bruckner and Wagner himself, many in Vienna's musical circles already considered Bruckner's Symphonies to be a bastardized form of absolute music. And although it is unclear whether Göllerich's story was common knowledge, at the time of the premiere of the 3rd Symphony, Bruckner's modifications of the section he described suggests that it may well have been circulated to

audiences and critics either before or shortly after the work's premiere. The overtly programmatic nature of this section would have lent further fuel to antagonistic critics' attempts to link Bruckner with Wagner, and its partial suppression in the 1889 score may well have been a conscious effort to distance the Symphony from this classification.

An example of the doubling techniques in the original score characteristic of Bruckner's organistic texture, which would most likely be received by audiences as Wagnerian, is found after performance marking C (1873, measure 100 ; 1889, measure 90) . The flutes and oboes play a unison melodic line, providing a solid block of sound reminiscent of the stops on an organ. In the 1889 revisions, the melody is played by a solo oboe, which has a much more Classical, Brahmsian sound.

Another change in performance markings is found in a horn melody against moving string lines (1873, measure 130 ; 1889, measure 120) . In the 1873 score, the strings are thickly textured with abrupt, accented 8th note passages. The bass and cello lines are marked as accented pizzicato, and all of the strings begin as mezzo-forte and swell through a crescendo, at the height of the horn line. The horn line provides a strong contrast, marked as forte, and legato against the accented strings. In the 1889 score, on the other hand, the strings are more thinly scored, and the pizzicato and accent marks are removed from the cello and bass lines. Likewise, both the strings and the horn are marked down to pianissimo and piano respectively, with an absence of legato markings in the horns. These changes make for a more sedate and restrained feel, typical of a Brahmsian Symphony.

The performance markings at K and L (1873, measures 209 and 245 ; 1889, measures 155 and 185) represent another textural shift in the 2 scores. In the 1873 score, the 2 sections feature quarter notes in the strings and woodwinds that are supported by accented solid chord blocks, providing thick textural support. In the 1889 score, the brass chords are changed into unaccented quarter note passages, which have the effect of thinning the texture. This type of change in texture is typical of the rest of the movement, particularly in its use of accented notes.

At performance marking CC of the 1873 score (1873, measure 675) , Bruckner surprises the listener. Seemingly interrupting the movement, he recapitulates each of the 3 previous movements in short measure bursts (5 to 10) of tempo change that correspond to the dominant themes and tempos of the 1st 3 movements. This short section is immediately followed by a direct plunge into the Finale of the 4th movement, almost as if Bruckner is reminding the audience of the path taken-up until this point in the Symphony. While, almost certainly, a compositional decision made independently of any influence of Wagner, this short segment of the movement nonetheless calls to mind Wagner's use of the leitmotif, for Bruckner effectively brings us back to the emotional state of each of the previous movements with a mere suggestion of their salient melodic and harmonic « signatures » . Of course, this technique is also used by Beethoven in the Finale of his 9th Symphony, which may partly account for Hanslick's interpretation of the Symphony as a mix between Beethoven and Wagner in his review of the premiere. (92) Bruckner removed this entire section from the 1889 version, possibly in another attempt to distance the composition from anything that might possibly associated with Wagner.

The Finale of the 1873 score (1873, measure 725 ; 1889, measure 451) serves as a dramatic and fiery conclusion to the movement, achieving an incredible contrast to the measures preceding it. The Finale of the 1873 score is marked

triple-forte « sehr schnell » , while the section preceding it is a light allegro. This exemplifies perfectly the sort of extreme dynamic and performance markings in the 1873 score that would so easily be associated with Wagner. And significantly, this effect is largely muted in the 1889 score. For example, the tempo is marked as « sehr schnell » (very fast) in the 1873 score, as opposed to a less drastic « schnell » (fast) in the 1889 score. Likewise, the 1873 score is marked as triple-forte in all parts with heavy usage of accents, where the 1889 score is marked as fortissimo in some parts, and even mezzo-forte in others. The 1873 score, again, utilizes the 1st movement's bright trumpets in D, while this passage in the 1889 score uses mellower trumpets in F. Bruckner ends the 1873 score with a ruthless rhythmic repetition of the tonic, which culminates in a startlingly abrupt, accented and triple-forte quarter note tonic chord in all parts, after an incredibly long build-up - a gesture that would have been seen, even against the backdrop of all of the 19th Century's Symphonic innovations, as pushing the acceptable limits of compositional pathos. In the 1889 score, Bruckner cut much of this culminating Finale, ending the movement with a much more complicated and subtle chord progression, giving way at the end to the unison tonic. In effect, the changes made in the 1889 version resemble a much more traditional Finale to a Symphony, and would certainly have been received as more typically Brahmsian, and as adhering to critical norms, than the 1873 score.

## Conclusions

My analysis reveals some of the greater patterns in performance markings and orchestration in the revisions of the 3rd Symphony. Individually, these changes might seem to be insignificant. Each involves the addition or omission of as little as one instrument, or represents a shift in one dynamic level. However, when added together, these small details make the 1873 version sound much more akin to a traditional Wagnerian Orchestra, and they make the 1889 sound similar to a Brahmsian Orchestra under the « Hanslick Model » . Thus, the orchestration and performance markings represent a shift in performance markings and orchestration in Bruckner's revisionism from Wagner, in the 1873 score, to Brahms, in the 1889 score.

Whether Bruckner did, in fact, compose the original version of the 3rd Symphony from a Wagnerian compositional viewpoint is irrelevant to its reception as such. It is my view that Bruckner, indeed, admired Wagner, but that the creation of the 3rd Symphony was essentially independent of Bruckner's veneration of the elder composer. There is too much evidence pointing toward the influence of Bruckner's background as an organist on his compositions. Likewise, it is evident from Bruckner's own frustration with the poor reception of his works that such a man would not consciously choose to incorporate characteristics of works composed by one of the most critically lambasted composers in Vienna. It seems much more likely that Bruckner was erroneously labeled as a Wagnerian early in his career, a moniker that stuck with him throughout the rest of his life, and which particularly haunted him in the case of the 3rd Symphony. I assert that this association was made because of the similarity between Wagner's orchestration and performance markings, and Bruckner's « organistic » sound.

At the conclusion of his book, « Bruckner's Symphonies » , Julian Horton asserts :

« Ultimately, understanding Bruckner may entail abandoning the pursuit of an empirically determined “ authentic ” Bruckner, conceived of in philological, biographical, hermeneutic or analytical terms : there is no accessible “ Essence of

Bruckner », to use Simpson's phrase. There are, instead, multiple contexts for Bruckner, each arising from a particular convergence of disciplines, circumstances, techniques and ideologies, and each demanding its own contextually sensitive response. It is precisely this diversity that should be embraced and made productive if we are to do justice to this remarkable composer. » (93)

Scholars may never fully understand Bruckner as a man or as a composer, but it seems clear that we may be able to elucidate certain elements of his art. While my thesis explores a fairly small portion of the « Bruckner Problem », it opens a greater topic of debate. My analysis suggests that the changes to performance markings and orchestration, in Bruckner's 3rd Symphony, shift from a sound characteristic of Wagner, in the 1873 version, to that of Brahms, in the 1889 version. This transition is, perhaps, representative of a greater trend in Bruckner's revisions as a whole, and further study may uncover similar changes.

## Notes

(1) The circumstances of the revision of the 3rd Symphony are fairly complicated, and my description is, perhaps, an over-simplification of the issue. For a complete history and description of the versions see : Thomas Röder. « Auf dem Weg zur Bruckner Symphonie : Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners Dritte Symphonie », Franz Steiner Verlag, Stuttgart (1987) .

(2) Leopold Nowak's works are now widely regarded as the most scholarly editions of Bruckner's works, and have the backing of the « Bruckner Gesamtausgabe ». For more on the publishers see : Benjamin Marcus Korstvedt. « Bruckner Editions : the revolution revisited », in : John Williamson. « The Cambridge Companion to Bruckner », Cambridge University Press, Cambridge (2004) ; page 121.

(3) This point has never been contended among scholars. It is the basis or implications of this shift that are at the heart of the « Bruckner Problem ». See, for example, Julian Horton. « Bruckner's Symphonies : Analysis, Reception and Cultural Politics », Cambridge University Press, New York (2004) .

(4) Julian Horton. « Bruckner's Symphonies », page 2.

(5) Julian Horton. « Bruckner's Symphonies », page 3.

(6) Julian Horton. « Bruckner's Symphonies », pages 2-6.

(7) Margaret Notley gives thorough review of the situation in : « Brahms as Liberal : Genre, Style, and Politics in Late-19th Century Vienna », « 19th Century Music », No. 17 (1993) ; pages 107-123. Sandra McColl does similarly in : « Music Criticism in Vienna (1896-1897) », Clarendon Press, Oxford (1996) . Leon Botstein also provides solid analysis in : « Music and Ideology : Thoughts on Bruckner », « The Musical Quarterly », No. 80.1 (1996) ; pages 1-12.

(8) There is a multitude of scholarship that speaks to the polarity of Brahms and Wagner in 19th Century critical

discourse. David Brodbeck gives particular insight into Brahms in : « Brahms, the 3rd Symphony, and the New German School » , in : « Brahms and His World » , revised edition, edited by Walter Frisch and Kevin C. Karnes, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) , and London (2009) ; pages 95-116. Kevin Karnes explores the dichotomy through a more general lens in his article, « Another Look at Critical Partisanship in the Viennese “ Fin-de-Siècle ” : Schenker's Reviews of Brahms's Vocal Music, 1891-1892 » , « 19th Century Music » , No. 26 (2002) ; pages 73-93. Likewise does A. Peter Brown in : « Brahms' 3rd Symphony and the New German School » , « Journal of Musicology » , No. 2 (1983) ; pages 434-452. Likewise, in Julian Horton's analysis of the Finale.

(9) For more on the harmonic and melodic relationship between the works of Wagner and Bruckner see : John Williamson. « The Brucknerian Symphony : an overview » , in : John Williamson. « The Cambridge Companion to Bruckner » , Cambridge University Press, Cambridge (2004) ; pages 86-88. See also : Kevin Swindon : « Bruckner and Harmony » , in : John Williamson. « The Cambridge Companion to Bruckner » , Cambridge University Press, Cambridge (2004) ; pages 205-227.

(10) Julian Horton. « Bruckner's Symphonies » , pages 31-54.

(11) The stratified orchestration and the patterns of tutti-solo lines in the 1873 score are highly-characteristic of organ music. The intention of my analysis is not to prove that Bruckner's orchestration is literally Wagnerian, but rather to suggest that the organistic orchestration, employed in the 1873 version, sounds very much like the orchestration of Wagner to an audience. Conversely, the 1889 version contains performance markings and orchestration that are clearly uncharacteristic of Wagner's works. Instead, the thinner orchestration and subtler range of dynamics recalls the stereotypically restrained Symphonies of Johannes Brahms. (11) Julian Horton gives thorough analysis of the Bruckner's orchestration in relation to the organ in : « Bruckner and the Symphony Orchestra » , in : John Williamson. « The Cambridge Companion to Bruckner » , Cambridge University Press, Cambridge (2004).

(12) « Music of the Future » was the title given to the music of Wagnerian composers by critics of Wagner. Piero Weiß gives a thorough account of the « Music of the Future » controversy in : « Music in the Western World » , Schirmer Books, New York (1984) ; on pages 380-385. « Music of the Future » is also the title of an essay by Wagner reacting to this epithet, published in French, in 1860 as « La Musique de l'avenir » in which Wagner set-out to familiarize his audiences with his works. The term (« Zukunftsmusik ») was soon adopted by Wagner's enemies and used pejoratively to describe works by Wagner and other composers such as Liszt, Wolf, and later, Bruckner. For a translated version of the essay see : Richard Wagner. « Judaism in Music and Other Essays » , translated by William Ashton Ellis, University of Nebraska Press, London (1995) ; page 293.

(13) The chronology of the 1889 revision is described by Thomas Röder in : « Master and disciple united : the Finale of the 3rd Symphony » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) . Röder provides history of Bruckner's students in relation to the changes made to the Symphony, and concludes that Bruckner's students did have some hand in the revisions but that they are still valid, as Bruckner agreed to them and, perhaps, requested that they be made.

(14) Benjamin Marcus Korstvedt gives a complete look at Robert Haas' editorial work in his essay, « Bruckner Editions : the Revolution Revisited » , in : John Williamson. « The Cambridge Companion to Bruckner » , Cambridge University Press, Cambridge (2004) ; page 121.

(15) Ibid. , pages 127-128.

(16) Ibid. , pages 130-131.

(17) Ibid. , pages 130-135.

(18) Deryck Cooke. « The Bruckner Problem Simplified » , pages 5-15.

(19) Ibid. , page 5.

(20) Ibid. , page 5.

(21) Ibid. , page 9.

(22) Julian Horton. « Bruckner's Symphonies » , page 14.

(23) Robert Wilfred Levick Simpson. « The Essence of Bruckner : an Essay Towards the Understanding of His Music » , Gollancz, London (1992) . Simpson's work is still considered to be one of the most complete English analyses of the « Bruckner Problem » but has been harshly criticized by current scholars. See the works of Benjamin Marcus Korstvedt and Julian Horton for an idea of this criticism.

(24) Christa Brüstle discusses Bruckner's image as a composer in her essay, « The Musical Image of Bruckner » , in : John Williamson. « The Cambridge Companion to Bruckner » , Cambridge University Press, Cambridge (2004) ; pages 244-260. Because of Bruckner's association with Nazism, Wagner, Beethoven, Catholicism, and Nationalism Bruckner's 20th Century reception was incredibly complicated, and often was influenced negatively by the political associations that had been formed with his works.

(25) Constantin Floros. « One Unity Between Bruckner's Personality and Production » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) ; pages 285-297.

(26) Julian Horton. « Bruckner's Symphonies » , page 2.

(27) Julian Horton. « Bruckner's Symphonies » , page 15.

(28) Ibid. , pages 13-14.

(29) Ibid. , page 13.

(30) Ibid. , page 14. Julian Horton is, by no means, the only scholar critical of Cooke's work. Most current scholarship strays from Cooke's, but Horton gives the clearest breakdown of the most fallible arguments in Cooke's analysis.

(31) Benjamin Marcus Korstvedt. « Harmonic Daring and Symphonic Design in the 6th Symphony : an Essay in Historical Musical Analysis » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) ; pages 199-201.

(32) John Williamson. « The Brucknerian Symphony : an Overview » , in : John Williamson. « The Cambridge Companion to Bruckner » , Cambridge University Press, Cambridge (2004) ; pages 86-88.

(33) Benjamin Marcus Korstvedt. « Bruckner Editions » , pages 128-132.

(34) The issue of Bruckner's will is extremely contested, as many contend that statements made in Bruckner's lifetime are contradictory to what was put in his will. For a full discussion see : Benjamin Marcus Korstvedt. « The 1st Published Edition of Anton Bruckner's 4th Symphony : Collaboration and Authenticity » , « 19th Century Music » , No. 20 (1996) ; pages 3-26. See also : Leon Botstein. « Music and Ideology : Thoughts on Bruckner » , « The Musical Quarterly » , No. 80.1 (1996) ; pages 1-10.

(35) Paul Hawkshaw. « The Bruckner Problem Revisited » , « 19th Century Music » , No. 21.1 (1997) ; pages 96-107.

(36) Ibid. , pages 101-102.

(37) Margaret Notley. « Bruckner Problems, in Perpetuity » , « 19th Century Music » , No. 30.1 (2006) ; pages 81-93.

(38) A detailed and reliable biography of Bruckner has been written by Crawford Howie. « Anton Bruckner : A Documentary Biography » , Volume I : « From Ansfelden to Vienna » , Edwin Mellen, New York (2002) ; pages 1-2.

(39) Derek Watson. « Bruckner » , Oxford University Press, Oxford (1996) ; page 1.

(40) Derek Watson. « Bruckner » , page 2.

(41) Ibid. , page 3.

(42) Werner Wolff. Anton Bruckner: Rustic Genius (New York: Cooper Square, 1973), 19.

(43) Derek Watson. « Bruckner » , page 4.

(44) Ibid. , page 7.

(45) Hans-Hubert Schönzeler. « Bruckner : Illustrated Musical Biography » , Marion Boyars, New York (1978) ; page 31.

(46) Derek Watson. « Bruckner » , page 9.

(47) Julian Horton. « Bruckner and the Symphony Orchestra » , pages 5-15.

(48) Evidence of Bruckner's transition to composition in Linz is given in Erwin Doernberg. « The Life and Symphonies of Anton Bruckner » , Barrie and Rockliff, London (1960) ; page 39. Another perspective is found in : Hans-Hubert Schönzeler. « Bruckner » , page 37.

(49) Hans-Hubert Schönzeler. « Bruckner » , page 14.

(50) Derek Watson. « Bruckner » , page 1.

(51) Hans-Hubert Schönzeler. « Bruckner » , page 110.

(52) Many scholars cite Bruckner's dialect as impeding him in Vienna, but a good summary is given by Constantin Floros. « One Unity Between Bruckner's Personality and Production » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) ; page 288.

(53) Erwin Doernberg. « The Life and Symphonies of Anton Bruckner » , page 22.

(54) The concept of « fin-de-siècle » refers to a cultural movement in late- 19th Century Europe's cosmopolitan areas. For Bruckner, this atmosphere was completely foreign, and became an extremely alienating force when he moved to Vienna. For complete context of « fin-de-siècle » specific to Vienna, see : Carl Schorske. « “ Fin-de-Siècle ” Vienna : Politics and Culture » , Vintage Books, New York (1981) .

(55) Sandra McColl discusses the phenomenon of the « Feuilleton » at length in the « Introduction of Music Criticism in Vienna » ; pages 1-10.

(56) Leon Botstein gives extended discussion of Eduard Hanslick in : « Music and its Public : Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna (1870-1914) » , Ph.D. dissertation, Harvard University (1985) ; pages 863-888. Botstein's treatment of this subject is found on pages 869-170.

(57) Ibid. , page 872.

(58) Ibid. , page 873.



(59) Sandra McColl writes of the affect of Viennese politics on its composers and its music in : « Music Criticism in Vienna » , pages 87-107.

(60) Margaret Notley discusses the politics of Wagnerians and their Liberal counterparts, at length, in : « Bruckner and Viennese Wagnerism » , part of the « Bruckner Studies , edited by Paul Hawkshaw and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, Cambridge (1997) ; pages 54-71. She gives considerable discussion of the politics of Brahms and Hanslick, in : « Brahms as Liberal : Genre, Style, and Politics in Late- 19th Century Vienna » , « 19th Century Music » , No. 17 (1993) ; pages 107-123.

(61) Robert Kann. « A History of the Habsburg Empire » , University of California Press, Berkeley (1974) ; pages 187-192.

(62) The period preceding the changes of the late- 19th Century is known as the « Vormärz » , characterized by strict control of the people by the Church and the government. The « Vormärz » is thoroughly discussed by Robin Okey, in : « The Habsburg Monarchy : From Enlightenment to Eclipse » , Saint-Martin's Press, New York (2001) .

(63) Hans-Hubert Schönzeler. « Bruckner » , page 130.

(64) Margaret Notley. « Bruckner and Viennese Wagnerism » .

(65) Derek Watson. « Bruckner » , page 30.

(66) For more on the Neo-German school, in the context of Bruckner, see : Erwin Doernberg. « The Life and Symphonies of Anton Bruckner » ; page 20.

(67) Ibid. , page 21.

(68) Werner Wolff, Anton Bruckner, 67.

(69) Ibid. , page 100.

(70) Hans-Hubert Schönzeler. « Bruckner » , page 56.

(71) Ibid. , page 56.

(72) Derek Watson. « Bruckner » , page 22.

(73) Bruckner's use of metric numbers in his works is fully studied in Timothy L. Jackson's article : « Bruckner's Metrical Numbers » , « 19th Century Music » , No. 14.2 (1990) ; pages 101-131. It is also discussed in : Derek

Watson. « Bruckner » ; page 23.

(74) Crawford Howie. « Anton Bruckner » , Volume I ; page 17.

(75) Derek Watson. « Bruckner » , page 23.

(76) Ibid. , page 22.

(77) Robert Simpson. « The Essence of Bruckner » , page 12.

(78) Hans-Hubert Schönzeler. « Bruckner » , page 115.

(79) Julian Horton. « Bruckner and the Symphony Orchestra » .

(80) Erwin Doernberg. « The Life and Symphonies of Anton Bruckner » , page 78.

(81) Ibid. , page 71.

(82) Barry Millington and Stewart Spencer provide a thorough analysis of Wagnerian performance practices and their manifestation in his works, in : « Wagner in Performance » , Yale University Press, New Haven and London (1992) ; page 99.

(83) Ibid. , page 99.

(84) Ibid. , page 100.

(85) Derek Watson details the entirety of the events surrounding the composition and premiere of Bruckner's 3rd Symphony in : « Bruckner » ; page 30.

(86) Erwin Doernberg. « The Life and Symphonies of Anton Bruckner » , page 88.

(87) Charles Barry. « Richter Concerts » , « The Musical Times » , No. 28 (1 June 1887) ; page 342. Quoted in : Crawford Howie. « Anton Bruckner : A Documentary Biography » , Volume 2 : « Trials Tribulation and Triumph in Vienna » , Cambridge University Press, Cambridge (2004) ; page 543.

(88) Eduard Hanslick's review, in full, is in : Stephen Johnson. « Bruckner Remembered » , Faber & Faber, Danbury (1998) ; page 113.

(89) Both reviews can be found in : « A German Reader. Music in the Making » , edited by John Martin and Sigrid Martin-Wünscher, Hugo's Language Books, London (1994) ; pages 133-136.

(90) This conversation was originally recorded by August Göllerich Jr. , in : « Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild » , Volume 4, Part 2, Gustav Bosse Verlag, Regensburg (1922-1936) ; page 663. It has since been detailed by Robert Simpson, in : « The Essence of Bruckner » , pages 75-76 ; and by Derek Watson, in : « Bruckner » , page 84.

(91) Julian Horton analyzes this portion of the 1873 score in Bruckner's Symphonies, on page 33, in which he claims that the original form of the chorale is a reference to the « Liebestod » in Wagner's « Tristan und Isolde » . In the 1889 score, this reference is obscured and the harmony is altered to mesh with the Polka underneath, as if it was not a chorale at all, and instead was an accompaniment to the Polka.

(92) Eduard Hanslick's review, in full, is in : Stephen Johnson. « Bruckner Remembered » , page 113.

(93) Julian Horton. « Bruckner's Symphonies » , page 265.

## References

Leon Botstein. « Music and Ideology : Thoughts on Bruckner » , « The Musical Quarterly » , No. 80.1 (1996) ; pages 1-12.

Leon Botstein. « Music and Its Public : Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna (1870-1914) » , Ph.D. dissertation, Harvard University (1985) .

David Brodbeck. « Brahms, the 3rd Symphony, and the New German School » , in : « Brahms and His World » , revised edition. Edited by Walter Frisch and Kevin C. Karnes, Princeton University Press, Princeton / New Jersey / London (2009) .

A. Peter Brown. « Brahms' 3rd Symphony and the New German School » , « Journal of Musicology » , No. 2 (1983) ; pages 434-452.

« Anton Bruckner. Briefe » , Volume I : 1852-1886, edited by Andrea Harrandt and Otto Schneider, « Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft » , Vienna (1998) .

« Anton Bruckner : 3rd Symphony Scores (1873 and 1889) » , edited by Leopold Nowak.

Christa Brüstle. « The Musical Image of Bruckner » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press, Cambridge (2004) .

Christa Brüstle. « Siegmund von Hausegger : a Bruckner Authority from the 1930's » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York

(1997) .

Deryck Cooke. « The Bruckner Problem Simplified » , Novello & Company Limited, Borough Green (1975) .

Erwin Doernberg. « The Life and Symphonies of Anton Bruckner » , Dover Publications, London (1960) .

Constantin Floros. « One Unity Between Bruckner's Personality and Production » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) .

Karl Geiringer. « On Brahms and His Circle : Essays and Documentary Studies » , Harmonie Park Press, Sterling, Michigan (2006) .

August Göllerich and Max Auer. « Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild » , Gustav Bosse Verlag, Regensburg (1922-1936) .

Brigitte Hamann. « Hitler's Vienna : A Dictator's Apprenticeship » , Oxford University Press (1999) .

Andrea Harrant. « Bruckner in Vienna » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press, Cambridge (2004) .

Andrea Harrant. « Musical Life in Upper-Austria in the Mid-19th Century » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press, Cambridge (2004) .

Andrea Harrant. « Students and Friends as " Prophets " and " Promoters " : the Reception of Bruckner's Works in the Wiener Akademische Wagner- Verein » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) .

Paul Hawkshaw. « The Bruckner Problem Revisited » , « 19th Century Music » , No. 21.1 (1997) ; pages 96-107.

Paul Hawkshaw. « A Composer Learns His Craft : Lessons in Form and Orchestration (1861-1863) » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) .

Julian Horton. « Bruckner's Symphonies : Analysis, Reception and Cultural Politics » , Cambridge University Press, New York (2004) .

Julian Horton. « Bruckner and the Symphony Orchestra » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press, Cambridge (2004) .

Crawford Howie. « Anton Bruckner : A Documentary Biography » , 2 Volumes, Edwin Mellen, New York (2002) .

Crawford Howie. « Bruckner - the Travelling Virtuoso » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) .

Crawford Howie. « Introduction » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) .

Charles Ingrao. « The Habsburg Monarchy (1618-1815) » , Cambridge University Press, Cambridge (1994) .

Timothy L. Jackson. « Bruckner's Metrical Numbers » , « 19th Century Music » , No. 14.2 (1990) ; pages 101-131.

Timothy L. Jackson. « Bruckner's Oktaven : the Problem of Consecutives, Doubling, and Orchestral Voice-Leading » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) .

Stephen Johnson and Charles Boyle. « Bruckner Remembered » , Faber & Faber, Danbury (1998) .

Robert Kann. « A History of the Habsburg Empire (1526-1918) » , University of California Press, London (1974) .

Kevin Karnes. « Another Look at Critical Partisanship in the Viennese “ fin-de-siècle ” : Schenker's Reviews of Brahms's Vocal Music (1891-1892) » , « 19th Century Music » , No. 26 (2002) ; pages 73-93.

Benjamin Marcus Korstvedt. « Anton Bruckner in the 3rd “ Reich ” and After : An Essay on Ideology and Bruckner Reception » , « The Musical Quarterly » , No. 80.1 (1996) ; pages 132-160.

Benjamin Marcus Korstvedt. « Between Formlessness and Formality : Aspects of Bruckner's Approach to Symphonic Form » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press, Cambridge (2004) .

Benjamin Marcus Korstvedt. « Bruckner Editions : the Revolution Revisited » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press, Cambridge (2004) .

Benjamin Marcus Korstvedt. « The 1st Published Edition of Anton Bruckner's 4th Symphony : Collaboration and Authenticity » , « 19th Century Music » , No. 20 (1996) ; pages 3-26.

Benjamin Marcus Korstvedt. « Harmonic Daring and Symphonic Design in the 6th Symphony : and Essay in Historical Musical Analysis » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) .

Thomas Leibnitz. « Anton Bruckner and “ German music ” : Josef Schalk and the Establishment of Bruckner as a National Composer » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) .

Sandra McColl. « Music Criticism in Vienna (1896-1897) » , Clarendon Press, Oxford (1996) .

Barry Millington and Stewart Spencer. « Wagner in Performance » , Yale University Press, New Haven and London (1992) .

Margaret Notley. « Brahms as Liberal : Genre, Style, and Politics in Late- 19th Century Vienna » , « 19th Century Music » , No. 17 (1993) ; pages 107-123.

Margaret Notley. « Bruckner Problems, in Perpetuity » , « 19th Century Music » , No. 30.1 (2006) ; pages 81-93.

Margaret Notley. « Bruckner and Viennese Wagnerism » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) .

Leopold Nowak. « Die Anton Bruckner-Gesamtausgabe. Ihre Geschichte und Schicksale » , « Bruckner-Jahrbuch (1982-1983) » ; page 203.

James R. Oestreich. « Problems and Detours on Bruckner's Timeline » , « New York Times » , « Arts and Leisure » Section (July 10, 2005) ; page 23.

Robin Okey. « The Habsburg Monarchy : From Enlightenment to Eclipse » , Saint-Martin's Press, New York (2001) .

Peter Palmer. « Ludwig Wittgenstein's Remarks on Bruckner » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) .

Graham Phipps. « Bruckner's Free Application of Strict Sechterian Theory with Stimulation from Wagnerian Sources : an Assessment of the 1st Movement of the 7th Symphony » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) .

Thomas Röder. « Auf dem Weg zur Bruckner Symphonie : Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners Dritte Symphonie » , Franz Steiner Verlag, Stuttgart (1987) .

Thomas Röder. « Master and Disciple United : the Finale of the 3rd Symphony » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw, and Timothy L. Jackson, Cambridge University Press, New York (1997) .

Hans-Hubert Schönzeler. « Bruckner : Illustrated Musical Biography » , Marion Boyars, New York (1978) .

Carl Schorske. « “ Fin-de-Siècle ” Vienna : Politics and Culture » , Vintage Books, New York (1981) .

Derek Scott. « Bruckner's Symphonies - a Re-interpretation : the Dialectic of Darkness and Light » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press, Cambridge (2004) .

Robert (Wilfred Levick) Simpson. « The Essence of Bruckner : An Essay Towards the Understanding of His Music » , Gollancz, London (1992) .

Morten Solvik. « The International Bruckner Society and the N.S.D.A.P. : A Case Study of Robert Haas and the Critical Edition » , « The Musical Quarterly » , No. 82.2 (1998) ; pages 362-383.

Kevin Swinden. « Bruckner and Harmony » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press, Cambridge (2004) .

Richard Wagner. « Judaism in Music and Other Essays » , translated by William Ashton Ellis, University of Nebraska Press, London (1995) .

Derek Watson. « Bruckner » , Oxford University Press, Oxford (1996) .

Piero Weiß and Richard Taruskin. « Music in the Western World » , Schirmer Books, New York (1984) .

Werner Wolff. « Anton Bruckner : Rustic Genius » , Cooper Square, New York (1973) .

John Williamson. « The Brucknerian Symphony : an Overview » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press, Cambridge (2004) .

John Williamson. « Conductors and Bruckner » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press, Cambridge (2004) .

John Williamson. « Introduction : a Catholic composer in the Age of Bismarck » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press, Cambridge (2004) .

John Williamson. « Programme Symphony and Absolute Music » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press, Cambridge (2004) .

### L'implication de Gustav Mahler dans la 3e Symphonie de Bruckner

Although Gustav Mahler began to attend Anton Bruckner's Harmony and Counterpoint course at the Vienna University in October 1877, there is no record of his having completed it. In spite of being temperamentally quite different from

Bruckner, Mahler obviously had a great respect for him and was one of the 1st to recognize and appreciate his stature. His involvement in the piano-duet arrangement of the 3rd Symphony was an altruistic labour of love. Julius Epstein (1832-1926), the piano teacher of Mahler and Rudolf Krzyzanowski at the Vienna Conservatory in the late-1870's, no doubt provided both practical and editorial advice. In an undated letter to August Göllerich « junior », Bruckner's personal biographer, Mahler later clarified his relationship to Bruckner :

« I was never Bruckner's pupil. The general belief that I was is probably attributable to the fact that I was regularly to be seen with Bruckner during my years as a student in Vienna and was always one of his greatest admirers and supporters. Indeed, I believe that my friend Krzyzanowski (working in Weimar at the present \*) and I were the only ones at that time. This would be in the years 1875 to 1881. The letters he sent me over a number of years are of very little interest. My involvement with him lasted until the completion of his 7th Symphony. I still recall with pleasure how, one beautiful morning during a lecture at the University, he called for me from the lecture-room (much to the astonishment of my colleagues) and played me the marvellous Adagio theme on a very old piano. In spite of the great difference in age between us, Bruckner's invariably happy, youthful, almost child-like disposition and his trusting nature made our relationship a true friendship, and so it was natural that as I gradually came to appreciate and understand the trials and tribulations of his life, my own development as a man and artist could not fail to be influenced by his. Indeed, I feel that I have more right to call myself his " pupil " than most of the others, and I shall always do so with respect and gratitude. »

August Göllerich / Max Auer. Anton Bruckner : ein Lebens- und Schaffensbild, Regensburg (1936), Volume IV, Chapter I ; pages 448-449.

\* Rudolf Krzyzanowski was in Weimar between 1898 and 1907.

From 1880 onwards, contact between Bruckner and Mahler was restricted to the occasional visit and letter. An undated post-card sent by an apologetic Mahler to « my dear, esteemed Master », probably early in 1891, indicates that he had not communicated with him for some time. He makes use of nautical terms, writing that he has been « somewhat buffeted by the waves of life » and is « still on the high-seas ». He re-assures Bruckner, however, that it is one of his aims in life to contribute to « the victorious breakthrough of your splendid and masterly art ». Apart from a possible visit to Bruckner, in 1884, we know for certain that Mahler met Bruckner on 15 June 1883 ; a calendar entry on this date indicates that he lent Mahler the score of his 2nd Symphony. Josef Schalk's letters to his brother Franz, in June and July 1888, also hint at another meeting between the 2 men. It seems that the Finale of the 2nd had been copied by Franz Schalk in a shortened version of his own which Bruckner had approved and used as the basis of his revision. In his 1st letter, Josef mentions that Bruckner is still working on the Finale, and that Franz's cuts and transitions are still being kept. In the 2nd letter, Josef writes that Bruckner has had 2nd thoughts about the revisions as a result of « Mahler's chance presence in Vienna » and that he now « wants the old score to be printed again ». Josef goes on to say that he has personally vetoed this and has advised music-publisher Theodor Rättig to postpone the printing. Bruckner's uncertainty, aided and abetted by the Schalks, involved Rättig in substantial unnecessary costs at the time - but that is another story.



Mahler's genuine concern that Bruckner's works should attain the recognition they deserved is shown by his active proselytizing on Bruckner's behalf. In 1886, he conducted the Scherzo of the 3rd Symphony in Prague. While chief-conductor at the Hamburg Municipal Theatre (from 1891 to 1897) and conductor of the Hamburg Symphony Concerts (from 1894), he directed performances of Bruckner's Mass in D minor, « Te Deum » and 4th Symphony. In April 1892, he was able to write to Bruckner about an extremely successful performance of the « Te Deum » during the Hamburg Opera's Good Friday Concert of sacred music : a performance which evidently stirred both public and performers by « the Majesty of its architecture and nobility of its ideas ». This success was confirmed by Wilhelm Zinne, who wrote to Bruckner the following year to tell him that Mahler was again planning to conduct the « Te Deum » as well as the Mass in D minor as part of the Good Friday Concert. Mahler's profound admiration for the « Te Deum » prompted him to cross-out the words « for soli, choir, organ and orchestra » in his score and to replace them with « for the tongues of heaven-blessed angels, chastened hearts, and souls purified by fire » .

After Bruckner's death, Mahler continued to perform his Symphonies, in spite of reservations about their length and structure expressed to friends like Natalie Bauer-Lechner (« Recollections of Gustav Mahler », translated by Dika Newlin, London, 1980) . Having been engaged as conductor of the Vienna « Hofoper », in May 1897, Mahler was quickly promoted to the position of deputy-director in July and chief-director in October. The following year, he succeeded Hans Richter as conductor of the Vienna Philharmonic. In 1899, Mahler conducted the 1st complete performance of Bruckner's 6th Symphony - « complete » in the sense that all 4 movements were performed (Bruckner himself had heard only the 2 middle-movements, conducted by Wilhelm Jahn in 1883) . It was not complete in other respects because here, as in subsequent performances of the 4th Symphony in January 1900 and the 5th Symphony in February 1901, Mahler made several cuts and altered Bruckner's orchestration in many places. The critical reaction was understandably mixed. There were those like Robert Hirschfeld who argued that Mahler's cuts were beneficial, and those like Theodor Helm who could not countenance changes which, in their opinion, destroyed the poetic and musical form. Mahler's most generous gesture on Bruckner's behalf was his offer of a considerable sum to finance the publication of Bruckner's works in 1900.

### L'implication de Rudolf Krzyżanowski dans la 3e Symphonie de Bruckner

While it has been accepted that Rudolf Krzyżanowski arranged the Finale of Bruckner's 3rd, there was always some uncertainty. In a recent article, however, Stephen McClatchie mentions a letter from Hans Rott to Heinrich Krzyżanowski, Rudolf's brother, which confirms Rudolf's involvement, although Mahler's is the only name on the title-page (see : « Music & Letters », Volume 81, No. 3, August 2000 ; page 395, note 15) .

Hans Rott wrote to his brother Heinrich (3 October 1878) :

« Bruckner sends his greetings to Rudolf and asks him to please hurry along with the Symphony ; Rättig is pressing him ... »

Tulln

**1873** : Pour avoir supervisé l'installation du nouvel orgue (du facteur Johann Nepomuk Carl Mauracher) à l'église paroissiale de Tulln en Basse-Autriche, Anton Bruckner va recevoir en signe de reconnaissance une tabatière en argent des mains du maire de l'endroit.

Tulln est situé dans le Tullnerfeld, qui est limité au sud par le Wienerwald et au nord par le Wagram. Le territoire s'étend des 2 côtés du Danube, qui le traverse sur une longueur d'environ 5 kilomètres. La partie bâtie de la ville est principalement au sud du Danube. La ville est bordée par 2 cours d'eau : à l'ouest, le « Große Tulln » et, à l'est, le « Kleine Tulln », qui se jettent tous les 2 dans le Danube. L'altitude de la ville est de 180 mètres. Les alentours de la ville sont comme tout le Tullnerfeld : un terrain tout à fait plat qui n'est légèrement ondulé que là où des bras du Danube ont autrefois fait incursion à l'intérieur des terres.

Tulln s'est développée à l'emplacement du camp Romain de « Comagenæ », installé à la fin du 1er siècle après Jésus-Christ aux confins de l'Empire Romain, en ce point stratégique de la rive du Danube. La cité fut, de 1042 à 1113, la résidence de la dynastie des Babenberg, prédécesseurs des Habsbourg et joua, de ce fait, le rôle de capitale de l'Autriche avant d'être délaissée pour Klosterneuburg puis, vers 1156, pour Vienne. Elle demeura une active place commerçante, tirant le meilleur parti de sa situation stratégique sur le grand fleuve.

## WAB 10

**Avant le 8 décembre 1873** : **WAB 10** - « Christus factus est » (le Christ s'est fait pour nous obéissant) n° 2, graduel en ré mineur pour chœur mixte à 8 voix (SSAATTBB), 3 trombones et cordes ad libitum (2 violons, alto, violoncelle et contrebasse). Composé à Vienne à l'occasion du Jeudi-Saint. Bruckner écrira : « Mieux sans les violons. ». L'éditeur Ludwig Berberich insère la voix des 2 violons mais retire celle de l'alto. Pour sa part, l'édition de Leopold Nowak reprend la partition originale. Création probable à Vienne, à la « Hofkapelle ». Reprise à Munich, lors du Festival Bruckner (« Brucknerfest ») de 1933.

1re édition : Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Ludwig Berberich, Vienne (1934) ; avec un avant-propos de Ludwig Berberich.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, édition Hans Bauernfeind - Leopold Nowak (1984) (2001), pages 100-106.

« One has to value this composition as one of the most expressive and monumental works of Bruckner's sacred music. » (Leopold Nowak)

Christus factus est pro nobis  
obediens usque ad mortem,  
mortem autem crucis.

Propter quod et Deus exaltavit illum :  
et dedit illi nomen

quod est super omne nomen.

Le Christ s'est fait pour nous obéissant jusqu'à la mort, et la mort de la croix. C'est pourquoi Dieu l'a exalté et lui a donné le nom qui l'emporte sur tout nom.

La pièce originale de chant grégorien est utilisée pendant le Triduum pascal. Elle est exécutée de manière progressive. C'est aux Ires Vêpres de la résurrection qu'elle est complètement dévoilée. L'exécution en est grave, retenue, voulant ainsi accentuer la gravité de ce qui est célébré : le don du Fils de l'Homme jusqu'à la mort, par amour de l'humanité et de son Père. C'est dans cet échange mystérieux que le Christ est ressuscité.

...

« Christus factus est » (Christ became obedient) , **WAB 10**, is a sacred Motet by Anton Bruckner, his 2nd setting of the Latin gradual « Christus factus est » , written in 1873. Several decades earlier, in 1844, he had composed another piece on the same text as gradual for the « Messe für den Gründonnerstag » (**WAB 9**) . In 1884, Bruckner composed a 3rd, better-known setting (**WAB 11**) for choir a cappella.

Bruckner composed the Motet in 1873. The piece was 1st performed, on 8 December 1873, in the « Wiener Hofmusikkapelle » for the celebration of « Mariä Empfängnis » (feast of the Immaculate-Conception) .

The work was published 1st by Ludwig Berberich, in 1934, without string instruments (1st violin being replaced by the alto voice during bars 1-14) . On his manuscript, Bruckner wrote « Besser ohne Violinen » (better without violins) . The new edition (Leopold Nowak - Hans Bauernfeind) is in accordance with the original manuscript.

The 61 bar work in D minor is scored for 8 part mixed choir, 3 trombones, and double bass quintet (2 violins, 1 viola, 1 cello, 1 double bass) ad libitum.

The 1st section (bars 1-14) , a Dorian mode melody sung by the soprano and alto voices in unison, which is accompanied by a counterpoint of the 1st and 2nd violins, ends on "autem crucis". The second section (bars 15-21), a fugato, modulates to B-flat major and ends in forte on « exaltavit illum » . The 3rd section, sustained by the strings and the trombones, ends in a climax in A-flat major on « dedit illi nomen » . The 4th section begins in pianissimo and in successive entries (from the lowest till the highest vocal parts) establishing a « pyramid » of sound based on a A-flat pedal tone, which leads to a further climax in C major. It is followed by a 2nd « pyramid » , which follows the same procedure and ends in D major. The Coda on « quod est super » begins with a 3rd « pyramid » , which is charged with a greater dramatic effect, and ends with a climax a cappella in D minor. The 2nd part of the Coda, sung a cappella, which is a clear quotation of the Coda of the « Kyrie » of the Mass in E minor, ends in pianissimo in D major.

The musicologist Leopold Nowak, on his impression of the work :

« One has to value this composition as one of the most expressive and monumental works of Bruckner's sacred music. »

...

**WAB 10** (1873) : « Christus factus est » No. 2 ; graduale in D minor for choir (SSAATTBB) , 3 trombones and strings ad libitum composed for Maundy Thursday.

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem cisis.  
Propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen, quod est super omne nomen.

As the musical commentator Francis Drésel suggests :

« The structure of many of Anton Bruckner's choral works places them firmly in the tradition of Palestrina, thus setting them apart from the large-scale Romantic and post-Romantic works of the period, while each in its own way attests to the originality of its composer and of its age » .

Among the most audacious of Anton Bruckner's Motet settings is the D minor 4 part gradual « Christus factus est pro nobis » , arranged for mixed a cappella chorus. This work, one of Bruckner's so-called « Vienna Motets » , was one of a group of 4 gradual settings to be published in 1886.

Of these works, the Bruckner scholar Dietmar Holland has written :

« Bruckner now expressly set himself apart (and indeed productively) from the reform efforts of Cecilianism as a source of inspiration. From his own compositional strength, he converted the call for older vocal polyphony and Gregorian plain-chant as basis of the melody, to an inner artistic concern. » .

The text for this setting is taken from the Letter to the Philippians, chapter 2 :

« Christ became obedient for us unto death, even to the death of the cross. For which cause, God also hath exalted him and has given him a name which is above every name. »

Central to a group of significant compositions in which Bruckner reached the peak of his achievements in the creation of small-scale liturgical works during his Vienna period, this setting is distinguished by its harmonically conceived vocal style, and its remarkable purity of expression. Bruckner dated the manuscript score May 20, 1884, and the piece reveals the particular significance that the celebration of Maundy Thursday exerted over him throughout his life. On this day, the Church remembers the suffering of Christ on the Mount of Olives and, at the same time, recalls the origins and institution of Christian priesthood. The work was originally performed as part of Bruckner's Chorale Mass of 1884, in which he interpolated 2 separate Motet movements in place of the traditional « Kyrie » and « Gloria » . In order to make this Mass usable for worship throughout the Church year, Bruckner later added the 2 missing

movements, although these have not been preserved.

### La Symphonie n° 2 à l'Exposition de 1873

(Soulignons que, lors de l'Exposition universelle de Vienne, Eduard Hanslick est membre du jury de la section musicale.)

La 2e Symphonie, achevée le **26 juillet 1872**, fut également lue mais rejetée (comme la n° « 0 », avant elle) par le chef Otto Dessoff et l'Orchestre philharmonique de Vienne malgré l'approbation de certains musiciens, notamment David Popper, le célèbre violoncelliste, qui affirma avoir été « sous l'emprise » de celle-ci. Cette fois-ci cependant, Bruckner se tiendra fièrement derrière sa composition.

À l'occasion de l'Exposition universelle qui se tient à Vienne du **1er mai au 1er novembre 1873** (« Weltausstellung Wien 1873 »), Anton Bruckner décide de programmer (de nouveau) sa 2e Symphonie. Cet événement d'envergure semblait alors lui offrir la possibilité d'exécuter sa nouvelle composition à la salle de concert de la Société des Amis de la Musique devant un public exceptionnellement élargi (vu les circonstances). Cependant, les membres de l'Orchestre se montrèrent à nouveau hostiles face à l'œuvre.

Mais lorsque le Comte (Prince) Johann Liechtenstein (secondé par le chef Johann Herbeck) s'est généreusement offert pour couvrir les dépenses, Bruckner put dire à un Philharmonique résigné, lors de la 1re répétition : « Hé bien, messieurs, nous pouvons nous mettre à répéter avec intensité maintenant que quelqu'un à payer pour tout cela. ». Cette anecdote provient du jeune violoniste substitut de l'Orchestre, Arthur Nikisch (âgé de 18 ans), présent lors de la répétition.

**26 octobre 1873** : Concert du Philharmonique de Vienne, sous la direction d'Anton Bruckner, 49 ans. Au programme : la version originale de la 2e Symphonie. Cet événement spécial est présenté dans le cadre des cérémonies de fermeture de l'Exposition universelle de Vienne. C'est la 1re fois qu'une de ses Symphonies est jouée dans la capitale autrichienne. Les critiques sont partagées mais le compositeur est heureux ; l'Orchestre également. En gage de reconnaissance envers lui, les musiciens n'acceptent que la moitié de leur rémunération.

It is the 1st orchestral work by Bruckner to be performed in the capital. Reaction is mixed, but Bruckner is pleased.

Bruckner ouvre d'abord la soirée en interprétant à l'orgue la Toccata en ré mineur (BWV 565) de Jean-Sébastien Bach (qui sera suivie par une improvisation).

Le critique Theodor (Otto) Helm rapportera qu'il était regrettable que cette improvisation n'ait pas pu être transcrite sur papier par un auditeur présent dans la salle. (L'on avait déjà demandé à Bruckner pourquoi il ne couchait pas sur papier ses improvisations. Voici ce qu'il répondit : « On n'écrit pas comme on joue. ».)

Le Philharmonique exécutera ensuite la 2e Symphonie avec brio. L'événement s'avérera un succès. Le public applaudit chaleureusement après chaque mouvement et les musiciens du Philharmonique jouèrent « comme des dieux », écrivit

Bruckner. Vienne apprit alors qu'elle hébergeait un grand compositeur « ce dont elle ne s'était guère doutée » .

Un Bruckner enthousiaste adresse à l'Orchestre une longue lettre de remerciements et lui demande de bien vouloir accepter la dédicace de l'œuvre : « Honoré et respecté Société philharmonique. J'aimerais vous demander une dernière faveur. Afin de lui permettre de retourner à ses origines, puis-je vous dédier la Symphonie ? » .

(« Honoured and respected Philharmonic Society. There is one more request I would dearly love to make. In order to allowed to the work to find its original destination, may I dedicate the work to you ? »)

Ce sera lettre morte. Bruckner ne recevra aucune réponse.

L'accueil initial de la Symphonie par les critiques des journaux viennois annonçèrent les tendances à venir. Les critiques plus traditionalistes furent quelque peu intrigués par cette nouvelle et remarquable œuvre. Le critique d'August Wilhelm Ambros, provenant d'une autre génération, surpris par les « points d'exclamation et les points d'interrogation musicaux » , fut le 1er à faire référence à 2 clichés qui subsisteront pendant longtemps : que les Symphonies de Bruckner sont chaotiques au niveau formel et qu'elles importèrent rapidement le style wagnérien dans le genre de la Symphonie. Eduard Hanslick, qui était encore lié au compositeur, entendit « plusieurs détails importants et beaux dans la Symphonie » malgré ses « énormes dimensions » et sa « rhétorique insatiable » mais, ultimement, il fut incapable de partager l'accueil « enthousiaste » du public.

Il est également révélateur que ce concert laissa une impression profonde sur Arthur Nikisch. Ce dernier allait bien sûr devenir l'un des plus grands chefs d'orchestre de sa génération ainsi qu'un défenseur, sa vie durant, de l'œuvre de Bruckner au concert qui débuta avec la création de la 7e Symphonie, en décembre 1884, qui fut d'abord inspirée par l'expérience de la 2e (1873) .

### Johann II (Johann Merbeck)

Johann II (Johann Merbeck) est né le 5 octobre 1840, à Lednice, en Moravie, et il meurt le 11 février 1929, à Valtice. Il fut le prince de Liechtenstein du 12 novembre 1858 jusqu'à sa mort.

Fils aîné d'Aloïs II de Liechtenstein (1796-1858) et de Françoise Kinsky (1813-1881) , il naquit dans le château familial de Lednice, en Moravie (alors autrichienne) . Il devint prince à l'âge de 18 ans à la mort de son père. Il régna pendant 70 ans et 91 jours, soit le second plus long règne européen après Louis XIV de France (72 ans et 110 jours) et le plus long si on enlève les périodes de régence. Il mourut à Valtice, près d'où il était né. Il resta célibataire. Sans descendance, il légua le trône de la principauté à son frère, le prince François 1er de Liechtenstein (1853-1938) .

### August Wilhelm Ambros

Le compositeur, critique musical et historien autrichien (d'origine tchèque) , August Wilhelm Ambros, est né le 11 novembre 1816 à Mýto, dans le district de Rokycany en Bohême, et il est décédé le 28 juin 1976 à Vienne.

Son père était un homme cultivé et sa mère était la sœur de l'archéologue musical et collectionneur Raphaël Georg Kiesewetter (1773-1850) . Ambros a étudié à l'Université de Prague dans le domaine de la musique et des arts qui s'avéreront être ses 2 grandes passions. Il va cependant se destiner à l'étude du droit. Durant sa carrière officielle dans la fonction publique autrichienne, il occupera divers postes importants au sein du Ministère de la Justice.

À partir de 1850, August Wilhelm Ambros deviendra fort connu comme critique musical et essayiste. Entre 1862 et 1868, il va enseigner l'histoire de la musique et, plus particulièrement, celle en Autriche. Il sera professeur d'histoire de la musique à Prague, de 1869 à 1871. Durant cette même période, il siègera sur le Conseil des gouverneurs du Conservatoire royal de Prague. À partir de 1872, Ambros va vivre à Vienne. Il sera embauché comme officier par le Ministère de la Justice et il aura la responsabilité de tuteur au sein de la famille du prince Rudolf.

Dès 1860, Ambros va commencer à travailler sur son « magnum Opus » : son « Histoire de la musique » . Ses fonctions à Vienne vont lui permettre de voyager pendant plus de 6 mois, partout à travers le monde, dans le but de recueillir de l'information. L'ouvrage (publiée, à intervalles, à partir de 1862) comprendra 5 volumes ; les 2 derniers (1878, 1882) , en cours d'édition, seront complétés par Otto Kade et Wilhelm Langhans.

Ambros fut un excellent pianiste et l'auteur de nombreuses compositions qui rappellent un peu celles de Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ambros va mourir à l'âge de 59 ans.

...

The Austrian composer, historian of music and art critic (of Czech descent) August Wilhelm Ambros was born on 17 November 1816 in Mýto, Rokycany District, Bohemia (Mauth, near Prague) ; and died on 28 June 1876 in Vienna.

His father was a cultured man, and his mother was the sister of Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850) , the musical archaeologist and collector. Ambros studied at the University of Prague and was well-educated in music and the arts, which were his abiding passion. He was, however, destined for the law and an official career in the Austrian civil service, and he occupied various important posts under the Ministry of Justice, music being an avocation.

From 1850 onwards, he became well-known as a critic and essay-writer and, in 1860, he began working on his magnum Opus, his « History of Music » , which was published at intervals from 1862 in 5 volumes, the last 2 (1878, 1882) being edited and completed by Otto Kade and Wilhelm Langhans.

Ambros was professor of the history of music at Prague, from 1869 to 1871. Also in Prague, he seated on the board of governors in the Prague Royal Conservatory. By 1872, he was living in Vienna and was employed by the Department of Justice as an officer and by Prince Rudolf's family as his tutor. Through his work in Vienna, he was given leave of absence for half the year in order to let him travel the world to collect musical information to include in his « History of Music » book. He was an excellent pianist, and the author of numerous compositions somewhat reminiscent of Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Ambros died at the age of 59.

...

Although destined for the profession of law, in which he obtained the doctor's degree, and advanced to the point of becoming Councillor of State, August Wilhelm Ambros studied music seriously and under the best auspices. He was soon appointed a member of the board of governors of the Royal Conservatory at Prague, and became active as a musical critic. At this period of his career, Ambros wrote several Overtures for orchestra and a « Stabat Mater ». As a composer, he reflected very strongly the influence of Robert Schumann. Lacking the vital spark of originality, his compositions have not survived him. He became generally known as an art critic through his book, « Die Grenzen der Musik und Poesie », written in reply to Edward Hanslick's treatise, « Vom Musikalisch-Schönen ». The latter assumed a materialistic basis for the art of music, defining musical forms as being nothing more than « sounding arabesques ». Ambros's work defines what can be expressed by means of music, and what needs one of the other arts for its manifestation. In this remarkable book, the author not only lays down the principles of Catholic philosophy in the light of which he judges the art works of the past and present, but he also displays that extensive knowledge of the architecture, the sculpture, the painting, and the literature of all schools and nations, their inter-relation and common origin which, at once, attracted the attention of the scientific world. With every new work of Ambros, such as « Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart », « Bunte Blätter » and numerous magazine articles, his reputation increased, until the Breslau publisher Leuckart (now, in Leipzig) induced him to write a complete history of music. Ambros embraced with alacrity this great opportunity for, as he put it, « rendering a service to science and art ». The result was the greatest historical work on the art of music in existence. Beginning with the music of antiquity, in the 1st volume ; the 2nd is devoted to the Middle-Ages ; the 3rd, to the Netherland school ; and the 4th deals with Palestrina and the transitions to the moderns. This history, revealing the great artistic past of the Church, appeared at the time of the revival brought about by the publication of Karl (Carolus) Proske's « Musica Divina », and gave tremendous impetus to the movement. Proske made the treasures of polyphonic art accessible, and Ambros told of their origin. Aside from the permanent historical value of his work, Ambros has rendered the Catholic cause untold service by vindicating the past, and by proclaiming with a powerful pen and with vast erudition sound philosophic principles in the midst of a well-nigh all-pervading pantheism. Ambros died before completing the 4th volume of his history. Otto Kade published, in 1882, a 5th volume consisting of musical illustrations collected from the historian's literary remains, and Wilhelm Langhans has brought the history up to date, without, however, showing Ambros's acumen or soundness. It should be mentioned that Ambros, while holding his official positions in Prague and, after 1872, in Vienna, as an officer of the Department of Justice, professor at the Conservatory, and private tutor to Prince Rudolf, was given leave of absence 6 months in the year, and provided with the means to enable him to visit the principal libraries of Europe in search of material for his great work.

...

August Wilhelm Ambros (geboren 11. November 1816 in Mauth bei Prag ; gestorben 28. Juni 1876 in Wien) war ein österreichischer Musikhistoriker (und andere « Geschichte der Musik » , 1862-1868) , Musikkritiker und Komponist.



Obwohl sein Vater für ihn die juristische Laufbahn vorgesehen hatte (Doktorwürde im Jahr 1839, Oberstaatsanwaltstellvertreter am Prager Landesgericht - dabei im Jahr 1848 für die Zensur der Prager Presse zuständig - sowie im Justizministerium im Wien), waren sowohl Musik als auch Kunst seine wahre Profession. Schon in der Jugend wurde Ambros durch seine Mutter Karoline Ambros, eine Konzertpianistin, musikalisch gefördert. Während seiner Gymnasialzeit in Prag erlernte er sowohl Malerei als auch Musik praktisch und theoretisch.

Als Mitglied (Flamin) des von ihm mitgegründeten Prager Davidsbundes fand er dabei besonders in Robert Schumann sein musikalisches und journalistisches Vorbild. Seine Kompositionen waren ebenso vom Stil Felix Mendelssohn Bartholdys beeinflusst. Er opponierte mit zahlreichen Freunden aus dem Prager Bildungsbürgertum, zu denen und andere Eduard Hanslick (« Renatus ») gehörte, gegen den damals vorherrschenden musikalischen Konservatismus in Prag.

Seinen Zeitgenossen war Ambros, neben seiner Komponistentätigkeit, besonders als Musikschriftsteller und Kritiker bekannt. Mit seinem Erstlingswerk « Die Grenzen der Musik und Poesie : eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst », Prag (1856), als Antwort auf Hanslicks Schrift « Vom Musikalisch-Schönen » konzipiert, stellte er dessen ästhetischem Konzept der « tönend bewegten Form » sein Konzept der « beseelten Form » entgegen. In seiner Kernaussage war er dem Hanslickschen Ansatz so nahe, daß Ambros mit dieser Arbeit zwar einen publizistischen Erfolg verbuchen konnte, zur musikästhetischen Diskussion der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jedoch keinen konzeptionell neuen Beitrag liefern konnte.

Dieses Buch, sowie Arbeiten wie beispielsweise « Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart », Leipzig (1860) und « Bunte Blätter », 2 Bände, Leipzig (1872 und 1874) sowie eine Vielzahl von Zeitungspublikationen trugen ihm dennoch sein Renommee als einer der bedeutendsten Musikkritiker seiner Zeit ein.

Nach einem von der Fachwelt mit Interesse aufgenommenen Vortrag im Rahmen des Jahrestreffens des Deutschen Tonkünstlerbundes im Jahr 1859 (« Die Musik als culturgeschichtliches Moment in der Geschichte ») beauftragte ihn das Breslauer Verlagshaus Leuckart (Constantin Sander) mit der Arbeit einer umfassenden Musikgeschichte. Das Ergebnis war « Geschichte der Musik », ein Werk in drei Bänden. Der erste Band beschäftigte sich mit der Musik der außereuropäischen Kulturen und der Musik der Antike (mit einem besonderen Schwerpunkt auf griechischer Musik), der zweite Band mit der Musik vom 4. bis zum frühen 15. Jahrhundert (mit Schwerpunkten auf der Gregorianik, Guido von Arezzo, Antoine Busnoys und Guillaume Dufay) und der dritte Band mit der Musik der frankoflämischen Schule (Schwerpunkt Josquin Desprez).

Aufgrund seiner Ausbildung war Ambros dabei mehr als viele seiner Kollegen mit der Methodik und den Konzepten der Historischen Rechtsschule und der Kunstgeschichtsschreibung seiner Zeit vertraut, was sich in der Konzeption des Werkes niederschlug. Diese steht in einem Spannungsfeld zwischen einer geschichtphilosophischen Konzeption hegelscher Provenienz und einer stark historistisch geprägten Herangehensweise, die dem Rankeschen Postulat der « Selbstausslöschung » eigener historischer Anschauung zu folgen sucht.

Während Ambros an der « Geschichte der Musik » arbeitete, wurde er für mehrere Monate im Jahr seiner Ämter in

Prag und Wien (unter anderem als Professor der Musikgeschichte des Prager Konservatoriums und als Kronprinz Rudolfs Lehrer für Kunstgeschichte) entbunden, um in verschiedenen Archiven Europas Materialien zusammentragen zu können.

Ambros starb, bevor er den vierten Band, der das Zeitalter Palestrinas umfassen sollte, vollenden konnte. Das Werk wurde 1878 von Otto Kade und Hugo Leichtentritt publiziert. Ein fünfter Band mit Musikbeispielen zum dritten Band der Geschichte der Musik erschien 1882 unter der Federführung Kades. Wilhelm Langhans setzte das Werk in « chronologischer Folge » fort, ohne jedoch Ambros Niveau erreichen zu können.

In Wien Liesing (23. Bezirk) ist seit 1954 der Ambrosweg ihm zu Ehren benannt.

### L'Exposition universelle de Vienne : vitrine de la réussite du Libéralisme ?

**Mai 1873** : The « Weltausstellung 1873 Wien » (1873 Vienna International Exhibition) is held in Vienna's « Prater » park, featuring exhibits from :

Japan, China, Turkey, Egypt, Russia, Greece, Hungary, Austria, Germany, Belgium, Holland, Sweden, Norway, Denmark, Italy, Switzerland, France, Spain, Portugal, Great Britain, Brazil, and South America.

(The USA was supposed to be represented but didn't prepare an exhibit in time.)

The exhibits are not ready on Opening Day, and Vienna never holds another World's Fair.

...

Le 1er mai 1873 s'ouvre au parc du « Prater » la 5e Exposition universelle. On espère surpasser toutes celles qui ont précédé. Sur un terrain de plus de 16 hectares, entre le Danube et l'allée principale, plus de 200 halls sont érigés dans lesquels sont exposés 53,000 objets. 40 pays, nombre jamais égalé dans les 4 Expositions universelles précédentes, créées à Paris et à Londres, présentent leurs réalisations techniques et artistiques. C'est la 1re fois que le Japon ainsi que d'autres pays exotiques sont présents. Le centre de la représentation est la rotonde de 108 mètres de diamètre, surmontée d'une coupole de 84 mètres et située au milieu du parc d'exposition. Pour cet événement exceptionnel, 20 millions de visiteurs sont attendus. Déjà, en 1855, à l'époque de la 1re Exposition universelle de Londres, la ville de Vienne avait été programmée pour la réalisation d'une exposition où elle ferait figure de vitrine du progrès. L'Empereur approuve le plan en 1870 et confie le projet à une commission de 215 membres. Cependant, ce projet rencontre quelques obstacles, notamment auprès du maire de Vienne, Cajetan Felder, qui prend la parole au nom de la commune de Vienne en l'engageant à « se comporter de la manière passive la plus appropriée face à cette entreprise douteuse ». Toutefois, la bonne santé économique de cette période fait rapidement avancer le projet dont le montant s'élève à 6 millions de Florins. Chacun veut, tout à coup, bénéficier de sa part de gain dans cette « affaire du siècle ». Les 1ers grands hôtels sont construits, comme l'« Hôtel de France » et l'« Hôtel Impérial ». Le prix de la nuitée s'envole, passant de 2-5 à 30-60 Florins. Une folie spéculative gagne Vienne ; la bourse s'effondre le vendredi 9 mai, une semaine seulement après l'inauguration. C'est ainsi que les grandes espérances se délitent dès la 1re semaine

d'exposition. À cela s'ajoute une épidémie de choléra qui ravage l'Europe centrale au cours de ce même été et rebute beaucoup de visiteurs étrangers. Face à cette situation, le rendez-vous des têtes couronnées du monde n'a pas tout à fait l'impact prévu. La venue du Shah de Perse, Nasir al-Din, ainsi que du tsar Alexandre de Russie et de Guillaume Ier attirent cependant l'attention. Début novembre, au terme de l'exposition qui enregistre un déficit de 19 millions de florins, le nombre de visiteurs n'est que de 7 millions.

### L'Exposition universelle de Vienne

Pendant des siècles, Vienne eut été la capitale majestueuse des Empereurs du Saint-Empire Romain Germanique, mais au cours du XIXe siècle, Vienne dut encaisser 2 coups sévères au détriment de sa position en Europe qui finalement changea profondément :

Au début du XIXe siècle déjà, en 1805, la 3e guerre de coalition contre Napoléon se termina par la défaite de l'Autriche dans la bataille d'Austerlitz dite « Bataille des 3 Empereurs » et causa des pertes territoriales non insignifiantes dans la Paix de Presbourg (Bratislava) ; le 6 août 1806, à la suite d'un ultimatum de l'Empereur français, François II de Habsbourg renonça à la couronne du Saint-Empire. Même si l'Autriche, dirigé par le Prince Metternich, se stabilisa de nouveau après le Congrès de Vienne en 1814-1815 duquel naquit un État de territoire cohérent orienté plus fort qu'avant vers le Sud-Est, il en restait la conséquence durable que l'ancien Empereur allemand, depuis 1804, ne régnait plus que l'Empire héréditaire autrichien.

Le second coup était la guerre austro-prussienne de 1866 visant à la prédominance en Allemagne qui se termina pour l'Autriche par la défaite de Königgrätz. Par la suite, Bismarck réussit à dissoudre la Fédération Allemande (« Deutscher Bund ») et à fonder l'Empire Allemand (« Deutsches Reich ») sous l'hégémonie prussienne sans l'Autriche. Cette défaite et la séparation forcée des autres États allemands avait cependant pour conséquence que, en 1867, François Joseph Ier réorganisa son Empire et fonda, en compromis avec la Hongrie, la double monarchie Austro-Hongroise.

Malgré ces revers militaires et politiques naquit la « Belle Époque » de Vienne. Entre 1867 et la Première guerre mondiale, Vienne (à part Paris) était la splendide capitale de l'Europe. Depuis les années 1850 déjà, le développement de Vienne eut avancé rapidement sous le règne de François Joseph Ier ; les 1ers rattachements des villages à la grande ville furent exécutés de 1850 à 1861 ; les anciens murs de la ville furent démantelés en 1857 afin d'y aménager la zone des boulevards du « Ring » (le périphérique) depuis 1861 où beaucoup de bâtiments publics importants furent érigés : des Ministères, des Musées, l'Opéra et le Théâtre de la Cour. L'alimentation avec de l'eau potable fut améliorée de 1870 à 1873 ; le 1er tramway à chevaux fut mis en service en 1865. Johann Strauß fils jouait la valse de Vienne ; au casino Dommayer, à Grinzing et Hietzing, on s'amusait à boire le « Heuriger » (la Primeur) ; Johannes Brahms dirigeait le « Wiener Singverein » (Chœur de Vienne) en 1872 ; Anton Bruckner passa son examen de théorie musicale à l'église des Piaristes (la « Piaristenkirche ») en 1861, pour ensuite enseigner à l'Université de Vienne en 1875 ; et, en 1873, la 7e Exposition universelle eut lieu.

Au-delà du « Ring » se trouvait un 2e rempart, le « Gürtel », également démoli au cours de la seconde moitié du XIXe siècle afin de faire de la place aux banlieues en pleine expansion. Celles-ci furent finalement rattachées à la ville

et des rues furent percées pour les relier à l' « Innere Stadt » . Les noms de ces quartiers rappellent les activités de ces anciens villages. Les commerces sont particulièrement nombreux dans le quartier de « Mariahilferstrasse » et les maisons pittoresques agrémentent la « Gründerzeit » .

Au cours de la seconde extension de la ville de 1890 à 1892, Vienne devint une ville de plus d'un million d'habitants ; en 1892, la construction de la « Stadtbahn » (le métro) commença puis, à partir de 1894, s'effectua sous la direction de l'architecte Otto Wagner. Enfin, en 1895, le juriste chrétien-social, le docteur Karl Lueger, fut élu maire de Vienne.

...

Pour montrer la puissance de son Empire, l'Empereur François-Joseph 1er décide d'organiser une Exposition universelle pour fêter les 25 ans de son accession au trône.

Pour ce faire, les murs qui entouraient la ville furent rasés, et à leur place un immense boulevard circulaire (le « Ring ») fut construit. Son prestige devait être plus grand que celui des Champs-Élysées.

L'Exposition approchant rapidement, il fut décidé de construire une immense rotonde sur le « Prater » (qui était depuis longtemps un parc d'attraction) pour présenter les produits industriels.

Suite à la crainte d'une inondation du Danube, de grands travaux de détournement du fleuve furent entrepris.

Malgré une cérémonie d'ouverture grandiose et les moyens mis en œuvre, cette Exposition des superlatifs est restée dans la mémoire collective comme une catastrophe en raison du « krach » de la Bourse viennoise et de l'irruption du choléra.

Un vent de folie spéculative provoque le triplement des prix en quelques mois. À la suite de la liquidation de 2 grandes banques autrichiennes, la Bourse s'effondre le 9 mai, entraînant la ruine des spéculateurs et des petits épargnants et le début de la « Grande dépression » .

...

L'Exposition universelle de 1873 s'est déroulée du 1er mai 1873 au 31 octobre 1873 à Vienne, sur le thème de l'Éducation et de la Culture. Elle a lieu, en fait, à « Prater » , près de la capitale (une ancienne réserve de chasse Impériale) et réunit 53,000 exposants. L'Exposition occupe une surface de 233 hectares, dont 16 hectares couverts. Son emblème est la Rotonde, dont la coupole est, à l'époque, la plus grande du monde.

Parmi les attractions, il y a un grand ballon captif. Celui-ci joue de malheur, puisqu'il s'échappe par grand vent. Son remplaçant ne parvient pas à être gonflé.

Le « Prater » de Vienne (ancienne chasse Impériale que l'Empereur Joseph II avait été offerte aux Viennois comme parc de loisir dès 1766) fut choisi comme terrain pour accueillir les Halls d'exposition. Ces terrains offraient une superficie d'environ 230 hectares, dont 16 hectares furent bâtis. Cela représente environ 5 fois la superficie du « Champ de Mars » à Paris, où s'était tenue l'Exposition précédente en 1867.

Le Parc des expositions s'étendait entre la Grande-Allée du « Prater » (au sud-ouest), le rond-point de « Praterstern » au nord-ouest et l'ancienne gare de Vienne-Nord. Au Sud-est, il était ceinturé par des fossés de drainage et au Nord-est par le Danube canalisé, dont l'aménagement n'était terminé que depuis 1870.

La conception architecturale fut confiée au Baron Carl von Hasenauer, qui prit Gustav von Korompay et Gustav Gugitz comme collaborateurs.

Outre les nombreux Pavillons internationaux, l'aménagement d'espaces verts avec leurs aires de promenades, leurs jets d'eaux et bosquets complétaient la conception d'ensemble. Le parc était couvert de milliers de becs de gaz (« Gasflammen ») qui en assuraient l'éclairage continu.

Les façades des grands Halls, destinées à habiller des structures poteaux-poutres de fonte et d'acier, ont été dessinées dans le style historicisant en faveur à l'époque. Contrairement à la mode, dominante pour les Expositions universelles de la seconde moitié du XIXe siècle, des structures combinant fer et verre, le fer parut manquer de noblesse aux parrains de l'Exposition de Vienne. La Grande Coupole (« Rotunde ») et le Palais de l'Industrie en furent les plus criants témoignages. La Grande Coupole était le clou de l'Exposition ; quant au Palais de l'Industrie, il était doté de 4 grandes portes, la « Porte Sud » étant la plus étonnante avec ses imposantes sculptures.

Les bâtiments les plus importants et les plus imposants de l'Exposition étaient le Palais de l'Industrie et ses Galeries.

Le 1er mai 1873, l'Exposition universelle de Vienne ouvrit ses portes avec 53 000 exposants au milieu du parc du « Prater », sur un terrain de plus de 233 hectares.

L'équipement des grands Halls d'Exposition avait bénéficié des dernières avancées de la technique. Sous la direction de l'ingénieur-en-chef Wilhelm von Engerth, un service de la construction, un bureau des machines assistés par un département administratif et financier s'affairaient à la Planification et à la direction des travaux. Ainsi, par exemple, il fallut équiper le Hall des Machines de 27 arbres de transmission avec 794 mètres de chaîne et plusieurs machines à vapeur et pas moins de 8 chaufferies mi-enterrées, afin de permettre une surveillance complète.

L'adduction des eaux devait répondre à des exigences draconiennes pour l'époque. Outre l'acheminement d'eau de lavage et d'eau potable pour les restaurants et les sanitaires, il fallait pourvoir à l'arrosage des espaces verts et au lavage des allées. Il fallait en outre permettre la connexion de bornes incendie. On aménagea à cette fin 3 stations de refoulement : l'une pour l'adduction à haute pression, équipée de son propre château d'eau ; la seconde à basse pression pour les machines à vapeur et enfin une station de secours, équipée aussi bien pour la haute pression que pour les fontaines, et actionnée par un compresseur. Selon la demande, les réseaux de ces 3 usines pouvaient être

connectés. La station haute pression dut être agrandie peu après sa mise en service, car le débit exigé par certaines des machines exposées dépassa les prévisions les plus pessimistes : ainsi, le tirage quotidien du catalogue de l'Exposition, l'« Internationale Ausstellungszeitung », consommait « de 90,000 à 120,000 litres / heure ». Pour combattre les risques d'incendie, il fallut installer 100 bornes d'incendie dans les grands Halls et 160 en extérieur.

L'aménagement des sanitaires fut confié à la société John Lennings de Londres. L'arrivée des « water-closets » (WC) au milieu des « stands » mit à la portée du public un luxe qui était jusque-là réservé aux classes aisées : il faudra attendre 1885 pour que l'aménagement de « WC » devienne la norme dans les appartements neufs de Vienne.

On prolongea jusqu'à l'entrée de derrière du Hall des Machines une desserte spéciale par chemin de fer depuis la « Nordbahnhof » : cette voie ferrée était indispensable pour décharger les pièces de l'Exposition avant leur assemblage.

Les sources indiquent qu'au mois d'août 1872, 5,000 ouvriers étaient affectés à la seule construction des Halls d'Exposition. Le Conseil exécutif aménagea à leur intention des dortoirs comptant 3,377 lits.

## Statistiques

Catégorie : Exposition historique (la 7e du genre) .

Nom : « Weltausstellung » .

Thème : Culture et éducation.

Objectif : « La vie culturelle contemporaine ainsi que la promotion de l'ensemble des présentations économiques et de leur progrès. »

Date d'ouverture : 1er mai 1873 à midi dans la Rotonde du Palais de l'Industrie

Date de clôture : 31 octobre 1873.

Durée : 184 jours.

Site : Le parc du « Prater » près de Vienne, ancienne réserve de chasse Impériale.

Bâtiment principal comme emblème : La Grande Coupole (« Rotunde » ou rotonde) , la plus grande du monde.

Superficie : 233 hectares, dont 16 hectares couverts.

Directeur général : Le Baron Wilhelm von Schwarz-Senborn.

Prix d'entrée :

Jour d'ouverture et jour de la remise des prix : 25 Florins.

Du lundi au vendredi : 1 florin.

Dimanche et jours fériés : 50 couronnes (« kreuzer ») .

Classification : 26 groupes, 174 sections.

Jury : 956 membres.

Prix : 25,572 médailles, dont 6,158 pour l'Autriche.

Sur 70,000 objets, il y eut 26,002 récompenses.

Pays participants : 35.

Pavillons : 194 de tous les styles du monde entier.

Exposants : 53,000, dont 9,104 provenant d'Autriche (17 %) .

Fréquentation : 7,255,000 visiteurs.

Dépenses : 19,123,270 Florins.

Recettes : 4,256,349 Florins.

Déficit : 14,866,921 Florins.

Exposition universelle précédente : Paris (1867) .

Exposition universelle suivante : Philadelphie (1876) .

### Principaux attrait

Chalets suisses et Maisons Tyroliennes, symboles du « Heimatstil » , étaient représentées. D'autres habitations régionales étaient visitables dans le « Village International » : ainsi une Maison villageoise du « Vorarlberg » , 2 Maisons de Transylvanie, 1 Maison de style Baroque de Gedeler et des Maisons pittoresques de Croatie, Roumanie, Russie, Galicie et

d'Alsace. On pouvait également visiter des appartements meublés à la mode de l'Autriche, des Pays-Bas et de la Norvège et même une Hutte africaine et le fastueux Palais du vice-roi d'Égypte.

Palais de l'Industrie : D'après les plans originaux des architectes Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg

Hall aux Machines : Longue de 800 mètres, avec une surface utile de 40,000 mètres carrés.

Hall des Beaux-arts.

Reconstitution de la Fontaine Ottomane du prince Ahmed de Constantinople.

Hall du machinisme agricole.

Pavillon Impérial.

Pavillon de la compagnie de paquebots Lloyd Austriaco.

Pavillon du quotidien « Neue Freie Presse » .

Pavillons de l'Art nord et sud.

Pavillon de la Compagnie des vapeurs du Danube (« Donau-Dampfschiffahrts-Gesellschaft ») .

Maison Persanne.

Quartier égyptien avec Mosquée et minaret.

Pavillon « der Additiven Ausstellung » .

Pavillon des Mines de Carinthie.

Pavillon des chemins de fer d'Autriche-Hongrie.

Halls est et ouest de l'Agriculture.

Les infrastructures et équipements spécialisés :

Château d'eau pour les machines à haute pression.

Un puits motorisé chemisé en maçonnerie.



## Galerie des Beaux-arts

Le Hall des Arts se situait à l'est de la Rotonde parallèlement aux Galeries transversales. Ce bâtiment de 30 mètres de large par 200 mètres de long, était construit en briques recouvertes à l'extérieur de stuc pour permettre d'enjoliver le bâtiment avec des ornements et des moulures. Ce Hall était constitué en fait de 2 Pavillons reliés l'un à l'autre par un couloir formé d'arcades en bois agrémentés de nombreuses fenêtres pour un éclairage optimal. Le Hall des Arts était divisé en 3 sections qui étaient les Beaux-arts, l'Art religieux et l'Art traditionnel.

## Galerie des Machines

À notre époque, où la vie industrielle est si active et a pris un si grand développement, il y a peu de personnes qui n'aient pas entendu, dans une usine, le sifflement aigu de la vapeur, le ronflement des roues et des volants, le bruit des marteaux qui frappent et les outils qui mordent le fer.

Mais se trouver au milieu de 100 fabriques à la fois, dans un seul et même espace, des fabriques d'espèces et de genre différents, dont chacune produit des bruits particuliers, voilà un spectacle qui n'a pas d'égal ! Celui qui voudra en jouir, regarder ce pêle-mêle qui trouble les sens, abandonner ses yeux et ses oreilles à un effet si étrange, n'a qu'à aller visiter le Hall des Machines de l'Exposition de Vienne.

Dans cet édifice, d'une longueur de 2,520 pieds, sont exposées des machines de tous les pays, dans le même ordre que les autres produits qui figurent au Palais de l'Exposition, c'est-à-dire en suivant la direction de l'ouest à l'est, d'après la carte géographique. Au milieu se dresse, tout le long du Hall, une forêt de colonnes en fer qui supportent la barre transversale appelée arbre de couche, sur laquelle viennent s'enrouler les courroies de transmission, au moyen desquelles les objets exposés sont mis en mouvement par de nombreuses machines à vapeur, placées en partie derrière le Hall, sous les abris métalliques, et en partie dans le Hall même. Au-dessous, et entre ces échafaudages en fer, se trouvent les appareils, qui fonctionnent toute la journée : les machines à tisser, et à filer, des appareils pour des fabriques de fil de fer, clous et aiguilles, des machines à fabriquer du papier, de puissantes turbines, le tout d'un aspect très varié. L'appareil en forme de coupole sort de la fabrique de C. Heckmann, à Berlin, et c'est une machine à raffiner le sucre ; cet appareil brille comme un glace, car il est fait de cuivre jaune, poli.

La Galerie qui l'entoure, et à laquelle conduisent 2 escaliers en fer, est établie pour le service de l'appareil, dont les nombreux robinets et tuyaux se trouvent en haut. Ici, à l'Exposition, cette terrasse offre une vue commode, sur une grande partie de l'Empire soumis au dieu Vulcain. En bas de la terrasse, un escalier en spirale mène à l'ouverture inférieure du chaudron val. Les roues puissantes, que nous apercevons à côté de cet objet, appartiennent à une machine à vapeur gigantesque, de la fabrique de Sigl, à Berlin. C'est une machine jumelle, qui représente 100 chevaux et qui se distingue par un arrangement très intéressant.

Il s'y trouve un dynamographe qui marque, au moyen d'aiguilles, le nombre des coups de piston à vapeur et qui à l'air d'être composé de 5 cadrans de montre : le 1er marque jusqu'à 10 évolutions ; le 2e toujours 10 et va jusqu'à

100 évolutions ; le 3e toujours 100 jusqu'à 1,000 évolutions ; le 4e toujours 1,000 jusqu'à 10,000 évolutions ; le 5e compte d'après des 100,000 et va jusqu'à 1,000,000 d'évolutions.

Le public du Hall des Machines se compose d'homme du métier et d'un nombre de gens qui n'y comprennent pas grand chose, ce qui fait qu'ils admirent beaucoup plus qu'ils ne comprennent.

Le Hall des Machines, de grandes dimensions (800 mètres de long sur 50 mètres de large et 20 mètres de haut) , était situé au nord du Palais de l'industrie parallèlement à celui-ci. Le bâtiment était constitué de murs en briques, recouvert d'un toit en fer et n'avait aucun ornement. Le long du bâtiment, 2 voies ferrées furent construites pour faciliter l'acheminement des différentes machines. Ce Hall n'était en fait composé que d'une immense salle où étaient présentées les dernières innovations technologiques. Ce lieu se voulait aussi pédagogique en présentant le fonctionnement des machines. À la fin de l'Exposition, ce Hall fut utilisé par les chemins de fer comme dépôt.

### Cour de la Grande Rotonde

### Grande Galerie de l'Est

### Palais de l'Industrie

Le Palais de l'industrie s'étendait de l'est à l'ouest du Parc sur près d'un kilomètre, et était constitué de 18 Galeries qui s'entrecroisaient.

Ses Galeries se prolongaient parallèlement au Danube, au milieu d'arbres séculaires et à une distance assez rapprochée de la ville pour faciliter les communications.

La Galerie principale se divisait en 2 parties reliées par une immense Rotonde à l'aspect grandiose.

Entre les Galeries perpendiculaires de vastes espaces plantés d'arbres étaient mis à la disposition des Commissions étrangères. Des constructions de toute nature, tout style et toute forme y ont été érigées.

...

Le Palais de l'Industrie, des architectes Scott Russel et Friedrich Schmidt, s'étendait de l'est à l'ouest du Parc du « Prater » sur une longueur de presque 1 kilomètre, et était constitué de 18 Galeries qui s'entrecroisaient. Ce bâtiment présentait un vaste aperçu de produits industriels du monde entier. Mais ce qui caractérisait le plus le Palais de l'Industrie était, sans conteste, l'immense Rotonde. Pour la réaliser, l'ingénieur Scott Russel s'inspira d'une coupole de 45 mètres de haut qui était présente à l'Exposition universelle de Londres en 1851. La réalisation fut confiée à l'architecte Friedrich Schmidt qui rencontra d'immenses problèmes dans la construction du toit de l'édifice, ce qui engendra un retard dans l'achèvement du bâtiment qui ne fut fini qu'en 1873. Ce bâtiment de presque 86 mètres de haut, était à l'époque la plus grande Rotonde du monde et surpassait, de par ses dimensions, la Basilique Saint Pierre

de Rome. Pour couronner la Rotonde, il fut même réalisé une réplique de la couronne Impériale d'une hauteur de 4 mètres, dorée et incrustée de pierres. Le Palais de l'Industrie fut complètement détruit, suite à un incendie survenu le 17 septembre 1937 en début d'après-midi, sans raison apparente. La coupole en bois de 400 tonnes a alimenté le feu avant de s'effondrer.

## La Grande Rotonde

Ce qui caractérisait le Palais de l'Industrie était, sans conteste, l'immense Rotonde, faite de bois, de stuc et de fer.

Pour la réaliser, l'ingénieur Scott Russel s'est inspiré de la coupole de 45 mètres de haut présentée à l'Exposition universelle de Londres en 1851.

La construction de la Rotonde présenta beaucoup de difficultés, notamment en matière de prévention contre les incendies.

Ce bâtiment de presque 86 mètres de haut était, à l'époque, la plus grande Rotonde du monde et surpassait, de par ses dimensions, la Basilique Saint-Pierre de Rome.

Pour couronner la Rotonde, une réplique de la couronne Impériale, d'une hauteur de 4 mètres, dorée et incrustée de pierres, fut réalisée.

...

La Rotonde a été, dès le commencement, l'enfant gâté de l'Exposition universelle. Sa grandiose construction, tout en fer, avec sa toiture gigantesque et ses 2 lanternes, était pour les détracteurs, depuis longtemps déjà, une utopie au point de vue technique, tandis que les enthousiastes de l'Exposition s'abandonnaient, bien avant la résolution du problème, à l'effet imposant que ce Temple de l'Industrie produirait par ses dimensions colossales.

Hé bien ! à franchement parler, le résultat n'est point tout à fait ce que l'on attendait. Cependant, nous ne nions pas que la Rotonde ne soit pas une œuvre extraordinaire, quoique peu réussie. C'est une question de goût, après tout, et chacun à son opinion sur ce point.

Le 1<sup>re</sup> idée des organisateurs de l'Exposition était de remplir le moins possible l'intérieur de la Rotonde, de n'y placer que des objets monumentaux, et cet emplacement gigantesque, avec ses nombreuses œuvres plastiques, le bassin de la fontaine française jaillissante, et, dans le milieu, les bosquets de fleurs pleins d'attrait, aurait alors ressemblé à un dôme voué aux Beaux-arts.

Au lieu de cela, on l'a rempli d'une foule d'objets les plus différents, dont la plupart se trouvent enfermés dans des vitrines, de sorte que ce rond-point magnifique perd beaucoup de son effet magistral.

Cet amas d'objets, placés là sans aucun système, est avantageusement interrompu par de grands monuments suisses : l'un est le monument national de Genève, qui montre Helvétia et Genevia, avec les attributs de la guerre et de la victoire ; l'autre représente le monument Saint-Jacques, à Bâle du sculpteur Schlöth, à Rome, avec la figure allégorique de Helvétia, entourés de 4 guerriers. Ensuite, on remarque le colossal lion français en bronze, et finalement l'exposition des bougies autrichiennes, qui produisent beaucoup d'effet, les modèles artistement exécutés de la splendide Bourse de Bruxelles et de la Galerie « Victor Emmanuel » .

### Sections du Palais de l'Industrie

Allemagne.

Amérique du Sud.

Autriche.

Belgique.

Brésil.

Chine, Siam, Japon.

Égypte, Afrique Centrale.

Espagne.

États-Unis.

France.

Grande-Bretagne.

Grèce.

Hollande.

Hongrie.

Italie.

Maroc.

Perse , Asie Centrale.

Portugal.

Roumanie.

Russie.

Suède, Norvège.

Suisse.

Tunisie.

Turquie.

### Pavillons Industriels

#### Eaux Minérales d'Autriche

Les thermes des pays de la couronne Austro-Hongroise, qui jouissent d'une si grande renommée, ne pouvaient pas manquer de figurer à l'Exposition universelle de Vienne. Un Pavillon spécial en bois, très élégant, vient de leur être consacré dans le Parc du Palais. Là, dans des verres de Bohême du plus pur cristal, fantastiquement gravés et coloriés, de charmantes néréides et naïade, revêtues de leurs pittoresques costumes nationaux, débitent aux visiteurs les eaux sulfureuses de Baden (sur le Schwechat, à 8 kilomètres de Vienne) ; les eaux minérales de l'établissement thermal de Franzensbrunnen (dans les environs d'Eger, en Bohême) ; celles de Karlsbad, station balnéaire la plus fréquentée d'Europe, située dans le cercle d'Eger, en Bohême ; celles de Cronstadt (en Transylvanie) ; celle de Salzbourg, dans le grand-duché de ce nom ; celles d'Erlau (en Hongrie) , et aussi les eaux minérales de Cracovie, en Gallicie.

Il est à espérer que cette Exposition des différents produits thermaux de l'Autriche-Hongrie ne contribuera pas peu à augmenter leur consommation, déjà si considérable, et à rendre plus fréquentés les établissements balnéaires de l'Empire.

#### Exposition Collective de l'Industrie Minière de Carinthie

Les maisons minières les plus importantes de la Carinthie se sont réunies pour faire, dans un Pavillon élevé ad hoc, une exposition collective de leurs produits, qui sont principalement le fer et le plomb.

À côté de la reproduction très détaillée de la partie technique de cette industrie, il y a aussi un compte rendu de la

partie scientifique, par les travaux remarquables relatifs au musée de la Carinthie et de la Société des mineurs et des métallurgistes, qui ont exposé les reproductions plastiques et cartographiques des dispositions géologiques du pays, et ensuite des collections de minéraux et de mines.

### Forges de Simering

### Pavillon Krupp

Entre le Palais et la Galerie des Machines, presque en face du portail Nord-Ouest, s'élève une vaste et élégante construction en bois et en pierre, qui a tout particulièrement le privilège d'attirer la foule. Symptôme du temps ! On voit écrit sur le frontispice : « Pavillon Krupp ». C'est, du reste, assurément, une des principales curiosités de l'Exposition.

On gravit des marches, et les portes s'ouvrent sur une estrade à double escalier, du haut de laquelle on domine l'intérieur du Pavillon ; d'un regard, on peut comparer tous les types et les spécimens nouveaux de l'artillerie de terre et de mer.

Nous sommes déjà loin de 1867. Au « Champ de Mars », Monsieur Krupp s'était contenté d'exposer un canon monstre, le canon de 10,000 livres ; on était à l'aurore de la fabrication des canon d'acier ! En 1873, Monsieur Krupp a voulu montrer, dans toute son éclatante supériorité, son incomparable outillage. On a devant les yeux une ceinture étincelante de canons de tout calibre. L'usine d'Essen a fabriqué des pièces d'artillerie à peu près pour toutes les puissances de l'Europe et de l'Amérique du Nord. Il n'est que juste de dire qu'aucun centre industriel, même en Angleterre, n'a exercé une influence aussi considérable qu'Essen sur les progrès de l'artillerie et, par suite, sur l'art militaire moderne. Ainsi se trouve particulièrement justifié l'empressement du public à visiter le Pavillon Krupp. Aussi bien, on retrouve dans le Pavillon les petits canons de campagne qui ont joué un si grand rôle dans la guerre contre la France, et les curieux de nationalité allemande ne les contemplant pas sans une certaine satisfaction orgueilleuse. Ce sentiment est respectable.

L'établissement Frédéric Krupp remonte à 1810 ; alors et pendant longtemps, on n'en parla guère ; aujourd'hui, on n'en saurait trop parler, car il devrait nous servir de modèle ; il n'existe pas au monde d'usine comparable à l'usine d'Essen pour la fabrication d'acier. Elle couvre maintenant 400 hectares, 10 fois la surface du « Champ de Mars », 2 fois celle du « Prater » ; 75 hectares sont occupés par les bâtiments. Elle donne du travail à près de 20,000 ouvriers et 2,000 entrepreneurs.

En 1872, l'acier produit pendant l'année s'est élevé au chiffre colossal de 125 millions de kilogrammes. 920 fourneaux sont en feu constamment, 275 fourneaux au coke, 221 forges, 317 chaudières couvrant une superficie de près de 17,000 mètres carrés ; 71 marteaux à vapeur d'une force comprise entre 2 chevaux et 1,000 chevaux.

En 1872, l'établissement a consommé 500 millions de kilogrammes de charbons, 125 millions de kilogrammes de coke. Le gazomètre a fourni 50 millions de mètres cube de gaz près de 16,000 becs. On a usé 3 millions et demi de

mètres cubes d'eau. Ce ne sont là que des chiffres évidemment, mais des chiffres éloquents.

L'usine est comme une ville ; elle a sa distribution d'eau, son gaz, ses voies de communication ; elle possède même plusieurs lignes ferrées importantes : l'une de 37 kilomètres, avec 180 aiguilles et 39 plaques tournants ; l'autre voie, étroite de 16 kilomètres, avec 147 aiguilles et 65 plaques tournantes, 12 locomotives et 350 wagons sillonnent la Ire ligne ; la seconde se sert à la fois de chevaux et de locomotives. 30 postes télégraphiques relient les différents quartiers de l'établissement. Près de 200 guetteurs ont pour mission de veiller aux incendies. Tout autour de l'usine sont groupés des hôtels, des brasseries, des moulins à vapeur, des logements pour ouvriers, des hôpitaux. À quelque 100 mètres existe la petite ville d'Essen ; au siècle dernier, la propriété d'une abbesse, et, après 1815, celle de la Prusse. Depuis 10 ans, la population s'est accrue de 17,000 à 50,000 habitants. Presque tout ce monde, amené pour les forges, vit de l'usine à des degrés divers.

Monsieur Alfred Krupp, le fils et le successeur de Frédérick Krupp depuis 1826, est seul propriétaire de l'établissement, auquel se rattachent encore 4 mines de charbon. Il dispose, en outre, de 414 puits de minerai de fer, dont les gisements ont une étendue de 2 millions de mètres carrés. Nous multiplierions, du reste, ces renseignements statistiques sans profit. On ne peut guère se faire, sans l'avoir vue, une idée exacte de l'usine d'Essen ; les usines allemandes ont d'ailleurs un tout autre aspect que nos usines françaises ; on trouve dans les constructions une certaine préoccupation de la forme que nous avons pas en France ; la ligne droite est proscrite, l'architecture Gothique se glisse au milieu des fours à mâchicoulis ; c'est partout un singulier mélange de prose et de poésie. Les ouvriers eux-mêmes, silencieux et réservés, avec leurs longues pipes en porcelaine, ne paraissent obéir qu'à un mot d'ordre : la discipline et le travail ; dès l'aurore, on les voit quitter leurs maisonnettes et se rendre sans bruit à leurs ateliers. On se sent, à Essen, très loin de la France.

On fabrique dans l'usine l'acier cimenté, l'acier « puddlé », l'acier Bessemer et l'acier fondu, le seul dont il soit fait usage pour les bouches à feu. L'acier fondu Krupp a une réputation universelle. L'Angleterre, qui avait le monopole de l'acier fondu autrefois, va acheter à l'usine Krupp des quantités considérables de son acier, soit pour faire des canons, soit pour fabriquer des pièces de grosse mécanique.

L'acier fondu Krupp est obtenu par la fusion dans des creusets d'acier « puddlé », coupé en fragments, et mélangé avec du fer provenant d'un minerai particulier qui se carbure en enlevant un peu de carbone à l'acier. La fusion a lieu simultanément dans les creusets préparés à l'avance en nombre suffisant pour fournir la quantité de métal nécessaire. La consommation des creusets est telle chez Monsieur Krupp, que les séchoirs contiennent toujours au moins 100,000 creusets ne devant servir qu'une seule fois ; leur capacité varie entre 20 et 40 kilogrammes ; ces vases sont préparés avec un soin minutieux et mécaniquement ; ils sont formés d'un mélange de matières dans lesquelles il entre des débris de briques, de terres réfractaires, de vieux creusets et de la plombagine.

Le Hall où se font les grandes coulées peut renfermer jusqu'à 1,200 creusets placés dans des fours par 4,8 ou 12 selon les dimensions. Les moules cylindriques en fonte épaisse qui doivent recevoir le métal en fusion, sont disposés en ligne dans une tranchée médiane, et leur capacité varie ordinairement de 60 kilogrammes à 37,000. Le problème à résoudre est de faire arriver dans le moule, avec continuité et régularité, un ruisseau d'acier fondu. C'est assez dire

avec quelle discipline, avec quelle attention doivent procéder les ouvriers pour verser les creusets simultanément dans la rigole d'arrivée du moule ; les fondeurs ont besoin de qualités toutes particulières d'adresse, de sang-froid et de force physique, assez difficiles à réunir. D'eux dépend en somme tout le succès de l'opération. En quelques minutes, on remplit une capacité de 37,000 kilogrammes. Les blocs coulés pleins et cylindriques sont soumis ensuite au martelage sous énorme marteau-pilon de l'usine qui ne pèse pas moins de 50,000 kilogrammes ; les marteaux les plus lourds ne dépassent pas en Angleterre 20,000 kilogrammes et, en France, 12 à 15,000. Le marteau Krupp a coûté à établir près de 3 millions ; il travaille jour et nuit, il n'a pas à perdre une minute pour payer l'intérêt du capital qu'il a absorbé. Il est vraisemblable que l'on finira par remplacer le martelage par la pression, car, en face de masses en acier aussi considérables que celles que l'on est obligé de manier maintenant, le procédé nécessite des marteaux-pilons de dimensions véritablement impraticables. Déjà, en Angleterre, Monsiieur Whitworth soumet aux succès l'acier encore en fusion à la pression d'une presse hydraulique et obtient une grande homogénéité. Là nous paraît être l'avenir. En France, dans l'usine Pétin et Gaudet, le bloc d'acier est coulé à noyau et martelé ensuite sur un mandrin en fer, pour que le martelage, en raison de la moindre épaisseur d'acier, soit plus efficace.

Les canons de gros calibre sont forés dans un noyau central renforcé par des frettes à la partie qui doit recevoir l'effort maximum des gaz de la poudre. Ces frettes ont un serrage déterminé et calculé d'avance ; leur diamètre est moindre que la partie du canon sur laquelle on doit les appliquer ; on les chauffe pour les faire passer, et par le refroidissement elles opèrent ce serrage énergique qui augmente la résistance du métal. Les nouveaux canons de campagne prussiens commandés à Monsieur Krupp seront frettés comme les canons de place ou de marine ; on tend, en effet, avec les nouvelles poudres prismatiques, à donner aux projectiles des vitesses initiales énormes, et, par conséquent, à accroître la pression des gaz dans une proportion considérable. La vitesse initiale de 350 mètres à la seconde à la sortie de l'âme, était, il y a 3 ans, considérée comme normale ; on veut maintenant augmenter la tension de la trajectoire et la portée et obtenir des vitesses supérieures à 450 mètres. En Prusse, on atteint, dit-on 530 mètres dans les petits canons de campagne, nouveau modèle.

À l'entrée du Pavillon Krupp, au « Prater » , on voit d'abord, se dressant devant l'estrade, un énorme bloc d'acier fondu en forme de prisme octogonal, dont le diamètre est de 1,40 mètres et le poids de 52,500 kilogrammes. Il a fallu, pour le couler, employer 1,800 creusets ; on devine la difficulté d'une pareille opération : 1,800 creusets à chauffer à la même température, à verser mathématiquement dans la rigole de coulée, de manière que le ruisseau d'acier ait sans cesse la même vitesse et parvienne au moule avec régularité et sans soubresauts ! On a accompli un véritable tour de force. Ce bloc de plusieurs centaines de mille francs, une fois coulé, resterait sans valeur pour tout autre fabricant que Monsieur Krupp, car lui seul possède le moyen de le travailler, de le marteler et de le transformer. Primitivement cylindrique, le bloc a reçu sa forme octogonale sous l'action du marteau de 50,000 kilogrammes. Il servira à faire un canon gigantesque de 37 centimètres de calibre.

Le nombre de pièces exposées à côté du bloc est de 13, depuis le canon de montagne jusqu'au gros canon de 30 centimètres 50 millimètres. Toutes ces bouches à feu sont montées sur affût, et l'on voit à côté, des modèles en bois de la poudre prismatique employée et des spécimens des différents projectiles. Des projectiles de campagne, exposés avec leurs fusées, sont, à l'intérieur, munis de rainures ayant pour but de produire une fragmentation systématique de l'obus ; ceux qui sont destinés à la perforation des plaques de blindage présentent un vide intérieur en forme de poire



pour donner place à la charge. On sait que ces obus ne portent pas de fusée ; l'échauffement résultant du choc du projectile contre le navire suffit pour enflammer la poudre.

Nous ne saurions dans cette esquisse rapide, examiner séparément les bouches à feu exposées, fabriquées pour le Chili, la Turquie, l'Égypte, les autres pour le compte du gouvernement allemand ; la plupart sont d'ailleurs connues. Nous nous arrêtons seulement comme la majorité des curieux, devant le canon de 30 qui occupe le centre du Pavillon ; placé debout, il attendrait les fenêtres d'un second étage parisien. La bouche à feu exposée au « Champ de Mars » en 1867, beaucoup moins longue, pesait cependant plus que ce canon. Son poids atteignait 50,000 kilogrammes et le projectile était de 500 kilogrammes. À vrai dire, le canon du « Champ de Mars » était plutôt un obusier, car sa longueur d'âme ne dépassait guère 11 calibres. Il ne fut construit que 2 pièces de ce type : l'une, celle de 1867, figure dans l'armement du fort de Kiel ; l'autre, offerte par Monsieur Krupp à l'Empereur de Russie, avait été placée dans une des tours de Cronstadt ; mais elle a été avantageusement remplacée depuis par 2 pièces de 11 pouces dont les effets sont plus considérables.

Le canon du « Prater » se compose de l'âme et de 3 frettes superposées et serrées par refroidissement ; c'est à l'une de ces frettes que sont fixés les tourillons. La pièce a une longueur totale de 6,7 mètres ou 33 calibres ; l'âme, longue de 5,77 mètres, est sillonnée par 72 rayures parallèles. La pièce pèse, avec la culasse, 36,600 kilogrammes.

Le projectile en acier destiné à perforer les plaques de blindage pèse, tout chargé, 96 kilogrammes. Chargé à 60 kilogrammes, la vitesse initiale est de 465 mètres. L'obus allongé en fonte que peuvent envoyer ces pièces pèse 275 kilogrammes. La charge de poudre prismatique est de 50 kilogrammes, et la vitesse initiale de 460 mètres. Le canon peut supporter une pression moyenne de 2,120 atmosphères.

Il est monté sur un affût de côte qui permet de tirer par-dessus des épaulements de 1,5 mètres ; le poids de l'affût est de 21,000 kilogrammes. Grâce au mécanisme dont il est muni, 2 hommes peuvent, en 17 secondes, amener la pièce de sa position la plus élevée à sa position la plus basse. Le recul n'est que de 1,5 mètres. Un frein hydraulique et de tampons maîtrisent le recul. En février 1873, une pièce semblable a été expérimentée devant des officiers prussiens et autrichiens. On a tiré plus de 210 coups avec une charge de 60 kilogrammes et des projectiles pleins pesant 300 kilogrammes ; sauf quelques érosions insignifiantes dans la chambre, la pièce est restée intacte.

Des bouches à feu comme le canon de 30 reviennent à près de 300,000 francs, et chaque coup coûte environ 2,500 francs. On conçoit qu'on ne soit pas autrement empressé d'en multiplier le nombre.

En dehors de l'Exposition Krupp, on pourrait citer quelques très belles pièces de siège et de place, en Suède par exemple. En France, Messieurs Laveyssière ont exposé quelques uns des canons de 7, en bronze, fabriqués pendant la guerre. Le gros canon Krupp n'est cependant pas sans rival ; il ne faut pas l'appeler, comme on l'a fait « le plus gros canon de l'Exposition » , car il est dépassé en longueur et en poids. On avait compté sans la Russie, dans la section russe existe en effet en ce moment le plus gros canon du monde.

## Pavillons Internationaux

### Domaine de Finspong (Suède)

Le Domaine de Finspong est situé dans la partie centrale de la Suède, à 3 lieues de la ville de Noorkoeping. Il s'y trouve la seule fonderie de canons que possède la Suède et qui doit l'importance qu'elle a acquise à son propriétaire actuel M. C. Ekman.

Comme l'espace qui est mis à la disposition de la Suède, dans le Palais de l'Exposition, est proportionnellement futile, Monsieur Ekman s'est vu obligé de faire construire pour son domaine un Pavillon spécial.

D'après le catalogue de la section suédoise, le Pavillon contiendra : des minerais de fer, des fers aciérés, des canons de différentes grandeurs, parmi lesquels un des 360 quintaux ; des boulets de canon, des rails, des roues de chemin de fer, des collections de bois et d'autres produits de l'industrie forestière et de l'économie rurale, des dessins et des plans de bâtiments, d'usines, de matériel d'écoles.

### Empereur de Russie

Le Pavillon russe s'élève dans le Parc à peu de distance du Pavillon égyptien et du Pavillon turc, comme dans le Palais sont voisines les expositions de ces 3 pays. L'aspect du Pavillon russe est tout fait grandiose. L'entrée en est précédée d'un porche à 4 arcades, dont la 4<sup>e</sup>, engagée dans la construction, encadre la porte d'entrée. Le rez-de-chaussée, éclairé par des baies à plein cintre très ornées et séparées entre elles par des demi-colonnes engagées, est couvert en terrasse. Du jardin, un escalier en bois décoré d'une rampe massive très travaillée conduit à cette terrasse qu'ombragent de grands arbres et qu'entoure une balustrade en tout semblable à la rampe de l'escalier, qu'elle continue.

Ce rez-de-chaussée est surmonté d'un étage en retrait, composé de 2 parties. C'est d'abord une tour, carrée à sa base, puis octogonale, se terminant par une flèche aiguë, à la pointe de laquelle, ailes déployées, se dresse l'aigle Impérial à 2 têtes. Cette tour s'appuie sur le vestibule du rez-de-chaussée. Puis, derrière la tour et adossé contre elle, vient un bâtiment carré percé sur 3 faces de 5 baies accolées et coiffé d'un dôme à bulbe à 4 pans, sur le haut duquel court de bout en bout une arête finement découpée.

Tel est ce Pavillon d'un très grand aspect et bien digne de figurer dans ce coin du Parc consacré à l'Orient, auquel il se rattache, et où l'on voit, entre les coupoles du Pavillon turc et de la Fontaine d'Achmet, pointer dans le ciel les minarets du Pavillon égyptien.

### Espagne

Ce Pavillon est formé de 2 rectangles parallèles, de 22 mètres de long sur 8 mètres de large, unis entre eux par un

autre de 24 mètres sur 10. L'entrée du Pavillon a lieu par un escalier situé au centre de la façade principale. Au rez-de-chaussée, à droite et à gauche du vestibule, se trouvent 6 salles, pour l'exposition des objets divers, et 2 autres placées en outre à la façade postérieure, qui ont une entrée particulière et permettent l'installation des bureaux du commissariat et du jury espagnol. Le rez-de-chaussée communique avec le 1er étage par un spacieux escalier placé sur la façade postérieure. Le 1er étage est composé de 3 magnifiques salons, dont la superficie correspond exactement à celle des 3 rectangles dont se compose l'étage.

Le style adopté pour la façade est mauresque, et l'auteur du projet s'est souvenu fidèlement des constructions de ce genre, conservées à Tolède, à Talavera et autres points de l'Espagne où l'on admire ces façons et ces arcs de briques festonnées, si originales et qui témoignent de l'application que les chrétiens espagnols firent de l'architecture arabe, au 14e siècle et au commencement du 15e.

Ils ne jugèrent point à propos de charger ce style de l'opulence mauresque, mais ils parvinrent, en échange, à lui donner une noble élégance, fille de la sévérité, et démontrèrent, à la fois, que quelques grossiers que soient les matériaux employés pour la construction, on peut arriver avec eux, en les employant convenablement, à un degré de beauté digne d'attention et d'étude.

Les rectangles de côté, parallèles, sont représentés dans l'élévation du dessin ; ils reçoivent la lumière par les fenêtres des 3 façades ; elles sont simples, au rez-de-chaussée, et jumelées à chacune des salles du 1er étage : les cavités de ces fenêtres sont formées d'arcs festonnés du style de l'époque.

Au rectangle central existe, dans la façade principale et à son centre, le grand arc d'entrée, et une baie à chaque côté ; au-dessus se trouve une grande galerie couverte, dont les baies forment des arcs de même genre ; les baies de derrière correspondent à celles du devant.

Le style étant donné, la construction devait, naturellement, être faite de briques, à l'extérieur ; mais, arrivée à Vienne, la Commission espagnole rencontra tant de difficulté de temps et d'exécution, qu'elle fut obligée de se conformer au mode de construction employé pour les Pavillons des autres Nations, la menuiserie. Ceux qui connaissent ce genre de construction allemande, affirment que l'on est arrivé à une telle perfection dans la l'imitation des autres matériaux, qu'une fois l'édifice terminé, il était impossible de distinguer s'il était fait en briques ou non.

Cependant, il est à regretter que, connaissant le style, il n'ait pas été possible de vaincre les difficultés qui s'opposèrent à ce que le Pavillon fût fait en briques, selon le projet, pour que les Allemands aient pu apprécier la manière de construire, avec la décoration en briques, que nous léguèrent nos ancêtres, et qui est si généralement employée en Autriche et en Hongrie.

Il est bon de prévenir que toute la décoration des façades du Pavillon est formée du même matériel employé dans l'œuvre ; les corniches épaisses et les autres ornements de l'entrée sont en briques.

Les architectes José Castro et Serrano, Don J. F. Riano et D. Lorenzo Alvarez et Capra, furent chargés du projet du

Pavillon ; ils font partie de la Commission générale des Beaux-arts.

### Hongrie

### Monaco

Puisque tous les grands pays sont représentés à l'Exposition de Vienne, l'État de Monaco ne pouvait manquer à ce rendez-vous important. En réalité, la principauté de Son Altesse Sérénissime Charles III (Honoré-Grimaldi) ne renferme pas la 20e partie de la population de Vienne, mais c'est un État indépendant, très richement doté par la nature et capable de représenter une industrie assez active.

Les résultats de cette industrie sont groupés dans le Pavillon ; ils témoignent aux yeux des visiteurs des travaux et des efforts de ce petit pays.

Les citrons, les oranges, les caroubes, les olives, constituent les principaux produits de Monaco, qui fabrique également des tresses pour chapeaux de paille, et possède des distilleries d'essence très estimées.

### Norvège

Il y a 2 Pavillons norvégiens qui ornent le Parc de l'Exposition. Ces Pavillons sont construits en bois (sapins du nord) et représentent une des branches les plus importantes de l'activité industrielle, en Norvège. Beaucoup de ces types de chalets sortent journellement des nombreux chantiers norvégiens, à l'état de pièces démontées, pour être expédiés, en Laponie principalement, et aussi dans d'autres parties du globe assez éloignées, où on les remonte et on les ajuste pièce-à-pièce pour servir d'habitation. Un de ces Pavillons, établis dans le Parc, a été mis à la disposition de Monsieur le directeur général, le Baron de Schwarz, pour la vente du catalogue officiel de l'Exposition.

### Perse

### Prince de Schwarzenberg

Devant le Pavillon du prince de Schwarzenberg, sobre d'aspect, s'étend un jardin où l'on voit des échantillons de presque toutes les espèces de plantes qui sont cultivées dans les propriétés du prince. Au milieu se trouve un petit bassin où habitent 2 castors, les derniers exemplaires d'une colonie de castors transportée en Bohême, il y a un siècle, et qui a dû être détruite après avoir prospéré outre mesure, ravageant tout aux bords de la rivière. L'intérieur du Pavillon contient les meilleurs modèles de tous les produits naturels des domaines et forêts du prince, ainsi que de tous les produits industriels de ses fabriques et de ses usines.

Il y a d'abord un tableau de chasse, vis-à-vis de l'entrée, qui captive principalement l'œil du spectateur, parce qu'il est naturel et vivant. D'un petit bois de pins, épais, sort un magnifique cerf à 10 cors, tandis qu'un renard malin risque prudemment le museau hors de son terrier, qu'un lièvre timide pointe les oreilles, que le blaireau court à la tanière

qu'il s'est construite et que plusieurs belettes regardent curieusement. Au-dessus des arbres, planent l'oie sauvage et le canard ; d'autres oiseaux nombreux peuplent l'air ou s'agitent sur la pointe des rochers. Tout en haut, un aigle s'élève majestueusement vers les nuages.

Ces arbres en nature et ces animaux empaillés nous montrent les habitants des forêts de Schwarzenberg ; à gauche, nous voyons les richesses des champs : des gerbes de différentes espèces de blé ombragent les grains les plus variés et des échantillons de farines au nombre de près de 100. À côté, on voit de grands paquets de foin et de houblon comprimés, provenant des 9 brasseries du domaine du prince, et, en outre, des tonneaux de bière. Les raffineries de sucre, les distilleries d'alcool, d'esprit de vin et d'eau-de-vie, appartenant à ce grand propriétaire, sont également représentées par leurs produits.

L'élevage des bestiaux et des vers à soie y figure par des photographies de toutes les races bovines, ovines et porcines, par des fromages et par une riche collection de laine de brebis et de soie brute. Les fruits s'y trouvent, à l'état de conserves, sur des petits arbres, et la vigne ne manque pas non plus. La culture forestière et l'utilisation du bois sont représentées par des modèles d'arbres géants, des bois flottés, ensuite par différentes essences de bois, d'outils et de pièces pour parqueter. Une grande partie de l'espace est occupée par des produits de mines, comme, par exemple, du charbon de terre, du minerai, du fer en barre et fondu en bloc, et, finalement, par une collection très complète de différents minéraux et pierres précieuses, où on trouve aussi une place pour les grenats bohémiens si connus partout.

Les propriétés de Schwarzenberg occupent un territoire de plusieurs milles carrés en Bohême. Les localités principales sont Krumau et Wittingau, où les jurés pour l'agriculture et les mines, ainsi qu'un grand nombre d'exposants de toutes nationalités, firent, il y a quelques semaines, une excursion durant laquelle le prince servait de guide à ses hôtes, et c'était, à coup sûr, un excellent cicérone.

Vice-Roi d'Égypte

Pavillons Nationaux

Amateurs

Industrie Autrichienne des Métaux

Jury

Empereur (« Kaiser »)

Marine Commerciale Autrichienne et les Établissements Maritimes

La visite de cette exposition de marine, situées près du canal du Danube (« Heustadelwasser »), au « Prater », offre

à chacun, qu'il soit marin ou rat de terre, tant d'intérêt, que nous croyons devoir en donner quelques détails.

Le Pavillon même et les objets maritimes qui sont tout près du Pavillon (la lanterne-phare avec le Sémaphore et le Téléphone, devenu si vite populaire) sont dus à la munificence du Ministère du commerce, qui a consacré 42,000 Florins à cette exposition.

Le phare consiste en un petit édifice de 8 côtés, dont la plate-forme, haute de 3 toises, est surmontée d'une lanterne en fer de 40 pieds. C'est un cylindre creux, à l'intérieur duquel règne un escalier métallique en spirale conduisant à la lanterne, qui mesure 8 pieds. Un appareil dioptrique, composé de 20 lentilles de verre, projette de la lumière de pétrole de la lanterne, en tournant continuellement à une distance de 17 milles marins ou 4 milles allemands.

Le sémaphore est un télégraphe optique, avec 3 ailes mobiles, attaché à un mat d'une hauteur de 10 toises et dont la pointe est pourvue d'une cible à donner les signaux. La mâts peut tourner sur son axe.

On sait que toutes les Nations maritimes ont une langue commune pour les signaux et se servent de pavillons et de feux de couleurs. Le sémaphore a pour but de faire communiquer les navires en mer avec la côte, et il est en communication avec toutes les villes du littoral.

Le téléphone est une sorte de trombone, d'une longueur d'une toise et demie, en cuivre jaune, reposant sur un chevalet à pivot, placé sur la plate-forme. On peut le diriger dans tous les sens, et il fait entendre des sons tellement retentissants, qu'ils vous font trembler à une distance de 15 milles marins (3 milles et demi allemands) . Ces sons sont produits par une langue en métal, placée dans l'intérieur de l'instrument, au moyen de jets de vapeur provenant d'une machine placée dans la maison-phare. Les vibrations de la langue de métal peuvent être modifiées à volonté, selon que l'on introduit la vapeur par le tuyau principal ou par le tuyau secondaire.

Le Téléphone peut, en conséquence, exécuter des airs variés et produire des sons musicaux différents, ce qui est très avantageux pour donner des signaux. La machine à vapeur est de force de 4 chevaux ; mais on comprendra facilement qu'au « Prater » on ne fasse pas résonner le trombone à toute vapeur. Son vrai but est de signaler les écueils et les rochers de la côte, en temps de brouillard, lorsqu'on ne peut plus distinguer les feux du phare.

Dans l'intérieur du Pavillon, nous remarquons un appareil de plongeurs qui est très complet. La communication de l'air se fait à l'aide d'une machine pneumatique, par un long tuyau en caoutchouc. Au-dessus se trouvent toutes pièces d'avirons et de rames.

Tout près des portes, il y a une collection complète de tous les feux en usage pour les signaux et tels qu'ils sont prescrits par le Code maritime international ; sur les murs se trouvent des cartes hydrographiques de la mer Adriatique.

Sous une draperie de bannières multicolores, se trouve la salle où est exposée une collection bien organisée de tous les objets relatifs à la marine de commerce autrichienne. Tout le monde n'ayant pas l'occasion de voir la mer ni le mouvement naval d'un port, on pourra tirer beaucoup de profit de cette exposition spéciale si instructive, dont les objets sont envoyés par le gouvernement maritime, le « Stabilimento tecnico », et le « navale adriatico » de la société adriatique des navigateurs et, en partie, par des fabricants d'appareils maritimes. On remarque, d'abord, les modèles de navires, la plus grande partie en coupe diagonale, où tous les détails sont reproduits minutieusement.

En dehors des modèles de quelques vaisseaux de guerre fort remarquables, on remarque encore dans ce groupe les modèles de toutes les 23 exposés de navires de la marine de commerce autrichienne, et, sur chaque modèle, se trouve les noms et le nombre des navires de la même espèce, dont les marine autrichienne dispose. Au fond du Hall, on aperçoit les imitations plastiques des carénages, des chantiers, des docks de Trieste, avec les parties du port qui en font partie, les môles et les chantiers, avec différents modèles pour étudier les diverses phases de la construction des vaisseaux. Nous voyons les habitants écaillés de la mer, en grandeur naturelle, parmi lesquels se trouvent aussi plusieurs espèces de requins, qu'on a rencontrés depuis plusieurs années dans les eaux de Trieste. On trouve en grande quantité, des câbles de chaque épaisseur, des filets pour prendre les poissons, toute espèce d'articles pour la fabrication des navires, plusieurs espèces de sondes à examiner les profondeurs de la mer, des vêtements de plongeurs imperméables, avec le casque en métal.

Ce n'est, du reste, pas la seule exposition que la marine autrichienne ait faite ; le Lloyd de Trieste a érigé un Pavillon particulier, et la marine hongroise est représentée d'une manière très remarquable dans la Galerie hongroise du Palais de l'Industrie.

### Ministère de l'Agriculture d'Autriche

Ce Pavillon est situé entre le Palais de l'Industrie et la Halle aux Machines ; il se distingue par un beau style, qui répond au caractère champêtre que doit remporter l'édifice, et par un intérieur grandiose et pittoresque qui éveille les idées les plus agréables.

Le Ministère de l'Agriculture avait pour tâche de se montrer, à l'Exposition, d'abord comme producteur, ensuite comme modèle de l'instruction pour la monarchie entière. On sait que l'État s'est réservé la production du sel et du tac, et que les mines sont sa propriété. La grande influence que possède le Ministère de l'Agriculture, dans un pays comme l'Autriche, où la population rurale prédomine et dont les produits sont d'une valeur incalculable pour le monde entier, s'accuse d'ailleurs clairement dans cette Exposition.

On devait s'attendre à quelque chose d'extraordinaire sous l'administration du Ministère actuel de l'Agriculture, Monsieur le Comte de Chlumetzky, homme d'une haute instruction et dont les connaissances économiques sont de la plus grande valeur. Nous devons faire que cette attente n'a pas été trompée.

Quand il n'y aurait que la collection des 200 charrues qui y sont exposées, ce serait déjà suffisant pour exciter notre intérêt. Ce musée des charrues ne représente pas seulement un chiffre important, mais encore une grande variété de

formes. Il est en même temps historique et ethnographique. L'homme du métier y trouve une source inépuisable d'études et ne peut s'empêcher d'admirer cette série d'un travail perfectionné.

Toutes les Nations, tous les peuples de ce pays et de l'étranger ont contribué à cette collection, dont un des plus beaux ornements est sans contredit la Charrue de l'Empereur Joseph, instrument très ordinaire du reste, avec lequel Sa Majesté se mit un jour à travailler, dans un champ de la Moravie, pour aider un paysan dans son ouvrage.

Nous y voyons, ensuite, les produits des salines et des mines de sel, en grandes quantités et très variés : des blocs de couleur foncée, provenant d'une fosse à sel et ressemblant presque à des rochers, ainsi que des cristaux qu'on prendrait facilement pour du cristal de roche ; toutes ces belles choses, et même des lustres, sont faites avec du sel cristallisé. Il est aussi très curieux de voir les différentes couleurs du sel : rose, bleu, lilas, ainsi que leurs formes variées.

Nous y trouvons aussi le tabac, en grande variété ; c'est un produit pour lequel l'Autriche peut se mesurer avec les concurrents les plus redoutables.

Il y a aussi un gros bloc en argent brut, de plusieurs quintaux, provenant des mines de Przibram, d'une valeur de 125,000 francs, qui est l'objet d'une attention toute spéciale de la part du public. Mais le chaudron rempli d'argent vif (du mercure) , qui a 1 mètre de diamètre et dans lesquels surnage un boulet de canon massif, d'un poids de 50 kilos, lui fait une sérieuse concurrence. Nos lecteurs se rappellent que ce mercure provient des mines impériales d'Idria en Illyrie.

La partie forestière y est également très bien représentée, par des échantillons de bois de différents essences et des collections d'animaux nuisibles, qui exercent spécialement leurs ravages dans les forêts. C'est là une œuvre très utile et très instructive.

La culture de la vigne occupe, dans ce Pavillon, une place favorable. On y remarque notamment une carte vinicole très détaillée et fort bien faite.

L'ensemble de cette exposition dénote enfin un arrangement et une méthode si claires, si explicites et en même temps si pittoresque, que le Pavillon du Ministère de l'Agriculture autrichienne compte parmi les plus fréquentés du « Prater » et laisse aux visiteurs un souvenir ineffaçable.

### Société des Chemins de Fer de l'État

La Société des chemins de fer autrichiens, organise dans son Pavillon une exposition collective de ses produits composés de minerais, de charbons de bois et de terre, de métaux, de fontes, provenant des mines et usines appartenant à cette Société et situés à Reschitza, à Bogsau, Dognacska, Steierdorff, Anina, Oravitzka, Szaska et Moldava en Hongrie, établissements très importants dont les produits ont été primés aux 3 Expositions précédentes.



On y trouve, dans ce même Pavillon, des aciers Bessemer, des rails, des tôles brutes et façonnées, des locomobiles, des roues de wagon, des objets en cuivre, de la chaux, du ciment, des pierres ; une collection très complète des produits de leur fabrique de parafine, de l'acide sulfureux, du sulfate de cuivre.

Le Pavillon qui contient cette exposition mesure 3 mètres de long sur 12 mètres de large. Les objets y sont placés sous les noms des usines respectives qui les ont produits. Sur le pignon flotte la bannière de l'Empire.

### Autres bâtiments

#### Bazar Tunisien

#### Bazar Turc

Entre le Cercle oriental et le Café turc s'élève un édifice peu levé et peint de couleurs criardes, sous les arcades duquel se déploie une animation et un mouvement étrange.

Le façade de l'édifice porte l'inscription « Bazar Turc » et « Tabac Turc ». On y vend le possible et l'impossible : des tapis turcs, des châles persans, des foulards, des poignards, des cassettes en bois de rose, des flamberges, de l'huile de rose, des tuyaux de pipe, des fusils de Kabyles avec des tuyaux ciselés d'une longueur démesurée et des pantoufles brodées en or ; en un mot, l'Orient a ramassé dans un espace de quelques mètres tous ses trésors, pour les offrir à l'Occident prosaïque, qui les paye en papier méprisable.

Mais les « mos emim », avec leur fez et leur turban, n'ont plus la paresse fatale qui les distingue des autres peuples. Si, à Istanbul, un visiteur pénètre dans un bazar, il trouve, presque toujours, le marchand assis sur un coussin, et fumant son chibouk, qui n'occupe qu'une de ses mains, l'autre saisit un long bâton qui lui permet d'atteindre l'objet désiré par l'acheteur, mais, pour tout au monde, il ne se lèverait pas pour décrocher la marchandise. A Vienne, le Turc s'agite entre ses 4 murs, fort affairé ; il ne se lasse pas de vanter la bonne qualité de ses marchandises, en jargon français ou italien.

Dans la boutique de tabac, c'est le fez seul qui indique la nationalité du vendeur, car il parle un allemand très correct et vend activement ses petits paquets à 2 lots permis par l'État.

Au fond de la boutique se trouvent quelques vrais turcs, occupés à couper le tabac ; la boutique turque ne se borne pas au bazar seul ; dans le quartier oriental, on rencontre à chaque pas de pauvres marchands ambulants qui étalent leur croix exotique, leurs croissants, leurs bracelets en bois de palissandre et en nacre, placé à terre, et ces gens font de très bonnes affaires, car il y a peu de visiteur qui ne désirent rapporter de l'Exposition un souvenir oriental.

#### Cercle Allemand

Dans la cour du Nord, vis-à-vis de l'entrée principale du Sud, se trouvent, à droite, le Palais de réception des princes

allemands et, à gauche, le Cercle allemand. Le style en est plein de goût, et ce sont surtout les arcs ronds et étroits, en bois et avec tuiles placées entre les charpentes, qui produisent le meilleur effet. C'est un mélange du style Gothique et de celui de la Renaissance italienne, qui remplit d'ailleurs complètement son but.

Ce Pavillon du Cercle allemand contient une grande salle de lecture, dans laquelle se trouvent tous les principaux journaux de l'Allemagne ; on peut y écrire et il existe une poste aux lettres. La maison ne contient pas de restaurant, car il y en a beaucoup, tout près de là ; mais on est très bien sous les vérandas qui l'entourent. Les allemands, ont ici, un charmant endroit, tranquille pour leurs réunions et leurs rendez-vous. Le Bavaois, le Souabe, le Brandebourgeois, le Westphalien et le Holsteinois trouvent dans ce Pavillon les journaux de leur pays respectif ; il y reçoivent et expédient leurs lettres.

Tout près, se trouve la Maison des horloges de la Forêt Noire, et l'on n'est point embarrassé pour savoir l'heure. Le jour où ce Cercle organisera une grande fête, en honneur du prince héritier d'Allemagne, de la Commission allemande et des Expositions notables de leurs pays, ce fut un spectacle vraiment charmant et plein de dignité, à la fois.

### Cercle Oriental

### Chalet de Salzbourg

Là où se trouvait une riche collection d'habitations rustiques des différentes nationalités, telle qu'on a pu la voir dans le groupe des villages à l'Exposition, le chalet de la haute montagne des environs de Salzbourg ne devait assurément pas faire défaut. L'édifice paraît, au milieu de son entourage de maisons de paysans, pauvre et de peu d'apparence, comme cela convient du reste à un modeste chalet. C'est une sorte de chaumière basse, construite avec des troncs d'arbres, dont le toit est très en saillie sur le devant et consolidé avec des morceaux de rochers pour résister aux violences de la tempête. Ce toit porte au-dessus de l'entrée cette inscription : « Cette maison est dans la main de Dieu. » .

Elle a pour enseigne, « Au haut Göll » , et indique par cet inscription le voisinage de la haute montagne de rochers qui monte jusqu'au ciel, la proximité des glaciers et des champs de neige, qui constituent la mise-en-scène de ce spectacle grandiose de la nature, dont la petite maisonnette que nous reproduisons forme un des sujets les plus intéressants.

Et, maintenant, vous plaît-il d'entrer dans cette maisonnette basse qui, au 1er coup d'œil, n'offre rien, nous l'avouons, de bien attrayant ? Pour savoir ce qu'elle vaut, ce qu'elle représente de confort, relatifs, il est vrai, il faut s'être trouvé, par une nuit noire, sans guide, sur les pentes rocheuses et boisées du Wastmann ou du Schafberg. Le vent siffle et courbe les sapins, vous jetant, par moments, des poignées de pluie au visage. La bonne route abandonnée dans l'ombre, il faut monter devant soi, au hasard, s'accrochant aux branches, se déchirant aux pierres, parmi l'obscurité de plus en plus intense. L'éclair qui luit vous montre de toutes parts l'inextricable forêt. Quand arrive t-on ? Ces solitudes ont beau, le jour, être visitées par des touristes anglais, elles reprennent, la nuit, leur aspect sinistre. La gourde est déjà vide, tant on a eu besoin de reprendre courage ! Et toujours des pierres, des branches, des

ténèbres. On essaye de rire, de se dire qu'on a entrepris une excursion conseillée par le guide Joanne, rien n'y fait. On se sent bien perdu parmi toute la montagne irritée et sombre ! Aussi, avec quelle joie, là-bas, au delà des sapins, on aperçoit une raie de lumière. D'où sort-elle ? D'une maisonnette pareille à celle que vous méprisiez tout à l'heure. Le courage revient aux jambes. On grimpe, on s'essouffle, on arrive. On se trouve sur un plateau bosselé, çà et là, de mamelons rocheux. 5 ou 6 huttes sont éparses dans cette sorte de plaine. On court à la plus proche. Elle est bien basse, bien chétive, à demi enfoncée dans la terre. On frappe. La porte s'ouvre. Une montagnarde, jeune, fraîche, grasse, un morceau de chandelle résineuse à la main, vous dit d'entrer. Une sorte de galerie règne au delà de la Ire entrée, conduisant à l'étable où vous entendez tinter vaguement, comme en songe, la clochette d'une vache endormie. Vous voilà dans la maison. La maison, c'est une seule chambre, sans plafond ; le parquet, c'est un sol de cave. De cheminée, point. Sur de grosses branches de pin, qui tiennent lieu de landiers, votre hôtesse jette quelque menu bois, et la fumée, après avoir flotté, çà et là, dans la demeure finit par trouver sa voie et s'échapper grâce à une ouverture pratiquée dans les planches du toit. Pour tout meuble, une étagère de sapin bien frotté où s'étaient des écuelles, des cuillères à lait, et une planche assujettie au mur, ce qui sert de table. Le bois de lit est très haut, mais la couche est très basse, ce qui produit une sorte de cabinet obscur où l'on se déshabille et s'habille. Ne marchez pas sans couvrir la tête ; vous heurteriez du front le plancher du second étage, ou plutôt de la petite soupente où l'on jette du foin et de la paille pour le sommeil des enfants. Tout cela est bien pauvre, bien noir, bien sordide. Ah ! le bon sommeil réparateur, surtout, après le festin de lait et de beurre, dans la petite hutte de la Gugleralp !

### Chalet Suisse

### Écurie-Type en Fer

### Fontaine Turque (Sophie)

Au milieu des spécimens de la vie européenne si animée qui se développe au Palais de l'Exposition, on rencontre parfois un coin d'Orient qui nous frappe par son originalité.

Ainsi la Fontaine de Sophie ou d'Achmet ne manque pas de produire une immense sensation sur le visiteur.

Elle s'élève, dans sa splendeur pittoresque, sur la plus belle place de l'Exposition. Au sud et au nord, s'étend un bassin entouré d'un tapis gazonné.

Autour s'élèvent les minarets du Pavillon égyptien et les coupole brillantes du Palais du Vice-Roi.

Un vrai coin d'Orient transporté au Parc.

La copie exacte de la fontaine, dont l'original est un des principaux ornements de Constantinople, est un édifice élégant dont les façades richement décorées sont ornées d'arabesques en relief. Au frontispice, sur des tablettes vertes, une inscription turque dit : « Que le pauvre qui passe son chemin, entre, ranime son âme et loue Allah de qui viennent tous les dons. » .

De larges vérandahs, soutenus par des colonnes doubles, donnent un abri au voyageur en cas de pluie, et leurs faites sont surmontés de petites coupoles dominées par la grande coupole du pignon.

À l'intérieur, les murs sont couverts de tentures orientales, pendant que le parquet disparaît sous de magnifiques tapis de Perse. Des divans, bas et larges, invitent au repos l'amateur du « dolce far niente turco » .

### Grand Daïbut

Un des monuments de bronze les plus colossaux qui existe actuellement et dont l'Europe ignorait l'existence, va être mis en place à l'Exposition de Vienne. Ce sera l'original lui-même, et non une copie, qui va décorer le Parc de sa masse gigantesque.

Le monument représente le grand Daïbut, un des héros mythiques de l'antique histoire du Japon, nommé Kaimakura. Il fut coulé en bronze vers le XIe siècle de notre ère.

Pour le transporter à Vienne, on le divisa en pièces, mais, une fois débarqué à Trieste, on ne put placer ces morceaux énormes sur les wagons du chemin de fer, car il dépassaient la largeur des tunnels.

On dut les expédier par chariots, de Trieste à Vienne, et après un voyage de plusieurs semaines, l'énorme masse est arrivée à bon port à Vienne.

On va la monter au Parc devant l'Exposition des fleurs.

Elle représente un Dieu assis, les bras posés sur les jambes entrelacées. Le tout dressé sur un piédestal en pierre.

Sa hauteur est de 436 pieds japonais, et les pièces séparées sont d'une si importante dimension, qu'un homme placé sur l'avant-bras, à hauteur de ceinture, n'arriverait pas à sa poitrine. La tête seule est plus grande 2 fois qu'un homme ; la largeur des épaules est de 36 pieds.

Nous ne pourrions parler de la finesse du bronze et du travail, que lorsqu'il sera complètement en place.

Nous pouvons reconnaître que les plis de la tenture qui l'enveloppe, et le dessin du visage, sont très remarquables. Dans chacun des plis du manteau pourraient facilement se placer plusieurs personnes, un homme dans ses mains n'aurait que la tête qui dépasserait.

La fameuse « Bavaria » , cette statue colossale qui est placée près de Munich, est petite en comparaison de ce géant de bronze, aussi remarquable par sa grandeur que par son antiquité. On aurait du placer ce colosse oriental dans la grande Rotonde.

## Jardin Japonais

## Kiosque de Vente de Tabac Turc

## Pavillon d'Angle

## Pavillon de Chasse Suédois

Un Pavillon de Chasse a pour but incontestable d'héberger les chasseurs et d'abriter les ustensiles de chasse.

Cela est clair comme la lumière du soleil et maint lecteur se demandera, tout étonné, pourquoi nous plaçons cette définition, très profonde, d'un « Pavillon de Chasse » en tête de ces lignes. Hé bien ! si cette définition est tout à fait superflue, entrons un peu dans ce soi-disant « Pavillon de Chasse » qui est placé à côté de l'école Suédoise. Probablement nous y trouverons des ustensiles de chasse ? Hé bien, voyons !

L'extérieur du Pavillon est très gentil. La petite tour est coquette, la rampe à monter, fort gracieuse, excite assez notre intérêt, au point de vue de la forme. Mais si nous voulons pénétrer davantage et monter l'escalier, une affiche nous dit : « Entrée défendue » .

Il n'y a que 2 petites chambres, qui soient accessibles au public. On les a remplies de travaux de femme (broderies, tricots de laine, ouvrages au crochet) . Tout cela n'est point un chef-d'œuvre, Octavio Suédois ! Car nous ne pouvons absolument pas comprendre dans quel but il se trouve des jupons brodés ou des bonnets d'enfant dans un Pavillon de Chasse. Des Pavillons comme ceux que le dessin nous montre ne sont pas encore introduits en Suède ; il n'y en a que 3 dans le pays entier.

Les écoles Suédoises ont fourni un si riche matériel à l'Exposition, que quelques institutions pédagogiques ont été forcées de chercher asile dans le Pavillon de Chasse. Il faut du reste, dire que ce double royaume du Nord est bien représenté à l'Exposition, ce qui prouve bien en son honneur. La Maison d'école Suédoise, le Pavillon de Chasse et celui de la guerre, la maison des pêcheurs, une partie de la Rotonde, la galerie suédoise, et le restaurant suédois représentent la Suède et la Norvège on ne peut plus richement.

Mais c'est surtout l'instruction publique suédoise, qui aura dans ce pays un grand avenir.

Mais, malgré tout cela, nous ne trouvons pas un seul objet qui rappelle la chasse, dont ce Pavillon porte le nom, et, par contre, beaucoup de produits manuels des femmes. Honneur aux femmes, oui, mais pas dans les Pavillons de Chasse !

## Pavillon de l'Enfant

La construction du Pavillon qui devait contenir tout ce qui a rapport à la nourriture, aux soins, à l'entretien et à

l'éducation de l'enfant, à partir de sa naissance, jusqu'au commencement de son instruction à l'école, est dès à présent terminée, et on s'occupe déjà de commencer l'installation des objets qui doivent y figurer.

Chacun cherche à doter ce Pavillon de manière à le rendre riche, intéressant et instructif. Aussi l'impatience avec laquelle les femmes, particulièrement, attendent l'ouverture de cette Exposition d'un genre nouveau, est elle parfaitement justifiée par la perspective d'y voir réunies des choses les plus dignes d'attirer l'attention.

Tout le soin et la tendresse qui s'appliquent d'ordinaire à l'enfance se retrouveront, on peut en être sûr, dans l'arrangement complet de ce Pavillon.

Le bâtiment, situé à droite, devant le Pavillon de la Cour, est aéré, clair et spacieux ; les chambres et les salles sont très élevés, et elles reçoivent le jour à la fois d'en haut et par le côté. Le milieu du Pavillon est formé d'une grande salle ; à ses 2 extrémités sont ajoutées 2 chambres plus petites. Du milieu de la salle, on entre dans une aile contenant 3 autres chambres. La grande salle sert à l'exposition de tous les objets qui ont un rapport avec la vie et les occupations de l'enfant ; les plus petites chambres sont consacrées à des expositions plus spéciales.

L'arrangement du Pavillon n'est pas encore fixé dans toutes les parties, mais, en somme, il permet déjà d'avoir une idée de ce que l'on y verra en détail par la suite.

La direction générale à chargée le Docteur Jules Hirsch, bien connu par son amour pour les enfants et écrivain distingué, de l'organisation de cette exposition, et c'est là une excellente garantie, à coup sûr, de la fidèle exécution du programme. L'agencement en a été confié à Monsieur Weber, l'architecte qui a bâti le Pavillon.

Le centre de la grande salle est occupé par un grand arbre de Noël, décoré et garni de manière à réjouir une foule de petits êtres et pour offrir à chacun quelque chose d'agréable et d'utile. Aux murs de la salle sont fixées des tables, sur lesquelles se trouvent rangés des articles de lingerie et d'habillements d'enfant pour tous les âges et de tous les pays, suivant leurs usages respectifs. La diversité de ces objets permet d'espérer une exhibition des plus attrayantes et des plus instructives.

À ce groupe, enfin, est jointe une exposition de meubles d'enfants, avec des systèmes de berceaux et de chaises de diverses formes, ainsi que des petites voitures pour promener ces charmantes créatures.

N'oublions pas surtout que l'arbre de Noël est entouré de tables chargées de jouets et de tous ces mille riens qui occupent les bons hommes de cette âge.

## Pavillon du Duc de Saxe-Cobourg et Gotha

### Princes Étrangers

Ce Pavillon, destiné à servir de lieu de repos aux Princes Étrangers qui sont venus visiter l'Exposition universelle de

Vienne, se distingue par une grande élégance de construction. Dans les entre-croisements des charpentes, sont dessinés et peints des ornements de toutes sortes. Sur un fond d'or, on voit des génies fort gracieux qui semblent planer dans l'espace, et, aux côtés du beau portail d'entrée, 2 anges, aux ailes déployées, supportent la couronne et les insignes de l'Empire d'Allemagne.

Il est fâcheux qu'un tel spécimen d'architecture ait été placé dans un endroit si retiré du Parc, car c'était une des plus jolies choses de l'Exposition.

Quant à l'ameublement et à l'agencement intérieur, il faut qu'il soit bien précieux, car on n'en avait pas permis la vue aux profanes ; et, comme nous sommes de ce nombre, nous devons forcément nous abstenir d'en faire la description.

### Tente Indienne

À côté de la splendide Exposition officielle, près du Cabaret Styrene, s'élève, du milieu d'un terrain boisé, souvenir du « Prater » passé, le « wigwam » d'un chef Indien. Le mât de la tente s'élance droit en haut : la bannière et les couleurs des États-Unis flottent à son sommet, et des scènes de la vie indienne, peintes en rouge, semblent indiquer le caractère de la tente, dont la toile flottante est solidement cirée.

Cependant, ces peintures n'ont rien de commun avec les choses qui se passent dans l'intérieur de la tente. Car aucun chef Indien ne se prépare à la guerre et aucun ne fume, sous la tente, le calumet de la paix avec son ennemi réconcilié. Là, ne brille aucun Peau-Rouge tatoué, ni le scalpe d'un blanc détesté, suspendu au mât. Ce n'est qu'un simple buffet vulgaire au les « Yankees » ont installé dans la tente, et pour lequel ils n'ont même pas pu se procurer un véritable Indien, grâce aux relations hostiles qui existent actuellement entre les Indiens et les Américains. En revanche, dans cette tente où l'on débite de l' « ale », du « porter », du « gin », des « grogs », il y a des Gamymèdes comme il y en avait à la disposition du grand Tonitruant, dans l'Olympe, à l'époque de sa prospérité. Ils sont noirs comme l'ébène, ces gentlemen qui offrent les consommations, et il faut avouer qu'ils apprécient la gravité de leurs fonctions, ce qui ferait presque oublier leur origine africaine.

Les curiosités à l'Exposition ne sont pas rare, mais des nègres, dans un « wigwam » destiné à des Peaux-Rouges, offrent un aspect qu'on ne peut trouver qu'à l'Exposition.

### Tente Persane

Vis-à-vis du Pavillon du Schah, étincelant par l'éclat des nombreuses places dont il est couvert, se trouve une tente de grande dimension, qui nous montre la demeure mobile du souverain persan.

La tente joue un grand rôle chez les peuples de l'Iran, parmi lesquels se trouve encore mainte tribu toujours nomade ; ce rôle est beaucoup plus grand que nous ne sommes habitués à l'attribuer à cet objet primitif. Voyons maintenant la Tente du Schah de Perse, qui doit souvent traverser des provinces faiblement peuplées, à travers l'immenses plaines,

pour le maintien de son autorité. La tente de Nasser-ed-Din ne se distingue pas spécialement des autres tentes, qui servent, depuis des milliers d'années, de logements mobiles du même type et de la même construction. Il y a seulement ceci de remarquable dans cette Tente persane, c'est qu'elle se compose de 2 tentes dont la plus grande contient une plus petite, mais beaucoup plus précieuse. La tente intérieure, dont le sol est parqueté et est couvert de tapis et dont les parois en toile à voile sont couvertes, en dedans et en dehors, de satin de couleurs différentes, est, pour ainsi dire, le salon de réception du Schah qui a, des 2 côtés, la chambre à coucher et le cabinet de bain. Les parois recouvertes de satin peuvent être fermées assez hermétiquement pour que le moindre courant d'air ne puisse s'y introduire. L'espace laissé libre par la tente du milieu offre assez d'espace pour la circulation des gardiens et des serviteurs du « Roi des rois » .

La Tente est amarrée au sol, au moyen de 16 paires de cordes, et si solidement que la tempête la plus violente ne peut détacher du sol cette construction légère ; le grand ouragan qui, le 29 juin dernier, a enlevé le ballon captif attaché à une centaine de cordes, n'a rien pu faire à la Tente Persane.

### Trésor Impérial Ottoman

Ce Pavillon construit dans le style oriental le plus gracieux, est en fer et contient des objets qui ne trouveront guère d'équivalence à l'Exposition relativement à leur valeur. C'est la 1<sup>re</sup> fois que le trésor du Sultan se présente ainsi sans entrave aux yeux des Européens et des mortels ordinaires.

Tout ce que la fantaisie rêva des trésors du Sultan, tout ce qui se trouve dans les Contes des mille et une nuits et leur donne tant de charme, se trouve ici dévoilé aux regards de tout le monde. Le trésor a été transporté à Vienne dans 200 caisses.

Tant que l'Exposition n'était pas encore ouverte, le trésor a été mis sous la garde de la Gendarmerie Impériale, dans la « Hofburg » , et a été provisoirement surveillé par la Garde de Bourg qui fit le service de sûreté, et aussi par les Turcs qui l'avaient accompagné.

La valeur qu'on donne au Trésor du Sultan est d'au moins 200 millions de Florins, soit 500 millions de francs. Tout cela n'est qu'une estimation approximative et ne forme qu'une partie de ce qui appartient au sultan de Turquie.

### Tunnel du Mont-Cenis

L'Italie, qui brille déjà à l'Exposition de Vienne par de magnifiques produits artistiques (de très belles œuvres de sculptures en marbre et en bois, des mosaïques superbes, d'admirables vases en majolique de Bologne) , est aussi entrée dans le concours universel des Nations, sur le terrain des productions techniques, avec une des plus grandioses entreprises des temps modernes. C'est une très heureuse idée qu'a eue la direction du chemin de fer de la haute Italie, de faire édifier dans le Palais du Prater un modèle de percement des Alpes par le Mont-Cenis, cette œuvre gigantesque achevée en 1871 avec le concours de la France. Ce fac-similé du tunnel du Mont-Cenis est établi à travers les galeries de la Suisse et de l'Italie ; la partie brute du travail est terminée, il représente l'entrée sud du tunnel près



de Bardonnèche. La porte d'ouverture en pierre est imposante et rappelle par ses dimensions massives les colossales constructions de l'ancienne Égypte. Seulement, tandis que les Pyramides des Pharaons sont des monuments perpétuels de despotisme et d'égoïsme, la percée du Mont-Cenis est l'éclatant témoignage et le plus grand triomphe des efforts combinés de la science et de l'art technique, pour le bien de l'humanité.

L'exécution du modèle, à Vienne, a été dirigée, sous les ordres de la direction du chemin de fer, par l'ingénieur Giovanni del Favore, qui a fait une copie très fidèle de la magnifique création des 3 ingénieurs si renommés : Sommelier, Graton et Grandis. Dans ce tunnel en réduction, on n'a rien oublié, pas même la cabine (ou pavillon) qui est à l'entrée et où se trouvent les gardiens, avec des ouvriers du chemin de fer. Quand l'intérieur sera fini, on y placera la machine de l'Express avec son « tender », un fourgon avec un réservoir à gaz, et un wagon avec lits.

Le tunnel de l'Exposition est ouvert aux visiteurs depuis le 26 mai, et attire naturellement beaucoup de monde, désireux de jouir du charme de franchir, à pied, un tunnel aussi gigantesque, en très peu de temps. Les personnes qui ont vu l'original affirme, du reste, que la copie est très bien réussie.

Afin de donner à nos lecteurs une idée de ce gigantesque travail, nous mettons sous leurs yeux les chiffres suivants : la longueur réelle et effective du tunnel est de 12,233.55 mètres ; l'ouverture du sud est située à une hauteur de 1,291.52 mètres ; celle du nord à 1,158.96 mètres ; le point culminant est à 1,294.59 mètres au dessus de la mer. Il y a la place pour 2 rails, et les trains peuvent circuler librement, avec un espace suffisant pour la ventilation. Le diamètre du travers forme un arc à corbeille, avec 7 centres, dont la plus grande largeur est de 8 mètres. La hauteur de la galerie, à partir du sol jusqu'aux pierres de la voûte, comporte 6 mètres.

Tout le tunnel, à une très petite exception, est revêtu de pierres ; pour ce travail de maçonnerie, il a été employé 12,000 mètres cubes de pierres, 1,6000 mètres de briques et 20,000 quintaux de chaux. On a extrait, ensemble, des carrières et des mines 3,333 mètres cubes de matériaux. La masse de poudre brûlée, pour cette extraction, représente plus d'un million de kilogrammes.

## Écoles

### École Communale Suédoise

L'École Communale Suédoise occupe une très belle place à l'Exposition. Elle se trouve à côté du Pavillon de Chasse du roi de Suède, fort remarquable par son style. Elle est entièrement construite en bois ; le plafond est formé par le toit de la maison même, de sorte qu'on se croirait dans une église ; les sièges des enfants offrent un aspect pittoresque par ce détail, que chaque banc se trouve isolé et est destiné à un enfant seul et forme une espèce de chaire en miniature.

La petite chaire, si l'on doit ainsi appeler le siège et la table qui forment ensemble un seul objet, est très pratique. Le pied, sur lequel repose la table peut être monté plus haut. La tablette de la table peut être avancée ou reculée, ou dressée pour former un pupitre pour lire.

L'encrier est couvert et ne devient visible que lorsqu'on tire la tablette de la table pour écrire. Sous cette tablette se trouve un réduit destiné à toutes sortes de choses et, sur le devant de la table, un système qui permet de glisser la tablette en ardoise, placée ainsi en lieu sûr, quand l'élève ne s'en sert pas.

Le tout est fort gentil. Chaque enfant est libre de tous côtés. Il lui est difficile de causer, impossible de jouer avec les camarades, et le professeur peut tout embrasser d'un coup d'œil.

L'enfant s'habitue ainsi, de bonne heure, à l'indépendance ; il apprend à estimer son siège, à le tenir propre et en bon état et se croit déjà quelque chose. Cette organisation a été innovée par le recteur d'une École Communale Suédoise, Monsieur Sandeberg ; le professeur lui-même est assis sur une chaire plus élevée, à gauche il a un harmonium pour l'enseignement de la musique, et, à droite, une table pour faire des expériences avec une plaque en verre, en usage dans l'enseignement de la physique élémentaire.

Le grand tableau est doublement pratiqué, car il se trouve au-dessus de lui et possède dans son cadre une boîte qui contient quelques cartes roulées, qu'on peut dérouler sur le tableau et qui disparaissent ensuite dans leur boîte, par un procédé mécanique. Les moyens d'instruction sont très riches et consistent dans de grands dessins bien explicites, et des tableaux ou images, modèles, moyens plastique pour le calcul, pour l'enseignement du mètre.

Une carte géographique, surtout, se voit facilement de toute la salle ; elle représente le pays natal et, à côté de ce tableau géographique, se trouve des jetons à pointes de clous qui portent les nom des villes et des lieux les plus importants du pays.

L'enfant doit fixer l'endroit de la ville et placer le jeton sur le point juste de la ligne. Cela facilite la connaissance parfaite du pays natal et consolide l'amour de la patrie chez l'enfant.

À côté de la salle d'école se trouve la bibliothèque. Le professeur est en même temps le bibliothécaire, qui répand la lumière dans des cercles, où manquent souvent d'autres moyens d'instruction du grand monde.

Nous avons remarqué, avec plaisir, un joli drapeau sur lequel se trouvent les paroles : « Frid öfver sma foglarna », ce qui veut dire : « Paix aux petits oiseaux » ; une maxime qu'enseigne à la jeunesse l'humanité et dont l'accomplissement rend service à l'agriculture.

Le professeur a encore un parloir au rez-de-chaussée et, au 1er, un logement suffisant pour lui et sa famille. En Suède, les Maîtres d'école reçoivent un traitement fixe, d'au moins 400 thalers et 10 tonneaux de blé. Ce minimum monte jusqu'au maximum de 1,000 à 1,500 thalers (3,750 à 5,625 francs) . L'instruction est obligatoire ; les enfants commencent, pour la plupart, leur instruction à l'âge de 6 ans et sont obligés de commencer au moins à 8 ans ; ils doivent rester à l'école pendant 7 ans. Les parents qui s'y opposent, sont forcés de supporter les frais qu'occasionne le déplacement des enfants hors de la maison paternelle. En 1871, la Suède avait 700,000 élèves communaux, dont 200 fréquentaient des Écoles Supérieures, 224,000 des Écoles Communales, 152,000 des Écoles Mixtes (écoles qui servent à

quelques villages à la fois) , et 200,000 des petites Écoles Élémentaires.

Il y avait ensuite 10 professeurs de niveau supérieur, 3,500 professeurs et 600 institutrices des École Communales, puis 1,600 Maîtres d'école et 2,000 Maîtresses de petites écoles, en tout : 8,000 professeurs.

La Suède est un pays où l'instruction populaire a atteint un très haut degré, et l'école suédoise peut vraiment servir de modèle, aux États soucieux d'instruire les enfants du peuple.

## Maisons

### Ferme Alsacienne

Nous nous garderons bien d'accompagner la description de la Ferme d'Alsace, d'aucune allusion politique. C'est un modèle de l'industrie rustique, placé au « Prater », comme tant d'autres, et nous imiterons la placidité du paysan, partisan naturel de la logique des faits accomplis. Le champ engraisé de sang lui fournit un blé plus abondant. Maintenant, il laboure tranquillement les sillons où, hier, la mort a récolté et si, par hasard, sa charrue en fouillant le sol, a mis à nu un crâne, il se signe pieusement, rassure les chevaux effrayés en leur parlant en douceur, et il continue son œuvre de bénédiction. Le travail du nourrisseur de l'humanité est si sacré que rien ne doit le détourner de son œuvre. Tout verdoie et fleurit en Alsace, après comme avant, et le soleil rayonne sur le tapis verdoyant de la prairie ondulée par les tumuli des soldats enterrés. Les bâtons à houblon brisés par les cuirassiers de Reischoffen, dans leur charge désespérée, sont déjà remplacés par d'autres prêts à servir d'appui à la plante vivace, et des chevaux au ventre luisant paissent dans les prairies qui laissent encore voir, ça et là, les pieds de chevaux mal enterrés.

Les maison de paysan alsacien se rapprochent extérieurement des fermes de la Souabe ; elles sont composées d'un étage et d'une mansarde, qui sert de chambre à la jeune fille du paysan, précaution qui empêche les rendez-vous à la fenêtre.

Actuellement, tous ces fac-similés de logement, sont des corps sans âme. Une fois l'Exposition ouverte, quand la grappe de maïs jaune et séchée sera suspendue en longs festons au-dessous des corniches, quand on attachera au-dessus de la porte d'entrée la branche de buis bénite à Pâques, quand la jeune Alsacienne, au sein développé, avec sa coiffure noire ressemblant à un papillon gigantesque, où brille par coquetterie patriotique la cocarde tricolore, vous invitera, en passant, de goûter à ses « Strasburger Knofle » (boulettes de farine) , vous serez charmé et vous visiterez alors avec sympathie ce souvenir vivant des Fermes d'Alsace.

### Ferme Suédoise

L'emploi exclusif du bois semble appartenir aux races indo-germaniques. Les Russes, les Suédois, les Norvégiens ne se servent que du bois, sauf quelques exceptions dans leurs constructions.

La maison norvégienne, comme la Ferme Suédoise, est séparée du sol par un soubassement en pierre offrant 2 avantages : le 1er, d'isoler la maison du sol lui-même, qui presque toujours, pendant l'hiver, est recouvert de glace et de neige ; le second, de ménager dans le sous-sol une sorte de cave d'une grande utilité.

Les parois de la maison sont composées de sapin, dont 2 côtés sont légèrement équarris, placés horizontalement les uns sur les autres, les côtés équarris posés à plat et les surfaces arrondies tournées vers le dehors et le dedans.

Au-dessus, s'élève le toit, en avant, protégeant le devant et le derrière de la maison.

Dans la Ferme Suédoise, un escalier extérieur, permet de monter à l'étage supérieur, dont les chambres servent de dortoir.

Un large four à pain sert pour la cuisine et réchauffe la chambre, contre laquelle viennent se briser les âpres rafales du vent du nord.

Les types norvégiens sont dus au talent de Monsieur Sodermann, de Stockolm, qui a fidèlement copié la nature et a évité de faire de ces poupées raides, aux yeux de verre écarquillés, qui sont d'un aspect repoussant. Ses paysans semblent pleins de vie, et ils sont groupés de façons à bien rendre les scènes populaires si touchantes de la Norvège.

### Maison d'un Paysan Croate

Dans le groupe des constructions rustiques, se trouve une petite habitation, de modeste apparence, sur le faite de laquelle flotte le drapeau rouge, blanc et vert : c'est la Maison d'un Paysan Croate. Cette maison est très basse, ainsi que ses portes et ses fenêtres, et le nombre des chambres est très restreint.

Ce qu'elle offre de plus attrayant, c'est le jardin qui l'entoure. Ni de galerie, ni colon, ni balcon ne servent d'ornement à cette construction sobre, que l'on trouve dans le pays montagnard des Uskokes, ou sur les rives de la Save.

Grâce à un restaurant, établi sous la tente, une certaine animation règne dans cette maison et dans le jardin qui l'entoure.

### Maison d'un Paysan Transylvain-Saxon

La colonie des Saxons possède une histoire qui remonte à plusieurs siècles ; ils ont une langue spéciale, des mœurs et des coutumes très anciennes, des costumes qui rappellent ceux du Moyen-âge, faits pour leur climat.

La maison et son installation intérieure doivent représenter les travaux de femme, les costumes, les ustensiles qui la garnissent, pour nous donner une idée du pays transylvain.

On comprend facilement que le caractère allemand diffère essentiellement de celui du Magyar, et nous trouvons une

grande variété de comparaisons faire, relativement à leur habileté et à leur industrie domestique.

L'édifice qui dépasse le groupe est une église en bois, nous donnant une idée de leur manière étrange et pittoresque de construire des grands édifices avec une matière insuffisante en apparence.

Cet édifice contient les produits forestiers de la contrée ; il nous offre une collection très riche de bois, de plantes et même d'animaux empaillé, très intéressants dans leur dégénération même.

Tout le matériel employé provient des forêts immenses et inépuisables de ces pays.

### Maison d'un Szekler

Au milieu des mille et un trésors de l'art, de l'industrie, et de la science, nous nous arrêtons devant la petite maison couverte de chaume qui est modestement placée à côté des Pavillons du Vorarlberg, de la Suisse et de la Russie. L'inscription qu'elle porte à son fronton, est aussi simple. Au-dessus de la porte en bois, délicieusement sculptée, se trouvent gravés en lettres rouges ces mots : « Si ton cœur est brave et tes membres sains, entre ! » , et au-dessous se trouvent des bouquets de fleurs grandes et petites, bleues, rouges, jaunes, sculptées sur bois. Au-dessus de la grande porte, il y a une autre inscription : « Salut à celui qui entre ! et à celui qui sort ! Avec l'aide de Dieu, cette maison a été bâtie par Lajos Demeter Borsodi. » .

Dans la chambre intérieure sont pendus les vieux pistolets, à côté d'un sabre large et lourd et d'une baïonnette appelée cure-dent par le peuple ; on y voit aussi une anicenne armure, une cuirasse formée de mailles qui pèse bien 12 livres ; peut-être était-ce celle d'un chevaux-léger ; sur les murs, on ne trouve aucune image de Saints, mais des héros de la Transylvanie : Ben Deguez, Attila, Csaba, Arpad, Almos qui sont, pour eux, des Saints.

La plupart des Transylvains sont des Unitariens, qui ne croient qu'à un seul Dieu, et ils sont ennemis de toute adoration de Saints.

Le long du mur est placée une mince armoire en bois, qui porte les petites assiettes de terre, avec de grandes fleurs jaunes et bleues, à côté de cuillers en bois propres et bien faites. Armoire, assiettes et cuillers sont l'œuvre de l'habile Szekler (Transylvain) .

Le Szekler fait lui-même des beaux éventails, fabriqués avec de la corne de boeuf, de grands chapeaux de paille pour demoiselles, de charmants petits souliers, de grandes pipes en bois, que 6 personnes à la fois peuvent fumer, de grandes et petites corbeilles bien nattées, et encore beaucoup d'autres objets, ainsi que le lit, la table et le banc.

Le Szekler n'a pas besoin d'armoire ; il enferme ce qu'il possède dans l'intérieur d'un grand coffre, en forme de banc, dont la partie inférieure est fermée. Quand une fiancée quitte la maison du père pour entrer dans celle de l'époux, elle apporte avec elle un banc et, dedans, sa dotte. Sur ce banc, elle se repose, à 2, avec son « Maître » plus tard, à 3, etc.

Sur la table, se trouvent toujours placés le pain et le couteau, et celui qui entre est obligé, par la coutume hospitalière du pays, de manger au morceau.

Ils doivent leur origine à Attila (le fléau de Dieu) , et, en 1848, ils formaient la Garde la plus fidèle de la troupe hongroise.

Si le feu prend à la maison, la femme sauve d'abord les pistolets, ensuite ses enfants, car elle est excellente mère et fidèle épouse ; elle s'occupe activement du ménage, et elle est aussi l'épouse la plus obéissante. Les autres femmes parlent de leur « mari » , elle ne connaît que son « Maître » . La grande Révolution française n'a proclamé aucun principe que ces paysans sans instruction n'aient mis en pratique depuis longtemps. Dans toute la Transylvanie, chacun est électeur et éligible, pourvu qu'il soit brave et honnête.

### Maison de Campagne Russe

Rien de plus grandiose de plus seigneurial que la Maison de Campagne habitée par le noble Russe en été. Elle est généralement construite en bois, mais ses 2 ou 3 salons en enfilade, ses terrasses où il fait si bon prendre le thé, le soir, ses immenses proportions lui donnent un grand aspect. C'est là, que se réunissent les voisins de campagne qui arrivent en troïkas, et qui trouvent des appartements vastes et spacieux pour eux et leurs domestiques, des écuries pour leurs chevaux. Un des grands salons sert de salle de bal et un emplacement y est ménagé pour un orchestre assez nombreux ; on y trouve des salles de billard et des salons de lecture, et, comme chaque invité y a sa chambre, simplement meublée il est vrai, il s'ensuit que la Maison de Campagne Russe prend les proportions d'un vaste hôtel !

Nulle part, l'hospitalité n'est aussi large aussi charmante qu'en Russie, et la Maison placée dans le parc de l'Exposition ravivera de bien agréables souvenirs à ceux qui ont passé quelques saisons d'été à la campagne, en Russie.

### Maison de Paysan Russe

Rien de coquet et d'élégant comme l'Isbah russe, qui donnera aux visiteurs de l'Exposition une idée de l'architecture et de la construction employées par le paysan pour cette Maison.

Elle est toute en bois ; les murs sont formés de poutres superposées et enchâssées à leur extrémité l'une de l'autre. Des bandes de feutre, serrées entre les poutres, forment un rempart imperméable au froid. À l'intérieur, ces poutres sont recouvertes de planches fixées horizontalement ; le plafond, lui-même est en planches, ce qui donne à l'intérieur d'une chambre l'aspect d'une boîte d'emballage.

Les frontons de l'entrée et de la toiture sont des bois coupés, d'une physionomie assez élégante.

Une terrasse, assez large, à laquelle on monte par quelques marches, permet au paysan de se reposer, le soir, en contemplant les prairies et les champs de blé qui l'entourent.

Mais l'intérieur est loin de répondre à l'extérieur. C'est généralement une grande pièce, où se trouve un four, qui sert à la cuisson du pain noir et des aliments, et aussi de chambre à coucher. Le « moujik » n'est pas difficile. Enroulé dans sa « choya », pelisse de peau de mouton, il dort très bien, couché sur un long coffre de bois qui lui sert d'armoire et de lit.

Dans un angle brûle une petite lampe, suspendue devant une image religieuse, dont les tons noirs, enfumés, font ressortir le fond d'or dans lequel elle est enchâssée.

Une forte et solide table, quelques tabourets de bois, voilà ce qui constitue le mobilier de l'Isbah.

Le lit est un meuble presque universellement inconnu. Les marchands riches et les nobles se payent, seuls, ce luxe.

Mais le « moujik » dort si bien, sur son coffre, avec la chaleur souvent asphyxiante que procure le four, chaleur si agréable quand, tout autour de l'Isbah, s'étend un tapis de neige durcie par un froid de -15 à -20 degrés !

### Maison de Pêcheurs Suédois

### Maison de Pêcheurs Norvégiens

L'emploi exclusif du bois semble appartenir aux races indo-germaniques. Les Russes, les Suédois, les Norvégiens ne se servent que du bois, sauf quelques exceptions dans leurs constructions.

La Maison Norvégienne, comme la Ferme Suédoise, est séparée du sol par un soubassement en pierre offrant 2 avantages : le 1er, d'isoler la maison du sol lui-même, qui presque toujours, pendant l'hiver, est recouvert de glace et de neige ; le second, de ménager dans le sous-sol une sorte de cave d'une grande utilité.

Les parois de la maison sont composées de sapin, dont 2 côtés sont légèrement équarris, placés horizontalement les uns sur les autres, les côtés équarris posés à plat et les surfaces arrondies tournées vers le dehors et le dedans.

Au-dessus, s'élève le toit, en avant, protégeant le devant et le derrière de la maison.

Dans la Ferme Suédoise, un escalier extérieur, permet de monter à l'étage supérieur, dont les chambres servent de dortoir.

Un large four à pain sert pour la cuisine et réchauffe la chambre, contre laquelle viennent se briser les âpres rafales du vent du nord.

Les types norvégiens sont dus au talent de Monsieur Sodermann, de Stockolm, qui a fidèlement copié la nature et a évité de faire de ces poupées raides, aux yeux de verre écarquillés, qui sont d'un aspect repoussant. Ses paysans

semblent pleins de vie, et ils sont groupés de façons à bien rendre les scènes populaires si touchantes de la Norvège.

### Maison Polonaise

Dans le groupe des maisons rustiques autrichienne se trouve la misérable petite habitation polonaise.

C'est le même système de construction que celui du « moujik » russe : des poutres superposées, dont les sommets entrelacés sont calfeutrés hermétiquement, pour empêcher le froid de pénétrer dans le logis, couvert de chaume.

Les fenêtres, doubles, dont l'ouverture est très petite, ne laissent pénétrer qu'un jour douteux, tamisé par des vitres sur lesquelles s'épanouissent les couleurs prismatiques.

Le four, qui sert à la cuisson du pain et à celle des aliments, produit une chaleur intense, qui rend ces habitations des plus insalubres ; mais le paysan Polonais n'est pas difficile, et pourvu qu'il puisse fumer l'atroce tabac à 5 kopecks la livre (environ 20 centimes) , boire, de temps en temps, une tasse de thé, et s'enivrer de vodka, il oublie facilement les antiques splendeurs du Royaume de la Pologne, actuellement placé sous la souveraineté impériale de Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies.

### Maison Rustique du Pays de Häudorf

Cette Maison ne paraît pas bien remarquable par son architecture, mais plutôt par le pays qui l'a produite et qui excite réellement l'intérêt. C'est une maison en bois, de Geidel, un de ces villages de Haudorf, situé dans les pays montagneux du Nord-Ouest de la Hongrie.

Les Allemands qui habitent ce versant des Karpates, dont les villes principales sont Kremnitz et Chemnitz, sont originaires des Flandres et de la Franconie du Bas-Rhin, que le roi Geisa II (de 1141 à 1161) appela à coloniser ce sol sauvage, pierreux, crevassé, et, en grande partie couvert de forêts vierges. Ces colons avaient à combattre les éléments défavorables de ce nouveau pays, semblable à ceux de l'Amérique. Ils devaient, pour tout, s'en rapporter à eux-mêmes : ils ont dû construire leurs habitations, pourvoir à leur nourriture, faire leurs vêtements et contenter leurs besoins de luxe par leurs propres mains.

Ils se distinguent des Magyars et de Slaves de leur nouvelle patrie, par l'ordre et la discipline, par une ardeur au travail infatigable et par une force corporelle remarquable ; on les a toujours considérés comme des hommes sûrs et et très honnête.

Leur nom « Häudorfer » , vient du mot Hau, qui vient de Hauen, qui signifie abattre et qu'on trouve traduit dans l'ancienne chartes par « *Silvae extirpatio* » , ce qui indique leurs occupations d'éclaircir les forêts vierges des Karpathes.

Ce qui ressort de cette réminiscence historique, c'est que l'habitant du Haudorf, de la Haute-Hongrie, partage au sujet



de son origine le sort de beaucoup de colonies allemandes, qui, dans les derniers siècles, après l'époque de la fondation des villes, en Allemagne, ont été transportées dans les pays Slaves et Magyars de l'Est.

À un autre point de vue plus important, les Häudorfer de la Haute-Hongrie diffèrent essentiellement de colons semblables du Moyen-âge ; car ils sont, encore aujourd'hui, les même qu'il y a 5 ou 6 siècles. On dit toujours que l'Histoire n'a point d'arrêt, amis ici, l'exception à cette règle paraît avoir eu lieu.

L'habitant du Häudorf du 19<sup>e</sup> siècle ne participe pas du tout aux conquêtes immenses de la civilisation moderne. Sur son terrain, d'une nature sauvage, il vit comme son aïeul a vécu, il y a des siècles ; en autres choses, il ne compte que sur lui-même, et chacun satisfait, dans sa petite maison ses besoins journaliers. Il met des souliers faits par lui, de la toile qu'il a tissé, des pantalons et des vêtements cousus à la maison, jusqu'au bonnet de peau de brebis et au feutre aux larges bords, tout est fabriqué de ses mains. C'est lui-même qui construit sa maison, et son art de construction s'est transmis de père en fils, de sorte que la maison, construite à Geidel et exposée au « Prater » , ne diffère en rien des habitations d'Häudorf du Moyen-âge.

Ce pays comme une île isolée, quant à sa culture et à sa langue, entourée de Magyars et de Slaves, ainsi que d'une civilisation qui ne l'atteint pas.

La Maison, construite avec des poutres, de la hauteur d'un étage, est entourée d'un clayonnage composé de lattes entrelacées et soutenues, à l'intérieur, par de la terre glaise.

Par la porte d'entrée, on arrive au « Fürhaus » (le vestibule) , et, après l'avoir traversé, on atteint le « Stübel » , petite chambre. Cette chambre sert de cuisine, avec un foyer sans cheminée. La fumée se fraye un passage par la porte et les fenêtres, et, malgré cela, l'incendie est chez eux très rare.

À droite du « Fürhaus » se trouve la chambre principale. Au-dessus de ces pièces, il y a, au 1<sup>er</sup> étage, la « Bühne » (le grenier) , tandis que l'espace au-dessus de la chambre est divisé en 2 pièces, qui servent de magasins à provision ou de chambre à coucher. De là, une porte conduit à un balcon qui entoure généralement la façade extérieure.

Il y a aussi un espace sous le toit, ordinairement vide, et que les habitants nomment « Oeberschta » .

La Maison de l'Exposition est identique à celle de Häudorf. Elle contient, outre la table et les chaises, un gigantesque poêle de carreaux, puis l' « Almrei » , une armoire coquettement peinte, ainsi qu'un dressoir, avec sa vaisselle, puis la quenouille, le rouet et le métier.

Dans la petite chambre se trouve un grand nombre d'objets de cuisine, d'autres ustensiles dont il existe une quantité d'autant plus grande, que l'habitant de cette Maison n'est pas seulement cultivateur, amis aussi mineur, chasseur, pêcheur, charbonnier, tisseur, drapier, tailleur, cordonnier, charpentier.

La Maison du Häudorf, à l'Exposition, a été construite aux frais de la Chambre de commerce et de l'industrie de

Presbourg, par les habitants du Geibel.

### Maison Rustique du Vorarlberg

### Villa Mauresque

Derrière le Pavillon du Vice-roi d'Égypte, près du Pavillon Persan, s'élève librement, sur sa charpente, une maison peinte en gris, avec une inscription indiquant l'entrée n'y est pas permise avant que la construction soit entièrement terminée.

Quoique la défense excite ordinairement la curiosité, ici, on n'est presque pas sollicité à pénétrer les secrets de cette Maison grise, c'est-à-dire de la Villa Mauresque du Maroc ; son extérieur sans éclat promet peu, mais celui qui prend la résolution d'entrer, se trouve richement récompensé. Celui qui en dépasse le seuil étroit doit être saisi, sinon d'admiration, au moins très certainement d'étonnement.

Nous y retrouvons, bien que représenté en petit et avec des éléments peu coûteux, le grand luxe de l'Orient dans la forme de construction, et une splendeur inusitée de coloris, dans le revêtement des murs et des plafonds, qui forment un contraste étonnant avec l'extérieur de la Maison.

Par un étroit couloir, dont les murs sont ornés de mosaïques, on entre dans une petite cour qui pour aménager les matériaux de la construction, est couverte de verre, tandis que cette cour est habituellement découverte dans les constructions mauresques originales de ce genre.

Cette cour est entourée d'arcades qui ne se distinguent pas par leur beauté artistique, mais par la grande bizarrerie de leur arc aigu et des triangles dentelés, portant de tous les côtés, en lettres dorées, la phrase : « Bism ullah errachman errahim. » (Au nom de Dieu, gracieux et miséricordieux.) qui est écrite en caractères du dialecte Kuf-arabe.

À droite de la cour, séparée seulement par les arcades ouvertes, se trouve la petite salle-à-manger ; à gauche, la chambre de la femme, avec une fenêtre grillée qui permet, à celle qui l'habite de voir les arrivants sans être vue par eux.

Nous ferons observer, à cette occasion, que même le Maître possesseur de plusieurs femmes, par amour de la paix, ne loge jamais qu'une seule de ses femmes dans chaque maison, avec ses esclaves.

Dans l'enfoncement de l'appartement de la femme, se trouve une cabine de bains, et vis-à-vis du portail principal, la chambre du Maître, resplendissante d'or et de couleurs variées. Enfin, sur le devant, à côté de l'entrée principale, est placée la modeste cuisine. On ne peut encore, exprimer une opinion absolue sur toute la maison, qui est inachevée ; mais, une fois terminée, que personne ne se laisse rebuter par l'extérieur peu apparent, et que l'on visite la partie intérieure, si l'on veut rester surpris et acquiescer la conviction que le Maure, même s'il néglige l'extérieur, aime pourtant le luxe et comprend les moyens de rendre son foyer domestique des plus habitables.

## Restaurants

### Auberge Hongroise

Cette Auberge Hongroise est située dans le Parc de l'Exposition ; elle est élevée sur une colline, en terre plein, d'un aspect imposant ; c'est quelque chose dans le genre d'une Maison de Paysan et d'une Auberge, tout à la fois. On donne le nom de « Csarda » , dans le pays, à ce genre d'habitation isolée au milieu des landes, où le voyageur trouve, sous une forme élémentaire, les objets les plus indispensables à la vie. Quelques-unes de ces « Csarden » sont vraiment confortables, avec des murs solides, au lieu d'appentis en bois les faisant ressembler à de modestes chaumières, et c'est une de ces Auberges, bâties avec de bons matériaux, dont le modèle figure à l'Exposition, avec tous les accessoires divers d'ameublement et d'ornementation, qui se trouve disséminés un peu partout ailleurs, et qu'on a groupés ici. Par exemple, on a établi au-devant, sur la terrasse, une tonnelle, dans le goût Italien. Mais ce qui est bien caractéristique, c'est cette butte au haut de laquelle est assise la taverne, avec son toit en paille. On a même poussé l'exactitude de la reproduction jusqu'à y faire figurer un nid de cigognes, sur le toit. Dans la Basse-Hongrie, on ne trouve aucun toit sans ces hôtes emplumés.

La cave aux vins, qui est la partie la plus essentielle dans ces Auberges, est creusée dans le flanc de la colline, sous la butte où repose la construction, et c'est là que les visiteurs de l'Exposition peuvent aller déguster, en pleine fraîcheur, les différentes espèces des excellents vins de Hongrie. Des servantes hongroises, revêtues de leurs riches costumes et ayant un aspect agréable bien connu, font le service de la « Casarda » , tandis que l'oreille est charmée par la musique si originale de « Zigenners » .

### Brasseries du « Prater »

### Café Turc

C'est le Café Turc que l'on fréquente le plus, de tous ces édifices orientaux qui jouissent d'une si grande affection du public. Il se trouve placé vis-à-vis le Palais du Vice-Roi, entre le Bazar Turc et la Villa Persane.

C'est un bâtiment carré, entouré d'une galerie ouverte, accessible par des marches d'escalier.

L'intérieur contient des buffets, le foyer, et le long des murs s'étendent de larges divans rouges, enfin des tables et des chaises remplissent la galerie et la terrasse. La décoration de la salle est entièrement orientale ; le plafond est peint en couleur, les rayons du soleil sont tamisés par des vitraux de couleur, et l'on suppose bien qu'il n'y manque pas les inévitables phrases du Koran.

Si l'on a déjà entendu dire, par les voyageurs en Orient, quel tumulte étrange et quelle foule s'agite dans les cafés, surtout à Constantinople, et si l'on a entendu la description intéressante et pittoresque d'un Café Turc, on se fera facilement une idée du tableau original que cet établissement oriental, fréquenté presque exclusivement par les Occidentaux, produit sur les visiteurs. Le contraste saute aux yeux, car le café est servi aux hôtes occidentaux par des

garçons orientaux. Il y a des Turcs indigènes, en costume national, près du foyer formé par une étagère, sur laquelle l'eau bout placée dans une chaudière. Cette eau est versée dans de petites cafetières qui contiennent le café en poudre, et les Turcs se promènent entre les tables en criant, de temps en temps : « Café Turc ! Café Turc ! » .

Un autre invite les visiteurs à se servir de « tchibouks » à longs tuyaux en bois de jasmin.

Le café, préparé à la Turque, n'est pas séparé du marc, et il est contenu dans de petites tasses en argent, de forme ovoidale.

Par les fenêtres et par les portes, on ne voit que des constructions égyptiennes, turques et persanes, de sorte que l'on s'abandonne facilement à l'illusion de se trouver en pleine Turquie.

Ce cafetier à la Turque avait d'abord essayé d'embellir ses flots noirs par des garçons grecs, mais les vestons avec brandebourgs, le fez et la ceinture de couleur au-dessus du pantalon large, ne lui semblèrent pas attirer assez de monde. Alors l'idée lui vint d'introduire un service de jeunes femmes pour fournir un vrai tableau turc. Il n'y manquait que des Turques. Mais la Corne d'or est encore assez loin de Vienne, et les vraies Turques faisaient des difficultés pour quitter leurs « harems » . Mais notre homme étant très résolu, fit fabriquer des Circassiennes, des Grecques, des Albanaises chez le tailleur et chercha ensuite des Viennoises, qu'il prit là où il les trouva.

Son Café fut vite transformé, et tout le monde était étonné de voir 12 Zulmas, Zoës, Scheherazades, 12 Turques en laine et soie, bien colorées ; ce Café marcha avec ou plutôt par les Viennoises-Turques, ou les Turques-Viennoises, on ne peut mieux. Un peu de gaieté dans le quartier des Orientaux silencieux, n'était pas du reste à dédaigner.

### Chalet et Pâtisseries Suisses

La pâtisserie Suisse est renommée dans le monde entier. Afin de la faire apprécier du public universel qui visite l'Exposition, les Suisses ont construit un Chalet gracieux, suffisamment vaste pour abriter la foule qui se presse sous ses marquises de bois dentelé, pour y boire son café ou y prendre des glaces, accompagnées de délicieux petits gâteaux.

Une des causes de cette affluence, un peu aussi, dans le charme que l'on éprouve à être servi par les ravissantes Suissesses, habillées à la mode de chacun des cantons de la Confédération Helvétique et ruisselantes d'armements argentés et de cuirasses métalliques, qu'elles portent avec beaucoup de grâce.

### Osteria (Auberge Italienne)

Jadis, l'Italie dominait le monde. Devant sa puissance politique s'inclinaient les peuples et les Souverains, sa littérature servait de modèle aux esprits les plus choisis des autres Nations, et ses goûts artistiques firent paraître barbares les peuples, ses voisins. Mais c'est déjà de l'histoire ancienne. L'Italie est depuis tombée en décadence, et elle a mis un certain temps à reprendre un nouvel essor pour s'élever. Mais là où le pays a conservé son importance, c'est dans la

culture de la vigne.

La France et la Hongrie, seules, peuvent se mesurer dans cette culture avec l'Italie, qui connaissait parfaitement son côté fort et a voulu prouver sa puissance à l'Exposition.

On trouvait à l' « Osteria Italienne » , les vins les plus exquis de Naples, de Sicile et de l'île d'Elbe ; mais personne n'oubliera facilement le vin nerf qui se trouve dans les environs de Padoue, et la juste terreur qu'il inspire aux amateurs d'un bon vin.

### Pavillon de Thé Chinois

Cette charmante et pittoresque Maisonnette déjetée nous donnera une idée de la vie intérieure en Chine. On y goûtera le vrai thé original Chinois, avec la conviction de ne pas être dupe d'une falsification, et il est probable que ce thé ne sera pas sans influence sur les relations de commerce avec la Chine, car il prouvera qu'il est facile de boire de bonne qualité à bon marché plutôt que de payer très cher du thé très mauvais.

Le Pavillon est construit dans le style de ceux qu'on trouve dans les îles de la Chine, d'après l'esquisse de l'architecte Montain, aux frais du docteur Hardt. La construction originale de cette Maisonnette et la manière grotesque dont elle est peinte ne manqueront pas d'exciter l'attention générale des visiteurs.

Ce n'est pas comme on pourrait le croire, un habitant de l'Empire céleste qui avait érigé cet édifice étrange ; c'était la spéculation d'un entrepreneur, et comme cette Maison n'a rien que des murs à travers, qui, contre toute coutume, deviennent plus étroits vers le bas et s'élargissent vers le haut, et qu'elle possède aussi un toit courbé comme la selle d'un cheval, on se contentait facilement de regarder cette merveille du dehors, et de jeter tout au plus un regard furtif dans son intérieur sans importance. Malheureusement pour l'entrepreneur, l'été fut si chaud, qu'on désirait plutôt de la glace du Spitzberg que la meilleure infusion de thé chaud, et ainsi la spéculation Chinoise n'a pas eu de chance.

### Restaurant Russe

Dans le Parc installé en avant et autour du Palais de l'Exposition, en laissant à gauche le Pavillon Impérial, on se trouve en face d'une élégante construction, qui attire l'œil par son architecture rustique et ses dentelures découpées dans le bois ; c'est le Restaurant Russe, « Rousskiitraklir » .

C'est là que l'on vous servira la « batwyuia » , et le « Stchi » , le « Kummel » de Riga et le « vodki » , ce « gin » de la Russie.

De charmantes indigènes, au diadème doré, au jupon rouge, au corsage brodé, offriront le thé dans de ravissantes tasses de Chine aux dames, et, pour les Messieurs, dans des verres aux supports filigranés d'or et d'argent.

Le « Samovar » traditionnel aux flancs de cuivre, laissera échapper le vapeur de l'eau qu'il tient constamment en

ébullition.

Le « moujik », avec sa blouse rouge, « roubachka », son large pantalon, « charavar », et ses bottes molles, vous offrira des « papyros » roulés si artistement par Bostandjoglo ou Laferme.

Et pendant que vous humerez votre thé bouillant, il ne tiendra qu'à vous de vous croire transporté dans le Pays des steppes, et entendre au loin la clochette de la « douga » annonçant les voyageurs transportés au galop des 3 chevaux de la « troïka » .

### Vins de Xères

### Les élections de 1873 ou la sanction du Libéralisme

Les élections d'automne 1873 marquent un repli des voix Libérales dans le champ politique. Grâce aux lois électorales du début de l'année fondées sur un suffrage censitaire favorisant le Parti Libéral, cet échec est cependant amorti : les Libéraux conservent une courte majorité. Ils continuent d'appliquer leur programme de réformes.

**Octobre 1873** : After his return from Bayreuth, Anton Bruckner joined the Vienna Academic Wagner Society (« Wiener Akademischer Wagner-Verein ») , and remained a member to the end of his life. (In 1885, he will be made an honorary member.)

**26 octobre 1873** : 1re représentation de la 2e Symphonie (version de 1872 avec modifications de 1873) par l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Bruckner, lors de la cérémonie de clôture de l'Exposition universelle de Vienne.

**8 décembre 1873** : Creation of « Christus factus est » (**WAB 10**) for 8 voice choir, strings, and 3 trombones by Anton Bruckner. It is performed at the « Hofburg » Chapel.

**31 décembre 1873** : La 1re version de la 3e Symphonie de Bruckner est complétée.

### AB 73 : 1874

### Les lois confessionnelles de 1874

Au début de l'année 1874, le cabinet Auersperg, sous l'impulsion de son ministre de l'Instruction publique Stremayer, fait voter des textes complétant les lois de 1868 et abrogeant définitivement le Concordat de 1855, en dépit de l'opposition ré-affirmée des catholiques. L'État assure à présent un pouvoir de contrôle sur l'Église et sur la formation de ses représentants : les ecclésiastiques doivent dorénavant posséder un diplôme d'État. D'autre part, les ecclésiastiques sont soumis à la juridiction civile au même titre que tout citoyen de l'Empire. L'Église est tenue de soumettre l'installation de congrégations sur le territoire autrichien à l'autorisation de l'État. Demande d'autorisation qui ne sera

finalement pas appliquée puisque l'Empereur François-Joseph y opposera son veto, en 1876. La tension est au plus fort lorsque le Pape Pie IX adresse une lettre à François-Joseph dans laquelle il lui demande de refuser de promulguer ces lois, qui, à ses yeux, ont la même portée que les lois prussiennes et préparent la ruine de l'Église catholique autrichienne. Il menace François-Joseph de sanction religieuse. La réponse diplomatique de l'Empereur, qui assure le Saint-Père de son soutien, fait baisser la tension. Les évêques autrichiens acceptent de participer aux discussions des projets de loi à la Chambre haute.

Après cette période de tensions entre François-Joseph et les Libéraux, notamment à propos de l'élaboration des lois confessionnelles, la crise d'Orient (1876-1878) provoquée par le soulèvement des chrétiens de Bosnie-Herzégovine va fournir à l'Empereur l'occasion de mettre un terme à sa cohabitation avec eux.

...

**1874** : « Parce que la situation mondiale actuelle est spirituellement faible, je me dois d'écrire une musique puissante. » (Anton Bruckner)

### **WAB 104** : Symphonie n° 4

**2 janvier - 22 novembre 1874** : **WAB 104** - Symphonie n° 4 « Die Romantische » en mi bémol majeur (chaude, abondante et dorée comme un bel automne danubien) pour 2 flûtes, 1 piccolo (dans la version de 1888), 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba (à partir de la 2e version), 2 timbales, des cymbales (dans la version de 1888) et les cordes. Achève le 22 novembre 1874, à 8h30, comme l'a écrit le compositeur dans son manuscrit. Dédicée au prince et cardinal allemand, Gustave-Adolphe de Hohenlohe-Schillingsfürst. Elle reste avec la 7e et la 8e l'une des plus célèbres de ses 9 Symphonies. Durée approximative : 65 minutes.

#### **Version originale de 1874** :

2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons, 4 cors en fa, 3 trompettes en fa, 3 trombones, timbales et cordes.

Composée du 2 janvier au 22 novembre 1874. Elle n'a été ni exécutée ni publiée durant le vivant du compositeur. Elle sera publiée, en 1975, par Leopold Nowak ; et enregistrée, la même année, par le chef Kurt Wöb. Lorsqu'on la compare aux versions suivantes, cette version se caractérise par une plus grande couleur instrumentale (utilisation plus large des bois et des cors) et une grande complexité rythmique, avec notamment, outre celle du rythme brucknérien « 2+3 », l'utilisation de quintolets.

**Version de 1878** : nouveau Scherzo dit « La Chasse » et nouveau Finale dit « Volkfest » .

**Révision de 1878 à 1880** : nouveau Finale.

2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons, 4 cors en fa, 3 trompettes en fa, 3 trombones, 1 tuba, timbales et cordes.

Création à Vienne, le 20 février 1881, par l'Orchestre philharmonique sous la direction du chef Hans Richter.

Dernière répétition de la 4e Symphonie, dite « Romantique » : Bruckner, rayonnant de joie, se jette dans les bras du chef d'orchestre Hans Richter, et lui glisse dans la main un modeste « thaler de l'Impératrice Marie Thérèse » :

« Tenez, prenez ça et allez boire un pot à ma santé. » Richter en fut si ému qu'il le fit sertir et le porta en breloque jusqu'à sa mort.

After the last rehearsal of his 4th Symphony, the well-meaning Bruckner tipped the conductor Hans Richter who related :

« When the Symphony was over, Bruckner came to me, his face beaming with enthusiasm and joy. I felt him press a coin into my hand and said :“ Take this, and drink a glass of beer to my health. ” »

Richter, of course, accepted the coin (an Empress Maria Theresa « thaler ») and wore it on his watch-chain ever after.

...

EE 1525, Leopold Nowak, édition Ernst Eulenburg.

Version de 1887-1888 : ajout du piccolo et des cymbales.

3 flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons, 4 cors (2 en fa et 2 en mi bémol) , 3 trompettes en do, 3 trombones, 1 tuba, timbales, cymbales et cordes.

**Création à Vienne, le 20 janvier 1888**, par l'Orchestre philharmonique sous la direction du chef Hans Richter.

Édition Albert J. Gutmann, Vienne (1889) .

EE 3636, Max Steinitzer (1864-1936) , édition Ernst Eulenburg, Leipzig (1912) .

EE 3636, Hans Ferdinand Redlich (1903-1968) , édition Ernst Eulenburg, London (1954) .

...

Composée à Vienne en 1874 ; révisée en 1876-1878, 1878-1880, 1887-1888.



**1re version (1874) :**

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) IV/1, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak (1975) .

462, Ernst Eulenburg, édition Leopold Nowak (1995) .

(1) Allegro ; (2) Andante quasi Allegretto ; (3) Scherzo. Sehr schnell ; Trio. Im gleichen Tempo ; (4) Finale. Allegro Moderato.

« Volkfest » Finale (1878) , Allegro moderato :

Provenant de « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) IV/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak (1981) .

Seconde version révisée (1878-1880) ; incluant quelques petites révisions faites jusqu'en 1886.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) IV/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak (1953) ; sur la page-titre : « Fassung von 1878-1880 » .

1525, Ernst Eulenburg, édition Leopold Nowak (1995) .

(1) Bewegt, nicht zu schnell (animé, pas trop rapide) ; (2) Andante quasi Allegretto ; (3) Scherzo. Bewegt ; Trio. Nicht zu schnell. Keinesfalls schleppend ; (4) Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell (animé, mais pas trop rapide) .

**2e version (1876-1878) et 2e version révisée (1878-1880) , amalgamées.**

Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Robert Haas (1936) ; ré-édition Brucknerverlag (1949) .

G/A (August Göllerich / Max Auer) : IV ; sur la page-titre : « Originalfassung » .

Dover Publications Inc. , édition Robert Haas (1990) .

(1) Bewegt, nicht zu schnell ; (2) Andante quasi Allegretto ; (3) Scherzo. Bewegt ; Trio. Nicht zu schnell. Keinesfalls schleppend ; (4) Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell.

**3e version (1887-1888) :**

EE 3636, Ernst Eulenburg (462) , édition Hans Ferdinand Redlich (1954) .

(1) Ruhig bewegt. Allegro molto moderato (minim = 72) ; (2) Andante (crotchet = 66) ; (3) Scherzo. Bewegt (crotchet = 126) ; Trio. Gemächlich ; (4) Finale. Mäßig bewegt (minim = 72) .

**3e version (1888) en pré-publication** : Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Benjamin Marcus Korstvedt (2004) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) IV/3 ; sur la page-titre : « Fassung von 1888 (Stichvorlage für den Erstdruck von 1889) » .

(1) Ruhig bewegt (nur nicht schnell) ; (2) Andante ; (3) Scherzo. Bewegt ; Trio. Gemächlich ; (4) Finale. Mässig bewegt.

**3e version révisée** - Ire version publiée incluant les modifications éditoriales posthumes :

Ire édition : AJG 710, Albert J. Gutmann, Vienne (1889) .

EE 3636, Max Steinitzer (62) , édition Ernst Eulenburg (1912) .

UE 3596, Philharmonia (197) , Universal-Edition, Vienne ; Wiener Philharmoniker Verlag 197, révisée par Josef Venantius von WöB (1920) .

EE 3636, Ernst Eulenburg (462) , édition Wilhelm Altmann (vers 1930) .

10394, édition Peters (3840d) .

UE 6575, Universal-Edition, Vienne (6575) .

Source des tempi utilisés : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) IV/3.

Le titre « Romantique » a été donné par le compositeur lui-même. Il a annoté plusieurs passages : « Ville médiévale, chevaliers se lançant au-dehors sur de fiers chevaux » pour le 1er mouvement ; « Amour repoussé » pour le second ; « Danse pour le repas de chasse » pour le 3e. Seul le dernier mouvement n'a pas de sous-titre littéral.

La Symphonie se compose de 4 mouvements :

**Version de 1874 :**

**I. Allegro :**

Sur un trémolo des cordes en pianissimo, le cor introduit le 1er groupe thématique par un motif en quinte, qui est ensuite repris en canon par les bois. Ce motif est suivi par un tutti caractérisé par un motif typique « 2+3 » . Le 2e groupe thématique contient 2 motifs : un motif champêtre en contrepoint et un motif sautillant. Le 3e groupe

thématique contient également 2 motifs : un motif en tutti dérivé du 1er groupe thématique et un motif wagnérien d'allure, qui ressemble à celui du leitmotiv du feu de l'Anneau du Nibelung. Le développement, introduit par le motif de la « Walkyrie » qui avait déjà été cité dans la 3e Symphonie, concerne essentiellement le 1er groupe thématique et expose en alternance au cor et en tutti ses 2 motifs avec vers la 6e minute une combinaison rythmique complexe, se poursuit par un somptueux choral dérivé du 1er motif. Il se termine par une variante du motif sautillant du 2e groupe thématique. La ré-exposition des 3 groupes thématiques est suivie par une Coda basée sur le motif initial.

## 2. Andante quasi allegretto :

Le 2e mouvement en forme « lied » (ABA'B'A") est une sorte de marche funèbre lente comprenant 10 différentes prescription de tempo. Dans le 1er groupe thématique, un motif (où les instruments à corde avec sourdine et les bois alternent) est suivi par un motif descendant aux bois qui introduit le second groupe thématique. Le second groupe est une cantilène à l'alto sur un fond de pizzicati des autres instruments à corde. Dans la 2e partie, les 2 groupes thématiques sont réexposés et largement développés. Dans la partie finale, le 1er motif est développé une seconde fois et s'éteint en pianissimo.

## 3. Scherzo. Sehr schnell - Trio. Im gleichen Tempo :

Le Scherzo, introduit par une sonnerie de cor, se poursuit par un thème exposé par les bois sur un fond fougueux aux instruments à cordes. Le trio, dans le même tempo, utilise un matériel similaire donné aux hautbois. La reprise du Scherzo se termine par une puissante Coda.

## 4. Finale :

Allegro moderato - Le 1er groupe thématique commence par une introduction comportant un rappel du thème initial de la Symphonie, qui est suivie par un tutti en unisson, une fanfare et un rappel du Scherzo, et se termine par un nouveau rappel du thème initial de la Symphonie. Le 2e groupe thématique est constitué par un thème contrapuntiques à allure de « Ländler », qui comporte de difficiles quintolets. Le 3e groupe thématique est à nouveau un tutti en unisson. Dans le développement complexe, qui est basé sur les 3 groupes thématiques, s'insèrent à nouveau un rappel du thème initial de la Symphonie et une réminiscence du second mouvement et du Scherzo. Après la reprise, une puissante Coda basée sur le 1er groupe thématique se conclut sur un rappel du thème initial de la Symphonie.

## Version de 1878 :

Pour le début de la 4e Symphonie, Bruckner imagina a posteriori un programme où une cavalcade de chasseurs voisine avec l'éveil de la forêt ; et le Scherzo de la même œuvre accentue encore cet aspect pittoresque où visiblement Bruckner ne se sentait pas à l'aise, à telle enseigne qu'on lui dénia (un peu hâtivement) toute appartenance au Romantisme.

Après avoir terminé la composition de la version originale de la Symphonie, Bruckner initia celle de la 5e Symphonie.

Après avoir terminé celle-ci, Bruckner revint à celle de la 4e. Il effectua, du 18 janvier 1878 au 5 juin 1880, une profonde révision des 2 1ers mouvements et remplaça le Scherzo original par un nouveau Scherzo, dit « La Chasse ». Il remplaça par ailleurs le Finale original par un nouveau Finale, le « Volksfest » (Fête populaire). Ce nouveau Finale a été publié en appendice à l'édition de 1936 de Robert Haas et séparément par Leopold Nowak en 1981.

#### 1. Bewegt, nicht zu schnell :

Dans les versions ultérieures, diverses parties du 1er mouvement initial sont supprimées, notamment la fin du second groupe thématique, la seconde partie du 3e groupe thématique, ainsi que, au cours du développement, les 2 citations de la « Walkyrie », la combinaison rythmique complexe et la partie finale après la 2e citation de la « Walkyrie ».

#### 2. Andante quasi allegretto :

Dans les versions ultérieures, diverses parties du 2e mouvement sont supprimées. L'exposition du 1er groupe thématique est abrégée. Dans la 2e partie, le développement du 1er groupe thématique est raccourci et celui du second groupe thématique est supprimé. La partie finale est également abrégée.

#### 3. Scherzo. Bewegt - Trio. Nicht zu schnell, keinesfalls schleppend :

Dans les versions ultérieures, le Scherzo initial est remplacé par un nouveau mouvement en 2/4, le célèbre « Scherzo de la chasse », où des sonneries de cors évoluent en accord. Le trio, plus lent et mélodique, s'inscrit comme une courte pause entre le Scherzo et sa reprise. Dans la version de 1888, le Scherzo se termine en pianissimo. Lors de sa reprise après le Trio, une coupure d'une soixantaine de mesures est effectuée.

#### 4. Finale :

Bruckner attribua l'inspiration du thème du Finale de la 4e Symphonie (celui aussi du début de la 7e), à l'intervention de son défunt ami Ignaz Dorn, qui les lui aurait dictés en songe.

Le Finale « Volksfest » de 1878, un Allegro moderato, et celui de 1880, Bewegt, doch nicht zu schnell, sont basés sur le même matériel de base que celui de la version de 1874, mais traité différemment.

Le Finale « Volksfest » est en quelque sorte une version simplifiée du Finale de 1874, avec, entre autres, le remplacement des difficiles quintolets par des « 2+3 ».

Dans la version de 1880, un motif lyrique supplémentaire est en outre introduit au début du 2e groupe thématique et le 3e motif en unisson est supprimé.

Le début de la Coda est paisible et, après un passage lyrique aux cors, se poursuit, avant de conclure, par une « échelle céleste » (à l'instar de celle du mouvement lent de la 5e Symphonie, dont Bruckner venait juste de terminer

la composition) .

Dans la version de 1888, quelques coupures (un total de 34 mesures) sont effectuées. Des coups de cymbales sont, par ailleurs, introduits à la fin de l'exposition du 1er groupe thématique et en pianissimo au cours de la Coda.

#### **Version 1880 (1878-1880) :**

Après avoir composé son Quintette à cordes, Bruckner revint, une année plus tard, une nouvelle fois à la 4e Symphonie. Il remplaça le « Volksfest Finale » par un nouveau Finale ; le 3e, basé toutefois sur le même matériel thématique que les 2 précédents. Cette version est, pour le reste, identique à celle de 1878. C'est la version qui a été utilisée lors de la première du 20 février 1881 par l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Hans Richter.

#### **Version 1881 (1878-1880) :**

La version de 1881 est la même que celle de 1880, hormis quelques modifications qui ont fait suite à la 1re ; notamment, une coupure dans le mouvement lent et quelques changements dans le Finale. Cette version a été éditée par Robert Haas en 1936.

#### **Version 1886 (1878-1880) :**

La version de 1886 est quasi identique à celle de 1881. Cette version a été éditée par Leopold Nowak en 1953.

#### **Version 1887 :**

Avec l'aide du chef Ferdinand Löwe, et probablement aussi des frères Franz et Josef Schalk, Bruckner révisa une nouvelle fois la Symphonie en 1887 dans le but de la publier. Cette version est celle qui a été utilisée lors première viennoise par le chef Hans Richter.

#### **Version 1888 :**

Après la première de 1887, Bruckner révisa une dernière fois la Symphonie. Cette version a été publiée en 1889 par Albert J. Gutmann. Cette version a été longtemps considérée comme « inauthentique » . Des recherches récentes ont toutefois démenti cette assertion et, en 2004, le musicologue Benjamin Marcus Korstvedt a réédité cette version pour l'insérer dans la « Kritische Gesamtausgabe » .

Gustav Mahler fit un arrangement de la version de 1888, qu'il abrégéa et ré-orchestra. Cet arrangement a été enregistré par le chef russe Gennadi Rozhdestvensky, sur étiquette « Melodiya » .

...

Dès avant l'achèvement de la 3<sup>e</sup> Symphonie, Bruckner avait entrepris l'œuvre suivante, qui devait devenir la célèbre « Romantique ». Elle connut, elle aussi, une genèse laborieuse, comme le prouve l'existence de plusieurs manuscrits. La 1<sup>re</sup> version occupa le musicien pendant toute l'année 1874, marquée, sur le plan professionnel et personnel, par des soucis dont la Symphonie ne se ressent guère. 3 ans plus tard, après la composition de la 5<sup>e</sup> Symphonie, une révision complète de la 4<sup>e</sup> est entreprise, et menée à bien de janvier à septembre 1878 : un mouvement entier, le Scherzo, est remplacé par celui que nous connaissons aujourd'hui, la fameuse « peinture de la chasse ». Enfin, en 1880, le Finale est à nouveau recomposé. C'est dans cet état que la Symphonie est créée, le 20 février 1881, par le chef Hans Richter, avec un succès dont Eduard Hanslick lui-même dut se faire l'écho ; ce manuscrit est aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Vienne. Bruckner pourtant n'était pas encore satisfait de son travail, et opéra plusieurs autres retouches avant la seconde exécution (10 décembre 1881) puis, en 1886, lorsque Nikisch lui demanda l'œuvre. À cette même époque, il tenta, sans succès, de la faire publier. C'est alors qu'Anton Seidl, chef du Philharmonique de New York et fervent wagnérien, lui promit de trouver un éditeur aux États-Unis. Une copie encore remaniée fut expédiée à Seidl, et c'est d'après cette dernière, retrouvée à l'Université Columbia, qu'on put rétablir, en vue de l'édition critique la plus récente, les ultimes mises au point du compositeur, qu'il n'avait pas reportées sur le manuscrit demeuré à Vienne (notamment, le retour du thème en conclusion, en notes réelles et non pas seulement par son rythme) .

Le projet d'édition new-yorkais n'ayant pas eu de suite, c'est finalement l'éditeur viennois Albert J. Gutmann qui publia la Symphonie pour la 1<sup>re</sup> fois, en 1889. Elle avait subi, pour la circonstance, une nouvelle et totale refonte qui n'était pas de la main de Bruckner, et qui constitue un cas typique des concessions auxquelles il dut se résigner, tout au long de sa vie, pour voir sa musique jouée ou imprimée. La médiocre qualité de beaucoup d'Orchestres de l'époque peut justifier la ré-instrumentation de Ferdinand Löwe, mais elle n'excuse pas les profonds changements de forme du Scherzo ni les coupures opérées dans le Finale. Sous le coup du découragement, dû au rejet de la 8<sup>e</sup> Symphonie par le chef Hermann Levi, Bruckner donna sa caution à cette version, sans toutefois y apposer sa signature. Le retour au texte authentique s'effectua en plusieurs étapes. Dès 1936, Robert Haas avait restitué le manuscrit conservé à Vienne. En 1944, il donnait une seconde édition, améliorée, du même texte. En 1953, Leopold Nowalk publia, à son tour, sa révision, tenant comme du manuscrit américain : en fait, les divergences par rapport à Haas sont très peu étendues. Reste la version primitive, demeurée plus d'un siècle inédite : elle a paru en août 1975 dans le cadre de la « Kritische Gesamtausgabe » ; simultanément, sa création mondiale a eu lieu à Linz le, 20 septembre 1975, sous la baguette de Kurt Wöb (le Scherzo seul avait déjà été exécuté une fois, en 1909, par August Göllerich) . Si le succès de la 1<sup>re</sup> audition était resté, à l'époque, sans lendemain, la Symphonie « Romantique » est aujourd'hui devenue la plus populaire de son auteur. On peut aisément le comprendre en considérant le goût du public pour les « points de repère » et les titres imagés. Or, l'appartenance de l'œuvre au domaine de la musique descriptive ne peut être admise sans de sérieuses réserves. Il est indéniable que Bruckner proposa lui-même un « programme », assez naïf d'ailleurs, pour le 1<sup>er</sup> mouvement et le Scherzo ; mais il le fit surtout pour complaire à ses amis, et l'on sait qu'il ne se risqua pas à commenter son Finale, se déclarant « incapable de dire à quoi il avait pensé en l'écrivant » ! (Il avait néanmoins intitulé la 1<sup>re</sup> version « Volksfest » .) Tout comme dans le cas du Scherzo de la 8<sup>e</sup>, ces tentatives traduisent certes de la part de Bruckner un timide effort pour s'insérer dans le courant de la musique à programme en honneur à son époque ; mais cet effort, dépourvu de fondement littéraire, est beaucoup moins convaincant que ne le sera, par exemple, la reconversion opérée par Antonín Dvořák, à la fin de sa carrière, avec ses 5 magnifiques

poèmes symphoniques sur des ballades de Karel Jaromír Erben.

Dans ses intentions, c'est encore à la « Pastorale » que la « Romantique » se comparerait le mieux, la « peinture » n'y jouant qu'un rôle encore moins déterminant quant à la structure musicale. L'œuvre demeure, avant tout, une pièce de musique pure d'une exceptionnelle unité, où les thèmes principaux de chaque mouvement sont dérivés du motif initial énoncé par le cor. Si programme il y a, il n'intervient qu'a posteriori ; et cela justifie la conclusion de Max Auer :

« Chevaliers et Moyen-âge peuvent fort bien se supprimer sans que la désignation de “ Romantique ” en soit aucunement affaiblie. C'est une Symphonie de la Nature que nous avons devant nous, ... une Symphonie programmatique dont le programme peut toutefois disparaître sans aucun préjudice pour l'intelligibilité. »

(Cité par Josef Venantius von Wöb dans sa notice de l'édition « Philharmonia ».)

De l'aurore initiale au grandiose hymne conclusif, la Nature en effet apparaît ici transcendée, mais souvent plus présente et plus sensible que dans bien des œuvres descriptives, tant le génie de Bruckner possède le pouvoir de sublimer les impressions reçues et de leur conférer une valeur d'éternité !

...

« LE MURMURE DU VENT FAISANT FRÉMIR LA NATURE, CACHANT À PEINE LE FAIBLE VAGISSEMENT D'UN ENFANT NAISSANT, DANS LE PETIT VILLAGE D'ANSFELDEN EN HAUTE-AUTRICHE, LE 4 SEPTEMBRE 1824, DÉJÀ FAIT COMME UN ÉCHO PAS SI LOINTAIN DES PREMIERS BRUISSEMENTS DE LA NEUVIÈME DE BEETHOVEN, DONNÉE À VIENNE LE 7 MAI PRÉCÉDENT. » (Robert Simpson)

C'est sur cette nébuleuse de trémolos aux cordes que naît également, tel bon nombre de ses mouvements, la 4e Symphonie dite « Romantique » d'Anton Bruckner (fils d'un modeste instituteur) , organiste de cette paisible localité au sud de Linz. L'Homme, qui n'est pas un acteur muet devant la Création, répond à la nature : si Beethoven lance aux cordes, avec un rythme pointé, des appels de quintes et de quartes descendantes, Bruckner confie au cor (instrument dont le mi bémol de cette Symphonie est une tonalité de prédilection) , repris par les bois, ce signal matinal qui appelle au réveil. Plus posé, en valeurs plus larges (mais incorporant toujours un rythme pointé) , le motif thématique initial de Bruckner est, dès sa 2e assertion, plus inquiète aussi, la quinte descendante devenant sixte mineure à cause du do bémol qui amorce l'intervalle. Déjà est embrouillé, minorisé, le mi bémol majeur dans lequel on baigne, alors qu'il s'agit de la 1re Symphonie de Bruckner en mode majeur.

De nobles visées, l'amour de la nature et ce cachet sonore, si l'on ose dire, hérités des débuts de la 9e (que Bruckner a entendue pour la 1re fois, en 1866) constituent un parallèle possible entre le Maître de Bonn et le rustique organiste devenu (jamais à part entière) viennois. Ces éléments viennent aussi appuyer le titre « Romantique » donné à sa 4e par le compositeur lui-même - titre qui fait son apparition dès la version primitive de l'œuvre, en 1874, dont les 2 1ers mouvements sont restés, malgré certaines corrections, essentiellement intacts tout au long des révisions

futures. C'est sous la direction de Hans Richter qu'eut lieu à Vienne, le 20 février 1881, dans la version remaniée en 1878 et 1880, la création de la 4e Symphonie. Bruckner lui avait accessoirement accolé a posteriori un programme que nous allons discrètement évoquer en cours de route. Car c'est en effet sur « l'annonce du jour par le cor », selon une lettre de Bruckner au chef d'orchestre Hermann Levi, en 1884, que se fait entendre le « Hauptthema » (thème principal) de ce 1er mouvement. La naïveté apparente de telles indications ne pourra détracter des vastes aspirations de l'œuvre qui, de toute manière, peut aisément s'en passer. On devra également évacuer de nos esprits l'idée reçue voulant que cette même candeur (qui aurait pourtant poussé Bruckner à offrir un pourboire à Richter, à l'issue d'une répétition de la 4e), liée à une prétendue faiblesse de caractère, ait affecté le jugement de Bruckner face à l'intégrité de la plupart de ses œuvres, en particulier, les Symphonies. Voilà une notion qui, nous allons le voir peu à peu, s'est fait imposer depuis la fin des années 1930 de façon par trop générale et cavalière.

C'est sur un motif plein d'assurance que se poursuit l'exposition du mouvement, marqué ici « Ruhig bewegt » (« nur nicht schnell ») : Tranquillement allant (mais pas vite). L'aspect propulsif de cet intitulé s'y trouve dans le contour rythmique si typiquement brucknérien de ce motif ascendant, repris dès après en descendant, jusqu'à se combiner magistralement dans le 1er passage fortissimo joué par tout l'Orchestre. Ainsi, presque d'entrée de jeu, est manifeste la conception sonore « cathédralesque » si souvent évoquée de Bruckner, où une écriture consommée pour les cuivres dans toute leur splendeur vient contraster la fine complexité de passages plus intimes ou de plages plus calmes. On l'a souvent écrit, cet organiste de la cathédrale de Linz, fervent catholique, entendait et composait selon sa nature, par blocs de registrations avec une vue sur l'éternité. C'est une manière qu'il n'a jamais délaissée, même lorsqu'il venait plus tard retoucher, seul ou avec des collaborateurs, des détails d'orchestration - discipline qu'il avait, par ailleurs, étudiée avec Otto Kitzler, un wagnérien qui lui avait fait découvrir « Tannhäuser ».

C'est en finesse d'ailleurs que commence la 2e partie contrastante de l'exposition, que Bruckner nomme bellement « Gesangsperiode » (période ou section de chant) dans ses mouvements extrêmes. Les cordes et les vents se partagent alors ici un charmant motif que Bruckner apparente au « chant de la mésange charbonnière », en contrepoint à des lignes gazouillantes ou tendres. C'est dans les « Gesangsperioden », comme ici, que l'on sent le temps prendre de l'expansion, que l'on sent qu'on aura le loisir d'attendre et de recevoir tout ce que le compositeur a à nous offrir, sans presse. Contrairement à Beethoven et aux autres Viennois d'adoption à qui il vouait tant d'admiration (Haydn et Mozart, dont sous bien des aspects il est aussi l'héritier), Bruckner n'imprime pas une avancée dramatique impérative à ses constructions formelles, sauf dans une certaine mesure dans ses scherzos. Il trace plutôt des chemins qui traversent un vaste décor, ou alors, fixe l'auditeur au centre d'une spacieuse architecture que ce dernier peut prendre le temps de saisir et d'admirer. Cette « Gesangsperiode » ouvre ainsi sur un 3e « groupe thématique » de l'exposition mettant en jeu, donc déjà en développement, à la fois le motif propulsif du début et le chant gracieux qui suivait.

S'amorcera alors à partir d'un rien le développement comme tel, où parmi ses autres qualités brille la science d'écriture si durement et consciencieusement acquise par Bruckner : entendez le déploiement qu'il fait principalement du motif initial du cor et de la cellule propulsive. On les entend en strettes, renversés, en diminution, diversement combinés, aboutissant à l'un de ces célèbres passages en style choral chez les cuivres. L'on doit sans doute une telle Maîtrise de l'écriture aux sévères cours qu'il prit par correspondance avec l'exigeant Simon Sechter de Vienne, professeur que Franz Schubert avait jadis consulté. Après une accalmie survient la récapitulation, où le « Hauptthema »



, pour 2 cors à l'octave cette fois, est embelli notamment par des mélismes à la flûte et aux lers violons en sourdine, cette toute dernière touche (les violons en sourdine) nous amenant à ouvrir la boîte de Pandore tant redoutée du « Problème Bruckner » entourant les versions des Symphonies.

Le second mouvement, un Andante en do mineur, offre simplement le « chant » , selon le mot Bruckner, ce chant qu'il connaissait si bien de l'avoir pratiqué très jeune puis, plus tard, au monastère de Saint-Florian avec des amis et enfin d'en avoir avec tant de grandeur emplis ses œuvres sacrées. Le sublime ici se distille en 2 incarnations alternantes et progressivement ornées du chant : la Ire, entendue d'abord aux violoncelles puis, plus tard, aux cors et aux vents, parfois en miroir, est d'une admirable ampleur occupant une large tessiture et se souvient du 1er mouvement par ses sauts de quinte et son rythme pointé (qui ici souligne la cadence de marche) ; la seconde, moins grave mais plus mystérieuse, a comme principal chantre les altos qui sur la marche en pizzicato des autres cordes déroulent une sorte d'arioso proche du parler tant par ses hésitations que par ses membres de phrase en questionnement. La réponse semble toujours se trouver dans la reprise du chant initial autour duquel Bruckner tisse un décor toujours plus foisonnant. Comme ses lointains prédécesseurs viennois en avaient l'habitude, le compositeur termine le mouvement par la tonique majeure.

Le 3e mouvement s'ouvre sur la fameuse « chasse » (encore Bruckner) , ce Scherzo est marqué « Bewegt » , en si bémol majeur. Les cors, auxquels s'ajouteront progressivement trompettes, trombones et tuba, lancent le signal des chasseurs prêts au défi, en associant simultanément le rythme propulsif « brucknérien » , l'anacrouse pointée et l'intervalle (la quarte plutôt que la quinte) descendant empruntés au 1er mouvement. L'énergie intrépide laisse place parfois à des passages plus aérés, mais reprend de plus belle avant de tranquillement céder la place au Trio en sol bémol majeur, marqué « Gemächlich » (Paisiblement) . Celui-ci, en une sorte de « Ländler » qui marquerait le repos de l'équipée, associe principalement la flûte et la clarinette. On reprend ensuite le Scherzo, dans une forme abrégée, mais qui se termine, cette fois, dans une réjouissante clameur de tout l'Orchestre.

...

« Les états premiers des 3e, 4e et 8e Symphonies ressemblent à de gigantesques ébauches, ceci sans aucune nuance péjorative. Le bloc de marbre n'a pas encore été taillé dans le détail, les profils les plus impérieux et mémorables demeurent prisonniers de la gangue du limon originel. Les états successifs d'une Symphonie brucknérienne apparaissent finalement comme une approche par étapes d'une absolue vérité musicale, comme une recherche de la précision, de la concision, de la " Faßlichkeit " : du trait caractéristique, frappant et immédiatement perceptible. »

Ainsi que l'écrit le critique Harry Halbreich, la genèse particulièrement longue des Symphonies de Bruckner mérite une étude attentive car elle livre des clés précieuses permettant d'aborder l'homme comme sa musique. Peut-être nées d'une improvisation, les idées musicales prennent corps avec les esquisses préliminaires. Elles connaissent une Ire maturité lors de la rédaction définitive puis continuent à vivre après l'achèvement de l'œuvre, contraignant parfois le compositeur à rédiger une 2e, une 3e, voire une 4e version de ses Opus. Ce processus de développement ininterrompu, qui révèle autant la recherche incessante de la perfection que le manque de confiance en soi, trouve une illustration exemplaire dans la 4e Symphonie.

Commencée le 2 janvier 1874, la partition est terminée le 22 novembre de la même année, puis révisée 3 ans plus tard après que Otto Dessoff, le chef de l'Orchestre Philharmonique de Vienne, l'ait rejetée avec quelque condescendance. S'il n'effectue alors que des changements mineurs dans l'Allegro initial, Bruckner revoit par contre entièrement le Scherzo, substituant à la page précédemment conçue le mouvement que l'on connaît aujourd'hui. Le Finale, lui, est remodelé en 1878 puis remis sur le métier 2 ans plus tard, simplifié sur le plan rythmique. Le succès obtenu par Hans Richter lors de la création, au mois de février 1881, ne rassure toujours pas Bruckner qui altère différents passages avant une seconde exécution, révisé sa partition en 1886 puis de nouveau en 1888, pensant (enfin!) avoir trouvé la formulation idéale. Peut-être dans le but de se conformer au goût de l'époque, qui apprécie la musique « à programme », il adjoint à son œuvre le titre de « Romantique » et rédige un commentaire descriptif et naïf se mariant plus ou moins bien avec les architectures Classiques des mouvements. À son ami et biographe August Göllerich, il décrit alors l'Allegro initial en ces termes :

« Une ville moyenâgeuse à l'aurore. Des cris d'éveil matinal retentissent du haut des tours de la ville. Les portes s'ouvrent, les chevaliers s'élancent sur leurs coursiers. L'enchantement de la forêt les enveloppe. Murmures. Chant des oiseaux. »

Si la référence à un passé Gothique mythologique et à une nature habitée illustrent quelques-unes des thématiques Romantiques, la musique suggère, elle, peu de liens avec un programme. La conception générale comme la structure individuelle des mouvements reprend les schémas habituels. La forme du 1er mouvement adopte le plan traditionnel de « l'Allegro de sonate » où l'exposition des idées est suivie de leur développement puis de leur reprise légèrement variée. La diversité des humeurs est équilibrée par la recherche de liens unitaires - parentés mélodiques ou récurrence de mêmes cellules, d'intervalles ou de rythmes. Seules la grande mobilité tonale et l'alternance singulière d'instantants contemplatifs, de climats oniriques et d'épisodes orageux traduisent quelque velléité narrative.

Né du silence à partir d'un simple appel de cor, le 1er thème mène vers la lumière au terme d'une lente évolution et d'un parcours anticipant le plan global de l'œuvre, comme si les 1res mesures condensaient en un temps réduit le déroulement entier de la Symphonie. Le sommet passé, une progression chromatique mène vers une 2e idée de nature lyrique, énoncée par les altos dans une tonalité contrastante. Les éléments se transforment les uns au contact des autres lors du développement central puis font l'objet d'une longue culmination. Une ré-exposition commencée dans la douceur et la sérénité mène progressivement vers un dernier apogée où l'orchestre énonce le thème principal « toutes forces déployées » .

Centre de gravité de la Symphonie, le mouvement lent est un Andante à doubles variations au sein duquel alternent 2 thèmes. Le 1er est une marche funèbre présentée par les cordes avec sourdines ; le second est une mélodie consolatrice introduite par un épisode aux accents de choral et exposée par les altos. Le parcours, accidenté, est marqué par des élans de lyrisme, des sommets puissants et des retombées dépressives. La tension demeure jusque dans les ultimes mesures où le majeur l'emporte de justesse, apportant une touche d'espoir.

Le Scherzo est une scène de chasse avec appels de cors, fanfares et mélodies populaires auxquelles se mêlent des

accents passionnés sinon héroïques. Bâti sur une mélodie calme exposée par la flûte et les clarinettes, le Trio central est un tableau pastoral décrit par Bruckner lui-même comme « un air de danse pendant le repas des chasseurs » .

Tandis que le Scherzo fait figure de « parenthèse » dans la structure générale de l'œuvre, le Finale, qui s'ouvre sur une introduction chargée de tension, marque un retour immédiat au drame. Y alternent sonneries de vents, thèmes lyriques, unissons puissants et motifs agités, répétés sur eux-mêmes et se muant graduellement en figures d'accompagnement.

L'amplification des proportions, les liens créés par le rappel des thèmes des mouvements antérieurs, l'harmonie pensée par opposition de « régions » , le rôle prépondérant donné aux cuivres achèvent de donner à l'ouvrage son caractère à la fois idéaliste et rêveur, conquérant et visionnaire. Au terme d'un développement tumultueux, fondé sur une immense progression, la partition se referme sur une Coda ample et grandiose où le thème du 1er mouvement est de nouveau affirmé, rayonnant et lumineux. Au tâtonnement laborieux du compositeur vers la formulation définitive de ses idées semble correspondre l'avènement progressif du thème cyclique vers la clarté. L'ouvrage traduirait alors de façon métaphorique et poétique les errements, les hésitations et les repentirs de l'auteur. Les doutes mais aussi leur dépassement : la 4e Symphonie est aujourd'hui l'une des partitions les plus prisées de Bruckner.

...

Depuis Franz-Josef Haydn, le « père » de la Symphonie moderne comme celui du Quatuor à cordes, certaines Symphonies ont un surnom. Bien sûr, chez Haydn, cela relève souvent de l'anecdote. Il fallait bien les identifier sans trop se souvenir de numéros. Chez Mozart et Beethoven, cela est plus rare. Schumann n'a pas renié le surnom de « Rhénane » ou de « Printemps » pour ses 3e et 1re Symphonies. Schubert s'est vu, de manière posthume, attribuer des noms à certaines de ses. Liszt a lui-même baptisé ses 2 Symphonies (« Faust » et « Dante »), comme Berlioz (la « Fantastique »). Chez Bruckner, par contre, les surnoms sont énigmatiques et rarement mérités. La 8e est dite « Apocalyptique », pour sa chevauchée du Finale ; la 3e s'appelle « Tristan Symphonie » pour son usage de l'accord si caractéristique de l'Opéra de Richard Wagner « Tristan und Isolde ». La 4e, quant à elle, porte son titre de « Romantique » dès le début, sans allusion à quoi que ce soit d'autre qu'elle-même. Si tous ont reconnu la validité de ce surnom, force est de tenter de l'expliquer.

Bruckner écrit sa 4e Symphonie dans un Romantisme déjà mort. S'il en commence la composition en 1874, il en achèvera une version définitive en 1880, laquelle sera créée à Vienne, le 20 février 1881 (il en fait une version révisée en 1886 qui est créée à New York la même année). À cette époque, au tournant de 1880, même Wagner, même Liszt, ont déjà tourné le dos à cette esthétique et sont profondément engagés dans une autre modernité, celle du Symbolisme, c'est-à-dire, en bref, une vision du monde toute tournée vers le passé intérieur, celui qui va voir naître la psychanalyse. Le Symbolisme est aussi l'amplification de ce désir d'un paradis perdu. Les hommes de la Renaissance l'appelaient Antiquité, ceux du tournant du XIXe siècle l'appelaient Moyen-âge. Et la pierre de touche est ce mot de Goethe qui, dans ses voyages, passe devant la Cathédrale de Strasbourg (une église où triomphera l'organiste Bruckner) et déclare que cela est beau dans une époque où les monuments Gothiques ne sont guère prisés.

C'est aussi l'époque où l'architecte Viollet-le-Duc reconstruit Notre-Dame de Paris, un moment dont le médiévalisme imprègne toute l'Europe comme une sorte de passé idéal perdu, comme le « Paradise Lost » et le « Paradise Regain » de Milton. Nous sommes donc, devant cette 4e Symphonie, confrontés à un mode de penser qui s'inscrit radicalement dans la plus intime recherche de l'artiste qui dialogue entre son temps et celui de ses Maîtres - les Haydn et Schubert ci-haut nommés, comme avec une Histoire dont les édifices, églises et châteaux, le hante, lui qui y a tant travaillé comme organiste.

Comme souvent chez Bruckner, la gestation fut ardue. Ne serait-ce que pour le Finale, on compte 3 versions ! Pourtant, cette 4e Symphonie fait l'unanimité : la plus abordable, la plus accessible, la plus directement parlante. Justement par sa modernité. Et son appel au passé. Alors oui, depuis sa création dans le tumulte, cette Symphonie, la plus populaire de Bruckner encore à ce jour, étonne entre toutes les autres par son programme latent. Celui de châteaux qui sortent de la brume, de chevaliers aux armures étincelantes, aux théorèmes un peu sentimentaux et qui fonctionnent. Cette 4e Symphonie est, en effet, de ces œuvres qu'on écoute attentivement sans se poser de question. Elle est de ces œuvres qui prennent le public par la main, dès le 1er appel des cors, et qui guident l'oreille jusqu'au dernier, retour du 1er.

La forme en est souvent appelée « cyclique », c'est-à-dire avec le retour des thèmes dans chacun des mouvements. On laissera gloser les analystes là-dessus, mais force est de constater la grande parenté qui existe entre les thèmes, comme celle entre les leitmotifs des Opéras de Wagner. Si on a dit plus haut que Bruckner se libérait ici de l'influence de son idole, cela ne veut pas dire qu'il n'en a pas retenu la leçon. C'est simplement qu'il arrive à réconcilier tant les idéaux symphoniques beethoviens, très formels et architecturaux, avec ceux de la musique à programme qui se doit de narrer une histoire, celles des poèmes symphoniques de Liszt.

C'est sûrement là que réside la force si séduisante et prenante de cette Symphonie. Dans l'équilibre entre diverses tendances dont le compositeur se fait l'écho, l'annonceur et le prophète (dans son testament, Bruckner avait inclus un manuscrit de toutes ses Symphonies en y mettant en exergue « Für bessere Zeit » - pour des temps meilleurs) . Bruno Walter ne s'y trompait pas en voyant dans cette 4e Symphonie la cheville ouvrière de l'œuvre de Bruckner. Les Symphonies précédentes, de la « Double Zéro » à la 3e, sont celles de « l'apprentissage », selon presque les mots du compositeur.

Les suivantes sont celles de l'introspection qui culmine avec l'énorme mouvement lent de la 9e. Il s'avère donc un peu ironique qu'avec une œuvre, si fortement inspirée de la musique « à programme », on arrive à de la musique « pure ». C'est certainement dans cette vibration entre 2 mondes que résident toute la fascination et le mystère de cette Symphonie. Certains diraient charme, mais puissance de séduction et force de conviction paraissent de meilleures expressions pour tenter de la définir.

Un chose est certaine : son écoute ne laisse jamais indifférent.

...

**WAB 104 (1874)** : Symphony No. 4 in E-flat major (« Die Romantische ») . 1878 version : new « Hunting » Scherzo and « Volkfest » Finale ; 1880 version : new Finale ; 1888 version : piccolo and cymbals added.

The following dates summarize the 4th Symphony's complicated history of composition (or « Wirkungsgeschichte » , to use the critical term preferred by Bruckner scholars) . The principal sources for these data are Benjamin Marcus Korstvedt (1996) and Hans Ferdinand Redlich (1954) .

**2 January 1874** : Date at start of Bruckner's autograph score of the 1874 version of the 4th Symphony. Bruckner sketches the 1st movement.

**24 January 1874** : The sketch of the score of the 1st movement of the 1874 version of the 4th Symphony is completed.

**21 February 1874** : The full-score and instrumentation of the 1st movement of the 1874 version of the 4th Symphony are worked-out.

**10 April 1874** : Bruckner begins to sketch the 2nd movement of the 1874 version of the 4th Symphony.

**13 June 1874** : Bruckner begins to sketch the 3rd movement of the 1874 version of the 4th Symphony.

**25 July 1874** : The 3rd movement of the 1874 version of the 4th Symphony is completed.

**5 August 1874** : Bruckner begins to sketch of the 4th movement of the 1874 version of the 4th Symphony.

**22 November 1874** : The 1st version (1874) of the 4th Symphony is completed. « Vollendet in Wien » , written at end of the 4th movement.

**Around spring 1875** : A copy of the score of the 1874 version of the 4th Symphony is made.

**1875** : Unsuccessful attempts by Bruckner to have his 1874 version of the 4th Symphony performed.

**Around spring 1876** : Bruckner revises his autograph score. A 2nd copy of the score of the 1874 version of the 4th Symphony is made.

**Summer 1876** : Bruckner undertakes metrical studies of Beethoven's 3rd and 9th Symphonies, and his own 4th Symphony.

**August 1876** : Bruckner meets the progressive music-critic Wilhelm Tappert at the inaugural Bayreuth Festival.

**September 1876** : Tappert persuades the conductor Benjamin Bilde to perform the 4th Symphony in Berlin. (Bruckner

sends Bilse a score and a set of orchestral parts.)

**19 September 1876** : Letter from Bruckner to Wilhelm Tappert, in Berlin, informing him that the copying of the 1874 version of the 4th Symphony has just now been completed.

**1 October 1876** : Bruckner sends a copy of the score of the 1874 version of the 4th Symphony to Wilhelm Tappert, in Berlin, in the hope that Benjamin Bilse and his Orchestra will perform it.

**12 October 1876** : Bruckner writes to Tappert, declaring his intention to thoroughly revise the 4th Symphony before any performance. He engages Tappert's efforts to recover the score and parts from Bilse (without success) .

Letter from Bruckner to Wilhelm Tappert, in Berlin :

« I have become entirely convinced that my 4th Symphony urgently needs fundamental re-working. There are, for example, in the Adagio overly difficult, unplayable violin figures and, here and there, the instrumentation is too ornate and too unsettled. »

(« Ich bin zur vollen Überzeugung gelangt, daß meine 4. romantische Sinfonie einer gründlichen Umarbeitung dringen bedarf. Es sind zum Beispiel im Adagio zu schwierige, unspielbare Violinfiguren, die Instrumentation hie und da zu überladen und zu unruhig. »)

« Anton Bruckner, Briefe : 1852-1886 » , in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » , Band 24/1, edited by Andrea Harrandt and Otto Schneider, Vienna (1998) ; page 175.

**6 December 1876** : Letter from Bruckner to Wilhelm Tappert, in Berlin, requesting some minor changes in the Andante of the 1874 version of the 4th Symphony.

**1 May 1877** : Letter from Bruckner to Wilhelm Tappert, in Berlin :

« Yesterday, I picked-up the score of the 4th Symphony and saw to my horror that I harmed the work through many imitations and, indeed, often robbed the best passages of their effectiveness. This addiction to imitations is almost a sickness. »

(« Gestern nahm ich die Partitur der 4. Sinfonie zur Hand und sah zu meinem Entsetzen, daß ich durch viele Imitationen dem Werke schadete, ja oft die besten Stellen der Wirkung beraubte. Diese Sucht nach Imitationen ist Krankheit beinahe. »)

« Anton Bruckner, Briefe : 1852-1886 » , in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » , Band 24/1, edited by Andrea Harrandt and Otto Schneider, Vienna (1998) ; page 172.

**12 October 1877** : Letter from Bruckner to Wilhelm Tappert, in Berlin :

« I have become entirely convinced that my 4th Symphony urgently needs fundamental re-working. There are, for example, in the Adagio overly difficult, unplayable violin figures and, here and there, the instrumentation is too ornate and too unsettled. »

« Ich bin zur vollen Überzeugung gelangt, dass meine 4. romantische Sinfonie einer gründlichen Umarbeitung dringen bedarf. Es sind zum Beispiel im Adagio zu schwierige, unspielbare Violinfiguren, die Instrumentation hie und da zu überladen und zu unruhig. »

**18 January 1878** : Bruckner begins to revise the 4th Symphony.

**June-September 1878** : Duration of composition of the 1878 version of the 4th Symphony.

**1 August 1878** : Bruckner begins composition of the « Volksfest » Finale.

**30 September 1878** : The 1st revision is completed (1878 version) .

**9 October 1878** : Bruckner writes to Tappert ; another unsuccessful attempt to recover score and parts from Bilsle. Bruckner describes the revised version of his 4th Symphony and announces his intention of replacing the Scherzo with a new « Hunt » Scherzo.

Letter from Bruckner to Wilhelm Tappert, in Berlin :

« I now have re-worked the 4th “ Romantic ” Symphony (movements 1, 2, 4) in completely new, shorter form ; it will now achieve its effect. »

(« Ich habe jetzt die vierte romantische Sinfonie (1. , 2. , 4. Satz) ganz neu und kurz bearbeitet, die dann ihre Wirkung machen wird. »)

« Anton Bruckner, Briefe : 1852-1886 » , in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » , Band 24/1, edited by Andrea Harrandt and Otto Schneider, Vienna (1998) ; page 179.

**December 1878** : The « Hunt » Scherzo of the 4th Symphony is composed.

**19 November 1879** : Bruckner begins to compose a 3rd version of the Finale to replace the « Volksfest » Finale.

**5 June 1880** : The new Finale is completed (1880 version) .

**20 February 1881** : The 1880 version is premiered in Vienna by the Philharmonic conducted by Hans Richter ; 1st

premiere of a Bruckner Symphony to be conducted by someone other than the composer. Bruckner makes some changes to the Symphony after the 1st performance, resulting in the 1881 version.

**December 1881** : A performance of the 1881 version in Karlsruhe, under Felix Mottl, is a failure ; 1st performance of a Bruckner Symphony at which the composer is not present.

**September 1885** : Bruckner sends the score of the 1881 version to music-publishers Bote & Bock of Berlin with a view to publication, but it is rejected.

**1886** : Bruckner sends the score of the 1881 version to music-publishers Schott of Mainz with a view to publication, but it is again rejected.

**4 June 1886** : The 1st and 3rd movements of the 1881 version are performed at the « Sondershausen Musikfest » , in Thuringia. Bruckner makes some further changes while preparing the score to be sent to Anton Seidl in New York, resulting in the 1886 version.

**Summer 1886** : Bruckner sends a copy of the score of the 1886 version to Anton Seidl, who takes it to New York.

**August 1886** : The 2nd version (1878-1886) of the 4th Symphony is set aside by Bruckner.

**1 October 1886** : Hermann Levi sends a postcard to the Viennese music-publisher Albert J. Gutmann interesting him in the publication of the 4th Symphony.

**During October 1886** : Viennese music-publisher Albert J. Gutmann agrees to publish the 4th Symphony, but demands an advance fee of 1,000 Marks (Florins) .

**16 November 1886** : Bruckner writes to Hermann Levi rejecting Gutmann's terms as impossible for him to meet.

**3 January 1887** : Bruckner relents and agrees to music-publisher Albert J. Gutmann's terms when it becomes clear that Levi will be able to raise the 1,000 Florins. (Does Gutmann receive the amount of money now ?)

**9 May 1887** : Bruckner and his collaborators (Ferdinand Löwe, Franz and Josef Schalk) begin to revise the 4th Symphony for publication.

**During December 1887** : Franz Schalk writes to his brother Josef, telling him that Löwe has re-orchestrated much of the 4th Symphony with Bruckner's approval.

**14 December 1887** : The new version is completed (partially preserved in some surviving orchestral parts from the premiere) . A planned performance of the 1887 version in Munich, under Hermann Levi, is cancelled due to the unavailability of orchestral parts.



**22 January 1888** : The 1887 version of the 4th Symphony is premiered in Vienna by the Philharmonic under Hans Richter.

**February 1888** : The « Stichvorlage » (engraver's copy) of the 1887 version is extensively revised in Bruckner's hand, completed and dated, resulting in the 1888 version.

**23 February 1888** : Bruckner writes to Franz Schalk : he asks him to thank Ferdinand Löwe for the list of differences between the score used at the premiere, on 22 January 1888, and the revised « Stichvorlage » .

**27 February 1888** : Bruckner sends the conductor Hermann Levi the « Stichvorlage » in preparation for a concert to be given on 14 April 1888, in Munich. (The event is cancelled when Levi falls ill.) He asks him also to have the orchestral parts amended accordingly at his expense (Bruckner's) ; attached to the « Stichvorlage » is Ferdinand Löwe's list of revisions.

**9 March 1888** : Bruckner writes to Levi : he requests that the « Stichvorlage » and revised parts be sent to him (Levi actually had a new set of parts drawn-up from scratch) .

**4 April 1888** : The 1886 version of the 4th Symphony is performed in New York under Anton Seidl.

**15 May 1888** : Bruckner signs the contract for the publication of the 4th Symphony. (Does music-publisher Albert J. Gutmann receive his 1,000 Florins that day ?)

**20 June 1888** : Bruckner writes to Arthur Nikisch : the « Stichvorlage » has been sent, via Gutmann, to the printers Engelmann & Mühlberg of Leipzig.

**September 1889** : Music-publisher Albert J. Gutmann finally publishes the 1888 version of Bruckner's 4th Symphony ; this is the 1st printed edition of the work.

**1890** : Music-publisher Albert J. Gutmann issues a corrected edition of the 1888 version.

**10 December 1890** : The 1888 version is performed in Munich under the conductor Franz von Fischer (deputizing for the indisposed Hermann Levi) .

**11 December 1890** : Franz von Fischer writes to Bruckner : the 1st rehearsal has had to be abandoned ; the hand-written orchestral parts were defective and had to be revised by a local copyist.

**18 April 1891** : Bruckner writes to Hermann Levi, asking him to send Fischer's revised orchestral parts to music-publisher Albert J. Gutmann for printing. 3 more performances of the 1888 version take place using Fischer's revised hand-written orchestral parts.

**Spring 1892** : Music-publisher Albert J. Gutmann publishes the orchestral parts of the 4th Symphony (1888 version) and another print of the full-score.

**15 June 1892** : The 1st performance of the 4th Symphony, using music-publisher Albert J. Gutmann's printed orchestral parts, takes place in Vienna under Josef Schalk.

...

**1874 Version** (Nowak) .

**1878 Version** (I-III : Haas « Vorlagenbericht » ; Finale : Haas, Nowak) .

**1880 Finale** (Haas « Vorlagenbericht ») .

**1881 Version** (Haas, [Haas]) .

**1886 Version** (Nowak) .

**1888 Version** (1889, Redlich) .

After the 1st version of 1874, Anton Bruckner revised all 4 movements, including the composition of a new Scherzo and Trio, in 1878. (Bruckner may have made some revisions in 1876 or 1877.) From 19 November 1879 to 5 June 1880, Bruckner revised the Finale, and the combination of the 1st 3 movements from 1878 along with the 1880 Finale is known as the 1878-1880 version. The Symphony was 1st performed in this form in 1881.

The Robert Haas and Leopold Nowak editions of the 1878-1880 version include subsequent revisions from after the 1st performance made later in 1881 (Haas) , and through 1886 (Nowak) . For this reason, I shall call them the 1881 and 1886 versions and reserve the 1878-1880 designation for the un-revised form. The revisions of 1881 include numerous changes in orchestration, the replacement of a 4 measure passage with a 12 measure passage at rehearsal letter O in the Finale, and a 20 measure cut in the Andante between rehearsal letters L and M. The most important change of 1886 is in the last few bars of the Finale ; here, the 3rd and 4th horns play the main-theme of the 1st movement in the 1886 version. Otherwise, the 1881 and 1886 versions are nearly identical.

Haas published 2 editions of the 1881 version. The 1st, from 1936, is a clean reproduction of the 1881 version. The 2nd, from 1944, uses the 1878 version of the Trio, in which the melody at the beginning is played by oboe and clarinet, rather than by flute and clarinet. Thus it is a mixture of 2 versions.

The 1888 version is the final form of the Symphony, and it was determined to be authentic by Robert Haas and Alfred Orel in the 1940's. In the Foreword to his 2nd edition of the 1881 score, Haas indicated his intention to publish the 1888 score as part of the Complete Edition. As this did not occur, we have only the 1889 edition, which

differs somewhat from the « Stichvorlage » according to Haas and Orel (though some of these differences could be authentic) . The 1889 edition was re-printed in 1954, edited by Hans Ferdinand Redlich. In his introduction to the score, Redlich more or less affirms the legitimate status of the 1888 score, but he (probably correctly) calls into question its use of piccolo, cymbals, and muted horns.

### A document from the early history of the 4th Symphony

**2015** - Earlier this year, Benjamin Marcus Korstvedt identified a manuscript in the Archive of the « Gesellschaft der Musikfreunde » as a noteworthy document from the early history of the 1880 version of the 4th Symphony.

The manuscript, which is entitled « A. Bruckner / 4. Symphonie, Es-Dur / I. , II. , III. Satz / f[ür] Klavier, 4 h[än]d[ig] / Ms » (shelfmark : GdMf VII 45466) , consists of a 4 hand piano arrangement of the 1st 3 movements of the Symphony in a clean, professional copy, preserved in very good condition. Bruckner himself made a few corrections and final adjustments in pencil. Who exactly prepared the transcription is not indicated. With one significant exception, the text of each movement is essentially similar to its final version in the 1880 « Fassung » . The significant difference is that, in this score, the Andante still contains a passage of 20 bars following measure 190 that was permanently cut only during orchestral rehearsals for the 1st performance in February 1881 under Hans Richter (as can be seen from Bruckner autograph score, as well as the copy of the score used by Richter) . The inclusion of this passage indicates that this piano-score must have been made sometime in 1879 or early in 1880. This dating also explains the absence of the Finale, which was not completed until late in 1880. Furthermore, this piano-score contains earlier readings of a few passages that were revised before or immediately after the 1881 performance. It also lacks a many of the tempo and other performance markings that the score gained in during the process of finalization and performance (for example, the Scherzo is marked « Bewegt » with no subsequent tempo changes and the Trio is simply marked « Nicht zu Schnell ») .

It seems very likely that this piano-score stems from the performance of these 3 movements at « interne Abende » of the « Wiener akademischer Wagner Verein » , in 1880. On 4 February 1880, Felix Mottl and Hans Paumgartner performed the 2nd and 3rd movements and, on 7 October, they played the 1st movement. (1)

The score does not bear any markings (such as fingerings or added dynamic and phrase markings) that indicate it was used in rehearsals and performance ; perhaps, this copy was prepared as an exemplar to be used in the preparation of additional copies. The copy, now in the « Gesellschaft der Musikfreunde » , was signed with the name « Standhartner » . This must be Doctor Josef Standhartner, a leading physician, a member of the board of directors of the « Gesellschaft der Musikfreunde » , friend of Richard Wagner, stepfather of the Viennese critic Gustav Schönaich, and honorary member of the « Wiener akademischer Wagner Verein » . According to reports from the time, Standhartner was present at the 7 October 1880 concert. (2)

As well as being a record of the 1st public performance of the these 3 movements of the Symphony, this score offers a clear picture of a moment in time in the textual evolution of the 4th and, thus, is further confirmation of the sequence of certain revisions made to the work, in 1880 and 1881.

## Notes

(1) See : Andrea Harrandt. « Bruckner-Rezeption im Wiener Akademischen Wagner-Verein » , in : « Bruckner-Jahrbuch 1994/1995/1996 » , Linz (1997) ; page 225.

(2) He was mentioned in a report on this concert in the « Musiker-Courier » of October 18th, 1880. See Franz Scheder's « Anton Bruckner Chronologie Datenbank » (accessed on 22 November 2015) ...

[http://www.abil.at/Datenbank\\_Scheder/Bruckner\\_Chonologie.php?we\\_objectID=14689&pid=408](http://www.abil.at/Datenbank_Scheder/Bruckner_Chonologie.php?we_objectID=14689&pid=408)

...

Bruckner's 4th Symphony was the one which began a reversal of the composer's fortunes for the better. The Vienna premiere under conductor Hans Richter, in 1880, was a resounding success. So elated was the composer that, after a very promising rehearsal, he pressed a coin into the conductor's hand with the enjoiner to have a beer. At the performance, Bruckner was called-out for a bow after each movement.

The original version of 1874 was re-worked into an almost totally new work, the most conspicuous changes being the replacement of the mysterious-sounding original Scherzo with the now familiar « Hunting » one ; a new Finale subtitled « Volkfest » replaced the original, only to be replaced again with a less programmatic one 2 years later. Along with extensive reworking of the 1st 2 movements, these changes were all incorporated into the version most commonly known and performed today, being designated as the version of 1878-1880. A further 1887-1888 revision by Bruckner's pupils Ferdinand Löwe and Franz Schalk has largely disappeared.

The subtitle « Romantic » was derived from a program Bruckner was persuaded by friends to append to the work, evoking images of medieval knights, castles, hunting, and other things. That Bruckner halfheartedly accepted the suggestion may be divined from his reply to a query regarding the Finale : « I've quite forgotten what image I had in mind. » . And, yet, the 1st movement's designation of « Dawn at a medieval citadel ... knights sally forth from the gates on proud chargers ... the wonder of nature surrounds them ... » is admittedly a bit appropriate. Against a mysterious tremolo, a horn call emerges to be followed by the weighty and heroic main theme ; a more idyllic « song period » follows, evocative of nature and replete with bird calls followed, in turn, by a more imposing 3rd subject ; the movement's climax is a broad and blazing brass chorale which caps the development ; the recapitulation ends with the horns powerfully repeating the Symphony's opening notes against reiterated forte chords. The slow movement, a softly-treading Andante in lieu of the usual Bruckner Adagio, is said to represent a tryst of 2 medieval lovers ; this alternates with a more spiritual chorale-like episode and works-up to a climax for full Orchestra which seems to invoke heroism more than romance. The following Scherzo is perhaps the only undisputed tone-painting in the Symphony, a rollicking, thundering depiction of a medieval hunt which is a « tour de force » for the horns ; the Trio is one of Bruckner's most engaging « Ländlers » , saturated with the serenity of the countryside. The Finale of the 1880 version is expansive and episodic, commencing with a prolonged crescendo of an introduction and erupting into

a theme derived from the opening of the Symphony ; a relaxed, winsome 2nd theme alternates with passages of Wagnerian intensity and occasional fleeting references to the preceding movements ; the long Coda is a typically Brucknerian work-up to a sonorous tapestry of sound with the work's opening motive woven into the fabric, bringing to a close what is often deemed the 1st of Bruckner's mature Symphonies.

...

Anton Bruckner's Symphony No. 4 in E-flat major (**WAB 104**) is one of the composer's most popular works. It was written in 1874 and revised several times through 1888. It was dedicated to Prince Konstantin of Hohenlohe-Schillingsfürst. It was premiered in 1881 by conductor Hans Richter in Vienna with great success.

The Symphony's nickname of « Romantic » was used by the composer himself. It does not refer to the modern conception of Romantic love but rather the medieval romance as depicted in the Operas of « Lohengrin » and « Siegfried » by Richard Wagner.

The Symphony requires an instrumentation of 1 pair each of flutes, oboes, clarinets, bassoons, with 4 horns, 3 trumpets, 3 trombones, timpani and strings. From the 1878 revision onwards, a single bass tuba is also incorporated into the instrumentation. The published score of 1889 introduces a part for 3rd flute (doubling on the piccolo) and a pair of cymbals.

The Symphony is in 4 movements :

Bewegt, nicht zu schnell (E-flat major) .

Andante, quasi allegretto (C minor) .

Scherzo. Bewegt - Trio : Nicht zu schnell (B-flat major) .

Finale : Bewegt, doch nicht zu schnell (E-flat major) .

These tempo markings are from the 1880 version. The 1888 version, edited by Benjamin Marcus Korstvedt in the « Gesamtausgabe (Band IV, Teil 3) » has slightly different tempo marking, plus metronome markings.

Ruhig bewegt ; nur nicht schnell (Allegro molto moderato) : half note = 72.

Andante : quarter note = 66.

Bewegt : quarter note = 126.

Mäßig bewegt : half note = 72.

There exists much evidence that Bruckner had a program in mind for the 4th Symphony. In a letter to conductor Hermann Levi of 8 December 1884, Bruckner wrote :

« In the 1st movement, after a full night's sleep, the day is announced by the horn, 2nd movement song, 3rd movement hunting Trio, musical entertainment of the hunters in the wood. There is a similar passage in a letter from the composer to Paul Heyse of 22 December 1890 : « In the 1st movement of the “ Romantic ” 4th Symphony, the intention is to depict the horn that proclaims the day from the town hall ! Then, life goes on ; in the “ Gesangsperiode ” (the 2nd subject) , the theme is the song of the great tit (a bird) “ Zizipe ” . 2nd movement : song, prayer, serenade. 3rd : hunt and in the Trio how a barrel organ plays during the midday meal in the forest. »

The autograph of the Scherzo and Finale of the 1878 version of the Symphony contains markings such as « Jagdthema » (hunting theme) , « Tanzweise während der Mahlzeit auf der Jagd » (dance tune during the lunch break while hunting) and « Volksfest » (people's Festival) . In addition to these clues that come directly from Bruckner, the musicologist doctor Theodor (Otto) Helm communicated a more detailed account reported via the composer's associate Bernhard Deubler :

« Mediaeval city ; Daybreak ; Morning calls sound from the city towers ; The gates open ; On proud horses, the knights burst out into the open, the magic of nature envelops them ; Forest murmurs ; Bird song ; And so the Romantic picture develops further. »

There does not seem to be any clear hint of a program for the 3rd version (1880) of the Symphony's Finale.

Since the 1930's, Bruckner scholars have generally recognized 3 principal versions of the 4th Symphony, but 2 of these exist in more than one form :

**Version 1 : 1874.**

**Version 2 : 1878-1886 (or possibly, 1876-1886) .**

**Version 3 : 1887-1888.**

At least 7 authentic versions of the 4th Symphony have been identified.

...

**Original 1874 version**, composed between January 2nd and October 31st, 1874 ; orchestration finished on November 22nd. Edited by Leopold Nowak (1975) .

Bruckner's original 1874 version, published in an edition by Leopold Nowak in 1975, was composed between 2 January

and 22 November 1874. It was never performed or published during the composer's lifetime, though the Scherzo was played in Linz on 12 December 1909. The 1st complete performance was given in Linz more than a Century after its composition, on 20 September 1975, by the Munich Philharmonic Orchestra conducted by Kurt Wöb. The 1st commercial recording of the 1874 version was made in September 1982 by the Frankfurt Radio Symphony Orchestra conducted by Eliahu Inbal.

**The 1878 version** : The Scherzo and the Trio were substituted by completely new pieces. The 1st movement, the Andante and the Finale were thoroughly revised. This 1878 Finale (« Volksfest ») was published separately by Robert Haas (1936, approximately) and Leopold Nowak (1981) .

When he had completed the original version of the Symphony, Bruckner turned to the composition of his 5th Symphony. When he had completed that piece, he resumed work on the 4th, though it is possible that he made some revisions to the latter in 1876 or 1877. Between 18 January and 30 September 1878, he thoroughly revised the 1st 2 movements and replaced the original Finale with a new movement entitled « Volksfest » (Popular Festival) . This « Volksfest » Finale was published as an appendix to Robert Haas's edition of 1936 and in a separate edition by Leopold Nowak, in 1981.

In December 1878, Bruckner replaced the original Scherzo with a completely new movement, which is sometimes called the « Hunt » Scherzo (« Jagd Scherzo ») . In a letter to the music-critic Wilhelm Tappert, of October 1878, Bruckner describes the new movement thus :

« The Scherzo represents the hunt, whereas the Trio is a dance melody which is played to the hunters during their repast. »

The original title of the Trio reads : « Tanzweise während der Mahlzeit auf der Jagd » (Dance melody during the hunters' meal) .

**The 1880 version (1st Performance version)** : In 1880, the Finale was replaced by the one we know today. This was the version used in the 1st performance, conducted in February 20, 1881, by Hans Richter. Unpublished and unrecorded.

After the lapse of almost a year (during which he composed his String Quintet in F major) , Bruckner took-up his 4th Symphony, once again. Between 19 November 1879 and 5 June 1880, he composed a new Finale (the 3rd, though it shares much of its thematic material with the 1st version) and discarded the « Volksfest » Finale. Thus, the 1880 version is the same as the 1878 version but with a new Finale. This was the version performed at the work's premiere, on 20 February 1881, which was the 1st premiere of a Bruckner Symphony not to be conducted by Bruckner himself. This version is sometimes referred to as the 1878-1880 version.

**The 1881 version** : It is the same as the 1880 version but includes some changes made after the 1st performance of the latter ; notably, a cut in the slow movement and a reworking of the Finale. It is available in an edition by Robert

Haas, which was published in 1936, based on Bruckner's manuscript in the Austrian National Library.

Revisions were made just after the 1st performance, including a cut in the Andante and a non-trivial reworking of the Finale. This was the version played (with some cuts) at the 2nd performance of the work, on December 10, 1881, by Felix Mottl in Karlsruhe. Usually called : « 1878-1880 » version. Published by Robert Haas, in 1936. (In 1944, Haas prepared another edition, which is actually a mixture of the 1881 and 1878 versions.)

**1886 version** : Some small modifications, before sending the score to Anton Seidl in New York. It is possible that the modifications were completed in 1882. The version published by Leopold Nowak, in 1953, was based on this score, found at the Columbia University. Also usually called : « 1878-1880 » version.

In 1886, Bruckner made some further and fairly slight revisions on the 4th Symphony for the Hungarian conductor Anton Seidl, who led the 1st performance of this version in New York, on 16th March 1888.

The 1886 version is the same as the 1881 version but includes a number of changes made by Bruckner while preparing a score of the Symphony for Anton Seidl, who took it with him to New York. This version was published in an edition by Leopold Nowak, in 1953, based on the original copyist's score, which was rediscovered in 1952 and is now in the collection of Columbia University. In the title of Nowak's publication, it was confusingly described as the « 1878-1880 version » . It was performed in New York by Seidl, on 4 April 1888.

**Revised version of 1887-1888**, prompted by Ferdinand Löwe but now thought to be chiefly the work of Bruckner himself. This is the version used in the 1st Edition of the Symphony, published in 1889, with some alterations, by Albert J. Guttmann in Vienna. Performed in Munich (by Hermann Levi ?) , on December 10, 1890.

### The 1st edition of Anton Bruckner's 4th Symphony : Authorship, Production and Reception

Author : Benjamin Marcus Korstvedt, University of Pennsylvania, Ann Arbor, 411 pages (February 1996) .

Begun : September 1992.

Completed : May 1995.

Keywords : Bruckner, Textual Criticism, Reception History, Performance Practice, Critical Theory, Ideology.

Contact : 315 S. 45th Street, apt. 3F, Philadelphia, PA 19104 - (215) 386-8604 .

### Table of Contents

**Chapter I** : The Ideology of German Reception in the 1930's.



**Chapter 2** : The Ideology of the 1st Bruckner « Gesamtausgabe » .

**Chapter 3** : Re-thinking the Text-Critical Problems of Bruckner's Symphonies.

**Chapter 4** : The 4th Symphony, between 1880 and 1886.

**Chapter 5** : The Textual History of the 1st Edition of the 4th Symphony.

**Chapter 6** : Toward Historical Performance.

**Chapter 7** : Conclusion - Historicizing the Textuality of Bruckner Symphonies.

The main goal of this dissertation is to explore the text-critical history of the 1st published edition of Anton Bruckner's 4th Symphony (Vienna, 1890) . For more than 50 years, the validity of this text has been rejected by the scholarly community as a corruption of the composer's intended version. This dissertation demonstrates that this claim is untenable on several grounds. In short, by systematically bringing together (for the 1st time) all the pertinent textual sources of this Symphony, my research demonstrates that Bruckner was fully involved in the preparation of this edition and that it must, therefore, be considered an authorial text.

In addition to its central text-critical argument, the dissertation addresses several ancillary issues. It explores how ideology impinged on the preparation of the 1st collected edition of Bruckner's works, in the 1930's. The dissertation opens with 2 Chapters that argue that the scholarly and historiographic validity of this edition (which still has a considerable currency) displays undeniable flaws deriving from its ideological commitments and, thus, demands critical re-evaluation. The dissertation also considered the theoretical and methodological basis of a rigorous and conceptually-sound approach to the preparation of historically-responsible editions of music. Finally, the dissertation considers the implication for performance practice of the acceptance of the 1st edition of the 4th Symphony. This score contains abundant information about the way this Symphony was performed in the 1880's and 1890's and, thus, points the way towards a historically-informed approach to modern performances.

### The Early Compositional History of Bruckner's 4th Symphony : an Interim Report

By Benjamin Marcus Korstvedt, Clark University.

This is the text of an article published in « The Bruckner Journal » , Volume 12, No. 1 (March 2008) ; pages 33-40.

...

It has taken me a long time (and a lot of study and reflection) to begin to understand the textual history of Bruckner's Symphonies with something approaching clarity. By the term « textual history » , I mean the entire history

of the texts of these works, from their compositional emergence through their revision, performance, publication and, last but not least, their reception by performers, scholars, and critics over the decades.

We may dream of seeing things in their entirety, directly face to face, but it is our lot as humans to see through a glass, darkly. It is, therefore, a fact of life that we understand artworks within the framework of interpretation within which we encounter them ; certainly, no one would seriously dispute that in approaching the texts of Bruckner's Symphonies we must contend with a rather dense thicket of traditional interpretation, in which the efforts of 20th and now 21st Century scholars to identify, claim, reclaim and, otherwise, deal with the multi-faceted texts of Bruckner's major works has played an inordinately large and not always salutary role.

Like most, if not all Bruckner-lovers as I discovered Bruckner, I was greatly intrigued (one might almost say seduced) by a tale told by scholars beginning with Max Auer and Robert Haas, who were its main progenitors and, later, eagerly adopted by English-speaking writers including Erwin Dörnberg, Deryck Cooke, and Robert Simpson. You know the story : modern scholars resurrected the original versions of Bruckner's Symphonies, which had been lost to the world ever since or, in some cases, even before they were performed, let alone published. These versions had been replaced by revised scores designed and put through by Bruckner's « well-meaning » but misguided acolytes (as they are so often described) , headed by the brothers Franz and Josef Schalk. It is our good fortune that Bruckner willed the original manuscript scores of his works to the Imperial Court Library, in Vienna, in anticipation of « späteren Zeiten » (later times) , in which these versions could finally come into their own. These times, it turns-out, are now, and have been since the 1930's, when this story made its 1st appearance and when the original versions of Bruckner's Symphonies, as one critic wrote at the time, began their triumphal march into the concert-hall.

It is a compelling story, which makes us feel as if we have recognized the truth of the situation and have come to appreciate the artistic superiority of these original versions. Yet, almost every piece of it is open to serious question, if not grave doubt. (1) We do live in an era in which Bruckner's music is known largely, indeed almost exclusively, through recordings, performances, and broadcasts of modern editions based on the composer's manuscript versions, not the authorized final published versions, of his Symphonies and other works. For better or for worse, opinions about Bruckner's works, both by those who admire them and those who do not, are far more deeply tinged than we might imagine by beliefs about his almost compulsive need to revise his works, his inability to achieve compositional closure, his susceptibility to editorial manipulation, and the like. And these ideas spill into discussions of Bruckner's music far more widely than they should. For example, in « Von Beethoven bis Mahler » , a very intelligent and generally well-informed book about German concert music published in the 1990's, Martin Geck feels free to make this statement without backing it up with a citation or questioning its viability :

« Friends and critics expressed misgivings about the formal design of a work ; so, Bruckner accordingly altered the manner of his construction. » (2)

It is telling that Geck, who is not primarily interested in the compositional history of Bruckner's works, makes this claim almost incidentally in order to support his explication of what he perceives to be the imbalance between form and content in Bruckner's Symphonic output.

In the last decade or so, a number of scholars, including myself, have expended a great deal of time and energy, and not a little ink, examining and testing this now traditional line of interpretation, exposing its errors of fact and judgment, trying to rout its falsehoods and bridge its leaps of faith, while recognizing its elements of truth and insight. For quite some time, I primarily approached these matters from one end, namely the latter stages of Bruckner's process of composition, revision and publication ; specifically, by documenting the sources and the musical text of the 1888 version of Bruckner's 4th Symphony, which is still seen by more than a few Brucknerians as, in Deryck Cooke's words, a « completely spurious score » « drawn-up » by Ferdinand Löwe and Franz Schalk, that « should be rejected altogether as a falsification of Bruckner's intention » . (3)

My work on the 1888 version, which culminated in the publication of a new critical edition of the score in the collected works edition, taught me well that it is impossible to understand this text in a reasonably coherent way without abandoning common prejudices (for that is what they are all too often) about the nature, significance, and musical value of the much-reviled 1st published versions of Bruckner's Symphonies. (4) More recently, I have been systematically studying the early manuscripts of the 4th Symphony, those that contain the well-known 1878-1880 version and the early 1874 version, as part of the work of preparing a comprehensive « Revisionsbericht » , the critical report that describes and explains all of the manuscript sources of the 4th Symphony for the collected works edition. This project has proven to be equally fascinating and challenging to my presumptions about Bruckner's music, although in ways rather different from my previous work.

Since the publication in 1975 of Leopold Nowak's critical edition of the 1874 version, it has not generally been considered a philologically problematic text. When I began to examine the manuscript sources it came, therefore, as something of a surprise to find that things here are, in fact, quite complicated and, by no means, as clear-cut as Nowak's edition makes them appear. Nowak's edition is a very accurate rendition of the text of Bruckner's autograph score in its final state, but this state was achieved only in 1876, not 1874, following a series of modifications by the composer. Since Nowak never published any critical apparatus for his edition and makes no mention of the initial version of the text, its existence has remained essentially unknown. This initial text does not differ in form from the later one, but it does contain a number of noteworthy differences from the text we all know from Nowak's edition. Uncovering this early version has shed new light on the early history of the 4th Symphony. In particular, it shows that Bruckner increasingly worked to increase what he referred to as the « effectiveness » of his Symphonies in the mid-1870's. This concern with effectiveness, I would suggest, continued through the revision and publication of most of his Symphonies in the late- 1880's and early- 1890's. This article will outline the compositional development of the 1st version of the 4th Symphony, present one particularly telling example of the revisions Bruckner made to the Symphony, in 1875 or 1876, and finally offer some thoughts on the significance of this for our understanding of Bruckner's compositional approach.

The extant sources of the 1st version of the 4th Symphony are not very numerous ; they are outlined in Table 1. A schematic chronology of the Symphony's early development is found in Table 2.

Table 1 : The Sources of the 1874 Version

**Source A** - « Österreichische Nationalbibliothek » (ÖNB) , Mus. Hs. 6082 : Bruckner's autograph score of the 1874 version.

**Source B** - « Österreichische Nationalbibliothek » (ÖNB) , Mus. Hs. 3177/1 : A now incomplete copy of the 1st movement of the 1874 version in its initial state. The 1st 15 pages of the score, containing measures 1 to 116, are missing. The final page of the score is in the « Musikarchiv of Stift Kremsmünster » (Krm C56,10c) .

**Source C** - A copy of the 1874 Andante in its initial state, now included in the « Österreichische Nationalbibliothek » (ÖNB) , Mus. Hs. 3195.

**Source D** - A complete copy of the 1874 Scherzo and Trio that is now arbitrarily divided between 3 separate documents from the « Österreichische Nationalbibliothek » (ÖNB) : Mus. Hs. 3195 ; Mus. Hs. 3177 ; and MusHs. 6097.

**Source E** - « Österreichische Nationalbibliothek » (ÖNB) , MusHs 6032 : A complete, bound copy of the 1874 version in its revised state, containing some subsequent revisions, emendations, and notes by Bruckner.

Bruckner began the score of the 4th Symphony on 2 January 1874, immediately after completing the 1st version of the 3rd Symphony, and he dated the end of the Finale, « 22 November 1874 » , in his autograph score, which is now preserved in the « Österreichische Nationalbibliothek » . Some time, in 1875, Bruckner had a copy of the score made, which must have contained the complete text of the Symphony, as it stood in November 1874. This copy of the score is now fragmented and only partially preserved ; the Andante (this is source C) and Scherzo are complete, although the Scherzo is now arbitrarily divided among these separate items (Source D) . Most of the 1st movement is preserved (as Source B) but, most unfortunately, the 1st 116 measures of the 1st movement and the entire Finale are gone. Sometime later, Bruckner revised his autograph score - a layer of subsequent erasures, emendations, and additions is clearly evident in the score, especially in the outer-movements. It is not clear precisely when this occurred - perhaps, it was in late- 1875 or in 1876, following the initial completion of the 5th Symphony in May, and revisions to the 3rd in July. This revised text is the text that Leopold Nowak published. These changes were not entered into the 1st copy score, yet, by comparing the extant portions of that score and by reading between the lines of the autograph, it is possible (as we shall see) to re-construct some of the original text of 1874.

## Table 2 : The 1874 Version of Bruckner's 4th Symphony : a Chronology

**2 January 1874** : Date at start of Bruckner's autograph score of the 1874 version of the 4th Symphony. Bruckner sketches the 1st movement.

**24 January 1874** : The sketch of the score of the 1st movement of the 1874 version of the 4th Symphony is completed.

**21 February 1874** : The full-score and instrumentation of the 1st movement of the 1874 version of the 4th Symphony

are worked-out.

**10 April 1874** : Bruckner begins to sketch the 2nd movement of the 1874 version of the 4th Symphony.

**13 June 1874** : Bruckner begins to sketch the 3rd movement of the 1874 version of the 4th Symphony.

**25 July 1874** : The 3rd movement of the 1874 version of the 4th Symphony is completed.

**5 August 1874** : Bruckner begins to sketch of the 4th movement of the 1874 version of the 4th Symphony.

**22 November 1874** : The 1st version (1874) of the 4th Symphony is completed. « Vollandet in Wien » , written at end of the 4th movement.

**Around spring 1875** : A copy of the score of the 1874 version of the 4th Symphony is made.

**1875** : Unsuccessful attempts by Bruckner to have his 1874 version of the 4th Symphony performed.

**Around spring 1876** : Bruckner revises his autograph score. A 2nd copy of the score of the 1874 version of the 4th Symphony is made.

**Summer 1876** : Bruckner undertakes metrical studies of Beethoven's 3rd and 9th Symphonies, and his own 4th Symphony.

**August 1876** : Bruckner meets the progressive music-critic Wilhelm Tappert at the inaugural Bayreuth Festival.

**September 1876** : Tappert persuades the conductor Benjamin Bilse to perform the 4th Symphony in Berlin. (Bruckner sends Bilse a score and a set of orchestral parts.)

**19 September 1876** : Letter from Bruckner to Wilhelm Tappert, in Berlin, informing him that the copying of the 1874 version of the 4th Symphony has just now been completed.

**1 October 1876** : Bruckner sends a copy of the score of the 1874 version of the 4th Symphony to Wilhelm Tappert, in Berlin, in the hope that Benjamin Bilse and his Orchestra will perform it.

**6 December 1876** : Letter from Bruckner to Wilhelm Tappert, in Berlin, requesting some minor changes in the Andante of the 1874 version of the 4th Symphony.

**1 May 1877** : Letter from Bruckner to Wilhelm Tappert, in Berlin :

« Yesterday, I picked-up the score of the 4th Symphony and saw to my horror that I harmed the work through many

imitations and, indeed, often robbed the best passages of their effectiveness. This addiction to imitations is almost a sickness. »

(« Gestern nahm ich die Partitur der 4. Sinfonie zur Hand und sah zu meinem Entsetzen, daß ich durch viele Imitationen dem Werke schadete, ja oft die besten Stellen der Wirkung beraubte. Diese Sucht nach Imitationen ist Krankheit beinahe. »)

« Anton Bruckner, Briefe : 1852-1886 » , in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » , Band 24/1, edited by Andrea Harrandt and Otto Schneider, Vienna (1998) ; page 172.

**12 October 1876** : Bruckner writes to Tappert, declaring his intention to thoroughly revise the 4th Symphony before any performance. He engages Tappert's efforts to recover the score and parts from Bilsle (without success) .

Letter from Bruckner to Wilhelm Tappert, in Berlin :

« I have become entirely convinced that my 4th Symphony urgently needs fundamental re-working. There are, for example, in the Adagio overly difficult, unplayable violin figures and, here and there, the instrumentation is too ornate and too unsettled. »

(« Ich bin zur vollen Überzeugung gelangt, daß meine 4. romantische Sinfonie einer gründlichen Umarbeitung dringen bedarf. Es sind zum Beispiel im Adagio zu schwierige, unspielbare Violinfiguren, die Instrumentation hie und da zu überladen und zu unruhig. »)

« Anton Bruckner, Briefe : 1852-1886 » , in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » , Band 24/1, edited by Andrea Harrandt and Otto Schneider, Vienna (1998) ; page 175.

...

Shortly thereafter, Bruckner had another copy of the score made that contained the revised text of the Symphony. This score (Source E) was almost certainly the score that Bruckner sent to Berlin, in October 1876, in the hope, never to be realized, of a performance by Benjamin Bilsle's Berlin Orchestra. Despite Bruckner's requests to have this score returned, it remained in Berlin until long after his death. August Göllerich obtained it only in 1902, and actually used it as the basis of his world-premiere performance of the 1874 Scherzo, in 1909.

Somewhat surprisingly, before Bruckner sent this score to Berlin, he made another set of revisions in it. (This seems hard to square with the statement, in the letter of 19 September 1876, that the copying had just, then, been finished. My best guess is that he was referring to the copying of the orchestral parts that he reportedly also sent to Berlin, but which are now lost.) It is clear that many of the changes he made in this copy of the score were prompted by the metrical analyses he carried-out on Beethoven's 3rd and 9th Symphonies, as well as on his 4th Symphony, in the late-summer of 1876. Most of these changes were not added to the autograph score and have never been published.

They involve the deletion and the repetition of some bars in order to regularize the period structure and some slight, almost incidental modification to the orchestration. In addition to these changes, Bruckner indicated cuts in both this score and his autograph score in 3 of the movements (see : Table 3) .

### Table 3 : Requested Cuts in Sources A and E

1st Movement : Measures 333 to 378, and measures 557 to 588.

2nd Movement : Measures 75/3 to 88/2, and measures 173 to 198.

4th Movement : Measures 51 to 86 ; 165 to 180 ; 467 to 508 ; and 559 to 582 \* (\* only in Source E) .

...

Even after he had sent the score off to Berlin, Bruckner continued to re-think things. In December 1876, he wrote to Wilhelm Tappert requesting that some minor changes be made in the Andante (they were not entered in the Berlin score, but were entered into Bruckner autograph and the earlier copy score - Source C) . In May 1877, just after the round of revisions that produced what we now know as the 1877 version of the 3rd Symphony, he alerted Tappert that, upon further review, he had come to believe that the 4th needed revision and asked that the score be returned. The score did not return and, finally, in October 1877, Bruckner wrote the well-known letter in which he declared his conviction that the Symphony definitely needed to be re-worked and now insisted that the extant version of the 4th was to be withdrawn. Shortly thereafter, he began work on what became the now well-known 1880 version of the Symphony.

It is a rather interesting compositional evolution, similar in its outlines to that of the 3rd Symphony. Unfortunately, with the 4th, we lack a fully-preserved copy of the initial version of the text comparable to the pristine dedication copy of the 3rd Bruckner sent to Bayreuth to Richard Wagner. So, we have only a partial record of the original text of the 1874 4th, but the glimpses we do have are quite fascinating : they reveal that, in a number of passages, the instrumentation was originally quite a bit simpler than in the revised text of the 1874 version that we know from Leopold Nowak's edition. It seems that Bruckner added most, if not all, of the closely interwoven imitation, especially in the brass and winds, found in tutti passages in the 3rd themes group, development section, and Coda in the outer-movements. This sort of writing, which Thomas Röder refers to as Bruckner's « Strettoverfahren » , his « stretto method » , and which Ernst Kurth called Bruckner's typical « Bläserverdichten » (wind compaction) , is also found in similar places in contemporaneous manuscripts of the 3rd Symphony, much of which survives in the 1877 version. (8)

In the extant portion of the 1st copy of the 1st movement of the 4th Symphony (Source B) , the texture is generally quite a bit plainer in such passages, and it is evident that almost all of the pertinent passages of Bruckner's autograph score were clearly revised at some time after their initial copying (see : Table 4) . So, evidently Bruckner enriched the texture of these passages after the fact in a way that closely parallels his treatment of the Third Symphony in which, as Thomas Röder has shown, Bruckner added and then partially removed rather similar textural

modification between 1875 and 1877.

**Table 4 : Passages in Source A in which considerable “ imitation ” was added**

1st Movement : Measures 199 to 252 ; 429 to 446 ; 569 to 580 ; 597 to 620.

2nd Movement : Measures 199 to 222.

4th Movement : Measures 292 to 300 ; 374 to 380 ; 515 to 522 ; 535 to 542 ; 551 to 558 ; 577 to 606.

It is quite fascinating to compare the original reading of these passages with their revised text.

Example 1 (which is at the end of the article) is a score that shows this in one particularly interesting and well-documented passage in the 1st movement near the beginning of the development, to which Bruckner added a number of imitative enrichments to the score (see : Table 5) .

**Table 5 : Additions to the 1st Movement, measures 208 to 215**

Measure 208f. : Flute and Oboe added, pre-imitating Horn I by 1 bar.

Measure 209f. : Bassoon added, imitating the Horns.

Measure 209f. : Trumpets added, imitating Clarinets at a 2 beat delay.

Measure 211f. : Clarinets added, imitating Oboe at a 2 beat delay.

Measure 212f. : Trumpet added, pre-imitating Horn III by 2 beats.

Measure 213f. : Oboe added, imitating Bassoon at a 2 beat delay.

Measure 215f. : 2nd Violins added, imitating 1st Violins at a 2 beat delay.

Measure 215f. : Horns II and IV added, in rhythmic imitation of Horns I and III.

...

Deciphering the textual evolution of the 1st version of the 4th Symphony obviously has implications for understanding the nature of the work as a whole. To take one example, knowing the origin of these passages of « stretto » or imitative thematic compression is particularly important because they have been rightly identified as a leading style trait of the early version of both this Symphony and the 3rd. When Manfred Wagner wrote that, « Bruckner's 1st



versions are, altogether, more complicated in their disposition, more multifarious, and richer in information than are the later versions » , passages of this sort must have been high among those he had in mind. (9) Wagner also commented, perhaps more controversially, on the Bruckner's idealistic, almost impractical treatment of the Orchestra, in certain passages in these versions.

He wrote :

« Bruckner's 1st versions are unusually hard on the instrumentalists in performance ; this is because the composer paid no attention to the convenience of the players or orchestral habits, nor did he concern himself with acoustic economy as, for example, when the overtone-rich violins cover the flutes or when rapid passage-work in the violins threatens to become unclear to the ear. » (10)

It seems to me that when we see how Bruckner went about revising this Symphony, we can grasp more clearly that there was something experimental about what he was doing. He did not know exactly how this music would sound nor how it would work in performance. How could he ? Nothing like it had been tried before by him, or by anyone.

The history of this version has things to teach us about Bruckner's compositional approach in a larger sense as well. The still-prevalent impulse to frame textual issues in Bruckner as essentially matters of authentic versus inauthentic continually threatens to constrain much thinking about Bruckner's music. The proximate roots of this attitude lie in places like the well-known formulation of the « Bruckner Problem » coined by Deryck Cooke, in the 1970's. Yet, I suggest that the deeper roots of the problem (or what we perceive as a problem) with the texts of Bruckner Symphonies reach back farther than is commonly supposed, back to the Romantic conception of artistic creation which was expressed, for example, by the Viennese writer Stefan Zweig. Zweig, who was a great collector of manuscripts, said that his fascination with these sources resided in the promise they seemed to offer of recovering what he called the « mysterious moment of transition in which a verse, a melody, emerges out of the invisible, out of the vision and intuition of a genius, and enters the earthly realm » . (11) One key operative presumption here is that the essence of authentic art inheres in its 1st, purest conception, with the conviction, that, as Robert Schumann once put it :

« The 1st conception is always the most natural one and the best. Reason errs, feeling does not. » (12)

From here, it is not too far to the conclusion that the task of textual studies is to recover, preserve and disseminate the earliest, purest and, thus, the most « authentic » and best possible text of an artwork.

The fascination with the pure « Urtexts » of Bruckner's works has meant that quite a lot of Bruckner research, even otherwise thorough and thoughtful work, has been prone to give short shrift to the equally fascinating and more rationally comprehensible phases of creation that lie between a work's creative germination and its final emergence as a public text. For example, in a thoughtful and often challenging essay with the splendid title :

« Musik als gesellschaftliches Ärgernis - oder : Anton Bruckner, der Anti-Bürger » ...

which might be rendered in English as « Music as public nuisance - or : Anton Bruckner, the anti- “ bourgeois ” » .

Johannes-Leopold Mayer wrote that :

« Bruckner always sought practical applications for his knowledge, be it as a teacher in school or at the University or be it as a composer whose theoretical knowledge fruitfully worked for the listener's advantage in his Masses and Symphonies. » (13)

Mayer is onto something with this. Bruckner clearly valued the rules and principles of counterpoint and harmony, but regarded them as means to a practical end, an attitude that gave rise to his saying that famously riled Heinrich Schenker :

« That is the rule, gentlemen. Of course, I don't compose that way. » (14)

But as Mayer continues, he is deflected by his adherence to the belief that the texts of Bruckner's Symphonies, published in his lifetime, fundamentally compromised his artistic vision :

« The rough edges were polished away in the arrangements and, thus, Bruckner achieved a tainted success. »

In these arrangements, his works were no longer « the stumbling blocks for the Liberal “ bourgeoisie ” that they had been. The arrangers, deliberately or not, were the henchmen of the new order » . Mayer invokes text-critical issues almost incidentally, as did Martin Geck, as grist for an argument that is really about something else, in this case sociological criticism.

A full and clear understanding of the textual history of the 1st version of the 4th Symphony, I suggest, can help to counteract the kind of thinking that construes the development of these works as one that, sooner or later, turns from authentic composition into artless compromise, if not outright bowdlerization. Bruckner's compositional revisions, and his comments about them, make it plain that he, himself, did not see things in this way. In his letter of 1 May 1877 to Wilhelm Tappert, in Berlin, he explained his request to withdraw the Symphony by stating :

« Yesterday, I picked-up the score of the 4th Symphony and saw to my horror that I harmed the work with many imitations and, indeed, often robbed the best passage of their effectiveness. This addiction to imitations is almost a sickness. » (15)

Bruckner had clearly changed his mind about the layer of « imitations » (as he put it) he had added to the score, a year or previously. What exactly had led him to this decision is of course unknown - but he came to see that this sort of intricate, contrapuntal decoration did not serve his larger purposes. In any case, in the revised version of the Symphony that Bruckner began to compose only a few weeks later, this sort of writing is all but completely absent, partially replaced by much clearer, more articulate gestures of echo imitation. Another phrase in this May 1877 letter, which was quite unknown before its publication in 1998, in the new edition of Bruckner's letters, strikes me too :

Bruckner explains that this imitation weakened the works and even « robbed the best passages of their “ Wirkung ” - their effectiveness » . This is an very telling phrase in my eyes, especially in light of a follow-up letter Bruckner sent to Tappert later, the following year, informing him of the revised version in which he states with due emphasis :

« I now have re-worked the 4th “ Romantic ” Symphony (movements 1, 2, 4) in completely new, shorter form ; it will now achieve its effect. » (16)

Again, Bruckner clearly states that his work was guided by the desire to craft a Symphony that would convey its musical conception to an audience as effectively as possible. Investigating and evaluating the various texts of Bruckner’s Symphonies, in terms of : authentic versus inauthentic, or originality versus compromise, does not do justice to the reality and the fullness of Bruckner’s compositional achievements, which were gained in no small part by dint of his unusual, perhaps, even unparalleled compositional persistence. For it was through the painstaking care, the continual clarification, and the devoted pursuit of the most effective presentation of his musical conceptions, that Bruckner won much of his greatest success.

I would like to thank Clark University's Faculty Development Fund, The Higgins School of the Humanities at Clark University, and the « Musikwissenschaftlicher Verlag » of Vienna for their generous support of my research on the manuscript sources of the 4th Symphony.

## Notes

(1) I have discussed my view of these matters in : « Bruckner Editions : The Revolution Reconsidered » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press (2004) ; pages 121-137.

(2) Martin Geck. « Von Beethoven bis Mahler » , Reinbek (2000) ; page 385.

(3) See : Deryck Cooke. « Anton Bruckner » , in : « The New Grove Dictionary of Music and Musicians » , Volume 3, edited by Stanley Sadie, London (1980) ; pages 360-361 - reprinted in : « The New Grove Late-Romantic Masters » , London (1985) ; page 32 - and, Idem. « The Bruckner Problem Simplified » , in : « Vindications : Essays on Romantic Music » , Cambridge University Press (1982) ; pages 59 and 62.

(4) « Anton Bruckner : IV Symphonie in Es-Dur, Fassung von 1888 » , in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » , Band IV/3, Wien (2004) .

(5) « Anton Bruckner, Briefe : 1852-1886 » , in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » , Band 24/1, edited by Andrea Harrandt and Otto Schneider, Vienna (1998) ; page 172.

(6) « Bruckner, Briefe : 1852-1886 » ; page 175.

(7) « Bruckner, Briefe : 1852-1886 » ; page 179.

(8) Thomas Röder. « Auf dem Weg zur Bruckner Symphonie : Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners Dritter Symphonie » , Stuttgart (1987) ; pages 43-62. And : Ernst Kurth. « Bruckner » , Berlin (1925) ; pages 391-395.

(9) « Bruckners erste Fassungen durchwegs komplizierter, mannigfaltiger, und informationsreicher angelegt sind als die späteren Fassungen » , in : Manfred Wagner. « Der Wandel des Konzepts : zu den verschiedenen Fassungen von Bruckners dritter, vierter und achter Sinfonie » , Vienna (1980) ; page 17. Also, see : Manfred Wagner. « Bruckner : Leben-Werke-Dokumente » , Mainz (1983) ; page 393.

(10) Wagner. « Bruckner » ; page 394.

(11) Stefan Zweig. « The World of Yesterday » , New York (1943) ; pages 161-162 (translation modified) .

(12) « Music in the Western World : A History in Documents » , edited by Piero Weiß and Richard Taruskin, New York (1984) ; page 361.

(13) « Bruckner war stets bestrebt, sein Wißen praktisch anzuwenden, sei es als Lehrer in der Schule oder an der Universität, sei es als Komponist, der sein theoretisches Wißen in seinen Messen und Symphonien zum Vorteil der Zuhörer fruchtbar werden ließ. »

Johannes-Leopold Mayer. « Musik als gesellschaftliches Ärgernis - oder : Anton Bruckner, der Anti-Bürger. Das Phänomen Bruckner als historisches Problem » , in : « Bruckner in Wien. Eine kritische Studie zu seiner Persönlichkeit. » , in : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » Nr. 2, Graz (1980) ; page 143.

(14) Heinrich Schenker. « Harmony » , edited by Oswald Jonas, translated by Elisabeth Mann Borgese, Chicago (1954) ; pages 177-178. Quoted in : Timothy Jackson. « Bruckner's Oktaven » , in : « Music and Letters » , No. 78 (1997) ; page 409.

(15) « Gestern nahm ich die Partitur der 4. Sinfonie zur Hand und sah zu meinem Entsetzen, daß ich durch viele Imitationen dem Werke schadete, ja oft die besten Stellen der Wirkung beraubte. Diese Sucht nach Imitationen ist Krankheit beinahe. » , in : « Bruckner, Briefe : 1852-1886 » ; page 172 (emphasis as in the original) .

(16) « Ich habe jetzt die vierte romantische Sinfonie (1. , 2. , 4. , Satz) ganz neu und kurz bearbeitet, die dann ihre Wirkung machen wird. » Letter dated 9 October 1878, in : « Bruckner, Briefe : 1852-1886 » ; pages 179-180 (emphasis as in the original) .

...

For more than 50 years, the 1st printed edition of Anton Bruckner's 4th Symphony (1889) has been rejected as a corruption of the composer's intended text. Although this edition, which transmits a distinct version of the Symphony, appeared with Bruckner's approval, most scholars now believe that it was bowdlerized. As a result, this text has been dismissed from the canon of Bruckner's works. This dissertation re-appraises the validity of this judgment by exploring both the compositional history and the modern reception of this text.

The belief that this version of the Symphony is corrupt was initially promulgated in the 1930's and enshrined in the commentary to the 1st modern edition of the Symphony, edited by Robert Haas (1936). This view has been handed-down as fact for decades, yet, if examined critically it is clear that it was shaped by the circumstances in which it originated. Bruckner reception was intensely politicized in the 3rd « Reich » and, as I demonstrate, ideology played a determining role in the formulation and legitimation of Haas's interpretation.

The remainder of the dissertation re-evaluates Bruckner's authorship of the 4th Symphony by detailing, for the 1st time, its compositional history. My research shows that Bruckner was fully-involved in the preparation of the version of the Symphony he published in 1889 : he revised the « Stichvorlage » extensively (virtually, every page reveals his hand-writing) and there are detailed, if previously unrecognized, references in Bruckner's personal calendars to these revisions. It is undeniable, however, that Bruckner received advice and assistance from others in preparing this version of the Symphony. Rather than dismissing the work for this reason, this dissertation draws upon the work of Jerome McGann and others in literary textual criticism to reframe the problem. By placing both authorship and textual production in historical perspective, I show that such collaboration was not editorial interference ; rather, it was a crucial aspect of Bruckner's final compositional intentions. I conclude that this late-published version of the Symphony is not only authorial but is, in fact, Bruckner's definitive version of the work.

...

In the early days of LP, it was not unusual to find conductors such as Hans Knappertsbusch and Wilhelm Furtwängler continuing to record the 4th Symphony in a somewhat questionable edition which had appeared in Vienna, in 1889, under the imprint of the music-publisher Albert J. Gutmann. This despite the fact that a critical edition of Bruckner's own « definitive » 1880 version, edited by Robert Haas, had been in print and on record since 1936. (Karl Böhm and the Saxon State Opera, on « HMV » , published on January 1937.)

The 1889 publication was due, in part, to the success the Symphony had enjoyed in the wake of Hans Richter's Vienna Philharmonic performance of the 1880 text, in February 1881. Unfortunately, neither Bruckner nor his friends could leave well alone. In 1886-1887, Ferdinand Löwe began a revision involving cuts and re-orchestrations with which Bruckner himself became complicit. The Gutmann version (which Eulenberg re-issued in 1955, in an edition edited by Hans Ferdinand Redlich) is evidently the work of several hands and lacks the support of an autograph manuscript. Yet, Bruckner did sign it off and the alterations and annotations it embodies are not without interest, not least for the light they shed on the effect of a Bruckner Symphony being successfully in the public domain during the composer's lifetime.

In 2004, the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » admitted the 1888 version into its canon in a new edition by Benjamin Marcus Korstvedt whose booklet-note outlines where the principal alterations occur. They are mainly in the Scherzo, which suffers a grievous cut in its reprise, and in the Finale where there are further cuts, re-orchestrations and changes to tempo markings.

A recording of Korstvedt's edition appeared on the Japanese label « Delta Classics » , in 2005, conducted by Akira Naito. The new Osmo Vänskä account is the 1st on a mainstream international label. The performance is vintage Vänskä : lean, lithe, emotionally engaged, meticulously prepared. The slow movement is, perhaps, too slow to be properly processional (the 1888 text removes the quasi allegretto qualification) and the flow of the Finale is not helped by revised tempo indications dreamt-up by Bruckner and his « confederates » . Had Bruckner lived to hear Bruno Walter's solutions or Sergei Celibidache's, he might have altered the score, yet again. Perish the thought !

...

The final version of Bruckner's 4th Symphony (revised in 1888, and published in 1890) is less-known today than earlier versions of this Symphony. The reason, according to Professor of Music Benjamin Marcus Korstvedt (the editor of the 1888 critical edition) is that musicologists in the early- 20th Century believed that Bruckner's last thoughts on this work were tainted by his associates the Schalk brothers and Ferdinand Löwe and, therefore, the later score had been deemed inauthentic. As a result, the 1888 version had been shunned by both Robert Haas and Leopold Nowak in creating the « Collected Works Edition » of Bruckner's Symphonies. Continued research has shown that the amendments and changes in the 1888 edition are authentic Bruckner. Kostvedt's excellent essay elaborates on the numerous differences between this version and the earlier and more often recorded 1878-1880 version, perhaps, the most significant being a cut of 65 bars in the Scherzo (3rd movement) . The Osmo Vänskä recording (on « Bis ») appears to be only the 2nd commercial recording (and the only SACD) of the 2004 Korstvedt edition (the world-premiere performance was by the Tokyo New City Orchestra conducted by Akira Naito, available on the « Delta Classics » Japanese label) .

### Bruno Walter's « Romantic »

The 1940 live performance of the Bruckner 4th is of particular interest to both Brucknerians and Walterians. The Walter discography contains only 2 versions of this score : the live one and the conductor's studio recording with the Columbia Symphony Orchestra, recorded from February 13 to 25, 1960. (The discography of the CSO is complex, because Columbia used that moniker for several different studio orchestras in various locales. In Walter's case, the monaural recordings are with a reduced contingent of the New York Philharmonic and other local musicians, while his stereo recordings are with a core ensemble drawn from the Los Angeles Philharmonic and the Los Angeles Festival Orchestra, supplemented by members of various Hollywood film Studio Orchestras.)

What is most remarkable is how radically Walter's conception of this piece changed over 20 years, with the respective timings providing an initial indication : 16:32, 14:32, 8:27, and 18:32 versus 18:40, 15:37, 10:59, and 20:46. Walter does use different editions of the score - the 1888-1889 Löwe/Guttman version in 1940, and the 1936 Haas edition

of the 1878-1880 version in 1960. (For the 1960 recording, I am taking the word of John F. Berky on his [abruckner.com](http://abruckner.com) discography site over that of Sony, which states in its CD booklet that Walter used the 1953 Nowak edition.) However, this in no way accounts for the differences, as most of them are matters of instrumental detail (e.g., the radically reduced orchestration in the Scherzo at 8:13-8:16 in the 1940 performance as compared to the same passage at 8:20-8:23 in the 1960 recording) rather than cuts in the score. Instead, Walter's earlier interpretation is far more volatile, not only in terms of significantly faster tempi but also in more generous use of accelerandi and other tempo modifications. For example, in 1940, there is an adrenaline rush on an ascending scale from 1:41 to 1:52, not employed in 1960, while in the 4th movement, the 1940 performance takes only a mild ritardando at 8:13 to 8:16 but, in 1960, a very emphatic one in the same passage at 8:20 to 8:23. In 1940, the Scherzo movement is taken at an exceptionally brisk pace whereas, in 1960, it is stately, with the Trio section being positively languorous. Similarly, whereas, in 1960, Walter squares-off phrases in the more emphatic manner common to most Bruckner performances nowadays, demarcating discrete units as aural equivalents of the giant stone blocks used to construct Gothic cathedrals, in 1940, the phrasing is noticeably more fluid and linear, particularly in woodwind runs that ripple like rapidly flowing rivulets (see at 15:24, in the 1st movement). How much these changes owe to the oft-noted differences in Walter's recordings made before and after his March 1957 heart attack, and how much they may owe to the conductor possibly seeking to elaborate greater distinctions between his approaches to Bruckner and Mahler, can only be a subject of speculation. In any case, in these respects, the 1940 performance is akin to the relatively few complete Bruckner Symphony performances that survive from before WW II, and suggest an earlier school of performance which is now well-nigh extinct. Both for that reason, and for the intriguing snapshot of how Walter's interpretation of this piece shifted over the years, the 1940 recording is of particular interest for collectors of historical performances.

...

Bruckner started to work on his 4th Symphony, in 1873-1874, when he was 49 years old. There were some revisions in 1874 and 1881. There were later publication tamperings and an edition by Leopold Novak, who restored the work and worked on Bruckner's dramatic ending which was arranged for conductor Anton Seidl. 1st published in Vienna, in 1881, but conducted by Hans Richter. After another revision, the 1st printed edition came-out in Vienna, in 1889.

...

Bruckner's « Romantic » Symphony, as it is performed today, is the result of a lengthy process of composition : the earliest version of the score has been dated 1874, but it was not until 1880 that the text was ready for performance. This fair copy, once in the collection of conductor Anton Seidl, has been identified as the 2nd version of 1878, and is extensively revised in Bruckner's hand. Even after the Symphony's debut, in 1881, well-meaning editors advocated changes, and major emendations were subsequently incorporated into the 1st printed edition of 1889. It was not until 1931, when Robert Haas re-edited the work for inclusion in the « Bruckner Gesellschaft's Sämtliche Werke », that Bruckner's intended text appeared in print. This manuscript, unknown to Haas, was consulted in 1953 by Leopold Nowak during the preparation of a new edition, and some of its variant readings were incorporated in the new definitive text.

...

**The 1887 version** : With the assistance of Ferdinand Löwe, and probably also the brothers Franz and Josef Schalk, Bruckner thoroughly revised the Symphony, in 1887-1888, with a view to having it published. Although, Löwe and the Schalks made some changes to Bruckner's score, these are now thought to have been authorized by Bruckner. This version was 1st performed to great acclaim in Vienna on 20 January 1888 by the Vienna Philharmonic Orchestra under the baton of Hans Richter.

The only surviving manuscript which records the compositional process of this version is the « Stichvorlage » (the engraver's copy of the score) which was prepared for the Symphony's publisher Albert J. Gutmann of Vienna.

...

The « Stichvorlage » was written down by 3 main copyists whose identities are unknown, though it is possible that they were none other than Löwe, Franz and Josef Schalk. One of the copyists copied-out the 1st and 4th movements, while the others each copied-out one of the inner movements. Some tempi and expression marks were added in a 4th hand ; these may have been inserted by Hans Richter during rehearsals for the premiere, in January 1888, or even by Bruckner himself, who is known to have taken an interest in such matters. The « Stichvorlage » is now in an inaccessible private collection in Vienna ; there is, however, a set of black and white photographs of the entire manuscript in the « Wiener Stadtbibliothek » .

**The 1888 version** : In February 1888, Bruckner made extensive revisions to all 4 movements after having heard the premiere of the 1887 version, the previous month. These changes were entered in Bruckner's own hand into the « Stichvorlage » , which he then dated. The « Stichvorlage » was sent to the Viennese firm of Albert J. Gutmann, sometime between 15 May and 20 June 1888. In September 1889, the score was published by Gutmann. This was the 1st Edition of the Symphony to be published in the composer's lifetime. In 1890, Gutmann issued a corrected text of this edition, which rectified a number of misprints.

The 1888 version is sometimes referred to by Bruckner scholars as the « Revised Version » .

Gustav Mahler made an arrangement of the 1888 version which is heavily cut and re-orchestrated. It is available in a recording by the russian conductor Gennadi Rozhdestvensky on the « Melodiya » label.

**1984** : « BMG/Melodiya » - CD 74321-68458-2 (49:44 : 18:47 - 9:15 - 7:48 - 13:34) .

**1984** : « Icone » - CD 9429 (49:44 : 18:47 - 9:15 - 7:48 - 13:34) .

**1984** : Japan « BMG / Melodiya » - CD BVCX-38007/8 (49:44 : 18:47 - 9:15 - 7:48 - 13:34) .

**1984** : « Melodiya » LP - C10-22411-004 (49:44 : 18:47 - 9:15 - 7:48 - 13:34) .



1984 : « Venezia » - CDVE 04271 (49:44 : 18:47 - 9:15 - 7:48 - 13:34) .

1984 : « Venezia » - CDVE 04367 (box-set) .

### The Rozhdestvensky Downloads : A Discographic Mess !

(John F. Berky)

Gennadi Rozhdestvensky's Bruckner cycle for « Melodiya » was an excellent production. Rozhdestvensky's Bruckner is known for its rugged strength. But what made this cycle so special was the inclusion of « varying versions » of the Symphonies. The set was hard to complete on « LP » due to « Melodiya » 's sporadic distribution and the complete cycle was briefly issued on CD, only in Japan, as licensed by « BMG » . The set was issued in 8 individual 2-per-cases (16 CDs) . A later release on the Russian « Venezia » label omitted the alternative versions and was offered in a 9 CD box-set. « Venezia » then offered the complete multi-version cycle in a 2 volume set but all of these editions have now been deleted.

It should be noted that the Rozhdestvensky cycle never included the « 1887 1st version » of the Symphony No. 8. Recently, some of these Rozhdestvensky recordings have become available on iTunes and Amazon downloads. The price is amazingly cheap (\$ 5.99 for each of 2 volumes) . **But let the buyer beware !**

### Volume I

Symphony No. 0.

Symphony No. 4 « Romantic » (Gustav Mahler Orchestration) .

Symphony No. 5 « Tragic » .

Symphony No. 7 « Lyric » .

### Volume II

Symphony No. 3 « Wagner » .

Symphony No. 6 « Philosophical » .

Symphony No. 8 « Apocalyptic » .

Symphony No. 9 « To God the Beloved » .

Recently, the entire 2 volumes together (along with some organ and choral music) was available all for just \$ 7.99 ! While the « Melodiya » cycle featured the USSR Ministry of Culture Orchestra, the Symphony No. 3 in this download-set is actually an earlier recording by the Moscow Radio & TV Symphony Orchestra. We do not know where all the Symphony titles came from, but we have seen a few of them before. The Orchestra listed for all the download recordings is the Russian State Symphony Orchestra. Another drawback is that the 2 volumes do not include all the Symphonies. The F minor, and Symphonies Nos. 1 and 2 are missing.

But we save the best « glitch » for last ! The Symphony No. 7 in this download-set is not the recording that Rozhdestvensky made for « Melodiya » . The timings (67:00 = 20:02 ; 26:01 ; 10:05 ; 10:51) do not associate with any known Rozhdestvensky recording. It does however match the timings for the recording by Yonas Alexis and the Moscow Radio Symphony Orchestra.

Individual downloads of the Rozhdestvensky recordings are fraught with problems. There are 2 albums featuring Rozhdestvensky performing the Bruckner 5th. It is the recording of 24 February 1984. Those appear to be OK, but there is also an album of the Bruckner 2nd and 3rd Symphonies where the cover offers Rozhdestvensky, but the download credits ... Hans Zanotelli. This is one of the infamous South German Philharmonic recordings often attributed to a certain ... Henri Adolph. The 3rd Symphony is the Rozhdestvensky recording from 1972. There is also an album offering Rozhdestvensky conducting the Bruckner 6th and 7th Symphonies. The cover tells nothing more, but the download says the conductor is ... Cesare Cantieri (another South German Philharmonic recording) . The Bruckner 7 credits the performance to a certain ... Marian Bittner (a new name to us ! ) . This recording is actually the one credited on other discs to Yonas Alexis.

...

This fascinating score of the Bruckner 4th (as marked-up by Gustav Mahler for a 1910 performance) is now available to view online. (John F. Berky)

<http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/407eb349-c014-460e-8c8e-e8d32148aba6/fullview#page/1/mode/2up>

This fascinating score of the Bruckner 4th (as marked-up by Gustav Mahler for a 1910 performance) is now available to view online. (John F. Berky)

<http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/407eb349-c014-460e-8c8e-e8d32148aba6/fullview#page/1/mode/2up>

The 1st New York Philharmonic performance of Anton Bruckner's Symphony No. 4 « Romantic » was conducted by Gustav Mahler, on March 30, 1910. Mahler's marked score that he used at that performance became a part of the Philharmonic's Orchestra library.

Originally published on highly-acidic paper, the score had become so fragile that it was impossible for anyone to handle. In 2013, through the generosity of Jan and Mark Schapper, the score was preserved so that it could be

photographed and studied.

Clark University music professor Benjamin Marcus Korstvedt, the 1st scholar to extensively study this score, observed that :

« Mahler's treatment of the Finale removes more than a 3rd of the music. He radically altered the nature of this movement, effectively transforming it from an epic statement into a shorter and lighter piece by systematically deleting each appearance of the stormy 3rd theme group, adjusting some dynamics, and a bit of the orchestration, and reworking a key modulation. The result clearly goes against Bruckner's intentions, but does have a certain logic of its own. »

Obviously, the score was used in subsequent performances, and a few of the marks were made by individuals other than Mahler.

As for the orchestra parts used at the 1st Philharmonic performance, the Library catalog indicates that Mahler took the parts with him when he went to Europe and did not return them. Then, needing to explain why the parts were irrevocably lost to the Philharmonic, the librarian wrote :

« He died. »

The parts do exist in Vienna marked with the official New York Philharmonic stamp at the « Musiksammlung » of the « Wienbibliothek ». Doctor Korstvedt who has studied the parts in Vienna reports that the markings on the parts line-up with the marks in the score and that some contain performance timings written by the Philharmonic musicians. For instance, the tuba part is signed in pencil « Fred Geib, March 30, 1910 / Philharmonic Orchestra / Gustav Mahler Conductor. »

**2 August 2015** - Good day, Mr. Berky

In relation with your interesting article on the Mahler concert of the Bruckner 4th, I thought you would be interested in having the music-critic reviews. (Gilles Houle)

Hi, Gilles

They have been posted Here :

<https://www.abruckner.com/editorsnote/news/nypmahlerB4/>

Thanks !

(John Berky)

Great ! (GH)

I have placed on your FTP site the full Mahler score (in individual page presentation) of the « Romantic » with acceptable image resolution. (Gilles Houle)

Thank you. I have downloaded it !! (John)

Happy to have made it more accessible to everyone. It is an important historic document for Bruckner score-readers. (Gilles Houle)

...

Anton Bruckner composed his Symphony No. 4 between January 2 and November 22, 1874. He, however, was much given to revision and, accordingly, returned to rework his score between January 18, 1878, and June 5, 1880. It is in this version, the so-called version of 1880 (or, sometimes, « of 1878-1880 ») , that the piece was 1st performed, when Hans Richter led it with the Vienna Philharmonic, on February 20, 1881. The conductor Anton Seidl asked Bruckner to make further changes, which the composer did, in 1886, and Seidl unveiled that version with the New York Philharmonic on March 16, 1888, in New York. By that time, the 1874 version of the Symphony had already been heard in New York, in a performance by the New York Symphony Society with Walter Damrosch conducting on December 5, 1885 ; that was apparently the 1st performance in America of any Bruckner piece. The San Francisco Symphony 1st played the Bruckner 4th in April 1951, under the direction of Bruno Walter. This work requires an Orchestra of 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 4 horns, 3 trumpets, 3 trombones, 1 bass tuba, timpani, and strings. Performance time : about 1h05.

Music-lovers are fascinated by precocity. We are amazed when a violinist of grade-school age tosses-off a « grown-up » Concerto with « élan » , and marvel all the more when we hear the polished scores that Mozart and Mendelssohn put onto paper when they were hardly older than that. But precocity is not a prerequisite for exalted achievement in music, as the case of Anton Bruckner makes clear. Not until 1864, when he was 40 years old, did Bruckner compose a work that he seems to have considered a fully mature product (his D minor Mass) and the 1st of his 9 canonical Symphonies followed, in 1865 to 1866. To put this in comparison with some of Bruckner's predecessors in the world of the Symphony, listeners may recall that, by the age of 40, Haydn had nearly 50 Symphonies behind him ; Mozart and Schubert (both of whom died short of 40) had produced 40 and 9, respectively ; Beethoven had completed 6 of his eventual 9 ; Mendelssohn (who also died before reaching 40) had left a legacy of 5 full-blown Symphonies, plus another dozen « youthful Symphonies » he penned as a teenager.

If Bruckner was a late bloomer, it's not because he had been a slacker in his 1st 4 decades. The son of a school Master in the village of Ansfelden, and the eldest of 11 siblings (only 5 of whom survived to adulthood) , he grew-up surrounded by music, since in Upper-Austria at that time school Masters were also expected to double as parish organists. Bruckner received a good music education and participated enthusiastically in performances around his

small-town. When his father fell ill, in the autumn of 1836, the young Bruckner filled in as organist in the local church.

But his Ansfelden days ended abruptly when his father died the following June. That very day, Bruckner's mother swept him off to the nearby abbey of Saint-Florian, where he continued his studies. His entry into the Baroque halls of the monastery represented the turning point of his life, and he would never really break away from Saint-Florian. Following his student years there, he served for a decade on the school's music faculty. Even after he left to seek his fortune in nearby Linz, in 1856, and eventually Vienna, where he moved in 1868, Bruckner returned regularly to Saint-Florian to spend time there.

By the time he reached the period of his 4th Symphony, Bruckner had staked a firm place in Austrian musical life. He had distinguished himself especially as an organist and by all reports was an almost peerless improviser on that instrument. In 1855, he had sought-out the best harmony and counterpoint teacher he could find, Simon Sechter, to help him remedy what he perceived as his deficiencies in those areas and, after 6 years of what was largely a correspondence course (Sechter was in Vienna and Bruckner still in Linz) , he moved on to similar study in orchestration and musical form from another esteemed pedagogue, Otto Kitzler. Bruckner grew increasingly infatuated with the music of Richard Wagner and, in 1865, he traveled to Munich (at Wagner's invitation) to attend the premiere of « Tristan und Isolde » , the 1st of several Wagner premieres he would witness. On a personal level, he was growing all the while into a unique personality, a mixture of « naïveté » and political awareness, an obviously gifted figure who alternated between absolute conviction and self-doubt, who was generally successful in his undertakings but who entered into unknown professional waters with the greatest reluctance.

The following year, he finally moved to the musical capital of Vienna. There, he succeeded his teacher Sechter as professor of harmony and counterpoint at the Vienna Conservatory, where he also took on organ pupils. The University of Vienna welcomed him to its faculty, too, though the powerful music-critic Eduard Hanslick, already on the University's staff, did everything he could to prevent it. Hanslick would become a thorn in the composer's side, gleefully condemning practically every note Bruckner wrote - presumably, the better to promote the music of Johannes Brahms, the perceived Bruckner rival whom Hanslick adored. Despite the lack of critical support, it was during his 1st few years in Vienna that Bruckner finally flowered into a dedicated composer of Symphonies. He had, in fact, completed a « Study Symphony » in B-flat major and his Symphony No. 1 in C minor while still living in Linz. The artistic stimulation of Vienna appears to have helped release the flow of ensuing works and, between 1869 and 1876, he composed the 2nd through the 5th of his Symphonies, in addition to a D minor Symphony that he later withdrew (and which is occasionally revived, under the peculiar rubric « Symphony No. 0 ») .

Bruckner's 4th Symphony is the only one of his 9 to which he gave a subtitle. Although he was not essentially a Romantic composer - not, at least, in the sense that such figures as Weber, Schumann, Mendelssohn, and Wagner embodied the ideals of the æsthetic movement called Romanticism - Bruckner's « Romantic » Symphony does evoke Teutonic Romanticism in its allusions to the hunt and, by extension, in its brilliant spotlighting of the instruments most associated with that pursuit, the horns. In this performance, we encounter this Symphony in a version that includes the so-called « Hunt Scherzo » , replacing the Scherzo Bruckner originally composed for this work, and even apart from

that movement the horns are so often prominent as to practically define the sonic world of this piece.

Although, at heart, Bruckner was more closely drawn to improvisation and formal fantasy than to Classical structuralism, he did cast this 1st movement in a sort of extended Sonata form. Nonetheless, the movement is far removed from the tight logic of Haydn, Mozart, and Beethoven ; it is, in fact, quite unorthodox in its development of motifs and its harmonic layout. Bruckner never seems to be in a great hurry, and the opening subject of the 4th Symphony is a case in point, unrolling over the grand course of 74 measures. The solo horn is given pride of place right at the outset, introducing (above nearly silent string tremolos) a haunting melody that seems to hover between the major and the minor modes. Other wind instruments join in, strongly suggesting the awakening of nature, and then the melody is elevated to a grand peroration for full orchestration. The 2nd theme group arrives with a lighter texture and an insouciant, dance-like tune, reminding us that Bruckner shared with his predecessor Franz Schubert some instinctive connection to the Austrian countryside, in addition to a penchant for unexpected harmonic modulations that sound logical, in retrospect. Quite a few years after he composed his 4th Symphony, Bruckner penned a scenario for this Symphony. Although it seems more likely to be an afterthought crafted to justify the subtitle rather than a « plot » that inspired him during composition, it remains interesting all the same, coming as it does from a bastion of « absolute music » at a time when « program music » was in full flower. Here's how he described the 1st movement :

« Medieval city ; dawn ; morning calls sound from the towers ; the gates open ; on proud steeds the knights ride into the open ; woodland magic embraces them ; forest murmurs ; bird songs ; and thus the Romantic picture unfolds. »

The specter of Schubert also flits at the edges of the 2nd movement ; we glimpse it in the inexorable « walking rhythm » that also infuses so many of Schubert's introspective songs and in the general mood of nostalgic wistfulness. Though some interpreters view this movement more as a study in out-and-out tragedy, it might be worth at least acknowledging that, in his scenario, Bruckner called this a « rustic love-scene » in which « a peasant boy woos his sweetheart, but she scorns him » (familiar territory to Bruckner, personally) . The opening measures, with the cellos enunciating their theme above a muted accompaniment from other strings, recalls the flavour of the corresponding movement of Schubert's E-flat major Piano Trio, which that composer had based on a Swedish song. Several beautiful themes follow this 1st one - a grave chorale, a gracious line for the violas, which sounds more like a contrapuntal adornment to something else than a full-fledged melody in its own right, horn calls that continue an aura of mystery) before the movement concludes in a majestic transformation of the opening theme and then a return to utter quiet.

The Scherzo we enjoy is a replacement for the rather boisterous but thoroughly enjoyable piece Bruckner originally composed (in 1874) as the 3rd movement of this Symphony. This replacement, a product of his over-hauling the Symphony in 1878-1880, is tighter and generally more tautly dramatic. Its opening mirrors the beginning of the 1st movement, with horns (here, a whole section of them) proclaiming what Bruckner actually calls in the score a « Jagdthema » or Hunting Theme (quietly, as if from a distance) against a hushed accompaniment of string tremolos. Other brass instruments join in the hunt and, after considerable working-out and quite a lot of thrilling dissonance brought about by piling-up sonorities above pedal points, we arrive at the relaxing contrast of the Trio section. Again, we hear shades of Schubert in the charming « Ländler » that occupies this stretch, with oboe and clarinet (later, 1st

violins) piping-out its innocent, bucolic melody before an abbreviated repetition of the Scherzo section. « The Hunting of the Hare » is what Bruckner called his Scherzo, with the Trio being a « Dance Melody During the Huntsmen's Meal » .

An insistent low B-flat reigns over (or rather, under) a full 42 measures at the beginning of the Finale (or « Folk Festival » , as Bruckner identified it in his program, without further elaboration) ; one imagines Bruckner seated at the organ, in Saint-Florian or Linz, with one foot planted firmly on the pedal-board while his hands build all manner of tension on the manuals above it. The resolution into the tonic E-flat arrives at the statement of a heroic theme which not only displays the Brucknerian « fingerprint » rhythm but also echoes the ambivalence of the 1st movement's opening. The pastoral quality of the 3rd movement's Trio informs the Finale's 2nd subject group but, despite its occasional recurrence, the predominant mood of this concluding movement is dark and troubled. The Symphony concludes in a breathtaking coda : soaring across a seemingly limitless harmonic landscape, the music builds into a blazing climax in which power, dignity, excitement, and affirmation each lend a shoulder to the task of ending this massive Masterwork.

The International Bruckner Society score edited by Robert Haas gives the 1880 version, as does the 1975 International Bruckner Society score edited by Leopold Nowak. Nowak's 1953 score for the Society is of the 1886 revised score. The Kalmus score reprints Haas ; the other conducting and miniature scores published under the imprint of Gutmann, Eulenburg, Peters, Philharmonia, and Universal-Editon are of a spurious version made by Bruckner's pupils Franz Schalk and Ferdinand Löwe, in 1886-1887.

...

Ever since Franz-Josef Haydn, the father both of the modern Symphony and the String Quartet, some Symphonies have had nicknames. In the case of Haydn's work, these nicknames were often given to commemorate some anecdote, and, since you can't always remember a Symphony's number, to facilitate identification. Few nicknames have been given to works by Mozart and Beethoven. Schumann did not disown the nicknames « Spring » for his 1st Symphony, or « Rhenish » for his 3rd. Some of Schubert's Symphonies were given nicknames after their composer died. Liszt himself christened his 2 Symphonies (« Faust » and « Dante ») , as did Berlioz (« Fantastique ») . In Bruckner's case, on the other hand, the nicknames are enigmatic and rarely apt. His Symphony No.3 is known as the « Wagner » or the « Tristan » , for its use of the signature chord from Wagner's Opera « Tristan und Isolde » . His Symphony No. 8 was known as « Apocalyptic » for its cavalcade of the Finale. And, right from the start, Bruckner himself referred to his Symphony No. 4 as « Romantic » . Everyone agrees that the nickname is valid, but we have to try to explain its allusion.

The Romantic style was already dead when, in 1874, Bruckner began the composition. He completed the definitive final version of the work in 1880, and it was premiered in Vienna on February 20, 1881. In 1886, he completed the revised version, which was premiered in New York that same year. At this period, in the 1880's, even Wagner, even Liszt, had turned their backs on Romanticism and were deeply committed to another modern esthetic movement, Symbolism. An introspective vision of the world and the past (it soon gave birth to psychoanalysis) , Symbolism also involved the

intensification of desire for the lost paradise that Renaissance men located in Antiquity, and those of the turn of the 19th Century in the Middle-Ages. The touchstone of this esthetic movement was the response of Gœthe when his travels brought him to the Cathedral of Strasbourg (the very church in which Bruckner the organist triumphed as performer) and declared it beautiful.

Until then, appreciation for Gothic monuments had been scarce. But now, Viollet-le-Duc was rebuilding Notre-Dame de Paris, and Europe was being swept by medievalism, by nostalgia for a lost, ideal past, by a vision like Milton's in his « Paradise Lost and Paradise Regained » . In Bruckner's 4th we are thus confronted by the results of the radical research of an artist who was engaged in a dialogue between his time and that of his Masters - the likes of Haydn and Schubert, informed by a new way of thinking about history, and haunted by the very churches and castles in which he so often played the organ.

As was often the case with Bruckner, the gestation of this Symphony was arduous. He produced 3 versions of the Finale alone. Yet, all listeners agree that the 4th is the most accessible and directly eloquent of Bruckner's works. It is approachable because of both its modernity and its appeal to the past. So, yes, ever since being born in a tumult of creativity, this Symphony has been, and remains, Bruckner's most popular. The features that still astonish us are the product of somewhat sentimental but nonetheless effective ideas, of a program depicting castles emerging from the mists and knights in sparkling armor. This 4th Symphony is one of those works to which, without asking questions, we listen attentively, one of those works that grabs us, right from the opening call of the horns, and leads us by the ears right to the reprise of the hunting call at the very end.

Its form is often referred to as cyclic ; the same themes return in each movement. We'll let the analysts ramble on about such matters, but we should note the strong kinship between its themes, similar to that between the leitmotifs in Wagner's Operas. In this work, as we said, Bruckner freed himself from the influence of his idol, but this does not mean he had not learnt his lesson. It is simply that he managed to reconcile both the Symphonic ideals of Beethoven, which were very much about form and architecture, with those of the Symphonic poems of Liszt, which were all about the need for program music to tell a story.

Here, surely, lies the secret of this Symphony's seductive and compelling power. Bruckner successfully balanced diverse tendencies, echoing the past while prophetically announcing the future. (And he appended to his will a manuscript list of all his Symphonies inscribed « Für beßere Zeit » : For better times) . Bruno Walter was surely right to see the 4th as the kingpin of Bruckner's œuvre. In writing the preceding Symphonies, No. 00 to No. 3, he was, as he himself more or less admitted, still learning his trade. The subsequent Symphonies are increasingly introspective, culminating in the enormous slow movement of the 9th. It is, then, quite ironic that the 4th, a work so strongly inspired by a program, should lead, eventually, to music so pure. Surely, it is because it belongs to 2 worlds that this Symphony is so mysterious and fascinating. Some might call it charming, but it seems better to call it seductive, powerful, and convincing.

One thing is certain ; it can never leave a listener indifferent.



...

The Schalk brothers (Josef and Franz) felt it was time to have another attempt with the 4th Symphony, but in a revised version ; they did not want another « calamity » . The intervening years had seen just half a performance, when the 1st and 3rd movements had been played (under the direction of Carl Schroder) at a Music Festival in the Thuringian town of Sondershausen. Once again, balance had been an issue, and Franz Liszt, who had been sitting with Bruckner's pupils August Göllerich and August Stradal, had complained about the « brutal horns » . At around this time, the composer made some further changes, mostly to the wind parts, and clarified the tempi in the Finale. Sadly - again, we notice how striking the smallest changes can be Bruckner must have felt that the tuba low C, at the start of the final section of the slow movement, was too risky, and removed it. The alterations were entered on a copy score sent to the Hungarian conductor Anton Seidl, in New York, and were eventually incorporated in Leopold Nowak's 1953 edition. But it seems, at this point, that, after sending his score, like so many hopeful migrants, to the « New World » , Bruckner accepted that the work as he had written it was not for this world. On 9 May 1887, Josef wrote to Franz to tell him :

« Friend (Ferdinand) Löwe, who along with (Richard) Hirsch, sends his best wishes, has with Bruckner's consent improved and re-orchestrated many parts of the “ Romantic ”. »

Already, in December 1886, Josef had written to tell Franz that :

« Löwe has assumed the position of musical adviser. »

The letter shows that Franz Schalk was not involved at this stage, but he would become the major participant in the version of the 4th completed 2 years later, and there are no further references to Löwe « assuming the position of musical adviser » .

**The 1888 version** is a comprehensive revision that affects every aspect of the work. The relatively plain and clear-cut orchestration of 1878-1880 is succeeded by a warmer, more subtly blended style in which the scoring is lightened, with the brass often being removed entirely or allowed to merge subtly with the rest of the Orchestra, and the wind and strings intermingling instead of remaining in separate choirs. Added slurs and more gently nuanced brass dynamics contribute to a richer and softer orchestral palette. The tempo directions, at the head of each movement, are altered, metronome markings are supplied, and a large number of tempo modifications are added throughout the score. In the Scherzo and Finale, there are also changes to the form. A smooth transition from the Scherzo to the Trio, with a reduction to piano (beginning at bar 247, just as the Scherzo is about to reach its climax) replaces the original fortissimo ending, which is reserved for the Scherzo reprise. This repeat is, however, shortened by the removal of 67 bars between bars 25 and 92 (the commencement of the middle-section) .

The largest changes are reserved for the Finale. The cut insisted on by Bruckner for the « Karlsruhe » performance, and that substituted the linking passage in the cellos and basses for 1880 bars 351-430, removed the 1st group recapitulation entirely, along with the introduction to the « Gesangsthema » . The 1888 version confirms the deletion

of the 1st group recapitulation, but is less disruptive. Bar 382, the end of the fragmented passage, is followed by the « Gesangsperiode » introduction, transposed to D minor and shortened from 18 to 12 bars in the process (1888 bars 385-396 replacing 1880 bars 413-430) .

Some of the changes (modified dynamics, generally lightened brass scoring and even the added upbeat to bar 295, in the Finale) could be said to address features that had been problematic for early listeners and performers, but the use of brass to point detail (1st movement, bars 267-268) and the substitution of wind for strings (2nd movement, bars 33ft) at several points appear to introduce Franz Schalk's (and, possibly also, Ferdinand Löwe's) personal style into Bruckner's work.

This version was performed, again under the auspices of the « Wagner-Verein » and, again, conducted by Hans Richter, on 22 January 1888, in Vienna, and, again, the Symphony was a success. This time, however, there were further performances, and a particularly successful concert in Munich, on 10 December 1890 (conducted by Franz Fischer, deputizing for an indisposed Hermann Levi) , led the poet Paul Heyse to write to Bruckner to tell him that :

« Now, you have conquered Munich. »

One has to ask why the Symphony was so successful in this form when it had been such a failure in Karlsruhe, and it would be high-handed to deny any credit to the 1888 revision. The rescoring facilitates balance, and the many added nuances of tempo and dynamic must have assisted performers at a time when Bruckner's idiom was unfamiliar and there was no performance tradition. But the essence of the work had remained constant, and its improved fortunes must have been due primarily to a change in public taste. The death of Richard Wagner may actually have been favourable for the reception of Bruckner's work : while he was alive and active, Wagner was a troubling presence, a disturbing and divisive personality, but after his death, he attained Classic status with surprising rapidity, and composers who were perceived as following in his path benefited from this newly acquired respectability. This broadening in public taste surely played its role in the increasingly favourable reception Bruckner's work enjoyed in his last years.

In its 1888 version, the 4th Symphony became one of Bruckner's best-known works, along with the 7th, and the shock must have been all the greater when Robert Haas published Bruckner's 1878-1880 score, in 1936. Haas rejected the 1888 version as :

« The result of the concepts of the “ Praktiker ” (the “ practically minded ”) surrounding Bruckner which must have been accepted by Bruckner as, at best, an unavoidable expedient. »

But his edition had been in print for just 3 years when the « Stichvorlage » for the 1888 version emerged from the collection of Ferdinand Löwe's son, Doctor Hans Löwe. Awkwardly, it turned-out that Bruckner had made several of the most striking changes in the manuscript himself, most notably in bars 305-329 in the 1st movement, where he had added the upper-woodwinds and re-written the string and horn parts, the very change that has been most frequently singled-out for criticism on the grounds of stylistic incongruity. Dates in the manuscript, and a comparison

between the score and the parts used for the 1st performance, show that these changes had been made following the 22 January 1888 premiere of the new version. We, therefore, have clear evidence of active involvement on Bruckner's part, and when the involvement is as active and extensive as it is here, Bruckner's acceptance of this version, as opposed to mere compliance, is no longer in question. His participation at the final stage seals his authorship of the entire revision, an authorship that Bruckner made a point of confirming in a February 1888 letter to Hermann Levi :

« Most honoured “ Herr Kapellmeister ” !

I am taking the liberty of sending you the score of the “ Romantic ” Symphony. I have myself orchestrated it and assembled it anew (Selbe ist neu instrumentirt und zusammengezogen.) . The success in Vienna was unforgettable for me. I have since then, on my own initiative, made further changes, which are only to be found in the score (i.e. , not the parts) ; please, take note !

The attached piece of paper lists the places and the instruments that have been newly done. »

The point is further emphasized in a later note to the publisher :

« Changes are made only by me personally. »

Leopold Nowak followed Robert Haas in rejecting the 1888 version, and in explaining Bruckner's participation as a symptom of the crisis in confidence he had experienced following Levi's October 1887 rejection of the 1st version of the 8th Symphony. The February 1888 dating of Bruckner's additions is cited in support. But a more obvious explanation is that Bruckner had made these changes as a result of hearing the work rehearsed and performed, and the letter to Levi quoted above does not give any impression of lack of confidence - on the contrary. Nowak admits that Bruckner had « worked through » (« durchgearbeitet ») the score thoroughly 3 times, but hardly begins to convey the extent of Bruckner's interventions. Instead, he cites the absence of Bruckner's signature on the proofs of the 1st edition as a withholding of approval on his part, an unsound pretext given that it was not Bruckner's practice to sign copy scores. One can only conclude that Nowak believed strongly that the 1888 version was stylistically alien, and, therefore, sought grounds to deny its canonical status.

For most of the 20th Century, Nowak's view was the standard one, with outspoken and even strident denunciation of the 1888 version becoming routine in the musical press. But much of this criticism was supported by the erroneous belief that Bruckner had either endorsed or copied the 1878-1880 score afresh in 1890. This notion originated with Hans Ferdinand Redlich, whose Preface for his own 1954 edition (based, as it happens, on the 1st printing) acknowledges that :

« It is impossible to dissociate Bruckner from co-responsibility for the 1st print of 1889, as has been attempted. »

But then adds :

The strangest feature in this tangle of conflicting evidence is the fact that the so-called « Endfassung » (final version) of the Symphony which (according to Robert Haas) combined versions II and III and is embodied in HS.19476 of the Austrian National Library. Vienna seems to have been put on paper after the issue of the « revised version » (i.e., version IV) of 1889. This emerges clearly from the Fac-simile of the 1st page which bears the date of its commencement : Vienna, January 18, 1890. It is possible to see in this Manuscript score, as well as in its date, a silent protest of Bruckner's against the published score of 1889.

### The Gramophone Choice

Symphony No. 4 (1878-1880 version) : Berlin Philharmonic Orchestra conducted by Günter Wand.

« RCA Victor Red Seal » : 09026 68839-2 - DDD (69 minutes) , live recording.

The pacing of each movement is majestic. Not too fast in the 1st movement ; a slow, contemplative tread in the 2nd ; animated, but capable of opening out into something more leisurely in the Scherzo ; varied, but with the sense of an underlying slow pulse in the Finale. Wand allows himself some fairly generous rubato from time to time, halting slightly on the high unaccompanied cello phrase in the 1st movement's 2nd subject. From the start, there's something about his performance that puts it in a different league from rivals. There's the depth and richness of the string sound in the opening tremolo. A few seconds later, the Berlin Philharmonic's principal horn intones the opening phrases so magically and majestically that it's hard to believe you aren't listening to a real voice : a super human larynx, not just a contraption of brass and valves. The sound is, to some extent, the orchestra's own, but there's a feeling that the players are giving extra for Wand, something with more inner life ; and the unaffected eloquence and shapeliness of the phrasing is all Wand. It carries you along even when the rubato ought to jar, as it does sometimes in other versions.

This is a concert performance, and feels like one. Things that work in concert aren't always ideal solutions on a repeatable commercial recording. Take Wand's big ritardando at the fleeting reference to Brünnhilde's « Magic Sleep » motif in the Finale : the effect might pall after a couple of playings. But then, he does ease very effectively into the weird pianissimo cello and bass figures that follow, triplet quavers gradually becoming triplet crotchets. The sound quality is excellent.

...

Symphony No. 4 (1878-1880 version) : Vienna Philharmonic Orchestra conducted by Karl Böhm, in 1973.

« Decca, The Originals » : 475 8403DOR - ADD (68 minutes) .

Böhm's VPO account of the 4th Symphony has the unmistakable stamp of greatness. It was made in the « Sofiensaal » in Vienna with its helpful acoustic ; for though you can detect a whisper of tape-hiss if you put your ear against the

loudspeaker, in almost every other way the sound is realistic and warm. There's a roundness in the brass tone with plenty of bite and fullness but no unwanted rasp - especially important in this Symphony. Böhm's 4th is at the head of the field irrespective of price. The warmth as well as the mystery of Bruckner are far more compellingly conveyed in Böhm's spacious view than with any other conductor.

...

Bruckner Symphony No. 4 (1880 version) : Berlin Philharmonic Orchestra conducted by Klaus Tennstedt, in 1981.

« Testament » : SBT2 1448 - ADD.

The LPO's live 1989 Royal Festival Hall performance is entirely surpassed here in terms of the drive, imagination and power of Tennstedt's engagement both with the music and the Orchestra. This Berlin « Philharmonie » recording, expertly remastered by « Testament » from Berlin-Brandenburg radio tapes, also surpasses its London equivalent in richness, depth and clarity of sound.

The real test of any performance of Bruckner's 4th Symphony is the Finale, which Tennstedt handles with special understanding : generously paced, shrewdly detailed and comprehensively of a piece. Significantly, the 1st horn is as eloquent in the elegiac 16 bar solo which emerges-out of the Coda's hymn-like initiation as he is in the Symphony's celebrated opening. That magical horn line echoes the slow movement's principal « processional » motif. Tennstedt plays the Andante quasi allegretto broadly, at the kind of lingering pace favoured by Bruno Walter, Karl Böhm and Sergiù Celibidache, rather than swiftly and idiomatically as Otto Klemperer and Rudolf Kempe do. He also retains one or 2 details (orchestral « gestures » you might say) from the old Ferdinand Löwe / Franz Schalk Edition of the score. This will be familiar territory to Tennstedt followers, who will not be dissuaded from treating the release as archive gold.

...

Symphony No. 4 (1878-1880 version) : London Symphony Orchestra conducted by István Kertész, in 1964. (Live recording at the Royal Festival Hall, London.)

« BBC Legends » : BBCL4264-2 - ADD (78 minutes) .

There can have been few finer live performances of the 4th on record than this. Valuable in itself, it is also a document of rare interest where the LSO is concerned.

The performance of the Bruckner took place in London, in March 1964, 3 months before the death of the LSO's revered chief conductor, Pierre Monteux. The well nigh symbiotic relationship between Orchestra and conductor that is evident on every page of this Bruckner 4th is a pointer to why the LSO later chose the 35 year old Kertész as its new principal conductor.

So what we have here is Monteux's clear-sighted yet mellow-sounding LSO led by a superbly gifted young musician at his relaxed and decisive best. « Wonderful sense of rhythm, great sense of line and phrasing, but incredibly immature as a person » was one player's retrospective on Kertész. Here happily, it is the musical qualities that count.

Kertész's role model for the 4th Symphony was Bruno Walter who, like Otto Klemperer, played this most vital, yet at the same time, lyrical of Bruckner Symphonies with a judicious mixture of pace and relaxation. The playing is superb, as is the recording.

### Bruckner's 4th Symphony and the « Bruckner Problem »

Any critical appraisal of Bruckner's 4th Symphony must take into account the so-called « Bruckner Problem » : i.e. the controversy surrounding the degrees of authenticity and authorial status of the different versions of his Symphonies. Between 1890 and 1935, there was no such controversy as far as the 4th was concerned : Albert J. Gutmann's print of the Symphony, the 1888 version, was unchallenged. British musicologist Donald Francis Tovey's analysis of the Symphony mentioned no other version, nor does the Swiss theorist Ernst Kurth. Gutmann's version was the one performed by the leading conductors of the day : Gustav Mahler, Felix Weingartner, Hans Richter and Franz Fischer.

In 1936, Robert Haas, editor of the « Bruckner Kritische Gesamtausgabe » (the critical edition of all of Bruckner's works) , dismissed the version printed in 1889 as being without authenticity, saying that « the circumstances that accompanied its publication can no longer be verified » and calling it « a murky source for the specialist » . In Haas's opinion, the 1880 version was the « Fassung letzter Hand » (the last version of the Symphony to be transmitted in a manuscript in Bruckner's own hand) . It later transpired that this assertion is not entirely true, but when Robert Haas denied authorial status to the 1889 version, he was unaware that the « Stichvorlage » from which that print was taken has extensive revisions in Bruckner's own hand, which Bruckner made, in February 1888, after the premiere of the 1887 version of the Symphony. To account for the fact that Bruckner had allowed the 1888 version to be printed, Haas created the now popular image of Bruckner as a composer with so little confidence in his own orchestral technique that he was easily persuaded to accept the revisions of others like Ferdinand Löwe and the Schalk brothers.

Robert Haas's 1936 edition contained the entire Symphony based on Bruckner's 1881 autograph and included the « Volksfest » Finale in an appendix : he described this edition as the « original version » (« Originalfassung ») . He planned a 2nd volume containing the earlier 1874 version of the Symphony, but this was never completed.

In 1940, Alfred Orel announced the rediscovery of the « Stichvorlage » from which the 1888 version had been printed. He noted that Bruckner had emended it himself and, in 1948, declared it the true « Fassung letzter Hand » . Even Robert Haas appears to have had 2nd thoughts on the matter when he learned of the existence of the « Stichvorlage » . In 1944, he announced his intention to restore the 1888 version to the « Bruckner Gesamtausgabe » ; but before he could do this, he was replaced as editor by Leopold Nowak, who was not yet convinced that the 1888 version was authentic. Nowak rejected the evidence of the « Stichvorlage » on the grounds that Bruckner had not signed it. He

also repeated (and revised) some of the arguments Haas had invoked to cast doubt on Bruckner's involvement in the preparation of the 1887 version.

Throughout the 2nd half of the 20th Century, most commentators accepted Robert Haas's and Leopold Nowak's arguments without taking the trouble to investigate the matter any further. The rediscovery of the copyist's score of the 1886 version was the only significant change to the « Gesamtausgabe » during Nowak's long editorship (1944-1982) . Nowak issued critical editions of the original 1874 version in 1975, the 1886 version in 1953 and the « Volksfest » Finale of the 1878 version, in 1981, as well as a new edition of the 1881 version, in 1981. Gutmann's print of the 1888 version, however, remained beyond the pale as far as Leopold Nowak was concerned.

Critical appreciation of the Symphony took an interesting turn in 1954, when Ernst Eulenberg issued a new edition of the 1888 version by the German born British musicologist Hans Ferdinand Redlich. According to Redlich, the publication of the revised version, in 1889, did not mark the end of the 4th Symphony's long process of composition and revision, as most commentators had assumed for, on 18 January 1890, Bruckner supposedly began to indite, yet, another version of the Symphony :

« The strangest feature in this tangle of conflicting evidence is the fact that the so-called Endfassung (final version) of the Symphony which (according to Robert Haas) combined versions 2 and 3 (i.e. essentially the same as the 1880 version) and is embodied in HS 19476 of the “ Österreichische Nationalbibliothek ” (Austrian National Library) , seems to have been put on paper after the issue of the “ revised version ” (i.e. the published 1888 version) . This emerges clearly from the “ fac-similé ” of its 1st page (published as Plate IV in Robert Haas, “ Anton Bruckner ”, Potsdam, 1934, page 128) , which bears the date of its commencement : Vienna, January 18, 1890. It is possible to see in this MS score as well as in its date a silent protest of Bruckner's against the published score of 1889. »

Hans Ferdinand Redlich buttressed this argument by questioning the authenticity of a number of emendations to the score which he considered alien to Bruckner's native style. Among these, the following may be noted : the introduction of piccolo and cymbals in the 76th measure of the Finale ; the use of pp cymbals in measure 473 of the Finale ; and the use of muted horns in measure 147 of the Finale, the *aperto* command for which is omitted in measure 155.

In 1969, Deryck Cooke repeated these arguments in his influential series of articles « The Bruckner Problem Simplified » , going so far as to claim that Bruckner « withheld his ultimate sanction by refusing to sign the copy sent to the printer » . Cooke, who referred to the 1888 version as the « completely spurious Löwe & Schalk score » , concluded that the existence of the alleged manuscript of 1890 to which Redlich had 1st drawn attention effectively annulled all revisions made after 1881.

In 1996, however, critical opinion of the 4th Symphony was turned on its head by the American musicologist Benjamin Marcus Korstvedt, who demonstrated that the manuscript referred to by Hans Ferdinand Redlich and Deryck Cooke does not in fact exist :

« Were it is true that Bruckner made such a copy, Cooke's claim would merit consideration. But Bruckner never did.

Redlich and Cooke were misled by a photograph in Haas's biography of Bruckner. This photograph, which shows the 1st page of Bruckner's autograph score of the 2nd version, is cropped in such a way that the date 18 Jänner 1878 (which is mentioned by Robert Haas) seems to read 18 Jänner 1890. »

Korstvedt has also refuted Haas's oft repeated argument that Bruckner was a diffident composer who lacked faith in his own ability and was willing to make concessions that contravened his own artistic judgement. No evidence has ever been adduced in support of this assessment of the composer. On the contrary, there are 1st hand accounts from Bruckner's own associates that it was impossible to persuade him to accept emendations against his own better judgement.

It is Korstvedt's contention that while the preparation of the 1888 version was indeed a collaborative effort between Bruckner, Löwe, and probably also Franz and Josef Schalk, this in no way undermines its authorial status ; it still represents Bruckner's final thoughts on his 4th Symphony and should be regarded as the true « Endfassung » or « Fassung letzter Hand » . There is no evidence that Bruckner « refused » to sign the « Stichvorlage » . He may have omitted to do so, but this is also true of other Bruckner manuscripts whose authenticity is not doubted. Furthermore, there is no real evidence that Bruckner was forced to accept revisions in order to get the work published, as Robert Haas claimed. The only condition that Albert J. Gutmann made prior to publication was that he be paid 1,000 « Gulden » in advance to cover his costs. Once this money was delivered to him, he would have been quite happy, presumably, to print whatever version of the Symphony Bruckner sent him.

In 2004, Korstvedt issued the 1st modern edition of the 1888 version of the Symphony for the « Kritische Gesamtausgabe » .

...

Anton Bruckners « Romantische Sinfonie » ist ohne Zweifel ein Koloss - horizontal gesehen (Spieldauer über eine Stunde) , vertikal (zur Aufzeichnung braucht man 25 Notenlinien) , in der Tiefe des Klanges (die Dynamik geht von pp bis fff) , natürlich auch in der Gedankentiefe. Wenn wir ehrlich sind, geht es uns allen, den ausübenden wie den zuhörenden Musikern, mit solchen Kolossen wie schon dem berühmten Wiener Kritiker Eduard Hanslick, der über Bruckners Riesenwerk einmal schrieb :

« Wir möchten dem als Menschen und Künstler von uns aufrichtig geehrten Komponisten, der es mit der Kunst ehrlich meint, so seltsam er mit ihr umgeht, nicht gerne wehtun, darum setzen wir an die Stelle einer Kritik lieber das bescheidene Geständnis, daß wir seine gigantische Sinfonie nicht verstanden haben. »

Das Verstehenwollen, noch viel mehr aber der Faszinations-Sog, den wir Conbrioten seit geraumer Zeit beim Proben der « Romantischen » verspüren - das sind die Gründe, warum wir Sie an drei Abenden ins Wirsberg-Gymnasium einladen, um gemeinsam mit Ihnen die Sache der « Romantischen » von verschiedenen Seiten her zu betreiben. Hören und Wissen ist das Motto.



Dazu wird nächste Woche Erwin Horn einen Einblick in die Sinfonie und ihre Entstehungsgeschichte geben, und in vierzehn Tagen wird Gert Feser über die Probleme beim Interpretieren eines solchen sinfonischen Kolosses sprechen.

Heute aber soll es um Anton Bruckner selbst gehen. Nicht um einen bloßen Lebensabriss des Komponisten, dazu steht ja zur Not Wikipedia zur Verfügung. Vielmehr aber um die Frage: Wie ist Bruckner mit seiner Zeit verbunden? Ist er in ihr ein Fremdling - oder drückt er seine Zeit, die zweite Hälfte des spannenden 19. Jahrhunderts, vielleicht sogar idealtypisch aus? Was umgibt Bruckner - und wie steht er dazu?

Ich will mich der Frage in vier Versuchen nähern. Jeder Versuch wirft ein eigenes Thema auf, und jeder Versuch bezieht sich auf je einen Satz aus der « Romantischen ». Damit ist die Musik, um die es uns ja zuallererst geht, auch am heutigen Abend schon im Spiel. Und mit Musik wollen wir auch beginnen. Hören Sie den berühmten Anfang des I. Satzes: IV/I Takte 1 bis 18.

Bruckner ein gläubiger Mensch? Das ist keine Frage. Zu offensichtlich tritt die enge Beziehung Anton Bruckners zu seinem Gott und zu seiner Religion in Leben und Werk des Mannes hervor. Bruckner war ein geradezu fanatisch nennender Beter - davon zeugen so skurrile Dinge wie die Gebetslisten, in denen er minutiös die von ihm gesprochenen Ave Maria und Vaterunser aufgezeichnet hat, oder seine angestregten Fastenübungen. Sein Schüler und Freund Franz Schalk vergleicht ihn mit Fra Angelico, dem einzigen Maler, der je heiliggesprochen wurde, und Max Kalbeck, der Brahms-Biograf und Wagner- sowie Bruckner-Feind, verspottete ihn als « Wotan im Bischofsornat », dem « Freia in der Gestalt einer Pfarrersköchin ... Geselchtes mit Knödeln auftrag », dem « die Walküren Te Deum laudamus, die Rheintöchter Pax vobiscum sangen und die Choralisten von Zeit zu Zeit Tusch bliesen ».

Bruckners Religiosität steht also außer Zweifel. Die Frage ist vielmehr: Was umgibt den bischöflichen Wotan? Passt er mit seiner Gläubigkeit in seine Zeit? Und da bröckelt die Einvernehmlichkeit auf den ersten Blick. Dominieren den Diskurs um den Glauben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht Leute wie David Friedrich Strauß (der auf seiner Suche nach dem historischen Jesus manche liebgewonnene Sicherheit störte) oder Ludwig Feuerbach (der Gott überhaupt für eine Projektion des menschlichen Geistes hielt), nicht zu vergessen Karl Marx (der die Religion als Opium des einfachen Volkes bezeichnete)? Und befand sich nicht die Kirche generell in einem Abwehrkampf, gegen den aufkommenden Liberalismus und gegen alle mögliche politische Unbill? In Rom hatte der Papst in den Wirren der 1870er Ereignisse, just zur Entstehungszeit der IV. Sinfonie, den Kirchenstaat aufgeben müssen - er fühlte sich fortan als « Gefangener im Vatikan » und verbot den Katholiken 1874 sogar die Teilnahme an den italienischen Wahlen. In Linz, wo Bruckner an der Orgel saß, kämpfte Bischof Franz-Josef Rüdiger ebenso zäh wie erfolglos gegen die vom Staat erzwungenen Beschränkungen der kirchlichen Macht, gegen Zivilehe, staatliche Schulaufsicht und die Anerkennung nichtkatholischer Glaubensgemeinschaften. In Deutschland standen die Bischöfe im sogenannten « Kulturkampf » gegen Bismarck - überall war die Kirche in die Defensive gedrängt. Solche Defensive wirkt sich aber psychologisch aus: Es entsteht eine Wagenburg-Mentalität, man schließt sich zusammen in aggressiver Diskursverweigerung - so etwa lehnte Papst Pius IX. es rigoros in einem Hirtenschreiben ab, sich « mit dem Fortschritt, dem Liberalismus und der heutigen Zivilisation (zu) versöhnen und (zu) vereinigen ». Man scharft sich um die Personen und Gedanken, die man als Mitte versteht, um den Papst und die Bischöfe, um die Marienfrömmigkeit, die Sakramentenlehre. Und man tut das auf unversöhnliche Weise - Bischof Rüdiger etwa verweigerte sich der staatlichen Rechtsprechung und wurde zu

Festungshaft verurteilt. Ein Bischof im Kerker !

Und Anton Bruckner ? Der stand mitten drin in der Auseinandersetzung. Kurz nachdem sein Bischof aus dem Gefängnis freigekommen war, wünschte er ihm in einem Brief « Kraft und Ausdauer in schweren Kämpfen » , zum 25jährigen Bischofsjubiläum schrieb er seinem Oberhirten kaum verklausuliert :

« Vor dem Hohenpriester wollen die Feinde zurückweichen ! »

Und in einem Schreiben an den Linzer Domdechanten Johann Baptist Schiedermayr heißt es ebenso programmatisch wie pathetisch :

« Man gebe Cäsarn, was sein ist, solange er nicht verlangt, was Gottes ist ! »

Untersucht man nun die geistlichen Werke Bruckners sozusagen auf ihre Kulturkampftauglichkeit, so fällt auf, daß das marianische Thema stark betont ist (Tota pulchra es ; Salve regina ; Magnifikat und vieles mehr) , daß es zahlreiche Chorsätze mit Texten gibt, die das Altarsakrament würdigen (allein 9 mal hat Bruckner das Tantum ergo vertont !) und daß die Nennung der « einen, heiligen, katholischen und apostolischen Kirche » in den Credo-Sätzen seiner großen Messen immer im machtvollen Unisonogesang geschieht.

Steht Bruckner aber auch in seiner Sinfonik im Kampf der Kirche mit der Welt ? Ich denke ja, und ich will es an zwei Aspekten zeigen. Zum einen gibt es in Bruckners Sinfonien zahlreiche Vortragsbezeichnungen wie « misterioso » oder « feierlich » , und damit zielt der Komponist nicht nur auf eine bestimmte musikalische Tempovorstellung, sondern er setzt auch einen Gegenpol zum spätaufklärerisch-liberalen Geist seiner Zeit, aus dem heraus seiner geliebten Kirche so viel Unannehmlichkeiten bereitet werden. Und zum anderen tauchen in seinen Sinfonien immer wieder Choräle auf, Bauteile also, die im weltlich-intellektuellen Kontext einer Sinfonie an sich schon verwundern, die in der Brucknerschen Spielart aber ganz besonders deutlich auf Distanz zur Welt, auf Abgrenzung und Behauptung zielen. Hören wir ein Beispiel aus dem I. Satz der IV. : IV/I Takte 305 bis 325.

Das ist schon ein stattlicher katholischer Auftritt: Schweres Blech wie eine Ritterrüstung, getragene Homophonie, alles in allem « Kraft und Ausdauer in schweren Kämpfen » ! Noch deutlicher wird das, wenn man hört, wie Bruckner diesen Choral vorbereitet und ausklingen lässt : IV/I Takte 289 bis 332.

Das klingt in der Tat nach dem würdevoll vorbereiteten Machtauftritt eines « Hohenpriesters » , und fast meint man im Trompeten-Nachsatz die päpstliche Schweizergarde ihre Hellebarden recken zu hören : Den Feinden bleibt nur noch das Zurückweichen !

Unser Resümee kann also nur lauten : Bruckner ist ein Glaubender, und er ist mit seinem Glauben eingebunden in den Geist seines Jahrhunderts. Freilich ist er nicht der frömmelnd-biedermeierliche « Musikant Gottes » , als den ihn süßliche Bruckner-Hagiografie zum Teil noch heute sieht, sondern er ist involviert, kirchen-zeitgeist-modern, er ist der « Musikant des Kulturkampfes » .

Wenn wir Anton Bruckners innere Verbindung zu seinem Jahrhundert erfassen wollen, müssen wir bei diesem zweiten Versuch zunächst fragen : Ist Erzählen ein besonderes Kennzeichen des 19. Jahrhunderts ? Gab es Erzählung nicht vielmehr schon immer !? Ja und nein : Natürlich gab es zu fast allen Zeiten einen erzählerischen Zugriff auf die Wirklichkeit, also die Anstrengung, Weltbeschreibung und Welterklärung auf vorwiegend fiktive, dabei auch dokumentarische Art in locker gebundener Form zu leisten. Aber doch gab es diese Anstrengung nach etwa 1850 in besonderer, intensiverer Weise : Die Literaturwissenschaftler sagen, in dieser Zeit werde das Erzählen gegenüber der Lyrik und dem Drama immer wichtiger, dränge diese anderen Sageweisen der künstlerischen Weltdeutung in den Hintergrund. Das hat soziologische Gründe (das Lesepublikum verändert sich, wird « demokratischer ») , das hat auch sozusagen hermeneutische Gründe (die Wirklichkeit ist komplexer geworden, zu ihrer Erfassung braucht es also Systeme, die weniger auf Gefühl und Spannung als vielmehr auf Vernunft und Bildkraft setzen) . Greifbar wird diese Macht des Erzählens auch in Wirtschaftszahlen (allein von Gustav Freytags Roman « Soll und Haben » wurden im ersten Erscheinungsjahr 30.000 Exemplare abgesetzt !) . Erzählwerke aus dieser Zeit haben sich übrigens bis heute im kollektiven Gedächtnis mit erstaunlicher Kraft festgesetzt : Kleider machen Leute, Der Schimmelreiter, Effi Briest, Der Nachsommer - und viele andere könnte man nennen.

Nun ist literaturgeschichtlicher Stoff freilich nicht so einfach auf Anton Bruckner zu münzen : Selbst vielen wohlmeinenden Biografen galt er ja als quasi illiterat (obwohl er über eine erstaunliche Bibelfestigkeit verfügte und dazu immerhin Bücher von David Friedrich Strauß besaß !) . Zu den Stoffen der Erzähler seiner Zeit hatte er wenig Verbindung, er interessierte sich nicht für die Liebe (nur eine Haushälterin-Ehefrau suchte er zeitlebens !) , nicht für die Spannungen zwischen Individuum und Gesellschaft, nicht für die Frage nach Krieg und Frieden. Zudem war er völlig ungesellschaftlich im damaligen Salon-Sinne.

Gesellschaftlich war er aber sehr wohl im Stammtisch-Sinne : Legendär sind seine abendlichen Plauderrunden im Wiener Lokal « Roter Igel » , und die Verheißung breiter Gesprächseligkeit strömt auch aus einem Brief, den der Steyrer Stadtpfarrer Johann Evangelist Aichinger an den « Hochverehrten Herrn Doctor » richtete und in dem von dem « bekannten Tische im Speisezimmer des Stadtpfarrhofes, wo wir schon so oft gemüthlich beisammen saßen » , die Rede ist. Bruckner war überdies ein Fabulierer, das geht nicht nur aus der bekannten Anekdote hervor, derzufolge der Kaiser ihm, dem allzu Erzählfreudigen, bei einer Audienz das Wort abschneiden mußte, sondern das wird geradezu archetypisch sichtbar schon an einem Zeugnis aus Bruckners Schulzeit. In der Sankt Florianer Volksschule wurde dem Jungen einmal die Aufgabe gestellt, den einfachen Satz « Der Knabe hat gefangen » zu erweitern. Hören Sie, was Bruckner daraus machte :

« Der kleine Knabe eines armen Tagelöhners des hiesigen Ortes hat heute in der Früh beyläufig um 5 Uhr außerhalb des Marktes in einem kleinen Walde, der sogenannten " Heimleite " vermittelt eines kleinen Schlages mit Beyhülfe einer kleinen Lockpfeife eine recht schöne Kohlmeise gefangen. »

Für mich wird an diesem an sich völlig unbedeutenden kleinen Textchen dennoch Großes deutlich : Wie sehr schon der Achtjährige fabulierend erzählen mochte, wie er kleinste Zellen romanhaft verbreitern, detailreich ausmalen, ja mit einem spürbaren Architekturgefühl entwickeln konnte ! Was ist ihm nicht alles wichtig : Personal, Zeit, genauester Ort,

Handlungsmittel, und schließlich die wahrhaft epische Beifügung, daß die Kohlmeise « recht schön » gewesen sei !

Jahrzehnte später hat Bruckner in seiner sinfonischen Arbeit die lustvolle erzählerische Geste der Kinderzeit nicht verloren. Erzählerische Geste (in und außerhalb der Literatur) das bedeutet ja : weite Bögen spannen ; immer wieder Innehalten ; von der eigentlichen Linie abschweifen ; Motive verflechten ; das eigentlich Erzählte auf einen intimen häuslichen Boden setzen. Gibt es das aber auch in der Musik ? Ich will es Ihnen an einer Stelle aus dem 2. Satz der Romantischen Sinfonie zeigen : IV/2 Takte 1 bis 12.

Wie Sie sehen, gibt es auch in der Welt der Klänge etwas wie eine erzählerische Geste : den häuslichen Grund in der vorbereitenden Streicherfigur ; die räumlich empfundene Weite in der Cellokantilene ; das Innehalten und das neue Ansetzen ; das Hereinsprechen von Außen im Hornruf. Übrigens ist Bruckners ganz eigene Erzählart nach Meinung mancher Musikwissenschaftler eher parataktisch : die Gedanken reihen sich nach und nach aneinander, die Kernelemente verändern sich wenig - ganz anders als etwa bei Johannes Brahms, dessen Musik von der Zertrümmerung der Motive lebt und sich in « entwickelnder Variation » fortschreibt. Zum Charakteristischen dieses Erzählflusses gehört auch, daß im weiteren Verlauf der « sinfonischen Geschichte » Einschübe möglich werden, auch Auslassungen, Umstellungen. Und ein besonderes Merkmal Brucknerschen Erzählens ist die umspielende Anreicherung des Erzählguts durch neue Wendungen, durch fantastisch weitende Seitengedanken - Kommentare eigentlich, die das ursprünglich Gesagte verästeln, verdichten, vertiefen wollen, wie wenn sie um die komplex gewordene Wirklichkeit wüssten, und dabei doch das einmal Gefundene sicher festhalten möchten. Hören wir das eben gespielte Thema etwas später im Satz : IV/2 Takte 101 bis 108.

Tritt da nicht zu der ursprünglichen, einfachen Themaussage hinzu, was der Knabe in seiner Umwelt noch alles eingefangen hat : Personales in der verschobenen Doppelung des Themas, Zeit- und Ortsbestimmungen in der neuen Bassfigur, und in der Geigenfigur das Insistieren darauf, daß alles doch « recht schön » sei ?

In der zeitgenössischen Rezeption der Werke Bruckners wird der Erzählcharakter seiner Musik übrigens bemerkt, aber meist negativ kommentiert : Bruckners große Kritikerplage, der Wiener Musikwissenschaftler Eduard Hanslick, schimpft über die « unersättliche Rhetorik » der II. Sinfonie. Die Parataxe der Brucknerschen Gedankenentwicklung wird in zahlreichen Konzertkritiken als Formlosigkeit denunziert. Und Max Kalbeck, der schon erwähnte Brahms-Intimus, fordert für die VIII. Sinfonie gar einen « Rédacteur ... mit dem Rothstift des Censors bewaffnet » , um den ausschweifenden Erzählungen des Komponisten Einhalt zu gebieten.

Eng verbunden mit dem Erzählen ist die nächste Fixierung Bruckners in seinem Jahrhundert. Fragt man nämlich nach der literaturgeschichtlichen Epochenschublade, in die das Erzählen im späteren 19. Jahrhundert einzuordnen sei, so kommt man zu dem Begriff des « Realismus » und dabei zu Namen wie Storm, Keller, Fontane. Realismus beherrschte die Gemüter aber beileibe nicht nur in der Dichtkunst, vielmehr war das Realistische eine absolut allgemeine Tendenz der Zeit - Grund genug zu fragen, ob nicht auch Anton Bruckner Anteil daran hatte. Realismus gab es beispielsweise in der Malerei - erst kürzlich trug eine Münchner Ausstellung über den Bruckner-Zeitgenossen Adolph Menzel den Titel « radikal real » . Und realistisch war man auch in der Politik disponiert - seit Ludwig August von Rochau 1853 den Begriff « Realpolitik » geprägt hatte, setzte sich mehr und mehr eine Haltung durch, die nicht mehr blind nach dem

Idealen und selbstzerstörerisch nach dem Unerreichbaren griff, sondern mit klaren Analysen nach dem aus den Gegebenheiten heraus Machbaren, nach dem vorderhand Möglichen strebte - Bismarck ist der Realpolitiker « par excellence » . Die Unternehmer der Zeit bringen solche Tugenden ebenso zur Geltung, auch damals schon mit allen Abschweifungen ins moralisch Fragwürdige hinein.

Selbstverständlich zeigte auch Bruckner in seinem Leben realistische Züge. Schon der ständige wirtschaftliche Existenzkampf, den er bis in die 80er Jahre hinein führen mußte, nötigte ihm Realismus bis hin zum Opportunismus ab : Bekannt ist seine überaus devote Art, mit der er Bewerbungen um Stellungen oder Stipendien vortrug. Fern von jedem Idealismus begegnet uns Bruckner auch, wenn er seine Unterrichtsstunden manchmal mitten im gerade besprochenen Takt abbrach. Und eine besonders « realistische » , auf bauernschlauer Analyse beruhende Handlungsweise legte er in einem Schreiben an den Tag, das er an den bayerischen König Ludwig II. richtete, mit dem Ziel, eine Privataufführung seiner VII. Sinfonie vor dem König zu erreichen : Er stellte Ludwig doch tatsächlich in Aussicht, im Zustimmungsfall eine Oper zu schreiben ! Übrigens zeigte Bruckner auch durchaus politischen Realitätssinn : Als die Sache der Revolution in Österreich 1848 sich zu wenden schien, trat er in die Nationalgarde ein. Und wer das als Jugendtorheit abtun möchte, der sei an die zahlreichen durchaus zeitbewussten Kompositionen vaterländischen Inhalts erinnert, die Bruckner bis hin zur Chorkantate « Helgoland » von 1893 schrieb - an seine Militärmärsche etwa, an sein « Deutsches Lied » oder an seinen Männerchor « Lasst Jubeltöne laut erklingen » zu Feier des Einzugs der kaiserlichen Braut Sissi in Linz.

Es gibt banalen Realismus also im alltäglichen Leben Anton Bruckners - gibt es aber auch zeitgeistig-intellektuellen Realismus in seiner Musik ? Carl Dahlhaus, der als einer von wenigen mit systematischen Gedanken zu der naheliegenden Frage hervorgetreten ist, ob der « Realismus » neben Kunst und Literatur nicht auch die Musik betreffen könnte - Dahlhaus also macht musikalischen Realismus ausfindig etwa in Lautmalerei und Sprachtonfällen, in Affektschilderungen, auch in kleinen wirklichkeitsgetreuen Details, und generell in der « antisubjektiven Gesinnung oder Attitüde » , die Musik eben auch haben kann. Eine solche objektivierende Haltung findet sich vor allem dann, wenn Musik mit außermusikalischer Bedeutung einhergeht, ihren absoluten Anspruch also aufgibt. Im späteren 19. Jahrhundert ist das der Fall bei den sogenannten Programmmusikern, bei Franz Liszt oder Richard Strauß. Eine Neigung zu erklärender Programmanreicherung ihrer Musik gibt es aber auch bei eigentlich « absoluten » Sinfonikern wie Bruckner und Mahler. Bei Anton Bruckner ist der programmatisch-realistische Zug am stärksten ausgeprägt in der VIII. Sinfonie, deren 4. Satz im Kontext genau fixierbarer politischer Ereignisse steht (es geht um ein Treffen des Zaren mit dem Österreichischen Kaiser in Olmütz) . Aber auch in der « Romantischen » gibt es Realbezüge : In einem Brief an Paul Heyse schreibt Bruckner :

« In der 4. Sinfonie ist in dem ersten Satz das Horn gemeint, das vom Rathause herab den Tag ausruft ! Dann entwickelt sich das Leben. »

Am deutlichsten « realistisch » geht es aber im 3. Satz zu. Dort dreht sich alles um die Jagd. Jeder Hörer wird diese Realitätsassoziation sofort haben, wenn er das Folgende hört : IV/3 Takte 1 bis 34.

Interessant wird es freilich dann, wenn der formale Anspruch, dem Scherzo ein Trio einfügen zu müssen, auf den

programm-musikalischen Realitätsanspruch stößt. Welche Realität wird jetzt vom Komponisten zitiert werden? Im Verlauf der Jahre ändert sich Bruckners Vorstellung vom Realitätsgehalt des Trios der IV. behutsam: In einem Brief aus dem Jahre 1878 sieht er das Trio als « Tanzweise, welche den Jägern während der Mahlzeit gespielt wird », 1884 ist es eine « Tafelmusik der Jäger im Walde », und in dem erwähnten Brief an Paul Heyse von 1890 spielt den Jägern « während des Mittagmahles im Wald ein Leierkasten » auf. Die musikalische Realität ist dabei immer dieselbe: IV/3 Trio Takte 1 bis 10.

Man kann dieses Ständchen im Wald übrigens ganz gewinnbringend mit einem Ständchen von Gustav Mahler vergleichen, das dieser (ebenso im Wald und ebenso im Kontext der Jägerei angesiedelt) in den 3. Satz seiner I. Sinfonie eingebaut hat.

Gewinnbringend ist dieser Vergleich deshalb, weil er auf engstem Raum zwei recht unterschiedliche Arten der realistischen Musikerzählung zeigt: Mahler erzählt die kleine Waldrealie ganz distanziert, wie ein allwissender auktorialer Erzähler, der manchmal mit Wohlwollen, manchmal aber auch mit Häme und Spott auf seine Figuren herunterschaut. Wie hier das Schlagwerk dumpfbackig ins Geschehen drängt! Und in der Partitur ist auch noch angeordnet:

« Becken und Trommel von einem Spieler zu spielen! »

Das ist die pure Unterschichten-Blaskapelle in der fürstlichen Jägerei - und im heiligen Tempel der Sinfonie! So eine gebrochene Klangrealität gibt es bei Bruckner nicht. Bei ihm ist die Musik stets unmittelbar und einheitlich, der Klangstrom ist immer personale Rede, nie verbrüdert sich der Komponist über seine Musik hinweg mit den Hörern. Schlichte pathetische Naivität!

Bitte gestatten Sie, daß ich Sie zur Betrachtung des letzten Feldes, auf dem Anton Bruckner und sein Jahrhundert auf Verbindungen untersucht werden sollen, zunächst ganz weit aus der ästhetischen Sphäre hinausführe: auf das Schlachtfeld nämlich. In der militärtaktischen Wissenschaft, bei der Behandlung der Frage also, wie man auf dem Schlachtfeld siegen könne, gab es in der Brucknerzeit zwei beherrschende Ideen - die der Umfangsschlacht (so wie einst Hannibals Cannae) und die des Durchbruchs. Die Cannae-Idee war ohne Zweifel die militärisch wirkungsvollere (denken Sie an Sedan 1870 oder noch Tannenberg 1914), die Durchbruchs-Idee hingegen war (bei allen Schlachtensiegen, die mit ihr errungen wurden) die sozusagen kulturell erfolgreichere. Das war sie deshalb, weil sie quasi nur die militärische Ausprägung eines großen, zeitbeherrschenden Gedankens gewesen ist, der vielfach hervortrat: « Durchbrüche » gab (und gibt) es in politischen Verhandlungen, in der Forschung, in der persönlichen Entwicklung. Durchbruch ist immer dann, wenn etwas aus der Enge ins Weite geht, aus der Finsternis ins Licht, aus Fesseln in die Freiheit, aus Verwirrung in die Klarheit. Und die kulturelle Attraktivität der Durchbruchs-Vorstellung ergibt sich auch daraus, daß sie ihrerseits einem größeren Kontext angehört - dem der Erlösung nämlich. Seit Paulus uns im I. Korintherbrief verheißen hat, daß wir aus der Rätselhaftigkeit dieser Welt durchbrechen werden zur lichtvollen Schau « von Angesicht zu Angesicht », wird Erlösung durchbruchshaft gesehen. Und gerade im späteren 19. Jahrhundert, in dem es gewaltige Elementarkonflikte wie diejenigen zwischen den Nationen, zwischen Staat und Kirche, zwischen Industrie und vorindustrieller Welt gab, und in dem Gewalt als Mittel der Konfliktlösung noch nicht einmal auf dem Papier

geächtet war - gerade in einer solchen Zeit war « Durchbruch », zumal als Spielart von « Erlösung », ein attraktives Modell zum Weltverstehen und Weltgestalten.

Und ein Modell, das sich mit musikalischen Mitteln darstellen lässt. Letztlich ist « Durchbruch » ein Ereignis in zwei Stufen : Es gibt eine Anbahnungsstufe, in der die Konfliktelemente sich ballen und steigern, und es gibt eine Explosionsstufe, in der sich die Spannung löst, indem die Energie sich zielgerichtet entlädt. In der Musik kann das über wenige Takte hin geschehen, oder das Durchbruchgeschehen spannt sich in der Ballung von thematischem Material über ein ganzes Werk, bis hin zur Schlussapotheose. Für Anton Bruckner ist die Anlage von Durchbruchsituationen ganz charakteristisch : es gibt sie auf thematischer Basis (meistens in den Ecksätzen) , auf harmonischer Basis (in den langsamen Sätzen) , und es gibt auch verweigerte Durchbrüche (und andere in den Scherzi - wir haben vorhin einen solchen verweigten Durchbruch gehört !) . Die Zeitgenossen nahmen die verschiedenen Ausprägungen des Durchbruchs-Zeitgeistphänomens in Bruckners Musik vielfach wahr. Hugo Wolf spürte Ungenügen :

« Überall ein Wollen, kolossale Anläufe, aber keine Befriedigung, keine künstlerische Lösung. »

Bewunderung empfand hingegen ausgerechnet ein Soldat, der Oberstleutnant von Himmel, Adjutant des österreichischen Feldzeugmeister Grafen Huyn, der über eine Orgelvorführung Bruckners das Folgende zu Papier brachte :

« Mit hoherhobenem Haupte und begeistertem Blicke thront der Künstler inmitten des tosenden und brandenden Meeres von Tönen und mit gewaltiger Kraft und souveränem Willen beherrscht er die hochschäumende, himmelstürmende Flut. Endlich durchbricht das grollende Wogen ein wundersüßer Klang, wie wenn ein heiterer Sonnenblick durch finstere Wolken dringt. Und nun reiht sich perlend Ton an Ton zur mächtig schwellenden Harmonie des anfänglichen Themas ; es glätten sich dunkle Wogen, und endlich jubelt laut und hell der Triumphgesang, mit dem die ganze Schöpfung ihren Herrn lobt und preist ! »

So ähnlich klingt es auch am Ende der « Romantischen Sinfonie ». Hören wir den Schluss des 4. Satzes : IV/4 Takte 505 bis Ende.

Das ist ein typischer Bruckner-Durchbruch, einer der schönsten vielleicht : aus der Ballungssituation der « dunklen Wogen », mit lichthafter Ankündigung in den Trompeten, mit einer letzten Steigerungswelle, und schließlich mit dem Triumphgesang des Anfangsthemas der Sinfonie. Und mit zusätzlicher Bedeutung : Die letzte Steigerungswelle vor dem Durchbruch nach Es-Dur wird klanglich getragen von den Posaunen. Diese Instrumentenfarbe und die musikalische Diktion erinnern an eine andere Komposition Bruckners, an sein Te Deum, dessen Entstehungszeit sich mit der letzten Umarbeitungszeit des Finales der IV. berührt : Te Deum 5 Takte 449 bis 456.

Da aber (Sie haben es gehört) kommt außermusikalische Bedeutung ins Spiel : « Non confundar in æternum » lautet der dem Posaunensatz zugehörige Text. Eine erste, ferne Ahnung von diesem Thema will uns der Komponist vielleicht auch in seiner großen Durchbruchszenerie am Ende der « Romantischen » geben : die Klangmassen ballen sich aus der trotzig ausgestoßenen Hoffnung heraus zusammen (« In Ewigkeit werde ich nicht zuschanden werden ») , und die Musik formt die Hoffnung im erlösenden Durchbruch um zur Gewissheit.

Hier (im triumphalen Ende der IV. Sinfonie) zeigt sich Anton Bruckner also nach allen unseren vier Ansätzen als Mensch seiner Zeit : als trotzig Glaubender, als realistischer Erzähler einer außermusikalischen Wahrheit, und als Apostel der Erlösung. Felsenfest scheint er in seinem 19. Jahrhundert verortet, und wenn die Ausgangsfrage lautete, ob in Bruckner typische Strömungen seines Jahrhunderts zutage träten, so kann man sagen : Das tun sie. Quod erat demonstrandum.

Und darüber hinaus ? Bruckner für Heutige ? Stutzig muss uns ja machen, daß viele Zeitgenossen in Bruckner einen Fremdkörper gesehen haben. Im Jahr 1877 nannte die Wiener Abendpost den Komponisten in einer Besprechung der III. Sinfonie einen « verspäteten Sendling des Antediluviums » . Und selbst sein Schüler und Freund Franz Schalk schrieb in einem Aufsatz über ihn : « Kaum je hat ein Künstler sich in solchem Gegensatz zu seiner Zeit befunden » - und meinte damit Bruckners Stellung als Sinfoniker unter Programmatikern, als Naiver unter Intellektuellen, als Glaubender unter Liberalen. Sollte dieses damalige Fremdheitsempfinden seinen Grund nicht auch in einer irgendwie gearteten Modernität Bruckners für uns Heutige haben ?

Wer heute nach Anton Bruckners Aktualität fragt, hört Verschiedenes : Lorin Maazel etwa findet sie in der « Majestät » und « Reinheit » seiner Musik und in der « geistvollen Einfalt » seines Wesens. Der Bruckner-Exeget Constantin Floros ist fasziniert von der Brucknerschen Charaktermischung aus Autoritätsgläubigkeit und Wagemut (etwa in der Harmonik) und entdeckt darin ein Paradigma der Moderne. Sehr ehrlich und vielleicht am meisten hilfreich ist das, was die 25jährige Geigerin Julia Fischer über den Komponisten sagt :

« Mit Bruckner kann man mich heute jagen. »

Und auf die Interviewer-Frage, ob sie sich vorstellen könne, daß sie ihn einmal später lieben werde, sagt sie :

« Ja, weil ich weiß, was mich an ihm stört : daß er einen Zustand und nicht eine Entwicklung beschreibt. Er kreiert eine Welt, die in sich abgeschlossen ist. Das passt nicht zu mir, wie ich heute bin. Wenn ich irgendwann einmal mein Leben als eine Konstante sehen werde, dann werde ich seine Musik anders empfinden. »

Und so bleibt, meine Damen und Herren (ein Trost für uns) Anton Bruckner als Aufgabe für den reifen Menschen.

### Albert J. Gutmann

The Viennese music-publisher and sheet music retailer Albert J. Gutmann was born in 1852. The firm was founded in Vienna, in 1873, and was grandly described as the « Kaiserlich-Königlich Hof-Musikalienhandlung » (Imperial and Royal Court Sheet Music Retailer) , on its title-pages. Its premises were at the « Hofoperntheater » (« Wien I, Opernhaus ») ; and « Leipzig, Karlstraße 10 » . Gutmann published the 1st editions of 3 major works by Bruckner: the String Quintet (1884) ; the 7th Symphony (1885) ; and the 4th Symphony (1889) , each in full-score, parts and arrangements for piano 4 hands.

In 1920, Gutmann was acquired by Universal-Edition, together with its catalogue. It acted as nominal publisher for



Schenker's *Der Tonwille* (1921-1924) under the imprint of « Tonwille-Flugblätterverlag », later « Tonwille-Verlag », as a cover for Universal-Edition.

Gutmann was the organiser of « The International Exhibition for Music and Drama » in Vienna, in 1892, in which capacity he corresponded with Tchaïkovsky. Gutmann's memoirs of Viennese musical life, « Aus dem Wiener Musikleben », were published in 1915, 1 year after his death.

« Albert J. Gutmann als Verleger Brucknerscher Werke. Aus der Korrespondenz der Bruckner-Freunde und -Interpreten. »

Andrea Harrandt, a regular « Bruckner Journal » Conference speaker and contributor to the Journal, traces the career of one of Bruckner's most important Viennese publishers, the Bavarian-born Albert J. Gutmann (1851-1915), and refers to the correspondence between the publisher and those of his friends (the Schalk brothers) and interpreters (Hermann Levi, Felix Mottl, Franz Fischer and Hans Richter) who were involved with the publication or performance of the Gutmann editions of 3 of the composer's works.

In chronological order :

The String Quintet published in May 1884.

The 7th Symphony published in December 1885.

The 4th Symphony published in September 1889 ; and January 1890.

Although the publication of the latter was a long-drawn-out business and does not always show Gutmann in the best of lights, it is to his great credit that he did not follow Hans von Bülow's advice after the 1st performance of the 4th, in 1881, that, under no circumstances, should he publish the work - it would be « a waste of money ; money that could be put to better use » .

## Hans Richter

Le chef d'orchestre austro-hongrois Hans Richter est né le 4 avril 1843 à Raab (aujourd'hui Győr, en Hongrie) et est mort le 5 décembre 1916 à Bayreuth. Il fait ses études au Conservatoire de Vienne où il montre un intérêt particulier pour le cor. Il fut l'élève du violoniste Carl Heissler. Il commence sa carrière de chef d'orchestre dans diverses salles d'Opéra de l'Empire austro-hongrois. Dans les années 1860, il se lie d'amitié avec Richard Wagner et dirige la première de *L'Anneau du Nibelung* dans son intégralité, en 1876, lors du 1er Festival de Bayreuth.

L'année suivante, Richter accompagne le compositeur pour une série de concerts à Londres (servant à éponger le déficit du Festival), où il revient à de nombreuses reprises, et devient ainsi une figure familière de la vie musicale anglaise, présent à tous les grands Festivals de musique vocale. Il est nommé chef d'orchestre principal du Festival triennal de musique de Birmingham en 1885. Il dirige l'Orchestre de Hallé de 1899 à 1911, et l'Orchestre

Symphonique de Londres, nouvellement créé, de 1904 à 1911. Sans se soucier des querelles qui opposaient à l'époque les partisans de Johannes Brahms à ceux de Richard Wagner, il dirige des œuvres de l'un comme de l'autre (surtout à Vienne où il a résidé la plupart du temps) mais aussi d'Anton Bruckner (qui lui aurait un jour glissé une pièce dans la main après un concert, en guise de pourboire) et d'Antonín Dvořák. Il dirige, de temps à autres, des concerts à Bayreuth. Puis, il devient un admirateur fervent d'Edward Elgar, et interprète du Tchaïkovski. Autre anecdote : Richter aurait pendant un concert à Londres laissé l'orchestre jouer le 2e mouvement de la Symphonie Pathétique sans diriger. En raison de problèmes de vue, il doit se résigner à prendre sa retraite en 1911.

Richter avait de la direction une approche plus monumentale qu'animée ou dynamique : il mettait plus l'accent sur la structure de l'œuvre tout entière que sur des moments particuliers de beauté ou de passion. Selon certains critiques, il n'avait rien de plus qu'un métronome, mais d'autres, notamment le chef Eugène Goossens, avaient remarqué l'incroyable vitalité rythmique de sa battue.

...

The Austrian-Hungarian orchestral and operatic conductor Hans (János) Richter Richter was born on 4 April 1843 in Raab (Győr) , Kingdom of Hungary, Austro-Hungarian Empire ; and died on 5 December 1916 in Bayreuth.

His mother was Opera-singer Jozefa Csazenszky. He studied at the Vienna Conservatory. He had a particular interest in the horn, and developed his conducting career at several different Opera Houses in the Austro-Hungarian Empire. He became associated with Richard Wagner in the 1860's and, in 1876, he was chosen to conduct the 1st complete performance of Richard Wagner's « Der Ring des Nibelungen » at the Bayreuth « Festspielhaus » .

In 1877, he assisted the ailing composer as conductor of a major series of Wagner concerts in London and, from then onwards, he became a familiar feature of English musical life, appearing at many choral Festivals including as principal conductor of the Birmingham Triennial Music Festival (1885-1909) and directing the Hallé Orchestra (1899-1911) and the newly-formed London Symphony Orchestra (1904-1911) . In Europe, his work was chiefly based in Vienna, where (transcending the bitter division between the followers of Wagner and those of Johannes Brahms) he gave much attention to the works of Brahms himself, Anton Bruckner (who once slipped a coin into his hand after a concert by way of a tip) and Antonín Dvořák (he gave the London and Vienna premieres of the Symphonic Variations) ; he also continued to work at Bayreuth.

In later years, Richter became a whole-hearted admirer of Sir Edward Elgar, and he also came to accept Pyotr Ilyich Tchaïkovsky. On one occasion, he laid down his baton and allowed a London Orchestra to play the whole 2nd movement of Tchaïkovsky's « Pathétique » Symphony itself. Never afraid to experiment on behalf of the music he loved, he lent his authority to an English-language production of the « Ring » at Covent Garden (1908) . In 1909, he delivered the British premiere, very shortly after the world premiere in Boston, of Ignacy Jan Paderewski's Symphony in B minor « Polonia » . Failing eyesight forced his retirement in 1911.

Richter's approach to conducting was monumental rather than mercurial or dynamic, emphasising the overall structure

of major works in preference to bringing-out individual moments of beauty or passion. Some observers regarded him as little more than a time-beater ; but others, notably Eugene Goossens, pointed to the remarkable rhythmic vitality of his work, a quality which hardly squares with the image of Richter as a rather stolid and static personality.

Hans Richter was 1st brought to England by Wagner, in 1877, to conduct 6 operatic concerts in London. The impact made by Richter (then, 32 years old) on the capital's orchestral players was enormous. They had never been rehearsed so thoroughly, nor with such discipline as that of a genuine musician rather than a showman ; nothing was allowed to slip through as the fundamentals were revisited. Intonation was scrutinised, details brought-out, tempi rationalised, notes corrected. His practical knowledge (he played every orchestral instrument) proved formidable and no weak player felt secure. He usually conducted rehearsals and performances of orchestral concerts and Operas from memory.

The living composers, whose works he introduced to British audiences, were the greats in whose company he could be found, Wagner, Brahms, Bruckner, Dvořák, Tchaïkovsky, Glazunov, Stanford, Parry and Elgar. For 20 years, from 1879, he toured the length and breadth of Britain with his Richter Orchestra. (Christopher Fifield, Hans Richter's impact as a career conductor.)

A rebuke he is supposed to have made to a musician in the Covent Garden Orchestra is still sometimes quoted :

« Up with your damned nonsense will I put twice, or perhaps once, but sometimes always, by God, never. »

Notable premieres :

Wagner : Siegfried (1876) .

Wagner : Götterdämmerung (1876) .

Brahms : Symphony No. 2 (1877) .

Brahms : Tragic Overture (1880) .

Tchaïkovsky : Violin Concerto in D (1881) ; Adolph Brodsky, soloist.

Bruckner : Symphony No. 4 (1881) .

Brahms : Symphony No. 3 (1883) .

Bruckner : Te Deum (1885) .

Bruckner : Symphony No. 8 (1892) .

Elgar : Enigma Variations (1899) .

Elgar : The Dream of Gerontius (1900) .

Elgar : Symphony No. I (1908) .

...

Hans Richter was one of the greatest German conductors of the Romantic era and among Richard Wagner's greatest champions.

His father was the « Kapellmeister » of the local Cathedral and his mother, Josephine Csazinsky, was a soprano who sang the role of Venus in the 1st production of Wagner's « Tannhäuser » in Vienna (1857) . At 10 years old, he became a chorister at the Vienna Court Chapel. He studied violin, horn, and theory at Vienna Conservatory while playing horn at the « Kärtnerthorn Theater » , from 1862 to 1864.

Wagner hired him for the job of preparing a fair copy manuscript of his latest Opera, « Die Meistersinger » . After that, Wagner recommended him to Hans von Bülow to be a chorus Master at the Munich Court Opera (1867) . The next year, Bülow made him his assistant conductor. Richter answered Wagner's request to put conducting aside and work on finishing the copying of the scores to the « Ring » Operas. As trumpeter, he participated in the 1st performance of Wagner's « Siegfried Idyl » , and played in the foyer of Wagner's house in Tribschen, as a surprise for Wagner's future wife.

Richter became chief conductor in Pest (1871-1875) and, in 1875, debuted in Vienna with such huge success that he became conductor of the « Hofoper » there. In 1876, he conducted the premiere performance of the entire « Ring » cycle to inaugurate the Bayreuth « Festspielhaus » .

The « Hofoper » Orchestra elected him to be their chief conductor in their alter ego as the Vienna Philharmonic. He remained with them until 1898. From 1880 to 1890, he was also conductor of the « Gesellschaft der Musikfreunde » .

He made his debut in England, in 1877, and became a popular favourite there, holding an annual series of Orchestral Festival Concerts, from 1879 to 1897. (These became known as the « Richter Concerts » .) He was director of the triennial Birmingham Music Festival, from 1885 to 1905. In 1897, he accepted the position of music director of the Hallé Orchestra, arriving there in 1899 to take the position.

The delay was caused by his remaining in Vienna to be sure of his pension. While he was absent, Frederic Cowen had been conducting the Orchestra and became popular enough that a faction of the audience resisted Richter, and were thereafter apt to complain over Richter's highly-predominant German repertory. However, Richter made a great contribution to English musical culture when he became the 1st to recognize the greatness of Edward Elgar's « Enigma Variations » , premiered it with the Hallé, and played it to great acclaim in Germany. He left the Hallé in

1911 and retired in 1912.

...

The Hungarian musical conductor Hans Richter was the son of the « Kapellmeister » at the cathedral, and of his wife, née Josephine Csazinsky, who was the 1st to perform Venus in « Tannhäuser » at Vienna. Young Hans sang either soprano or alto in the cathedral choir, according to requirement, and occasionally played the organ. But his public « début » was made as a drummer in Franz-Josef Haydn's « Paukenmesse ». In 1853, at the age of 10, he appeared in a concert as pianist in Johann Nepomuk Hummel's E-flat Piano Quintet, Opus 87 ; and, in 1854, after his father's death, went to the choristers' school, the « Convikt » (where Franz Schubert was educated) in Vienna and, there, became chorister in the Court Chapel. For 5 years, from 1860, Richter studied under Carl Heissler and Simon Sechter in the Vienna « Konservatorium », and he learnt the horn under Wilhelm Kleinecke. A year and a half after his 1st lesson, he became hornist in the old « Kärnthnerthor Theatre » at £3 a month. Meanwhile, he had devoted time to conducting. It was not till August 1868 that Richter made his 1st appearance as a conductor, at the « Hof Theater », Munich (where he had just been appointed) , in « William Tell » of Rossini ; but, in the next year, he resigned this post, went 1st to Paris, then to Brussels and, finally, to Tribschen, where he copied « Der Ring des Nibelungen » for Wagner. In April 1871, Richter took-up his new duties as conductor of the Hungarian National Opera in Budapest, where he remained 4 years, until he began in May 1875 his long connexion with the Vienna Opera, which terminated only with the Century. In 1876, Richter directed the rehearsals and performances of « Der Ring » at Bayreuth and, in 1877, paid his 1st visit to England to conduct the Wagner Festival at the Albert Hall. There, in 1879, he founded the Richter Concerts, which were a revelation to London musical circles of the masterly personality of the conductor, and his influence upon the Orchestra ; in 1885, he became conductor of the Birmingham Triennial Festival, and was created Mus. Doc. Oxon. honoris causa. In 1882, Richter also conducted a famous series of performances of Wagner's works (including the 1st in England of « Die Meistersinger » and « Tristan ») at Drury Lane and, in 1900, became conductor of the Hallé Orchestra in Manchester. He had established his position as one of the most richly gifted and the most experienced of modern conductors, supreme in the interpretation of Beethoven, Wagner and Brahms.

...

There has been no other conductor in the history of the Vienna Philharmonic who left such a long-lasting impression on the Orchestra as Hans Richter (1843-1916) , the legendary conductor of the premiere of Wagner's tetralogy « The Ring of the Nibelungen » , in Bayreuth. This is not only an appraisal in hindsight, but was also the predominant opinion of the musicians of that time. Richter conducted at least 243 concerts and presided over the organization with a 1 year interruption from 1875-1898.

The artistic partnership between Richter and the Philharmonic was characterized by the fervor of individuals of flesh and blood. The era of Hans Richter, which is referred to as the « Golden Era » was not a time of static complacency, but rather the constant « give and take » between a headstrong group of musicians and an outstanding conductor, who was, in fact, a member of the ensemble as the 1st among equals.

Under Hans Richter, the ensemble attained the status of a world-class Orchestra with an incomparable tradition. Also contributing to this aura were encounters with Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Anton Bruckner, Johannes Brahms, Franz Liszt and others who performed with the Orchestra as conductors and soloists. During the « Golden Era » of Hans Richter, Brahms' 2nd and 3rd Symphonies, Anton Bruckner's 4th and 8th Symphonies as well as the Tchaïkovsky Violin Concerto were premiered.

...

Hans Richter : geboren 4. April 1843 in Raab (heute Győr) ; gestorben 5. Dezember 1916 in Bayreuth ; eigentlich János Richter) war ein österreichisch-ungarischer Dirigent und Ehrenbürger von Bayreuth.

Hans Richter wurde am 4. April 1843 als Sohn des Domkapellmeisters Anton Richter und der Sängerin Josefa Richter, geborene Csazenszky, in Raab, Westungarn, geboren. Seine Mutter erteilte ihm bereits ab dem vierten Lebensjahr Klavierunterricht, sodass er durch diese gründliche musikalische Erziehung ab 1852 als Chorknabe in die Wiener Hofkapelle aufgenommen wurde. Nachdem sein Vater bereits früh verstarb, ging er bis 1860 in das « Löwenburgsche Konvikt » in Wien, eine Schule, die stimmbegabte Knaben für die Wiener Hofkapelle ausbildete. 1860-1865 besuchte er das Wiener Konservatorium.

Bereits 1862 wurde er Hornist am Theater am Kärntnertor, der damaligen Hofoper, und erhielt nach wenigen Jahren von seinem Hofkapellmeister den Befähigungsnachweis zum Kapellmeister. Durch diese Empfehlung kam Richter zu Richard Wagner, der einen fähigen Musiker suchte. In seinem Auftrag stellte er als Wagners Assistent die Druckvorlage der Meistersinger-Partitur her, eine Abschrift von Wagners Original. Die gleiche Arbeit verrichtete er später mit der Partitur der Oper Siegfried. Durch seine Arbeit erwarb Richter sich das volle Vertrauen von Richard Wagner, so daß er bei dessen Hochzeit mit Cosima Wagner als Trauzeuge teilnehmen durfte.

Ab 1868 war er auf Empfehlung von Richard Wagner Chordirektor der Münchner Oper. 1870 leitete er die erste Aufführung des Lohengrin in Brüssel. Von 1871 bis 1875 war Richter Kapellmeister am Nationaltheater von Budapest. Von 1875 bis 1900 war er Kapellmeister der Wiener Hofoper, von 1875 bis 1898 Dirigent der philharmonischen Konzerte in Wien. Von 1880 bis 1890 war er Konzertdirigent der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ab 1878 zweiter und ab 1893 erster Hofkapellmeister in Wien. 1876 dirigierte er bei den Bayreuther Festspielen die ersten Aufführungen des Ring des Nibelungen. Richter begleitete Richard Wagner auch auf einer anschließenden Konzertreise nach England, die Wagner unternahm, um das finanzielle Defizit der ersten Festspiele abtragen zu helfen. Dadurch wurde Richter auch in England bekannt und bekam eine Einladung zu einer Reihe von Konzertveranstaltungen. Diese waren so erfolgreich, daß die Universitäten von Oxford und Manchester ihm die Doktorwürde verliehen.

Richter arbeitete bis 1900 in Wien, wo er junge Komponisten unterstützte und die Werke Wagners verbreitete. Dann nahm er eine Einladung des Hallé-Orchester aus Manchester an und übernahm dort die musikalische Leitung. Von 1904 bis 1911 war er Chefdirigent des neugegründeten London Symphony Orchestra. 1911 verließ er England, um in Bayreuth in den Ruhestand zu gehen. Für seine musikalischen Verdienste ernannte die Stadt Bayreuth ihn 1913 zum Ehrenbürger. Am 5. Dezember 1916 verstarb er. Seine Grabstätte befindet sich auf dem Bayreuther Stadtfriedhof. Sein

Tabulatur genanntes Bayreuther Wohnhaus aus dem Jahr 1743 wurde Ende der 1960er Jahre im Zusammenhang mit dem Bau des Neuen Rathauses abgerissen.

Hans Richter hat sich neben seinen Wagner-Aufführungen auch besonders um die Verbreitung der Werke von Anton Bruckner, Johannes Brahms und Edward Elgar verdient gemacht. Zu den von ihm uraufgeführten Werken gehören die 2. und 3. Sinfonie von Brahms, die 1. (2. Fassung 1891) , 3. (3. Fassung 1890) , 4. und 8. Sinfonie von Bruckner, die Enigma-Variationen und das Oratorium The Dream of Gerontius von Elgar, sowie dessen 1. Sinfonie, die Richter gewidmet ist. Auch die 6. Sinfonie von Antonín Dvořák ist Richter gewidmet, doch konnte dieses Werk 1880 aus Krankheitsgründen nicht wie geplant von Richter uraufgeführt werden.

Zur Wiederkehr seines 150. Geburtstags, 1993, wurde von den Wiener Philharmonikern eine Hans-Richter-Medaille aufgelegt, deren erster Träger Sir Georg Solti (1912-1997) war.

Im Jahr 1919 wurde in Wien-Döbling (19. Wiener Gemeindebezirk) die Hans-Richter-Gasse nach ihm benannt.

### Anton Seidl

Le chef d'orchestre hongrois (naturalisé américain, en 1891) Anton Seidl est né le 7 mai 1850 à Pest (aujourd'hui, Budapest) et est mort le 28 mars 1898 à New York.

Seidl entre, en octobre 1870, au Conservatoire de Leipzig, jusqu'à ce qu'il soit appelé, en 1872, à Bayreuth pour devenir l'un des copistes de Richard Wagner. Il contribue à la réalisation de la Ire copie fidèle de « l'Anneau du Nibelung » et, en 1876, il participe au 1er Festival de Bayreuth.

Sa carrière de chef d'orchestre prend une tournure nouvelle lorsque, sur la recommandation de Wagner, il est nommé chef à l'Opéra de Leipzig, où il demeure jusqu'à ce qu'en 1882 il parte en tournée avec la troupe itinérante de « l'Anneau du Nibelung » d'Angelo Neumann, notamment à Brême, de 1883 à 1885, et à Prague. En 1885, il épouse la chanteuse autrichienne Auguste Kraus.

C'est en octobre 1885 que Seidl se produit pour la Ire fois en tournée à New York, il dirige « Lohengrin » , en novembre, au Metropolitan Opera où, l'année suivante, il obtient un succès retentissant en dirigeant « Tristan und Isolde » avec Lilli Lehmann et Albert Niemann dans les rôles principaux. C'est à partir de là qu'il s'installe définitivement à New York et dirigera régulièrement l'Orchestre du Metropolitan Opera jusqu'en 1897. En 1891, il dirige la première de « Parsifal » à Boston et, la même année, il est nommé directeur musical de l'Orchestre philharmonique de New York, à la tête duquel il restera jusqu'à sa mort, en 1898 ; c'est ainsi qu'il dirige, le 16 septembre 1893, à Carnegie Hall la création mondiale de la 9e Symphonie, dite « Du nouveau monde » , de Antonín Dvořák, dont l'impact sur la musique Classique américaine sera considérable.

À partir de son installation à New York, ses relations avec la famille Wagner, notamment avec Cosima Wagner, se font plus distantes, et il ne retournera qu'une seule fois à Bayreuth, en 1897, pour y diriger « Parsifal » .

Le prix Anton Seidl, décerné par la « Wagner Society » de New York, récompense les meilleures interprètes de Wagner qui se sont produits au Metropolitan Opera ; parmi les lauréats figurent notamment James Levine, Birgit Nilsson et Jon Vickers.

...

The Hungarian conductor Anton Seidl was born on 7 May 1850 in Pest, Hungary ; and died on 28 March 1898 in New York, aged only 47.

He began the study of music at a very early age. When he was only 7 years old, he could pick-out at the piano melodies which he had heard in the theatre. At 15, he became a student of harmony in counterpoint under Nicolitsch at the Hungarian national musical Academy, of which Liszt was director. He attended the Normal School at Pest for 3 years ; the « Gymnasium » 8 years ; and afterward attended the University for 2 years. At age 16, he had been thinking of becoming a priest, but his love for music prevailed and he entered Leipzig Conservatory, in October 1870, remaining there until 1872, when he was summoned to Bayreuth as one of Richard Wagner's copyists.

At Bayreuth, he assisted in making the 1st fair copy of « Der Ring des Nibelungen » . Wagner treated him as one of the « chosen few » , and it was natural that he should take a part in the 1st Bayreuth Festival, in 1876. Wagner then sent him to Vienna to stage « Siegfried » and « Götterdämmerung » (the last 2 « Ring » dramas) there.

His chance as a conductor came in 1879 when, on Wagner's recommendation, he was appointed to the Leipzig State Opera. In May 1881, he introduced in the Victoria Theatre, Berlin, the complete « Ring » tetralogy for the 1st time. In 1882, he went on tour with Angelo Neumann's « Nibelungen Ring » company. The critics attributed much of the artistic success that attended the production of the « Ring » at Her Majesty's Theatre in London, in June of that year, to his conducting.

In 1883, Seidl went with Neumann to Bremen but, 2 years later, was appointed conductor of the Metropolitan Opera, in New York City, and, in the same year, he married Auguste Kraus, a distinguished singer. He became conductor of the New York Philharmonic, in 1891, where he remained until his death, in 1898.

While in New York, he conducted the premiere performance of Antonín Dvořák's Symphony No. 9, « From the New World » , which greatly influenced the direction of American Classical music. Dvořák had added that subtitle to the title page of his autograph score, in Carnegie Hall, just before turning it over to Seidl.

He also had a significant role in the genesis of Edvard Grieg's « Lyric Suite » . It started as Seidl's orchestrations of 4 pieces from Book V of Grieg's « Lyric Pieces » , which he put together as « Norwegian Suite » . While Grieg acknowledged the merit of the arrangements, he nevertheless chose to revise them, in 1905, and published 3 of them, along with an arrangement of a 4th piece he made himself directly from the original piano score, into his own « Lyric Suite » .



...

Anton Seidl had a short life, but one that was particularly influential in America. He was born in one of the Hungarian cities that eventually merged to create the modern city of Budapest. He studied from 1870 to 1872, at both the University and the Conservatory in Leipzig.

When he graduated, he obtained a job with Richard Wagner as an assistant, participating in preparing the score of « Der Ring des Nibelungen » (an immense cycle of 4 full-length Operas) for publication. (Composers, if they can afford it, often leave to assistants the lengthy and tedious job of preparing a clean and corrected manuscript for publishers, proof-reading it, and extracting the parts for the individual orchestral players.) Wagner certainly appreciated the volume of detailed and attentive work this required. « What would I do without my Seidl ! » , he once exclaimed.

After that, since he knew the score as well as anyone besides the composer, it was natural that he was hired to help rehearse and coach the initial complete performance of the « Ring » at the 1st Wagner Festival, in 1876.

Meanwhile, Wagner had done right by his assistant by using his influence to get Seidl a conducting job, at Angelo Neumann's Wagner Theater in Leipzig, in 1875. This led to him becoming director of the Leipzig Opera, in 1879. It was well-known that Wagner seriously considered him to conduct the world-premiere of his next and final Opera, « Parsifal » . In the end, though he chose Herman Levi to present the work, in 1882.

Seidl successfully toured Europe as a guest-conductor, in 1882 to 1883. In the latter year, he was appointed conductor of the Bremen Opera. While there, he married soprano Auguste Kraus.

He accepted a guest conducting appearance at New York's Metropolitan Opera, in 1885. While he was there, one of the Met's leading conductors, Leopold Damrosch, died unexpectedly, and Seidl accepted an invitation to stay and take-over the German repertoire at that House. He had a successful 12 year tenure there and, in 1891, he was also appointed conductor of the New York Philharmonic.

His success as a purely orchestral conductor was not as widely conceded. It is contended that he had to learn many standard orchestral items, for the 1st time, while conducting at the Met. But while in both positions, he introduced many standard Operatic repertoire items to America. He was the 1st to play « Meistersinger » , « Tristan » , and the « Ring » (of which only « Walküre » had previously been heard in America) . It was he who conducted the world-premiere of Antonín Dvořák's final Symphony, entitled « From the New World » .

Despite his fame as one of Wagner's leading interpreters, he was not engaged to conduct in Bayreuth until 1897, when he led « Parsifal » . It was almost too late, for he died unexpectedly in March, 1898, at the age of 47.

His career and maturity as a conductor were obviously still building at the time of his death. Despite the misgivings about his lack of experience as an orchestral conductor, at the beginning of his Philharmonic tenure, it is as an

orchestral conductor that his influence has been strongest. With Theodore Thomas, he was one of the leaders in propagating orchestral performance in America. He founded the Seidl Society, a touring Orchestra with which he traveled throughout the country, often bringing Beethoven, Liszt, Berlioz, and other great composers to American communities, for the 1st time. He and Theodore Thomas were the 1st to conduct Bruckner's Symphonies in the United States.

...

Anton Seidl studied at the Leipzig Conservatory, from 1870 to 1872, after which he went to Bayreuth to assist Richard Wagner in the preparation of the score and 1st complete performance of the « Ring » , in 1876. After conducting at Opera Houses in Leipzig and Bremen, he came to the Metropolitan Opera, in New York, to replace Leopold Damrosch. According to the critic Henry T. Finck, Seidl was a charismatic conductor who could make the Orchestra « sing and sigh and whisper, exult, plead, and threaten, storm, rage, and overwhelm » . By the time Seidl took the reins of the New York Philharmonic Society from Theodore Thomas, in 1891, he had won an enthusiastic following in the concert hall as well as the Opera House.

Seidl conducted the American premieres of many Wagner Operas, including « Die Meistersinger » , « Tristan und Isolde » , « Siegfried » , and the 1st complete « Ring » Cycle. Considered one of the great Wagner conductors of his day, Seidl was also greatly admired for his interpretation of Beethoven, Liszt, and Berlioz. The latter 2, now dead, were well on their way to becoming established members of the Orchestral canon. Antonin Dvorák, however, was temporarily living in New York and his works figured often in Philharmonic concerts ; Seidl conducted the world-premiere of the « New World » Symphony in Carnegie Hall, in 1893. The following year, Seidl conducted the premiere of Victor Herbert's 2nd Cello Concerto, with the composer as soloist. Audiences and Orchestra alike responded emotionally to Seidl's flexible sense of tempo and rubato - a freedom of interpretation that startled his listeners. Under Seidl's leadership, the Philharmonic achieved even greater financial and artistic success than they had under Thomas. The Orchestra also began to commission regular program notes, mainly from the eminent music-critic Henry Krehbiel.

...

Anton Seidl was a noted Wagnerian conductor and chorus Master. He was born in Pest, Hungary, was a member of Wagner's household from 1872 to 1878, during which time he served as Wagner's musical secretary and, later, as conductor of the Richard Wagner Theater, in Bayreuth. He was a close friend of Wagner's and had much to do with the spread of his music and influence through Europe and America.

...

Anton Seidl (geboren 7. Mai 1850 in Pest ; gestorben 28. März 1898 in New York) war ein ungarisch-amerikanischer Dirigent und Orchesterleiter.

Nach seiner Schulausbildung studierte Seidl von 1870 bis 1872 am Leipziger Konservatorium. Danach kehrte er in seine

Heimatstadt zurück und wurde von Hans Richter zum Dirigenten ausgebildet. Anschließend schloß er sich zunächst der so genannten « Nibelungen-Kanzlei » in Bayreuth an, einer Gruppierung um Felix Mottl, Hans Richter, Hermann Zumpe, Adolf Wallnöfer und anderen, die sich mit der Interpretation und vor allem mit der Vermarktung der verschiedenen Wagneroperen beschäftigten und bei den Proben zu diesem Zwecke anwesend sein durften. Durch diese Kontakte wurde Seidl auf Empfehlung Richard Wagners an das Opernhaus Leipzig als Theaterkapellmeister unter dem Operndirektor Angelo Neumann berufen, welcher sich dort insbesondere durch seine Wagnerinszenierungen einen überregional anerkannten Ruf erworben hatte. In den Jahren 1882 und 1883 gehörte Seidl ferner dem Ensemble des von Neumann gegründeten so genannten « Wandernden Wagner-Theater » an. Mit diesem reisenden Wagnerensemble, zu dem ein komplettes Orchester, ein Opernchor sowie Bühnenausüstung und Bühnentechniker gehörten, trat er in den nächsten Jahren in mehreren Städten Europas auf und war dabei maßgeblich an der Aufführung von insgesamt 135 Ring-Vorstellungen und über 50 sonstigen Wagner-Konzerten beteiligt.

Nach dieser Tourneephase und verschiedenen Zwischenengagements unter anderem in Bremen (1883-1885) und im August 1885 am Deutsches Landes-Theater Prag, jeweils immer mit Angelo Neumann, brach er noch im gleichen Jahr (Oktober 1885) zu seiner ersten Tournee nach New York auf. Am 23. November 1885 feierte er mit Wagners Oper Lohengrin an der Metropolitan Opera sowie ein Jahr später mit Tristan und Isolde mit Lilli Lehmann und Albert Niemann in den Hauptrollen einen sensationellen Erfolg. In den Folgejahren verlegte Seidl daraufhin seinen Arbeitsschwerpunkt vollends nach New York, arbeitete als Co-Dirigent von Leopold Damrosch und nach dessen Tod von Walter Damrosch an der New York Symphony Society. Bis 1891 brachte er dort weitere bis dahin in Amerika teilweise noch unbekannt Wagneroperen zur Aufführung, die dadurch einen nicht vorhersehbaren Siegeszug erreichten. Im Jahr 1891 wechselte er schließlich noch zu den New Yorker Philharmonikern, wurde aber immer wieder zu Gastauftritten an die « Met » in New York und in andere Städte wie beispielsweise 1891 auf Bitten von Benjamin Johnson Lang zur Erstaufführung des Parsifals nach Boston eingeladen. Insgesamt hatte Seidl 471-mal die Gesamtleitung inne, davon beschäftigten sich 291 Dirigate bei insgesamt mehr als 35 Opern allein mit den Werken Wagners. Bis zu seinem Tode blieb Seidl den Philharmonikern treu, setzte sich dabei aber auch für die Förderung so genannter « amerikanischer Musik » europäischer Komponisten ein und leitete beispielsweise die gefeierte Uraufführung von Antonín Dvořáks 9. Sinfonie « Aus der neuen Welt » am 16. September 1893 in der Carnegie Hall.

Darüber hinaus gründeten im Jahr 1889 kulturbegeisterte Frauen die « Seidl Society », eine Gruppe von Musikern, zusammengestellt aus den Orchestern der « Met » und den Philharmonikern, das als « Seidl-Orchestra » am Strand von Brighton Beach zahlreiche Sommerkonzerte als « Wagners Nights » zum Besten gab. Seidls Verhältnis zur Familie Wagner insbesondere zu Cosima Wagner, weniger zu Siegfried, den er praktisch mit aufgezogen hatte, wurde allerdings seit seiner Zeit in New York immer distanzierter, da er die Wagneroper straffer und moderner und damit für Amerikaner verständlicher interpretierte. Deshalb trat Seidl lediglich noch einmal in Bayreuth auf, als er 1897 bei den Bayreuther Festspielen den Parsifal leitete. Im gleichen Jahr trat er noch einmal zu einem Gastspiel in London auf, bevor er bereits ein Jahr später am 28. März 1898 im Alter von erst 48 Jahren verstarb.

Anton Seidl, welcher seit 1891 die amerikanische Staatsbürgerschaft hatte, war verheiratet mit der aus Österreich stammenden Sängerin Auguste Kraus (1853-1939). Ihm zu Gedenken wurde der « Anton-Seidl-Preis » (Anton-Seidl-Award) der « Wagner-Society of New York » für exzellente Wagner-Interpretationen an der « Met » kreiert. Dieser Preis

wurde bisher unter anderem an James Levine, Otto Schenk, Günther Schneider-Siemssen, Birgit Nilsson und an Jon Vickers vergeben.

### Prince Gustave-Adolphe de Hohenlohe-Schillingsfürst

Le Prince Gustav Adolf 1er de Hohenlohe-Schillingsfürst est né le 26 février 1823 à Rothenburg ob der Tauber. Il est le fils du prince François-Joseph de Hohenlohe-Schillingsfürst (1787-1841), de la branche catholique des Hohenlohe, et de la princesse, née princesse Constance de Hohenlohe-Langenburg (1792-1847). Il est le frère du futur duc de Ratibor, Victor de Hohenlohe-Schillingsfürst (1818-1893), du futur chancelier de l'Empire allemand, Clovis de Hohenlohe-Schillingsfürst (1819-1901), du prince Constantin de Hohenlohe-Schillingsfürst (1828-1896), futur grand maréchal de la Cour de l'Empereur François-Joseph à Vienne et de Philippe de Hohenlohe-Schillingsfürst (1820-1845).

Il étudie la théologie à Breslau et à Munich et devient membre de l'Academia Ecclesiastica à Rome en 1846. Il est ordonné prêtre le 25 août 1849 des mains mêmes de Pie IX, réfugié à Gaète. Il devient aussitôt grand aumônier du pape. Il est consacré évêque « in partibus » de Edesse en 1857. Il est nommé en 1866 cardinal-prêtre, titulaire de Saint-Calixte. Comme son frère Clovis, il s'oppose à l'influence des Jésuites et est réticent par rapport au dogme de l'infaillibilité pontificale, car il tente vainement d'empêcher le Kulturkampf qui s'annonce en Allemagne. Il quitte Rome avant la fin du Concile pour vivre dans le château familial de Schillingsfürst, mais ne s'oppose pas ensuite aux conclusions du Concile. Envoyé de nouveau à Rome en tant qu'ambassadeur auprès du Saint-Siège, ses lettres d'accréditation sont refusées par Pie IX, ferme adversaire de Bismarck. Le poste ne sera pas pourvu avant plusieurs années. Il retourne à Rome en 1876 et gagne la confiance du pape Léon XIII qui le nomme évêque d'Albano de 1879 à 1884 et aussi archiprêtre de la Basilique Sainte-Marie-Majeure. Il meurt à Rome le 30 octobre 1896, où il est enterré.

...

Gustav Adolf, Cardinal Prince of Hohenlohe-Schillingfürst, (1823-1896) was a member of the Hohenlohe family of Germany, claiming descent from Eberhard, one of the early dukes of Franconia. He became a cardinal of the Catholic Church.

Hohenlohe was born in Rothenburg an der Fulda, in the Electorate of Hesse, on 26 February 1823, the son of its ruler, Prince Franz-Josef zu Hohenlohe-Schillingsfürst, and Princess Caroline Friederike Constanze zu Hohenlohe-Langenburg. His father was a Catholic, while his mother was a Lutheran. In the standard compromise of the era, he and his brothers were raised in the faith of their father, while his sisters were raised in that of their mother. He took Catholic holy orders in 1849 and became, in 1857, the titular bishop of Edessa in Mesopotamia and almoner to Pope Pius IX. He was appointed a cardinal in June 1866, with the titular church of Santa Maria, in Traspontina.

The Cardinal-Prince was a brother of Prince Chlodwig zu Hohenlohe-Schillingsfürst, Foreign Minister of the Kingdom of Bavaria until its unification with the German Empire. Through this connection, he endeavored to prevent the policy of « Kulturkampf », aimed at destroying Catholic institutions, which was promoted by Prince Otto von Bismarck,

Chancellor of the Empire.

Hohenlohe was sent to Rome in 1872 as Ambassador to the Holy See, but his appointment was rejected by Pope Pius IX, possibly as a result of the open opposition he and his brothers had shown to the ultra-montane position of that pope. He returned to Rome in 1876 and, subsequently, gained the favour of Pope Leo XIII, and went on to spend the rest of his ecclesiastical career in Italy. In July 1878, he became the archpriest of the Basilica of Santa Maria Maggiore. In May 1879, he was named the Cardinal-Bishop of Albano, which office he resigned in December 1883. A year later, he was given the title of Cardinal-Priest of the Church of San Callisto, until 1895, when his title was transferred to that of San Lorenzo in Lucina.

Hohenlohe died in Rome, October 30, 1896, and was buried in the Teutonic Cemetery, reserved to German nationals serving the institutions of the Church in Rome.

His portrait was apparently painted by the Swiss-born American artist Adolfo Müller-Ury (1862-1947) during the 2 years he spent studying in Italy (1882-1884), and was probably signed « Ad. Muller ». Its present whereabouts is unknown.

...

Gustav Adolf Prinz zu Hohenlohe-Schillingsfürst (geboren 26. Februar 1823 in Rotenburg an der Fulda ; gestorben 30. Oktober 1896 in Rom) war ein deutscher Kurienkardinal.

Er war der Sohn von Franz-Josef zu Hohenlohe-Schillingsfürst und der Fürstin Konstanze, geborene Prinzessin zu Hohenlohe-Langenburg ; zwei seiner vier Brüder waren Chlodwig zu Hohenlohe-Schillingsfürst (1819-1901) und Victor Herzog von Ratibor (1818-1893) .

Gustav Adolf zu Hohenlohe-Schillingsfürst studierte an den Universitäten in Breslau und München Katholische Theologie und wurde 1846 Mitglied der Academia Ecclesiastica in Rom. Nach der Priesterweihe 1849 wurde er päpstlicher Großalmosenier und 1857 Titularbischof von Edessa in Osrhoëne. Er hatte eine Villa in enfiteusi (Emphyteuse) von den Herzögen von Modena erhalten und veranlasste 1851 eine Reihe von Arbeiten, um die Anlage der Villa d'Este vor dem Verfall zu retten.

Seit 25. Juni 1866 war er Kardinalpriester von Santa Maria in Traspontina. Wie auch sein Bruder Chlodwig war er ein Gegner der in Rom dominanten Jesuiten wie auch des päpstlichen Unfehlbarkeitsdogmas. Er verließ daher nach Beendigung des Ersten Vatikanischen Konzils, währenddessen der altkatholische Professor Friedrich sein theologischer Beirat gewesen war, die Residenz des Papstes, um sich nach Schloß Schillingsfürst zu begeben ; den Konzilsbeschlüssen opponierte er aber nicht. Deshalb schien er der deutschen Reichsregierung geeignet, eine Vermittlung mit der Kurie zu übernehmen. Otto von Bismarck veranlasste im April 1872 seine Ernennung zum Gesandten des Deutschen Reichs bei Papst Pius IX. Doch dieser gab nicht sein Agrément und wies die Annahme Hohenlohes als Gesandten zurück, worauf der Gesandtschaftsposten unbesetzt blieb und 1874 ganz aufgehoben wurde. Als Befürworter einer Versöhnung zwischen

Kirche und moderner Welt und Wissenschaften und als rationaler Gegner mystizistischer Tendenzen und Praktiken wurde er im Umfeld Pius' IX. kaltgestellt, auch die erhoffte Berufung zum Freiburger Erzbischof blieb ihm verwehrt. Gustav Adolf zu Hohenlohe-Schillingsfürst kehrte erst im Februar 1876 nach Rom zurück und erlangte bei dem neuen Papst Leo XIII. wieder Einfluss. Dieser ernannte ihn 1879 zum Kardinalbischof von Albano ; Hohenlohe-Schillingsfürst verzichtete jedoch im Dezember 1883 auf diese Würde eines Kardinalbischofs wegen der damit verknüpften Kosten. Er blieb Erzpriester von Santa Maria Maggiore und wurde 1884 Kardinalpriester von San Callisto und 1895 von San Lorenzo in Lucina.

Den Memoiren seines Bruders Chlodwig zufolge pflegte Gustaf Adolf zu Hohenlohe-Schillingsfürst, bevor er eine Messe las, stets den Messwein von einem Geistlichen vorkosten zu lassen, weil er (nach den 1859 enthüllten Giftanschlägen auf seine Cousine Katharina Fürstin von Hohenzollern-Sigmaringen, die durch das Heilige Officium aufgeklärt wurden und in die auch der Jesuit Josef Kleutgen verwickelt war) befürchtete, von Jesuiten vergiftet zu werden. Kardinal Hohenlohe wurde auf dem Campo Santo Teutonico beigesetzt.

### La 4e Symphonie d'Anton Bruckner

Article de William Ritter paru le 5 février 1911, dans la « Revue musicale de Lyon » .

Bruckner, c'est en Autriche l'expression Symphonique du même temps, du même monde, du même idéal musical, dont Wagner en Allemagne créa l'expression dramatique. Inséparable de Wagner à cause de cela devant la postérité, il ne lui doit rien. Sans Wagner, Bruckner subsisterait tout entier, identique. Sauf quelques expressions du respect et de l'amour de Bruckner, qui se manifestèrent par la volontaire filialité ou affiliation, comme l'on voudra d'un ou 2 motifs, par quelques rappels d'atmosphères ou de thèmes wagneriens, qui semblent, eux, mettre dans le discours musical une sorte de « Vous souvenez-vous, ô Maître, quand vous disiez ceci... » , sauf ces généreux détails d'amitié et d'estime, Wagner supprimé, il n'y aurait rien, absolument rien de changé dans l'œuvre du vieux Maître catholique autrichien. Ce héros de son art, qui fut un Saint de sa religion, n'a jamais profité de l'amitié et du voisinage de Wagner. Il en a au contraire toujours pâti. Ces choses sont prouvées par les faits : examen des manuscrits d'œuvres de jeunesse, confrontations des diverses versions de Symphonie, chronologie et biographie. Ce n'est aujourd'hui ni le lieu, ni le moment de cette démonstration. Il faut aller droit au plus pressé.

Lyon va entendre la 4e Symphonie du Maître. Dieu veuille que Lassalle et son orchestre soient dans un de leurs bons jours. Souhaitons en tous cas à ceux que la grâce aura touchés et même aux autres, surtout aux autres, de la rentendre une 2e fois, une 10e fois même, et surtout au moins une fois sous la direction de l'homme admirable qui s'est fait le dévoué servent de cette gloire posthume, Ferdinand Löwe. On peut toujours dire que qui n'a pas entendu Bruckner avec Monsieur Löwe ignore le summum de l'impression qu'il peut produire. Lassalle, d'autre part, m'a donné sa parole, devant témoins, de ne rien couper. S'il s'en souvient (on perd tant de choses en voyage) il ne vous sera donc fait grâce d'aucune des prétendues longueurs (pour nous aujourd'hui beautés irrécusables) qui ont tant donné l'occasion à Hanslick et à la critique de son temps d'aggraver la Passion du pauvre vieillard. Je l'ai déjà dit maintes fois, pour l'Allemagne et l'Autriche d'aujourd'hui, le procès, grâce à Monsieur Löwe, a été révisé. Tous ces jugements d'antan sont cassés. Et notre élite musicale jouit aujourd'hui aussi éperdument d'une Symphonie de Bruckner, que vous

de celle de Franck, que je viens de rentendre au lendemain même de la 4e de Bruckner. Nous ne les comparons pas ; nous ne les avons jamais comparées ; mais elles ont quelque chose de commun : une sorte de chaleur catholique, de sève catholique, qui les anime l'une et les autres. À cela près, elles appartiennent à une conception artistique toute différente, encore que ceci de singulier se soit opéré chez Bruckner que, tout à fait inconsciemment, dès le 1er jour, c'est-à-dire la 1re Symphonie (1865) , il ait constamment tendu, lui aussi, vers une forme cyclique et, après tout, et en a peut-être créé, lui aussi, une à sa manière. Vous pouvez en juger déjà par cette Symphonie, encore que ce ne soit point la plus caractéristique à cet égard. Les amis de l'auteur ont cru bien faire de la baptiser Romantique et Bruckner ne s'y est pas opposé. Romantique, elle reste donc titrée, et elle l'est au sens où on le dit également d'un paysage. C'est du reste, d'un bout à l'autre, le plus beau paysage, la plus belle succession de paysages de l'œuvre du Maître. Pour une fois, il s'est pleinement livré à son amour de la nature, sans arrière-pensée dogmatique, ni théologique. Il faut l'entendre sans hâte, sans précipitation, comme on se propose une course à la campagne, résigné d'avance aux détours et aux incidents de la route. Votre patience du reste sera récompensée par tant de ces beautés de Bruckner, qui nous sont si chères. Perspective ; bleues, scintillements d'Alpes, creux de mousse et d'ombre dans les rochers, éclat du Danube lointain. Elle fait à sa manière, dans l'œuvre de Bruckner, l'effet de la Pastorale dans celle de Beethoven. Ici non plus, je ne compare pas, je rapproche. Je ne cache pas du reste que, si j'avais à comparer, au nombre d'auditions où j'en suis des unes et des autres œuvres citées, je sais où iraient mes préférences. Cela, qui est tout à fait indifférent, dit seulement pour n'avoir pas l'air de manquer du courage de mon opinion et de mes goûts.

La 4e Symphonie de Bruckner est une tranche de nature à l'état sauvage coupée en 4 tableaux de forme stricte, présentés, au point de vue composition, selon une logique passionnelle et dans un ordre artistique totalement à part, et dont la seule personnalité de ce Maître singulier « énorme et délicat » , comme Hugo l'a dit du Moyen-âge et comme Hugo lui-même savait l'être, demeure responsable. Ce créateur était de taille à se faire un moule Symphonique à lui, directement engendré par son démon intérieur, et aux proportions de la musique que ce moule allait contenir. Ou plutôt il n'y a pas eu de moule ; c'est la brûlante coulée musicale, dont l'arrêt et le refroidissement ont créé les surfaces. Refroidissement est une façon de parler, car cette lave humaine est encore vivante et brûlante. Veuillez croire que ces expressions sont réfléchies, que le soi-disant chaos que vous allez entendre, n'en est un qu'à une 1re audition, et que là où l'auditeur de la 1re heure inscrivait désordre, nous sommes en droit, tout à fait en droit, de proclamer non point ordre nouveau, mais effets nouveaux de l'ordre ancien implacablement respecté. La maison est neuve, d'un nouveau style, de nouvelles proportions, mais c'est toujours la maison. Il y aura 23 ans cet hiver, que nous entendions la Romantique pour la 1re fois, et si nous en parlons d'après l'audition d'hier, sous Löwe, c'est après 5 autres auditions ou répétitions de Monsieur Löwe, plus toutes celles de Messieurs Hans Richter, Sigismond von Hausegger, Georg Lennart Schnéevoigt, Felix Weingartner, Peter Raabe, Bernhard Stavenhagen, Felix Mottl, sans compter Lassalle. Veuillez donc croire à une admiration réfléchie.

La Symphonie en mi bémol majeur, chaude, abondante et dorée comme un bel automne danubien, a été commencée en 1874 et achevée dans sa seconde rédaction en 1881. Elle est dédiée au prince Constantin de Hohenlohe-Schillingsfürst et fut exécutée pour la 1re fois à Vienne, sous Hans Richter, en février 1881.

1er morceau (achevé le 25 juin 1878) . « Calmement mouvementé » . Allegro molto moderato. Ut majeur. Mi bémol majeur. Je connais peu de choses aussi belles, aussi pleinement réussies dans l'œuvre de Bruckner que l'exposition des

2 thèmes, le 1er, Romantique à souhait, porté comme du fond lointain de la forêt de Weber ou de Wagner, par un cor mélancolique et légendaire à l'égal de celui d'Alfred de Vigny. Et tout de suite, nous arrivons à une de ces superbes fanfares que d'autres réservent pour leur Finale et qui n'effraient pas, dès le début, l'ami intime de Saint-Michel, continuellement hanté par la vision des cohortes célestes. Sur ce départ pour la gloire, le second thème apparaît comme le jeu de la bonhomie, de la candeur, de la fraîcheur enfantines, emportés à la grande aventure mystérieuse, digne du second acte de Siegfried. Et maintenant, laissez-vous aller : ne vous demandez pas s'il serait possible d'user de tours de main (ou de bâton) plus adroits ; si cette construction sonore est conforme à l'esprit français. Nous n'en avons que faire ici de l'esprit français ! Un bon géant naïf nous tient par la main et nous entraîne dans un dédale de forêts, de rochers, d'où les points de vue les plus riants apparaîtront au détour des fourrés. N'exigez pas la grande route, les ponts, les Hôtels et les belvédères artificiels d'un art musical qui s'apprend comme on apprend à devenir ingénieur à l'École centrale. Vous êtes l'hôte de la nature vierge et votre guide a l'âme pieuse, tout à la fois débonnaire et violente, et agitée d'agrestes et graves pensées d'un montagnard styrien. De sa vie entière, qui fut de 72 ans, cet homme qui dédiait ses Symphonies aux Rois, aux Empereurs et au bon Dieu, n'a jamais mis sa tête dans un chapeau haute forme et n'a jamais eu de frac. Mais il est de la lignée des génies, spontanés et débordants ; il fait tour à tour penser si l'on veut à Rabelais (pas dans cette Symphonie-ci) , à Corneille, à Bossuet, à Rousseau, à Chateaubriand, à Balzac, tous génies français, qui n'ont pas brillé précisément par le sens bien français de la mesure et de la pondération. Et à quoi d'allemand et d'autrichien, quels sites, quelles architectures, on peut encore l'apparier, je l'ai assez dit ailleurs pour n'y pas revenir. Mon Dieu ! Si vous pouviez donc jouir de l'ordre et de l'élan, de la fougue et de la tendresse qu'un Löwe, seul, sait y mettre dans ces lers morceaux brucknériens ! Alors les grandes lignes définitives apparaissant, alors l'œuvre devient invulnérable. Écoutez cet orchestre : il a été la mine inépuisable dans laquelle se sert l'art allemand contemporain. Ici, Mahler a pris telle de ses habitudes ; ailleurs Strauß a fait sa palette... Et les spécialistes eux vous diront à quel point il est rigoureux, cet ordre qui règne ici, et tout le pédantisme secret de Maître d'école titan, que cache cet apparent chaos, car le génie brut d'un Bruckner se complique d'un autodidactisme étroit auquel lui seul pouvait résister et échapper. Un Alfred Westarp saurait vous démontrer scientifiquement la victoire merveilleuse qu'ici le génie remporte tout à coup sur la règle strictement consentie. Comparez un tel 1er morceau à un du contemporain Brahms, la rigueur est la même ; mais Brahms a fait une œuvre d'art stricte aux formes polies ici, patinées là avec un soin minutieux. Ceci demeure une cathédrale, une chaîne de montagnes. Ici, l'architecture est naturelle ; chez Brahms, elle est humaine, ou humaniste ; ici, l'architecture participe aux forces de la nature ; là, elle sort de l'École des Beaux-arts. À chacun de ces blocs de fanfares, qui font penser à des Dolomites embrasées par les feux de septembre, il semble que le géant ne saura plus se surpasser et chaque fois il saura encore qu'il y a ici, au centre, une cime crénelée qui doit dominer sa 1re partie. Et en contraste, quelles accalmies, quelles profondeurs d'ombre presque nocturne dans les fourrés, quelles rencontres sous bois d'eaux vives cristallines, ou ailleurs au grand soleil ces violons qui descendent en sources chaudes... Et lorsque nous arrivons à la longue progression de la fin, cette progression ramenant la grande fanfare, avec la cassure brusque du point final, l'impression de complète saturation par ces thèmes Romantiques est telle que nous sentons que plus rien ne pourra suivre, qui n'en soit encore baigné, qui n'en subisse la déteinte.

2e morceau : Andante. Ut majeur, ut mineur. Achevé le 31 juillet 1878. À la 1re audition, ce morceau est le plus périlleux. À la longue, c'est celui qu'on préfère. Certains chefs d'orchestre, infatués d'eux-mêmes, prétendent y rendre à Bruckner « le grand service » d'y pratiquer d'amples coupures. Messieurs Richter, Mottl et Löwe ne l'entendent pas de



cette oreille.

Après nous avoir évoqué dans son 1er morceau, un monde de rochers et de forêts entre Alpes et Danube, incendié de toutes les clartés d'un bel après-midi de septembre, je me représente mon vieux Maître quittant, pour aller s'y promener, vers le soir, sa cellule blanche du blanc Couvent-Palais de Saint-Florian. Tous les parfums de la campagne viennent à la rencontre de ses pas lents. Il est seul, s'arrête ici et là, regarde, écoute, médite. L'élément d'intérêt est double : sa promenade descriptive et, superposée, sa méditation.

Dès le début, un petit dessin souffreteux et délicat comme une touffe de ces primevères, que j'ai vues si souvent dans les mêmes sites, se tromper et refléurir la veille du jour des morts. Puis aux violoncelles sur un staccato des cordes, la promenade se dessine, décidée à s'attarder où bon lui semblera, aux touffes et aux sources, aux tiges et aux cailloux. Veuillez remarquer que ce thème plonge de toutes ses racines dans celui fondamental de la Symphonie, celui que Bruckner n'eût pas cru faire merveille de baptiser cyclique. De même, je rends attentif aux répétitions de dessins, aux figures constantes qui, elles aussi, assurent à l'œuvre une unité particulière. Et, en cela encore, l'instinct de Bruckner l'a incité à faire œuvre de novateur, à introduire dans la Symphonie un élément ornemental, qui la rend en quelque sorte décorative. Je ne puis guère insister ici sur des questions d'esthétique, qui sont surtout véritables dans le parcours d'une Symphonie à l'autre, mais je crois en avoir dit assez pour que l'auditeur attentif se rende compte de ce quelque chose de nouveau, qu'il pourra taxer, si bon lui semble, d'élément de monotonie, comme nous, nous l'appelons d'unité. De même, les pauses fréquentes, avec lesquelles il faut se familiariser chez Bruckner et qui, avec la direction Löwe, apparaissent tellement indispensables au recueillement, à la poésie, que non seulement on ne s'en choque plus, mais qu'on ne s'en aperçoit pas plus que d'une ponctuation infaillible chez un grand écrivain.

Ces avertissements acceptés, je crois que la beauté tout intérieure de cette longue méditation marchée pourra conquérir des amis même en France, où rien de grand n'a jamais été bafoué, sans que surgissent immédiatement quelques dévouements consolateurs et garants de jours meilleurs. Si elle est parfois un peu grave, cette méditation, c'est que le chemin passe près du cimetière. Et puis voici l'oiseau, le gentil appel d'oiseau dont on a l'histoire. Et la candeur du vieux poète (il fut toujours vieux et toujours un enfant) s'en émerveille. Et moi, souriant et attendri, il m'arrive au cours de ce morceau ceci de paradoxal d'évoquer tantôt les 3 joyeux chasseurs de Caldecott, transportés en pleine poésie, tantôt les Promenades d'un rêveur solitaire, d'un rêveur solitaire qui serait vierge et un peu dadaïste comme Siegfried, mais catholique et contemplatif comme Saint-François. L'oiseau lui fait aussitôt penser non à la plus belle des femmes, dormant entourée de feu, mais au bon Dieu. Et comme toujours, lorsque Bruckner pense à Dieu ou prie, un petit bout de choral. Et alors, la promenade sentimentale magnifiquement s'exalte, comme arrivée en vue d'un beau couchant. Et tout aussitôt, vérifiez, le promeneur de ce mouvement instinctif, qui suit la contemplation, s'est retourné vers le sens opposé, vers le Nord ou l'Orient, où monte la nuit violette et crue, contraste subit du chaud et du froid, du pourpre doré et du lilas mauve terne. La promenade se poursuit, l'homme regarde à ses pieds, s'arrête pour écouter encore un cri, une clameur ; mais plus d'oiseau, cette fois. Il se reprend à marcher. Je ne chercherai pas à caractériser tous les épisodes de cette promenade (dont la succession serait à la merci d'une coupure de Lassalle), cette dalle de bronze, que le pied heurte et qui tout à coup rend un son funèbre, rencontrée près d'un oratoire, dans ce pays catholique, peuplé des témoignages de la pitié populaire ni les gazouillis, les lianes du grand crescendo et la belle couronne de tours cuivrées, la ruine de feu au haut de la colline. Et au delà, l'on s'en détourne pour le bois

multiple et charmeur : nous rentrons dans la nature sauvage. Voici les écroulements de gros blocs granitiques, le cirque de rochers froid, et, en l'air, Impériale, et encore gardant le reflet du soleil couché, la forteresse des hautes cimes. Alors de là, le dernier regard sur l'horizon. Par tronçons, tout se dérobe sur un long battement de timbales. Nuit. Appréhensions. Menaces en suspens. Battement de timbales. Sensation de lointain et de mystère. Des appels égarés s'entre échangent. C'est la nuit, lente et douce. Le battement de timbales s'apaise. Bruckner alors ne savait rien de la Scène aux champs de Berlioz.

Il est clair qu'un tel morceau, en soi, suffirait à représenter Bruckner à un concert de France. Et je concède facilement que 4 morceaux de cet acabit puissent être une fatigue pour une attention et une sensibilité non entraînée. Mais que voulez-vous ? Eux-mêmes, les paysages autrichiens ordinaires, comparés à ceux ordinaires de France, ont une autre étendue. Rien qui ressemble au bassin de la Loire ou de la Seine dans celui du Danube. L'illimité est la loi. Les fleuves et les chaînes de montagnes s'étirent paresseusement, avec des heurts et des rejets d'une brusquerie proportionnée à ces longues paresses. C'est une des explications de l'œuvre, la plus naturaliste qui ait jamais existé en Autriche. Nature autrichienne, catholicisme et loyalisme, c'est, pour le fond, tout Bruckner.

3e morceau : Scherzo. Mouvementé. Si bémol majeur. Achevé en décembre 1878. Une chasse dans une contrée de châteaux en ruines. Une chasse avec des fanfares aux arrêts cassants. Un humour drôle, mêlé de poésie. Dans l'œuvre de Bruckner, un Scherzo exceptionnel ; le moins Scherzo de Bruckner de tous. Un Scherzo paysage, au lieu des piaffées paysannes, de paysans, qui seraient de la famille des bons géants de Rabelais. Mais en soi, celui-ci, tout aussi réussi que les autres.

Et les cavaliers rouges (oh ! la Saint-Hubert seigneuriale d'Autriche, combien de fois dans ses rôderies aux environs de Saint-Florian, Bruckner dut-il la voir passer sous bois) , les cavaliers sonnant du cor se dispersent. On s'égare, on se perd, on s'entre répond de loin ; on se cherche dans les halliers ... On se rapproche ; on se rejoint. Reprise.

Trio. Isolé sur le plateau nu, un pâtre les regarde passer et ne s'occupe que de son chalumeau ... Et pourtant, je ne veux pas imposer un programme ... Mais pour moi ce pâtre est Slave, et il y a ici un salut à Smetana, dont certainement, à cette époque, Bruckner ne pouvait rien avoir entendu non plus. L'extinguendo serait même typique de Smetana ... C'est la vieille goutte slave, fondamentale de tout le sang, même le plus allemand d'Autriche, qui a travaillé ici ... Le manuscrit de la seconde version porte une suscription : « Air de danse pendant le repas de la chasse. » Elle ne contredit en rien mon impression.

La chasse de nouveau. Répétition du Scherzo achevée sur un gros roulement.

4e morceau : Finale. Modérément mouvementé, Mi bémol majeur. Achevé le 5 juin 1880. La 1re version porte la mention « Fête populaire » . La seconde rédaction a bouleversé toute possibilité d'interprétation sur cette base. Dès lors, nous ne nous en sommes jamais soucié, nous livrant pleinement à nos impressions, et nous conseillons à chacun d'en faire autant.

Un morceau extrêmement discuté par les commentateurs et sur lequel partisans et détracteurs se battent le plus, peut-

être à cause de ses tendances cycliques, très inexplicables à l'époque de ces débats. Le fait est que l'idée que Bruckner se fait d'un Finale est quelque chose d'absolument spécial et mériterait d'être largement étudié. Ici, non seulement le parallélisme avec le début du 1er morceau est frappant, mais nous allons voir revenir certains éléments de celui-ci à peine modifiés, à commencer par le thème fondamental, de même que nous y percevons encore les fanfares pressées de la chasse de tout à l'heure. Tout ceci nous dit bien que nous sommes encore dans la même nature et les mêmes sites que dans tout le reste de l'œuvre. Seulement, la saison a avancé, et l'architecture touche à son faite ; ce sont les mauvais jours d'arrière automne et c'est le couronnement de l'édifice. Ici encore, les écrasantes fanfares nous attendent et la composition, par paliers essoufflants, va d'œuvre en œuvre enchérissant, jusqu'aux vertigineux pinacles, clochers et coupoles Baroques des Symphonies V, VII et surtout VIII. Ici, les proportions cependant restent encore à peu près normales (normales pour du Bruckner, bien entendu) . On ne se sent pas encore près de désirer l'audition dans les cathédrales immenses ou dans les formidables églises abbatiales des bords du Danube. Mais nous n'en sommes pas loin. Je recommande à une toute spéciale attention le contraste de ces architectures massives et surchargées, et de ces recoins de tendresse et de nature (fenêtre ouverte sur le paysage et jours sur l'âme du poète) où Bruckner se livre tout entier, avec toute la chaleur et l'éternelle jeunesse de ce vieux cœur, de cet épais sang rouge paysan, qu'il me semble sentir partout dans cette musique. Chaleur de l'âme et du corps, qui se sont conservés vierges pour mieux se donner, et qui ne trouvèrent à se donner, mais de toutes leurs forces créatrices, que dans la musique. Ceux qui ont noté le rythme de marche constant de l'andante surprendront, ici encore, un exemple de ce que j'ai dit des répétitions de figures ornementales, dans cette continuelle oscillation de pendule, ce balancement des contrebasses et des violoncelles, sous les amples labeurs de cette poussée constructrice. Les proclamations cuivrées, les chorals propitiatoires bombent vers le ciel comme le revêtement métallique des dômes, réitérés comme les fantaisies d'un architecte qui pourrait faire croître l'édifice du seul élan de sa volonté. Certes, après tant de beautés déjà, les plus grandes beautés de l'œuvre sont là. Mais elles laisseront sur un sentiment à la fois d'admiration et d'épuisement. Eh bien, dites-vous, que les laborieuses gésines de cette imagination surchauffée, l'exaltation de cette âme en mal de sortir d'elle-même, tout le grandiose quelle sent remuer deviendront plus tard un spectacle d'une autre épouvante ! Et pourtant déjà, les plus fastueux excès du wagnérisme tétralogue trouvent ici leur pendant. Les Finales de cette sorte me donnent toujours l'impression du moment où, en course de montagne, on est arrivé assez haut pour que la vue aille de sommets en sommets. Plus de bases, plus d'avant plans. La vue saute par-dessus les abîmes, de pic en pic. On est au bout de ses peines. On mesure de là-haut tout le chemin parcouru. Un coup d'œil résume tout. Bruckner n'a jamais écrit que de tels Finales. Là où d'autres le traitent en abside de cathédrale, lui, le fait en faisceau de tous les clochers et coupoles, de tous les pinacles de l'édifice, de tous les points culminants de la chaîne de montagnes. On s'apercevra bien un jour que cette ronde terminale, par les sommets, est aussi logique et avait aussi bien sa raison d'être que la ronde autour des contreforts et fondations. Puis arrivera Mahler qui conciliera tout, Mahler dont seuls peuvent dire qu'il ne tient rien de Bruckner, à côté de ceux qui ont intérêt à le soutenir, ceux qui ou bien ne connaissent pas l'œuvre entier de Mahler, ou bien pas l'œuvre entier de Bruckner.

Une quelconque de ces Symphonies entendue en France, dans l'état des goûts et des modes qui y règnent aujourd'hui y trouve évidemment le terrain le plus mal préparé possible. Je ne veux pas indiquer la possibilité d'en appeler à Lyon d'un jugement défavorable de Paris. La façon dont on juge Bruckner aujourd'hui ne juge plus que ceux qui le jugent. On ne peut plus grand chose pour sa gloire, plus rien pour son martyr. Mais il m'étonnerait fort qu'une ville, religieuse et savante, comme celle qui a produit Puvis de Chavannes et vu s'élever la Basilique de Fourvière, ne sente

pas, à l'ouïe de cette 4e Symphonie, que quelque chose lui est apporté d'un sentiment, d'une honnêteté et d'une grandeur insolites, à quoi ne peuvent s'appliquer les critères de la commune mesure. Et je serai déjà heureux si le résultat de cette expérience est tel qu'il laisse à une vingtaine de bons esprits et de cœurs généreux le désir de n'en pas demeurer là, et de faire plus ample connaissance avec celui dont Wagner même a dit que c'était le Symphoniste de l'avenir et dont tout ce qui, en Allemagne, a voix au chapitre proclame que c'était le plus grand musicien de son temps, l'un des plus grands qui aient jamais existé.

Pour conviction conforme : William Ritter.

J'ai jugé inutile de démarquer, comme tant d'autres en pareils cas, les petits guides techniques à 20 pfennig, qui existent en Allemagne de toute grande œuvre musicale, dans la collection Schlesinger. J'ai donné ici les impressions telles quelles de ma dernière audition, sous l'admirable Ferdinand Löwe, le 9 janvier dernier. Il en est des chefs d'orchestre comme des auditeurs on n'en arrive pas au définitif du 1er coup. La version Löwe de la 4e Symphonie a désormais un caractère d'absolu.

### La 4e Symphonie dans la version de Ferdinand Löwe (1888)

La version de la 4e Symphonie, préparée en 1888, correspond à l'édition qu'en a réalisée Albert J. Gutmann, en 1889, et ré-imprimée avec corrections en 1890. Elle diffère substantiellement à plusieurs niveaux des versions couramment jouées depuis plus de 70 ans : d'abord l'édition réalisée par Robert Haas, en 1936 (corrigée en 1944), s'appuyant sur le manuscrit autographe de la version de 1878-1880 que Bruckner avait légué par testament, en 1893, à ce qui est aujourd'hui la Bibliothèque nationale d'Autriche ; puis, l'édition de Leopold Nowak en 1953, reprenant pour sa part la version envoyée en 1886, à New York, à l'intention du chef d'orchestre hongrois Anton Seidl, et qui repose maintenant dans les collections de la « Columbia University ». Depuis la mort de Bruckner, le 11 octobre 1896, jusqu'aux travaux de Haas, on n'utilisait que l'édition originale, la seule connue, que Bruckner avait préparée avec ses élèves Ferdinand Löwe et Franz Schalk, et, en toute probabilité, Josef Schalk. On a longtemps accusé ceux-ci d'avoir manipulé Bruckner dans le remaniement de ses œuvres. Or s'il est vrai qu'à partir de 1892-1893, le compositeur s'est mis à les soupçonner d'agir dans son dos (ce qui s'est avéré de plus en plus), la préparation de l'édition dès 1887 s'est faite quant à elle dans un contexte de collaboration. Ceci est attesté par le « Stichvorlage » (copie d'éditeur) sur lequel apparaissent clairement les « régulations », comme il les nomme, du travail de ses élèves ainsi que d'autres importantes notations de la main de Bruckner. Cette version a même bénéficié, le 22 janvier 1888, d'une exécution publique, à nouveau sous la baguette de Richter, avec l'aval et l'oreille attentive de Bruckner. Ainsi est parue, en 2004, aux côtés des éditions de Robert Haas et de Leopold Nowak, dans la grande édition critique, la version du « Stichvorlage » de 1888. Préparée par le musicologue Benjamin Marcus Korstvedt, elle correspond pour l'essentiel à la 1re édition Gutmann et, du même coup, lui confère une nouvelle légitimité, au même titre que l'autographe de la version de 1878-1880.

Les violons en sourdine n'étaient pas présents dans la version de 1878-1880 mais, en revanche, les timbales ont disparu de ce passage.

On se doit de noter les importantes divergences, surtout structurelles, de la version de 1888 par rapport aux précédentes. Tout d'abord, Bruckner a mis de côté son Scherzo de 1874 dans sa révision de 1878, le remplaçant par ce « Jagd-Scherzo » (Scherzo-Chasse), qu'il modifia pour la version publiée. Outre l'association du hautbois et de la clarinette dans le Trio et l'absence dans le reste du mouvement du piccolo, on remarquera surtout que la version autographe de 1878-1880 comporte un da capo complet du Scherzo et que la tonitruante coda terminale clôt aussi le Scherzo avant le Trio. Certains voient en l'omission de 65 mesures dans l'édition de Gutmann une grave et malheureuse concession de Bruckner, mais il l'a effectivement approuvée et, avant que ne soit diffusée la version autographe de 1878-1880, un commentateur de la stature de Sir Donald Tovey, au milieu des années 1930, avait trouvé ce raccourci inopiné d'un effet particulièrement heureux et théâtral.

En 1878, Bruckner avait remplacé le Finale de 1874 par un mouvement titré « Volksfest » (Fête populaire). Pas plus tard que décembre 1880, il le remplace à nouveau par le Finale qu'on connaît et qui fera avec les autres mouvements de 1878 l'objet de la Ire exécution. Remanié, c'est le Finale de l'édition Gutmann. Menaçantes, les cordes installent une redoutable pédale de si bémol mineur pour introduire ce « Mäßig bewegt » (Modérément allant), au-dessus de laquelle cor et clarinette entonnent leur funeste appel de 3 notes, qui, après une fulgurante montée de tension où rythmes et intervalles se condensent et se fragmentent, servira de tête au thème massif du mouvement. Ici, réapparaît la tonalité principale de mi bémol majeur, en même temps que le do bémol qu'augurait le début du 1er mouvement, note qui hantera jusqu'aux pénultièmes mesures avant le triomphe final de l'œuvre. Ce thème incorpore, lui aussi, les matières élémentaires de la Symphonie, soit la courte anacrouse, puis le triolet du Scherzo et le fameux rythme brucknérien en valeurs rythmiques augmentées. Le climax de cette Ire section présente un nouvel élément, un coup de cymbales qui prépare la citation de l'appel au réveil du 1er mouvement, cette fois, par tous les cuivres. On entendra 2 fois encore les cymbales, mais pianissimo, juste avant le début de la grande montée finale. Cet instrument est absent des versions antérieures de l'œuvre, bien que plusieurs chefs aiment à y ré-insérer le 1er coup forte. Le piccolo, également absent des autres versions, vient de nouveau colorer ici les passages les plus forts.

Une généreuse « Gesangsperiode » fournit l'occasion de mettre en lumière un élément fortement Romantique qui ne doit rien ici à un quelconque programme (évanoué d'ailleurs de ce mouvement) : il s'agit du côtoiement des modes majeur et mineur, procédé si proche de l'esprit schubertien. Divers motifs des thèmes de cette section de chant (qui ne cachent pas leur parenté avec les autres thèmes de l'œuvre) oscillent fréquemment entre le majeur et le mineur, faisant ainsi chatoyer le prisme harmonique.

Un vaste développement où la tête de thème initial sera présentée sous maintes coutures, met celui-ci en jeu avec le thème principal de la « Gesangsperiode » en rassemblant toute la science qu'arrive à déployer ce Maître de l'improvisation fuguée à l'orgue. À la surprise (ou au désarroi) de ceux qui connaissent les versions courantes de la Symphonie (les éditions de Robert Haas ou de Leopold Nowak), la version issue du « Stichvorlage » de 1888 omet la récapitulation du « Hauptthema » de ce Finale et présente une transition modifiée vers la reprise du second thème. Bruckner accepta pourtant cette coupure et avait même demandé une coupure encore plus grande de cette région du mouvement, des mesures 351 à 430, l'année même de la création de l'œuvre lors d'une reprise dirigée par le chef Felix Mottl, le 10 décembre 1881.

La longue coda s'engage alors telle une marche menant du doute à l'exaltation, comme Bruckner lui-même voulant se libérer de l'anxiété infligée par l'impitoyable critique viennois Eduard Hanslick aggravant ses propres incertitudes, pour enfin baigner dans la lumière de la reconnaissance publique et de l'action de grâces. Elle commence tout doucement par un trémolo oscillant des cordes au-dessus duquel aux vents se dessine en éventail le motif initial du Finale, s'ouvrant sur une extension mélodique que se replie sur elle-même jusqu'au moment où trompettes et cymbales annoncent discrètement le début du grandiose crescendo final. Ici, l'oscillation des cordes monte par paliers en doubles-appoggiatures extatiques atteignant au paroxysme de tout l'Orchestre sur le rythme germinal de la Symphonie.

...

Symphony No. 4 in E-flat major has been one of Bruckner's most popular works ever since its 1st performance, in Vienna 1881. It is often called the « Romantic », a nickname that Bruckner himself used, most probably in reference to the literary genre of the medieval romance. What was performed in Vienna, in 1881, was a 2nd, revised version of the Symphony, which had actually already seen 1st light, in 1874. In spite of the success of the revised version, further revisions took place before publication, resulting in the so-called « 1888 version ». Although this remained the preferred version for several decades, it later became discredited, as it was assumed that the revisions it contained were the product of others than the composer himself. The rehabilitation of the 1888 version is to a large extent due to the efforts of the musicologist Benjamin Marcus Korstvedt who, in 2004, prepared the 1st modern edition of the 1888 version for the Bruckner Collected Works edition.

...

The 4th Symphony is one of Bruckner's most well-known and popular works. For more than half a Century, the 4th has been heard almost exclusively in its 1880 version. Bruckner himself considered his 1888 version to be the final one and chose it as the form in which the 4th was to be published. Yet, for reasons that are neither immediately obvious nor wholly justified, it has been dismissed as « not authentic » in more recent times.

Bruckner completed the initial version of the 4th Symphony, in 1874, but withdrew the score even before it had been performed because, as he wrote, he realized the work « urgently needed a thorough revision ». Between 1878 and 1880, Bruckner revamped the entire Symphony, and it was in this revision that the 4th was given its 1st performance by the Vienna Philharmonic under Hans Richter, on February 20, 1880. The 1880 version was performed once more (in 1881), but then remained on the shelf until 1886, when Bruckner, again, felt called upon to revise. (It was also at this time that Bruckner gave a copy of the 1880 score to Anton Seidl, who brought it to New York and used it for the American premiere on April 4, 1888. This score, heavily marked and cut by Seidl, is now in the collection of Columbia University.) In 1887-1888, Bruckner prepared the final revision of the Symphony for a performance in January 1888, again by Vienna Philharmonic under Richter. It was this 1888 version (which contains slight but significant revisions to the orchestration, new tempo and dynamic indications, and adjustments to the form of the Scherzo and Finale) that Bruckner had published in 1889. This edition of the Symphony, which was the only score of the 4th Symphony known to the public for more than 40 years, was performed scores of times in Europe and the Americas from the 1890's through the 1930's.

Since the 1930's, however, the 1888 version of the 4th has been in eclipse. It was not admitted to the canon of Bruckner's works as defined by the Collected Edition prepared by Robert Haas, between 1932 and 1944. Haas contended (at times on flimsy, circumstantial evidence) that the versions of Bruckner's Symphonies published in the 19th Century were corrupt and inauthentic. This was despite the fact that these scores had been published during the composer's lifetime and with his apparent approval. Haas came to argue, in the midst of great debate on all sides, that these publications had been editorially modified in violation of Bruckner's true wishes and that, therefore, despite appearances, they did not represent the « real Bruckner ». This agenda matured in the ideological context of Nazi Germany and was typically conceived of in terms that reflected this terrible ethos : Haas's edition was often imagined to right injustices visited upon Bruckner by unscrupulous (and, it was taken for granted, Jewish) editors and publishers by purifying his music of accreted « foreign elements ». In keeping with his editorial policies, Haas rejected the 1888 version which was, of course, a published score, in favour of the 1880 which was preserved in an unpublished (and presumably, « pure ») autograph manuscript.

After the War, Haas's work did not, despite its seemingly compromising history, attract skeptical criticism. Indeed, his basic position gained general acceptance and, soon, modern critical editions based on manuscript sources (notably those prepared by Haas and his successor Leopold Nowak) all but entirely supplanted the versions published during Bruckner's lifetime. In the past few years, however, fresh research and analysis has demonstrated that, despite widespread opinion to the contrary, many, if not all, of the authorized 19th Century publications of Bruckner's Symphonies have strong claims to legitimacy. The 1888 version of the 4th Symphony is, perhaps, the clearest case : by any reasonable standard, this score is authentic. The manuscript score used in its publication was not copied by Bruckner, but was painstakingly revised by him ; moreover, it is clear from the composer's correspondence that he wanted this version, not the 1880 version, to be performed. If for no other reason, the 1888 version deserves to be heard.

Musically, the 1888 version is an astute and effective modification of the familiar 1880 version. There are 2 cuts : the reprise of the Scherzo, which in 1880 was a literal da capo, is shortened by 65 measures (a new transitional passage also now leads to the Trio, thus reserving the loud, decisive cadence to the end of the movement) . More importantly, Bruckner substantially revised the recapitulation of the Finale. He removed the powerful recall of the movement's opening theme that ushers in the reprise in the 1880 version and he revamped the tonal scheme (now, the 2nd theme group returns in D minor, not F-sharp minor) . The primary effect of these revisions is to postpone any feeling of « dénouement » until the final coda.

The orchestration is modified in subtle, even subliminal, ways. The scoring, especially of heavy passages, is often made a bit more economical and less massive (a good example is the 1st entry of the brass section early in the Symphony, where the heavy-brass resound a bit less forcefully in the revised score) . In a few spots, the instrumentation is changed to new effect. The clearest examples of this are the addition of a cymbal crash at the crest of the great wave of music that opens the Finale and the added pianissimo entry of the same instrument above the soft trumpet calls that haunt the final pages of the Symphony.

The 1888 version also contains as wealth of tempo and dynamic markings absent from the 1880 version. These

markings spell-out some tempo relationships that were left unclear in the earlier version. In addition, they sculpt the flow of the music in ways that are not familiar to modern ears habituated to late- 20th Century performances based on the 1880 version : the music is instructed to surge energetically toward climaxes, to ebb and flow romantically in lyrical passages, and generally unfold with a keen sense of Symphonic drama. These new markings undoubtedly make explicit aspects of performance practice and interpretation that Bruckner felt free to leave unspoken in the 1880 version (which was never prepared for publication by the composer) . The 1888 version, thus, contains uniquely valuable information about how this music was played in Bruckner's day. Its greatest value is, however, musical not historical. It casts new light on a familiar Masterwork and in the process makes the 4th into a newly vivid and meaningful musical experience.

### Craines et malentendus

Article published by Benjamin Marcus Korstvedt (Clark University) , in : « The Bruckner Journal » , Volume 10, No. 1 (March 2006) , pages 15-23.

Bruckner's 4th Symphony exists in 3 distinct versions, 2 of which are familiar and esteemed by most Bruckner aficionados. The 1st version, composed in 1874 but withdrawn by the composer before it could be performed, was published only in 1975 in Leopold Nowak's edition and now holds a secure, if secondary, position in the canon of Bruckner's works. The well-known 2nd version, which has appeared in editions by both Robert Haas and Leopold Nowak, originated between 1878 and 1880 and was performed twice, in 1881 and in 1886. In addition to these 2 complete versions, there exists a version of the Finale entitled « Volksfest » , which was originally part of the 1878 version but was replaced by a new movement, in 1880, and not performed or published until the 20th Century.

The 3rd version of the Symphony, completed in 1888, is today far less well-known than its predecessors. Although it was the only version of the Symphony available in print before Haas' edition of the 1878-1880 version appeared in 1936, the 1888 version was quickly eclipsed and soon came to be commonly regarded as a corruption of Bruckner's true wishes. It was included by neither Haas nor Nowak in the « Gesamtausgabe » and was long largely neglected by scholars and, with a few notable exceptions, performers (among the most notable hold-outs were several conductors of a previous generation, including Furtwängler, Knappertsbusch, and William Steinberg, all of whom recorded this version in the 1950's) . As a result, many Brucknerians now know this version only by its common reputation as a « falsification of Bruckner's intentions » that « should be rejected altogether » , to borrow Deryck Cooke's influential words ; thus, its musical substance, its history, and its significance remain lamentably neglected and misunderstood. (1) In 2004, a critical edition of this version was published for the 1st time in the « Gesamtausgabe » , so now is an ideal moment to summarize some noteworthy elements of the musical text of this version, review its complex history, and correct some prevalent misconceptions about it. (2) The appearance of a CD, produced by the Japanese firm « Delta Classics » , of the magnificent world-premiere performance by the Tokyo New City Symphony Orchestra conducted by Akira Naito, on 5 July 2005, makes it opportune to consider the version from a listener's perspective, as well.

### The musical text of the 1888 version



The differences between the 1878-1880 version and the 1888 version may be less extensive and less fundamental than those between the 1874 and the 1878-1880 versions, but they are of real significance in 3 areas : form, instrumentation, and performance markings (dynamics, articulation, phrasing, and tempo) . The latter 2 groups are far too extensive to discuss in any detail, but some general observation are in order.

1) The form of the Symphony's 1st 2 movements remains unchanged from the 1878-1880 version. Both the Scherzo and the Finale do contain significant formal modifications. The reprise of the Scherzo, which was a literal da capo in both previous versions, is shortened in the 1888 version by the removal of 65 measures following the 26th measure of the reprise (i.e. , after measure 327, at 6:17 in the Naito performance) . Also, a new transitional passage leads from the Scherzo to the Trio so that the Scherzo fades quietly into the Trio (at 4:05) and a decisive, fortissimo cadence is reserved for the end of the movement. In the Finale, the juncture between the end of the development section and beginning of the reprise is restructured. A forceful tutti that reprises the leading motive of main theme beginning on the tonic (measures 383-412, in the 1880 version) is removed and the recapitulation of the 1st section of the 2nd theme group (measures 412-430, in the 1880 version) is slightly abbreviated in the 1888 version and set in D minor instead of F-sharp minor as in the earlier version (at 13:30) . These revisions transform the character of this pivotal part of the Finale and help to delay the final recovery of the tonic key until the coda. Bruckner had long struggled with this stretch of the movement ; the 1880 version achieved the form in which it is now known only after its 1st performance, in February 1881, and even then the composer requested that measures 351-430 of the movement be cut when Felix Mottl performed it on 10 December of that year. (3) As surprising as it might seem to us today, it may well be that Bruckner achieved a version of the Finale that satisfied him only in the 1888 version.

2) The instrumentation of the 1888 version differs, in several ways, from that of the 1878-1880 version. 2 new instruments are added to the score : a part for a player doubling 3rd flute and piccolo is included in the Scherzo and Finale, and in the Finale a cymbal crash heralds the return of the 1st movement theme, at the peak of the 1st theme group (measure 76, at 2:17) and 2 pianissimo cymbal strokes punctuate the coda (measures 473 and 477, at 17:10) . Timpani are also added to several passages, including some 50 measures of the Finale, and are occasionally given more incisive rhythms (e.g. , measures 239-255 of the Scherzo, at 3:58) and used chromatically (e.g. , measures 139-142 of the 1st movement, at 4:16, or measures 309-330 of the Finale, at 10:53) . Revisions are found throughout the orchestration, particularly in the brass and woodwind ; the strings are less changed, especially in the 1st 3 movements. The addition of muted violin to the obbligato flute, at the start of the 1st movement recapitulation, is a prominent example (measure 365, at 11:06) , as is the pairing of the same 2 instruments in key passage in the Finale (measure 353, at 12:30) . A noteworthy instance of more extensive, yet, still quite subtle orchestral reworking is the grand chorale near the end of the 1st movement development section (measures 305-332, from 9:10) , where the horn chords are reiterated rather than held, the violas and cellos play pizzicato, and the texture is enriched by the addition of arpeggiated figuration in the flutes and oboes as well as 3 entries by the timpani. The coda of the Finale is

transformed, largely by adjusting the winds and brass, adding the 2 pianissimo entries by the cymbal, and restraining the cellos and double basses until the penultimate period (from 17:50) , which has the effect of putting the coda's remarkable tonal swing away from and back to the tonic triad into heightened perspective.

3) The text of the 1888 version contains numerous performance markings absent from the 2nd version. Phrasing is marked more extensively and articulation markings are often somewhat different. Many crescendi and decrescendi are carefully written-out. Some dynamic levels at either extreme are adjusted and in tutti passages dynamic levels are often graded, with the trumpets and trombones marked at a dynamic level slightly lower than the rest of the Orchestra. The 1888 version contains many more tempo indications than does the familiar 1878-1880 version and the metronome markings were added with the 2nd printing of the score, in 1890. The score is supplied with verbal tempo markings of 2 basic kinds : those that spell-out the basic tempo scheme of a movement by indicating the tempo of individual sections and theme groups, and those that describe transient modification of the pace of the music. The delineation of the basic tempo scheme is particularly significant in the Andante and especially the Finale. In the 2nd movement things are clear enough, with the basic Andante (now without the « quasi Allegretto » qualification found in the 1878-1880 version) set against the « somewhat slower » (« etwas langsamer ») 2nd theme group (measure 51, at 2:57) . The Finale is structured around 4 basic tempi : the opening « Mäßig bewegt » (metronome marking : half note at measure 72) ; the slightly broader main tempo, « Breit » (« Hauptzeitmaß ») (metronome marking : half note at measure 66) (measure 43, at 1:14) ; the halved tempo, with quarter note equal to the half note of the main tempo (« Viertel wie vorher die Halben ») , indicated for the opening of the 2nd theme group (measure 93, at 2:51) ; and a livelier pace (« Belebter ») for the 2nd clause of the 2nd theme group (measure 105, at 3:25) . These 4 tempi coordinate the architecture of the Finale, with each theme returning in its original tempo.

The local tempo modifications are also significant. These markings serve variously to characterize the music (e.g. , the calming in the pastoral codetta of the exposition in the Finale, measures 183-203 (from 6:22) or the mighty intensification beginning in measure 305 of that movement, at 10:43) , to articulate phrase structures (e.g. , a number of « rit. - a tempo » markings in the Andante and the 2nd theme group of the Finale) , or to effect a transitions between different sections (e.g. , the « poco stringendo » leading to the return of the opening theme of the Scherzo, measures 143ff, at 2:27) . Some of these markings apparently were added in rehearsal and appear in different handwriting, possibly that of Hans Richter, in the manuscript (e.g. , those in measures 491-501 of the 1st movement, from 14:52) .

Others were part of the original text of the score (e.g. , the involved series, « nach und nach belebend - a tempo - etwas gedehnt - Belebt - rit. - Belebt » (« doch etwas breit ») in measures 63-79 of the Finale, from 1:54 to 2:23) , while some were added by Bruckner during revisions after the January 1888 performance (e.g. , « etwas zurückhaltend » at measure 553 of the 1st movement, at 16:35 ; and « langsamer » at measure 123 of the Scherzo, at 2:05) .

### The textual history of the 1888 version

The 1888 version was 1st performed at a special Bruckner concert, given on 22 January 1888, by the Vienna Philharmonic under Hans Richter and published, in 1889, by Albert J. Gutmann (in Vienna) with a dedication to Prince Constantin Hohenlohe-Schillingsfürst, who had presented the Knight's Cross of the Order of Franz-Josef to Bruckner on 9 July 1886. The 1888 version is the product of a process of revision that began in late- 1886 or early 1887. The earliest dated reference to work on a new version is a somewhat cryptic reference, which raises more questions than it answers, in a letter from Josef Schalk to Franz Schalk dated 9 May 1887 that reads in part :

« Löwe, who along with Hirsch sends you best wishes, has re-orchestrated many parts of the “ Romantic ” very advantageously and with Bruckner’s approval. His enormous meticulous exactitude, not to say pedantry, has however markedly delayed the work, so that Gutmann, who is publishing it, only received the 1st movement a few days ago. »  
(4)

We have no clear evidence of the precise circumstances under which the initial text of this version was initially prepared nor do we know which modifications originated 1st with Bruckner and which may have been proposed or introduced by Löwe or others. Recent research into the manuscript sources and genealogy of this version clearly shows, however, that the 1888 version is far from a corruption of the composer’s wishes. (5) It was 1st heard, in performance, under Richter, in January 1888. Bruckner revised the text carefully after that performance and had this version published. Any text that was prepared, performed, revised, and published with the composer’s full participation and approval has a strong claim to legitimacy.

4 important textual sources of the 1888 version exist : the « Stichvorlage » (the hand-written score used in the preparation of the printed text) , a partial set of manuscript orchestral parts, and 2 different printings of the score produced by Albert J. Gutmann, in 1889 and 1890) : the 1st printing, which appeared in September 1889, and a 2nd printing, which incorporates corrections and minor emendations, that was prepared at Bruckner’s insistence in early 1890. (6) The most important source is the Stichvorlage. (7) It is a manuscript score initially prepared by copyists, primarily Josef Schalk, Franz Schalk, and Ferdinand Löwe, containing numerous subsequent revisions and emendations made by Bruckner himself. These include careful reworking of the instrumentation of several passages (e.g. , the choral in the 1st movement mentioned above, measures 305-329 ; 2nd movement, measures 201-203 and measures 217-228 ; and 4th movement, measures 479-507) as well as the addition of several sets of metrical numbers and some of Bruckner’s characteristic marginal voice-leading notations. All of these inscriptions testify to the care and seriousness with which the composer undertook this revision. Some of them likely stem from Bruckner’s experience with the work in rehearsal ; August Göllerich and Max Auer report that, at the rehearsals in January 1888, Bruckner, with the moral support of his young supporters headed by Friedrich Eckstein, was able effectively to « enforce his will » (« seinen Willen ungehindert durchsetzen ») on the usually intransigent Richter : Bruckner « wanted to know that his wishes were strictly honoured and, several times, he took care to say :

« Please, would one of the gentlemen possibly write that down - there’s a pencil. » (8)

Bruckner marked and dated the score in several places to keep track of his work. These make it clear that his revisions were made after the concert ; at the end of the 1st movement, for example, he wrote : « ganz fertig 8. Feb. » (completely finished on 8 February) and, at the end of the 2nd movement : « Alles fertig 18 Fb 1888 » (all finished on 18 February 1888) . In conjunction with his revision of the « Stichvorlage » , Bruckner made a list of many of these final changes in his personal calendar, in February 1888, presumably so that the orchestral parts could be more easily corrected to match the revised score. (9)

(For the identification of these, see : Benjamin Marcus Korstvedt. « The 1st Printed Edition of Anton Bruckner’s 4th Symphony » ; pages 14-16.)

On 27 February 1888, Bruckner sent the revised score to Hermann Levi, who planned to give a performance of the 4th Symphony in Munich, on 14 April 1888. (The concert was eventually canceled when Levi fell ill.) The accompanying letter opens with these lines :

« I am taking the liberty of sending the score of the “ Romantic ” Symphony. It is newly orchestrated and tightened-up. The success in Vienna (i.e. , the concert of 22 January 1888) is unforgettable for me. Since then, I have made more alterations on my own initiative. These are only in the score : please, be alert for them. The enclosed sheet of paper lists the pages and instruments that are new. » (10)

The letter included this note :

« NB. The alterations are found only in the score. It is the only score I possess. » (11)

A few days earlier, on 23 February 1888, Bruckner had written to Franz Schalk :

« My dear “ Francisce ” ! Very kindly give my thanks to Herr Löwe for the sheet of paper for the Finale. I expect the Finale with the sheet as soon as possible. » (12)

The 4th Symphony's path to publication was long. In 1886, following the performance of the 1st and 3rd movements of the 1878-1880 version at the Sondershausen Music Festival, on 4 June 1886, Bruckner sought to have this version published, but neither of the 2 firms he approached, Bote & Bock and Schott, was amenable. Bruckner's decision to set aside the 1878-1880 version of the Symphony must have been prompted, in part, by this rejection. The initial preparation of the 1888 version followed quite closely upon an initial agreement with Gutmann, in the winter of 1886-1887. In October 1886, Hermann Levi approached Gutmann, who had published the Quintet (1884) and 7th Symphony (1885) , about the possibility of publishing another Bruckner Symphony. Gutmann responded positively but only on the condition that he receive a fee of 1,000 Marks, as he had for the 7th. On 14 November 1886, Levi wrote to Josef Schalk :

« I believe that the arrangement with Gutmann is wholly in Bruckner's interests, otherwise, I naturally would not have struck it. Yet, it is naturally entirely up to Bruckner whether he wants notations with the revision of the “ Stichvorlage ” to give over the Symphony or not. I will commit the 1,000 Marks entirely without reservation. » (13)

At 1st, Bruckner was not happy with the idea of paying such a fee. On 16 November 1886, he wrote to Levi :

« “ Herr ” Gutmann wants to take (the 4th Symphony) on himself, but means for me to request 1,000 Florins (“ Gulden ”) from the Court, which he imagines I will then offer to him as an “ honorarium ”. I cannot do that ! I do not feel capable of it ! “ Herr ” Gutmann should accept this “ Romantic ” 4th Symphony without an “ honorarium ”. » (14)

Yet, by the beginning of the new year, Bruckner had accepted Gutmann's terms. On 3 January 1887, Bruckner appended this postscript to a letter to Levi :

« NB : I'll gladly give " Herr " Gutmann the 1,000 Marks for printing (the 4th " Romantic " Symphony in E-flat) . »  
(15)

Although Josef Schalk stated that Gutmann received some preliminary manuscript materials of the Symphony as early as May 1887, Bruckner did not sign a contract with Gutmann until 15 May 1888, by which time the composer had completed his final revisions to the score. (16)

### The eclipse of the 1888 version in the 20th Century

In the 1930's, as debate about the authenticity of the different versions and editions of Bruckner's Symphonies began in earnest, the « Stichvorlage » was presumed lost. Robert Haas did not know this source when he prepared his edition of the 4th Symphony in the mid-1930's ; thus, it was easier for him to dismiss the 1888 version as a text that « changed the meaning » of Bruckner's « thoroughly considered and meaningful creative will and can have been tolerated by Bruckner as, at most, an unavoidable stop-gap » . (17) The « Stichvorlage » emerged, in 1939, from the collection of Doctor Hans Löwe, Ferdinand Löwe's son, and was housed for a period of time in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » , under the auspices of Alfred Orel, before it was returned to private ownership. The appearance of the « Stichvorlage » provided documentary support for Orel's refusal to follow Haas in categorically dismissing the 1st published versions of Bruckner works, a disagreement that had caused Haas to break with Orel, in 1936, and remove him from further editorial participation in the « Gesamtausgabe » . In the 1940's, Orel independently studied the « Stichvorlage » , left extensive unpublished notes on it, and published 2 articles on its significance. In 1940, Orel was tentative about the import of the « Stichvorlage » , perhaps as a result of his consciousness of the intolerant climate of Bruckner reception in the 3rd « Reich » . (18) He suggested that the « Stichvorlage » , with its abundant autograph entries, might constitute authorization of the validity of the 1st edition, but left the question open :

« Whether and to what extent the questions about the authenticity of the original printed editions are explained by this discovery will no doubt result from precise scholarly study. » (19)

Haas was slow to respond publicly, yet, he did append a sentence to the introduction of the 1944 reprint of his study-score edition of the 4th Symphony that implied that he now considered the « Stichvorlage » an authoritative source :

« Since the " Stichvorlage " from 1889 (in someone else's writing) was discovered, the full original text, with the performance indications from 1888 removed, can soon be restored to the " Gesamtausgabe " . » (20)

Thus, it seems that Haas was prepared to admit the 1888 version of the 4th Symphony to the canon of Bruckner's work but was prevented from doing so by the cessation of his activities as editor of the « Gesamtausgabe » , in 1945. By 1949, Orel had carried-out the « precise scholarly study » he anticipated in 1940 and clarified his judgment, stating firmly that :

« The Stichvorlage, most precisely worked-over by Bruckner is the last fully-credible source of the 4th Symphony now

known. It reveals, according to present standards, Bruckner's last, clearly recognizable wishes for the textual form of the 4th Symphony : it is the " Fassung letzter Hand ", Bruckner's definitive intentions for posterity. » (21)

Despite existence of the « Stichvorlage » , few post-War Bruckner scholars were willing to accept the authenticity of the 1888 version. Most importantly, Leopold Nowak, following Haas's lead, declined to include it to the « Gesamtausgabe » . Nowak repeated Haas's misleading suggestion that this text could not be authentic because it does not follow the instructions Bruckner wrote on the autograph of the 1878-1880 version that the Andante and Finale not be abbreviated. (22) He also echoed Haas in linking Hermann Levi's rejection of the 8th with Bruckner's decision to revise the 4th and, aware of its problematic chronology, suggested a refinement :

« Under the shattering impact of Levi's rejection of his 8th, in the autumn of 1887, Bruckner found himself ready to accept the 3rd version of his 4th Symphony, which did not originate with him. » (23)

In other words, although Bruckner may have agreed to let Löwe « re-orchestrate » the 4th Symphony, in May 1887, he could accept Löwe's revisions only after he was shaken by Levi's response to the 8th. The implication seems to be that such an acceptance is not truly or fully valid.

While Nowak was at some pains to provide plausible reasons for his rejection of the 1888 version, other writers (especially those writing in non-scholarly contexts) often relied on less worthwhile and, quite frankly, confused reasoning. Many of these writers did not know of, or ignored the existence of, the « Stichvorlage » and, when unable to ignore it, resorted to categorical, often poorly informed, assertions which often tacitly echoed arguments Ist made in the 1930's. (24) The most important case is Deryck Cooke's well-known « The Bruckner Problem Simplified » . In this essay, which as a whole is not without its merits, Cooke seconded Nowak's claim that Bruckner « withheld his ultimate sanction by refusing to sign the copy sent to the printer » . He felt that that the « Wagnerian orchestration » , « the recasting of the actual texture » , and « the pointless cuts in the Scherzo and Finale » all « invalidate » what he described as the « Löwe-Schalk score » which he dismissed as « completely spurious » . (25) In a low point, Cooke claimed to buttress his conclusion by repeating a suggestion, Ist made by Hans Ferdinand Redlich, in the preface to his edition of the Symphony, that Bruckner made a fresh copy of his « definitive score » (i.e. , the 1878-1880 version) , in 1890. (26) This act, Cooke wrote :

« could be considered not only (as Redlich admits) a " silent protest " against the publication of the Löwe-Schalk score, in 1890, but an annulment of the revision made (in what circumstances we do not know) for Seidl's performance of 1886. It seems undeniable that Bruckner's final decision was to abide by his Ist definitive edition of 1880 » . (27)

In fact, Bruckner never made such a copy. The supposition that he did was born of a simple misreading of a photograph of the Ist page of Bruckner's autograph score of the 2nd version found in Haas's Bruckner biography. (28) In this photograph, the top of the score is cropped in such a way that the actual date « 18. Jänner 1878 » can be misread as « 18. Jänner 1890 » . (29)

The 1888 version reconsidered

Deryck Cooke's basic view of « The Bruckner Problem » still has real currency in the wider circle of amateur Bruckner lovers : judging from program notes, reviews of concerts and recordings, electronic discussion forums, and CD booklets, the idea of a beset composer coerced by his well-meaning but fundamentally misguided students into accepting corrupt bowdlerized editions retains a surprisingly strong grip on the public's image of Bruckner. In the last decade or 2, Bruckner scholars and musicologists (and, increasingly, better-informed critics) have, in contrast, gradually developed a far more ecumenical and historically nuanced view of the relative merits of the versions of Bruckner's works, especially when judging the nature and significance of the versions published in the 1880's and early 1890's. Many are finding it hard to sustain the position that the editions published before the last years of Bruckner life (a group that does not include the 1st editions of the F minor Mass of 1894 ; the 5th of 1896 ; and the 9th Symphony of 1903) as falsifications, corruptions, or serious misrepresentations of Bruckner's wishes. Increasingly, scholars are recognizing that these later revised versions should, like the early versions, stand alongside the familiar versions edited by Haas and Nowak. This position, which foregoes a primary concern for textual purity as well as the impulse to identify a singularly authentic « Urtext » , rests on several bases. These include a renewed awareness of the distinct nature of printed scores, which naturally involve more editorial participation than do unpublished manuscript scores and often provide valuable information about contemporary performance practices and styles, less suspicion of the activities of the Schalk brothers and Löwe, and a primary interest in achieving a fully historical understanding of Bruckner's works.

Such an approach enables a radically clarified understanding of the 1888 version. The received view, 1st promoted by Haas, that Bruckner was not entirely convinced of the wisdom of revising the 4th Symphony, in 1887 and 1888 (that these revisions were not part of his « real » intentions) is inconsistent with a realistic appraisal of Bruckner's situation. Not only is there no documentary evidence justifying doubts that the resulting text, the 1888 version, is wholly legitimate, but this revision appears perfectly in keeping with the composer's life-long tendency to revise his works. The available evidence examined soberly leads clearly to the conclusion that, in late- 1886 or early 1887, Bruckner simply decided that the Symphony needed to be revised and, thereupon, did revise and publish it. Surely, it is unnecessary to construct a scenario of editorial manipulation or deception or to invoke Bruckner's supposed psychological peculiarities (whether a compulsion to revise or an inability to resist persuasion) to explain the 1888 version.

The 1888 version was clearly prepared with matters of performance firmly in mind. With the exception of the changes to the recapitulation of the Finale and the reprise of the Scherzo, which do reflect a changed compositional conception, Bruckner's revisions primarily address issues related to practical performance and interpretation. The many new notated tempo, dynamic, articulation and phrase markings play an important role in helping to make the score more amenable to performance. In the 1870's and the early 1880's, Bruckner's Symphonies were performed from manuscript, often with the composer present at some rehearsals. In manuscript scores with such limited circulation, Bruckner was under less constraint to completely notate performance indications, but when preparing a score for publication it was natural to indicate performance markings more fully. (30) The revisions to the scoring, especially the brass writing, in the 1888 version likely reflect Bruckner's experience of hearing the Symphony performed in 1881 ; it may even be these revisions resulted more from a clearer understanding of how to orchestrate an imagined sonority than from a change in the intended sonority itself.

Bruckner did not prepare the 1888 version of the 4th Symphony text without assistance. He enlisted the aid of Ferdinand Löwe and Franz and Josef Schalk in revising the score. Indeed, they assisted Bruckner so substantially that it is hard to reconcile the preparation of this text with the mythology of the solitary, creative artist ; yet, Bruckner's compositional intentions included the intention to collaborate in this way and whether or not this conforms to our notions of what composers « should » do is immaterial. To characterize this collaboration as a sage Master deferring to his rash pupils is surely a misrepresentation. Similarly, to frame it as a process of coercion or bowdlerization relies on a somewhat facile understanding of the power dynamic of interpersonal action. Setting aside the Romantic belief, which has been a strong presence in Bruckner reception, that the composer rightly occupies a privileged place outside of practical reality can help us to see that Bruckner's decision to collaborate involved the exercise of power by him, not his submission to the power of others ; he asked Löwe and the Schalks to advise him and to do the drudge work of copying score and parts. Most importantly, although the revision process may, in some sense, have constrained Bruckner's pure compositional vision, it also empowered him to disseminate his work to the public in a form that may have benefited, if only marginally, from the expertise of others.

The historical value of the 1888 version is clear ; it is the only form in which the 4th Symphony was known and performed for nearly half a Century and is essential to a complete picture of the compositional evolution of the Symphony, particularly the Finale, to which the composer returned over more than a decade. It may prove slightly more challenging for some to accept this version as fully authentic in an æsthetic or metaphysical sense. The fact that the 1888 version is a published text that is not directly derived from an extant autograph manuscript may be frustrating, yet, there is little apparent reason, aside from a long tradition of skepticism verging on hostility, to believe that the published text does not reflect Bruckner's wishes. While the 1888 version certainly may contain some revisions that were instigated by Löwe or the Schalks, Bruckner's clear acceptance of this text, his careful revision of it after its 1st performance, and his decision to publish it bespeak its authority. Thus, while the 1888 version may not fit easily with idealistic notions of « pure Bruckner » , to reject it not only contradicts the composer's own actions, but obviates his painstaking work on this final version. The challenge posed by this version, it seems to me, is to accept that it is Bruckner's final, published version of this magnificent Symphony and accommodate our understanding of the work to this fact.

### The 1888 version in performance

The 1888 version offers tantalizing clues as to how 4th Symphony was performed under the composer's aegis. For this reason, the CD release of the premiere performance led by Mæstro Naito is much to be welcomed, especially given his success in translating the printed text of this edition with its many tempo and dynamic markings into a cohesive, compelling musical performance.

Naito's command of local tempo flexibility is evident almost immediately in the opening theme group, from his poised opening pages, though his fluid and subtle handling of the « langsamer » , at measure 43 of the opening movement (at 1:26) , to his turn to a brisker tempo 8 bars later and the arching surge that follows. He realizes notated gestural changes of tempo, in several later passages, with persuasiveness, too ; examples include a brief tightening of the tempo just before the 1st movement coda (measure 491, at 14:52) and his controlled approach to the climax of the Andante



and the breadth with which he holds the peak (at 12:43) . At times, this performance revives the vibrantly expressive style familiar from recordings by virtuoso conductors of the grand manner - the fiery treatment of the « grand tutti » in the 1st movement development section (from measure 253, at 7:45) and the stormy passage, near the middle of in the Finale (from measure 295, at 10:26) , where the timpanist makes the most of his elaborated part, are arresting in their intensity and seem to confirm the suspicion that the text of the 1888 version captures on paper a style of performance that largely fell-out of style in the post-War era.

Naito also succeeds in bringing to life the structural tempo relations spelled-out in this score ; he presents the overall structure of the Finale, in particular, with unusual clarity, moving with sureness from the mysterious reprise of the opening motive through the 2nd theme group to the coda's final peroration. What this performance achieves, above all, is the translation of a work of scholarship, namely the new edition of the 1888 version, into a sounding, expressive musical experience available via compact disc to all who love and are fascinated by Bruckner's Symphonies.

### Notes

(1) Deryck Cooke. « The Bruckner Problem Simplified » in his : « Vindications : Essays on Romantic Music » , London (1975) ; pages 43-71, here page 62.

(2) IV. Symphonie in Es-Dur, Fassung von 1888, Studienpartitur, Anton Bruckner Samtliche Werke, Band 4/3, edited by Benjamin Marcus Korstvedt, Vienna (2004) . Some material in this article is derived from the Forward to this edition.

(3) See Bruckner's letter to Felix Mottl, dated 23 November 1881, in : « Bruckner, Briefe 1852-1886 » , « Anton Bruckner Sämtliche Werke » , Band 24/1, edited by Andrea Harrandt and Otto Schneider, Vienna (1998) ; page 195.

(4) « Freund Löwe der sowie auch Hirsch dich herzlichst grüßen läßt, hat die Romantische in vielen Theilen, sehr vorteilhaft und mit Bruckner's Zustimmung uminstrumentirt. Die immerfort peinliche Genauigkeit um nicht zu sagen Pedanterie hat ihn aber die Arbeit sehr verzögern lassen, so daß erst vor einigen Tagen Gutmann, der sie verlegt, der ersten Satz bekam. » . « Briefe 1887-1896 » , « Anton Bruckner Sämtliche Werke » , Band 24/2, edited by Andrea Harrandt and Otto Schneider, Vienna (2003) ; page 12.

(5) See : Benjamin Marcus Korstvedt. « The 1st Printed Edition of Anton Bruckner's 4th Symphony : Collaboration and Authenticity » , « 19th Century Music » No. 20 (1996) ; pages 3-26.

(6) The manuscript orchestral parts used for the January 1888 performance are partially preserved in the Archive of the « Gesellschaft der Musikfreunde » in Vienna, which holds several copies of each of the string parts. Unfortunately, no woodwind, brass and percussion parts are preserved.

(7) The actual « Stichvorlage » is currently under private ownership and is not presently available to scholars ; fortunately, a complete set of black-and-white photographs of this score, presumably made by Alfred Orel in the 1940's, are still preserved in the collection of the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » .

(8) « Er wollte seine Bemerkungen streng respektiert wissen and pflegte mehrmals zu sagen :“ Bitte, will einer der Herren sich das vielleicht hineinschreiben - da wär a Bleistift ! ” » . August Göllerich and Max Auer, « Anton Bruckner : eine Lebens- und Schaffenbild » , Volume 4/2, Regensburg (1936) ; page 586.

(9) The list is found in Bruckner's « Fromme's Oesterreichischer Professoren- und Lehrer-Kalendar für das Studienjahr 1887-1888 » (ÖNB Mus. Hs. 3179/2) . See : Elisabeth Maier. « Verborgene Persönlichkeit : Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen » , Vienna (2001) - Teil 1 : pages 340-341 ; and Teil 2 : page 280.

(10) « Ich bin so frei, hiemit die Partitur von der romant. Sinfonie zu senden. Selbe ist neu instrumentirt und zusammengezogen. Der Erfolg in Wien ist mir unvergeßlich. Seitdem habe ich aus eigenem Antriebe noch Veränderungen gemacht, die nur in der Partitur stehen ; bitte daher um Nachsicht ! Die beiliegenden Zettel zeigen die Seiten und die Instrumente an, die seither neu sind. » , « Briefe 1887-1896 » ; page 34.

(11) « NB. Die Veränderungen merkt man ohnehin in der Partitur. Es ist die einzige Partitur, die ich besitze. »

(12) « Mein theurer Francisce ! Bitte Sie sehr, H Löwe auch meine Bitte um den Zettel zum Finale zu sagen. Möglichsbald erwartet das Finale mit dem Zettel. » , « Briefe 1887-1896 » ; page 34.

(13) « Ich dachte, das Arrangement mit Gutmann sei ganz in Bruckner's Sinne, sonst hätte ich dasselbe natürlich nicht getroffen. Ab er natürlich bleibt es ganz Br. überlassen, ob er die Symphonie hergeben will, oder nicht. Die 1000 Mark sind mir ganz bedingungslos überantwortet worden. » , « Briefe 1852-1886 » ; page 313.

(14) « Herr Gutmann will selbe übernehmen, meint aber, ich soll mir vom Hofe 1000 Florins für ihn erbitten, welche er mir als Honorar anzubieten dächte. - Das kann ich nicht thun ! und fühle ich mich dessen nicht fähig ! Herr Gutmann soll diese romant. 4. Sinfonie nur so ohne Honorar hinnehmen. » , « Briefe 1852-1886 » ; page 313.

(15) « NB. Herrn Gutmann trete ich gern die 1000 Mark zum Verlage ab (4. romantische Sinfonie in Es) . » , « Briefe 1887-1896 » ; page 3.

(16) A photograph of the « Verlags-Schein » is found in : Alexander Weinmann. « Anton Bruckner und seine Verleger » , in : « Bruckner-Studien : Leopold Nowak zum 60. Geburtstag » , edited by Franz Grasberger, Vienna (1964) ; following page 128.

(17) « ... den wohldurchgedachten und sinnvollen Schöpferwillen umgedeutet hat und von Bruckner höchstens als unvermeidlicher Notbehelf geduldet werden konnte. » . « Vorwort » in : « Anton Bruckner Samtliche Werke, 4. Band : IV. Symphonie in Es-Dur (Originalfassung) » , « Anton Bruckner Samtliche Werke » , 4. Band, edited by Robert Haas, Vienna (1936) .

(18) Alfred Orel. « Ein Bruckner-Fund » , « Die Pause » Nr. 5, Heft I (1940) ; pages 41-44.

(19) « Ob und inwieweit durch diesen Fund die Fragen der Authentizität der ursprünglichen Druckausgaben geklärt werden wird, wird wohl erst die genaue wissenschaftliche Untersuchung ergeben. » , « Ein Bruckner-Fund » ; page 44.

(20) « Das die Stichvorlage von 1889 (in Fremdschrift) aufgefunden wurde, kann in der Gesamtausgabe demnächst der volle ursprüngliche Text wiederhergestellt werden, also mit Beseitigung der Aufführungszitate von 1888. » , « IV. Symphonie in Es-Dur (Originalfassung) , Studienpartitur » , « Anton Bruckner Samtliche Werke » , 4. Band, edited by Robert Haas, Leipzig (1944) .

(21) « Die von Bruckner genauestens durchgearbeitete Stichvorlage ist die jüngste bisher bekannte, voll beglaubigte Quelle für die IV. Sinfonie, sie offenbart nach dem heutigen Stande den letzten klar erkennbaren Willen Bruckners für die Textgestaltung der IV. Sinfonie, sie ist die “ Fassung letzter Hand ”, für die Nachwelt der endgültige Wille Bruckners. » , « Ein Bruckner-Fund (Die Endfassung der IV. Symphony) » , « Schweizerische Musikzeitung » Nr. 88 (1949) ; page 324.

(22) These notations, which clearly refer not to the 1888 version of the Symphony but to the 1878-1880 version, were written in 1881 as Bruckner prepared to have copies of his score of the 1878-1880 version prepared. They are intended to instruct the copyist not to leave-out the lengthy sections marked « Vi-De » in the Andante (measures 139-192) and the Finale (measures 351-430) of Bruckner's autograph score.

(23) « Unter dem erschütternden Eindruck der Zurückweisung seiner VIII. Symphonie durch Levi im Herbst 1887, findet Bruckner sich bereit, diese nicht von ihm stammende dritte Fassung seiner IV. Symphonie durchzusetzen ... » . Leopold Nowak. « Vorwort » in : « IV. Symphonie in Es-Dur, Fassung von 1878-1880, Studienpartitur » , 2. revidierte Ausgabe, « Anton Bruckner Samtliche Werke » , Band 4/2, edited by Leopold Nowak, Vienna (1953) .

(24) See, for example, Erwin Doernberg. « The Life and Symphonies of Anton Bruckner » , London (1960) ; reprinted : New York (1968) . Especially, « The Original Versions of Bruckner's Work » , pages 113-124. Doernberg literally recycles, without citation, arguments made in the 1930's by Max Auer, Fritz Öser and Robert Haas. Robert Simpson exhibited a slightly less egregious, but basically similar attitude in his otherwise splendid book, « The Essence of Bruckner » .

(25) « The Bruckner Problem Simplified » ; pages 59-60.

(26) « Anton Bruckner : Symphony No. 4 » , edited by Hans Ferdinand Redlich, Eulenburg Edition No. 462, London, not dated (approximately 1955) .

(27) « The Bruckner Problem Simplified » ; page 61.

(28) « Anton Bruckner » , Potsdam (1934) , Tafel IV ; following page 128.

(29) Redlich did state that Haas never mentioned this date (his note number 12, on page ix of the preface to his edition) .

(30) This means, incidentally, that the comparative absence of notated tempo changes and dynamic nuances in Bruckner's manuscript scores and the modern editions based on them does not necessarily mean that Bruckner intended the music to be performed without these features.

## La cité médiévale d'Anton Bruckner

Listeners unimpressed by the music of Anton Bruckner (1824-1896) complain that the composer did not write 9 Symphonies but 1 Symphony 9 times. More appreciative listeners compare those Symphonies to Gothic cathedrals. Even an admirer of Bruckner's work, though, must recognize that for some people, after a while one medieval cathedral looks much like another. Nevertheless, it can be a contemplative experience, taking one's time pacing through one of those old cathedrals, and so it can be when entering into one of Bruckner's vast Symphonies.

Bruckner's soaring, yet, solid compositions owe much to his early years in rural Austria as a virtuoso of the church organ. As a church organist, he was used to filling lofty interiors with layers of sound. Another influence on him was the Operatic music of Richard Wagner, voluminous and bombastic. 2 men could not have been more different : Wagner, the egoistic adulterer, Bruckner the shy celibate. Bruckner was a deeply devout Catholic, an introverted man who never found the right girl, and so he devoted himself to his music and his God.

Perhaps, Bruckner's most popular and accessible Symphony is his 4th, in E-flat major, the 1st draft of which dates to 1874, the final revisions to 1890. It was 1st performed in the United States, in 1885, and it has been recorded numerous times. Bruckner left programmatic notes to describe his 4th Symphony and, through them, Bruckner gave glimpses into another profound influence upon him, the Catholic culture of old Europe.

Bruckner called his 4th Symphony « The Romantic » and, from his descriptions, one could devise a scenario for a film. According to Bruckner, the Symphony begins by depicting dawn rising over the walls and towers of a medieval city and its castle. From a tower, a trumpeter signals the start of a new day. Then, knights ride forth from the gates and, in due course, there is a hunting scene, followed by a local fair.

In the opening notes of Bruckner's 4th Symphony, music-critics hear themes from nature and then, throughout the Andante, one gets the sense of being alone in an autumnal setting. The Scherzo opens with the brassy call of hunting horns, and one can almost see the horses, stags, and hounds. In the Finale, passages suggest the merriment at a town festival, with bright strains of Brüder Jakob, the Germanic version of « Frère Jacques » .

In each movement, one finds Bruckner's characteristic wave upon wave of sound, many building to majestic crescendo. It is this monumental quality that leads to comparisons with cathedrals. While Bruckner may have intended to evoke the chivalry and pageantry of the Holy Roman Empire, more immediate to Bruckner's eye and ear were the pomp and « grandeur » of the Austro-Hungarian Empire.

Whether Bruckner's 4th conjures an idealized Austrian landscape from days of yore, it conveys the impression not only of ethereal morning but also of robust activity. As with all Bruckner's Symphonic work, his 4th combines elements that are subtle and vigorous. Just as passages can make one more reflective, others cannot fail to get one's blood flowing. It is baffling that Arturo Toscanini (1867-1957) , in what one hopes was a bad moment, said that Bruckner's music shows that, « he had never had a woman » . Whatever such an insight may mean, it does stand as a lesson that even great musicians can make asinine comments.

In contrast, Mæstro Manfred Honeck of the Pittsburgh Symphony Orchestra has told me that it certainly helps when interpreting Bruckner's music to have come from the same roots. Like Bruckner, Honeck is a devout Catholic layman from Austria. He grew-up with the architecture and the liturgy, the customs and the food that would have been familiar to Bruckner, but what he could not experience from the inside, so to speak, was the martial ethos of Imperial Austria.

Still, human nature never changes, and so people even today can understand Bruckner's music. Yet, he remains less popular than his younger contemporary, Gustav Mahler, and he has not added a 4th B to the great 3 of Bach, Beethoven, and Brahms. Through performances by conductors such as Honeck and the dedicated work of Bruckner Societies, here and abroad, Bruckner's loyal fans find encouragement, and word gets-out to the uninitiated about the glories of his music.

People who knew Bruckner described him as a « rustic genius », something of a musical idiot « savant » who stuck-out in the world of the Strauß family's Vienna as backward and provincial. A quiet, heavy-set man given to bow ties and crew cuts, pinches of snuff and mugs of beer, Bruckner had friendly critics of the day marveling that such a bumpkin could produce complex and extensive Adagios, by turns melancholy and mystical.

Alone among Bruckner's 9 Symphonies, the 4th has no Adagio, even though Bruckner was the Master of the Adagio. If one were making a film to illustrate Bruckner's 4th, along with scenes of dawn over the old city, of daylight glinting-off knights and horses, of sunlight dappling through vaulting branches of trees, of huntsman's horns and hunting hounds, one would have to show rising above the brooding walls of a medieval city the towers of its cathedral. The camera would stay outside the cathedral, just as the 4th steers clear of an Adagio. Amongst the craggy walls and gnarled trees of the 4th, the meditative moments occur elsewhere, such as in the autumnal Andante.

A stroll through a medieval cathedral can be contemplative, more so for a believer, for finally one comes before the altar and its crucifix and tabernacle. The Adagio of Bruckner's 7th Symphony and that of his 8th waft one upwards as if on clouds of incense coiling before the heavenly throne. Whether one shares the faith Bruckner held, those stately and shimmering notes lead one to something transcendent.

Conductor and musicologist Werner Wolff wrote :

« People may not understand one another but they are drawn together by their common love for Bruckner's music. »

### Les finances de Bruckner

Les finances de Bruckner étaient en fort mauvais état. En **1874**, il avait perdu son poste de professeur de piano au Collège Saint-Anne pour la formation des jeunes enseignantes dans des « circonstances pour le moins particulières ». Il ne dépendait donc plus que sur son revenu du Conservatoire et sur des leçons données en privé.

Dans une lettre adressée à son ami Moritz von Mayfeld (1817-1904), Anton Bruckner (qui venait tout juste de quitter le Collège Saint-Anne) dira : « Personne ne m'aide. » .

**2 janvier 1874** : Date at start of Bruckner's autograph score of the 1874 version of the 4th Symphony. He sketches the 1st movement.

**24 janvier 1874** : The sketch of the score of the 1st movement of the 1874 version of the 4th Symphony is completed.

**1er février 1874** : Hugo von Hofmannsthal is born in Vienna into a wealthy banker's family. Jewish on his mother's side, Austrian and Italian on his father's.

**21 février 1874** : The full-score and instrumentation of the 1st movement of the 1874 version of the 4th Symphony are worked-out.

**12 mars 1874** : Edmund Eysler is born in Vienna. He will go on to compose over 60 Operettas.

The 27 year old Robert Fuchs receives his 1st success with his 1st Serenade in D major for string orchestra, Opus 9.

**10 avril 1874** : Bruckner begins to sketch the 2nd movement of the 1874 version of the 4th Symphony.

**18-19 avril 1874** : For a 2nd time, Anton Bruckner applies (unsuccessfully) to the Austrian Ministry of Education and Culture, requesting that a permanent teaching position in theory be created for him at the University of Vienna.

**18-19 avril 1874** : Bruckner introduit auprès du ministère de l'Éducation et des Arts une demande circonstanciée en vue de créer à l'Université un « cours de théorie de la musique, à savoir enseignement harmonique, et ce pour l'ensemble des étudiants des écoles supérieures Impériales et Royales, des lycées » . (Impériales et royales : traduction du fameux « K. u. K. » austro-hongois : « Kaiserlich und Königlich » .) Ce n'était pas sa 1re tentative. De Linz déjà, il avait adressé des rapports en ce sens, ayant observé que dans bien des Facultés des Lettres étrangères (allemandes, françaises, russes) ces matières étaient enseignées dans le cadre du doctorat littéraire et philosophique, afin que des étudiants qui ne pouvaient suivre les cours d'un Conservatoire acquièrent une connaissance au moins sommaire des principes sur lesquels l'art musical est édifié.

Et, pensait-il : « Beethoven importe autant à l'humanité que Gœthe ou Shakespeare » .

**4 mai 1874** : Le professeur Eduard Hanslick rejète la demande faite par Bruckner, le 18 avril.

**10 mai 1874** : Bruckner reformule sa demande auprès l'Université de Vienne, optant pour un poste d'assistant professeur.

**13 juin 1874** : Bruckner begins to sketch the 3rd movement of the 1874 version of the 4th Symphony.

**24 juin 1874** : Au nom de Richard, Cosima remercie Bruckner dans une lettre pour la dédicace de la 3e Symphonie.

**Été 1874** : Gustav Mahler's 13 year old brother Ernst, the closest to him in both age and affection, dies after a long illness ; Mahler says later that no other death affected him so deeply. While staying at an aunt's house over the summer, he begins composing an Opera called « Herzog Ernst von Schwaben » (Duke Ernst of Swabia) which probably reflects on this relationship but, after going back home to Iglau, the aunt cleans-out the attic and, not realizing its significance, burns the manuscript of the Opera.

The 33 year old Antonín Dvořák enters 15 works (including his 3rd Symphony) for the Austrian National Prize. He wins and receives a much-needed cash prize and gains the admiration and support of Johannes Brahms, who is one of the judges. On his recommendation, Brahms's publisher issues Dvořák's « Slavonic Dances » , which are very successful.

**3 juillet 1874** : Décès à Saint-Florian de la sœur de Bruckner, Josefa Wagenbrenner dit « Pepi » . 6e enfant de la famille, née le 13 mars 1830.

**25 juillet 1874** : The 3rd movement of the 1874 version of the 4th Symphony is completed.

**5 août 1874** : Bruckner begins to sketch of the 4th movement of the 1874 version of the 4th Symphony.

**13 septembre 1874** : Arnold Schönberg (of Slavic Jewish background) is born and raised in the « Leopoldstadt » district of Vienna.

**Automne 1874** : The 16 year old Hans Rott enrolls at the Vienna Conservatory, studying organ with Anton Bruckner for 3 years and becoming Bruckner's favourite pupil.

**Octobre 1874** : Anton Bruckner perd son poste de professeur de piano au Collège Saint-Anne de Vienne pour des raisons de « restructuration » .

**20 octobre 1874** : Over in America, Charles Ives is born in the village of Danbury, in Connecticut.

**22 octobre 1874** : Franz Schmidt is born in Preßburg, then part of the Austrian Empire (« Pozsony » in Hungarian ; present-day Bratislava, in Slovakia) .

Johann Adam Heckel revises Almenräder's bassoon key-system, and his design remains the modern standard, eventually supplanting the Buffet-system bassoon everywhere, except France.

**31 octobre 1874** : At the Teacher's Council meeting of the University of Vienna, Eduard Hanslick presents to the faculty of philosophy a motion to vote against the May 10 request of Anton Bruckner that a teaching position in music

theory be created for him. The result : 21 against 13, in favour of the motion.

Au Conseil de l'Université, Eduard Hanslick fait échouer ce projet en présentant une motion contraire qui recueille 21 voix contre 13 (**le 31 octobre 1874**) . Bruckner, qui se voit au même moment congédié de l'école Sainte-Anne, traverse une période de découragement profond, et s'en ouvre à ses amis de Linz, notamment à Moritz von Mayfeld dans une lettre pathétique du **12 janvier 1875**, partiellement traduite par Jean Gallois.

Jean Gallois, « Bruckner » , collection « Solfèges » , Édition du Seuil, Paris, (1971) .

...

Historien, violoniste, homme de lettres, Jean Gallois, né à Nevers s'est très tôt tourné vers la musicologie, publiant de nombreux ouvrages sur le Baroque (Vivaldi, Händel, ce dernier traduit en chinois) , sur le Romantisme européen (Bruckner, Schumann traduit en espagnol) et la musique française des XIXe et XXe siècles (Chausson, traduit en japonais, « Les Polignac, mécènes du XXe siècle » et, tout récemment, Henri Collet) .

...

**Entre le 20 novembre et le 8 décembre 1874** : The 50 year old Bedřich Smetana composes « Vltava » (The Moldau River) , the 2nd in the set of 6 Symphonic poems which he will assemble, 5 years later, into « Má Vlast » (My Country) or, more literally, « My Fatherland » .

**22 novembre 1874** : The 1st version (1874) of the 4th Symphony is completed. « Vollandet in Wien » , written at end of the 4th movement.

...

L'antagonisme irréductible qui opposait l'humble compositeur au tout-puissant critique avait pour origine apparente la rivalité entre les partisans de Wagner et ceux de Brahms. Les causes réelles : outre qu'il marcha sur ses brisées en sollicitant une charge de cours à l'Université, Bruckner avait refusé d'épouser la nièce de Hanslick :

« On ne m'imposera pas une fiancée ! » , avait-il conclu péremptoirement.

Bruckner reprend pourtant courage et, en **juillet 1875**, réitère encore sa demande (à chacune, il joint des manuscrits récents) . Examinée par le Ministère dès la rentrée suivante, celle-ci est renvoyée devant le Conseil avec, cette fois, un avis favorable, auquel n'était pas étrangère l'intervention d'un ami dévoué du compositeur, son compatriote August Göllerich sénior (1819-1883) , conseiller d'État, originaire de Wels, localité située à 30 kilomètres au sud-ouest de Linz ; le père de son futur biographe. Hanslick doit s'incliner, mais, rencontrant Bruckner dans la rue, l'avertit :

« Si vous faites cela, c'en est fini de notre amitié ! »



...

Sur son calendrier de l'année **1874**, Bruckner inscrira le nom des filles qu'il trouvait séduisantes. Sans compter les listes exhaustives retrouvées dans son journal personnel.

Les carnets personnels de Bruckner nous renseignent sur les titres et le nombre de prières qu'il prononçait chaque jour de la semaine. Aux dires du biographe Paul-Gilbert Langevin, il ne vit jamais le monde « sous un autre jour que celui dicté par 20 siècles de christianisme » .

Anton Bruckner se remet de nouveau à postuler dans le but d'améliorer sa condition. Il écrit au Conseil Impérial et à l'Ambassade d'Autriche à Londres. Les demandes sont rejetées.

Affecté une bonne partie de sa vie par la pauvreté, Anton Bruckner ne se sentira jamais à l'aise financièrement même lorsque sa situation se sera grandement améliorée dans les dernières années. Son insécurité morbide l'a toujours incité indistinctement à postuler pour les postes laissés vacants.

Anton Bruckner expédie 2 demandes successives à la faculté de musique de l'Université de Vienne (au 15-17 Stiebergasse - 1 de la Universitätsring) pour tenter d'obtenir un poste d'assistant professeur d'harmonie et de contrepoint. Dans sa grande naïveté, il ajoute le nom du compositeur Richard Wagner comme référence, oubliant que le vilain personnage de « Beckmesser » dans les « Maîtres-chanteurs de Nuremberg » s'appelait, dans la version originale, « Veit Hanslich » . Le doyen de la Faculté qui va lire cette lettre est nul autre que l'influent critique du « Neue Freie Presse » , l'anti-wagnérien Eduard Hanslick, professeur d'histoire et d'esthétique de la musique. Les requêtes sont refusées. Pour Hanslick, l'enseignement de l'harmonie et du contrepoint au niveau universitaire doit être reconnu comme une science alors que le demandeur Bruckner, il est vrai, n'était pas du tout familier avec l'approche didactique de la théorie musicale.

**1874** : L'ancien professeur de Bruckner, Otto Kitzler, lui rend visite à son logis, l'appartement n° 10 au 2e palier du 41 de la « Währingerstraße » , à Vienne. Constatant le désordre autour de lui, Kitzler lui demande pourquoi il ne se marie pas :

« Mais je n'ai pas le temps. Je dois d'abord terminer ma 4e ! »

**1874 à 1879** : Restauration de l'ancien orgue de l'église paroissiale de Steyr, œuvre du facteur Franz Xaver Krismann (Griesmann ou Chrismann) , suite à l'inspection entreprise par Anton Bruckner. L'instrument sur lequel le compositeur a fréquemment joué recevra d'autres rénovations en 1893, 1962 et 1980.

### Langenlois

**1874** : Anton Bruckner inspecte l'orgue du facteur Karl Mauracher de la Sankt Laurentius Pfarrkirche de Langenlois.

Selon l'archiviste de la municipalité, l'orgue fut construit en 1834. À cette époque, l'instrument possédait 2 claviers et 25 jeux. Il fut amené à l'atelier des frères Mayr à Feldkirch, en 1876. En 1959, l'orgue a été restauré et montre, depuis, 3 claviers et 5 registres supplémentaires. MK II/23, reconstruite en 1963 par Edmund Hohn.

Langenlois est une commune autrichienne du District de Krems-Land, en Basse-Autriche. La commune abrite le château de Gobelsburg, réputé pour ses vignobles.

La « Stadtpfarrkirche » de Langenlois (au 4 de la « Kirchenplatz ») est un magnifique exemple d'architecture Gothique, touchée comme presque toutes les églises de la région par le style Baroque.

À la suite d'une restauration réussie dans les années 1950, le caractère néo-Gothique de l'église a été exposé. L'église possède une nef centrale flanquée de 2 transepts, ajoutées à la fin du 13<sup>e</sup> siècle et au début du 14<sup>e</sup> siècle. Les fresques sur les colonnes et les murs des transepts ainsi que la représentation de l'évangéliste dans le chœur datent aussi du 14<sup>e</sup> siècle.

### Karl Mauracher

Le facteur d'orgue Karl Mauracher (Johann Nepomuk Carl Mauracher est le fils de Andreas) naît le 24 octobre 1789 à Kapfing et meurt le 24 mai 1844 à Kapfing. Il a construit environ 50 orgues durant sa carrière, mais également des pianoforte. Selon la tradition orale, il est dit que Mauracher amena avec lui l'hymne « Ô nuit de paix, Sainte nuit » de la région de Salzbourg à la vallée du Ziller où elle s'est répandue grâce aux chanteurs populaires.

Mentionné pour la 1<sup>re</sup> fois en 1289, Sankt Nikolaus représente la plus ancienne église de Langenlois. Le bâtiment Gothique avec des détails de style Romain sera adapté à la période Baroque. Les vitraux du chœur sont aussi de style Gothique. On peut observer, du pont traversant la rivière Loisbach, l'ancien cimetière entourant l'église.

...

Die Orgelbauerfamilie Mauracher war eine österreichische Orgelbauerfamilie, die vom 18. bis ins 20. Jahrhundert tätig war. Die Familie lässt sich bis zu Georg Mauracher (1704-1786), einem Tischler in Kapfing, heute zur Gemeinde Fügen im Tiroler Zillertal gehörend, rückverfolgen.

Begründer der Fügener Linie war Andreas Mauracher (1758-1824). Überregionale Bedeutung erhielt sein Sohn Karl, der ab 1820 zunehmend in der Gegend um Salzburg arbeitete und insgesamt circa 50 Orgelwerke schuf. Sein Sohn, Orgelbauer Johann Nepomuk Carl Mauracher, verlegte 1845 seine Werkstätte aus dem Zillertal nach Braunau, wo er das alte Schulhaus erworben hatte. 1861 zog er nach Salzburg und richtete sich im Aiglhof, 1878 im Daghoferhof ein. Seinen Betrieb, aus dem anscheinend 61 Orgelbauten hervorgegangen sind, übernahm wiederum ein männlicher Nachkomme, Albert, der bis 1917 etwa 115 Orgeln baute. Albert Mauracher hatte seine Werkstätte zuerst in der Reichenhallerstrasse 6, ab 1886 in der Strubergasse 12. Wohl wegen dessen Kinderlosigkeit wurde die Firma Albert Mauracher ab 1910 zuerst unter der Aufsicht Karl Franz Maurachers aus der Zeller Linie bis Alberts Tod 1917

weitergeführt, danach wider Erwarten von dessen Kompagnon Adam Grünsfelder. 1922 vereinigte man dieselbe mit dem Orgelbauunternehmen « Mertel & Dreher » zur « Cäcilia / Österreichische Orgelbau AG ». Dieses Unternehmen wurde im Oktober 1928 von Max Dreher und Leopold Flamm übernommen und im Jänner 1929 in « Dreher & Flamm » umbenannt.

Als Begründer des Zeller Zweigs, der etwa 400 Orgelwerke schuf, gilt Mathias Mauracher (1788-1857), ein Bauernsohn und Schreiner, der zunächst Holzaltäre baute und später als Autodidakt Orgeln und andere Musikinstrumente anfertigte. Sein Sohn Mathias Mauracher II (1818-1884), der sich später Matthäus (Matthäus Mauracher I) nannte, führte das Handwerk weiter und verlegte die Firma 1863 nach Salzburg. Dessen Söhne Matthäus II (1859-1939) und Hans I (1847-1900) führten zunächst den elterlichen Betrieb im Salzburger Stadtteil Parsch weiter. Matthäus II gründete 1891 eine Zweigbetrieb in Graz und die Firma nannte sich « Matthäus M.'s Söhne, Salzburg - Sankt Florian - Graz ». Um 1907 kehrte Matthäus II nach Salzburg zurück und übernahm das Stammhaus, nachdem sein Neffe Franz (1881-1949) Konkurs anmelden mußte.

Aus der Zeller Linie entwickelte sich mit Josef Mauracher (1845-1907), der 1891 mit dem Titel eines Kaiserlich und Königlich Hoforgelbauers ausgezeichnet wurde, Anfang der 1880er-Jahre eine Nebenlinie im oberösterreichischen Sankt Florian. Seine Söhne führten den Betrieb unter dem Namen « Orgelbauanstalt Gebrüder Mauracher » weiter und verlegten diesen Mitte der 1920er Jahre nach Linz. Nach Matthäus Mauracher III Tod 1954 wurde die Firma aufgelöst beziehungsweise ging in den Besitz von Rudolf Novak aus Klagenfurt über.

Die Schriftstellerin Isabella Mauracher (1896-1973) entstammt ebenfalls der Familie Mauracher, eines ihrer Gedichte thematisiert die Orgel :

## DIE ORGEL

Priesterin Gottes ! Deine Lobgesänge  
Vermitteln tausend Herzen ihr Gebet,  
Du lehrst und jubeln und Dein Schluchten fleht  
Mit uns um Milderung der Strenge.

Jahrhunderte warst Du die Gottbeseelte.  
Im Reich der Töne gibt es keinen Laut,  
Der nicht, harmonisch Deiner Kraft vertraut,  
Sich innig Deinem starken Geist vermählte.

Dich hat Musik zur Königin erkoren !  
Doch Deines Schöpfers meisterliches Gut  
Muß seine Seele sein und ihre Glut,  
Sonst bleibt Dein Segen ewig uns verloren.  
Isabella Mauracher, Salzburg.

## WAB 147

**1874 : WAB 147** - « Freier Sinn und froher Mut » (un esprit Libéral et un heureux courage) , cantate profane (basée sur une maxime) en ré majeur pour chœur d'hommes à 4 voix a cappella (TTBB) . Une commande du Liedertafel (orphéon) de Grein sur le Danube (« Grein an der Donau ») : un ensemble vocal que Bruckner viendra souvent encouragé lors de ses séjours dans les environs de Bad Kreuzen. L'auteur du texte est inconnu.

A Liberal Mind and Glad Courage : male choir a cappella in D major (4 bars) , **WAB 147**, Volume XXIII/2 No. 26.

Freier Sinn und froher Mut,  
Des deutschen Sängers Ehr' und Gut !

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : XXIII/2, n° 26, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinthaler, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » .

During his stay at a health spa in Bad Kreuzen (8 May to 8 August 1867) , Bruckner went on occasional excursions, e.g. , to Grein, where he attended a rehearsal by the local Singing Society. On the request of the chairman, Doctor Schernberger, he composed a « motto » , on 21 March 1874, « Gewidmet dem löblichen Gesangsverein Liederkranz Grein » , and presented it himself, the same year, personally. In 1905, the « motto » was published in Linz, in « Wahl- und Sängersprüche » , collected by the Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » . In Renate Grasberger's work catalogue, the « motto » was incorporated in the appendix « following friendly information by Leopold Nowak » (like the 2 « mottos » **WAB 148**) (see : No. 4, « Wir alle, jung und alt » .)

## Grein

**1874** : Anton Bruckner se rendit en personne à Grein, à la demande du conseil du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » , pour présenter la maxime de son « Freier Sinn und froher Mut » en ré majeur (**WAB 147**) . Cette Société chorale se produisait surtout à l'église paroissiale de Saint-Gilles (« Sankt Ägidius Pfarrkirche ») . Ce bâtiment de style Gothique tardif fut mentionné pour la 1re fois en 1147. Il sera rénové, victime d'un incendie dévastateur au 17e siècle. La tour de style Baroque s'élève à plus de 55 mètres ; sa coupole date de 1804.

Aujourd'hui, on peut encore retrouver à l'Hôtel de la Couronne d'Or (« Goldenes Kreuz ») des traces des assises du Liedertafel (orphéon) . Situé dans un bâtiment historique sur la place principale, ce lieu régulièrement fréquenté par Bruckner est à seulement 150 mètres du Danube. L'intérieur est meublé dans le style Biedermeier et sert une cuisine autrichienne Classique, des spécialités saisonnières et une sélection de vins autrichiens. L'historique château Greinburg et la gare de train sont accessibles à pied, en seulement 5 minutes.

En 1867, durant son séjour estival à Bad Kreuzen (dans le cadre d'une cure d'eau froide, à la demande expresse de son médecin) , Bruckner en profita pour faire des excursions de santé à Grein, en plus de venir entendre à l'auberge ou à la taverne les airs festifs entonnées à table. Tous les bateaux voguant sur le Danube devaient obligatoirement

s'arrêter au village pour remettre les commandes à un navigateur aguerri de la région car cette partie du fleuve était particulièrement dangereuse et menaçante.

Le magnifique village de Grein, dans le district de Perg en Haute-Autriche, fut surnommé la « Perle du Strudengau » par les poètes. Au Moyen-âge, ce fut la « Petite ville d'or » avec ses jolies ornements, bien connue aujourd'hui pour son charme nostalgique. Cette bourgade avec ses anciennes et imposantes maisons bourgeoises a beaucoup gardé de sa substance historique.

On retrouve d'abord le vieux château Greinsburg de style Gothique finissant (construit entre 1488 et 1493, puis agrandi en 1621) qui veille sur la ville de Grein du haut de ses falaises surplombant le Danube. Il est l'un des plus vieux châteaux germaniques. Il fut acheté en 1823 par Ernest Ier, le duc de Saxe-Cobourg et Gotha. Il est actuellement détenu par la fondation de la famille ducale, dirigée par le prince Andreas.

Pièce incontournable du château, la célèbre « Sala terrena », ornée de plusieurs milliers de petits objets précieux : des galets du Danube. Ils furent ramassés dans le Danube puis transportés jusqu'au château par les villageois : un travail de longue haleine pour offrir une décoration des plus extraordinaires à cette salle majestueuse du plus ancien château résidentiel d'Autriche. Tout aussi remarquable : la pittoresque cour intérieure de 3 étages à arcades ouvragées de style Renaissance tardive, l'imposante salle d'armes et la cave voûtée en diamants, qui étincelle et fascine avec ses jeux d'ombre et de lumière. Le musée maritime de la Haute-Autriche se trouve aussi au soubassement du château.

The castle had a beautiful piece of skillmanship in the ceiling of the cell vault which dated back to the late- Middle-ages. The 17th Century « Sala Terrena » (read : Stone Theatre) is another large vault completely covered with a mosaic of Danube pebbles and depicts a continuum of the columns with a garden pavilion and landscape scene. There is also an artificial grotto.

Le plus vieux Théâtre municipal bourgeois d'Europe (un projet entièrement citoyen, toujours en opération) se trouve, depuis 1791, dans l'ancien grenier (à blé) de l'Hôtel-de-Ville historique (« Alte Rathaus ») de Grein, édifié en 1562-1563. La mignonne petite salle de style Baroque Rococo (d'environ 160 places) possède un parterre, un balcon et des loges sur les côtés. Le lieu recèle quelques caractéristiques très inhabituelles : des sièges réservés « rabattables » que les riches détenteurs de billets de saison verrouillaient à l'aide d'une clé qui leur était remis au moment de la transaction (la serrure se trouve derrière le dossier) ; de même qu'une petite toilette publique au parterre (entourée d'un rideau rouge) tout près de la scène, pour ne rien manquer du spectacle ! Soulignons enfin qu'une cellule de détention communiquait avec le Théâtre. Les prisonniers pouvaient observer ce qui se passait grâce à un trou percé dans le mur. Pour s'assurer que ces derniers ne perturbent pas le spectacle en cours, on leur fournissait à l'avance nourriture, breuvages et tabac !

The central main square of Grein is unchanged with buildings dating from the 16th Century. The old Town Hall (« Alte Rathaus ») built in 1563 was constructed into a theatre in 1791. It has operated as such since then ! It is completely unchanged, including the old wooden seating. Patrons could buy a « season ticket » by purchasing a key that would unlock their seat. The toilet was separated from the auditorium only by a curtain. A prison cell was attached to the

theatre and prisoners could watch the performance through a hole in the wall. Patrons would ensure they did not disturb the performance by keeping them well supplied with food, drink and tobacco.

**1874** : Bruckner entreprend une révision de sa 3e Symphonie qui sera encore rejetée par le Philharmonique de Vienne.